

SZKLANE DOMY

WIZJE I PRAKTYKI
MODERNIZACJI
SPOŁECZNYCH
PO ROKU 1918



SZKLANE DOMY

SZKLANE DOMY

WIZJE I PRAKTYKI
MODERNIZACJI
SPOŁECZNYCH
PO ROKU 1918

pod redakcją Joanny Kordjak

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
Warszawa 2020

SPIS TREŚCI

- 6** Przyszłość będzie inna
Joanna Kordjak
- 14** Łyżeczka z Nowego Świata
Anna Szczepańska
- 24** „Dziecko – już mieszkaniec,
obywatel i już człowiek”.
Między praktyką a utopią
Marta Ciesielska
- 36** Nasz Dom – maszyna
pedagogiczna
Zuzanna Sękowska
- 44** Pływajmy! Sport wodny
w dwudziestoleciu
międzywojennym na
przykładzie wybranych
realizacji architektonicznych
Anna Syska
- 54** Architektura jest
zawsze polityczna.
Urządzenia kolektywne
w międzywojennych osiedlach
Warszawskiej Spółdzielni
Mieszkaniowej
Agata Twardoch
- 64** Pokój z widokiem. Barbara
Brukalska & Nina Jankowska,
sp. z o.o.
Marta Leśniakowska
- 76** Mieszkanie na usługach
dziecka
Joanna Kordjak, Katarzyna
Uchowicz
- 86** Zwierzęta w szklanych domach
Ewa Klekot
- 98** „Wspólnota ogrodu”.
Zielona Warszawa w okresie
międzywojennym
Ewa Toniał
- 108** Duch spółdzielczości na szlaku.
Legenda Gospody Włóczągów
i polska turystyka robotnicza
Przemysław Strożek
- 118** *Czarne skrzydła*
START-u w niebytej historii
przedwojennego
polskiego kina
Monika Talarczyk

- 134** Montaż nowoczesności. Adaptacje estetyki filmu i fotografii w (polskim) modernizmie dwudziestolecia
Piotr Słodkowski
- 144** Społecznie użyteczne *Strachy*
Iwona Kurz
- 156** Fabryka i ulica w żywole scenicznego powtórzenia
Dorota Sajewska
- 168** Teatr jako praktykowanie polityki. O teatrze ludowym Jędrzeja Cierniaka
Zofia Dworakowska
- 180** Boyszewizm – brzmi znajomo?
Agnieszka Kościańska
- 190** „Stylowe modernistki” z Galicji. Aktorki filmowe dwudziestolecia międzywojennego na fotografiach i w życiu codziennym
Małgorzata Radkiewicz
- 202** Jaskiniowiec, brydżysta czy wilk morski? Międzywojenne refleksje na temat stuprocentowego mężczyzny
Anna Wotlińska
- 213** Postowie
Hanna Wróblewska
Zofia Dubowska
- 215** Biogramy autorów
- 221** Wystawa *Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*

przyszłość będzie inna

Joanna Kordjak

Ukazujące się w ostatnich latach publikacje z zakresu historii społecznej, historii literatury i kultury wizualnej (prasy, kina, teatru), pisane z użyciem współczesnych narzędzi badawczych i z perspektywy nowoczesnego „innego” – głównie kobiet czy środowisk robotniczych – rzucają nowe światło na epokę dwudziestolecia międzywojennego. Wpisują się tym samym w proces rewidowania utrwalanych przez kolejne dziesięciolecia PRL, a zafaszowanych głównie przez ówczesną propagandę wyobrażeń na temat tej epoki (i jednocześnie na przekór tej propagandzie wyidealizowanej i zmitologizowanej jak żadna inna)¹, czyniąc jej obraz coraz bardziej nieoczywistym. Z historycznego punktu widzenia dwudziestolecie międzywojenne poddawane jest dziś bardzo niejednoznacznym ocenom. Z jednej strony w historii Polski to czas postrzegany jako najbardziej otwarty, dynamiczny i proeuropejski, z drugiej – z literatury wyłania się obraz społeczeństwa (narysowany przez Czesława Miłosza w *Wyprawie w dwudziestolecie*) głęboko rozwarstwionego i podzielonego na klasy i grupy narodowe.

Pytając o tożsamość i aktualną kondycję naszego społeczeństwa (m.in. kwestie równouprawnienia płci), warto uważnie spojrzeć na ten szczególny czas, który nastąpił po odzyskaniu niepodległości (porównywany do okresu transformacji po roku 1989)² – zarówno poprzez pryzmat zagrożeń, jak i niezwykle inspirującego, a zapomnianego lub niedowartościowanego potencjału tamtych czasów. Agata Araszkiewicz, opisując fenomen rozkwitu kobiecej literatury w okresie międzywojnia, zwraca szczególną uwagę na twórczą dynamikę tej epoki:

Wiele stłumionych i zepchniętych myśli wybucha wtedy z nową siłą, a równocześnie kultura pragnie w nowych warunkach nadrobić swoje opóźnienie, „nadażyć” za współczesnością [...]. Ta epoka opowiada o sobie coś, co nie zawsze miało szansę dojrzeć w czasie i nie zawsze zostało uświadomione, a jednak wybiegało często daleko w przyszłość. [...] Literatura i sztuka skupione dotąd na konserwowaniu (zakazanej) polskości zyskują nowy obszar wolności. Dyskurs emancypacyjny zazwyczaj łączony z pracą niepodległościową może przybrać wreszcie bardziej cywilną, jednostkową wymowę³.

1 „Piękne lata dwudzieste, lata trzydzieste” funkcjonowały od czasu komunizmu jako mit utraconego raju, a dla polskiej inteligencji jako alternatywa dla rzeczywistości reżimowego państwa.

2 Agata Araszkiewicz, *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestolecu międzywojennym*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 11.

3 Ibidem.



Dziedziniec IV kolonii osiedla WSM na Żoliborzu,
lata trzydzieste XX wieku, Izba Historii WSM

Wystawa Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918⁴ ma ambicje wpisać się w zasygnalizowany tu zaledwie kontekst badawczych zainteresowań przemianami społeczno-obyczajowymi w dwudziestoleciu międzywojennym. Jej narracje wyznaczają modernizacyjne idee społeczne kształtujące się w Polsce po I wojnie światowej lub wdrażane w życie za sprawą instytucji i organizacji, których powstanie wiązało się z odzyskaniem niepodległości. Choć idee te wpisują się w szerszy nurt przemian społeczno-obyczajowych w powojennej Europie, to sytuacja

4 Pierwsza część tytułu nawiązuje do fragmentu tekstu poświęconego spółdzielczości: „Troski, kłopoty, drożyzna, wyzysk handlarza – oto, co wypełnia dzień każdy. Żyjemy jednak nadzieją, że przyszłość będzie inna [...]”; Zofia Daszyńska-Golińska, *Przez kooperatywy do przyszłego ustroju* (1921), w: *Spółdzielczość jako organizacja gospodarcza w II RP. Wybór pism*, red. Filip Karol Leszczyński, Oficyna Naukowa, Warszawa 2017, s. 42.

odbudowywania zarówno państwowości po ponad wieku niebytu na politycznej mapie świata, jaki i tożsamości podzielonego dotąd zaborami rozwarstwowanego społeczeństwa, w którym utrzymywały się nędza i zacofanie, stanowiła dla ich narodzin i rozkwitu szczególnie podatny grunt.

Przywołane na wystawie nowe koncepcje organizacji życia społecznego odwoływały się do potrzeb dotychczas niedowartościowanych grup społecznych, takich jak kobiety, dzieci, robotnicy czy grupy narodowe. Warto podkreślić, że odzyskanie niepodległości wiązało się z istotnym postępowaniem w procesie emancypacji kobiet w Polsce, a Polki dość wcześnie, bo już w roku 1918, uzyskały prawo wyborczego głosu, choć oczywiście pomimo zmian ustawodawczych wciąż aktualne pozostawało pytanie, czy kobiety w Polsce zyskały równouprawnienie. Szczególnie istotne są tu mające pozytywistyczną genezę idee demokratyzacji dostępu do kultury, emancypacji (oddawania głosu tym, którzy go nie mieli, dowartościowania zdewaloryzowanych grup społecznych), wreszcie samopomocy i samoorganizacji.

Nakreślenie obrazu II Rzeczypospolitej widzianej w dużym stopniu poprzez historię „starych” i ich emancypacji wpisuje się we wspomniany już proces demitologizacji tego historycznego okresu, ale też pozwala na wydobywanie z niego wartościowych idei społecznych, niezwykle nośnych i aktualnych również obecnie. Świadomość ich międzywojennej genezy nie jest dziś w powszechna, ponieważ władze PRL przez lata wykorzystywały je na potrzeby komunistycznego reżimu (jak np. ideę spółdzielczości czy emancypacji kobiet), wypaczając ich pierwotny sens. Realizowane w różnym stopniu mniej lub bardziej utopijne wizje modernizacji ukierunkowane na projektowanie nowoczesnego społeczeństwa (począwszy od społecznego wychowania dziecka) rodziły się wówczas na gruncie kryzysu, jaki wyznaczył moment odzyskania niepodległości, a co za tym idzie, konieczność scalenia podzielonego rozbiarami państwa (zniwelowania nierówności ekonomicznych i poziomu rozwoju gospodarczego). Stanowiły również odpowiedź na realne problemy, takie jak bezrobocie, drastyczne niedobory mieszkaniowe, ogromna liczba dzieci osieroconych i bezdomnych.

Prezentując różne aspekty modernistycznego projektu „nowego świata” i „nowego człowieka”, jesteśmy świadomi jego wewnętrznych sprzeczności i wynikających z tego napięć, jak również złożoności i dynamiki przemian zachodzących na przestrzeni tych dwóch dekad. Ani procesy polityczno-społeczne, ani kulturowe nie dają się zamknąć w wyznaczonych przez obie wojny ramach czasowych, a dwa dziesięciolecia rozciągające się pomiędzy dwiema wojnami dzieli przepaść. Jeśli, upraszczając ten obraz, opiszemy lata dwudzieste jako czas modernistycznych utopii w duchu „szklanych domów”, pod hasłem budowy nowego świata, to kolejną dekadę opisać można poprzez pojęcia nasilającego się wówczas katastrofizmu i przeczcucia klęski⁵. Różnice między obiema dekadami można dostrzec także na gruncie życia polityczno-społecznego, również

5 W *Budowniczych świata* Andrzej Turowski opisuje dwuznaczność modernistycznego projektu poprzez symbolizujący ją topos Wieży Babel – „obraz najśmielszej budowy sięgającej nieba, a zarazem ruiny, chaosu, upadku człowieka”; zob. idem, *Budowniczość świata*, Universitas, Kraków 2000.

w kontekście interesujących nas idei: o ile lata dwudzieste to czas rozwoju na niespotykaną skalą ruchu spółdzielczego, napędzanego nie tylko przez postępowe ustawodawstwo, ale i, co niezwykle istotne, siłą oddolnych inicjatyw, o tyle lata trzydzieste charakteryzował wzrost wpływów rządów autorytarnych na wszystkie dziedziny życia przez ich upaństwowienie (także spółdzielczość) i zaostrejająca się walka polityczna. Przetom ten, będący zarazem przetomem dwóch dziesięcioleci, wyznaczała sytuacja ekonomiczna, społeczna i polityczna na świecie (ogólnoświatowy kryzys gospodarczy lat 1929–1933 i jego skutki polityczne) oraz w Polsce (przewrót majowy w 1926 roku i postępująca prawicowa radykalizacja polityki). W tym kontekście toczyły się coraz ostrzejsze na przetomie obu dziesięcioleci dyskusje na temat społecznej roli twórcy i ścierały różne koncepcje rozumienia społecznego oddziaływania i zaangażowania sztuki.

Na zarysowanym w ten sposób tle wystawa prezentuje wybrane przykłady realizacji idei modernizacji społecznej w takich dziedzinach kultury wizualnej jak architektura, wzornictwo, teatr, prasa i fotografia. Jednak jej kluczowym medium, szeroko obecnym w towarzyszącej wystawie publikacji jest film – prawdziwa „maszyna nowoczesności” – zarówno artystyczny, eksperymentalny, jak i dokument czy tzw. kino popularne. Kino jak żadne inne medium ukazywało dynamikę i kierunek zmiany epoki, a siła i skala jego społecznego oddziaływania nie miała sobie równych. Wraz z właściwą mu techniką montażu i symultanicznością – „jednoczesną wielością zjawisk” tak fascynującą twórców tego czasu – przeniknął do różnych dziedzin sztuki, rewolucjonizując jej język. Rozbijał też „homogeniczną wizję kultury i uchylał namysł nad prawidłami budowy obrazu jako autonomicznego bytu, gdyż bardzo wyraźnie wprowadzał kulturę masową do elitarnej, sztukę niską do wysokiej, zacierając różnice między tymi pojęciami [...]”⁶.

Próba realizacji kształtujących się wówczas postępowych idei społecznych były projektowane i urządzane jako modelowe osiedla robotnicze Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (WSM) na Żoliborzu i Rakowcu czy wzorcowe ośrodki opiekuńczo-wychowawcze. Określić je można zgodnie z definicją utopii Jacques’a Rancière’a jako „dobre miejsca”, gdzie to, co robimy, widzimy i mówimy, doskonale do siebie pasuje⁷. Istotna dla wielu przywołanych na wystawie i omawianych w towarzyszącej jej książce przedsięwzięć była idea spółdzielczości – prężnie rozwijającej się w niepodległej Polsce za sprawą ustawy o spółdzielniach z 1920 roku, która uważana była za najnowocześniejszą w tamtych latach w Europie. Rozumiana jako postępową koncepcja organizacji życia społecznego obejmowała wszystkie jego dziedziny: edukację, kulturę, sport, handel, organizację czasu wolnego (w tym turystykę), działalność polityczną. Wyznaczyła także model organizacji pracy dla niektórych dziedzin życia artystycznego, czego przykładem mogą być spółdzielnie twórców filmowych. Spółdzielczość tworzyła, cytując głównego propagatora tej idei Stanisława Tołwińskiego, „podwaliny nowego ładu i wychowywała

6 Piotr Stodkowski, *Montaże nowoczesności. Adaptacje estetyki filmu i fotografii w (polskim) modernizmie dwudziestolecia*, tekst publikowany w tym tomie, s. 134–143.

7 W ten sposób definiuje wizję WSM Monika Talarczyk, zob. eadem, *Wanda Jakubowska. Od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 62.

dla tego ładu nowego człowieka”⁸, a jednocześnie stała się drogą emancypacji różnych grup społecznych (zarówno kobiet, dzieci, jak i mniejszości narodowych). Wiązała się także z otwartą koncepcją narodu, zgodnie z którą Polakiem – członkiem spółdzielczej wspólnoty – mógł być każdy, niezależnie od przynależności klasowej, politycznej, wyznaniowej czy etnicznej.

Podstawową zasadą wprowadzoną do życia społecznego w oparciu o idee spółdzielcze było pojmowanie wspólnoty jako dobrze urządzonej przestrzeni. Koncepcję architektury wspólnotowej realizowano w projektach wzorcowych osiedli społecznych, których istotnym elementem stały się urządzenia kolektywne zapewniające „dobrodziejstwa życia zespolonego”.

Międzywojenni architekci, jak Helena i Szymon Syrkusowie czy Barbara Brukalska, stawiali sobie za cel kształtowanie nie tylko przestrzeni, ale i oddziaływanie na relacje międzyludzkie i stosunki społeczne. Z dzisiejszego punktu widzenia szczególnie interesujący wydaje się proces projektowania, w który próbowano włączać przyszłych lokatorów, intuicyjnie wprowadzając tym samym w życie zasady partycypacji społecznej⁹.

Wśród licznych urządzeń i przestrzeni przeznaczonych do wspólnego użytkowania, takich jak kotłownia centralnego ogrzewania, kąpielisko, pralnia, czytelnia, świetlica, sala teatralno-kinowa, kluby zainteresowań, istotnym elementem osiedli były dziedzińce – zielona, integracyjna i demokratyczna strefa publiczna. Funkcjonujące na żoliborskim osiedlu WSM ośrodek ogrodniczy, „sanatorium roślin” czy przewidziane na Rakowcu i Żoliborzu „sale ciszy” dające możliwość schronienia przed „zanieczyszczeniem wielkomiejskim hałasem” służyć mogą za przykład myślenia ekologicznego, którego początki przypadają właśnie na okres dwudziestolecia międzywojennego.

Kontakt z naturą – jako element programu wychowawczego i sposób spędzania „czasu wolnego” oraz ochrona przyrody – to niezwykle istotny aspekt projektu społecznej modernizacji. Warto zwrócić uwagę na szerokie, rzeczywiste zaangażowanie mieszkańców osiedli WSM w tworzenie „wspólnoty ogrodu”, a co za tym idzie, na kształtującą się wówczas etyczną postawę wobec natury: zwierząt i roślin.

Nowoczesny architekt, jak deklarowała Barbara Brukalska, miał stać się „elementem organizacji społecznej”, a jego rola polegać miała na organizowaniu przestrzeni życiowej dla nowego człowieka w skali makro (miasto/osiedle) i mikro (dom/mieszkanie). „Piękno to organizacja przestrzeni, a nie chaos zbytecznych ozdób” – hasło sformułowane przez grupę Praesens na potrzeby zorganizowanej na żoliborskim osiedlu WSM w 1930 roku wystawy *Mieszkanie najmniejsze* trafnie opisuje założenia nowej dziedziny, jaką była wówczas architektura wnętrz. Dotychczasowe zdobnictwo wyparte zostało

8 Przemysław Strożek, *Duch spółdzielczości na szlaku. Legenda Gospody Włóczewów i polska turystyka robotnicza*, tekst publikowany w tym tomie, s. 107–117.

9 W trakcie projektowania osiedla WSM na Rakowcu przeprowadzono ankiety wśród mieszkańców i zorganizowano otwarte spotkania z przyszłymi użytkownikami, również dziećmi. Na ten aspekt projektowania architektury społecznej w dwudziestoleciu międzywojennym zwraca uwagę Agata Twardoch, zob. eadem, *Architektura jest zawsze polityczna. Urządzenia kolektywne w międzywojennych osiedlach Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej*, tekst publikowany w tym tomie, s. 54–63.

przez nowoczesną praktykę projektową, której celem była nowa organizacja życia. Projektowanie mieszkania-maszyny musiało opierać się na naukowych zasadach racjonalizmu, taylorizmu i higieny. Interesującym przykładem może być działalność poradni Dom i Ogród prowadzonej przez Brukalską i Ninę Jankowską.

Przestrzenny układ otoczenia, jego skali i walorów estetycznych oraz jego wychowawcze znaczenie odegrały szczególną rolę w nowej ważnej dziedzinie – projektowaniu dla dzieci. Kształtowały ją dwa istotne i powiązane ze sobą aspekty przemian społecznych. Z jednej strony był to czas emancypacji zawodowej kobiet, które nie tylko musiały, ale i chciały pracować zarobkowo. Pociągało to za sobą konieczność wprowadzenia całościowych rozwiązań kwestii opieki nad dzieckiem, co przekładało się na nowe wyzwania dla architektów i nową architekturę żłobków, przedszkoli i świetlic. Z drugiej strony za sprawą postępowych koncepcji pedagogicznych dostrzeżono autonomię i podmiotowość dziecka, czego najlepszym wyrazem stało się sformułowane przez Janusza Korczaka hasło: „Dzieci nie będą, ale są ludźmi”. Nowoczesne koncepcje wychowawcze przyznawały głos dziecku, uznając jego prawo do samostanowienia. Stało się ono uosobieniem wszystkich nadziei, ale i niepokojów epoki rozciągającej się między dwiema wojnami, zajmując szczególne miejsce w modernistycznym projekcie lepszego społeczeństwa.

Nowoczesne programy pedagogiczno-wychowawcze w Polsce, rozwijające się równolegle, ale czerpiące inspiracje z europejskich trendów (jak choćby koncepcje Marii Montessori), realizowane m.in. w ramach „żoliborskiego eksperymentu”¹⁰ oraz wykorzystujące najnowsze osiągnięcia pediatrii i psychologii, obejmowały edukację i czas wolny, rozwijały indywidualność i samodzielność, jednocześnie ucząc funkcjonowania we wspólnocie i kształtując postawę społeczną.

Modelowe minispoczeństwa (wzorowane na społeczeństwie dorosłych) tworzyli wychowankowie takich placówek jak zakład wychowawczo-opiekuńczy Nasz Dom na warszawskich Bielanach, założony przez Korczaka i prowadzony przez Marię (Marynę) Falską, czy pacjenci Sanatorium im. Włodzimierza Medema dla żydowskich dzieci chorych na gruźlicę w Miedzeszynie, zwanego matym Edenem. Zrealizowana w sanatorium modernistyczna utopia pedagogiczna – „dziecięca republika” – stała się tematem jednego z nielicznych zachowanych przedwojennych filmów Aleksandra Forda *Mir kumen on (Droga młodych)*. Obraz ten doskonale łączył skuteczność i siłę oddziaływania filmu propagandowego z walorami artystycznymi, wykorzystując język ukształtowany przez najnowocześniejsze dzieła ówczesnego kina¹¹. Realizował również ideę kina społecznie użytecznego, a tym samym główny postulat lewicowego Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START, do którego obok Forda należeli między innymi Eugeniusz Cękański i Wanda Jakubowska, mieszkańcy żoliborskiego osiedla WSM. Zgodnie z założeniami START-owców film miał godzić radykalne idee z dostępnością

10 Zob. Adam Próchnik, „Szkłane domy”: eksperyment z życia spółdzielczego, w: *Kooperatyzm, spółdzielczość, demokracja. Wybór pism*, red. Bartłomiej Blesznowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 312–320.

11 Zob. Anna Szczepańska, *Łyżeczka z Nowego Świata*, tekst publikowany w tym tomie, s. 14–23.

dla szerokiej publiczności i stanowić narzędzie przemiany świadomości społecznej. Dla członków ugrupowania wspólna była idea produkcji filmowej jako dziedziny opartej na pracy kolektywnej, zorganizowanej na wzór współpracy funkcjonującej także poza kulturą filmową, a jej wcieleniem stała się filmowa spółdzielnia Krąg założona w przez START-owców w 1933 roku. Znikoma liczba zachowanych filmów zrealizowanych przez to środowisko skłania do uruchomienia wyobraźni i przyjrzenia się potencjałowi ukrytemu w tym, co z ich dorobku filmowego zaginęło lub (ze względu na działalność cenzury) wygasło w zarodku¹².

Przemiany społeczne dokonujące się po I wojnie światowej, a przede wszystkim nowe sposoby uczestnictwa proletariatu w życiu publicznym, jak wiecie, manifestacje czy strajki, miały istotny wpływ na formułowane wówczas nowoczesne koncepcje teatralne dotyczące zarówno przestrzeni scenicznej (zniesienie sztywnego podziału na scenę i widownię), jak i nowego masowego odbiorcy. Przykładem może być tu inspirowana i samą nazwą nawiązująca do filmowej „jednoczesności wielu zjawisk” koncepcja teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa. Miała ona realizować hasło „Mieszkanie najmniejsze – teatr największy”, odnoszące się do idei tanich i małych, ale funkcjonalnych mieszkań robotniczych. Postulat społecznie zaangażowanej tematyki oraz demokratyzacji dostępu do kultury realizowały w tym czasie borykające się z polityczną cenzurą i działające na granicy prawa teatry robotnicze (jak teatr Witolda Wandurskiego). W odpowiedzi na te postulaty powstały faktomontaże Leona Schillera (samą nazwą nawiązujące do medium filmu) wpisujące się tematyką (kwestia aborcji, łamanie praw pracowniczych robotników) w debatę publiczną lat trzydziestych. Jedną z najbardziej oryginalnych polskich koncepcji sztuki zaangażowanej realizował teatr ludowy Jędrzeja Cierniaka, oparty na demokratyzacji i kolektywności procesu twórczego, w który włączona została lokalna społeczność wiejska.

Wystawa i towarzysząca jej publikacja skupiają się na wizjach i praktykach modernizacji społecznych zapoczątkowanych około 1918 roku, które wydają się mieć zarówno polityczno-społeczny, jak i artystyczny potencjał także dzisiaj. Przywołane i omówione na wybranych przykładach idee i ich realizacje nakierowane były na integrację i niwelowanie podziałów społecznych, dostrzeżenie i dowartościowanie upośledzonych warstw społecznych. Nowoczesny „inny” to nie tylko słabsze, niemające dotąd własnego głosu grupy społeczne, ale także to, co nie-ludzkie – rośliny i zwierzęta – wymagające troski i uczące empatii. Załączki myślenia ekologicznego czy bardzo współczesne praktyki architektoniczne oparte na partycypacji społecznej, wychodzące od aktywizacji lokalnej społeczności kolektywne działania teatralne czy wreszcie postępowe koncepcje wychowania, również w kwestii edukacji seksualnej, to tylko niektóre aspekty dynamicznych przemian społeczno-obyczajowych zachodzących w okresie dwudziestolecia.

12 Monika Talarczyk, analizując okoliczności powstawania i możliwe inspiracje filmowe, próbuje odpowiedzieć na pytanie, jak i w jakiej estetyce mógł zostać zrealizowany film *Czarne skrzydła*, który ze względu na podejmowaną tematykę kryzysu gospodarczego i strajków w Zagłębiu, nie miał szansy zaistnieć; zob. eadem, *Czarne skrzydła START-u w niebyłej historii przedwojennego polskiego kina*, tekst publikowany w tym tomie, s. 118-133.

Łyżeczka z nowego świata

Anna Szczepańska

Nie myśl, że świat jest karczmą – stworzony,
Ażeby przepychać się w nim do Szynkwasu
Pięciami, pazurami i zachlać się, żreć, kiedy
Inni patrzą, i mdlejąc, i potykając ślinę
Wciągają żołądek miotany przez skurcze!
O, nie myśl, że świat jest karczmą!

Ichchok Lejbusz Perec¹

Pośród tysięcy dokumentów poświęconych historii Bundu znajdujących się w archiwum YIVO Institute for Jewish Research przy 16 Ulicy w Nowym Jorku² zachował się tylko jeden przedmiot pochodzący z Sanatorium im. Włodzimierza Medema, opisany: „A tea-spoon from the Medem Senatorium”. Jeśli podpis ten jest zgodny z prawdą, łyżeczka z pewnością służyła do karmienia setek dzieci, głównie żydowskich, które pochodziły z biednych, robotniczych rodzin i przez kilka miesięcy mogły korzystać z godnych warunków życia, opieki lekarskiej i nauki w ośrodku będącym jedną z najnowocześniejszych świeckich instytucji żydowskich w przedwojennej Polsce. Poczerniała z powodu upływu czasu łyżeczka, która dziwnym trafem znalazła się w archiwum między dwiema gazetami z tamtej epoki, jest starannie wykonana, ozdobiona eleganckim motywem kwiatowym. Stanowi materialny ślad ambicji Sanatorium im. Medema: karmić ciało i ducha, aby poprowadzić dzieci do autonomii i samostanowienia, będących warunkiem nadejścia „Nowego Świata”.

W tej dziecięcej republice podziwianej przez pedagogów w całej Europie łyżeczka nie była wyłącznie narzędziem, za pomocą którego dorosty karmi dziecko. Przed każdym posiłkiem przedmiot ten starannie kładło na stole dziecko z tzw. komisji posiłków, odpowiedzialnej za nakrywanie do stołu o stałych porach, podobnie jak komisja obuwia pilnowała czystości i właściwego stanu wszystkich butów, a komisja

1 Ichchok Lejbusz Perec, *Nie myśl*, w: *Antologia poezji żydowskiej*, PIW, Warszawa 1983.

2 Serdeczne podziękowania za pomoc i wsparcie w pracy nad tekstem zechcą przyjąć: Fondation pour la Mémoire de la Shoah (Annette Wieviorka), archiwum YIVO (Leo Greenbaum i Marek Web), Les Documents cinématographiques (Brigitte Berg), FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny (Anna Sienkiewicz-Rogowska i Elżbieta Wysocka), Deutsche Kinemathek (Martin Koerber), Museum of Modern Art w Nowym Jorku (Katie Trainor), Archiwum Instytutu Polskiego i Muzeum im. Gen. Sikorskiego w Londynie (Wojtek Deluga), zespół Édition Lobster (Serge Bromberg), Centre Medem – Arbeter Ring w Paryżu; dziękuję również Lei Minczeles, Stanisławowi Janickiemu, Konstancji Ford, Monice Talarczyk i Sylvie Lindeperg.



Kadry z filmu *Mir kumen on (Droga młodych)*, reż. Aleksander Ford, 1936,
po restauracji cyfrowej, FINA



tóżek dbała o czystość pościeli. Zespół pedagogiczny sanatorium liczył na to, że dzięki tak skrupulatnemu podziałowi zadań uda się wpoić każdemu dziecku zasady samodzielności i poczucie odpowiedzialności za zbiorowość. Ostatecznym celem było zbudowanie świata, w którym panowałyby bardziej braterskie stosunki, świata, który nie byłby już tylko „karczmą, gietdą ni dzunglą”³.

Przeznaczeniem sanatorium zbudowanego w 1926 roku w Miedzeszynie, około 20 kilometrów na południowy wschód od Warszawy, było zapobieganie i leczenie chorób, zwłaszcza układu oddechowego u dzieci w wieku od sześciu do szesnastu lat, pochodzących w 80 procentach z rodzin robotników, rzemieślników i pracowników niskiego szczebla. Leczone je tam, wykorzystując najbardziej nowoczesne podstawy pedagogiki, z uwzględnieniem świeckich i socjalistycznych wartości Bundu. Od czasu swojego powstania w XIX wieku żydowski ruch robotniczy walczył z dyskryminacją i dążył do wyzwolenia robotników żydowskich⁴, tworząc potężną sieć placówek edukacyjnych. Sanatorium im. Medema przypominało jedną z tych fantastycznych krain rodem z wierszy w jidysz z początku wieku:

Na wysokiej górze,
na zielonej trawie...
Cicho wymarzyłem
Swe dziecinne szczęście⁵.

W 1935 roku, mniej więcej dziesięć lat po założeniu sanatorium, ta modelowa instytucja z pełną mocą odczuła skutki zaostrzenia się sytuacji politycznej w Polsce. Ciężenie sanacyjnego rządu w kierunku władzy autorytarnej wyraźnie odbiło się na mniejszościach, w szczególności żydowskiej⁶. Finansowanie sanatorium zostało ograniczone do tego stopnia, że dalsze jego istnienie wydawało się zagrożone⁷. Aby nadal móc karmić, leczyć i uczyć swoich małych pacjentów, dyrektor placówki Szlojme Giliński wpadł na genialny pomysł wykorzystania najnowocześniejszego i najsukuteczniejszego narzędzia tamtych czasów: kina⁸. U Aleksandra Forda, jednego z najbardziej obiecujących filmowców pochodzenia żydowskiego swojego pokolenia, zamówił film, który miał promować instytucję, ale również przyczynić się do pozyskania funduszy niezbędnych do dalszego funkcjonowania placówki poprzez dotarcie do sympatyków Bundu na całym

3 Icchok Lejbusz Perec, op. cit.

4 Jak wyjaśnia Henri Minczeles, Powszechny Żydowski Związek Robotniczy na Litwie, w Polsce i Rosji, zwany w skrócie Bund, założony podczas kongresu wileńskiego w dniach 25–28 września 1897 roku, od początku był antysyjonistyczny i szybko wybrał „drogę autonomii, sprzeciwiając się zarazem nacjonalizmowi, jak i asymilacji”; idem, *Histoire générale du Bund, un mouvement révolutionnaire juif*, Denoël, Paris 1999, s. 67.

5 Chaim Nachman Bialik, *Na wysokiej górze, na zielonej trawie...*, w: *Antologia poezji żydowskiej*, op. cit.

6 Zob. Georges Mink, *Polska w sercu Europy*, przeł. Magdalena Kozłowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, s. 115–134.

7 Magdalena Kozłowska, *(Nie)urzeczywistniona utopia*, „Midrasz”, listopad–grudzień 2015.

8 Projekt powstał przy pomocy Szlojme Mendelsohna, działacza Bundu oraz Chaima Kazdana, dyrektora CISZO (Centralnej Żydowskiej Organizacji Szkolnej). Zob. Roman Wtodek, *Dokąd prowadzi droga młodych*, „Midrasz”, listopad–grudzień 2015.

świecie, w szczególności w Stanach Zjednoczonych. Ford, wówczas 27-letni, wydawał się idealną osobą do zrealizowania tego zamówienia. Urodzony jako Mosze Lifszyc, był członkiem lewicowego Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START⁹ i opowiadał się za kinem „społecznie użytecznym”. Udowodnił też już swój talent reżyserski, zarówno jako twórca filmów dokumentalnych (*Legion ulicy*), jak i fabularnych (*Mascotte*; *Przebudzenie*; *Sabra*), choć produkcje te znajdowały się na marginesie dominujących wówczas nurtów¹⁰. Z pomocą pisarki i działaczki PPS Wandy Wasilewskiej, a także pisarza Jakuba Pata i operatora Stanisława Lipińskiego, rozpoczął latem 1935 roku zdjęcia do filmu, który początkowo miał pełnić jedynie funkcję promocyjną.

Praca na zlecenie zobowiązuje: film miał przede wszystkim przekazywać widzowi dokładne informacje o życiu codziennym placówki, obrazowo ukazać humanistyczne wartości i postęp społeczny, do którego dążyło Sanatorium im. Medema. Wychowany na sowieckiej sztuce awangardowej lat dwudziestych Ford był jednak świadomy, że forma pedagogicznego i ideologicznego pamfletu, nawet przekonującego, nie byłaby wystarczająca. Aby zachęcić ewentualnych darczyńców do sfinansowania instytucji mieszczącej się w małym polskim miasteczku o niemożliwej do wymówienia nazwie, którego z pewnością nie potrafiliby nawet znaleźć na mapie, trzeba było przekazać informacje, ale przede wszystkim dotrzeć do umysłów i serc. Najważniejszą kwestią – *Grundproblem* w rozumieniu Siergieja Eisensteina – okazało się w tym wypadku znalezienie właściwej formy filmowej, zdolnej przemówić do sumienia widza. Celem Forda stało się więc podniesienie rangi filmu – z promocyjnego do propagandowego dzieła artystycznego, tak by spełnić powierzone mu zadanie, ale i wykonywać swoją pracę w zgodzie z własnymi ambicjami artystycznymi.

Badając genezę *Mir kumen on (Droga młodych)* oraz materiały, jakimi dysponował Ford i jego ekipa, można sobie wyobrazić, jak mogłaby wyglądać promocyjna ilustracja życia w sanatorium. W opublikowanej w 1933 roku broszurze *W słońcu i radości*¹¹ punkt po punkcie przedstawiony został cel instytucji, warunki przyjęcia (wiek dzieci, narodowość, język, pochodzenie społeczne), zasady higieny i zabiegów medycznych (wyżywienie, używane materiały), a także wszystkie zajęcia sportowe, rekreacyjne i artystyczne proponowane przez ekipę pedagogiczną. Również karty przyjęć wypełniane w momencie przybycia dziecka do ośrodka dobrze oddają zadziwiająco nowoczesny charakter modelu edukacyjnego praktykowanego w Miedzeszynie. W podzielonym na sześć części kwestionariuszu starano się precyzyjnie odtworzyć drogę życia małego pacjenta: warunki jego narodzin, szczególne cechy fizyczne i psychiczne, pochodzenie społeczne rodziców, warunki życia, przyzwyczajenia i cechy charakteru. Czy dobrze śpi w nocy? Czy zdarzają mu się wybuchy agresji? Czy ssie kciuk? Było to zatem coś z pogranicza książeczki zdrowia i ankiety socjologicznej, pomoc dla wychowawców

9 Zob. Monika Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska. Od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 37–58.

10 Stanisław Janicki, *Aleksander Ford*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967, s. 6–46.

11 *W słońcu i radości. Dziecko w Sanatorjum im. Medema w Miedzeszynie*, nakładem Zarządu Sanatorjum dla Dzieci im. Włodzimierza Medema, Warszawa 1933.

i nauczycieli w kontaktach z dzieckiem. Na wydawanych przez sanatorium kartkach pocztowych można również zobaczyć poszczególne przestrzenie oddane do dyspozycji ekipie Forda na czas zdjęć: widzimy nowoczesny budynek z wielkimi oknami położony przy lasku, duże sale użytkowe (jadalnię, laboratorium biologiczne, dormitorium, bibliotekę), obficie zaopatrzone w materiały medyczne i pedagogiczne. Ford mógł po prostu przyjąć tę administracyjno-medyczną logikę i uczynić osią filmu wysiłki zatrudnionych w instytucji dorosłych, wzbogacając go o komentarz narratora wyliczającego zalety używanych metod.

Postąpił jednak inaczej. Aby podkreślić jakość i nowoczesność tego miejsca, niezwykle okazatego jak na ówczesne polskie warunki, postanowił najpierw postawić się efektywnym kontrastem. Pierwsza sekwencja filmu, zaraz po początkowych napisach, pokazuje widzowi – bez żadnego dodatkowego komentarza – życie codzienne dzieci zanim trafiły do sanatorium. Oglądamy ulice biednej dzielnicy Warszawy, gdzie ubogie rodziny robotnicze żyją w trudnych warunkach, ściśnięte w matych i ciemnych pomieszczeniach, wykonują codzienne uciążliwe prace. Dzieci wychowywane w takich miejscach przez rodziców przytłoczonych znojem życia, źle odżywione i marnie ubrane, skazane są na swój los, za jedyną rozrywkę mając zabawę poza domem, na nędznych podwórzach i niebezpiecznych ulicach.

Film Forda oparty jest zatem na zasadzie dialektycznej, prostej i skutecznej: słoneczny ogród Edenu, jakim jest sanatorium, nabiera znaczenia dopiero w zderzeniu z ponurą rzeczywistością miejską, filmowaną w Warszawie na ulicach Gęsiej, Smoczej i Franciszkańskiej. Niesie nadzieję na wyrwanie się z niegodnych warunków życia, przyczyny chorób i całego spektrum zaburzeń psychologicznych. Kontrast jest budujący. Jak zauważa jeden z dziennikarzy tamtej epoki: „Mrok ustępuje światłu, odrapane ściany domostw rozstępują się. Taśma filmowa drga powietrzem i przestrzenią, pod mknącymi obłokami, w zieleni i drzewach, stoi biały, duży dom. Jesteśmy w Sanatorium Medem pod Warszawą, wśród gromady roześmianych i szczęśliwych dzieciaków”¹². Ta strategia dialektyczna przypomina najpiękniejsze liryczne wzloty literatury społecznie zaangażowanej, która już ponad 70 lat wcześniej oskarżała społeczeństwo przemysłowe, iż „grzeszy tym, że nie daje nauki bezpłatnie; odpowiedzialne jest za ciemnotę, którą szerzy. Dusza pełna cienia łatwo rodzi grzech. Winny jest nie ten, kto grzeszy, lecz ten, kto roztaacza ciemnotę”¹³. Opozycję między ciemnotą biedy a światłem edukacji i nowoczesnej architektury miejskiej można odnaleźć również w zaangażowanych społecznie pracach fotograficznych z czasów po kryzysie 1929 roku. Wystarczy tu przywołać zdjęcia Aleksandra Minorskiego, jednego z członków grupy START. W fotografiach do broszury *Dola i niedola naszych dzieci*, poświęconych warunkom ich życia w Polsce, ta systematycznie stosowana dialektyka warunkuje montaż zdjęć; na interpretację wpływa jasny komentarz wygłaszany w imieniu dzieci: „W domu nie zawsze mamy dobre warunki do nauki. Z radością idziemy na podwórko naszej szkoły, gdzie możemy się bawić

12 Wanda Kragen, *Zakazany film*, „Oblicze Dnia”, 30.04.1936.

13 Wiktor Hugo, *Nędznicy*, przeł. Maciej Żurowski, Tower Press, Gdańsk 2001, s. 9.

i odrabiać lekcje”. Po lewej stronie widzimy ciemny pokój oświetlony lampą naftową, wokół której gromadzą się dzieci, by z mozotem czytać książkę. Na tej samej kartce, po prawej stronie, możemy podziwiać przestronną salę nowoczesnej szkoły, gdzie każdy ma dla siebie miejsce pełne naturalnego światła. Na potrzeby sprawy postęp społeczny działa zatem w binarnej i manichejskiej formie, a czytelnik nie ma innego wyboru, jak tylko przyznać rację tej nienagannej wizualnie argumentacji.

Cenzura tamtych czasów okazała się nadzwyczaj czujna. Zakaz wyświetlania *Mir kumen on* w Polsce w dużej mierze wynikał z charakteru pierwszej sekwencji filmu, oskarżanej przez jednego z cenzorów Józefa Redlińskiego o „[zerowanie] na nędzy mas oraz [propagandę] światopoglądu komunistycznego [...], zagrożenie żywotnych interesów Rzeczypospolitej”. Inny fragment, w którym ukazana jest solidarność dzieci z sanatorium z dziećmi strajkujących polskich robotników, wzmaga nieufność Centralnego Biura Filmowego. Zakaz ten stał się jednak natychmiast przedmiotem polemicznych komentarzy w polskiej prasie. Autorzy tacy jak Antoni Stonimski i Wanda Kragen dawali wyraz zdziwieniu, pytając ironicznie, w jaki sposób walka z gruźlicą, powrót do natury, higiena i sport, nauka solidarności i sztuki mogą „zagrozić żywotnym interesom Państwa?”¹⁴. Tego rodzaju gwałtowne reakcje nie miały jednak żadnego wpływu na ostateczną decyzję władz – film został objęty zakazem zaraz po zakończeniu produkcji w 1936 roku. Pokazano go w Polsce w pełnej wersji dopiero wiele lat później, w sierpniu 2017 roku, z inicjatywy Serge’a Bromberga i Lei Minczeles (ze strony francuskiej), przy współpracy Deutsche Kinemathek, Museum of Modern Art w Nowym Jorku oraz polskiej Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, którym to instytucjom zawdzięczamy odnowienie kopii filmu w jego oryginalnej i pełnej wersji¹⁵.

Zakaz wyświetlania filmu w Polsce został jednak wykorzystany za granicą. Podczas pierwszego oficjalnego pokazu filmu w Paryżu w marcu 1936 roku francuski filmowiec i biolog Jean Painlevé, działacz socjalistyczny i zagorzały obrońca filmu, zwrócił się do widzów w Salle Pleyel z gwałtownym atakiem przeciwko polskim władzom: „Znajdując się pod rządami opresyjnymi, zarówno z rasowego, jak i społecznego punktu widzenia, żydowska klasa robotnicza w Polsce jest jedną z najędźniejszych na świecie. Przeszedłszy spod rosyjskiej władzy carskiej pod władzę polskiego kapitalizmu, klasa ta nieustannie walczy o prawo do pracy i prawo do kultury”. Brudnopis przemowy, znajdujący się w archiwum filmowca w Paryżu, zdradza wymowne niezdecydowanie: Painlevé skreślił słowa „polski kapitalizm”, zastępując je słowem „fasyzm”¹⁶. Amerykańscy obrońcy filmu nawiązywali do argumentacji francuskiego filmowca, mówiąc o „średniowiecznej nędzy życia w polskich gettach”¹⁷. Film Forda prezentowany był za oceanem jako pochodzący z kraju, „gdzie faszyzm urósł w siłę”, i jako ten, który

14 Wanda Kragen, op. cit.

15 Film wydany we Francji w pakiecie DVD: *Trésors du cinéma Yiddish*, Édition Lobster, 2016.

Zob. Ania Szczepańska, *Trésors du cinéma yiddish*, „Journal Film of Preservation” 2017, nr 97, s. 142.

16 *À propos du film sur le Préventorium populaire Wladimir Medem*, Archives Jean Painlevé, Paryż, nr 20091.

17 Recenzje filmu, 6.04.1938, archiwum YIVO, nr 244.

siatka Bundu powinna jak najszerszej rozpowszechnić, aby walczyć z postęпами tej idei w Europie. Jego amerykańscy zwolennicy rozwijali tę argumentację, przedstawiając *Mir kumen on* jako „pierwszy krok na drodze do »kina klasy pracującej«¹⁸, dającego odpór truciznie, która zaczyna się sączyć z Cinecittà”. Film ten stał się więc dziełem kontrpropagandy, a jej cele wykraczały daleko poza konflikty społeczne w Polsce.

Film rzeczywiście stanowi oskarżenie, jednak najważniejszym osiągnięciem jest tu wirtuozerska promocja postępowej, świeckiej i socjalistycznej ideologii Bundu. Aby ukazać nowoczesność praktykowanego modelu pedagogicznego, reżyser dokonał istotnego wyboru: zamiast pokazywać pracę dorosłych postanowił zobrazować nadzieję na lepsze jutro, umieszczając w centrum narracji same dzieci, ich wypoczęte ciała i uśmiechnięte twarze ożywione śmiechem i zbiorowym śpiewem. Filmowiec poważnie traktuje zatem zasady autonomii i samorządności podopiecznych, a także nauki przez zabawę, chwalone przez pedagogów z całego świata odwiedzających placówkę. Przełożone na język filmowy ujawniają się pod postacią uchwyconej przez twórców energii życiowej i talentu artystycznego dzieci.

Niezwykłą skuteczność dzieła Forda zawdzięcza m.in. wykorzystaniu języka ukształtowanego przez najnowocześniejsze dzieła ówczesnego kina. Scena przybycia do sanatorium jest pod tym względem emblematyczna: kaszel dzieci przekształca się w gorączkowe powtarzanie słów w języku jidysz „Helz mi” (pomóż mi), imitujące równocześnie mechaniczny ruch pociągu, który wiezie dzieci do sanatorium i wrywa je niejako z ich nędznego potożenia. Słowa te później przeradzają się w potężny zbiorowy dziecięcy wokal, pieśń *Mir kumen on*. Umieszczony w centrum język jidysz, narzucający swój rytm montażowi, kojarzy się z poetyckimi wersami w filmie *Mailing Post* zrealizowanym w tym samym roku przez Johna Griersona, ojca dokumentu propagandowego, w celu innowacyjnej w formie promocji pracy brytyjskiej poczty. Wiersze w języku jidysz, pieśni polityczne i ludowe (np. śpiewana po polsku kołysanka ukazująca dwujęzyczność młodych pensjonariuszy) są wykonywane twarzą do kamery, podczas gdy impet, z jakim dzieci machają nogami, udziela się także widzom. Kultura filmowa Forda, na którą składały się przede wszystkim dzieła rosyjskie, francuskie i niemieckie – wskazują na to tytuły obecne w programie grupy START, do której należał – wyraźnie manifestuje się w całym filmie. Pierwsza sekwencja filmu kręcona w Warszawie przypomina awangardową estetykę dokumentalną filmów z późnych lat dwudziestych, jak *Berlin, symfonia miasta* (1927) Waltera Ruttmanna oraz *Człowiek z kamerą* (1929) Dżigi Wiertowa. Sformułowane przez Eisensteina pojęcie atrakcji wykorzystywane jest tutaj na dwóch poziomach: po pierwsze, jako element urozmaicenia, w postaci dziecięcych dokonań artystycznych zapożyczonych wprost z kultury ludowej: cyrku, commedii dell'arte, teatrzyku marionetek, stanowiących ważny motyw ostatniej części filmu. „New York Times” podkreślał zresztą niezwykłą jakość castingu do filmu: „Łowcy talentów z Hollywood powinni zainteresować się niektórymi spośród tych dzieci, zwłaszcza małym Zalmenem i Łazarzem, a także śliczną dziewczynką czytającą komunikaty radiowe”. Atrakcja w rozumieniu Eisensteina

zyskuje tu również drugie oblicze jako element agresywny, atakujący widza i wywołujący w nim gwałtowną reakcję psychiczną: np. koń galopujący po ulicach Warszawy i zagrażający drobnym dziecięcym ciałom albo liczne zbliżenia na dłonie ściskane (w scenie witania dzieci strajkujących polskich robotników) czy bijące frenetycznie brawo. Obrazy te bez użycia słów przekazują ideę braterstwa i solidarności. Można też powtórzyć za amerykańską dziennikarką, że „kamera odniosła sukces tam, gdzie słowa zawiodły”¹⁹. Skuteczność przekazu z pewnością wynika z bogactwa wykorzystywanych przez reżysera form i jego zdolności do przekształcania słownych wywodów w poetycki sposób charakterystyczny dla eksperymentów filmowych tamtych czasów.

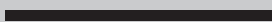
Talent Forda polega również na łączeniu dokumentalnej różnorodności obrazów z życia z doskonałym opanowaniem fabuły: dzieci mogą tak przekonująco grać swoje role dzięki temu, że każde ujęcie zostało mądrze zainscenizowane, przy współpracy młodych aktorów-naturzyczków. Scenariusz wykorzystuje różne zakresy nastrojów. Widz jest czasami wzruszony życzliwością pedagoga – na przykład wtedy, gdy ten, po złapaniu młodego Łazarza na kradzieży buteczek, radzi mu, by zawinął je w czystą serwetkę, zanim włoży je do kieszeni. Uśmiecha się również, gdy dwaj chłopcy po tym, jak się pokłócili, muszą wyszorować podłogę i robią to w choreografii godnej burleskowych filmów tamtych czasów. Przedstawione w takich scenkach regulamin i organizacja sanatorium wzbudzają sympatię widza, który przywiązuje się do poszczególnych postaci. Wykonując powierzone im zadania: ogrodnictwo, sprzątanie, raporty meteorologiczne, przedstawienia teatralne i pisanie dziennika, dzieci zaczynają rozumieć otaczający je świat i w nim funkcjonować. W ten sposób stopniowo uwalniają się od autorytetu dorosłych, stając się wolni i odpowiedzialni zgodnie z teorią i metodologią rozwoju dziecka wypracowanymi przez Marię Montessori i Janusza Korczaka. Zamykająca film scena teatralna, przypominająca cyrkowe fantazje z *Dziennika Głumowa* (1923) Eisensteina, stanowi apogeum tego procesu: niczym Pinokio dzieci odcinają sznurki, które nimi poruszały jak marionetkami, i zaczynają wesoło tańczyć, „w stońcu i radości”.

Mir kumen on jest zatem wcieleniem utopii, zrealizowanej, a następnie brutalnie zniszczonej. Łyzeczka zachowana w archiwum YIVO wzbudza w nas tyle emocji z tego samego powodu, co film Forda: jesteśmy świadomi, że obcujemy z częścią świata, który przepadł, nie istnieje. Podobnie jak przedmioty więźniów wytłaniające się z ziemi podczas wykopalisk w Auschwitz w filmie *Archeologia* (1967) Andrzeja Brzozowskiego łyżeczka z Sanatorium im. Medema ukazuje kruchy ślad tragedii, której echo przebija z zachowanego również w archiwum YIVO telegramu przesłanego do Nowego Jorku 3 grudnia 1942 roku: „250 dzieci z sanatorium zabitych, tak samo większość pracowników. Pracownicy mieli wybór i wybrali los dzieci”. W sierpniu 1942 roku wszyscy oni zostali wywiezieni do Treblinki. *Mir kumen on* brzmi dzisiaj zatem jak rewolucyjna pieśń, ale i requiem.

przełożyła z języka francuskiego Elżbieta Lubelska

„dziecko – już mieszkaniec, obywatel i już człowiek”

Między praktyką a utopią



Marta Ciesielska

Kiedy nadejdzie owa szczerza chwila,
gdy życie dorosłych i dzieci stanowiąc
będzie równoważny tekst?

Janusz Korczak¹

Młody student medycyny – Henryk Goldszmit, znany później jako Janusz Korczak – pisał już pod koniec XIX wieku: „Dzieci nie będą dopiero, ale są już ludźmi, tak, ludźmi są, a nie lalkami: można przemówić do ich rozumu, odpowiedzą nam, przemówmy do serca, odczują nas”². I odtąd owo hasło „dzieci nie będą, ale są ludźmi” stanie się jednym z najważniejszych w jego działalności twórczej i publicznej. Jako lekarz, wychowawca, działacz, pisarz, wykładowca, prelegent, ekspert sądowy z równą pasją będzie je promował³ i, co może ważniejsze, praktykował – przede wszystkim w obu instytucjach wychowawczych, z którymi był ściśle związany: żydowskim Domu Sierot (1912–1942) oraz Naszym Domu dla dzieci polskich (w Pruszkowie w 1919 roku, od 1928 na warszawskich Bielanach). Bardzo wczesnie włączył się Korczak w ruch społeczny na rzecz praw upośledzonych warstw i grup, od przetomu wieków nabierający dynamiki pod wpływem silnych impulsów modernizacyjnych i emancypacyjnych – narodowych, socjalnych, feministycznych, edukacyjnych⁴. Na ziemiach polskich i w odzyskanej Rzeczypospolitej animowali go m.in. „postępowi” i „niepokorni” ludzie pióra, lekarze, prawnicy, pedagodzy, społecznicy, pośrednio czy bezpośrednio zaangażowani w działalność niepodległościową⁵, traktujący często swą aktywność przede wszystkim jako służbę i powinność obywatelską.

1 Janusz Korczak, *Pedagogika żartobliwa. Moje wakacje. Gadaninki starego doktora*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa 1939.

2 Janusz [Korczak], *Rozwój idei miłości bliźniego w XIX wieku*, „Czytelnia dla Wszystkich” 1899, nr 52, cyt. za: idem, *Dzieła*, t. 3, vol. 1, Oficyna Wydawnicza Latona, Warszawa 1994, s. 226. Tekst ten podpisał jako „Janusz”, swój podstawowy pseudonim „Janusz Korczak” przyjął na początku 1900 roku.

3 „W świadomości obywateli budzę szacunek dla dziecka i poczucie odpowiedzialności za powołanie go do życia”; idem, *Bez gniewu*, „Praca Szkolna” 1929, nr 2, cyt. za: idem, *Dzieła*, t. 13, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017, s. 157.

4 „[...] nowatorzy zaczęli głosić ideę, że dziecko nie jest wyłączną własnością ojca, że nie ma prawa go sprzedać, zabić czy zjeść. / I oburzano się: / – Jakże to? Ja je powołałem do życia, a nie mam do niego prawa? – Szaleństwo! / Tak. / – Samodzielna kobieta? – Nonsens. / – Żyd – obywatel? – Brednie. / – Dysputy i pakt z najmitą? – Błazeństwo. / Dziecko woła o wyzwolenie [...]”; idem, *Wiosna i dziecko*, 1921, w: ibidem, s. 31.

5 Pod koniec życia Korczak podał, że do żadnej partii politycznej nie należał, ale był „w bliskim kontakcie z wielu konspiracyjnymi politykami” z ugrupowań lewicowych, zob. *Podanie do Biura Personalnego Rady Żydowskiej*, 9.02.1942, w: idem, *Pamiętnik i inne pisma z getta*, W.A.B., Warszawa 2012, s. 156. Z Polskiej Partii Socjalistycznej (PPS) wywodziła się również Maria (Maryna) Rogowska-Falska kierująca Naszym Domem i część aktywistów Towarzystwa Nasz Dom, np. Stanisław Siedlecki, jego prezes, m.in. członek Zarządu Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (WSM).

Jednocześnie kontekst wojenny i okotowojenny pierwszych dekad XX wieku – opresje, które dotknęły masowo ludność cywilną, tragicznie pogarszając sytuację najuboższych, czyli najmłodszych – spowodował, że od początku odradzania się polskiej państwowości zabiegano o uznanie sprawy dzieci za jedną z najpilniej wymagających rozwiązania – również w planie legislacyjnym, instytucjonalnym, a nawet, rzecz można, ideowo-propagandowym.

Jeszcze przed zakończeniem I wojny światowej zjazd lekarzy polskich (na przełomie lipca i sierpnia 1918 roku⁶) żądał uznania „społecznego prawa ochrony człowieka od urodzenia” i powołania „w celu opieki nad dzieckiem Urzędu Krajowego, w którego rękę zjednoczyłyby się opieka państwowa nad niemowlętami oraz nad dziećmi do pewnego przez władze prawodawcze określonego wieku”, Ministerium Dziecka („Władza ta winna mieć nadzór nad wszystkimi sprawami, mającymi związek z życiem, zdrowiem, wychowaniem, prawami dziecka”), czy też Ministerium Opieki nad Dziećmi oraz stworzenia Kodeksu Dziecka („wszystkie przepisy, dotyczące opieki i ochrony dzieci i młodzieży winny być skodyfikowane i ujęte w oddzielną księgę”)⁷.

Jako obszary koniecznych działań – gwarantowane przez prawo państwowe i realnie wypełniane poprzez system instytucji – wskazywano: ochronę macierzyństwa; opiekę nad dzieckiem sierocym, pracującym, chorym, kalekim, przestępczym; organizację (prócz edukacji szkolnej) ich czasu wolnego; kształcenie i doksztalcanie pod tym kątem pracowników takich dziedzin, jak medycyna, pedagogika, prawo⁸.

Przywołane wyżej projekty wyznaczały pożądany kierunek i horyzont działań, lecz ówczesna rzeczywistość znacząco ograniczała ich realizację. Warto jednak odnotować w owym ruchu na rzecz praw dziecka szczególną aktywność i sprawczość środowiska lekarskiego, formacyjnego dla Korczaka. Potwierdziło to wprowadzenie z inicjatywy Polskiego Towarzystwa Pediatrycznego (Korczak był jego członkiem) zapisu do Konstytucji II RP (marzec 1921): „Dzieci bez dostatecznej opieki rodzicielskiej, zaniedbane pod względem wychowawczym, mają prawo do opieki i pomocy Państwa”; odpowiednią ustawę szczegółową uchwalił parlament w 1923 roku.

Polska objęta była wówczas różnorodnymi międzynarodowymi akcjami i inicjatywami (wiele organizacji miało u nas przedstawicielstwa lub misje), a środowiska, z którymi Korczak był związany, aktywnie w nich uczestniczyły. Kiedy społeczność międzynarodowa zatwierdziła pierwszy wspólny dokument dotyczący obowiązków „mężczyzn i kobiet wszystkich narodowości” wobec dzieci, czyli ogłoszoną przez Union Internationale de Secours aux Enfants w 1923, a przez Ligę Narodów przyjętą w 1924 roku Deklarację Genewską, została ona podpisana również w Warszawie 28 marca

6 Zwolniony z armii carskiej Korczak wrócił do Warszawy w czerwcu 1918 roku; brak danych o jego udziale w zjeździe, ale wśród uczestników byli bliscy znajomi, np. dr Julian Kramsztyk. Cytaty pochodzą z *Pamiętnika II Zjazdu Higienistów Polskich*, Warszawa 1918, s. 171, 161, 170, 173.

7 Do tego ostatniego postulatu wracano i później: „[...] powinien być utworzony specjalny **kodeks praw dziecka**, na wzór angielskiego Children Act, wydanego w roku 1908”; Tadeusz Jaroszyński, *Psychologia i profilaktyka przestępczości u dzieci*, „Opieka nad Dzieckiem” 1923, nr 2.

8 Zob. St[efania] Sempotowska, *Wnioski w sprawie „Opieki nad dzieckiem”*, „Robotnik” 1919, nr 166. Sempotowska wniosła 1919 roku na zjeździe nauczycielskim rzuciła też hasło „Karty praw dziecka”.

1925 roku – przez Polsko-Amerykański Komitet Pomocy Dzieciom (Korczak reprezentował w nim instytucje żydowskie), w imieniu „instytucji opiekujących się dzieckiem w Polsce”, na ich zjeździe, który odbył się z udziałem władz państwowych.

Deklarację propagowano szeroko, szczególnie w latach dwudziestych, i czynił to także bezpośrednio sam Korczak⁹, w demokratycznych kręgach zaangażowanych profesjonalnie i społecznie w sprawę dzieci traktowany jako autorytet i praktyk ze znaczącym dorobkiem.

Działając w ramach szerszego ruchu, niejednokrotnie wyprzedzał – jako pionier, może i wizjoner¹⁰ – współczesne mu trendy. Już w pierwszym wydaniu *Jak kochać dziecko. Dziecko w rodzinie* (pisane podczas wojny, wyszło w październiku 1918, choć z datą 1919) wzywał „o *Magna Carta Libertatis*, o prawa dziecka”, formułując jako podstawowe: 1. „Prawo dziecka do śmierci” (do dziś prowokujące); 2. „Prawo dziecka do dnia dzisiejszego”; 3. „Prawo dziecka, by było tym, czym jest”; w drugim wydaniu (1929)¹¹ dodał jeszcze „Prawo dziecka do wypowiedania swych myśli, czynnego udziału w naszych o nim rozważaniach i wyrokach”. W ostatniej części tetralogii (*Jak kochać dziecko. Dom Sierot*, 1920) opisał swój podstawowy – prowadzony wspólnie ze Stefanią Wilczyńską i tworzony razem ze współpracownikami – „warsztat pracy”, czyli Dom Sierot, podkreślając dobitnie podmiotowy udział wychowanków w życiu instytucji: „Gospodarzem, pracownikiem i kierownikiem domu stało się – dziecko”¹². W tym (mini)społeczeństwie z własnymi, samorządnymi, przedstawicielskimi instytucjami, zorganizowanym na zasadach partnerstwa, z prawami obowiązującymi wszystkich członków wspólnoty, szczególną rolę odgrywał sąd i jego procedury (jak wybieranie sędziów przez losowanie czy skarga-zgłaszanie „sprawy”). Jego powołanie i działanie (nie bez realnych początkowych trudności, szczerze przez Korczaka zreferowanych) służyć miało nowej praktyce współżycia ludzi, dojrzałych i młodych, silnych i słabych, „natrętnych” i „cichych” (przed sądem stawali, podobnie i w Naszym Domu, na równi dorośli i dzieci). Korczak dowodził, że właśnie sąd „może się stać zawiązką równouprawnienia dziecka, prowadzi

9 Pierwszy raz cytował ją w dorocznym sprawozdaniu utrzymującego Dom Sierot Towarzystwa „Pomoc dla Sierot” za rok 1924 (1925), ostatni – w grudniu 1939 i 1940 roku, w odezwach *Do Obywateli Chrześcijan o pomoc dla Domu Sierot*.

10 Wczesną utopijną wizję instytucji liderującej głębokiej zmianie społecznej (opublikowaną przez Korczaka w 1907/08) przywołał – konfrontując ją z faktyczną realizacją, czyli Domem Sierot – kolega ze studiów medycznych, a w latach trzydziestych minister opieki społecznej, Stefan Hubicki: „Czytałem *Szkołę życia* z czasów dawnych. Później dowiedziałem się o tym, że ta szkoła życia, [...] wyraz literackiego marzenia, znalazła swoje urzeczywistnienie. [...] Już po wojnie bolszewickiej spotkałem doktora Goldszmita w Łazienkach z dwoma obywatelami tej Rzeczypospolitej. Obywatele mieli po lat dziesięć, byli bosi, w bardzo kusych ubrankach, ale kilkunutowa rozmowa przekonała mnie, że nie tylko mają bardzo rozwinięte władze umysłowe, ale jeszcze mają silnie rozwinięte poczucie, które się rzadko spotyka w tym wieku: te dzieci miały poczucie obywatelskie”; *Jubileuszowe Walne Zebranie Towarzystwa „Pomoc dla Sierot”*. *Stenogram*, 1933, cyt. za: Janusz Korczak, *Dzieła*, t. 14, vol. 1, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2008, s. 157, 158.

11 Na początku 1929 roku ukazał się programowy manifest Korczaka *Prawo dziecka do szacunku*, sumujący niejako jego doświadczenia z aktywnych lat dwudziestych.

12 Idem, *Dzieła*, t. 7, Oficyna Wydawnicza Latona, Warszawa 1993, s. 276.

do konstytucji, zmusza do ogłoszenia – deklaracji praw dziecka”¹³. A o własnym bezcennym doświadczeniu bycia podsądnym pisał: „[...] tych kilka spraw było kamieniem węgielnym mego wychowania jako nowego, »konstytucyjnego« wychowawcy, który nie dlatego nie krzywdzi dzieci, że je lubi czy kocha, ale dlatego, że istnieje instytucja, która je przed bezprawiem, samowolą, despotyzmem wychowawcy [czyli władzy – MC] broni”.

W drugiej połowie lat dwudziestych Korczak głosił w ramach cyklu wykładów – pod autorskim tytułem *Prawa dziecka jako jednostki* – m.in. postulat prawa do „pełnego obywatelstwa we własnym świecie” i „do demokratyzacji wychowania”, a także określił rolę wychowawcy jako „rzecznika praw dziecka”¹⁴ (wyprzedzając, tym razem bardzo znacząco, praktykę międzynarodową – pierwszy Rzecznik Praw Dziecka powołany został w 1981 roku w Norwegii).

Historyczne doświadczenie Korczakowskie nigdy nie miało być modelowym wzorcem do naśladowania, już raczej inspiracją dla szukania „własnej drogi”, a jego dokumentalne niekiedy wręcz opisy – dzieleniem się „momentami wychowawczymi”, świadectwem praktyki i refleksji, wnikliwą relacją z obserwacji uczestniczącej (spuścizna Korczaka to w dużej mierze swoista literatura dokumentu osobistego), wspierającą „tęsknotę za lepszym życiem, którego nie ma, ale kiedyś będzie, za życiem Prawdy i Sprawiedliwości”¹⁵.

Czy w dzisiejszym dyskursie o demokracji, bezprzymiotnikowej i przymiotnikowej (deliberatywnej, liberalnej, suwerennej, totalitarnej), o inkluzji i ekskluzji w życiu społecznym, o budowaniu wspólnoty (ponad podziałami, mimo podziałów, jej redefiniowaniu), partycypacji, nawet tutoringu¹⁶, sięganie do Korczaka – a sam zachęcał do analiz krytycznych¹⁷ – może służyć wzmocnieniu praworządności, społeczeństwa obywatelskiego, prawom człowieka, lepszemu rozpoznaniu, co osiągnęliśmy, co zapoznaliśmy, co przeoczyliśmy, do czego jeszcze musimy zmierzać?

13 Ibidem, s. 297; następny cytat s. 352.

14 Obok „rewolucyjnego” cyklu Korczakowskiego na kursach organizowanych przez Ministerstwo Pracy i Spraw Społecznych wykładano przedmioty bardziej tradycyjne, jak „fizjologia i psychologia dziecka, patologia umysłowości dziecięcej, ogólne wiadomości z zakresu opieki społecznej, ogólne zasady higieny i wychowania fizycznego, organizacja zakładów zamkniętych”; *Projekt programu wykładów na kursach dokształcających dla czynnych wychowawców w zakładach opiekuńczo-wychowawczych*, „Opieka nad Dzieckiem” 1925, nr 6. Pod koniec lat dwudziestych temat praw dziecka „wypadł” z programu; Korczak nadal wykładał, ale... *Moczenie nocne*. Wykłady znane są jedynie z krótkich omówień, zob. *Kursy dokształcające dla wychowawców zakładów opiekuńczo-wychowawczych. Uzasadnienie i programy*, 1928, w: idem, *Dzieła*, t. 13, op. cit., s. 313–314. Wykład (jeden) *Prawa dziecka, jako żywej istoty, człowieka, niedoświadczonego pracownika* pozostał tylko w cyklu zajęć Korczaka *Zasady wychowania w internatach* w Państwowym Instytucie Pedagogiki Specjalnej.

15 Idem, *Pożegnanie*, „W Stońcu” 1919, nr 12, cyt. za: idem, *Dzieła*, t. 11, vol. 1, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2003, s. 218.

16 System tzw. opieki w Domu Sierot i Naszym Domu (wychowanków nad wychowankami, np. nowicjuszami czy wymagającymi szczególnego wsparcia) to przykład skutecznego tutoringu międzyrówieśniczego.

17 „Przestańmy być pasożytami zastużonych [...], poczućmy się ich współobywatelami; na życiu ich, jak na trupie, uczmy się anatomii własnego, bo każde życie ma swój szkielet, mięśnie, serce, mózg, trzewia i zewnętrzną powłokę”; idem, *Słowo wstępne*, w: Jędrzej Śniadecki, *O fizycznym wychowaniu dzieci*, 1920, cyt. za: Janusz Korczak, *Dzieła*, t. 13, op. cit., s. 12.



Janusz Korczak z wychowankami przed budynkiem Domu Sierot, Warszawa, ul. Krochmalna 92, lata dwudzieste XX wieku, Korczakianum – Muzeum Warszawy

Mała antologia tekstów

Dziecko jest istotą rozumną, zna dobrze potrzeby, trudności i przeszkody swego życia. Nie despotyczny nakaz, narzucone rygory i nieufna kontrola, ale taktowne porozumienie, wiara w doświadczenie, współpraca i współżycie.

Janusz Korczak, *Prawo dziecka do szacunku*, 1929 (*Dzieła*, t. 7, s. 448)

*

[...] gra życie całą gamę zawitych wydarzeń [...] społeczeństwa dziecięcego – społeczeństwa w jego dosłownym znaczeniu – z wzajemnymi sporami, ścieraniem się wzajemnych interesów – zwycięstwami silnych i sprytnych – prześladowaniem lub lekceważeniem niedotężnych i niezaradnych – zdolnego do zdumiewających porywów sprawiedliwości lub bezinteresowności – wspianiatomyślnego lub samolubnego i okrutnego.

Janusz Korczak, *Michałówka. Kolonia letnia dla dzieci żydowskich* (z notatek dozorczy), „Izraelita” 1904, nr 44 (*Dzieła*, t. 5, s. 251)

*

Jasny demokratyzm dziecka nie zna hierarchii. Do czasu boli je pot wyrobnika i głodny rówieśnik, niedola dręczonego konia, zarzynanej kury. Bliski mu pies i ptak, równy motyl i kwiat,

w kamyku i muszelce odnajduje brata. Niesolidarne w wyniośtej dumie dorobkiewicza, nie wie, że człowiek tylko ma duszę.

Janusz Korczak, *Prawo dziecka do szacunku*, 1929 (*Dzieła*, t. 7, s. 435)

*

[Dziecko] przeczuwa chwilę, gdy człowiek porozumie się nie tylko z człowiekiem, nie tylko biały z czarnym, bogaty z biedakiem, mężczyzna z kobietą i dorosły z dzieckiem – ale porozumie się: ze słońcem i gwiazdami, wodą i powietrzem, z białą brzozą i leśną konwalia, z psem i skowronkiem.

Janusz Korczak, *Wiosna i dziecko*, 1921 (*Dzieła*, t. 13, s. 17–18)

*

Dziecko jest jutrem. Ono będzie pracownikiem, będzie obywatelem, będzie prawodawcą, ale czekać trzeba. Cierpliwie czekać. [...] Patrzeć, myśleć i znów czekać. Ostrożnie, bardzo ostrożnie działać, i to w pewnych tylko chwilach – odpowiednich – drobnymi poruszeniami, szeptem, uśmiechem, lekkim zmarszczeniem brwi. Ani młot, ani piła, ani kosa nie nauczą metody działania, głośny okrzyk, mocne hasło – splotą.

Janusz Korczak, *Nasz Dom*, „Robotnik” 1919, nr 410 (*Dzieła*, t. 14, vol. 1, s. 193–194)

*

Wychowanie współczesne przenika zasada, że wychowawca odpowiada przed społeczeństwem za dzieci. Pragniemy oprzeć wychowanie na zasadach, gdzie wychowawca odpowiadałby przed dziećmi za społeczeństwo.

Celem wychowania współczesnego jest przygotowanie dzieci do życia, gdy po latach staną się ludźmi. Pragniemy przekonać ogół, że dzieci już są ludźmi, że traktować je należy jako żywe i już ludzkie istoty.

Pragniemy zorganizować społeczeństwo dziecięce na zasadach sprawiedliwości, braterstwa, równych praw i obowiązków.

Nie mając na razie lepszych niż te wzorów, które dla siebie wypracowało społeczeństwo dorosłych, będziemy je naśladowali, przystosowując do potrzeb i właściwości społeczeństwa dziecięcego.

Karność zastąpić pragniemy przez ład, przymus przez dobrowolne przystosowanie się jednostki do form życia zbiorowego, martwy morał zmienić chcemy w radosne dążenie do doskonalenia się i samozmagania.

Stawiamy szacunek dla siebie samego na równi z życzliwością dla bliźnich, lepiej – współobywateli.

Zarzucić musimy pogląd, że dziecko ma się z łaski karmić okruchami ofiarowanymi przez tkliwie, pobłażliwie czy pieszczotliwie dlań usposobione serca bądź macierzyńskie, bądź filantropijne.

Dążyć będziemy do międzynarodowej organizacji dzieci i młodzieży, zachęcając do obioru wspólnego dnia święta, wspólnego sztandaru, wspólnej pieśni i pracy, i jednego języka, żądania równouprawnienia dla siebie.

Nie urabiać i przerabiać, a zrozumieć i porozumieć się chcemy z dzieckiem, pomóc do odrodzenia niewolniczej, żebraczej jego duszy, odrzucenia brudu, który przeniknął i opanował

spoteczństwo dzieci jako zaraza dorosłych. Zdemoralizowano dzieci tym, że się je karmi ideami i ideałami, na zrealizowanie których mają czekać dziesiątki lat.

[...] Dziać musimy ostrożnie i z wolna, czujnie się pod kierunkiem dzieci kształcą i wychowując.

Janusz Korczak, *Sprawozdanie Towarzystwa „Nasz Dom” za okres 24 XI 1921–30 X 1923* (*Dzieła*, t. 14, vol. 1, s. 196, 199)

*

Wychowawca nie jest obowiązany brać na siebie odpowiedzialności za odległą przyszłość – ale całkowicie odpowiada za dzień dzisiejszy. Wiem, że zdanie to wywoła nieporozumienie. Właśnie odwrotnie sądzą, w moim przekonaniu błędnie, gdy szczerze. Ale czy szczerze? Może kłamliwie. Wygodniej odrzucać odpowiedzialność, przenieść ją w mgliste jutro, niż już dziś – z każdej godziny zdawać rachunek. [...]

Nie wiem, poszukuję, zadaję pytania. W zmęczeniu hartuję się i dojrzewam. Praca jest najcenniejszą częścią treści mego życia najbardziej osobistego. Nie to, co łatwe, a co najwszechstronniej skuteczne.

Janusz Korczak, *Teoria a praktyka*, „Szkoła Specjalna” 1924/25, nr 2 (*Dzieła*, t. 13, s. 90, 88)

*

Uparcie będę powracał do obrony tego właśnie założenia wbrew utartej formule o przyszłym członku społeczeństwa, przyszłym obywatelu. Kto chce przeskoczyć dzieciństwo, mierząc w odległą przyszłość – chybi.

Janusz Korczak, *Wychowawca – obrońca*, „Szkoła Specjalna” 1926/27, nr 2 (*Dzieła*, t. 13, s. 120)

*

Dziecko – już mieszkaniec, obywatel i już człowiek. Nie dopiero będzie, a już. Dziecko ma dawność i przeszłość. Wspomnienia i pamiątki. Lata dziecięce – to życie rzeczywiste, nie zapowiedź. Radość i ból są prawdą, nie urojeniem. Każda chwila rzetelna jego poważnego, nie na żart czy próbę, życia – nie wróci, warta sama w sobie jako całość – zapadając się – żłobi. Nie morał na wyrost i frazes zadań i obowiązków przyszłych, jeno dzisiejszych. Bliski teren, drobne zagony, na których doświadczają, siłą próbuje, święci zwycięstwa, doznaje porażek, ponawia wysiłki, zbiera plon – ćwiczy, hartuje i kontroluje siebie.

Dziecko rozgląda się, cieszy, dziwi, niepokoi. Świat piękny, pełen radosnych niespodzianek i dumnych zwycięstw. Ale nie tylko słoneczny i ciepły, pogodny i barwny. Bo i twardy, surowy, podstępny, okrutny.

[...]

Dziecko ufa. Pragnie wierzyć w silną, zrównoważoną, dojrzałą prawdę i dobro. Łagodnie przygotować, że ideał – marzeniem, a słabość i niedoskonałość – rzeczywistością. Że i my dzieci. Nie – podejść i zwieść. [...]

Szukamy nowych metod wychowania. Starcie między pokoleniem dawnych a nowych zasad będzie tym ostrzejsze, im mocniej jedni zechcą trwać, zachować, opóźnić, drudzy – lekomyślnie popędzać i wybiegać.

Starcia mogą być drażniące i bezpłodne lub twórcze, zależnie od tego, czy zwalczające się strony uzbroją się w dostateczną ilość dowodów na poparcie twierdzeń.

Janusz Korczak, *Wstęp*, w: Maria Rogowska-Falska, *Zakład Wychowawczy „Nasz Dom”. Szkic informacyjny*, 1928 (*Dzieła*, t. 14, vol. 1, s. 204, 207, 208)

Sąd Koleżeński – jako zawiązek równouprawnienia dziecka. Jako próba regulowania współżycia jednostki z jednostką, jednostki z gromadą, współpracy z dorosłymi – drogą oceny moralnej czynów już spełnionych.

Od oceny moralnej – do środków zaradczych, kształtujących prawo [...].

Dać dziecku impuls do wysiłku – przez danie jemu możliwości poznania opinii gromady o sobie: plebiscyt.

Dać impuls do wysiłku przez wskazanie stopni, danie konkretnego dążenia i stópów granicznych wzrostu: kwalifikacje obywatelskie.

Gazeta, komunikaty – organ sprawozdawczy i informacyjny.

Kalendarz. – Kronika. – Wspomnienia. Opisy, opowiadania i opowieści dzieci.

[...]

Poszukiwanie dróg uzgodnienia zasady jawności z zasadą poszanowania świata wewnętrznego dziecka, dyskrecji względem wysiłków jego wewnętrznych.

Poszukiwanie linii rozwoju życia: od kontroli opinii, oceny innych – do samokontroli i samooceny.

Od karności względem prawa z zewnątrz – do karności względem prawa moralnego – w sobie.

[...]

Kwalifikacje obywatelskie uczą poznać twarde prawo życia, że człowiek ponosi konsekwencje postępowania swego i swych czynów.

Kwalifikacje obywatelskie uczą piąć się mozolnie – szczebel po szczeblu – w górę.

Dają – radość zwycięstwa.

Dają przestrozę, że spaść znowu można.

I nową wiarę – w możliwość nowego zwycięstwa.

Maria Rogowska-Falska, *Zakład Wychowawczy „Nasz Dom”. Szkic informacyjny*, 1928 (Maria Falska, *Nasz Dom – zrozumieć, porozumieć się, poznać*, t. 1, red. Marta Ciesielska, Barbara Puszkina, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, Warszawa 2007, s. 32–33, 70–71)

*

Jeśli ktoś zrobi coś złego – najlepiej mu przebaczyć. Jeśli zrobił coś złego, bo nie wiedział – to już wie teraz. Jeśli zrobił coś złego nieumyślnie – będzie w przyszłości ostrożniejszy. Jeżeli robi coś złego, bo mu się trudno przyzwyczaić – będzie się starał. Jeżeli zrobi coś złego, bo go namówili – już się nie będzie słuchał. [...]

Ale Sąd musi bronić cichych, by ich nie krzywdzili natrętni i zaczepni, musi bronić starych, by im nie dokuczali silni, musi bronić sumiennych i pracowitych, by im nie przeszkadzali niedbalcy i leniuchy. Sąd musi dbać o to, by był porządek, bo nieład najbardziej krzywdzi cichych, dobrych i sumiennych ludzi.

Sąd nie jest prawdą, ale musi dążyć do prawdy. Sąd nie jest sprawiedliwością, ale do sprawiedliwości dążyć powinien. Sędziowie mogą się mylić – to ich nie hańbi. Sędziowie mogą karać za czyny, które popełniali sami. Jeśli i oni robili to, za co sądzić mają, mówią, że złe jest to, co sami też robili.

Hańbi tylko to, gdy sędzia świadomie wydaje wyrok niesprawiedliwy.

Janusz Korczak, *Kodeks Sądu Koleżeńskiego w Naszym Domu w Pruszkowie*, „W Stońcu” 1921, nr 5 (*Dzieta*, t. 11, vol. 1, s. 241–242)

*

Jeśli w ciągu pierwszych paru dni czujnie baczyć, jak dzieci się wzajemnie poznają, przekonać się łatwo, że dobrym siłom potrzebna jest pomoc, poparcie, a przede wszystkim czujna i ostrożna ostona przed tymi paru czy kilkorgiem, dla których system twój jest niedogodny.

Jeśli obowiązkiem władzy jest zabezpieczenie społeczeństwa przed gwałtem i nadużyciem ze strony elementów szkodliwych, to obowiązkiem wychowawcy jest zabezpieczenie dzieci przed pięścią, groźbą i obelgą, ich własność przed przywłaszczeniem (czy to będzie kamyk, czy patyk), obrona ich organizacji (czy to będzie zabawa w piłkę czy budowanie domków z piasku).

Janusz Korczak, *Jak kochać dziecko. Kolonie letnie*, 1920, 1929 (*Dzieta*, t. 11, vol. 1, s. 262)

*

Zadaniem nauczyciela znać uczniów i tu w najrzadszych przypadkach i bez gniewu, bez nadąsań, raczej ze skruczą, stwierdzać: – Rośnie szkodnik, niesie krzywdę i troskę.

Nauczyciel ma obowiązek bronić przed nim klasę już dziś. Nie jego rzeczą zastanawiać się nad tym, co będzie.

Doświadczenie uczy, że nie ma dziecka, które nie mogłoby się poprawić. Jeśli się nie poprawi, niech wzrasta na swobodzie.

Nie znamy przyszłości: może w drugim, trzecim pokoleniu da ono cennego potomka [...].

Dziecko występne – to dziecko chore, którego nie umiemy lub nie chce nam się uleczyć. [...]

Ostaniać przed nim klasę, dzieci, zrównoważone, ciche i karne, by te pojedyncze nie krzywdziły, nie biły, nie okradły, by nadto ogół nie odpowiadał za ich złośliwą inicjatywę, za niepokój i w klasie, i w odczuwaniach nauczyciela.

Janusz Korczak, *Bez gniewu*, „Praca Szkolna” 1929, nr 2 (*Dzieta*, t. 13, s. 156)

*

Chcąc wytworzyć dobrych obywateli, nie mamy potrzeby tworzyć idealistów. [...] Nie wychowa żaden wychowawca stu ideowców ze stu dzieci, samorodnie wytoni się ich kilkoro, a biada im, jeśli nie będą umiały liczyć. Bo pieniążek daje wszystko prócz szczęścia; daje nawet szczęście i rozum, i zdrowie, i moralność. Naucz dziecko, że daje i nieszczęście, i chorobę, że rozum odbiera.

Niech za zarobione pieniądze naje się lodów i niech je brzuch rozboli, niech przez dziesiątkę pokłóci się z przyjacielem, niech przegra, zgubi, niech mu ukradną, niech i pożąda, że kupił, niech połakomi się na dochodowy dyżur i przekona, że nie było warto, niech zapłaci za wyrządzoną szkodę.

Janusz Korczak, *Jak kochać dziecko. Dom Sierot*, 1920, 1929 (*Dzieta*, t. 7, s. 289)

*

[...] wpatrywaliśmy się bacznie w oblicze moralne dziecka. Zabawa, nauka, pomoc w utrzymaniu zewnętrznego ładu, uzgadnianie twardych wymagań dorosłego społeczeństwa ze światem poglądów i odczuwań dzieci, trudne zagadnienie współżycia setki istnień odmiennych pod jednym dachem – wszystko bez zastrzeżeń dobitnie potwierdzało fakt, że dziecko zastępuje na zaufanie, szacunek i życzliwość.

Nie współczucie, nie wyrozumiałość, nie pobłażliwość, a wynik sumiennych i drobiazgowych badań, popartych materiałem dowodów, potwierdza ten nasz pogląd. Na użytek własny można by zaprzestać gromadzenia faktów – potrzebne są teraz dla nieufnego świata. [...]

Dziecko jest człowiekiem, który nierozważnie dąży do doskonałości. Wbrew i na przekór dziedziczności swej, wspomnieniom i rzeczywistości chce się poprawić szybko i bezwzględnie; nie zachęcać, a hamować je trzeba, drogę względną wskazać. Nie doskonały człowiek, a na dziś tylko pracownik i karny obywatel.

Janusz Korczak, 1912–1927, [wstęp w:] *Sprawozdanie Towarzystwa „Pomoc dla Sierot” za 1927 r.*, 1928 (*Dzieła*, t. 14, vol. 1, s. 127–128)

*

Rzuty myślowe poprzez nieliczną gromadkę dzieci internatu w świat dorosłych, jego zjawiska i prawa – coraz wyraźniejsze: od samorządu dzieci do parlamentów świata.

Janusz Korczak, *Przedmowa do wydania drugiego*, w: *Jak kochać dziecko. Internat. Kolonie letnie. Dom Sierot*, 1929 (*Dzieła*, t. 7, s. 138)

*

[...] samorząd – to właśnie praca, żeby jednakowo dobrze działało się wszystkim, którzy razem pracują, uczą się i pół dnia razem spędzają, żeby jeden drugiego nie krzywdził, nie przeszkadzał, nie dokuczał, nie wyśmiewał, a przeciwnie, żeby świadczył przystugi, pomagał, opiekował się i pilnował porządku. [...]

Samorząd – to nie tylko praca, ale i walka.

Kto załatwia swe sprawy ordynarnie, bójką albo groźbą obicia, przez równie ordynarne wyzwiska, kłótnie, wyśmiewania i niemniej chamskie obgadywanie za oczy, tego trzeba zmusić do postuchu dla prawa i żądań lepszej większości.

[...] Zadaniem samorządu jest, by życie było jasne i przejrzyste, by była jawność i szczerłość.

Janusz Korczak, *Samorząd w szkole (1, 2)*, „*Mały Przegląd*”, 16.09.1927 (*Dzieła*, t. 11, vol. 3, s. 7)

*

[...] przyglądam się z troską, jak zmusza się do pracy społecznej na terenie klasy ambitników o mentalności dozorców więziennych, energicznych mizantropów, zapobiegliwych i czynnych karierowiczów (u dzieci – lizuch, świętoszek, lisek), wreszcie samotników – anachoretów – intelektualistów. „Gdybyś chciał, to byś umiał i mógł”. Wprost odwrotnie: „Gdybym umiał i mógł, to bym chciał”.

Dziecko, które wiele czyta i rozumie, uważnie słucha i ciekawe zadaje pytania, ale nie opowie rówieśnikowi, nie ułatwi mu, nie wytłumaczy – to zrazu tylko bogaty sknera (niekoleżeński, chytry, zazdrosny). Niechętny do niego stosunek zamieni się w nienawistny, jeżeli pozwoli mu się panoszyć, zażądają od gromady przywilejów, gdy go się pokaże jako wzór.

Czym jest zdrowa, szlachetna ambicja i współzawodnictwo, czym spaczona, faszystwa, zwyrodniała? Na pokaz, dla spekulacji? Ilu koni siła, co porusza ten motor, cel wysiłku?

[...] Anatomia, fizjologia i chemia ambicji: polityka, społecznika, wychowawcy.

Janusz Korczak, *Wychowawca ambitny*, „Szkoła Specjalna” 1938/39, nr 1 (*Dzieta*, t. 13, s. 299)

*

[...] zdumiewam się, jak wychowawcy nie wiedzą często, czy pozwalać dzieciom się skarżyć, czy kłamać i w imię zabraniać, jak tolerując niechętnie, starają się ograniczyć, jak nie dostrzegają, że postępując się skargami, jako materiałem bieżącym, zrozumiałym, cennym, mogą rozporządzać z dziećmi nauką, jak ustępować sobie wzajemnie, żyć zgodnie. [...]

Skarga – to najgodniejszy człowieka sposób walki. Nie bójka, nie kłótnia, nie podstępne zatątwienie sporu, a śmiałe, głośne, jawne, szczere:

Skrzydź! Mam słuszność. Dowiodę. Ufam, że zwyciężę.

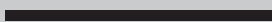
Janusz Korczak, *Skarga*, „Wychowanie Przedszkolne” 1929, nr 6 (*Dzieta*, t. 13, s. 107, 108)

*

[...] w wychowaniu wszystko jest eksperymentem – próbą. Próbuję łagodnie i surowo, próbuję zachęcić i zapobiec, próbuję przyspieszyć i opóźnić, próbuję pomniejszyć i przesadzić – programu prób na rzecz despotycznego dogmatu zrzec się nie myślimy. – Próba winna być ostrożna, rozważna, nie narażać na niebezpieczeństwo – i taką próbą jest cały nasz system wychowawczy. [...] Tylko jednostronna, tępa i zarozumiata pewność siebie eksperymentuje przez despotyczne narzucanie swojej woli i swego poglądu. Tak, ona też eksperymentuje, tylko nieświadomie i niekrytycznie. Próbuje zmuszać i narzucać...

Janusz Korczak, [bez tytułu, I], „Tygodnik Bursy” [Domu Sierot] 1925 (*Dzieta*, t. 14, vol. 2, s. 12, 13, 14)

nasz dom - maszyna pedagogiczna



Zuzanna Sękowska

W roku 1928, we wstępie do książki *Dziesięciolecie Polski Odrodzonej 1918–1928* – monumentalnego opisu zdobyczy pierwszego dziesięciolecia II RP – czytamy: „A jeśli z kart [...] spłynę na Was wzruszenie lub radość, jeśli wstanie fala wiary, jeśli optymizm zdrowy i twórczy zamieszka Wam w sercu, jeśli duma piersi podniesie i porwie Was imperatyw pracy – pracy na dziś, na jutro, na następne dziesięciolecia Odrodzonej Ojczyzny – będziemy szczęśliwi”¹.

Niestety, „imperatyw pracy”, przemiany i cywilizacyjny postęp, wizje wykuwania młodej państwowości rozmywały się na tle ponurego obrazu problemów gospodarczych i społecznych. W samej jedynie stolicy można było mówić o rażących zaniedbaniach „w gospodarce komunalnej i infrastrukturze [nadających] Warszawie pozór miasta nie do końca europejskiego”². Władarze miasta musieli skupić się więc nie tylko na projektowaniu wizjonerskich założeń, ale i próbach zapobiegania bieżącym kryzysom. Prasa raportowała w 1927 roku o planach dotyczących sąsiadujących ze sobą dzielnic północnej Warszawy:

Na Żoliborzu przystąpiono do budowy pierwszego domu z zaprojektowanego przez Magistrat osiedla. [...] W sali Stow. Techników naczelnik Wydziału Technicznego Magistratu m.st. Warszawy inż. Słomiński wygłosił odczyt *Zagadnienie regulacyjne wielkiej Warszawy*, wyjaśniając zebranych zasadnicze linie opracowanego już przez Magistrat planu Wielkiej Warszawy. [...] Inż. Janusz Dzierżawski zorganizował *kooperatywę budowlaną dla najuboższych bezrobotnych*. Dzięki jego koncepcji 160 rodzin pracowniczych uzyskało już mieszkania własne w kolonii Zdobycz pod Bielanami³.

Druga Rzeczpospolita borykała się z pozaborową spuścizną, a więc nierównościami ekonomicznymi i w rozwoju gospodarczym. Temperaturę emocji podgrzewały relacje prasowe i reportaże⁴. Opisywano fatalne warunki bytowe zubożałych rodzin robotniczych i „rezerwy biedy”. Już w 1927 roku Warszawa straciła wiarygodność kredytową, co doprowadziło do wstrzymania wszystkich inwestycji. W ciasnej zabudowie miejskiej narastała nędza i związane z nią problemy; nie lepiej sytuacja przedstawiała się na peryferiach. Niezbyt pocieszający był fakt, że warunki zabudowy miejskiej prezentowały się lepiej niż

1 *Dziesięciolecie Polski Odrodzonej: Księga pamiątkowa 1918–1928*, red. Marian Dąbrowski, Piotr Lot, Wydawnictwo Ilustrowanego Kuryera Codziennego, Kraków–Warszawa 1928, reprint, s. 9. Za udostępnienie materiałów i pomoc w pracy nad tekstem dziękuję Marcie Ciesielskiej z Korczakianum – Muzeum Warszawy, a Ewie Toniak za cenne uwagi.

2 Zob. Grzegorz Piątek, *Sanator. Kariera Stefana Starzyńskiego*, W.A.B., Warszawa 2017, s. 28, passim.

3 „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 5, s. 154–155.

4 Opublikowane w 1993 roku *Pamiętniki bezrobotnych* symbolicznie oddały głos „niemej” warstwie społecznej; zob. Urszula Glensk, *Historia starych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*, Universitas, Kraków 2014, passim.

na wsi. Bezrobocie wciągało rzesze ludzi w bezdomność. Wobec pogarszającej się sytuacji ekonomicznej mieszkańców kraju już od połowy lat dwudziestych sukcesywnie uszczelniano i modyfikowano zapisy ustawy o ochronie lokatorów.

Pozytywną reakcją społeczną stanowił rozrost zrzeszeń i towarzystw dobroczynnych (do tego stopnia zdynamizowany, że utrudniał ścisłe rozgraniczenie ich działalności).

Nie tylko bowiem opieka nad matką i dzieckiem, nad starcami, bezdomnymi, bezrobotnymi wchodzi w zakres dobra publicznego, ale i zapobieganie nędzy przez dostarczanie warsztatów pracy, przez dawanie zawodu w ręce, przez wzmacnianie sił organizacyjnych, zaprawianie ludzi do pracy i walki z twardymi warunkami życia. [...] Ostatnie dziesięciolecie roztoczyło szczególną opiekę nad dzieckiem. Mnożą się [w Warszawie] stacje Kropli Mleka [...], powstało Tow. Ratujmy Niemowlęta. [...] Z inicjatywy i przy żywym współudziale Marszałkowej Piłsudskiej stworzone zostały tzw. Osiedla, mając na celu prowadzenie żłobków, dożywianie dzieci, przedszkoli, urządzenie dla nich kolonij i półkolonij letnich [...], zaopatrywanie ich w ciepłą odzież itp.⁵.

*

W drugiej połowie lat dwudziestych, dzięki wsparciu i opiece Aleksandry Piłsudskiej, Towarzystwo Nasz Dom powołane w 1921 roku z inicjatywy Janusza Korczaka, Marii Rogowskiej-Falskiej⁶, Jana Durki, Wandy Krahełskiej-Filipowicz zgromadziło niezbędne środki, by zakupić teren na warszawskich Bielanach i wybudować tam swoją nową siedzibę. Wzorcowy zakład wychowawczo-opiekuńczy Nasz Dom dla dzieci polskich (którym opiekowało się Towarzystwo) prowadzony przez Falską, zorganizowany wraz z Marią Podwysocką i Korczakiem, pierwotnie mieścił się od roku 1919 w Pruszkowie, w niewielkim budynku przy ulicy Cedrowej 12. Z uwagi na trudne warunki bytowe i ciasnotę pilną sprawą stała się budowa nowej siedziby⁷.

W roku 1927 w prasie ukazuje się komunikat:

W d. 14 kwietnia r.b. został rozstrzygnięty konkurs, zgłoszony przez Towarzystwo Nasz Dom, na projekt Sierocińca dla Dzieci i Młodzieży, mającego powstać na terenach pod Bielanami, objętych planem Wielkiej Warszawy. Z pośród nadesłanych

5 *Dziesięciolecie Polski Odrodzonej...*, op. cit., s. 275.

6 Maria Rogowska-Falska (Maryna Falska) (1877–1944), pedagog i działaczka społeczna, zwana przez wychowanków panią Maryną, sama również stosowała tę formę imienia, podpisując się nim w niektórych listach. Warto zwrócić uwagę, że Dom Dziecka nr 1 na warszawskich Bielanach nosi dziś imię Maryny Falskiej.

7 „Ciasnota terenu, brak najelementarniejszych środków pomocniczych – paraliżuje – beznadziejnie nieraz – swobodę ruchu i realizację planu – wychowawcy. W budżecie wydatków Naszego Domu przez lata całe nie odnajdzie się grosza, wydanego na rozrywkę dzieci, na materiał do robót ręcznych dzieci [...]. Twarda konieczność. Zjawisko naturalne i zrozumiałe tam, gdzie przez miesiące długie chleb jeden raz na tydzień bywał tylko”; Maria Rogowska-Falska, *Zakład Wychowawczy „Nasz Dom”*. Szkic informacyjny, Towarzystwo Nasz Dom, Warszawa 1928, s. 26.

8-u prac, przyznano za względnie najlepsze projekty 3 równorzędne nagrody [...] autorami tych projektów są pp. arch.: Jerzy Müller, Franciszek Eychhorn i Aleksander Ruśkiewicz oraz Zygmunt Tarasin. [...] Opracowanie projektu Zarząd Towarzystwa Nasz Dom powierzył inż.-arch. p. Zygmunutowi Tarasinowi⁸.

W pracy projektowej zaproponowano budynek wpisany w kształt litery „T”⁹. W zarysie bryły i ostro zakończonej klatki schodowej odczytujemy zamierzony przez autorów kształt samolotu. Dwupiętrowy gmach o niezbyt okazałej kubaturze od strony zachodniej charakteryzuje zrównoważona kompozycja skrzydeł bocznych. Powtarzająca ich proporcje wydłużona część domyka budynek od strony wschodniej. Bryła jest zwarta, wyważona, pozbawiona jakichkolwiek dynamizujących załamania, ze skromnie opracowaną elewacją – jedyny wyraźny ozdobnik stanowi rzeźbione, masywne obramowanie wejścia.

Najciekawszy szkic¹⁰ ukazuje budynek pozbawiony okien i składający się z surowych prostopadłościaków, z silnym zaakcentowaniem „wcięcia” w dachu (tj. obniżeniem jego linii w formie tarasu ograniczonego barierkami) podkreślającym podobieństwo tej jego części do kadłuba samolotu. Osobliwa maszyna – dwupiętrowy aeroplan.

Wnętrze pod względem oszczędności form współgra z zewnętrzem – układ pomieszczeń został opracowany tak, by zapewnić możliwie największą funkcjonalność i łatwość komunikacji. Gmach w swoich skrzydłach mieści sypialnie dla wychowanków, w części centralnej wspólne przestrzenie niezbędne dla sprawnego funkcjonowania internatu oraz pomieszczenia gospodarcze. Obszerne okna ułatwiają wietrzenie izb i sal, zapewniają dobre doświetlenie przestrzeni. Harmonijnym układem i prostotą budynek wpisuje się w schemat projektów szkół i internatów tworzonych w duchu funkcjonalizmu¹¹.

„W lecie r. 1928 Zarząd Tow. Nasz Dom przystąpił do budowy gmachu na obszernym placu (17800 m²) na Polach Bielańskich”¹². Patrząc na fotografie lotnicze (z 1935 roku)¹³, możemy odnieść wrażenie, że wyabstrahowanie bryły (widoczne na jednym ze szkiców) nie jest wyłącznie umowne, samolot przysiadł bowiem na niemal zupełnym pustkowiu – wśród pól, otoczony kępami młodych drzew. Sąsiaduje jedynie z niedawno wybudowanym osiedlem Zdobycz Robotnicza oraz pojedynczymi zabudowaniami mieszkalnymi. (W okresie przypadającym na pierwsze lata Naszego Domu na Bielanych w okolicy powstaje również Centralny Instytut Wychowania Fizycznego, otwiera się wystawa domków jednorodzinnych *Tani dom własny*¹⁴, przecinają się również ścieżki inicjatyw społecznikowskich).

Bielany były w tamtym czasie rejonem podmiejskim, niezbyt gęsto zasiedlonym, a Nasz Dom posiadał duży teren własny. Odpowiednie warunki klimatyczne, bliskość

8 „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 4, s. 124.

9 Projekt konkursowy gmachu autorstwa Zygmunta Tarasina, z udziałem niewymienionego w artykule Janusza Korczaka, zob. „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 5, s. 158.

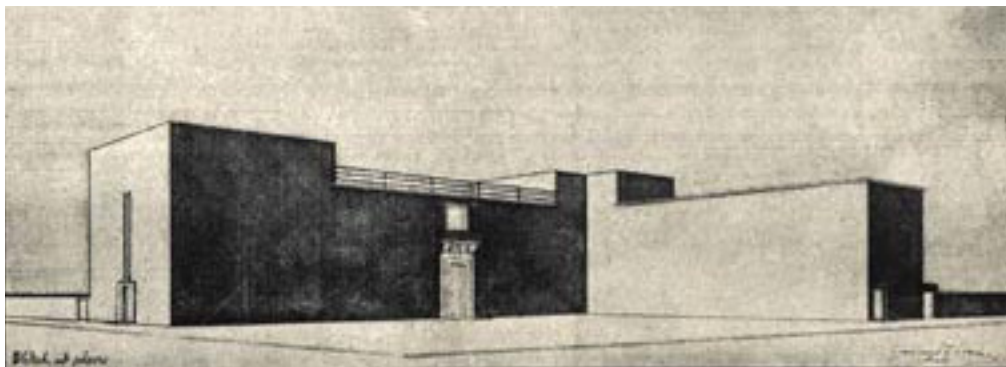
10 Ibidem, s. 159.

11 Zob. „Architektura i Budownictwo” 1938, nr 10 o projektach budynków szkół warszawskich.

12 Maria Rogowska-Falska, op. cit., s. 101.

13 http://www.mapa.um.warszawa.pl/mapaApp1/mapa?service=mapa_historyczna#, zaktadka: zdjęcia, 1935, dostęp 15.09.2017.

14 Zob. „Architektura i Budownictwo” 1933, nr 2.



Zygmunt Tarasin, projekt konkursowy sierocińca dla dzieci i młodzieży, „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 5, s. 159, BN

lasów, terenów piaszczystych oraz niewielka odległość od rzeki – wszystko to umożliwiło dzieciom przebywanie na świeżym powietrzu. Te dogodne okoliczności sprawiły, że po przeprowadzce zrezygnowano z organizowania wyjazdów letnich¹⁵.

„Podwórko internatu jest salą rekreacyjną, jest nie dodatkiem, a istotną częścią składową budynku, jego dalszym ciągiem, niezbędnym, niezastąpionym dopełnieniem [...]. Dziś jeszcze pokutuje w nas duch średniowiecza, gdy wał, mur ochronny kazał się gnieździć, skupiać, tłoczyć”¹⁶. Jak się okaże kilka lat później, „wyjście” z budynku postąpi jeszcze dalej – nie tylko poza mury, ale i poza podwórko internatu.

Maryna Falska o Naszym Domu pisała w 1931 roku, że jest to:

placówka mająca na celu kształcenie 10–20 małych dzieci, 70 w wieku szkolnym i 30 starszych. Kierowana jest, podobnie jak Dom Sierot (ul. Krochmalna 92, Warszawa), przez osoby, które poświęciły wiele lat na studiowanie nowych metod edukacyjnych. Dyrektorką Naszego Domu jest Pani Falska pracująca wspólnie z dr Januszem Korczakiem, dyrektorem sierocińca wspomnianego wyżej i twórcą systemu edukacyjnego, z którego korzystają obydwie placówki¹⁷.

W sprawozdaniu rocznym Towarzystwa Nasz Dom za rok 1936/37¹⁸ czytamy, że plany budowy internatu na Bielanych zakładały przedłużenie jego dotychczasowego

15 Informację podaję za autorkami opracowania tomu: Maria Falska, *Nasz Dom – zrozumieć, porozumieć się, poznać*, t. 1, red. Marta Ciesielska, Barbara Puszkina, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, Warszawa 2007, s. 313.

16 Janusz Korczak, *Teoria a praktyka. Artykuły pedagogiczne (1919–1939)* [Dzieta, t. 13], red. Hanna Kirchner i in., Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017, s. 93.

17 Maria Falska, op. cit., s. 231.

18 Towarzystwo Nasz Dom, *Sprawozdanie roczne za rok 1936/37*, Warszawa 1937. Szczegółowy opis działalności i charakterystykę metod pedagogicznych znajdziemy w broszurze z 1928 roku: Maria Rogowska-Falska, op. cit.

charakteru, a więc formy „opieki zamkniętej” w kształcie dostosowanym do „potrzeb życia internatowego”¹⁹. W porównaniu z okresem pruszkowskim funkcjonowania placówki liczba wychowanków internatu miała się podwoić (do 100 osób), założono również utworzenie internatu dla dzieci w wieku przedszkolnym oraz dla młodzieży dorosłej kształcącej się w uczelniach pedagogicznych (by umożliwić przyszłym pedagogom zdobycie niezbędnego doświadczenia praktycznego). Podstawowym założeniem wychowawczym stało się partnerskie traktowanie dziecka jako „uprawnionego” obywatela²⁰ oraz postępowanie wychowania jako procesu trwającego nieprzerwanie od najmłodszych lat²¹.

Partnerstwo²² w relacji wychowanków i wychowawców przejawiało się w wielu aspektach organizacyjnych, takich jak m.in. „ogłaszanie komunikatów i gazetek, zapisywanie skarg i pochwał, prowadzenie kalendarzy i zeszytów, gdzie spisuje się opowiadania dzieci”²³. Jak ujmowało to Falska, wszystkie wymienione składniki służyły rozwijaniu życia społecznego oraz kształtowaniu opinii publicznej o placówce.

Nie do przecenienia jest wartość wszystkich wymienionych wyżej elementów jako dokumentacji pozwalającej przyrzeć się potencjalnym perspektywom rozwoju Naszego Domu, „którego mieszkańcy początkowo kierowani i oceniani przez innych, w efekcie sami sobą kierują i siebie oceniają”²⁴. Duży nacisk kładziono również na samoswiadomość. Formowanie charakteru rozumiane było jako zdolność do krytycznej oceny wzajemnych relacji indywidualnych i ze zbiorowością, tak by dziecko z powagą respektowało obowiązujące prawo i było zdolne do poświęcenia dla dobra ogółu. Wykształcano w nim odruch samodyscypliny, potrzebę ujawniania najlepszych cech i pozbywania się złych nawyków, poczucie odpowiedzialności, chęć udziału we wspólnych obowiązkach poprzez sprawiedliwy podział zadań, popieranie inicjatywy własnej oraz zdolność oceny rezultatów podjętych działań, a także systematyczności w pracy.

Równie istotny był aspekt moralny („opinia o moralnym sensie podejmowanych działań”)²⁵. Kierunek rozwoju podopiecznych Naszego Domu zaskoczył samych wychowawców, czemu dali wyraz na kartach sprawozdania: „Bilans pierwszych lat pracy w nowym, pięknym przestronnym gmachu nie wypadł w zupełności według naszych przewidywań. Konstatowaliśmy z niepokojem pewne przejawy **arystokratyzmu wśród**

19 Ibidem, s. 3.

20 Zob. Janusz Korczak, *Prawa dziecka*, w: idem, *Teoria a praktyka...*, op. cit., s. 313–314.

21 „Kto chce przeskoczyć dzieciństwo mierząc w odległą przyszłość – chybi”, idem, *Wychowawca obrońcą*, w: ibidem, s. 120.

22 Wyrazem partnerskiego stosunku pedagogów do wychowanków są również laurki z 1929 i 1935 roku, przygotowane z okazji imienin Marszałka Piłsudskiego. Podpisy pod życzeniami dla Marszałka złożyli wszyscy wychowankowie, na równi z pedagogami. Na karcie z 1935 roku widnieje m.in. podpis Marii Falskiej; zob. zespół 2/109/0, sygn. 656 i 703, Archiwum Akt Nowych.

23 Maria Falska, *Nasz Dom – zrozumieć...*, op. cit., s. 234.

24 Ibidem.

25 Tzw. sąd koleżeński. „Wychowawca codziennie notuje uwagi podane przez dzieci, a także podziękowania, czy pochwały przez nie zgłaszane; [...] Analiza skarg i lektura przejawów wdzięczności pomaga w lepszym opanowaniu pojęć z zakresu moralności. [...] Po analizie aspektu moralnego określonego w przypadku przystępujemy do jego rozpatrzenia od strony prawnej”; Maria Falska, *Nasz Dom zakład wychowawczy dla sierot* w: ibidem, s. 233–234.

dzieci i sobkowstwa. Żyło się bowiem życiem odosobnionym, zamkniętym, dla siebie tylko [podkreśl. ZS]²⁶.

Wobec takiej sytuacji wewnętrznej i okoliczności środowiskowych (wśród niewydolnych finansowo rodzin osiedla Zdobycz Robotnicza dojmująco wzrastała bieda²⁷), podjęto działania pedagogiczne – w raporcie określone jako „zdecydowane” – mające na celu przetamianie hermetycznego charakteru funkcjonowania placówki oraz osłabienie negatywnego wpływu zamknięcia w elitarniej enklawie. W 1934 roku zlikwidowano internat przedszkolny, a zajmowaną przezeń do tej pory przestrzeń w skrzydle budynku przekazano „na rzecz dzieci ludności bezrobotnej i dorywczo pracującej, zamieszkałej na Zdobyczy Robotniczej i w sąsiednich osadach”²⁸.

Pierwsza połowa dnia poświęcona była 80-osobowej grupie przedszkolnej (tzw. przedszkole przychodne), w drugiej połowie Nasz Dom udostępniał przestrzeń dla niezależnej młodzieży szkolnej i pozaszkolnej przybywającej do świetlicy.

Po podjętej w kolejnych latach likwidacji bursy dla młodzieży dorosłej (z powodu niekorzystnej w skutkach częstej rotacji grup mieszkańców) Nasz Dom objął opieką jeszcze większą liczbę dzieci (160!) „przychodnich” w wieku przedszkolnym, a półkolonie organizowane w miesiącach wakacyjnych dla najuboższych dzieci z dzielnicy prowadzono już nie dla 150, lecz dla 250 osób. Liczby te pozwalają nam zrozumieć, jak bardzo dynamicznym okresem dla placówki były lata 1934–1935. Dzieciom odwiedzającym internat początkowo udostępniono również „naszodomowe” zasoby biblioteczne, a w późniejszym okresie, dzięki porozumieniu zawartemu z Zarządem Miejskiej Biblioteki Publicznej, otwarto w Naszym Domu czytelnię oferującą starannie dobrane książki dla dzieci.

Pedagodzy z satysfakcją odnieśli się do przebiegu procesu otwarcia internatu dla społeczności lokalnej: „Obcy ludziom gmach Naszego Domu staje się ośrodkiem planowej i systematycznej pracy wychowawczej i kulturalno-oświatowej. Jednocześnie z satysfakcją konstatujemy ogromny wpływ dodatni tego żywego tętna życia obecnego na dzieci i młodzież internatu naszego”²⁹.

Na powodzenie śmiętego projektu oświatowo-wychowawczego wpłynęła z pewnością dobrze zaplanowana siedziba. Jednak nie była ona na tyle elastyczna, by zaspokoić zmieniające się warunki, wskutek czego już w roku 1936 Nasz Dom borykał się z niedostatkami lokalowymi, co hamowało rozwój inicjatyw wychowawczych. W latach trzydziestych³⁰ żywo podejmowano problematykę opiekuńczą i wychowawczą. W prasie

26 Towarzystwo Nasz Dom, *Sprawozdanie roczne za rok 1936/37*, op. cit., s. 3.

27 Spółdzielnia Zdobycz Robotnicza budująca osiedle zbankrutowała w roku 1932.

28 Ibidem.

29 Ibidem, s. 4.

30 Gorąca debata publiczna była między innymi reakcją na dramatyczne doniesienia z zakładu opieki w Studzieńcu, w którym dochodziło do rażących nadużyć oraz przypadków morzenia głodem i drastycznego znęcania się nad wychowankami (głośny był proces dyrektora i pracowników w 1929 roku, tzw. proces studzieniecki). W kwartalniku Związku Zawodowego Wychowawców „Wychowawca” pisano o Studzieńcu jako o chorym organizmie: „Dopiero 40 st. gorączki oczy otwiera. Proces studzieniecki wykazał na termometrze sądowym 40 st. gorączki”. Jednocześnie jako przykłady placówek modelowych, w których nie dochodzi do nadużyć, a które stanowiąc mogą wzór, podawano m.in. Dom Sierot przy Krochmalnej i Nasz Dom; zob. „Wychowawca” 1929, nr 1, s. 65–70.

„kontynuacją [...] była rozpoczęta w 1934 r. kampania przeciwko biciu dzieci i konsekwentne informowanie czytelników o warunkach, w jakich żyją opuszczone i »moralnie zaniedbane« dzieci”³¹.

Nawiązywanie przyjaznych kontaktów z podopiecznymi dawało pedagogom Naszego Domu szansę budowania bliskiej i ufniej relacji całych rodzin z zakładem wychowawczym („Dzieci zaś odczuwać powinny, że ich rodzice są przez zakład szanowani. Widzimy w tym ważny czynnik wychowawczy”³²), a co za tym idzie, przenoszenia na grunt rodzinny pozytywnych wzorców zachowań i „podnoszenia kultury stosunku rodziców do dzieci”³³. Takie myślenie nie tylko stawiało dziecko w centrum zainteresowania wychowawców, lecz uwzględniało również rolę środowiska w procesie rozwoju³⁴.

*

Otwarcie bielańskiego Naszego Domu na dzieci z robotniczego osiedla Zdobycz pokazywało swego rodzaju „ciągłość” w historii placówki. Zacytujmy ponownie Marynę Falską:

W listopadzie roku ubiegłego [1919] otwarte zostało w Pruszkowie nowe schronisko dla dzieci. Przygarnęło ono i otoczyło opieką gromadkę dzieci robotniczych. Bo schronisko całe powstanie swoje zawdzięcza przede wszystkim wysiłkom i staraniom robotników. Oni pomyśleli o tym, żeby dom założyć, oni składali na ten cel swój ciężko zapracowany grosz, oni czuwali, żeby zamiar został doprowadzony do skutku³⁵.

Placówce tej nieobce były głęboka bieda i walka z głodem – w pierwszych latach swojego istnienia (jeszcze w Pruszkowie) zakład borykał się z drastycznymi problemami finansowymi, a sytuacja materialna uległa poprawie dopiero w połowie lat dwudziestych, dzięki wsparciu osób z otoczenia Aleksandry Piłsudskiej³⁶. Tym bardziej zrozumiały i oczywisty, choć niepozbawiony ryzyka, wydaje się radykalnie inkluzywny charakter działań podjętych przez pedagogów – będących sprawną i żywą reakcją na bieżące problemy i wyzwania czasów.

Na kilka lat przed przenosinami Naszego Domu na Bielany Janusz Korczak pisze jakby proroczo: „Aeroplan – już jest. Zdobyliśmy lot, przypomniałiśmy – bieg”³⁷.

31 Urszula Glensk, op. cit., s. 404.

32 Ibidem, s. 5.

33 Ibidem.

34 Na początku lat trzydziestych ścierają się praktyki głębokiej obserwacji relacji społecznych (poszukiwanie patogenicznego wpływu najbliższego otoczenia), ze stereotypizacją i powielaniem tezy o osobniczych uwarunkowaniach (defekcie moralnym); zob. ibidem, s. 375, passim.

35 Maria Falska, *Nasz Dom – zrozumieć...*, op. cit., s. 130.

36 „Skład Komisji Budowlanej [Nasz Dom]: Zygmunt Stomiński, Janusz Korczak, Aleksander Raniecki, Stanisław Siedlecki, Stanisław Kruszewski. Skład Zarządu Towarzystwa [Nasz Dom]: Aleksandra Piłsudska, Roman Kutylowski, Janusz Korczak, Marja Falska, Marja Podwysocka, Marja Grzegorzewska, Władysława Weychert-Szymanowska, Ludwik Hryniewiecki”, *Zakład Wychowawczy „Nasz Dom”...*, op. cit., s. 101.

37 Janusz Korczak, *Teoria a praktyka...*, op. cit., s. 93.

pływajmy!

Sport wodny w dwudziestoleciu
międzywojennym na przykładzie wybranych
realizacji architektonicznych



Anna Syska

Ze wszystkich sportów najlepiej wpływają na rozwój ciała i podtrzymywanie zdrowia sporty wodne, a z nich pierwsze miejsce zajmują sport wioślarski i pływanie. Żaden bowiem inny sport nie rozwija tak wszystkich mięśni ciała i nie stwarza tak idealnych warunków wentylacji płuc, jak to czynią wioślarstwo i pływanie i jedynie tylko narciarstwo może pod tym względem sportom wodnym dorównać

Feliks Hłasko¹

W pierwszych latach nowej państwowości odrodzone państwo polskie borykało się nie tylko z problemami politycznymi, ale przede wszystkim gospodarczymi i społecznymi. Następstwa I wojny światowej, a wśród nich bardzo duża liczba ofiar i inwalidów wojennych, wymusiły wdrożenie nowego, opartego o wiedzę z zakresu medycyny i higieny podejścia do zdrowia społeczeństwa oraz jego możliwości fizycznych. Poprzez pryzmat zdrowotny zaczęto myśleć też o potencjale obronnym i militarnym kraju, traktując obywateli jako jeden z najważniejszych jego elementów. Do budowania mocnego państwa niezbędne było społeczeństwo zdrowe i silne, które będzie w stanie udźwignąć trudy ewentualnego konfliktu zbrojnego.

Jedną ze składowych budowania potencjału militarne, oprócz inwestowania w rozwój przemysłu i zakładów zbrojeniowych, systemów umocnień, rozwoju wojska, a także edukacji patriotycznej i wspierania organizacji paramilitarnych, była dbałość o rozwój wychowania fizycznego. „Takie działania miały być dalekowzroczną polityką państwa, które w zdrowym i wysportowanym społeczeństwie widziało biologiczne odrodzenie narodu i tym samym siłę kraju”². Brak odpowiednich ćwiczeń był postrzegany jako przyczyna licznych mankamentów fizycznych i wad postawy, „stało się bowiem jasne, że długi szereg wad i braków, nie tylko cielesnych ale i duchowych, przypisać należy niedostatecznemu wychowaniu fizycznemu”³. Widoczne były także dysproporcje w rozwoju młodzieży ze środowisk wiejskich i miejskich, a także różnice pomiędzy obiema płciami w obrębie jednego miejsca zamieszkania.

Realizacja górnołotnych założeń państwowych w kwestii zdrowia i siły obywateli była niezmiernie trudna, sprawę pogarszały dodatkowo zniszczenia wojenne, kryzysy gospodarcze, problemy mieszkaniowe, warunki życia na wsi, bieda i brak podstawowej opieki

1 Feliks Hłasko, *Wpływ sportów wodnych na zdrowie*, „Sport Wodny” 1929, nr 20, s. 3.

2 Tomasz Śleboda, *Centralny Instytut Wychowania Fizycznego w Warszawie. Architektura największego założenia sportowego międzywojennej Polski*, w: *Studia z architektury nowoczesnej*, red. Jerzy Malinowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2000, s. 147–148.

3 *Budowa terenów i urządzeń sportowych*, red. Władysław Osmolski, Henryk Jeziorowski, Główna Księgarnia Wojskowa, Warszawa 1928, s. XIV.



Zofia Chomętowska, basen Wojskowego Klubu Sportowego
Legia, Warszawa, 1938, Fundacja Archeologia Fotografii

lekarskiej, a także poziom świadomości zdrowotnej i sportowej. Zmiana tego stanu wymagała wieloletnich działań nie tylko o charakterze propagandowym, ale także szeroko zakrojonych inicjatyw inwestycyjnych i prospołecznych, które wymagały ogromnych nakładów finansowych.

Działania krajowe zbieżne były z ogólnoświatową modą na kulturę fizyczną, powstałą w wyniku nałożenia się na siebie wielu elementów, takich jak rozwój wiedzy medycznej oraz przemysłu, migracja ludzi ze wsi do miast, budowa systemów wodno-kanalizacyjnych, opieka społeczna, a także zmiany w modzie oraz sposobie życia i spędzania czasu wolnego. Znaczenie miał tu także rozwój prasy. W okresie międzywojennym sport przestał być domeną ludzi bogatych, nie postrzegano go jedynie jako elitarnego hobby klasy rządzącej. Stał się popularnym elementem spędzania czasu wolnego, przede wszystkim robotników i ludności miejskiej. Wypostawione i opalone ciało stanowiło synonim ciała zdrowego, a jego właściciel mógł nazywać się człowiekiem nowoczesnym. Wierzono też, że „sport w życiu nowoczesnego społeczeństwa to potrzeba obyczajowa, a zarazem czynnik kultury demokratycznej”⁴. Hasło „w zdrowym ciele zdrowy duch” nabrało znaczenia politycznego, utożsamianego z postawą patriotyczną i obywatelską. Działania państwa na polu popularyzacji wychowania fizycznego oraz poszerzenia dostępności do urządzeń sportowych wpisywały się w europejskie tendencje i nie były niczym nowatorskim, wyprzedzającym działania państw sąsiednich, zwłaszcza Republiki Weimarskiej czy Czechosłowacji. Zapanowała moda na wysportowaną sylwetkę, a uczestnictwo, zarówno w czynny, jak i bierny sposób w wydarzeniach sportowych przybrało masowy charakter. Popularność sportu rosła; początkowo rozwijały się głównie te dziedziny, których trenowanie nie wymagało inwestycji w specjalistyczną infrastrukturę. Wzrost zainteresowania przeżywały piłka nożna, gimnastyka, lekkoatletyka i boks, następnie kolarstwo, strzelectwo, a także sporty motorowe. Jedną z dyscyplin, która rozkwitła najpóźniej, było pływanie⁵, jednak i ta dziedzina rozwijała się bardzo dynamicznie.

Szerokie uczestniczenie w zajęciach sportowych i zjawisko, które dzisiaj nazwalibyśmy amatorskim uprawianiem różnych dyscyplin, wymagały szerokiego dostępu do urządzeń sportowych. Dlatego też, począwszy od 1927 roku, kiedy to został powołany Państwowy Urząd Wychowania Fizycznego i Przystosowania Wojskowego, działania inwestycyjne przybrały na sile⁶. Od tego momentu można mówić o planowym budownictwie sportowym na szeroką skalę. Urząd ten działał na polu popularyzacji kultury fizycznej, a także finansował lub współfinansował budowę nowych obiektów, a jego terenowi przedstawiciele występujący pod skrzydłami wojewódzkich, powiatowych i miejskich Komitetów Wychowania Fizycznego i Przystosowania Wojskowego mieli realny wpływ na lokalne działania. Proces ten przybrał na sile w 1933 roku, kiedy każda inwestycja sportowa

4 Ibidem, s. XXXIV.

5 Anna Syska, *Międzywojenna obyczajowość a architektura basenów Górnego Śląska*, „Pracownia Kultury” 2018, nr 8, <http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/?p=31050>, dostęp 18.09.2017.

6 Zob. Piotr Rozwadowski, *Państwowy Urząd Wychowania Fizycznego i Przystosowania Wojskowego 1927–1939*, Bellona, Warszawa 2000.

musiała być opiniowana przez urząd. W 1934 roku natomiast zaczęły obowiązywać *Normy zasadnicze urządzeń sportowych w Polsce*⁷, szczegółowe przepisy dotyczące minimalnej powierzchni urządzeń sportowych w przeliczeniu na jednego mieszkańca danego miasta. Ich wejście w życie spowodowało, że obiekty sportowe zaczęto brać pod uwagę w planowaniu przestrzennym⁸. Podawały one także największą dopuszczalną odległość obiektu sportowego, który na przykład dla pływalni został określony na 1500 metrów; oznaczało to, że każdy mieszkaniec powinien mieć taki obiekt w zasięgu piętnastominutowego spaceru. Rzeczywistość była jednak zupełnie inna niż ógórne normy.

Ze względu na warunki klimatyczne panujące w naszym kraju sporty wodne były uprawiane przede wszystkim w sezonie. Po I wojnie światowej w Polsce znajdowała się tylko jedna ogólnodostępna pływalnia kryta – łaźnia miejska w Katowicach⁹. Istniała co prawda jeszcze pływalnia huty Laura w Siemianowicach Śląskich, jednak w wyniku zniszczeń wojennych wymagała ona remontu i nie nadawała się do użytku¹⁰. Pokazuje to stopień zapóźnienia w stosunku do sąsiednich krajów, zwłaszcza do Niemiec, a pamiętać trzeba, że oba wspomniane obiekty zostały wybudowane na ich ówczesnym terenie.

Powojenne zaniedbania infrastrukturalne wynikały przede wszystkim z kosztów inwestycji, zarówno na poziomie budowy, jak i utrzymania obiektu. Braki te zastępowano korzystaniem z otwartych kąpielisk, które początkowo organizowano na rzekach i jeziorach. Takie obiekty jeszcze pod koniec XIX wieku powstały w większych miastach oraz w miejscowościach wypoczynkowych. Zazwyczaj wyposażano je w drewnianą infrastrukturę, tańszą i szybszą w budowie. Choć nie było ich zbyt wiele, nie przeszkadzało to jednak w uprawianiu pływania. Pasjonatom tego sportu wystarczał akwen znajdujący się w sąsiedztwie ich miejsca zamieszkania, najczęściej jezioro lub staw. Z biegiem czasu jednak próbowali aranżować niezbędną infrastrukturę. Powstawały pomosty, wieże do skoków, szatnie, a nawet trybuny. Skromne i niekiedy bardzo prowizoryczne warunki nie były przeszkodą w zdobywaniu umiejętności wystarczających do medalowych zwycięstw na zawodach sportowych – na stawie Małgorzata w podkatowickim Giszowcu trenowali zawodnicy Towarzystwa Pływackiego 23 Giszowiec-Nikiszowiec¹¹, specjalizującego się w pływaniu kobiecym¹². Do Towarzystwa należała Rozalia Kajzer, reprezentantka Polski na olimpiadzie w Amsterdamie w 1928 roku oraz wielokrotna rekordzistka kraju.

7 *Budownictwo wojskowe 1918–1935*, red. Aleksander Król, Ministerstwo Spraw Wojskowych, Warszawa 1935, s. 543–549.

8 Anna Syska, *Międzywojenne obiekty kąpielowe Górnego Śląska*, w: *Miedzy formą a ideologią. Architektura XX wieku w Polsce*, red. Ewa Perlińska-Kobierzyńska, Wydawnictwo Ciekawe Miejsca.net, Warszawa 2012, s. 89.

9 Obiekt powstały w latach 1894–1895 jako łaźnia miejska wyposażony był w niewielką nieckę o długości 11 metrów, którą w okresie międzywojennym powiększono do wymiarów 11 × 18 metrów. Nie pozwolito to na rozgrywanie w tym obiekcie zawodów sportowych, zob. Anna Syska, *Katowickie baseny – subiektywna historia budownictwa kąpielowego do 1939 roku*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Śląskiego”, t. 7, red. Irena Kontry, Śląski Wojewódzki Konserwator w Katowicach, Śląskie Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach, Katowice 2015, s. 309–320.

10 Eugeniusz Strug, Tadeusz Semadeni, *Budujemy pływalnie*, „Sport Wodny” 1926, nr 4, s. 49.

11 Anna Syska, *Katowickie baseny...*, op. cit., s. 314.

12 Antoni Steuer, *Sport na Górnym Śląsku 1896–1996*, Muzeum Historii Katowic, Katowice 1997, s. 30–31.



Park kąpielowy, Ustroń (proj. Eugeniusz Zaczyński, Łukasz Obtutowicz, Józef Kozieł, 1932), pocztówka, ok. 1940, kolekcja Anny Syski

Drewnianą infrastrukturę miały nie tylko obiekty w niewielkich miejscowościach, ale także w większych i bogatszych. Basen wybudowany przy ulicy Lubomelskiej w Lublinie miał wykonane z drewna zarówno szatnie, jak i nabrzeże, choć ten materiał był niezwykle rzadko wykorzystywany – zazwyczaj boki niecki betonowano. Tak było w Królewskiej Hucie (obecnie Chorzów)¹³ na basenie należącym do powstałego w latach 1925–1927 większego założenia sportowego, które było pierwszym parkiem sportowym w międzywojennej Polsce. W skład zespołu wchodziły cztery boiska, z których dwa były okolone bieżniami, a także korty tenisowe i krykietowe oraz restauracja i kawiarnia. Tutaj z drewna wzniesiono wszystkie budowle kompleksu, zarówno trybuny, jak i szatnie. W przypadku obiektu na poznańskim Sotaczu żelbetowej niecce i wieży do skoków towarzyszył drewniany parterowy budynek szatni. Tak też było w Kielcach na basenie wybudowanym w zespole Stadiony X-lecia¹⁴.

Doraźnym rozwiązaniem wynikającym z braku funduszy na nowe obiekty była budowa niewielkich brodzików przeznaczonych dla najmłodszych, co jednocześnie rozwiązywało potrzebę zapewnienia szerokiego dostępu do obiektu kąpielowego, a także w pewnym

13 Zob. Antoni Steuer, Ryszard Szopa, *Stadion Wychowania Fizycznego i Przynależenia Wojskowego w Królewskiej Hucie (Chorzowie) (1927–1939)*, „Zeszyty Chorzowskie” 2003, t. 7, s. 140; Anna Syska, *Międzywojenne obiekty kąpielowe...*, op. cit., s. 89–91.

14 Patrycja Piróg, *Naród. Sport. Modernizm. Architektura kompleksów kulturalno-sportowych w Kielcach okresu międzywojennego*, w: *Między formą a ideologią...*, op. cit.

stopniu odpowiadało zasadzie maksymalnej dopuszczalnej odległości. W Katowicach w 1928 roku powstały dwa takie obiekty zlokalizowane w centrum oraz w jednej z peryferyjnych dzielnic, zaprojektowane przez Lucjana Sikorskiego, etatowego projektanta magistratu. Były to okrągłe zbiorniki zaopatrzone w fontanny i rynny do sptukiwania piasku ze stóp z trawiastymi i piaskowymi plażami oraz placami zabaw. Przy jednym z nich znalazły się także przebieralnia i kuchnia mleczna¹⁵. Szacowano, że w upalne dni z brodzików korzystało nawet około tysiąca dzieci. Wstęp do obiektów z założenia był bezpłatny, przeznaczone były dla dzieci do 15 roku życia. Miały one kąpać się w majtkach, gdyż zabudowane trykoty ze względu na dłuższy czas schnięcia uznawano za niezdrowe, dlatego też co jakiś czas magistrat kupował sporą liczbę odpowiednich strojów i rozdawał je dzieciom, które ich nie posiadały¹⁶. Nad bezpieczeństwem najmłodszych czuwał „starszy inwalida, pilnujący porządku na plaży i na trawniku, gdzie dzieci się rozbierają. W samym basenie sprawuje nadzór wyrostek kilkunastoletni, który uważa na to, aby ktoreś z młodszych dzieci, wywrócone w tloku, nie dostało się pod wodę”¹⁷. Podobne brodziki towarzyszyły ogródkom jordanowskim budowanym licznie na terenie całego kraju¹⁸. Takie obiekty wypełniały lukę pomiędzy wychowaniem fizycznym w szkole a uczestnictwem w zorganizowanych zajęciach sportowych na stadionach i innych obiektach, zaś rekreacyjne kąpiele letnie przyczyniały się do budowania świadomości wagi wychowania fizycznego, zarówno u rodziców, jak i najmłodszych.

Polscy projektanci, ze względu na niewielką liczbę obiektów kąpielowych znajdujących się na terenie kraju po ostatecznym ustaleniu granic Rzeczypospolitej, stanęli przed problemem braku wytycznych projektowych i specjalistycznych poradników. Popularne stały się wyjazdy studyjne, których celem były głównie Niemcy, Francja, Włochy, ale także Czechosłowacja¹⁹. Korzystali oni także z tamtejszej literatury i czasopism. W 1928 roku ukazał się pierwszy polski poradnik projektanta obiektów sportowych – *Budowa terenów i urządzeń sportowych*. Oparty głównie na zagranicznych przykładach prezentował obiekty zarówno XIX- jak i XX-wieczne, podawał wymiary różnorodnych urządzeń i boisk i podpowiadał konkretne rozwiązania oraz zapotrzebowanie przestrzenne dla danej dyscypliny. Nie sposób przecenić wartości tej publikacji – architekci mogli dzięki niej zaoszczędzić na podróżach zagranicznych, mając najważniejsze przykłady światowe zebrane w jednym tomie.

W poradniku zostały opublikowane dwa niezrealizowane projekty basenów krytych z przeznaczeniem dla średniej wielkości miasta autorstwa Czesława Kłosa²⁰. Po pobieżnej analizie można wysnuć dwa wnioski: projektant wzorował się na starszych przykładach, głównie XX-wiecznych oraz nie zakładał możliwości równoczesnej kąpeli kobiet i mężczyzn na basenie. Dowodzi to, w jaki sposób w latach dwudziestych myślano o uczestnic-

15 *Gartenbauliche Neuerung in Kattowitz*, „Oberschlesien im Bild” 1928, nr 51, s. 4.

16 A. (?), *Baseny kąpielowe dla dzieci w Katowicach*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1929, nr 8, s. 12–14.

17 Ibidem, s. 14.

18 Zob. Helena Śliwowska, Kazimierz Wędrowski, *Ogrody jordanowskie*, Główna Księgarnia Wojskowa, Warszawa 1937.

19 Tomasz Śleboda, op. cit., s. 153.

20 *Budowa terenów...*, op. cit., s. 265–278.

twie kobiet w sporcie, zwłaszcza pływaniu. W starszych obiektach kąpielowych powyższy problem rozwiązano różnorako – w większych obiektach budowano dwie niecki, po jednej dla kobiet i mężczyzn, w mniejszych powstawały osobne przebieralnie, organizowano też wymienne korzystanie z pływalni²¹. Dwie oddzielone od siebie niecki wywodzą się z rozwiązań na akwenach otwartych; do dzisiaj w Sopocie zachował się korpus główny Łazienek Południowych, gdzie cztery pomosty wyznaczały kąpielisko dla kobiet i mężczyzn, rozdzielone strefą rodzinną, zwaną *familienbad*²². Po I wojnie światowej strefy rodzinne stawały się coraz bardziej popularne, sukcesywnie rezygnowano też z segregacji płci na basenach kąpielowych²³, ale jak pokazują zawarte w poradniku przykłady, nie było to równie oczywiste dla jego autorów. Możliwe, że takie zapóźnienie wynikało ze specyfiki projektowania dla wojska, choć adresatem tej publikacji byli wyłącznie inżynierowie cywilni.

W pierwszym projekcie Ktoś zaproponował wywodzący się z poprzedniego wieku system przebieralni w postaci szeregu kabin otaczających nieckę, do których wchodzi się z jednej strony, a wychodzi z drugiej, tak aby pływak lub pływaczka w stroju kąpielowym mogli być widziani jedynie od strony niecki²⁴. W drugiej propozycji nie przewidział miejsca na przebieralnie i natryski dla obu płci, można zatem wnioskować, że zakładał naprzemienną kąpiel mężczyzn i kobiet, lub po prostu myślał o tych budynkach jako wojskowych, czyli przeznaczonych dla mężczyzn.

W wielu obiektach z jedną niecką jeszcze do połowy lat trzydziestych problem rozdziału płci rozwiązywano w ten sposób, że jednego dnia mężczyźni z basenu korzystali rano, a kobiety kąpały się po południu, kolejnego zaś na odwrót. Familienbady funkcjonowały tylko w niektóre dni, np. w niedziele, i pobyt tam był uwarunkowany obecnością przynajmniej obojga rodziców i dziecka; z czasem złagodzono te zasady do jednego rodzica. Zdarzały się więc przypadki, że kawalerowie „pożyczyli” znajome dziecko, aby móc korzystać z kąpeli.

Zmieniało się społeczeństwo, zmieniały się normy obyczajowe, stopniowo odchodzono od separacji płci na basenach. Dwie osobne niecki były nie tylko przestarzałe, ale i po prostu kosztowne w budowie i utrzymaniu. Popularność basenów i kąpielisk spowodowała, że w przebieralniach zaczęto wprowadzać nowe rozwiązania.

Popularne stało się umieszczanie szatni po obu stronach kawiarni. Stosowano niekiedy dwa osobne wejścia, tak jak w zaprojektowanym w 1932 roku przez Eugeniusza Zaczyńskiego, Łukasza Obtulowicza i Józefa Kozieta basenie w Ustroniu. Przedstawiciele obu płci spotykali się dopiero przy niecce. Użytkownicy obiektu mieli do przejścia trasę dla każdej z płci osobną – od jednej z dwóch kas w formie wolnostojących budek zlokalizowanych przy bramie, przez osobne wejścia na krańcach skrzydeł budynku, aż po przebieralnie.

21 Felix Genzmer, *Handbuch der Architektur*, t. 4: *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude*, cz. 5: *Gebäude für Heil- und sonstige Wohlfahrts-Anstalten*, z. 3: *Bade- und Schwimm-Anstalten*, Stuttgart 1899.

22 Justyna Gibbs, *Sopockie Łazienki Południowe i Północne z początku XX wieku*, w: *Studia z architektury nowoczesnej*, op. cit., s. 147–148, s. 65–94.

23 Paul Overy, *Light, Air and Openness*, Thames & Hudson, London 2007, s. 162.

24 Anna Syska, *Międzywojenna obyczajowość...*, op. cit.

Ustroński obiekt wchodził w skład parku kąpielowego. W obrębie tych założeń o charakterze rekreacyjnym nie budowano pływalni sportowych; niejednokrotnie w skład kompleksu wchodziły oprócz trawiastej i piaskowej plaży korty tenisowe, boiska do różnych gier, place zabaw, fontanny, kawiarnie i restauracje²⁵. Bardzo często parki sportowe powstawały w miejscowościach uzdrowiskowych (jak np. Jastrzębie--Zdrój). Nie było to regułą, gdyż takie obiekty wielofunkcyjne wzniesiono także w Borystawiu, Kielcach, Krakowie, Lwowie, Radomiu, Równem i Łucku²⁶. Z kolei park sportowy w Wiśle miał jeszcze bardziej wzmocnić turystyczną i uzdrowiskową wartość tej miejscowości, która wzrosła dobitnie dzięki obecności głowy państwa po wybudowaniu w tej miejscowości rezydencji Prezydenta RP²⁷. Wisła razem z Ustroniem była promowana jako zaplecze wypoczynkowe i rekreacyjne Górnego Śląska, a po doprowadzeniu do niej linii kolejowej ruch turystyczny nasilał się z każdym rokiem. Miejscowość wzbogaciła się w latach 1930–1934 o park kąpielowy z żelbetową niecką i wieżą do skoków, drewnianymi przebieralniami, plażą, kortami tenisowymi oraz budynkiem kawiarni. Ten ostatni obiekt, pomyślany także jako administracyjny i szatnia dla hokeistów wykorzystujących nieckę zimą, został zaprojektowany przez Stefana Tworkowskiego²⁸. Architekt bardzo dobrze wykorzystał ograniczone miejsce, jakie miał do dyspozycji, proponując niewielki dwukondygnacyjny pawilon z przeszkleniami i podcieniem parteru. Izabella Wiśtocka określiła go jako jeden z najlepszych przykładów polskiej architektury lat trzydziestych²⁹.

O wiele większe niż to wiślańskie było założenie kąpielowe w innym uzdrowisku – Ciechocinku, zaprojektowane przez Romualda Gutta i Aleksandra Szniolisa w 1931 roku³⁰. Inżynierowie zaproponowali duży obiekt z niezmiernie finezyjnym budynkiem przebieralni z zaokrąglonymi narożnikami i wygiętym nad wejściem dachem. Wykorzystali tutaj popularny sposób rozdzielania poszczególnych przebieralni częścią wejściową, projektując osobne wejścia do każdej z nich. Pomyślany jako wybudowane w pobliżu ciechocińskiej tężni duże założenie z boiskami, plażami, kuchnią mleczną dla dzieci oraz basenem solankowym miał uzupełniać ofertę uzdrowiskową miejscowości, jako miejsce, gdzie „w bezpośrednim zetknięciu z przyrodą, w idealnych, dzięki bliskości tężni, warunkach, znajdują szerokie rzesze ludzi lekko chorych i osób towarzyszących, zdrową rozrywkę i przemyślaną, dozorowaną przez lekarza zaprawę fizyczną. Całe zastępy dzieci wątłych ze skłonnością do zotzów i skaz, otrzymają w odpowiednio urządzonych ogródkach jordanowskich należytą

25 Tomasz Śleboda, *Architektura sportowa dwudziestolecia międzywojennego w Polsce*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. 33, Toruń 2002, s. 182–186.

26 Ibidem, s. 186.

27 Zob. Dominik Konarzewski, Michał Kawulok, *Od wsi do uzdrowiska. Dziedzictwo architektoniczne Wisły*, Urząd Miasta Wisła, Wisła 2009; Przemysław Czernek, *Ustroń i Wisła – kurorty Beskidu Śląskiego*, w: *Modernizmy. Architektura nowoczesności w II Rzeczypospolitej. Województwo śląskie*, red. Andrzej Szczerski, Dodo Editor, Kraków 2014, s. 301–315.

28 *Park kąpielowy w Wiśle*, „Architektura i Budownictwo” 1935, nr 9, s. 30–32.

29 Izabella Wiśtocka, *Awangardowa architektura polska 1918–1939*, Arkady, Warszawa 1968, s. 200.

30 Romuald Gutt, Aleksander Szniolis, *Pływalnia solankowo-termalna w Ciechocinku*, „Architektura i Budownictwo” 1932, nr 12, s. 368–378.

opiekę i leczenie profilaktyczne”³¹. Z powodu ograniczeń finansowych plany zweryfikowano, budując tylko basen, który jednak można zaliczyć do najbardziej udanych kompozycji urbanistycznych, ponieważ wpisuje się w warunki przestrzenne uzdrowiska, wykorzystując jego walory zdrowotne i aspirując do bycia miejscem eleganckim i nowoczesnym.

Równie interesujące rozwiązanie przestrzenne zrealizowano na basenie Wojskowego Klubu Sportowego Legia w Warszawie. Pływalnia powstała w latach 1928–1929 według projektu Aleksandra Kodelskiego³². Dwukondygnacyjny budynek szatni na planie litery „L” miał wejście w zaokrąglonym narożniku; na parterze znajdowały się przebieralnie w formie kabin i szatnie, w dłuższym skrzydle – dla mężczyzn, w krótszym – dla kobiet; piętro zajmowały szatnie klubowe. Kodelski wykorzystał układ stosowany do dzisiaj, w którym po wejściu i zakupie biletu przedstawiciele poszczególnych płci rozchodzą się do oddzielnych szatni, by ponownie spotkać się nad wodą. Basen Legii był pierwszym w Warszawie obiektem sportowym, gdzie można było urządzać zawody pływackie; wcześniej korzystano w tym celu z Portu Praskiego i Czerniakowskiego³³.

Tadeusz Krasieński, projektant pływalni krytej we Lwowie, każdą z płci umieścił na innej kondygnacji. „Każda [szatnia – AS] składa się z 17 kabin przechodnich tak dowcipnie ze sobą powiązanych, że znajdując się w stroju kąpielowym nie mamy możliwości więcej zetknąć się z ubranym w odzież”³⁴. Lwowska pływalnia była częścią Okręgowego Ośrodka Wychowania Fizycznego przy ulicy Strzałkowskiej i jednym z najnowocześniejszych krytych obiektów kąpielowych w Polsce. Wyposażono ją w niewielkie trybuny, a przeszklenie jednej ze ścian demontowano w lecie, otwierając wewnątrz budynku na plażę.

Przegląd międzywojennej architektury służącej kąpielom i pływanii pod kątem konkretnych rozwiązań funkcjonalnych dotyczących rozdzielenia płci na basenach pozwala przyjrzeć się zmianom, jakie dokonały się w ciągu kilkunastu lat. Coraz szersze uczestnictwo kobiet zarówno w sporcie zawodowym, amatorskim, jak i rekreacji wymusiły na projektantach wprowadzenie adekwatnych do potrzeb rozwiązań przestrzennych. Odziedziczone po XIX wieku osobne niecki przestały być nowoczesne, bo zasługujące na to miano budownictwo miało być ekonomiczne. Rozwój budownictwa sportowego w Polsce okresu międzywojennego, zarówno pod kątem ilościowym, jak i jakościowym, pokazuje niezwykle szybką zmianę obyczajową, jaka zaszła w społeczeństwie. Starania Państwowego Urzędu Wychowania Fizycznego i Przysposobienia Obronnego w budowie potencjału militarnego społeczeństwa poprzez sport nie pozostały tylko idealistyczną mrzonką. Polskie budownictwo sportowe odzwierciedlające ówczesne nurty architektoniczne rozwinęło się praktycznie z niczego, i choć ma swoje lepsze i gorsze przykłady, pokazuje, jak wielki był zapał do budowania nowej państwowości na różnych obszarach.

31 *Informator na nowy sezon leczniczy*, Ciechocinek 1932, cyt. za: Waldemar Affelt, Aldona Nocna, *Ciechociński Park Zdrowia, czyli „miniatura morza południowego” (1932–2001)*, w: *Modernizm w Europie. Modernizm w Gdyni. Architektura lat międzywojennych i jej ochrona*, red. Maria Sołtysik, Robert Hirsch, Urząd Miasta Gdyni, Gdynia 2009, s. 143–148.

32 *Tereny sportowe w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo” 1929, nr 8, s. 307–314; T., *Wzorowa pływalnia w Warszawie*, „Sport Wodny” 1929, nr 12, s. 198–199.

33 Tomasz Śleboda, op. cit., s. 153.

34 *Otwarcie pierwszej krytej pływalni we Lwowie*, „Sport Wodny” 1934, nr 22, s. 436.

architektura jest zawsze polityczna

Urządzenia kolektywne w między-
wojennych osiedlach Warszawskiej
Spółdzielni Mieszkaniowej

Agata Twardoch

„Mieszkaniem można nie tylko zabić człowieka jak siekierą. Na mieszkaniu oprzeć można również rozbudowę więzi społecznej podnoszącej na wysoki poziom kulturę obyczajową całego społeczeństwa pracującego, odpowiedzialność i sumienność [...]”, pisał w 1936 roku Stanisław Totwiński¹. Mieszkanie to znacznie więcej niż dach i cztery ściany, a architektura jest zawsze polityczna. Ale spółdzielcza architektura mieszkaniowa ma politycznych znaczeń wyjątkowo dużo. Analizując międzywojenne ruchy spółdzielcze, a w tym realizację Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (WSM), trzeba pamiętać o nawarstwionych kontekstach nadających tej architekturze polityczne znaczenia: młodej niepodległości, problemie mieszkaniowym, architekturze modernistycznej i Karcie Ateńskiej, ruchach emancypacyjnych i przynajmniej początkowym, powojennym optymizmie.

Kooperatyzm – nadając znaczenie współpracującym jednostkom – był niewątpliwie drogą ku emancypacji różnych grup społecznych: klasy pracującej, kobiet czy grup narodowych. Nawet te spółdzielnie, które pozostawały neutralne politycznie, na czele swego programu umieszczały usuwanie ustroju kapitalistycznego² i emancypację klas pracujących. Spółdzielnia – niezależnie od tego, czy to spółdzielnia pracy, spożywcza, mieszkaniowa – eliminując pośredników, miała być narzędziem, które zniweluje monopol kapitalistów w kwestii rozdziału dóbr. W tym sensie spółdzielcze budownictwo mieszkaniowe, wytwarzane nie dla zysku, zawsze będzie antykapitalistyczne. O niepodległościowym charakterze spółdzielczości, jeszcze w kontekście spółdzielni przedwojennych, pisał Stanisław Thugutt: „To było środowisko, w którym poddany jednego z trzech cesarzy-zaborców przekształcił się na obywatela przyszłej, niewidzialnej jeszcze, ale już idącej Rzeczypospolitej”³. Nie dziwi zatem, że powstanie warszawskie rozpoczęło się właściwie na terenie żoliborskiego osiedla WSM (w budynku kotłowni – cztery godziny przed godziną W), a Jarosław Abramow-Newerly w swoich wspomnieniach z okresu dzieciństwa spędzonego w III kolonii WSM właśnie powstanie ocenia jako najważniejsze wydarzenie młodych lat. „Ocaleliśmy tylko my, najmłodszy”, pisał⁴. Wszyscy starsi chłopcy zginęli w powstaniu.

Kontekst tworzenia międzywojennych spółdzielni mieszkaniowych to także międzynarodowe ruchy architektury nowoczesnej. Podczas formacyjnych zjazdów Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne) postulowano większą gospodarność – w tym prefabrykację, ale i uproszczenie obyczajów, uporządkowanie miast, powszechną edukację – przede wszystkim w dziedzinie higieny i zdrowia, a także położenie nacisku na problemy szerokich mas społecznych

1 Stanisław Totwiński, *Bogactwo form spółdzielczego ruchu mieszkaniowego*, „Spółnota Pracy” 1936, nr 12, cyt. za: <http://lewicowo.pl/bogactwo-form-spoldzielczego-ruchu-mieszkaniowego/>, dostęp 3.12.2017.

2 Marian Rapacki, *Powszechność czy klasowość kooperacji*, „Rzeczpospolita Spółdzielcza” 1923, nr 10, cyt. za: <http://lewicowo.pl/powszechnosc-czy-klasowosc-kooperacji/>, dostęp 3.12.2017.

3 Stanisław Thugutt, *Spółdzielczość wychowawczynią*, „Społem” 1931, nr 20.

4 Jarosław Abramow-Newerly, *Lwy mojego podwórka*, Twój Styl, Warszawa 2000, s. 6.

i budowę raczej mieszkań niż budynków monumentalnych o funkcjach reprezentacyjnych (postulaty z pierwszego kongresu CIAM w La Sarraz w 1928 roku⁵). Architekci spotykający się na kongresie widzieli dla siebie nowe ważne role – nauczycieli i społeczników.

Wspólnota jako przestrzeń dobrze urządzona

Jeżeli międzywojenni, postępowi architekci przypisywali sobie rolę znacznie wykraczającą poza proste budowanie domów, nic dziwnego, że kształtując architekturę, chcieli kształtować nie tylko przestrzeń, ale i stosunki społeczne. W podsumowaniu opracowanej podczas IV zjazdu CIAM Karty Ateńskiej stwierdzono, że „miasto funkcjonalne powinno zapewnić zarówno w sferze duchowej, jak i materialnej wolność indywidualną i dobrodziejstwa działania zespołowego”⁶. Ten i inny, wynikający z ducha dokumentu, postulat równego dostępu do „słońca, powietrza i zieleni”, wyraźnie widoczne były w ukształtowaniu międzywojennych obiektów WSM: dziewięciu pierwszych kolonii WSM na Żoliborzu oraz osiedla WSM na Rakowcu. Budynki wolnostojące, w nowatorski sposób usytuowane zostały wzdłuż osi północ–południe na Rakowcu i ukształtowane wokół obszernych dziedzińców na Żoliborzu, co umożliwiała należyte następczenie wszystkich mieszkań. Charakterystyczne przełamanie budynków Rakowca I dodatkowo miało zapewniać lepszy dostęp światła słonecznego do korytarzy i miejsca do trzepania dywanów na krańcu północnym, a na południowym – do kąpieli słonecznych. Dziedzińce pełne były zieleni, a na IV kolonii powstał nawet ogród botaniczny wraz z cieplarnią, gdzie hodowano rośliny na potrzeby osiedla. Małe mieszkania, społecznie najpotrzebniejsze – w większości 1,5-izbowe, mające zapewnić „wolność indywidualną” i godne życie rodzinom robotniczym, uzupełnione zostały o urządzenia wspólne, które nie tylko rekompensowały braki wynikające ze skromnego metrażu i wyposażenia mieszkań, ale także zapewniały „dobrodziejstwa działania zespołowego” – wzrost higieny, powszechnej edukacji i wreszcie emancypację. Z tego powodu urządzenia społeczne pełniły zazwyczaj podwójną funkcję. I tak spółdzielcze sklepy spożywcze (w I i II kolonii) nie tylko były źródłem produktów tańszych – bo o społecznej, zmniejszonej marży – ale także stanowiły „najlepszą podwalinę”, będąc „ogniskiem najproduktwniejszym dla twórczej pracy w dzielnicach o zaniedbanej i ubogiej ludności”⁷. To miejsce swego rodzaju pracy u podstaw, gdzie przy okazji zakupów można było edukować lub świadczyć pomoc niemającą charakteru jałmużny.

Podobnie podwójną funkcję pełniły wspólne urządzenia higieniczne. Wzniesiona w 1931 roku w VI kolonii, zaprojektowana przez Bruna Zborowskiego pralnia centralna miała obsługiwać całe osiedle żoliborskie. Znajdowało się w niej 20 kadzi do moczenia bielizny, 6 maszyn pralniczych z napędem elektrycznym, 3 wirówki, suszarnia szesnastokuliskowa, 2 magły elektryczne, elektryczna maszyna do prasowania bielizny pościelowej, dźwig do transportu bielizny, wentylator usuwający parę, stoły do prasowania i żelazka. Nad pral-

5 Helena Syrkus, *Spoleczne cele urbanizacji*, PWN, Warszawa 1984, s. 129.

6 Helena Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego*, PWN, Warszawa 1976, s. 146.

7 Autor nieznany, *Działalność społeczno-wychowawcza kooperatyw*, w: *Kalendarz spółdzielczy na 1919 rok*, Wydawnictwo Związku Stowarzyszeń Społyców, Warszawa 1919, cyt. za: <http://lewicowo.pl/dzialalnosc-spoleczno-wychowawcza-kooperatyw/>, dostęp 3.12.2017.

nią powstało spółdzielcze kąpielisko, z kabinami wannowymi lub prysznicowymi. Kilka lat później, na Rakowcu, Syrkusowie zaprojektowali Dom Społeczny, w którym znalazła się m.in. nieco mniejsza pralnia, kąpielisko z łaźnią parową i poradnia Zdrowie Dziecka. Pralnie budowano po to, aby wykonywane w domu pranie nie powodowało zagrzybienia mieszkań, łaźnie dlatego, że dopiero w IX kolonii, po przeprowadzeniu ankiety wśród mieszkańców starszych części osiedla, w mieszkaniach wydzielono osobne miejsce do mycia. Jednak wydobyte czynności higienicznych poza przestrzeń mieszkania miało nie tylko podłoże praktyczne – ważnym celem była także edukacja mieszkańców osiedla i większa nad nimi kontrola. Władze WSM były przekonane, że korzystanie z tych obiektów powinno być na robotnikach poniekąd wymuszone. Paragraf 17 *Przepisów korzystania z mieszkań* z 1930 roku stanowił, że pranie i suszenie w mieszkaniach jest zabronione⁸, Tołwiński natomiast postulował wciągnięcie opłaty za łaźnię i pralnię w komorne, licząc na mechanizm „zapłacone – wykorzystam”⁹. Przy pralniach powstawały nawet pokoje odpoczynku z podręczną biblioteczką i miejscem do przygotowania posiłku. Poradnię Zdrowe Dziecko utworzono nie po to, by dzieci leczyć, „lecz [by] ucząc rodziców zasad racjonalnego wychowania i pielęgnowania dziecka od niemowlęctwa, przeciwdzia[ć] powstaniu chorób i schorzeń”¹⁰. W ramach wyposażenia wspólnego osiedli spółdzielczych projektowano także gospody społeczne, np. jadalnię Polskiego Towarzystwa Kobiet Pracujących przy I kolonii, a także pokoje kawalerskie, np. sześć pokoi w Domu Społecznym na Rakowcu. I w tym wypadku widoczna jest edukacyjno-kontrolna misja: gospoda społeczna była ortodoksyjnie bezalkoholowa, a tuż obok pokoi kawalerskich zlokalizowano mieszkanie administratora.

Rola Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej nigdy nie miała być ograniczona do budowy domów. W statucie założycielskim napisano: „celem spółdzielni jest: a) dostarczanie i wydzierżawianie członkom tanich i zdrowych mieszkań budowanych drogą samopomocy zbiorowej przy poparciu instytucji państwowych i komunalnych; b) zaspokajanie wspólnymi siłami kulturalnych potrzeb członków”¹¹. Dla spełnienia tych ostatnich, a także dla stworzenia podstaw współżycia wszystkich mieszkańców WSM – w tym zajmowania się wszelkimi sprawami dotyczącymi dobrobytu moralnego i materialnego¹² – równocześnie z pierwszymi lokalami powstało Stowarzyszenie Wzajemnej Pomocy Lokatorów WSM Szklane Domy. Obok współgospodarowania osiedlem i udzielania pomocy materialnej i prawnej zajmowało się kulturą i edukacją swoich członków. Działania takie jak upowszechnianie czytelnictwa, edukacja muzyczna i samorządowa, organizowanie klubów zainteresowań i odczytów oraz, od 1932 roku, statych kursów ogólnokształcących, często prowadzone w ramach pracy społecznej przez zamieszkujących osiedle inteligentów,

8 *Przepisy korzystania z mieszkań*, w: *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa – Statut. Regulaminy*, WSM, Warszawa 1930, s. 21, par. 17.

9 Stanisław Tołwiński, *Finansowanie urządzeń społecznych w osiedlach mieszkalnych*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1935, nr 11, s. 11–12.

10 *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa*, odtwórka z monografii *Spółdzielczość mieszkaniowa w Polsce*, WSM, Warszawa 1938, cyt. za: <http://lewicowo.pl/warszawska-spoldzielnia-mieszkaniowa/>, dostęp 3.12.2017.

11 *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa – Statut i Regulaminy*, s. 3, par. 2.

12 *Ibidem*, s. 30, par. 2 i 3.

miały na celu integrację mieszkańców i rozbudzanie zainteresowań kulturalnych wśród proletariatu¹³. Działalność ta miała także nieco paternalistyczny wydźwięk; wśród klubów zainteresowań działających w ramach stowarzyszenia był np. założony w 1931 roku Klub Propagandy Estetyki i Piękna. W Klubie oraz współpracującej z nim poradni Moje Mieszkanie uczono robotników, jak urządzać małe mieszkanie, pomagano w projektowaniu mebli do zabudowy oraz krytykowano drobnomieszczański styl urządzania wnętrz. Realizacja założonych celów odbywała się nie tylko przy okazji – w pralni, sklepie spożywczym i gospodarstwie, ale także wymagała odpowiednich warunków przestrzennych. I tak na samym początku odczyty i spotkania odbywały się w sali zebrań I kolonii, obok której usytuowano także galerię i bibliotekę; od roku 1933 odbywały się w nowej sali teatralno-koncertowej projektu Bruna Zborowskiego, w VI kolonii. Od 1935 roku stowarzyszenie działało także w Domu Społecznym na Rakowcu, w którym przeznaczono na jego potrzeby salę zebrań, bibliotekę i czytelnię.

Kwestia kobiet

Wśród klubów prowadzonych przez stowarzyszenie Szklane Domy od 1935 roku aktywny był Klub Kobiet założony przez działające przy WSM Koło Czynnych Kooperatystek. Zarówno klub, jak i koło, w którym udzielały się m.in. Maria Orsetti, Janina Świącicka i Zofia Żarnecka, miały na celu propagowanie idei spółdzielczości wśród kobiet oraz „podnoszenie [ich] poziomu wiadomości i wykształcenia społecznego”¹⁴. Według Orsetti, pionierki ruchu spółdzielczego i doktor nauk społecznych, zjednoczone w spółdzielniach kobiety będą mogły stanowić realną siłę polityczną: „Jeżeli więc kobieta pragnie rzucić swą siłę zakupu na szalę walk o lepszą przyszłość, o ludzkie warunki bytu dla wszystkich, musi łączyć swe siły, tj. zrzeszać się z innymi kierowniczkami koszyków do zakupów, musi przyłączyć się do organizacji, które tę walkę prowadzą, tworząc placówki gospodarcze, oparte na zasadach wręcz odmiennych niż przedsiębiorstwa kapitalistyczne”¹⁵. Kooperatystki wiedziały jednak, że aby kobiety mogły się włączyć w działalność spółdzielczą (i społeczną), muszą się kształcić, a żeby mogły się kształcić – potrzebują czasu. I tu należy wspomnieć o trzeciej ważnej, jeżeli nie najważniejszej funkcji społecznych urzędzeń spółdzielczych (pralni, przedszkola czy gospody spółdzielczej): racjonalizacji pracy kobiecej. „Aby gospodynie domowe mogły się kształcić, trzeba aby na to miały czas, a czas na to mieć będą wówczas, jeśli prace przy gospodarstwie domowym wykonywać będą w sposób racjonalny, tj. oszczędny pod wzglę-

13 O tym, że działalność stowarzyszenia skierowana była głównie do zamieszkujących WSM robotników, świadczy popularność stowarzyszenia na Żoliborzu i na Rakowcu. Na Żoliborzu, na którym mieszkania okazały się zbyt drogie dla robotników, do stowarzyszenia należało jedynie 38% mieszkańców. Na Rakowcu natomiast, na którym udało się wybudować mieszkania prawdziwie tanie i w związku z tym robotnicy stanowili 80% mieszkańców, popularność stowarzyszenia była znacznie większa i w 1938 roku sięgała 80%, zob. Elżbieta Mazur, *Działalność Stowarzyszenia Lokatorów „Szklane Domy” przy Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej w latach 1927–1939*, „Przegląd Historyczny” 1990, nr 81(1/2), s. 151–166, 155.

14 WSM – *Sprawozdanie za rok 1930*, WSM, Warszawa 1931, s. 138.

15 Maria Orsetti, *Kobieta, której na imię miliony (rzecz o zadaniach kobiet w ruchu spółdzielczym)*, Stowarzyszenie „Służba Obywatelska”, Kraków 1933, cyt. za: <http://lewicowo.pl/kobieta-ktorej-na-imie-miliony-rzecz-o-zadaniach-kobiet-w-ruchu-spoldzielczym/>, dostęp 3.12.2017.

dem sił i czasu. Kobieta musi zarzucić przedpotopowe metody gotowania, prania itd.,” pisała Orsetti nieco dalej w cytowanej już odezwie¹⁶. Dlatego koło i klub prowadziły kursy (racjonalnego) gotowania, szycia, prania itp. oraz wystawy i pokazy, np. (racjonalnego) urządzania kuchni i mieszkania. Ale ponieważ ułatwienie pracy w gospodarstwach nie było celem samym w sobie, miało służyć właśnie emancypacji kobiet, na kursach omawiano także ustawy prawne, mówiono o regulacji urodzin, prawie małżeńskim, opiece społecznej czy walce z bezdomnością. Koło prowadziło także bezpłatne biuro pośrednictwa pracy dla mieszkanki osiedla, powołało do życia Oddział Związku Zawodowego Służby Domowej oraz planowało otwarcie niewielkiego domu noclegowego dla kobiet bezdomnych i bezrobotnych¹⁷.

Dom – kolonia – osiedle – dzielnica mieszkaniowa

Nie tylko poszczególne pomieszczenia WSM-owskiego osiedla są wyposażone w dodatkowe znaczenia – cała jego struktura została pomyślana w taki właśnie sposób nie bez dodatkowego powodu. Wzorcowe osiedle społeczne, o czym dowiadujemy się m.in. z pisanym w czasie wojny tekstów Barbary Brukalskiej¹⁸ i Stanisława Totwińskiego¹⁹, potrzebuje odpowiedniej struktury przestrzennej odpowiadającej jego strukturze organizacyjnej. Brukalska, która wraz z mężem była projektantką IV, VII i IX kolonii, uważała, że u podstaw osiedla mieszkaniowego leżeć powinny pewne ogólne zasady naukowe²⁰ oraz wytyczne ideologiczne. Jedną z nich, wytyczną VI. Uspołeczniiony indywidualizm, mówi o równowadze między indywidualizmem i wolnością jednostki a współżyciem w ramach wspólnoty: „Dążymy do stopniowego, choć ograniczonego rozszerzania obszaru IB (społeczne zaspokajanie potrzeb biologicznych) kosztem obszaru IA (indywidualne zaspokajanie potrzeb biologicznych) oraz do równoległego i nieograniczonego rozszerzania obu obszarów IIA i IIB (indywidualne oraz społeczne zaspokajanie potrzeb psychicznych)”, pisała Brukalska. Optymalną koordynację obszarów A i B, czyli indywidualnego i społecznego, zapewnić miały w pełni funkcjonalne, choć niewielkie mieszkania społecznie najpotrzebniejsze i liczne, opisane już wcześniej urzędzenia społeczne, oraz – co nie mniej istotne – demokratyczne zarządzanie nimi i zdecentralizowanie aparatu administracyjnego. Ponieważ jednak „doświadczenie wskazuje, że w miarę jak wzrasta liczebność zbiorowości, zatracą się łątność między zbiorowością a najdemokratyczniejszym nawet kierownictwem. Pozbawione łątności z dotami każde kierownictwo prędkiej czy później nabiera charakteru biurokratycznego”²¹, architektka i działaczka zaproponowała hierarchiczną decentralizację. Stąd właśnie zastosowana na Żoliborzu, a następnie przedstawiona przez Konspiracyjną

16 Ibidem.

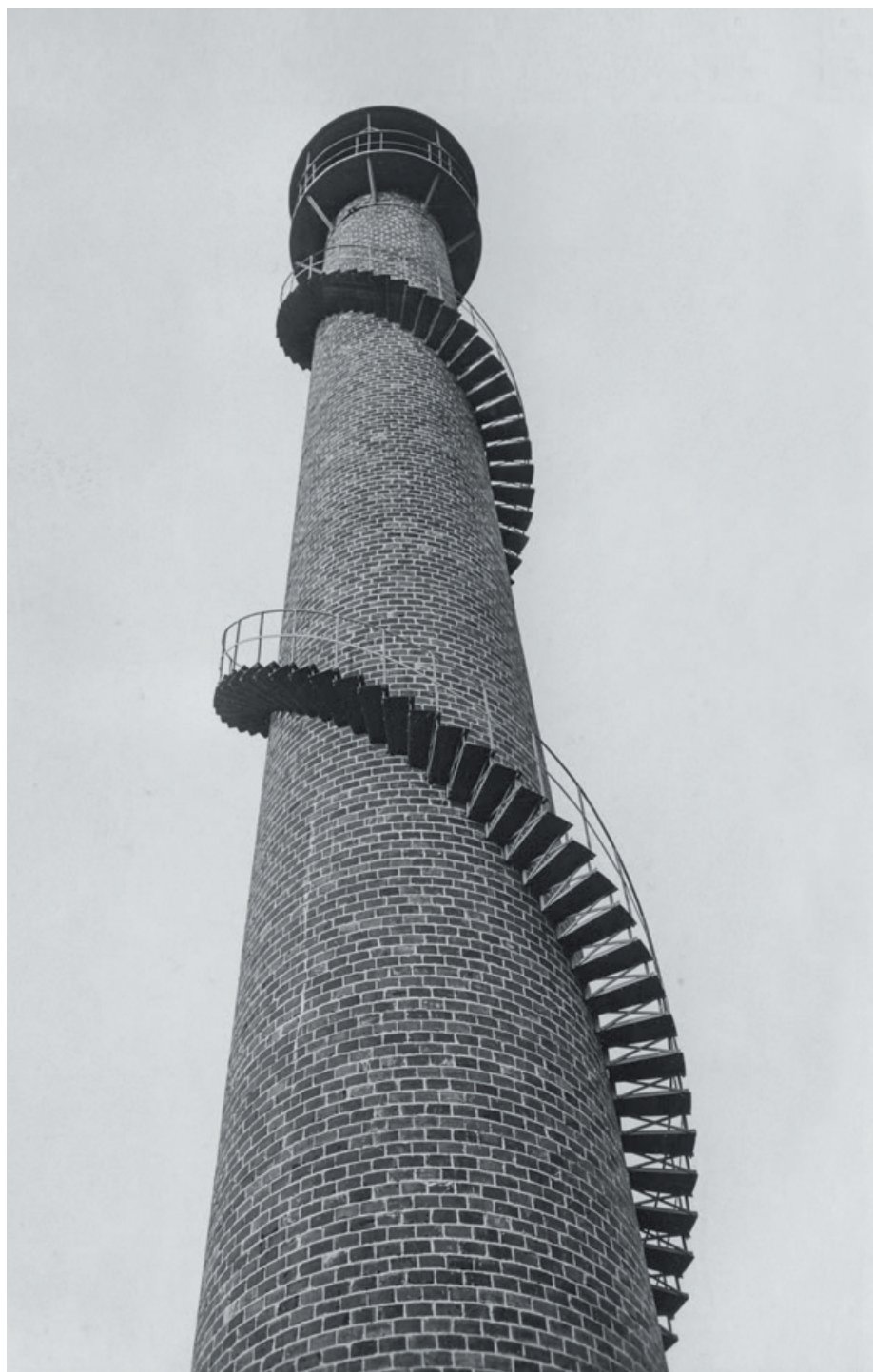
17 Nie doszło do realizacji tego planu.

18 Barbara Brukalska, *Zasady społeczne projektowania osiedli mieszkaniowych*, Wydawnictwo Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa 1948.

19 Stanisław Totwiński, *Osiedle społeczne i dzielnica mieszkaniowa (1943/44)*, w: *Zagadnienie samorządu w świetle doświadczeń demokracji ludowej*, Czytelnik, Warszawa 1946, cyt. za: <http://lewicowo.pl/osiedle-spoeczne-i-dzielnica-mieszkaniowa/>, dostęp 3.12.2017.

20 Jak np. zasada I. Optymalna kwota wytwarzania; zasada II. Zbiorowe zaspokajanie potrzeb; zasada VIII. Dostosowanie architektury do ustroju.

21 Barbara Brukalska, op. cit.



Komin kottowni na osiedlu WSM na Żoliborzu, lata trzydzieste XX wieku, Izba Historii WSM



Budynek centralnej kottowni osiedla WSM na Żoliborzu, widoczny afisz spektaklu *Boston* (1934), Izba Historii WSM

Pracownię Architektoniczno-Urbanistyczną struktura osiedla społecznego: domy – kolonie – osiedla – dzielnice i dopiero na końcu: miasta²². Najmniejszą komórką zarządzania miał tu być dom lub zespół mieszkań dostępnych z jednej klatki, w którym funkcję zarządzającą pełnił opiekun lub delegat klatkowy, a odpowiednie ukształtowanie strefy wejściowej spełniało najbardziej podstawowe potrzeby. I tak hall na parterze przy każdej klatce schodowej powinien mieć matę poczekalnią, rozmównicę telefoniczną, miejsce do wymiany korespondencji, ze skrzynkami na listy, miejsce na paczki i ewentualnie wózki, a także „stolik z pismami codziennymi i wydawnictwami informacyjnymi [który] pozwoli niejako po drodze rzucić okiem na najważniejsze wiadomości, znaleźć w informatorze pożądaną adres, zatwierdzić polecenie telefoniczne itp.”²³. Opiekun klatkowy wyłaniany spośród mieszkańców – przy czym funkcja ta może mieć formę cyklicznych dyżurów – miał być „pierwszym uniwersalnym aktywistą współżycia sąsiedzkiego, ułatwiającym przez podanie adresu właściwe odszukanie drogi przy jakimś kłopotcie wynikającym z dążenia do zaspokojenia potrzeby mieszkaniowej, zaopatrzenia, zdrowia itp.”. Drugim szczeblem zarządzania hierarchicznego była kolonia, czyli zespół domów mieszkalnych wraz z najbliższym otoczeniem, odpowiednik koncepcji jednostki sąsiedzkiej autorstwa Clarence’a Perry’ego. Miała liczyć około 2000 mieszkańców (1250–2500 według Heleny Syrkus), którzy – jak pisał podczas okupacji Totwiński – znają się między sobą przynajmniej ze słyszenia:

22 Helena Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego*, op. cit., s. 229–281.

23 Stanisław Totwiński, *Osiedle społeczne...*, op. cit. Kolejne cytaty w tej części tekstu pochodzą z tego artykułu.

[...] na tyle przynajmniej, żeby móc wybrać odpowiednich przedstawicieli do już zróżnicowanych komórek samorządu zaspokajania potrzeb mieszkańców całego osiedla i dzielnicy. Kolonia – to dzielnica wyborcza pierwszego stopnia do wszystkich organów zróżnicowanego samorządu. Wszystkie spółdzielnie mają już tutaj swoje instytucje wspólnego zaspokajania potrzeb: spółdzielnia mieszkaniowa – najmniejszą jednostkę administracyjną z gospodarzem kolonii, spółdzielnia spożywców punkt rozdzielczy artykułów codziennego użytku [czyli podstawowy sklep spożywczy], spółdzielnia zdrowia – żłobek i przedszkole, spółdzielnia kulturalno-oświatowa – czytelnię czasopism codziennych, spółdzielnia wczasów – pierwsze tereny odpoczynkowe.

Następnym stopniem samorządności, a równocześnie następnym elementem hierarchii przestrzennej miało być osiedle, czyli zespół kilku kolonii. „Urządzenia wspólnego zaspokajania potrzeb są już tutaj całkowicie wykształcone i zróżnicowane”. Spółdzielnia mieszkaniowa powinna posiadać centralne urządzenia gospodarcze – pralnię, kąpielisko, centralną kotłownię, oraz ośrodek ogrodniczy; spółdzielnia spożywcza – sklepy wyspecjalizowane, skład opałowy i jałtodajnię; spółdzielnia zdrowia – ośrodek zdrowia, aptekę i zakład fryzjerski; spółdzielnia wczasów – boiska sportowe, tereny wypoczynkowe i „najniższe ogniwa klubów sportowych i turystycznych”. Potrzeby kulturalno-oświatowe na poziomie osiedla zaspakajać miały: szkoła ogólnokształcąca, dom spoteczny z biblioteką, czytelnią, salą ciszy, pracowniami naukowymi, salami wykładowymi i salami zebrań oraz klubami. Struktura samorządowa odwzorowuje hierarchię struktury urbanistycznej: wybierani w ramach kolonii delegaci tworzyli rady osiedlowe, wchodząc jednocześnie w skład walnego zgromadzenia delegatów samorządu dzielnicy. „Każdy z delegatów ma jednocześnie funkcje wykonawcze na niższym stopniu samorządu, funkcje zaś kontrolujące i nadzorcze na wyższym”.

Osiedle funkcjonalne powinno stanowić ośrodek autonomiczny – do tego stopnia, że Totwiński proponował rozwinięcie osiedlowych organów sądownictwa obyczajowego związanych z życiem codziennym w jednostce sąsiedzkiej: „Zdecentralizowane sądownictwo, oparte na zasadach wolnego wyboru zainteresowanych, zdejmując z aparatu ogólnego sądownictwa ciężar bardzo wielu spraw, które z konieczności rozpatrywane są mniej wnikliwie, co częstokroć szkodzi instytucjom społecznym, a przez to i samym zainteresowanym”.

Podsumowanie

Cytowana powyżej książka Barbary Brukalskiej *Zasady społeczne projektowania osiedli mieszkaniowych*, wydana w 1948 roku, niecały rok po publikacji została wycofana z księgarń i oddana na przemiał. Oficjalnym powodem była podejmowana przez autorkę krytyka totalizmu, która przez młode polskie państwo socjalistyczne musiała zostać odebrana jako krytyka ustroju. Jan Minorski w opublikowanej w miesięczniku „Architektura” kilkunastu recenzji książki uzasadniał ten krok, poddając ją miazdząco negatyw-

nej ocenie²⁴. Piętnował styl, język i układ, najwięcej jednak uwagi poświęcał dyskredytacji koncepcji uspołecznionego indywidualizmu, raz jako zbyt ingerującej (sic) w życie jednostek, to znów jako zbyt wstecznej, bo przypominającej „gminy średniowieczne”, oraz zbyt kapitalistycznej, bo podobnej do wspomnianej koncepcji jednostki sąsiedzkiej. Trudno oprzeć się wrażeniu, że koncepcja uspołecznionego indywidualizmu, czyli poniekąd silnej wspólnoty wolnych jednostek, mogła rzeczywiście być dla socjalizmu zagrożeniem. Uspołeczniiony indywidualizm międzywojennych osiedli WSM wydaje się zapewniać silne więzi społeczne czy, mówiąc fachowo, integrację normatywną²⁵. Spośród wielu świadectw silnego poczucia wspólnoty znów przytoczyć można wspomnienie Newerlego o Żydach, którzy podczas okupacji pozostali na Żoliborzu: „Przeżyli. Jest to jakiś cud i najpiękniejsza karta żoliborskiego osiedla WSM.[...] Było swoistą oazą, w której co drugi mieszkaniec pomagał, a reszta milczała”²⁶.

Opisując dziś to, co chcieli osiągnąć międzywojenni społecznicy WSM-owscy, mówilibyśmy o kapitale społecznym, który jest przecież terytorialny. Silne relacje między ludźmi dotyczą przede wszystkim osób mieszkających obok siebie²⁷, ale dla ich odpowiedniego ukształtowania konieczne jest odpowiednie urządzenie przestrzeni. Już Brukalska wiedziała, że samo sąsiedztwo nie wystarcza. „W domach czynszowych dawnego typu, chociaż przy dużym zagęszczeniu mieszkańców, istniał jednak stosunek sąsiedzki, jedynie negatywny – pozytywnej więzi sąsiedzkiej nie było prawie wcale”²⁸. Po kolejnych dekadach różnych doświadczeń z zabudową mieszkaniową tym lepiej wiemy, jak trudno jest zaprojektować dobrze funkcjonującą przestrzeń kolektywną. Chociaż społecznikowskie podejście twórców WSM było może zbyt patriarchalne, zbyt eksperckie, a architekci międzywojenni przypisywali sobie przesadnie ważną rolę i uzurpowali za wiele praw, w dzisiejszej ocenie odnieśli jednak sukces. Intuicyjnie wprowadzali w życie zaczątki partycypacji społecznej, rozpisując ankiety wśród mieszkańców i organizując otwarte spotkania z przyszłymi użytkownikami, nawet z dziećmi! Jeszcze 2 sierpnia 1939 roku odbyło się na Rakowcu ostatnie spotkanie Syrkusów i władz WSM z młodzieżą – po to, by ustalić program osiedlowych terenów sportowych.

Tak jak Minorski krytykował więź sąsiedzka jako „odrywającą od walki klas”, tak dla liberalizmu niewygodny jest kapitał społeczny, bo odrywa od niepojętej konsumpcji. Kapitał społeczny oddziałuje bowiem na jakość życia, ale niekoniecznie na wzrost gospodarczy. Jak pisze Krzysztof Nawratek: „Wszystkie dobre uczynki czynione bezinteresownie są anarchistycznym zamachem na PKB”²⁹. Dobrze zaprojektowane urządzenia kolektywne kształtują obywateli. Neoliberalizm potrzebuje konsumentów. Architektura jest zawsze polityczna.

24 Jan Minorski, *O zasadach społecznych projektowania osiedli mieszkaniowych*, „Architektura” 1949, nr 2, s. 58–60, 63.

25 Waldemar Siemiński, *Kształtowanie więzi społecznych jako cel tworzenia osiedli mieszkaniowych*, „Człowiek i Środowisko” 2011, nr 35, s. 95.

26 Jarosław Abramow-Newerly, op. cit., s. 69.

27 Krzysztof Nawratek, *Miasto jako idea polityczna*, Korporacja ha!art, Kraków 2008, s. 12.

28 Barbara Brukalska, op. cit., s. 30.

29 Krzysztof Nawratek, op. cit., s. 8.

pokój z widokiem

Barbara Brukalska & Nina Jankowska,
sp. z o.o.



Marta Leśniakowska

Na okładce kwietniowego numeru miesięcznika „Dom, Osiedle, Mieszkanie” z 1932 roku umieszczony został negatywowy rysunek awangardowego mieszkania: o wielkim oknie, z dekoracyjnym paneau z mapą świata, kilkoma lekkimi ażurowymi meblami i domową oranżerią z egzotycznymi roślinami. Rysunek otwierał numer poświęcony małym mieszkanom i zorganizowanemu przez Stowarzyszenie Architektów Polskich i Instytut Propagandy Sztuki (IPS) konkursowi *Wnętrze* na projekt mebli i mieszkania dla średniozamożnej rodziny. Na okładkę wybrano jedną z dwóch nagrodzonych prac zgłoszonych na ten konkurs przez efemeryczną poradnię *Dom i Ogród*, założoną w 1932 roku na żoliborskim osiedlu Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (WSM) przez architektki i designerki Barbarę Brukalską (1899–1980) oraz Ninę Jankowską (1889–1979). *Dom i Ogród* powstał niezależnie od czynnej w tym samym czasie na WSM poradni *Moje Mieszkanie*¹, w której obie, a także współpracująca z nimi Jadwiga Toeplitzówna pracowały. Nie są jasne powody, dla których powstała ich konkurencyjna firma, reklamująca na łamach pisma „Dom, Osiedle, Mieszkanie” (którego redaktorem naczelnym był mąż Niny, Józef Jankowski) swoje projekty i prototypy mebli do małych mieszkań oraz usługi „we wszystkich sprawach dotyczących urządzeń mieszkań i ogródków”, ani przyczyny, dla których po roku zakończyła działalność, niewiele też wiadomo o jej osiągnięciach poza tymi dwoma nagrodzonymi projektami i kilkoma meblami znanymi z fotografii w miesięczniku². To jednak wystarczający materiał do przyjrzenia się tym projektom jako reprezentacji szerszych kwestii, jakie się tu ujawniają. Negatywowy (odwrócony) rysunek z okładki kieruje nas ku jednemu ze złożonych fenomenów awangardy, który włączał „odwrócone” obrazy do radykalnego dyskursu zrywającego z realizmem i mimetycznymi funkcjami obrazów oraz zaprzeczał im w krytycznej postawie wobec tradycyjnie „poprawnych” norm i sposobów doświadczania świata. Ilustracja na okładce nie jest więc tylko czysto formalnym zabiegiem aplikującym stosowaną powszechnie przez projektantów technikę ozalidu. Tego rodzaju rysunek projektowy daje się interpretować jako „był negatywowy”, jak to ujmuje Victor Stoichita, i figura Freudowskiego

1 Poradnia dla Racjonalnych Urządzeń Mieszkaniowych „Moje Mieszkanie” działała przy Oddziale Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci (RTPD) na Żoliborzu, kierowała nią (w sprawach architektury i ogrodnictwa) Barbara Brukalska. W poradni pracowali: Nina Jankowska, Jadwiga Toeplitzówna i dr Aleksander Landy (kierownictwo ds. higieny), udzielając porad w zakresie racjonalnego urządzenia mieszkań i ogródków, prowadząc wypożyczalnię mebli i sprzętów oraz wzorcownię mebli dla małych mieszkań; zob. *Poradnia „Moje mieszkanie” w Warszawie*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1932, nr 1, s. 31; Maciej Demel, *Aleksander Landy. Lekcja pedagogiki i medycyny przyszłości*, PWN, Warszawa 1982.

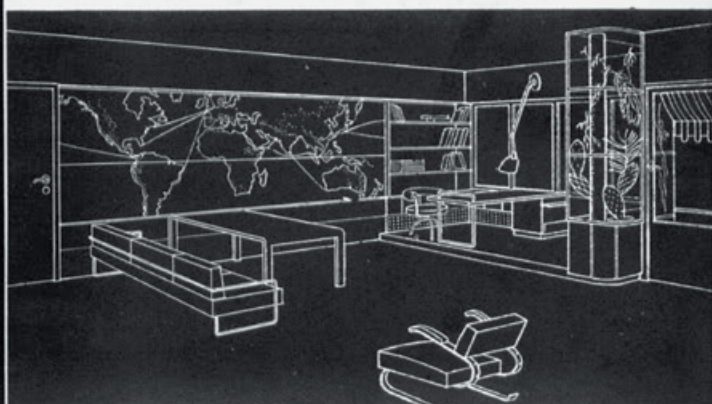
2 *O urządzeniu mieszkań*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1932, nr 1, s. 15–23; *Poradnia Dom i Ogród* [reklama], „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1932, nr 1, s. n.l.b.; nr 6, s. 43.

d o m

o s i e d l e

m i e s z k a n i e

4



c e n a w n u m e r z e: k w i e c i e ń

małe mieszkanie
konkurs „wnętrze” instytutu propa-
gandy sztuki. (reprodukcje prac na-
grodzonych).

1 9 3 2

1 . 5 0

r o k 4

w a r s z a w a — k r a k o w s k i e p r e d m i e ś c i e 5

Poradnia Dom i Ogród (Barbara Brukalska i Nina Jankowska), projekt konkursowy mieszkania dla średniozamożnej rodziny, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1932, nr 4, BUW

nieświadomego – obiekt skrywająco-odstaniający niepokojącą istotę rzeczy, który znalazł się w centrum nowoczesnej refleksji artystycznej jako przydatne narzędzie do zredefiniowania i zakwestionowania porządków, zgodnie z jakimi żyjemy³.

Program poradni Brukalskiej i Jankowskiej zawarty w nazwie Dom i Ogród lokował się w fundamentalnych założeniach nowoczesnego funkcjonalistycznego domu i osiedla. Definiowano je zgodnie z modernistycznym, biologizującym ewolucjonizmem jako „żywy organizm” organizujący kompleksowo życie mieszkańców, rodzaj miejskiej Arkadii kreowanej przez architekta/tkę, który/a „jak ogrodnik” musi wytworzyć pozytywny psychologicznie efekt. Brukalska, Jankowska i Toeplitzówna są wierne temu modelowi⁴. Zwłaszcza Barbara Brukalska, której studia rolniczo-ogrodnicze w Puławach wpisały się w jej działalność architektoniczną i designerską, gdy projektowała ogrody na osiedlach WSM czy wprowadzała do wnętrza domowe oranżerie: w swoim awangardowym domu przy ulicy Niegolewskiego na warszawskim Żoliborzu (1927–1929) oraz w projekcie umieszczonym na okładce pisma „Dom, Osiedle, Mieszkanie”. W tym polu realizował się program Nowej Sztuki interpretującej przyrodę jako napędzaną instynktem maszynę, a maszynę jako „przyrodę” i „pierwotną kulturę” postawioną w jednym szeregu z egzotycznymi ptakami i roślinami, co czyniło modernistyczną sztukę produktem czystej (eugenicznej) fizjologii „organizmów normalnych i zdrowych”. Dom i Ogród redefiniował na swój sposób ideę miasta-ogrodu, przekształcając, jak chciała Brukalska, wielkomiejskie osiedle w rodzaj sielanki mającej godzić miejską cywilizację z romantycznym marzeniem o naturze. Ogrody były trwałym śladem „pierwszej miłości” Brukalskiej, zarazem wyrazistą kobiecą sygnaturą i symptomem szerszego problemu, jaki wiąże się z pozycją kobiety w obszarze sztuki. Ogrodnictwo bowiem to jedna z tych nielicznych dziedzin twórczości w XVIII i XIX wieku, w której uwięzione w patriarchalnych schematach kobiety mogły mówić własnym głosem. Ogrodnicze studia Brukalskiej i jej estetyczne upodobania ukierunkowały ją w stronę neoromantyzmu, dlatego do twardej geometrii stylu międzynarodowego i preferowanego przez jej męża zmodernizowanego klasycyzmu w stylu włoskich modernistów wprowadzała malownicze, niegeometryczne założenia ogrodowe, będące przedłużeniem domu/mieszkania o zieloną, integracyjną, demokratyczną strefę publiczną, „optymistycznie” otwartą dla wszystkich. Poradnia Brukalskiej i Jankowskiej odstania androgyniczne cechy modernizmu, będące efektem ingerencji działających afektywnie elementów kobiecych (naturalne materiały, miękkość detalu i form)⁵, które rozmiękczały „twardą” geometrię „męskiego” stylu międzynarodowego z jego retoryką

3 Victor Stoichita, *Krótką historia cienia*, przeł. Paweł Nowakowski, Universitas, Kraków 1997, s. 7; Barbara A. Babcock, *Introduction*, w: *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*, red. Barbara A. Babcock, Cornell University Press, Ithaca–London 1978 s. 28, zob. więcej Witold Kanicki, *Ujemny biegun fotografii. Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2015.

4 Zob. Nina Jankowska, Jadwiga Toeplitzówna, *Wnętrze i ogródek*, w: *Katalog Wystawy Budowlano-Mieszkaniowej BGK na Kole w Warszawie, 1935, maj–sierpień*, Związek Propagandy Turystycznej m.st. Warszawy, Warszawa 1935, s. 11–12.

5 Zob. Lucy R. Lippard, *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*, New Press, New York 1995; Brandon Taylor, *The Art of Today*, Weidenfeld & Nicolson, London 1995, s. 18–26.

racjonalizmu i technicyzmu. W kreowaniu tej specyficznej estetyki kobiecy zespół Domu i Ogrodu wspierali współpracujący plastycy związani ze Szkołą Sztuk Pięknych w Warszawie i zrzeszeni w Spółdzielni Artystów Plastyków Ład, która lansowała nieawangardową nowoczesność bliską koncepcjom skandynawskim: prostotę, oszczędność środków, wzornictwo oparte na przetworzonych modernistycznie motywach ludowych i technikach rękodzielniczych. W tym obszarze doszło do zderzenia dwóch koncepcji estetycznych, reprezentowanych w publikowanych na łamach „Domu, Osiedla, Mieszkania” projektach Poradni: wyrastającego ze skrajnej awangardy europejskiej funkcjonalizmu/stylu międzynarodowego z „oswojoną” moderną podbarwianą neoludowością charakterystyczną dla designu lat trzydziestych. Pod tym względem wnętrza-eksponaty Brukalskiej i Jankowskiej były wyrazem nowej polityki estetyki adresowanej do młodej inteligencji i demokratycznego społeczeństwa.

W konkursowym projekcie Brukalskiej zaaranżowane zostało mieszkanie dla jednej lub dwóch osób w domu kolektywnym. Był on więc ideowo powiązany z lansowanymi w latach międzywojennych europejskimi konceptami awangardowymi, które propagowały nowe modele zamieszkiwania, genetycznie wywodzące się ze wspólnych dla kultury zachodniej źródeł ideowych: wizjonerskich projektów francuskich rewolucjonistów i utopijnych socjalistów (Charles’a Fouriera, Roberta Owena, Nikołaja Czernyszewskiego). W Europie wprowadzały one zróżnicowane co do standardów, ale nie odbiegające od zasady rozwiązania eksperymentujące z modelem domu kolektywnego. Projekt Brukalskiej jest zatem jej redakcją socjaldemokratycznego skandynawskiego ideału *folkhemmet* (domu ludu), jaki wypracował skandynawski ruch reformatorsko-regeneracyjny dążący do połączenia nowego komfortu życia codziennego z racjonalizacją potrzeb współczesnego użytkownika i zmieniającymi się rytuałami życia rodzinnego⁶. W podobnym kierunku zmierzały także, choć nieliczne u nas, prace zarówno z kręgu Bloku i Praesensu, jak i środowiska prawicowego czasopisma kobiecego „Bluszcz”, które w obliczu zmian paradygmatów społecznych po I wojnie światowej i pojawienia się w Europie znacznej liczby samotnych osób, w tym kobiet, propagowało bardziej komfortową wersję *apartment-house* z małymi mieszkaniami o meblach dopasowanych do wnętrza. „Prostota i użyteczność. To są dwa wymagania, jakie na każdym kroku stawia sobie nowoczesna architektura”⁷, przekonywano. W tym postulacie mieścił się też projekt Brukalskiej, ukształtowany pod naporem fascynacji nowymi kulturowymi paradygmatami z ich kultem racjonalizmu, sportu i młodości, które generowały nową przestrzeń architektoniczną – efekt testowania modernistycznej teorii przestrzeni mającej reperkusje w wyrafinowanych przestrzeniach i designersko nowych wnętrzach lat dwudziestych i trzydziestych.

6 Biopolityczny projekt demokratycznego państwa dobrobytu i „uspołecznionego kapitalizmu” wcielany był konsekwentnie po II wojnie światowej w sztokholmskich osiedlach budowanych według zasady „a-b-c” – *arbete* (praca), *bostad* (dom), *centrum* (handel, usługi); *Swedish Modernism. Architecture, Consumption and the Welfare State*, red. Hele Mattsson, Sven-Olov Wallenstein, Black Dog, London 2010; *Utopia & Reality. Modernity in Sweden 1900–1960. Art, Architecture, Photography, Film, Design*, red. Cecilia Widenheim, Yale University Press, New Haven 2002.

7 Stefania Szurlejówna [Kossowska], *Architektura dnia dzisiejszego* [c.d.], „Bluszcz” 1934, nr 23, s. 704–706.

Oba pokazane w IPS i reprodukowane w „Domu, Osiedlu, Mieszkanu” projekty Domu i Ogrodu zostały zaaranżowane ściśle według nowej metodyki i estetyki, wypracowywanych w międzywojniu przez nową wówczas dziedzinę (i nowy zawód): architekturę wewnątrz (Innen-Architektur), która wyparła tradycyjne przedmodernistyczne i przedindustrialne zdobnictwo. Architektura wewnątrz jako nowe pole projektowania była systemem mającym za zadanie całościowe i „naukowe” zaprogramowanie przestrzeni życiowej w zgodzie z metodyką racjonalizmu, taylorizmu i fordyzmu, higieny i eugeniki, wskazanych jako podstawowe składniki nowoczesnej praktyki projektowej. I to z ich pomocą Brukalska i Jankowska dokonywały dekonstrukcji tradycyjnego wnętrza mieszkalnego i, w konsekwencji, dawnych rytuałów życia codziennego, postępując się kluczową dla modernistycznej filozofii ideą przestrzenności i przezroczystości. Wyrażała się ona w rozbiciu/dekonstrukcji dawnego układu funkcjonalnego mieszkania: zastąpienia zamkniętych wewnątrz o określonych funkcjach przestrzeni otwartą o funkcjach zmiennych, wprowadzeniu wolnego planu z dużą liczbą elementów transparentnych, na czele z lekkim „higienicznym” ażurowym meblem z rur stalowych naśladowującym szpitalny mobiliarz. Wielofunkcyjność i przestrzenność/otwartość były wizualną wykładnią paradygmatów kulturowych modernizmu: jego tymczasowości, zmienności i wieloznaczności⁸. Dają tu o sobie znać wszystkie mechanizmy tzw. determinizmu architektonicznego i modernistycznej polityki przestrzeni, w której projektowanie jest częścią polityki pozawerbalnej jako jedna z performatywnych praktyk, na równi ze standardami mody i wizualnymi prezentacjami domów jako „właściwych” wzorców estetycznych/kulturowych (czasopisma/żurnale i katalogi), które upowszechniają społecznie (politycznie) pożądane, przypisane role. Wzorcowe wnętrza poradni Brukalskiej i Jankowskiej były tego bezpośrednią reprezentacją: operowały perfekcyjnie funkcjonalną „taylorzacją”, higieną, nowymi materiałami i estetyką przestrzenności/pustki – Heideggerowskiej kategorii bardzo ważnej w kontekście modernistycznego designu i architektury. Pozwala ona czytać sens nowoczesnej „kultury pustki”, która – jak to ujmował Martin Heidegger – nie jest brakiem, ale wydobywaniem na jaw.

Ekskluzywne w swej prostocie i oszczędności wnętrze Brukalskiej było przeznaczone dla konkretnego odbiorcy: inteligencji. Architektka zaprojektowała tu przestrzeń konsekwentną estetycznie: ściany wyłożone boazerią z drewna czereśniowego, grzejniki ostonięte pasem z czarnego marmuru, spektakularne oświetlenie w formie rury świetlnej ukrytej w ścianie, domowa oranżeria nazwana „pokojem roślin”, wreszcie nowa dekoracja eliminująca tradycyjne obrazy (nad czym, co warte podkreślenia, ubolewał Andrzej Pronaszko⁹) na rzecz wielkiego paneau z bardzo modnym wśród modernistycznych designerów motywem mapy świata. W ten sposób stary topos *homo viator* poddany został redefinicji: jego miejsce zajął teraz przedstawiciel nowej klasy

8 W projekcie Jankowskiej otwarte wielofunkcyjne wnętrza łączyły pokój do pracy z wnęką sypialną z wbudowanymi szafami, wielofunkcyjnym stolikiem („może służyć do jedzenia w łóżku lub w dzień być używany do pracy”), meblami skrzynkowymi na metalowej podstawie i fotelem krytym granatowym zamsem.

9 Andrzej Pronaszko, *Małe mieszkanie*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1932, nr 4, s. 4–7.

spotecznej, współczesny nomada, eksplorator/badacz/podróżnik, którego mieszkanie jest jego obrazem/autoportretem i metaforą¹⁰. W tym kontekście ma znaczenie także domowa oranżeria, która na wzór muzeum naturalnego w swojej zminiaturyzowanej formie eksponuje egzotyczną roślinność percypowaną jako „trofeum” z (wymagowanych) podróży. Pomysł Brukalskiej urządzania małych domowych oranżerii jest modernistycznym przepracowaniem niebywale rozpowszechnionej od XIX wieku mody na zimowe ogrody i egzotyczne rośliny w wiktoriańskich domach. Ale ten element wystroju nowoczesnego wnętrza odświeża coś więcej. Mamy tu do czynienia z jedną z tych rzeczy, która dzisiaj może nie być dla nas do końca czytelna, ponieważ dokonał się w niej proces społecznego rozkładu znaczenia prowadzący do zerwania łączy z rzeczami pochodzącymi z przeszłości¹¹. Przywrócenie znaczenia rzeczom, które wcześniej były oczywiste dla ich użytkowników, dokonuje się w ramach obecnego zwrotu do materialności (nowy materializm) i interpretacji metonimicznej. I jeśli w tej perspektywie spojrzymy na „pokój roślin” Brukalskiej z „udomowioną” tropikalną roślinnością (opuncją i fikusem), okaże się, że nie jest to tylko (i wyłącznie) modny detal. W tym pozornie nieznanym pomysłem/rzeczy tkwi przeszłość: w zubożonej formie przedłużone bowiem zostały praktyki kulturowe znane z epoki wiktoriańskiej, zachowując ich „pamięć incydentalną”¹². Ta zaś otwiera nas na ukryte w modzie na domowe oranżerie powiązania z kolonializmem: egzotyczne rośliny upowszechniły się w europejskich mieszkaniach warstw średnich i wyższych w XIX wieku jako znak-trofeum imperialnych podbojów. „Pokój roślin” z rysunku Brukalskiej daje się w jakimś stopniu odnieść do tej kwestii: skrywa nie tylko marzenia/wspomnienia z egzotycznych podróży, ale może też niespełnione mrzonki o Polsce kolonialnej, których figurą była ożywiana w międzywojniu legenda Maurycego Beniowskiego kolonizującego na polecenie Francji Madagaskar, z którego m.in. pochodziły przywożone do Europy sadzonki. Modelowe awangardowe wnętrze Brukalskiej to zatem kulturowy tekst, który daje się „czytać” na różnych poziomach. Awangardowo urządzone mieszkanie w mieście dokonuje transkrypcji bungalowu nad morzem (modelu wyprowadzonego z wielowiekowej tradycji „drugiego domu”) lub kajuty transatlantyku zamieszkałej przez nowoczesnego *homo viator*, którego otoczenie tworzą erzatz i „trofea” z jego rzeczywistych lub wymaganych podróży: mapa świata, panneau z mariną, zastony-markizy na oknie, lekkie „plażowe” meble i egzotyczne rośliny.

Nie znamy kolorystyki tego intrygującego wnętrza, ale zapewne była wierna modernistycznym regułom stylotwórczych funkcji koloru w architekturze i wnętrzu jako wyróżnika określonej orientacji estetycznej. Reguły te aplikowano w oparciu o ówczesne

10 Zob. wnętrza Brukalskich do m/s Batory i Piłsudski oraz wnętrza Eileen Grey (1931), Williama R. Huntingtona, Roberta S. Hutchinsa, Erica Bagge’a, Betty Joel czy tandemu Maciej Nowicki i Stanisława Sandecka-Nowicka (1938).

11 Inspirujące są tu badania literaturoznawców, np. Elaine Freedgood, *Idee w rzeczach. Ulotne znaczenia powieści wiktoriańskich*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017, s. 112 i n.

12 Rosalind Shaw, *Memories of the Slave Trade. Ritual and the Historical Imagination in Sierra Leone*, University of Chicago Press, Chicago 2002, s. 84–85; Jennifer Cole, *Forgot Colonialism? Sacrifice and the Art of Memory in Madagascar*, University of California Press, Berkeley 2001, s. 133.

badania nad fizjologią i psychologią barw we wnętrzu, analogicznie do teorii oddziaływania barw i światła w malarstwie¹³. Dokładnie tak wyglądało ironicznie opisane przez Gombrowicza nowoczesne mieszkanie Młodziaków, którego ilustracją w jakimś sensie jest rysunek Brukalskiej: „Ściany pomalowane były na jasnoniebiesko, firanki kremowe, na półeczce radio, mebelki nowoczesne, konsekwentne, czyste, gładkie, proste, dwie szafy wpuszczone w ścianę i stoliczek. [...] Czystość, porządek i stońce, oszczędność i skromność. [...] A czymże był ten pokój sypialny? Utopią. [...] Jakże skąpa była ta czystość – i ciasna – jasnoniebieska, niezgodna z barwą ziemi i człowieka”¹⁴.

Wnętrze Brukalskiej to „obiekt teoretyczny”, w którym testowane były możliwości modernistycznej teorii wyposażenia opartej na psychologii. Obserwujemy, jak dokonywała się tu dekonstrukcja centrum przez otwarcie przestrzeni, czyli likwidację tradycyjnego podziału na reprezentację (salon) i prywatność. Co ważne, pokazane projekty wnętrza i prototypy mebli są funkcjonalnie androgyniczne, co podważa konwencjonalną różnicę męskie/kobiece, a więc kieruje do transgenderyzmu i transseksualizmu, uniwersalnej metafory mówiącej o płci jako wytworze kultury (gender) i jej funkcji prototypycznej.

W projektach poradni pojawiają się zatem dwie ikony modernistycznego światopoglądu: Androgyn i Nowa Architektura (wnętrze) jako figura geometrii/abstrakcji; dwa klucze do odpowiedzi na pytanie, jakiej płci jest awangardowa architektura. Odpowiedź na to przynoszą literackie opisy nowoczesnego wnętrza u Gombrowicza i Iwaszkiewicza, otwarcie „męskie” i heterofobiczne, bo zaprojektowane zgodnie z ideą przestrzenności i przezroczystości – szczytową projekcją koncepcji wnętrza jako przestrzeni „męskiej”. Iwaszkiewicza opis mieszkania bohatera *Pasji błędnierskich* to szczegółowy inwentarz otwartego wnętrza łądząco podobnego do projektu Brukalskiej: „[...] gdzie nie można było ruszyć ani jednego mebla z miejsca, aby nie naruszyć symetrii czy wymyślnej asymetrii całości – mieszkanie było najnowocześniejsze, »funkis«, jak mówią w Skandynawii”; czarny kominek ze sztucznego granitu i światło dyskretnie ukryte za matowym szkłem między półkami („co to kosztowało to paskudztwo!”), ale przy tym „chtód, wilgoć i zapach zwiędłego pierza [...] w wilgotnych szufladach pod wpuszczonym w ścianę lustrem”. Mieszkanie dla współczesnego dandysa, modna garsoniera; ironia i groteska nie opuszczają Iwaszkiewicza, gdy tak jak Gombrowicz kojarzy to wnętrze „funkis” z nuworyszowskim pochodzeniem bohatera, typowego produktu nowych czasów. Obaj jako krytyczni obserwatorzy nowej cywilizacji postrzegają modernizm/awangardę jako maskę i pozór („cały »funkcjonalizm« był blagą”, pisze Iwaszkiewicz, wskazując kominek-atrapę), a w strategii perswazyjnej

13 Więcej zob. Marta Leśniakowska, *Modernistka w kuchni. Barbara Brukalska, Grete Schütte-Lihotzky i „polityka kuchenna” (wstęp do architektury modernizmu)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2004, nr 1/2, s. 179–196; eadem, *Dom Adama, dom Ewy. Dyskurs różnicy w (pod)tekstach historii architektury*, „Rocznik Historii Sztuki” 2005, t. 30, s. 31–45; eadem, *Jak widzieć architekturę, kiedy się ją czyta (u Gombrowicza i innych modernistów?)*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 38–57.

14 Witold Gombrowicz, *Ferdynurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 99, 101, 102–103, 144–145. Marta Leśniakowska, *Modernistka w kuchni...*, op. cit.

używają znanych chwytów retorycznych: nowe wnętrza są zawsze „dziwne”, zimne, odpychające, o „dziwacznych”, wymyślnych i kosztownych pomysłach, „męczącej” kolorystyce (błękit, żółty, czarny) i „przyprawiającym o mdłości” zapachu¹⁵. Literackie opisy awangardowego wnętrza pokazują, jak w jego przestrzeni wciela się w życie tekstualna koncepcja architektury jako kulturowego uogólnienia modernizmu i jak wnętrze takie staje się figurą systemu – demokracji, której zwyrodniałe formy mogą wieść do totalitaryzmu. Jerzy Zagórski awangardowy (fikcyjny) dom na warszawskim Żoliborzu – jakby wyciągając lekcje z działającej tamże poradni Dom i Ogród – nazywa „okrutnym pudłem rezonansowym na wszelkie nieskoordynowane dźwięki demokratycznej, z lekka totalizowanej psią kostką ulicy”: wielkie „szwedzkie” okna, „konstruktywizm i funkcjonalizm na co dzień, ku twojej udręce i ograniczeniu ruchów. Dlaczego zamieszkałeś w tym głupim domu »współczesnym«? Przecież znasz Chestertona i znasz Huxleya, i twój rówieśnik, trzydziestolatek Gombrowicz pisał ci, co myśleć o tych mieszkaniach. [...] Zmieniłeś już obrazy, kilimy i meble [...] [na] »czyste«, z pustych jak wydmuchiwane metafory metalowych rur i plecionki sznurowej lub gumowej [...]. Dziesięć latek wąsasz się po pudle tego domu [...] źle, nie dla ludzi budowanym”¹⁶.

Te generalnie niechętne, wrogie wręcz awangardzie literackie opisy nowoczesnych domów są kontynuacją wywodzącego się z neoplatonizmu i ustanowionego przez Balzaka modelu pisarza jako dekoratora wnętrz, który stosuje zasadę korelacji między wnętrzem mieszkalnym a jego mieszkańcem¹⁷. Bożena Shallcross dostrzega tu wspomnianą wcześniej metaforę bohatera i znaki wpisane w umeblowanie analizuje hermeneutycznie, ujawniając, że portretują one ich właściciela, jego klasę społeczną, a nawet wewnętrzny stan ducha z precyzją lustrzanego odbicia¹⁸. Tę balzakowską strategię budującą paralelę między mieszkańcem i mieszkaniem, czyli tym, co zewnętrzne, i tym, co wewnętrzne, ale dające się odczytać za pomocą znaków zapisanych na powierzchni, znajdujemy nie tylko w kreacjach literackich: „Nie sądzę, że to tylko formy zewnętrzne. Kryje się za tym głębia wewnętrzna. [...] Schody, wejście, pasy okien w rytmie pędzących samochodów i komunikacji pośpiesznej [...] Ty jesteś panem! [...] Dlatego taka architektura”, odpowiadał architekt Erich Mendelsohn swym oponentom¹⁹. Relację mieszkanie–mieszkaniec odstania Maria Kuncewiczowa w *Cudzoziemce* (1936), używając języka domowych przedmiotów i scenografii mieszkania do zarysowania liminalnego procesu zmian prowadzącego od wnętrza symbolicznego,

15 „Kolor gabinetu był tak niebieski, że rozplywały się w nim kontury ścian i okrągłość sufitu. Pan Korbowski Leszek siedział pośrodku gabinetu za małym czarnym biurkiem niby mały czarny aniołek w bardzo niebieskim niebie”; Jarostaw Iwaszkiewicz, *Pasje błędniarskie* (1938), Czytelnik, Warszawa 1976, s. 11, 27, 45, 86, 96, 30.

16 Jerzy Zagórski, *Pryśka obręcz milczenia*, „Pióro” 1939, nr 2, s. 131–143, przedruk w: *Źródła do historii awangardy*, oprac. Tadeusz Kłak, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, s. 315–332, cyt. s. 315–316.

17 Bożena Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Universitas, Kraków 2010, s. 127.

18 „Balzakowska hermeneutyka domu ewokuje poprzez obrazy, lustra, tapety, materie, meble, wraz z jakością ich wykonania, znajomość drewna, marmurów, tkanin, mebli – także ponadindywidualną epickość, w której zakodowana jest historia Francji”, ibidem, s. 127–128.

19 Erich Mendelsohn, *Warum diese Architektur?*, „Baukunst” 1929, t. 5, nr 2, s. 7.

opartego na patriotyczno-narodowo-historycznych wzorcach systemu patriarchalnego, do wnętrza funkcjonalistycznego jako figury kosmopolityzmu²⁰. Analiza tego rodzaju przemiany jest znana z *The System of Objects* Jeana Baudrillarda. Według niego ewolucja ta dokonana się w przełomowym momencie emancypacji przedmiotu spod narodowo-patriarchalnej przemocy symbolicznej ku czystej funkcji za sprawą rewolucji funkcjonalistycznej międzywojnia, która przemawiała prostotą designerskiego projektu uwolnionego z tyranii sentymentów i historii (pamięci), teraz formatowanego według reguł higieny i eugeniki: powietrze, światło, przestrzeń, wielkie okna, prostota, wygoda, pustka, nowoczesne i sprawne jak proteza wyposażenie, neutralna kolorystyka²¹. Takie modernistyczne mieszkanie architekta opisuje Jerzy Andrzejewski, osadzając je w okupacyjnej Warszawie jako „muzeum modernizmu”, wspomnienie utraconej Arkadii, Corbusierowskiej utopii pielęgnowanej w sytuacji wojennej dystopii, jak komentuje Shallcross. Hermeneutyka tego literackiego wnętrza zlokalizowanego na warszawskich Bielanych, a więc w jednej z tych dzielnic Warszawy, w których przed wojną lokowano awangardową utopię Nowej Architektury dla Nowego Społeczeństwa, potwierdza mechanizm rodzenia się na ruinach rzeczywistości utopii, zaś na ich ruinach – dystopii.

Wnętrza-eksponaty zaprojektowane w 1932 roku przez poradnię Dom i Ogród Brukalskiej i Jankowskiej spełniały wszystkie te kryteria estetycznej i ideologicznej nowości oraz sprzężoną z nimi kategorią „oryginalności”, które stały się naczelną i właściwie jedyną przesłanką wartościowania nowego dzieła sztuki²². Ten problem określa istotę doświadczania awangardy jako atopii – tego, co niezwykle, dziwne, odmienne, inne, nieklasyfikowalne przy użyciu istniejącego zestawu kategorii, systemu języka czy pojęć²³. Atopia jako kulturowa przestrzeń pozwala analizować mechanizm odrzucania/wypierania awangardy artystycznej, co Gadamer interpretuje psychologicznie jako lęk wobec jej atopicznych cech rodzący się w momencie spotkania z tym, co przez swą inność/obcość dezorientuje, prowokuje i hamuje rozumienie, nie dając się podciągnąć pod schematy naszych oczekiwań, wiedzy o świecie, przyzwyczajeni i rozumienia konkretnego fragmentu przestrzeni²⁴. Awangarda wytwarza przestrzeń atopiczną, jest nie-swojska, lokowana poza *topoi* porządku jest nie-miejscem²⁵ naruszającym status quo, pozbawiającym je cech swojskości i bezpieczeństwa; atakuje *heimlich* przez

20 Więcej na ten temat zob. Bożena Shallcross, op. cit.; Marta Leśniakowska, *Jak widzieć architekturę*, op. cit.

21 Bożena Shallcross, op. cit., s. 128–129, 134.

22 Horst W. Janson, *Oryginalność jako kryterium doskonałości*, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. Jan Białostocki, PWN, Warszawa 1976, s. 215–221.

23 Zuzanna Dziuban, *Atopia – poza miejscem i „nie-miejscem”*, w: *Czas przestrzeni*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 301–311, s. 301–302.

24 Hans-Georg Gadamer, *Język i rozumienie*, przetł. Piotr Dehnel, Beata Sierocka, Aletheia, Warszawa 2003, s. 7.

25 Zob. Donatella Di Cesare, *Atopos. Hermeneutyka i miejsce poza rozumieniem*, przetł. Andrzej Przyłębski, w: *Dziedzictwo Gadamera*, red. Andrzej Przyłębski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2004, s. 67–68; Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przetł. Roman Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 77.

unheimlich, jak to ujmują John Caputo²⁶. Ale zarazem posiada siłę sprawczą wytwarzania nowych miejsc, które mogą generować nowe doświadczenie tożsamościowe, odwołujące się już nie do ciągłości/tradycji w tradycyjnej kulturze, ale do nowości jako – budowanej na negacji i wspólnotowości innego typu – kategorii zerwania: węższej, selektywnej, nacechowanej nową elitarnością i wtajemniczeniem. W polu kultury symbolicznej awangarda czyni to w celu wytwarzania nowego sensu kreowanej przez siebie przestrzeni/miejsca o nakładającej się na siebie konstrukcji – teksturze o cechach transkulturowych, jak ujmują to Henri Lefebvre.

Te kwestie są doskonale czytelne w odniesieniu do działalności awangardowych designerów międzywojnia, potwierdzając tezę, że „każde dzieło sztuki oferuje formę czy paradygmat, czy też model poznania czegoś; epistemologię”²⁷. Trans/intertekstualność pozwala więc analizować awangardowy design, którego reprezentacją, na różne sposoby, są projekty poradni Dom i Ogród: jako znak/konstrukt wytwarzany w obszarze kulturowych hegemonii i zatem funkcjonujący w złożonych wielopoziomowych przekazach o zmiennych odniesieniach i interpretacjach. Ale też jako rzecz, która, jak to ujmują filozof rzeczy Remo Bodei, posiada własne życie „pełne afektów, pojęć i symboli projektowanych na nie przez jednostki, społeczeństwo i historię”²⁸. Rzecz przesuwa namysł nad designem międzywojnia na nowe terytoria, w poszukiwaniu ukrytych sensów designu, który, jak powiedziała Sarah Wilson, „istnieje w swym własnym czasie, na wskroś czasu i poza czasem” i może wkroczyć w inny tekst/obiekt. Projekty poradni Brukalskiej i Jankowskiej z punktu widzenia nowej materialności pozwalają zatem uchwycić istotę sprawczości rzeczy jako już nie tylko znaku („tekstu”), jak chcieliby (post)strukturaliści, ale jako kreatora podmiotu. Teoria rzeczy jako aktora-sieci stawia pytanie o design jako byt, który istnieje nie tylko „dla naszego pożytku, przyjemności czy użytku”, ale „ustanawia ramy naszej orientacji w świecie”²⁹. W tej perspektywie projekty poradni pozwalają dostrzec tkwiące w nich zdolności do wytwarzania wartości organizujących dwie kategorie: przyszłości i utopii. Pokazuje ona płynną naturę designu, którego cechą jest relacyjność i mediowanie (znaczeń, funkcji itd.) odnoszące się do jego funkcji społecznej. Pozornie nieistotne projekty efemerycznej pracowni pokazują się zatem jako pole semantyczne, w którym marzenia negocjują z rzeczywistością i w którym pożądane społecznie zmiany są inicjujowane przez kształtowanie materialnego otoczenia, a tym samym – przyszłości. Idąc tropem Pierre’a Bourdieu, można czytać projekt awangardowy Brukalskiej w jego czystej funkcji „kulturowego pośrednika”, który, jak to ujmują badacze designu, mediuje w interakcjach międzyludzkich jako obiekt uwodzący, nacechowany utopijnym impulsem, „zarazem materialny i niematerialny, estetyczny

26 John Caputo, *More Radical Hermeneutics. On Not Knowing Who We Are*, Indiana University Press, Indiana University Press, Bloomington 2000, s. 19, cyt. za: Zuzanna Dziuban, op. cit., s. 306.

27 Susan Sontag, *The Aesthetics of Silence*, w: eadem, *Styles of Radical Will*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1969, s. 31–32.

28 Remo Bodei, *O życiu rzeczy*, przeł. Alicja Bielak, Przypis, Łódź 2016, s. 37.

29 Håkan Karlsson, *Anthropocentrism Revisited. A Contemplative Archeological Critique*, „Archaeological Dialogues” 1997, t. 4, nr 1, s. 114–119.

i technologiczny, semiotyczny i antropologiczny”, uruchamiany i uruchamiający wyobraźnię, zdolności do holistycznego myślenia i podważania porządku rzeczy³⁰.

Efemeryczna działalność poradni Dom i Ogród jako „obiekt teoretyczny” modernizmu jest studium przypadku poświadczającym konkluzję Jurija Łotmana, że „każdy istotny przedmiot kultury występuje z reguły w sposób dwoisty: w swojej funkcji bezpośredniej, kiedy to obsługuje określoną sferę konkretnych potrzeb społecznych, i w funkcji »metaforycznej«, gdy jego cechy przenoszą się na szeroki krąg faktów socjalnych, których modelem on sam się staje”³¹.

Last but not least, poradnia Dom i Ogród jest jednym z licznych przykładów udziału kobiet w historii awangardy, zaprzeczając kolejny raz ukrytej idei awangardy jako męskiej sekty intelektualnej fundowanej na kategoriach kulturowego i ideologicznego uniwersalizmu. Udział kobiet w projektowaniu modernistycznych wizji nowego świata jest już dobrze rozpoznany; pozwala wyodrębnić „kobietą awangardę” jako „ukrytą” warstwę ruchu nowoczesnego – o cechach wyrażających kobiecie doświadczenie. Podstawy daje tu pojawienie się u nas w latach dwudziestych nowej, nieznannej wcześniej grupy zawodowej: profesjonalnych architektek, pierwszych absolwentek wydziałów architektury, głównie Politechniki Warszawskiej. Brukalska i Jankowska weszły na scenę architektoniczno-designerską w latach dwudziestych, od początku reprezentując, jak zresztą wszystkie projektantki z tamtej generacji „buntu młodych”, wyrazistą postawę modernistyczną. Brukalska, jedna z najciekawszych w tym gronie osobowości, manifestowała przekonanie, że nowoczesny architekt musi z artysty stać się „elementem organizacji społecznej”, by doszło do ostatecznego spełnienia idealistycznego marzenia o syntezie wszystkich sztuk w celu stworzenia nowej przestrzeni i nowej estetyki dla Nowego Człowieka. Zafascynowana Le Corbusierem, w swoich projektach opartych na filozofii *open space* proponowała takie „corbusierowskie” wnętrza – o wielkich przeszkleniach, pasowych oknach, ażurowych higienicznych meblach bliskich mobiliąom Charlotte Perriand czy Eileen Grey – które testowała we własnym awangardowym domu na Żoliborzu (1927–1929)³², w projekcie dyplomowym Apartment House (1934) czy konkursowym projekcie wnętrza adresowanym do potencjalnych klientów jej efemerycznej poradni Dom i Ogród.

wrzesień–październik 2017

Już po złożeniu tekstu do druku mogłam zapoznać się z krótką prezentacją poradni Dom i Ogród; zob. Maria Dłutek, *Poradnia Dom i Ogród. Skarb praktycznych wskazówek, w: Polskie art déco. Materiały 6 sesji naukowej „Polskie art déco. Wnętrza mieszkalne”*, Muzeum Mazowieckie w Płocku, Płock 2017, s. 76–86.

30 Monika Rosińska, *Utopie dizajnu. Pomiedzy afirmacją a krytyką nowoczesności*, praca doktorska, Instytut Socjologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań, 2017 (w druku). Dziękuję autorce za udostępnienie tekstu.

31 Jurij Łotman, *Lalki w systemie kultury*, „Teksty” 1978, nr 6, s. 46.

32 Więcej zob. Marta Leśniakowska, *Modernistka w kuchni...*, op. cit., s. 179–196.

mieszkanie na usługach dziecka



Joanna Kordjak,
Katarzyna Uchowicz

Dziecko mniej ma od nas w aktualnym posiadaniu, ale *in potentia* zawiera więcej od nas. [...] Dużo się w człowieku marnuje z tego, co w dziecku drzemało.

Stefan Szuman¹

„Dziecko nie jest miniaturą człowieka dojrzałego i [...] włada całkiem odmiennym aparatem przyjmowania rzeczywistości” – pisał w recenzji z międzynarodowej wystawy rysunków dziecięcych w Moskwie w 1923 roku² Karol Hiller, postulując organizację podobnych pokazów w Polsce. Było to cztery lata przed ukazaniem się pierwszego polskiego opracowania twórczości dziecięcej w Polsce: monografii *Sztuka dziecka: psychologia twórczości rysunkowej dziecka* autorstwa psychologa, filozofa, lekarza i pedagoga Stefana Szumana.

Dostrzeżenie autonomii i podmiotowości dziecka stanowiło jeden z istotnych przejawów przemian społecznych, jakie dokonały się w XIX oraz na początku XX wieku, który w ślad za Ellen Key, autorką głośnej książki, nazwano „stuleciem dziecka”³. Wpłynęło to na wiele dziedzin życia, także na sztukę, architekturę, a przede wszystkim wzornictwo. Emancypacja dzieci stanowiła jeden z fundamentów modernistycznego projektu kształtowania nowego społeczeństwa. Z jednej strony dzieciństwo, ów „utracony raj”, i twórczość dziecięca stały się, obok odkrywanej z początkiem XX wieku twórczości ludów prymitywnych, jednym z najważniejszych impulsów dla europejskiej awangardy. Obficie sięgała ona do „prymitywnej twórczości dziecięcej”, korzystając z ożywczego potencjału jej nieposkromionej wyobraźni i upatrując w niej źródła odnowy języka sztuki. Z drugiej strony, samo projektowanie z myślą o dziecku jako docelowym użytkowniku przedmiotów, uwzględniające najnowszą wiedzę z zakresu pediatrii i psychologii, nowoczesnego kształtowania przestrzeni oraz neoplastycznej teorii koloru, stanowiło całkiem nowe i szczególne wyzwanie. Postępowe koncepcje pedagogiczno-wychowawcze, które wiek przedszkolny, za XIX-wiecznym pedagogiem Friedrichem Wilhelmem Fröblem, uznawały za kluczowy dla rozwoju człowieka, zakładały, że projektowanie „nowego świata” i „nowego człowieka” zaczyna się od dziecka. Wiara w realne oddziaływanie (poprzez architekturę przedszkoli, szkół i żłobków, projekty mebli oraz zabawki i książki) nie tylko na „tu i teraz”, ale i na przyszłość społeczeństwa, nadawała projektom ważny wymiar zarówno artystyczny, jak moralny i duchowy⁴.

1 Stefan Szuman, *Sztuka dziecka: psychologia twórczości rysunkowej dziecka*, Książnica „Atlas” Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, Warszawa 1927.

2 Z tekstu wynika, że artysta znał i stosował – pracując jako nauczyciel rysunku – nowatorskie metody pedagogiczne; zob. Karol Hiller, *Rysunki dziecięce*, „Republika” 30.01.1923, s. 3.

3 Zob. Ellen Key, *Century of the Child*, G.P. Putnam, New York–London 1909.

4 Doskonatym opracowaniem tematyki wzornictwa dla dzieci jest katalog *Century of the Child*.

W Polsce rozkwit wzornictwa dla dzieci przypada na lata tużpowojenne – zresztą podobnie jak w Stanach Zjednoczonych, gdzie od 1951 roku nad autorskim projektem *The Toy* pracują przez lata Charles i Ray Eamesowie. Jednak jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego, gdy modelowe przedmioty dla dzieci powstawały zarówno w niemieckim Bauhausie, jak i w Związku Radzieckim, możemy mówić o kilku polskich przykładach prawdziwie nowoczesnego myślenia o projektowaniu przestrzeni i przedmiotów dla dzieci. Do najciekawszych rozwiązań – obok książek Franciszki i Stefana Themersonów oraz znanego projektu Katarzyny Kobro pawilonu przedszkolnego dla tódzkiego ogródka jordanowskiego – zaliczyć trzeba koncepcje dwóch architektek: Barbary Brukalskiej i Niny Jankowskiej, związanych z Warszawską Spółdzielnią Mieszkaniową (WSM)⁵.

1. Walec, kula i sześcian, czyli przedmiot

Przestronność, czystość, powietrze i światło nabierają szczególnego znaczenia, jeżeli w mieszkaniu jest dziecko. Musi mieć ono swobodę ruchu, musi móc przebywać w całym mieszkaniu, nie przeszkadzając dorosłym. W tym wypadku urządzenie mieszkania wymaga specjalnej pieczołowitości. Sprzęty nie mogą zabierać za dużo miejsca, tłumić światła, tamować dopływu świeżego powietrza.

*Dziecko w mieszkaniu*⁶

Przywołane przez autorkę artykułu (zapewne Barbarę Brukalską) Corbusierowskie idee, takie jak potrzeba higieny, prawo człowieka do powietrza, światła słonecznego i zieleni odnosiły w równym stopniu do dorosłych, jak i do dzieci. Jednak to nie Le Corbusier był najlepszym przewodnikiem po przestrzeniach projektowanych dla najmłodszych, choć zastużone na tym polu Brukalska i Jankowska swoimi realizacjami wpisywały się w nurt architektury modernistycznej i aktywnie go współtworzyły (nadając jednak projektowanym przez siebie budynkom i sprzętom wyraźnie autorski charakter). Były nim nowoczesne idee pedagogiczno-wychowawcze, zgodnie z którymi przestrzeń i przedmioty mają przede wszystkim stymulować rozwój i wyobraźnię dziecka; teorie wspomnianego już Fröbela oraz coraz popularniejsza wówczas koncepcja pedagogiczno-wychowawcza włoskiej lekarki Marii Montessori, oparta na propagowaniu wolności i spontaniczności, stopniowego odkrywania świata przed dzieckiem, dorastania w zgodzie z naturą i przede wszystkim z własnymi możliwościami. To dzięki tym koncepcjom wychowawczym projektowanie rzeczy dla najmłodszych uwzględniać miało tak ważną dla rozwoju dziecka wartość jak czas – na zabawę, aktywność, ale też samodzielność. „Dziecko, obdarzone twórczą wyobraźnią, czuje się doskonale w pokoju prymityw-

Growing by Design 1900–2000, red. Juliet Kinchin, Aidan O'Connor, Museum of Modern Art, New York 2012.

5 Nina Jankowska (używała też nazwiska Weinfeld-Jankowska) była także autorką oprawy graficznej pierwszego przedwojennego wydania *Słonia Trąbalskiego* Juliana Tuwima z 1938 roku.

6 *Dziecko w mieszkaniu*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1932, nr 1, s. 20.

nie urządzonym, gdzie nic nie krępuje jego indywidualności i gdzie może swoje pomysły w czyn wprowadzać, nie rozbijając się o jakiś sztywny, obcy porządek rzeczy” – pisano na łamach propagującego nowoczesną architekturę i wzornictwo czasopisma „Dom, Osiedle, Mieszkanie”. W tym samym periodyku w jednym z artykułów przybliżano czytelnikom filozofię Montessori i prezentowano, w jaki sposób jej idee mogły być realizowane na gruncie wzornictwa. Za przykład posłużyły proste krzesła i stoły dla dzieci zaprojektowane przez duet niemieckich architektów Rudolfa Schwarza i Hansa Schwipperta – lekkie meble, wykonane z surowego drewna, o nieskomplikowanej konstrukcji pozwalały dziecku poznawać materiał, kształt i sposób montażu oraz samodzielnie aranżować przestrzeń. Ci sami architekci zaproponowali oznaczanie dziecięcych szuflad piktogramami czytelnymi dla najmłodszych, jak np. kotwica, miś, piłka, co wykorzystywane jest do dzisiaj⁷.

W 1931 roku Barbara Brukalska, studentka architektury na Politechnice Warszawskiej, skierowała do rektora Stanisława Noakowskiego prośbę: „Niniejszym proszę o udzielenie mi urlopu na rok akademicki 1931/1932, gdyż nie będę mogła w tym roku kontynuować studiów z powodu konieczności **zajęcia się matym dzieckiem** i odległego punktu zamieszkania”⁸. Już rok później architektka zaangażowała się w organizację poradni *Moje Mieszkanie dla osiedla WSM na Żoliborzu*, którą – za aprobatą lekarza pediatry i społecznika dra Aleksandra Landego – otworzyła wraz z Jankowską oraz Jadwigą Toeplitzówną. Mieściła się ona w domu Barbary i Stanisława Brukalskich przy ulicy Niegolewskiego 8 oraz pod numerem 24 tamże (prawdopodobnie w domu Jadwigi Toeplitzówny). Poradnia współpracowała z przedstawicielami Klubu Propagandy Estetyki i Piękna. Brukalska, współtwórczyni grupy Praesens, pionierka w dziedzinie nowoczesnego projektowania, w swoich koncepcjach mikrodesignu czerpała niewątpliwie z doświadczeń własnego macierzyństwa (aktywna zawodowo, starała się maksymalnie uprościć codzienne czynności wykonywane przy dziecku, co z kolei przekładało się na konkretne rozwiązania w aranżacji przestrzeni mieszkania czy projektowaniu sprzętów)⁹. Realizacje pionierskich projektów umożliwiła jej współpraca z żoliborską WSM. Odegrała ona nie tylko wyjątkową rolę w historii polskiej spółdzielczości jako modelowe wcielenie idei, ale stanowiła również eksperyment polityczno-społeczny, w którym istotne znaczenie przypisać należy nowatorskiemu programowi pedagogiczno-wychowawczemu, realizowanemu za sprawą Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci (RPTD). Powstało ono w 1919 roku, a w 1927 utworzono jego żoliborski oddział, podlegający zarządowi WSM. Jego zaczątkiem było otwarte w tym samym roku w jednym z budynków I kolonii osiedla przedszkole (RTPD kierowało również szkołą powszechną oraz gimnazjum).

7 Piotr Maria Lubiński, *Dziecinne meble i dziecinna architektura*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1931, nr 1, s. 12–14.

8 Dział Ewidencji Studentów Politechniki Warszawskiej, teczka studencka Barbary Wandy Brukalskiej, z domu Sokółowskiej, teczka nr 5995.

9 Temat projektowania dla dzieci nieobcy był także innym artystom awangardowym. I tak np. współtwórczą z Brukalską grupą modernistów Praesens Aleksander Rafatowski zamieścił na łamach pierwszego numeru wydawanego przez ugrupowanie pisma projekt pokoju dziecięcego w suterenie (była to tak naprawdę niewielka sala do ćwiczeń gimnastycznych o barwnej kompozycji ścian); zob. Aleksander Rafatowski, *Pokój dziecięcy*, „Praesens” 1926, nr 1, s. 58.

Kluczową rolę w działalności towarzystwa odegrał przywołany już Aleksander Landy, który w prowadzonej przez siebie poradni lekarskiej Zdrowie Dziecka nie tylko promował higienę i profilaktykę, ale także propagował zasady racjonalnego wychowania i pielęgnowania dziecka¹⁰. Poradnia była więc nie tylko przychodnią *sensu stricto*, ale, w założeniu doktora, miała „kierować wychowaniem dziecka [...] zgodnie z nowoczesnymi poglądami higienicznymi, zdrowotnymi i pedagogicznymi”, a medycyna – pomagać w „wychowaniu i kształceniu dziecka, w zdobywaniu kultury i przystosowaniu do warunków życia cywilizowanego”. Współpracująca z nim ściśle Nina Jankowska podkreślała jego nowoczesne spojrzenie na architekturę. „Był on jednym z nielicznych pediatrów, którzy doceniali wychowawcze znaczenie przestrzennego układu otoczenia, jego skali i walorów estetycznych”¹¹. Idee Landego wywarły bezpośredni wpływ na realizowane w ramach zleceń RTPD projekty budynków, wnętrz i urządzeń dla dzieci, także te opracowywane w ramach działalności wspomnianej już poradni Moje Mieszkanie. Jako pierwszą architektki zaprojektowały modelową „zagrodę dla dzieci” (kójec), przeznaczony do wypożyczania przez mieszkanki żoliborskiego osiedla. Wśród sprzętów Brukalskiej i Jankowskiej główną rolę miały pełnić meble przeznaczone właśnie do wypożyczania lub „rosnące” razem z dzieckiem. Rzeczy dla najmłodszych – ergonomiczne, użytkowe, proste i estetyczne – stanowiły wówczas aktualne, szeroko komentowane w prasie zagadnienie projektowe. W 1932 roku propozycje funkcjonalnych wnętrz pokoi dziecięcych promowali na łamach czasopisma „Dom, Osiedle, Mieszkanie” Piotr Maria Lubiński (architekt o publicystycznym zacięciu, w 1935 roku współautor wraz z Lucjanem Korngoldem słynnej willi Łępkowskich przy ulicy Francuskiej 2) oraz właśnie Jankowska i Brukalska. Jakiego rodzaju były to przedmioty? Należała do nich m.in. „komódka dziecięca na wysokich nóżkach, które ułatwiają sprzątanie, zachowując równocześnie przestronność pokoju. Lakierowana na kolor czerwony i żółty” oraz „wanna płytka dla dzieci do 6 miesięcy w formie niecki, na 12–15 litrów wody. Dzięki płozom, które stanowiły nóżki wanny, można ją ustawić tak, aby nie zajmowała zbyt dużo miejsca”.

Brukalska, prowadząc wypożyczalnię sprzętów dla dzieci, zdawała się potwierdzać to, co opisała w tekście *Mieszkanie na usługach dziecka* Janina Ginett-Wojnarowiczowa: że w pokoju dziecięcym najważniejsza jest pusta przestrzeń. Na drugim miejscu pojawiła się higiena, interpretowana także jako łatwość w utrzymaniu czystości dzięki zastosowaniu zmywalnych tapet salubra. Autorka tekstu mimochodem zareklamowała tu Le Corbusiera, architekt nawiązał bowiem współpracę z niemiecką wytwórnią tapet w Grenzach, dla której stworzył wzornik zwany klawiaturą barw¹². Meble dla dzieci o wyraźnym laboratoryjnym charakterze projektowała firma Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska – potentat na polskim rynku – która na wystawie

10 W 1937 roku poradnia udzieliła 1584 porad. Z lampy kwarcowej korzystało 257 dzieci. Przy poradni regularnie działała kuchnia mleczna dla niemowląt.

11 Wdrażana za sprawą Landego na terenie żoliborskiej WSM idea współpracy architektów i lekarzy wpisywała się zresztą znakomicie w światowe tendencje (idee te wybrzmiały szczególnie mocno na międzynarodowym kongresie architektów CIAM w Paryżu w 1937 roku).

12 Le Corbusier, *Klawiatura barw*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1931, nr 11, s. 23.

Mieszkanie najmniejsze zaprezentowała kompleksowe umeblowanie pokoju dziecięcego, obejmujące dwa łóżeczka (mniejsze i większe), stolik oraz dwa krzeselka. W ekspozycji wzięły udział także renomowany zakład Thonet Mundus, a pokazane przez tę firmę łóżeczko i krzeselka dziecięce opracował Stefan Sienicki, jeden z najlepszych polskich projektantów przedmiotów użytkowych. Znana w dwudziestoleciu międzywojennym Fabryka Wyrobów Metalowych Jan Serkowski zaprezentowała lampę do pokoju dziecięcego. Był to zakład o długiej tradycji, założony jako Fabryka Lamp i Brązów J. Serkowskiego w 1862 roku, produkujący lampy naftowe na skalę przemysłową, przekształcony w Fabrykę Wyrobów Metalowych w 1922 roku. Renoma zakładów prezentujących prototypy mebli i sprzętów na wystawie *Mieszkanie najmniejsze* potwierdziła fakt, że projektowanie dla dzieci stało się odrębnym nurtem sztuki użytkowej i wzornictwa. Ekspozycja odbywała się na terenie WSM, w świeżo oddanych do użytku domach IV kolonii. Jedno z haseł propagandowego pokazu brzmiało: „Nie zaśmiecajcie mieszkań tandetą naśladującą luksus. Higiena – meble; oszczędność – meble; wygoda – meble. Piękno to organizacja przestrzeni, a nie chaos zbytlicznych ozdób”.

2. Zabawa

Dzieńce Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej traktowane są nie jak podwórza, lecz jako miejsce zabaw dla dzieci i odpoczynku dorosłych. Na każdym dziedzińcu znajdują się piaskownice dla najmłodszych i place do zabawy dla starszych dzieci. Poza tym przestrzeń dziedzińca stanowi trawnik, poprzecinany jedynie ścieżkami, obsadzonymi ozdobnymi drzewami, dzięki czemu robią raczej wrażenie parkowych alei. Na trawnikach i pod oknami liczne rabaty kwiatowe i ozdobne krzewy¹³.

Zabawa, ruch na świeżym powietrzu i kontakt z naturą to podstawowe warunki prawidłowego rozwoju dziecka. Rozplanowanie i charakter przestrzeni zwanych przystaniami dla dzieci na osiedlu WSM były zgodne z promowanymi w dwudziestoleciu międzywojennym tężyzną fizyczną, ruchem na świeżym powietrzu, a także ideą współpracy w grupie. Place zabaw pomyślano także jako miejsca poznawcze: to tu przewidziano niewielkie betonowe baseny do brodzenia, chłodzące latem, a zimą zmieniające się w niewielkie lodowiska, nazywane brodziankami czy brodziskami. Obok instalowano tzw. piaskowniki, czyli współczesne piaskownice. Przykłady podobnych rozwiązań czerpano m.in. ze Szwecji, czego dowodem był przetłumaczony na polski artykuł Svena Wallandera ze Sztokholmu, opublikowany w piśmie „Dom, Osiedle, Mieszkanie”¹⁴. Nie tylko projektanci, ale

13 *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa*, odbitka z monografii *Spółdzielczość Mieszkaniowa w Polsce*, WSM, Warszawa 1938, cyt. za: <http://lewicowo.pl/warszawska-spoldzielnia-mieszkaniowa/>, dostęp 3.12.2017.

14 Sven Wallander, *Budownictwo spółdzielcze w Szwecji*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1930, nr 3, s. 19–21. Wpływy szwedzkie na polską architekturę społeczną, nigdy dotychczas nie analizowane, dotyczyły także typu stolarki okiennej, zastosowanej eksperymentalnie na osiedlu WSM w celu optymalnego doświetlenia niewielkich mieszkań; zob. B.M., *Okna szwedzkie*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1930, nr 3, s. 22–25.

także rodzice za sprawą zamieszczanych w prasie artykułów propagandowych i działalności różnych stowarzyszeń, tzw. towarzystw, byli coraz bardziej świadomi potrzeby dobrze zaprojektowanych przestrzeni dla dzieci. Na krótko przed otwarciem wystawy *Mieszkanie najmniejsze* odbył się wiec rodziców domagających się dobrze zorganizowanych i bezpiecznych placów zabaw dla dzieci („przystani dziecięcych”) w miejscach publicznych. Został on zorganizowany 26 stycznia 1930 w sali Towarzystwa Higienicznego przez redakcję pisma „Młoda Matka” i Towarzystwo Przyjaciół Ogrodu Jordanowskiego, mieszczącego się na terenie Państwowego Urzędu Wychowania Fizycznego w Alejach Ujazdowskich.

Przedmiotem obrad była sprawa przystosowania ogrodów do potrzeb dziecięcych i w tym kierunku uchwalono rezolucję. Zdaje nam się, że dezyderaty, wyrażone w rezolucji, a mianowicie: urządzenia trawników, po których dzieci mogłyby biegać, krytych werand, większej ilości ustępów i umywalni itd., nie przekraczają możliwości finansowych stolicy, biorąc pod uwagę, że miasto wydaje jednocześnie miliony na szklarnie oraz ozdoby i rzeźby parkowe. We wszystkich przemówieniach dawała się odczuć nuta żalu pod adresem zarządu miasta, że nie uwzględniła w dostatecznej mierze potrzeb najmłodszego pokolenia. Urządzenie przystani zabawowych w różnych punktach miasta dla dziewcząt, która się błąka po ulicach przy wielkiej ilości niezabudowanych placów nie przedstawiałoby dla miasta większych trudności¹⁵.

W odpowiedzi na zapotrzebowanie na „przystanie dziecięce” adaptowano wszelkie dostępne wolne przestrzenie. Jednocześnie spełniały się postulaty nowoczesnej architektury Le Corbusiera – na dachu-tarasie domów II kolonii żoliborskiej WSM ustawiono skrzynie z piaskiem, stoły, ławeczki, natryski i zastony przeciwstoneczne, które przeznaczono dla dzieci z osiedlowego przedszkola. Zagospodarowane z myślą o dzieciach dziedzińce na żoliborskim osiedlu czy plac zabaw na dachu stanowiły odpowiedź na postulowaną na łamach „Domu, Osiedla, Mieszkania” potrzebę „dziecięcych ogrodów – mieszkań”. Autor artykułu Alfons Zielonko utyskiwał nad sytuacją miejskich dzieci, dla których miejscem wypoczynku są stopnie schodów, progi mieszkań lub krawężniki chodników. Zamiast „balsamu” drzew, krzewów i kwiatów – „rozpalone mury zakurzonych domów”. Za wzór podawał zieleńce zaaranżowane w Katowicach. Fotografie z tamtejszych zielonych skwerów przedstawiały, jak pisał, „beztroskę, radość życia dzieci, wychowujących się na pewno nie na gruźlików i chorych psychicznie”, na koniec zaś konstatował: „W definicji higieniczna mieszkalność i zieleńce higieniczno-socjalne dadzą lepszy efekt, aniżeli prześliczne odczyty i poradnie świadomego macierzyństwa”¹⁶.

15 *Wiec rodziców organizowany przez „Młodą Matkę”, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1930, nr 3, s. 50.*

16 Alfons Zielonko, *Tragizm dzieci miejskich a bielmo na oczach*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1933, nr 6, s. 14.

3. „Szklany domek”

Rosnące zapotrzebowanie na żłobki, przedszkola, świetlice wynikało z przemian ekonomiczno-społecznych zachodzących po I wojnie światowej i, co za tym idzie, emancypacji zawodowej kobiet. W projekcie nowoczesnego demokratycznego społeczeństwa, jaki realizowała Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa, w którym kobieta nie tylko musi pracować, ale chce spełniać się zawodowo, nie mogło zabraknąć całościowych rozwiązań kwestii opieki nad dzieckiem. W okresie dwudziestolecia międzywojennego zaczęto wypracowywać gotowe rozwiązania architektoniczne i zalecenia związane z architekturą żłobków, przedszkoli oraz szkół jako odrębnych budynków. Budynek żoliborskiego przedszkola, którego przyjęta w mowie potocznej nazwa „szklany domek” przywoływała skojarzenia z *Przedwiośniem* Stefana Żeromskiego, został zaprojektowany w 1933 roku przez Ninę Jankowską na zlecenie dra Landego i Marii Zdanowskiej z zarządu WSM. Planowany jako tymczasowy drewniany obiekt ulokowany został na terenie VI kolonii, w pobliżu kottowni przy ulicy Płońskiej (obecnie ulica Próchnika). Architektura pawilonu przedszkolnego miała być ekonomiczna (oparta na niedrogich materiałach), dostosowana skalą do wzrostu małego dziecka, a ponadto spełniać wymogi nieskrępowanego dostępu światła słonecznego oraz dobrej wentylacji wnętrza. Budynek o prostym planie mieścił dwie sale zaadaptowane do zajęć, łazienkę i szatnię o wysokości dwóch i pół metra, wyższej o metr od normatywów. Posiadał też niestandardowe wymiary okien w układzie pasowym, niemal całkowicie wypełniających ściany, parapet zaś zamontowano w odległości 40 centymetrów od ziemi. Przedszkole w krótkim czasie rozbudowano o dwa dodatkowe pomieszczenia ze względu na wzrastającą liczbę dzieci¹⁷. Sama Jankowska podkreślała, że kluczowe w projektowaniu dla dzieci było dla niej pojęcie higieny psychicznej (konieczność uwzględniania w projekcie nie tylko kwestii wychowawczych, ale i „samopoczucia” użytkownika).

Wyposażenie zaprojektowane przez architektkę dla przedszkola, podobnie jak wszystkie sprzęty i meble dla RTPD, było higieniczne, tanie i estetyczne (możliwie najprostsze w formie i operujące jasną kolorystyką). Forma mebli wynikała z pionierskich w Polsce, prowadzonych przez nią badań ergonomicznych oraz wspomnianych wcześniej teorii pedagogicznych. Meble dostosowane do parametrów ciała dziecka jako jedyne go użytkownika były również proste w obsłudze, co sprzyjało nauce samodzielności.

Zapewniając optymalne warunki higieny, przedszkole realizowało w pełni nakreśloną przez Żeromskiego ideę „szklanego domu” jako „siedliska zdrowia, w którym zniszczone zostały choroby: szkarlatyna, ospa, tyfus, zimnica”, gdzie szkło symbolizować miało czystość i higieniczność. Ale transparentność architektury pełniła także istotną funkcję propagandową: „nasze życie i praca jest widoczne nie tylko podczas zajęć w ogrodzie, ale i w budynku – poprzez oszklone ściany. Stanowi to stałą,

17 Karolina Andrzejewska-Batko, *Na dziecięcą miarę. Działalność Niny Jankowskiej w dziedzinie projektowania architektury i wzornictwa przemysłowego dla dzieci*, „Miejsce” 2015, nr 1, s. 131–132.

naturalną formę propagandy naszej działalności”¹⁸. Zastosowane przez architektkę wielkie okna były także zgodne z postulatami nowoczesnej architektury, za ich sprawą tworzyły się tzw. żywe obrazy, podobnie jak w domu Barbary i Stanisława Brukalskich na Żoliborzu, gdzie działała poradnia Moje Mieszkanie. Wnętrze budynku przenikało się z przestrzenią zewnętrzną, a lekka architektura pawilonu przedszkolnego płynnie łączyła się z naturą. Integralną część założenia stanowił ogródek do użytku dzieci, co było zgodne z programem zdrowotno-wychowawczym RTPD. Kontakt z przyrodą i pobyt na świeżym powietrzu wpisywał się w program profilaktyki wdrażany przez Landego. W dwudziestoleciu międzywojennym coraz bardziej popularny stawał się wywiedziony z Fröblowskich *Kindergarten* ruch zakładania ogrodów dziecięcych i propagowane w tym czasie w Europie idee edukacji i zabawy na świeżym powietrzu. Zgodnie z zaleceniami doktora dzieci przebywały trzy godziny dziennie na powietrzu, a tylko dwie godziny w zamkniętych pomieszczeniach, na zajęciach i posiłkach. Wszystkie aktywności maluchów podporządkowane były procesowi wychowawczemu: „nie oddzielamy nauczania i zajęć od wychowania. Rozbieranie się, ubieranie, rytmika, lepienie z gliny, zabawy dowolne, robienie zabawek itp. są organizowane pod kątem widzenia zadań wychowawczych”¹⁹.

Znaczenie samego terminu „ogród dziecięcy” – kalki językowej niemieckiego *Kindergarten* – było wówczas bardzo pojemne. Odnosiło się zarówno do ogrodu przeznaczanego do zabawy, pielęgnacji roślin i hodowli zwierząt. Na rodzimym gruncie pojawiły się „ogródki jordanowskie”, które oznaczały tereny rekreacyjne przeznaczone dla dzieci i młodzieży, zakładane zgodnie z postulatami krakowskiego lekarza Henryka Jordana oraz – niemal równolegle – przestrzenie fundowane w Warszawie przez przemysłowca Wilhelma Raua (stąd nazwa „ogródki Raua”).

4. Świetlica

Osiedla WSM na Żoliborzu i Rakowcu wyróżniały się opracowaniem całego kompleksu urządzeń do wspólnego użytkowania, takich jak węzeł centralnego ogrzewania, pralnia, kąpielisko, sale zebrań, lokale klubowe, biblioteki, czytelnie, świetlice dla dzieci i młodzieży z salami do odrabiania lekcji, określanymi także jako sale ciszy. Podobne miejsce Brukalska przewidywała dla szukających wytchnienia od hałasu robotników. Opisana przez nią w bazującej na żoliborskich doświadczeniach międzywojennych publikacji z 1948 roku²⁰ sala ciszy miała być wyposażona w łagodne światło, akwaria, rośliny, dzieła sztuki. Na osiedlu WSM świetlica mieściła się przy szkole podstawowej RTPD i przeznaczona była dla dzieci w wieku 6–14 lat. W okresie ferii działała całodniowo, w czasie wakacji świetliczanki prowadziły półkolonie.

18 *Sprawozdanie z działalności za rok 1934*, WSM, Warszawa 1935, s. 126.

19 *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa*, op. cit., cyt. za: <http://lewicowo.pl/warszawska-spoldzielnia-mieszkaniowa/>, dostęp 15.10.2017.

20 „3. urządzenie sali ciszy w przeciwieństwie do surowości w urządzeniach społecznych powinno wyróżniać się wygodą i wykwinem (optymalna temperatura i wentylacja, łagodne światło, rośliny, akwarium, dzieła sztuki); 4. regulamin sali ciszy, pozostawiając całkowitą swobodę użytkownikom, wymaga jedynie zachowania milczenia”; zob. Barbara Brukalska, *Zasady społeczne projektowania osiedli mieszkaniowych*, Wydawnictwo Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa 1948, s. 86.

Do standardowych zajęć świetlicowych należały lekcje rytmiki oraz gimnastyki, chór, opowiadanie bajek, lekcje robótek ręcznych, orkiestra perkusyjna, chór; do dodatkowych: warsztaty dowolne, rysunek, ping-pong, zajęcia w bibliotece i czytelnicy, gry – ruchowe, pamięciowe, zespołowe – oraz wycieczki krajoznawcze. Przy świetlicach ulokowano bibliotekę i czytelnicy dziecięcą oraz organizowano tam kółka zainteresowań. Za podstawę tak wszechstronnego programu służył przyjęty statut WSM, który w paragrafie numer 2 charakteryzował cel działalności spółdzielni jako „dostarczanie członkom do użytkowania tanich, zdrowych i odpowiednio urządzonych mieszkań drogą samopomocy zbiorowej oraz przy poparciu instytucji państwowych, komunalnych i społecznych; [oraz] zaspakajanie wspólnymi siłami kulturalnych potrzeb członków”.

5. Edukacja kulturalna – Teatr Baj

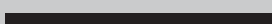
Warunkiem wszechstronnego rozwoju dzieci była edukacja kulturalna: plastyka, taniec, rytmika, a także zajęcia teatralne. W życiu najmłodszych mieszkańców WSM szczególną rolę odgrywał dziecięcy Teatr Kukietek Baj działający na osiedlu od 1928 roku (od 1930 kierowany przez Jana Wesotowskiego). Scenariusze dla teatryku pisała z nielicznymi wyjątkami Maria Kownacka²¹, a autorami oprawy plastycznej (dekoracji i kukietek) byli artyści związani z ugrupowaniem Czapka Frygijska: Zygmunt Bobowski i Witold Miller. Działalność Baja wpisywała się w szerszy program pedagogiczno-wychowawczy realizowany przez WSM: teatr włączał do swojego grona psychologów, prowadzono badania nad reakcjami dziecięcej widowni, powstała też sekcja pedagogiczna kierowana przez profesora psychologii Stefana Baleya.

*

Całościowy program wychowawczy wdrażający najnowsze osiągnięcia pediatrii, pedagogiki i psychologii, realizowany w ramach „żoliborskiego eksperymentu”, obejmował wszystkie etapy życia i aktywności dziecka (edukację i czas wolny – w domu, na placu zabaw, a także podczas organizowanych przez RTPD letnisk), uczył kultury spędzania czasu wolnego oraz funkcjonowania we wspólnocie, stawiał na tężyznę fizyczną oraz rozwój umysłowy oparty jednak na osobniczym potencjale i odmiennym rytmie rozwojowym każdego dziecka. Upodmiotowienie małego człowieka wyzwalało energię twórczą, zaangażowanie społeczne i wsparcie instytucjonalne.

21 Pisarka od 1931 roku mieszkała na osiedlu WSM przy ulicy Stowackiego 5, przeprowadziła się tam po sukcesie pierwszej części opowieści o Plastusiu drukowanej w „Płomyczku”.

zwierzęta w szklanych domach



Ewa Klekot

W 1933 roku w londyńskim ogrodzie zoologicznym w Regent's Park oddano do użytku nowy pawilon dla goryli zaprojektowany przez awangardową grupę Tecton. Rok później, latem, otwarto uroczyście basen dla pingwinów projektu tych samych architektów. Śmiałe rozwiązania modernistycznej architektury oraz zadowolenie władz ogrodu sprawiły, że obie realizacje stały się natychmiast bardzo głośne. Grupa zaprojektowała dla londyńskiego zoo jeszcze bar, dwa kioski, pawilon dla żyraf, stoniarnię oraz Pracownię Sztuki Animalistycznej. Film László Moholy-Nagy'a *The New Architecture and the London Zoo* z 1936 roku – pierwszy film o architekturze pokazany na wystawie architektonicznej¹ – jeszcze bardziej spopularyzował przeznaczone dla zwierząt projekty grupy Tecton, a kładka w formie podwójnej spirali w basenie dla pingwinów stała się jednym z częściej przytaczanych rozwiązań modernistycznej architektury. I choć ich główny twórca, Berthold Lubetkin, twierdził, że w przeznaczonych dla zwierząt projektach zastosowano geometryczne kształty, by spotęgować widowiskowość tego, co działo się na wybiegu, i uzyskać efekt teatralności, a głównym adresatem estetycznego przesłania projektu była publiczność, czyli ludzie, to zdaniem historyka Pедера Anкера władze zoo wcale nie dlatego zdecydowały się na projekty Tectonu. Zarządzającym ogrodem zoologom chodziło przede wszystkim o zdrowie i samopoczucie zwierząt, a zdecydowali się na modernistyczną architekturę, ponieważ kojarzyli ją z obietnicą zdrowszych, jaśniejszych domów dla mas. Żywili darwinowskie przekonanie, że różnica między człowiekiem a innymi zwierzętami ma charakter ilościowy, a nie jakościowy, zaś umieszczenie zwierząt w pawilonie stanowiącym modelowe rozwiązanie zdrowego mieszkania było tego bezpośrednią konsekwencją. Miało też, jak twierdzi Anker, głęboko moralne przesłanie: tak jak pingwiny, którym zapewniono bezpieczeństwo, regularne posiłki i higienę, czuły się świetnie w otoczeniu modernistycznej architektury, czyli warunkach całkowicie „nienaturalnych”, tak samo mogliby się dobrze czuć w „nienaturalnym” otoczeniu modernistycznych szklanych domów „robotnicy i biedacy, rozpaczliwie potrzebujący wyzwolenia ze swego »naturalnego« środowiska przestępczości i brudnych slumsów”. Zdaniem sekretarza Towarzystwa Zoologicznego, Petera Chalmersa Mitchella, odkrycia biologii ewolucyjnej prowadziły do wniosku, że pokojowe współistnienie jest najlepszą strategią ewolucyjnego przetrwania zarówno dla zwierząt, jak i ludzi, a wszystkie

1 Richard Horsney, *László Moholy-Nagy and the London Zoo. Animal Enclosures and the Unleashed Camera*, w: *The Zoo and the Screen Media. Images of Exhibition and Encounter*, red. Michael Lawrence, Karen Lury, Palgrave Macmillan, New York 2016, s. 224, 223–246.

istoty mogłyby się dobrze rozwijać, gdyby miały możliwość funkcjonowania w zdrowym i spokojnym otoczeniu. „Pokazanie doskonale prosperujących zwierząt w nie-naturalnych warunkach miało więc znaczenie polityczne, gdyż sugerowało, że także ludzie będą świetnie prosperować, jeśli dostaną możliwość życia w nowym, bezpiecznym otoczeniu”². Szklane domy dla zwierząt (i ludzi) to modernistyczny projekt, który próbowała realizować brytyjska lewica lat trzydziestych XX wieku. A jak wyglądały najważniejsze poświęcone zwierzętom projekty modernizującej się niepodległej II Rzeczypospolitej?

Odwieczność nowoczesna: restytucja białowieskiego żubra

Ważną misją nowoczesnego państwa, które konstruowało swój niepodległy byt, było zdaniem jego twórców unarodowienie krajobrazu. Już w 1915 roku Alfred Lauterbach za jedno z najważniejszych zadań uznał „spolszczenie wyglądu Warszawy”³. Takie same postulaty, wysuwane w odniesieniu do wsi i miasteczek, stały za programami odzyskiwania ojczystości krajobrazu, polegającymi nie tylko na odbudowie z wojennych zniszczeń zgodnie z „polską stylistyką narodową”, ale też na „oczyszczaniu” pejzażu ze śladów po zaborcach⁴. Odbudowę ojczystej przyrody można więc rozpatrywać z podobnej perspektywy, szczególnie zaś restytucję żubra w Puszczy Białowieskiej. Od Mickiewicza knieje, bory i puszcze były ważnym toposem ojczystego krajobrazu, wzmocnionym przez legendę powstania styczniowego 1863 roku w Grottgerowskich wizualizacjach i powieściach Marii Rodziewiczówny, przez Józefa Ignacego Kraszewskiego oraz dzienniki wypraw w ostępy ojczystej przyrody spisywane przez miejskich inteligentów obdarzonych talentem literackim. Żubr i niedźwiedź były najpotężniejszymi mieszkańcami archaicznych mateczników ojczystości, więc potężne i nowoczesne państwo polskie musiało zadbać o ich ochronę także z powodów symbolicznych. „Polska w dziedzinie hodowli żubra, po krótkiej rywalizacji z Niemcami, wysunęła się zdecydowanie na plan pierwszy. I dziś niemal wyłącznie od nas zależy los tego szlachetnego zwierzęcia”⁵, pisał Jan Żabiński, zoolog i wieloletni dyrektor warszawskiego ogrodu zoologicznego. Jednak kiedy w grudniu 1921 roku w stanowiącej własność państwa Puszczy Białowieskiej utworzono Park Narodowy, tworzący odrębną jednostkę administracyjną – nadleśnictwo o nazwie Rezerwat liczące przeszło 4,5 tysiąca hektarów, wraz z kilkoma niewielkimi rezerwatami wydzielonymi z innych nadleśnictw⁶ – na terenie puszczy nie było ani jednego żubra: ostatnia krowa padła z rąk kłusowników poprzedniej zimy.

2 Peder Anker, *From Bauhaus to Ecohouse. A History of Ecological Design*, Louisiana University Press, Baton Rouge 2010, s. 19–22.

3 Ewa Manikowska, *Wielka Wojna i zabytki*, w: *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, red. eadem, Piotr Jamski, MKiDN, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2010, s. 52.

4 Ewa Manikowska, op. cit., s. 51–54.

5 Jan Żabiński, *Walka o żubra*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1947, s. 44.

6 Jan Jerzy Karpiński, *Puszcza Białowieska i Park Narodowy w Białowieży*, Dyrekcja Lasów Państwowych w Białowieży, Kraków 1930, s. 14.

Parki narodowe zakładano, by ochronić przyrodę przed niebezpieczeństwami uprzemysłowienia i modernizacji rolnictwa oraz wyłączyć ją z kapitalistycznej gospodarki gruntami. Jednak na poziomie konceptualnym utwierdziło to nowoczesne oddzielenie natury od kultury, ukrywając równocześnie pod nazwą „ochrony przyrody” cały skomplikowany proces puryfikacji, któremu natura podlegała, by stać się prawdziwie „naturalna”⁷. Wraz z ochroną przyrody narodził się alternatywny projekt nowoczesności. Jak słusznie zauważają Bernhard Gissibl, Sabine Höhler i Patrick Kupper we wprowadzeniu do książki poświęconej historii parków narodowych na świecie⁸, ochrona przyrody, stanowiąca wyraz specyficznie nowoczesnego wartościowania natury, stała się wyznacznikiem rozwoju społecznego. Dzięki temu jej propagowanie można było przedstawiać jako misję cywilizacyjną, a stynni działacze na jej rzecz, jak Julian Huxley, mogli przypominać nowym państwom, które właśnie zrzuciły kolonialne jarzmo, że „w nowoczesnym świecie kraj bez parku narodowego trudno uznać za cywilizowany”⁹. Zakładanie parków narodowych to proces, na który można spojrzeć z perspektywy Heideggerowskiej koncepcji światooobrazu, czyli charakterystyczny dla nowoczesności sposób „pojmwania świata jako obrazu”¹⁰, zachęcający człowieka do działania wobec świata tak, jak postępowałby z obrazem, który sam stworzył. Parki narodowe ustanawiają dzikość w porządku malowniczości, który wymaga zachowania bezpiecznego dystansu między przyrodą i jej miłośnikiem; umożliwiają też terytorializację natury. „Dzikiem natury nie można już było konceptualizować jako niewyczerpanych zasobów duchowych i fizycznych *poza granicami* cywilizacji, lecz stała się ona skończonym zasobem *w granicach* przez nią zakreślonych”¹¹. Jednak ustanowienie porządku malowniczości oznaczało „nie tyle wykluczenie natury z cywilizacji, ile włączenie pewnych form natury uznanej za wartościową w projekty rozwoju narodów czy imperiów”¹².

W ten sposób białowieski matecznik włączony został w projekt budowy nowoczesnego państwa narodowego – problem z żubrem był jednak taki, że w ówczesnych granicach Polski nie mieszkał już żaden przedstawiciel gatunku *Bison bonasus*¹³. Sytuacja uległa zmianie, gdy na skutek powstań śląskich doszło do zmiany granic i pszczyńskie dobra Hochbergów znalazły się na terytorium Rzeczypospolitej. Choć podczas walk powstańczych pogłowie żubrów w pszczyńskim zwierzyńcu zmniejszyło się do trzech sztuk, to zwierzęta, wywodzące się od czterech białowieskich żubrów przekazanych w zamian za 20 jeleni księciu Hochbergowi w 1865 roku przez

7 Bruno Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni*, przeł. Maciej Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, s. 21–24.

8 Bernhard Gissibl, Sabine Höhler, Patrick Kupper, *Introduction*, w: *Civilizing Nature. National Parks in Global Historical Perspective*, red. eidem, Berghahn Books, New York–Oxford 2012.

9 Ibidem, s. 8.

10 Martin Heidegger, *Czas światooobrazu*, przeł. Krzysztof Wolicki, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 142.

11 Bernhard Gissibl, Sabine Höhler, Patrick Kupper, op. cit., s. 9.

12 Ibidem, s. 9.

13 Jan Zabiński, op. cit., s. 44.

cara, okazały się bardzo ważnym ogniwem procesu restytucji żubra w Białowieży. W 1924 roku poznański ogród zoologiczny (jedyna wówczas w Polsce instytucja tego rodzaju, założona w 1874 roku¹⁴) zakupił parę żubrów z niemieckiej hodowli von Beymów, a w 1929 świeżo utworzone warszawskie zoo nabyło kolejne trzy zwierzęta w Szwecji¹⁵. W tym samym roku żubry z Warszawy zostały przewiezione do rezerwatu w Białowieży, gdzie trafiły też później żubry poznańskie oraz jeden buhaj z Pszczyny. Do II wojny światowej białowieskie żubry mieszkaly wyłącznie na terenie rezerwatu, gdzie można było

prowadzić racjonalną hodowlę, tj. oddzielać od reszty stada matkę mającą się cielić, trzymać osobno buhaje, aby uniemożliwić [im] walki między sobą, bądź głupie a niebezpieczne zabawy, które potrafią one prowadzić z małymi cielątkami nie rozumiejącymi konieczności usuwania się jak najdalej od gruboskórnego ojca. Ojciec bowiem nawet nie ze złej woli, ale po prostu nie doceniając delikatności maleństwa, może mu zrobić krzywdę, psując w ten sposób wyniki hodowlane¹⁶.

W kontekście Puszczy Białowieskiej, której głównym walorem była pierwotność i odwieczność, mogłoby się wydawać, że „hodowla żubra”, która wszak wymaga obecności i celowych działań człowieka, stawia pradawność mieszkańca nietkniętych ludzką stopą mateczników pod znakiem zapytania i podważa autentyczność całego przedsięwzięcia ochrony archaicznej odwieczności natury. Wszak nowoczesna hodowla polega na tym, że „**sztucznie** [podkreśl. EK] osiągamy, iż jedne zwierzęta stają się większe czy smuklejsze aniżeli są wedle przyrodzenia, a inne przeciwnie: karłowate, nie dociągające do należnego sobie wzrostu. Ponadto jedne czynimy zdolniejszymi do płodzenia i dającymi liczniejsze niż normalnie potomstwo, drugie – jałowymi i niezdolnymi do rodzenia. Dokonujemy licznych zmian w ich barwie, kształcie i usposobieniu”¹⁷. Okazuje się jednak, że „białowieską odwieczność” jako cechę żubra można w hodowli „sztucznie osiągnąć” bez szkody dla jej autentyczności. Autentyczność białowieskiego żubra osiągnięto w taki sam sposób, jak uzyskuje

14 125 lat Ogródu Zoologicznego w Poznaniu, Ogród Zoologiczny w Poznaniu, Poznań 1999.

15 Zarówno żubry poznańskie, kupione z hodowli von Beymów, jak i szwedzkie, były potomkami żubrów białowieskich, jednak przywieziony ze Szwecji buhaj miał niewielką domieszkę krwi kaukaskiej.

16 Jan Żabiński, op. cit., s. 46. Zawarta w cytacie wizja agresywnej samczości buhaja i jego relacji z młodocianym potomstwem odpowiada nowoczesnemu sposobowi konstruowania męskości, zgodnie z którym mężczyzna nie powinien mieć nadmiernego kontaktu fizycznego ze sptodzonymi przez siebie „maleństwami”, dopóki wystarczająco nie podrosną. Postrzeganie życia społecznego zwierząt na wzór obowiązujących norm pożywania społecznego ludzkich opisywane było niemal przez wszystkich etnografów i antropologów badających tak zwane społeczności pozaeuropejskie. Na temat nowoczesnych reprezentacji zwierząt różnej płci i wieku jako odzwierciedlających patriarchalne normy rodziny nowoczesnej i nowoczesne konstrukcje płci kulturowej zob. Donna Haraway, *Primate Visions*, Routledge, New York 1989.

17 Francis Bacon, *Nowa Atlantyda i Z Wielkiej Odnowy*, przeł. Wiktor Kornatowski, Jan Wikarjak, Alfa, Warszawa 1995, s. 75.

się w hodowli inne właściwości gatunku czy odmiany: przez dobór i selekcję zwierząt do rozplodu. Wśród pierwszych żubrów wypuszczonych w Białowieży w 1929 roku był pochodzący ze szwedzkiej hodowli byk z domieszką krwi kaukaskiej i krowy czystej krwi białowieskiej. Ich potomstwa nie można więc było uznać za „odwieczne białowieskie”. Zatem po sprowadzeniu z Pszczyny byka z linii białowieskiej w 1936 roku i uzyskaniu potomstwa pochodzącego od niego i białowieskich samic, wszystkie żubry z kaukaską domieszką miały, zgodnie z zasadami przyjętymi przez Międzynarodowe Towarzystwo Ochrony Żubra¹⁸, zostać przesiedlone do nowego rezerwatu utworzonego w 1939 roku Niepołomicach. Białowieskie żubry zawdzięczały więc nie tylko swe istnienie, ale przede wszystkim swą autentyczność wielu zabiegom hodowlanym: bez przemyślności nowoczesnego człowieka „natura” nie mogłaby być „naturalna” ani „autentyczna”.

Zwierzęta czasu wolnego

Jak słusznie zauważyła autorka artykułu poświęconego kulturowym modelom relacji człowiek-zwierzę na polskiej wsi, „to zwierzęta, rośliny i grzyby czynią chłopa chłope-
m”¹⁹. Oczywiście chodzi o to, że zwierzęta stanowią zasób, którego bezpośrednia eksploatacja jest podstawą chłopskiego utrzymania. W nowoczesnym mieście produkty pochodzenia zwierzęcego stają się natomiast fetyszem, podobnie jak inne towary. Ukryciu realiów ich produkcji towarzyszy zmiana postawy wobec zwierząt, związana z gwałtownym wzrostem liczby zwierząt do towarzystwa, które stają się stałym i coraz ważniejszym elementem miejskiego stylu życia. Zwierzę traktowane jako towarzysz czasu wolnego stoi za rozwojem nowoczesnych afektów, których skutkiem było powstanie stowarzyszeń ochrony zwierząt przed okrutnym traktowaniem, a później rozwiązania legislacyjne wspierające ich działania²⁰. Akt prawny regulujący ludzko-zwierzęce relacje w II RP pojawił się dopiero dziesięć lat po uzyskaniu niepodległości i nie miał mocy ustawy. Był nim Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej o ochronie zwierząt, które weszło w życie 23 kwietnia 1928 roku.

Równocześnie z rozwojem wrażliwości wynikającej z konstrukcji zwierzęcia jako towarzysza czasu wolnego w nowoczesnych miastach rozwijały się nowoczesne formy spektakli z udziałem zwierząt, także należące do sfery czasu wolnego: ogród zoologiczny i wyścigi konne. Rozmaite pokazy z udziałem zwierząt oczywiście nie są

18 Utworzone w 1923 roku z inicjatywy polskiego przyrodnika Jana Sztolcmana, zob. Jan Żabiński, *Walka o żubra*, op. cit., s. 40.

19 Maja Vogt-Kostecka, *Żywe nam nie przepuści. Przyczynki do hodowlanej historii Polski*, „Czas Kultury” 2016, nr 3, s. 81.

20 Pierwszą na świecie nowoczesną organizacją prozwierzęcą było założone w 1824 roku brytyjskie Society for the Prevention of Cruelty to Animals (Towarzystwo Zapobiegania Okrucieństwu wobec Zwierząt), a pierwszym aktem prawnym uchwalona przez brytyjski parlament ustawa o okrutnym traktowaniu bydła (1822) i ustawa o okrucieństwie wobec zwierząt (1849); zob. Roni Grén, *The Concept of the Animal and Modern Theories of Art*, Routledge, New York–London 2017, s. 58). Termin „prawa zwierząt” pojawił się po raz pierwszy w druku w książce Henry’ego S. Salta *Animals’ Rights Considered in Relation to Social Progress*, Macmillan, London–New York 1894. Szerzej o tych kwestiach zob. także Éric Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia*, przet. Paulina Tarasewicz, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2014, zwłaszcza s. 212–268.

wynalazkiem nowoczesności, jednak miejski ogród zoologiczny w miejsce pańskiego zwierzyńca czy wędrownej menażerii oraz wyścigi koni pełnej krwi oparte na skodyfikowanych zasadach obejmujących wszystkich aktorów wydarzenia to spektakle nowoczesne. Oparte na naukowych koncepcjach zoologii systematycznej i hodowli zwierząt, ujawniają jednocześnie konstytutywne dla nowoczesności napięcie między demokratyzującym działaniem nowoczesnej nauki i edukacji a hierarchizującą społecznie dystynkcją opartą na stylu życia i sędzie smaku. Najważniejsze inwestycje międzywojennej Warszawy, których sens opierał się na zinstytucjonalizowanej obecności zwierząt w nowoczesnym mieście, to warszawski ogród zoologiczny (otwarty w marcu 1928 roku) i tor wyścigów konnych na Służewcu (otwarty w czerwcu 1939 roku). Obie instytucje należały do sfery czasu wolnego, a ich podstawową funkcją była prezentacja zwierząt. Pierwszą inwestycję sfinansowało miasto; drugą Towarzystwo Zachęty Hodowli Koni w Polsce, przy wsparciu udzielonym przez rząd generała Felicjana Sławoja Składkowskiego w latach 1937–1939.

Tor wyścigów na Służewcu był w chwili otwarcia jednym z najnowocześniejszych i największych tego rodzaju obiektów w Europie i zawierał wiele nowoczesnych rozwiązań architektonicznych. Został zbudowany na gruntach zakupionych przez Towarzystwo Zachęty do Hodowli Koni w Polsce w 1925 roku. Wkrótce po zakupie Towarzystwo powołało Komitet Budowy Toru, w 1926 roku wykonany został plan sytuacyjny, w 1928 poświęcono kamień węgielny pod fundament żelbetowego płotu otaczającego teren, na którym po wymianie wierzchniej warstwy ziemi do głębokości około 50 centymetrów wysiano pięć gatunków traw i rozpoczęto systematyczną uprawę murawy. Poza sprowadzonymi z Anglii maszynami do strzyżenia trawy i watawania darni ważną rolę w kultywacji powierzchni przyszłego toru odgrywało specjalnie w tym celu sprowadzone stado owiec, które pasło się na trawie, udeptując ziemię kopytami²¹. Kryzys gospodarczy spowodował spowolnienie prac, jednak naciski miasta na przeniesienie wyścigów z Pola Mokotowskiego na Służewiec sprawiły, że dzięki staraniom wpływowych członków Towarzystwa oraz rady ministrów i warszawskiego magistratu Sejm w lipcu 1936 roku zmienił wcześniej obowiązującą ustawę o wyścigach konnych, co umożliwiło założenie kas totalizatora w centrum Warszawy (wcześniej mogły one znajdować się wyłącznie na terenie wyścigów), a także w Łodzi. Dzięki temu wzrosły dochody Towarzystwa, które było inwestorem służewieckiego toru; ponadto w 1937 roku rząd udzielił Towarzystwu kredytu w wysokości 2,5 miliona złotych, a po wyczerpaniu się tych środków wyasygnował kolejne dotacje²². Główne prace budowlane przeprowadzono w latach 1937–1939 według projektu zespołu pod kierunkiem Zygmunta Plater-Zyberka. Na 140 hektarach należących dawniej do folwarku Służewiec wchodzącego w skład dóbr wilanowskich wzniesiono całe miasteczko wyścigowe. Składał się na nie tor do trzech typów gonitw (płaski, płotowy,

21 Witold Pruski, *Wyścigi i hodowla koni pełnej krwi oraz czystej krwi arabskiej w Polsce w latach 1918–1939*, Ossolineum, Warszawa 1980, s. 154–155.

22 *Ibidem*, s. 153, 157.

przeszkodowy) z trzema trybunami dla publiczności umożliwiającymi bezkolizyjną segregację społeczną przeszło 12 tysięcy widzów²³ i niewielką trybuną dla trenerów, dżokejów i personelu stajennego, oraz padokiem i pomieszczeniami pomocniczymi, a także stajnie na 500 koni i 13 domów mieszkalnych o 311 izbach. Całość posiadała własny wodociąg, studnie i wieżę ciśnień, doprowadzono do toru bocznicę kolejową i tramwaj, a przed trybunami znajdował się parking samochodowy²⁴.

Miejski Ogród Zoologiczny w Warszawie został powołany do życia uchwałą magistratu 14 czerwca 1927 roku²⁵. Zlokalizowano go na praskim brzegu Wisły, na terenach dawnego parku Aleksandryjskiego, które już w 1912 roku wybrano na lokalizację miejskiego ogrodu zoologicznego²⁶. Pierwszym dyrektorem ogrodu został Wenanty Burdziński (1864–1928), wcześniej współtwórca i pierwszy dyrektor ogrodu zoologicznego w Kijowie; zmarł on zimą 1928 roku, przeziębivszy się podczas ratowania zwierząt umieszczonych w niewykończonym jeszcze zoo warszawskim. W 1929 roku obowiązki dyrektora ogrodu objął Jan Żabiński, absolwent warszawskiej Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego, z doktoratem Uniwersytetu Warszawskiego. Jako organizator ogrodu zoologicznego i jego dyrektor Żabiński był zwolennikiem Hagenbeckowskiej koncepcji zoo pejzażowego²⁷, w którym zwierzęta prezentowane są na otwartych wybiegach, a bezpieczeństwo obu uczestniczącym w spektaklu stronom zapewniają systemy fos i innych niskich zabezpieczeń (np. kolców). Zoo jako zespół przenikających się i piętrzących panoram, w których zwierzęta pochodzące z jednego obszaru geograficznego można zobaczyć razem, jako pierwszy wprowadził Carl Hagenbeck we własnym ogrodzie w Hellabrunn pod Hamburgiem, który zaczął wznosić w 1900 roku. Dzięki koncepcji Hagenbecka spektakl ogrodu zoologicznego został pozbawiony coraz bardziej przeszkadzających nowoczesnemu widzowi krat i prętów klatek, kojarzących się z niewolą. „Przede wszystkim pragnąłem dać zwierzętom jak najwięcej swobody. Chciałem je pokazywać nie jako więźniów, zamkniętych na niewielkiej przestrzeni, za kratami, lecz jako swobodnie przechadzające się z miejsca na miejsce po jak największej przestrzeni”²⁸, deklarował przedsiębiorca, który był nie tylko najstynniejszym handlarzem egzotycznych zwierząt na przełomie wieków, lecz także inicjatorem i beneficjentem lukratywnych pokazów ludzkich zoo. Hagenbeck bowiem trudnił się nie tylko sprowadzaniem do Europy egzotycznych zwierząt, lecz zastąpił jako organizator objazdowych pokazów

23 Były to: 1. trybuna członkowska i miejsc płatnych pierwszego rzędu, której goście mieli do dyspozycji hall, salę oraz salonik i jadalnię; 2. główna trybuna płatna na 5400 widzów, z miejscami siedzącymi i stojącymi, oraz wielką krytą halą dla totalizatora; 3. trybuna tanich miejsc stojących na 7000 osób.

24 Witold Pruski, op. cit., s. 156–158.

25 *Sprawozdanie z działalności Zarządu m. st. Warszawy za rok 1927/28*, cyt. za: *85 lat Miejskiego Ogrodu Zoologicznego w Warszawie*, Miejski Ogród Zoologiczny w Warszawie, Warszawa 2013, s. 20.

26 Jan Żabiński, *Przekrój przez zoo*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1954, s. 22.

27 *Ibidem*, s. 31–37.

28 Vicky Croke, *The Modern Ark. The Story of Zoos: Past, Present and Future*, Scribner, New York 2014, lokacja 2151 (e-book).

PLAN ogrodu zoologicznego



Plan ogrodu zoologicznego w Warszawie,
proj. Henryk Stażewski, ok. 1934–1935,
kolekcja Jana Strausa

przedstawiciele egzotycznych ludów, którzy występowali razem z hodowanymi przez siebie egzotycznymi zwierzętami (renifery, stonie) i demonstrowali „typowe” zajęcia²⁹.

Żabiński był także zagorzałym zwolennikiem zoo jako placówki badawczej, naukowej i oświatowej, której głównym celem jest wytwarzanie i upowszechnianie naukowej wiedzy o zwierzętach, a „kulturalna rozrywka dla szerokiej publiczności” to ostatnie z zadań ogrodów zoologicznych na liście Żabińskiego. Wśród zadań, które wydawały mu się ważniejsze, znalazło się m.in. „dostarczanie modeli potrzebnych do rozwoju tematyki zwierzęcej w sztukach plastycznych”³⁰. Status sztuki animalistycznej w praktykach modernistów nie był jednoznaczny: z jednej strony uważano ją za drugorzędną, często łącząc z sentymentalizmem, który nowoczesna awangarda odrzucała; z drugiej jednak zaprzeczenie przez awangardę akademickim hierarchiom, w których animalizm stał nisko, otwierało przed tym gatunkiem sztuki możliwość kulturowego awansu³¹. Praca artystów w ogrodach zoologicznych była częścią programu nowoczesnego zoo, a Julian Huxley, który w 1934 roku zastąpił Chalmersa Mitchella na stanowisku sekretarza Towarzystwa Zoologicznego, kontynuował jego program wprowadzania awangardowej architektury do zoo i zamówił u grupy Tecton projekt Pracowni Sztuki Animalistycznej, która powstała w 1937 roku; pracowało w niej codziennie około 200 osób korzystających z możliwości rysowania żywych zwierząt³². Warszawskie zoo, choć nie było w nim specjalnej pracowni, także bywało miejscem pracy artystów. Najbardziej znana z nich to rzeźbiarka Magdalena Gross (1891–1948), która od 1930 roku tworzyła nawiązujące do art déco rzeźby zwierząt³³.

Dyscyplina i empatia: zwierzę jako Inny

„Epokę nowoczesności można by określić jako wiek wyjątkowości człowieka”, napisał Roni Grén w książce poświęconej pojęciu zwierzęcości w kontekście nowoczesnej teorii sztuki³⁴. Wyjątkowość ta z jednej strony ufundowana była na przekonaniu, że różnica między ludźmi i zwierzętami dotyczy istoty, a nie stopnia, które stało się zwornikiem filozoficznej konstrukcji kartezjanizmu, a z drugiej – na afirmacji ludzkiego podmiotu przez romantyzm i niemiecki idealizm. Teoria Darwina, a wraz z nią pogląd, że „umysł jest funkcją ciała”³⁵, miała radykalne konsekwencje zarówno dla samej koncepcji granicy między zwierzętami a ludźmi, jak i dla stanowiących jej podstawę dychotomii między materią i duchem, naturą i kulturą, ciałem i umysłem – jednak przebijaty się one do obszaru filozofii i sztuki z wielkimi oporami i bardzo powoli. Następstwa przekonania o jakościowym charakterze granicy oddzielającej człowieka od zwierzęcia było

29 Ibidem, lokacja 2128.

30 Jan Żabiński, *Przekrój...*, op. cit., s. 14–18.

31 Zob. Roni Grén, op. cit.

32 Peder Anker, op. cit., s. 23, 26.

33 W czasie niemieckiej okupacji Warszawy Gross ukrywała się w potożonej na terenie zoo willi dyrektorostwa Żabińskich.

34 Roni Grén, op. cit., s. 6.

35 Ibidem, s. 62.

skonstruowanie tego ostatniego jako Innego. Zwierzę ucieleśniało więc zawsze drugi człon fundamentalnych dychotomii, utożsamiane z materią, naturą i ciałem.

Podzielało też los pozostałych Innych nowoczesności: ludów i klas podporządkowanych, kobiet, dzieci. Pozbawione podmiotowości, milczące, zanurzone w wiecznej terażniejszości i niewyalienowane ze świata. „Gdy my widzimy przyszłość, ono widzi siebie we wszystkim, pogodzone z sobą”³⁶. Tymczasem „odmawianie lub przyznawanie historii Innemu nie jest gestem niewinnym, lecz politycznym”³⁷ i „w stosunku do zwierząt trzeba by dokonać takiej samej przemiany myślowej, jakiej dokonano w stosunku do innych ludzi”³⁸, pisze francuski historyk Éric Baratay, zastanawiając się nad różnicą w możliwościach poznania historii innych. Bo czy starając się zrozumieć życie codzienne chłopów na podstawie tekstów napisanych przez możnych, czy też powstańców w koloniach na podstawie zapisów przestuchań prowadzonych po upadku powstania, zyskujemy wiedzę różniącą się jakościowo od tej, którą możemy osiąść na temat zwierząt? „Czy innych ludzi rozumiemy lepiej niż zwierzęta? Bez wątplenia bardziej, ale nie do końca lepiej, tych pierwszych moglibyśmy więc umieścić pośród drugich. Jest między nimi różnica stopnia, a nie natury, jako że zwierzę także jest Innym”³⁹.

Jeżeli przyjąć, że różnica między człowiekiem a zwierzęciem ma charakter ilościowy, a nie jakościowy, jak wynikałoby z dyskursu nowoczesnej filozofii, sztuki czy religii, to rolę zwierząt w nowoczesnej socjalizacji dzieci można zinterpretować z perspektywy natężenia inności w obszarze pewnego kontinuum i hierarchii wynikającej z tego natężenia. Nowoczesnych Innych – kobiety, „ludy bez historii”, „ludzie Wschodu”, klasy niższe, dzieci, czy w końcu zwierzęta – wiele łączy, ponieważ są konstruowani jako alter ego „Swojego”. Równocześnie jednak, ze względu na odmienne funkcje, jakie mają do spełnienia w nowoczesnym świecie, członkowie poszczególnych grup Innych w różnym stopniu są poddawani akulturacji do „swojności”, czyli wychowywani i edukowani. Nowoczesne metafory socjalizacyjne „dzikiego dziecka” i „dziecka natury”⁴⁰ konstruują podobieństwo dzieci i zwierząt w zakresie cech, które w procesie wychowania są dyskryminowane, zarówno tych wartościowanych pozytywnie, jak i negatywnie. Zwierzęta nowoczesne pełnią bardzo ważną funkcję w socjalizacji nowoczesnych dzieci nie tylko dlatego, że bywają bohaterami bajek, które przekazują dziecku wiedzę o strukturze społecznej, porządkujących ją relacjach i cechach poszczególnych grup i aktorów społecznych interakcji, ale przede wszystkim jako przedmiot, na którym uczą się one pożądaných przez nasze, nowoczesne społeczeństwo, postaw społecznych, czyli dyscypliny i empatii. Zwierzę do towarzysstwa staje się dla dziecka przedmiotem praktyk wychowawczych, których dziecko

36 Rainer Maria Rilke, *Elegia VIII*, z cyklu *Elegie duinejskie*, przeł. Andrzej Lam, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2011.

37 Éric Baratay, op. cit., s. 331.

38 Ibidem, s. 39.

39 Ibidem, s. 41.

40 Zob. Krzysztof Tomasz Konecki, *Ludzie i ich zwierzęta*, Scholar, Warszawa 2005, s. 68 i n.

samo jest przedmiotem ze strony dorosłych; zwierzę dzikie staje się przedmiotem troski i ochrony; zwierzę gospodarskie – przedmiotem empatii i troski. W powieści dla młodzieży Kornela Makuszyńskiego *Szatan z siódmej klasy* miejskie dzieci – harcerze – nie jedzą mięsa⁴¹, a tytułowa bohaterka *Szaleństw panny Ewy* staje w obronie konia okrutnie okładanego przez woźnicę na warszawskiej ulicy.

Jeśli przyjrzyć się jeszcze raz ideom stojącym za modernistyczną architekturą w londyńskim zoo, zarówno tym, które przyświecały Lubetkinowi, jak i społecznie zaangażowanym motywacjom Chalmersa Mitchella i Huxleya, narzuca się wniosek, że wdrażanie Innego do roli, którą ma odegrać w „naszości”; nowoczesność rozumie jako jego alienację od „inności”. Jeżeli jednak – jak na przekór Darwinowi chciałby dyskurs nowoczesnej filozofii i sztuki – zwierzę (kobieta, dzikus) różni się od człowieka istotowo (a nie ilościowo), to rezygnacja z inności oznacza dla niego alienację od własnej istoty. A to *ex definitione* nie jest w pełni możliwe – Inny, który jest różny istotowo, nigdy więc nie stanie się „jednym z nas”. Jedynym wyjściem jest więc sprawowana nad Innym kontrola. Pod tym względem Polacy byli i nadal pozostają całkowicie nowocześni: jak wynika z opublikowanych w 2005 roku badań, cechą, którą opiekunowie zwierząt do towarzystwa (badaniem objęto opiekunów psów i kotów) najwyżej u nich cenią, jest postuszeństwo⁴².

41 Zob. Ewelina Rąbkowska, *Zwierzęcy świat w „Szatanie z siódmej klasy” Kornela Makuszyńskiego*, w: *Zwierzęta, gender, kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna*, red. Anna Barcz, Magdalena Dąbrowska, E-naukowiec, Lublin 2014, s. 175–187. Oczywiście jarstwo jest kwestią o wiele bardziej złożoną i nawet w kontekście samych harcerzy mogło, poza empatią, mieć także motywacje związane z doskonaleniem ciała (zdrowotne, zob. np. działalność doktora Apolinarego Tarnawskiego i jego żony Romualdy), a nawet tożsamością narodową (stowiańskość, zob. poglądy Konstantego Moesa-Oskragietły) – te bowiem wątki były w polskim dyskursie o wegetarianizmie obecne od lat osiemdziesiątych XIX wieku; wybitna psycholożka dziecięca Józefa Joteyko także pisała o jarstwie u dzieci i w skautingu.

42 Krzysztof Tomasz Konecki, op. cit., s. 71–72.

„wspólnota ogródu”

Zielona Warszawa w okresie
międzywojennym



Ewa Toniak

Nie ma „lepszego sposobu niż ogrodnictwo, by osobiście się zaangażować w opiekę nad środowiskiem”¹. Słowa amerykańskiego teoretyka i aktywisty ekologicznego Wendella Berry’ego można odnieść do preekologicznej, integracyjnej i nakierowanej na ochronę przyrody aktywności mieszkańców przedwojennej Warszawy, przypominającej współczesne praktyki *community gardens*. Postulaty świadomego stosunku do przyrody wynikały z procesów modernizacyjnych w dwudziestoleciu i kształtowały stosunek mieszkańców miasta do natury.

Zasadne wydaje się postawienie pytania, czy możliwe jest zatem zrekonstruowanie mikronarracji „zielonej Warszawy” okresu międzywojennego i odkrycie, w jaki sposób tworzono przestrzeń integracji z tego, co lokalne, a także do jakiego stopnia świadome zaangażowanie użytkowników miejskiej przestrzeni pomagało w budowaniu wspólnoty opartej na relacji wzajemności, a nie eksploatacji. Jak zauważa Mateusz Salwa, wspólnotowe ogrody „nie tylko bowiem pozwalają inaczej doświadczać osób – innych-niż-ludzkie – po partnersku i z poczuciem odpowiedzialności za nie – ale także osób-innych-niż-my-sami. W tym sensie ogród, wspólnota ludzi i bytów innych-niż-ludzkie, może stanowić wzór dla wspólnoty samych ludzi”².

Z założenia anachroniczna perspektywa – bo adaptująca na użytek tekstu współczesne kategorie – być może pozwoli też u twórców niewielkich skwerów przynależnych do małych jednostek sąsiedzkich, ogródków rekreacyjnych traktowanych także jako miejsca prospołecznej edukacji (takich jak ogródki jordanowskie), „wiszących ogrodów” w balkonowych skrzynkach czy pierwszych ogródków działkowych, dostrzec postawę opiekuna (stewarda), troszczącego się o dobrostan natury³. Współczesne redefinicje figury stewarda – jak zauważa Mateusz Salwa – pozwalają traktować ogrodnictwo jako praktykę, „która nie pozostaje bez wpływu na ogrodnika”⁴.

W tym kontekście szczególnie inspirująca wydaje się na osiedlach na Żoliborzu i Rakowcu „wspólnota ogrodu” Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (WSM), „ośrodkach **nowego życia** opartego nie na rywalizacji i walce, jak w świecie kapitalistycznym”⁵, ale na zasadzie **pomocy wzajemnej** wpisującej się w dowartościowaną przez współczesny feminizm ekonomię daru.

1 Wendell Berry, *Think Little*, w: idem, *A Continuous Harmony: Essays Cultural and Agricultural*, Counterpoint, Berkeley 2012, s. 79, cyt. za: Mateusz Salwa, *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią*, Wydawnictwo Przepis, Łódź 2016, s. 238.

2 Mateusz Salwa, op. cit., s. 238.

3 Ibidem, s. 241.

4 Ibidem, s. 245.

5 „Życie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej”, czerwiec 1931 (podkreśl. oryginalne). Zuzannie Sękowskiej dziękuję za pomoc w kwerendach archiwalnych.



„Pensjonat roślinny” na osiedlu WSM na Żoliborzu, II poł. lat trzydziestych XX wieku, Izba Historii WSM



Ogród do zamieszkania

Wspominając zmarłego w 1937 roku Teodora Toeplitza, Stanisław Totwiński podkreślał, jaką wagę współtwórca WSM przywiązywał do dziedzińców i ogrodów, które są „nie mniej ważne niż plan mieszkania i urządzeń gospodarczych osiedla spółdzielczego. Na terenie tych właśnie urządzeń i otoczenia kształtuje się życie społeczne mieszkańców spółdzielni”⁶. Artykuł ilustrują zdjęcia z uroczystego *Święta sadzenia drzewek* w I kolonii WSM w 1928 roku. Na jednym z nich jaśnieje oświetlona słońcem elewacja budynku z otwartymi na oścież oknami⁷. Zdjęcie jest nie tylko dokumentem chwili. Rejestruje akt symboliczny, fundujący „nowy sposób zamieszkiwania”⁸ grup dotąd pozbawionych dostępu do „powietrza, zieleni i światła”⁹. „Budownictwo społeczne tylko – pisał w pierwszym numerze „Domu, Osiedla, Mieszkania” Toeplitz – jest w stanie dać szerokim warstwom ludności zdrowe, słoneczne, dające się przewietrzyć mieszkanie, zaopatrzone we wszystkie udogodnienia, które w budownictwie zarobkowym istnieją tylko dla ludzi bogatych”¹⁰.

Ilustracją projektu radykalnej zmiany i szansy na „podniesienie kultury mieszkaniowej” pomijanych grup społecznych są dwie fotografie umieszczone na tej samej stronie przedstawiające „mieszkanie w domu dochodowym”: niedbałe, chaotyczne, z płachtami gazet jako przepierzeniem, i docelowe „mieszkanie spółdzielni robotniczej”: wysokie, jasne, z dużym oknem z ażurową płataniną liści opadających z wiszących doniczek¹¹.

Dziedzińce pełne optymizmu i parapetowe sanatoria

„Zgodnie z liberalnie-lewicowymi założeniami ideologów WSM” – pisze Marta Leśniakowska – zielone dziedzińce „miały tworzyć »naturalną zieloną« integracyjną sferę publiczną, demokratyczną i »optymistycznie« otwartą dla wszystkich”¹². Badaczka twórczości Barbary Brukalskiej zauważa, że wpływ na „politykę ogrodu” wywarły przede wszystkim odbyte przez nią studia ogrodnicze i jej upodobania estetyczne, które „ukierunkowały ją na neoromantyzm”, przez co „do twardej geometrii puryzmu, międzynarodowego i preferowanego przez męża [Stanisława Brukalskiego – przyp. red.] zmodernizowanego klasycyzmu w stylu włoskich modernistów wprowadzała

6 Stanisław Totwiński, *Teodor Toeplitz w Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1939, nr 1, s. 31.

7 Ibidem, s. 28.

8 Ibidem.

9 Architekt ogrodu Alfons Zielonko sformułował tę zasadę w sposób kategoryczny. Pisał: „Mieszkanie w pojęciu nowoczesnym dzielimy: na dom-mieszkanie i ogród-mieszkanie”. Cyt. za: idem, *Zazielenianie osiedli*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1933, nr 1, s. 10.

10 Teodor Toeplitz, *Spoleczne budownictwo mieszkaniowe*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1929, nr 1, s. 18.

11 Ibidem.

12 Marta Leśniakowska, *Barbara Brukalska: subtelna budownicza płaszczyzn i form*, w: *Architektki*, red. Ewa Mańkowska-Grin, Wydawnictwo EMG, Kraków 2016, s. 48. O zasadach projektowania WSM-owskich mieszkań zob. Katarzyna Uchowicz, *WSM. Mieszkanie jako algorytm*, w: *Robotnik. Performans pamięci*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszelewskiego; Instytut Wydawniczy Prasa i Książka; Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2017, s. 305–334.

malownicze, niegeometryczne założenia ogrodowe z naturalnymi elementami¹³. Lektura biuletynów WSM przekonuje, że realizacja jej projektów nie byłaby możliwa bez świadomego zaangażowania mieszkańców osiedli i wspierających je stanowczych pedagogicznych działań zarządu spółdzielni. Fundusze na urządzenie i utrzymanie kwietników na dziedzińcach kolonii WSM pochodziły ze zbiorów wśród lokatorów i wynosiły kilkaset złotych rocznie, co było kwotą niemałą¹⁴.

Jeśli preekologiczne zaangażowanie lokatorów Spółdzielni WSM na Żoliborzu można by wyrazić w liczbach, to rekord bije powołany w 1932 roku przez jej zarząd ośrodek ogrodniczy, którego celem było między innymi rozwijanie „zamiotowania do hodowania kwiatów w mieszkaniach”¹⁵. Szczególną popularnością cieszył się jedyny chyba w Polsce „pensjonat roślinny” założony w 1936 roku, do którego tylko w ciągu kilku miesięcy jego działalności – jak relacjonowała Ewa Grzesiewicz – około 400 członków Spółdzielni „przyniosło swoje ukochane rośliny, po kilka lub kilkanaście, prosząc o poradę na chorobę, umiejętne przesadzenie i leczenie”¹⁶. Antropomorfizacja, czy też osobisty stosunek do roślin przez autorkę notatki nazywanych „pacjentami”, wskazuje na etyczną postawę wobec udomowionej natury, opartą na emocjonalnej bliskości wobec innych-niż-ludzkie organizmów. Intencja tekstu jest czytelna, niemniej trudno nie docenić przekazu o stosunku do natury pozbawionym przemocy i jednoznacznie nieużytecznym.

Działalność pensjonatu nie ograniczała się tylko do własnej siedziby w nowo wybudowanej szklarni. Począwszy od 1936 roku, podopieczni Ośrodka Ogrodniczego kolonii WSM na Żoliborzu mogli korzystać z opieki także w mieszkaniach. Po podpisaniu stosownej umowy i wniesieniu niewielkiej opłaty przez „współmieszkańca”, dawniej nazywanego właścicielem, zatrudnieni w ośrodku ogrodnicy raz w miesiącu udzielali fachowych porad i pomagali przywrócić do zdrowia osłabionych lokatorów parapetów¹⁷.

13 Marta Leśniakowska, op. cit., s. 48. Jak zauważa autorka: „W projektach „zielonych« Brukalska konkurowała z najwybitniejszą w okresie międzywojennym architektką krajobrazu, Aliną Scholtzówną”, ibidem, s. 47–48. Zob. też eadem, *Zułów Marszałka Piłsudskiego. Metafizyka miejsca, czyli refleksje nad wyciętym lasem*, „Arche” 1998, t. 17/18, s. 31–35.

14 Na przykład w 1931 roku na ten cel zebrano 400 złotych, co wystarczyło na kupno „większej ilości róż (300 krzewów) i innych kwiatów oraz roślin. W ten sposób podwórza pierwszych trzech otrzymują wygląd miły, świadczący o kulturze mieszkańców”. Zagospodarowaniu podwórka IV kolonii przeszkodził brak dostatecznych środków, spowodowany niewyptacaniem Spółdzielni kolejnej transzy kredytu udzielonego przez Bank Gospodarstwa Krajowego; zob. „Życie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej”, czerwiec 1931. W sprawozdaniu za rok 1938 możemy przeczytać, że wśród nowych członków Spółdzielni 78 procent zarabiało poniżej 300 zł miesięcznie, zob. *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa. Sprawozdanie za rok 1938*, Warszawa 1939, s. 7.

15 Cyt. za: *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa*, odbitka z monografii *Spółdzielczość Mieszkaniowa w Polsce*, WSM, Warszawa 1938, <http://lewicowo.pl/warszawska-spoldzielnia-mieszkaniowa/>, dostęp 8.12.2017.

16 E.[wa] Grzesiewicz, *Cudze chwalice... Nasz pensjonat roślinny...*, „Życie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej”, wrzesień 1936. Upodmiotowienie roślin, a więc bytów innych-niż-ludzkie odnajdziemy też w sprawozdaniu z działalności WSM za rok 1938: „W »sanatorium roślinnym« na leczeniu i przechowaniu znajduje się niemal identyczna liczba roślin, jak w 1937”; *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa. Sprawozdanie za rok 1938*, Warszawa 1939, s. 61.

17 E.[wa] Grzesiewicz, op. cit.

Piętno podwórka

W artykułach zamieszczanych w „Dom, Osiedle, Mieszkanie” i w komunikatach WSM dziedzińce osiedli często opisywane są w opozycji do podwórzy. Warto zatrzymać się przy tej subtelnej grze słów. W przedwojennej warszawskiej kamienicy czynszowej lokatorzy bloków WSM zajmowałyby sutereny i mieszkania „od podwórza”, w najmniej reprezentacyjnej i niedoinwestowanej części domu¹⁸. Oczywiście przy założeniu, że byłoby ich stać na lokum w mieście¹⁹. Nawet nowe wielopiętrowe domy, które ze względu na ograniczenia planu regulacyjnego budowano wokół wspólnego ogrodu, odtwarzały plan kamienicy-studni. Dla Brukalskiej podobne rozwiązanie obciążone było „piętnem podwórza”²⁰. Ten sposób gospodarowania przestrzenią uznawała za „przejściowy od zabudowania podwórzowego do doskonalszych rozwiązań urbanistycznych”²¹, jak propagowana przez nią zabudowa liniowa. „Przy tym sposobie zabudowania – pisze – powietrze swobodnie przepływa wzdłuż budynków i zieleńce jednocześnie oczyszczają i zmieniają powietrze”²². „Dziedziniec” zastępujący w nomenklaturze grupy Praesens znienawidzone „podwórce” ewokuje skojarzenia z otwartą, doświetloną przestrzenią. „Mieszkań bez słońca nie będzie” – pisali w 1931 roku przedstawiciele ugrupowania o projekcie osiedla WSM na Rakowcu²³.

„Miast bez słońca nie będzie” – przekrzykiwał architektów Toeplitz, protestując w 1932 roku przeciwko budowie pierwszego warszawskiego drapacza chmur Prudential²⁴. Jego retoryczne pytanie: „Czy koniecznie trzeba zabierać słońce nie tylko sąsiadom, ale nawet dzieciom szkolnym, bawiącym się w dni zimowe na skwerze Ewangelickim lub maleństwu wywożonym w wózkach na ulicę Mazowiecką?”²⁵, poparte pomiarami natężenia światła słonecznego wokół 16-piętrowego kolosa, wpisuje się w ideologiczne ramy WSM i ówczesną dyskusję w prasie na temat „amerykańskiego wieżowca”. Dostęp do światła lub jego brak był bowiem przejawem społecznego różnicowania i symbolicznej przemocy kapitału.

Kwiat, mój bliźni

Racjonalnie zaprojektowana wspólnota mimo intensywnego treningu i łagodnych prób akulturacji nie zawsze była skłonna do „należytego utrzymania” zieleni. I choć może

18 Jak trafnie ujął nowe warunki mieszkania w domach WSM jeden z pracowników fizycznych osiedla na Rakowcu, stoją one „frontem do słońca, a nie do rynsztoku”; cyt. za: Juliusz Żakowski, *O racjonalną regulację dzielnic mieszkaniowych*, „Dom, Ogród, Mieszkanie” 1936, nr 10/11, s. 13.

19 W osiedlu WSM na Rakowcu mieszkali także robotnicy z okolicznych fabryk.

20 Barbara Brukalska, *Na peryferiach Warszawy*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1930, nr 2, s. 9.

21 Ibidem, s. 10.

22 Ibidem.

23 Zob. Zespół Praesens, *Osiedle Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Rakowcu*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1931, nr 5, s. 8. Architekci zmienili projekt tak, aby wszyscy mieszkańcy osiedla mieli dostęp do „promieni słonecznych”.

24 Teodor Toeplitz, *Kradzież słońca*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1932, nr 2, s. 1–2. Szerzej o Prudentialu zob. Ewa Toniak, *Budynek Prudentialu jako afektywna heterotopia. Rekonesans*, „Miejsce” 2017, nr 3, s. 43–74.

25 Teodor Toeplitz, op. cit.

nas czasami razić nieco bezosobowy i paternalistyczny ton wypowiedzi architektów o mieszkańcach projektowanych przez siebie osiedli, to komunikat: „Kwiaty poleca się opiece lokatorów, a przede wszystkim dzieci”, wprowadzony zamiast zakazu: „Nie deptać trawników”, rozbraja podejrzenia o praktyki kolonizacyjne. „By opiekować się naturą – pisze Mateusz Salwa – trzeba [...] wykazywać się przyjaźnią i dobrą wolą względem niej, czasem okazywać litość, słowem traktować ją jak bliską osobę”²⁶.

Przekazanie troski o to, co słabsze, bo zależne od ludzi, dzieciom, a więc także zależnym i słabszym, wydaje się bliskie współczesnej perspektywie biocentrycznej z jej wrażliwością na nie-ludzkie. Empatię wobec bytów-innych-niż-ludzkie dzieci mogły rozwijać, nie tylko uprawiając rośliny na przygotowanych specjalnie dla nich „zagonkach” w IV kolonii WSM²⁷, ale też zaprzyjaźniając się z lisem, bocianem, wiewiórką Mikusiem czy notoryczną uciekinierką ze szkolnego zwierzyńca, krnąbrną kawką Kasią²⁸.

Podejść z uczuciem

Podobnie empatyczną relację między ludźmi a bytami innymi-niż-ludzkie odnajdujemy w artykułach pisanych przez kobiety: Ewę Wudzką (wcześniej Grzesiewicz) i Jadwigę Toeplitzówną, zachęcających do uprawiania kwiatów i roślin doniczkowych w mieszkaniach. W jednym z artykułów zamieszczonych w „Domu, Osiedlu, Mieszkanu” autorka podpowiada, aby w „maszynie do mieszkania” urządzić „pokój kwiatów”, wstawić małą szklarenkę, gdyż „rośliny nie lubią nagłych zmian temperatury i przeciągów”²⁹. Ciepły, lecz nie poufaty ton ma poruszający artykuł³⁰, w którym Toeplitzówna przekonuje przyszłych gospodarzy „pensjonatu roślinnego”, że „istot żywych nie można traktować jak martwych – podać mechanicznie [...] i nie troszczyć się o resztę. Trzeba do nich podejść z uczuciem żywym, znać je i rozumieć”³¹. Troska o jak najbardziej zrozumiały przekaz, częste odwoływanie się do doświadczeń czytelnika i jego emocji oswajała z tym, „czego robotnicze mieszkanie wcześniej nie znało”³².

26 Mateusz Salwa, op. cit., s. 245.

27 *Zagonki dla dzieci*, „Życie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej”, czerwiec 1931, s. 9.

28 Zob. „Życie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej”, wrzesień 1935, s. 12.

29 N.N., *Kwiaty w mieszkaniu*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1932, nr 1, s. 22 i 23. Autorką tekstu jest najprawdopodobniej Jadwiga Toeplitzówna, która w numerze 12 pisma opublikowała artykuł o tym samym tytule.

30 J.T. [Jadwiga Toeplitzówna], *Kwiaty w mieszkaniu*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1930, nr 12, s. 18–21.

31 Ibidem.

32 A. Dziewierz [Antoni Duda-Dziewierz], *Z doświadczeń administratora osiedli mieszkalnych*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1936, nr 11/12, s. 56. Administrator osiedla na Rakowcu uważał, że zielone dziedzińce pomogą robotnikom zadomowić się w nowym miejscu: „Sadzić kwiaty, jak najwięcej kwiatów, bo tylko w ten sposób mieszkańiec polubi swoje dziedzińce [...]. Kwiaty na dziedzińcach, to kwiaty w każdym mieszkaniu i znowu coś, czego robotnicze mieszkanie przedtem nie znało, a jeśli, to w bardzo małym stopniu”; ibidem. Na ten aspekt życia najuboższych grup społecznych Warszawy zwracały uwagę przede wszystkim pisarki i reportażyści tego czasu. Nowolipki Poli Gojawicyńskiej to „ciemne i brudne uliczki i podwórza, i smród otwartych śmietników, i bezlistne drzewa na placach za domem, gdzie nic nie chciało rósć, wschodzić kwitnąć – nawet najlichsza trawa”; Pola Gojawicyńska, *Dziewczęta z Nowolipek*, Prószyński i Spółka, Warszawa 1999, s. 134. Rośliny zdegenerowane, podobnie jak miejsca, w których żyje biedota, opisuje Ewa Szelburg-Zarembina. Na Woli w jednym z domów, za szymbami „które

Jak mieszkać należy

Rozziew między „poszukiwaniem algorytmu – statych punktów i przejrzystych zasad kształtowania architektury, której podstawowymi funkcjami miały być mieszkanie, praca, wypoczynek i komunikacja”³³ a formami rzeczywistego użytkowania przez ludzi o habitusie innym niż projektantów osiedla zapowiada rozczarowanie obecne w wypowiedzi Heleny Wolskiej zamieszczonej w „Domu, Osiedlu, Mieszkanii” z 1933 roku. Przyznaje ona, że stabilizacja ekonomiczna i podniesienie stopy życia robotników niewiele ma wspólnego ze wzrostem ich kapitału kulturowego. „Jak uczy doświadczenie – pisała – wraz z uzyskaniem dobrobytu choćby w najskromniejszym znaczeniu słowa, rodzina robotnicza skłania się raczej ku typowi – powiedzmy – »burżuazyjnemu«, nie okazując się chętnym nabywcą urządzeń i mebli, pomyślanych dla racjonalnego mieszkania najmniejszego”³⁴. Po „wizji lokalnej i fotografowaniu” mieszkań nowych lokatorów osiedla na Rakowcu, rekrutujących się głównie z bezdomnych, Syrkusowie przeżyli szok, gdy na własne oczy skonfrontowali wyobrażenia ze stanem faktycznym i przekonali się, „na jakim prymitywnym stopniu stoi kultura wnętrza!”³⁵.

Marzenie członków Praesensu, by lokatorzy „jednostki mieszkalnej” zrozumieli intencje architektów zakładających, że algorytm życia nie toczy się w „kliwej miniatuże”, nie zachowuje „pozorów mieszkania mieszczańskiego”, „ale ma swój funkcjonalny charakter, wytyczający z dostosowania wymiarów i rozkładu do potrzeb, którym ma odpowiadać”³⁶, było trudne do spełnienia. Zdaniem Tomasza Zatuskiego „architektura funkcjonalistyczna jest biopolityczną produkcją życia codziennego”. Jako taka „implantuje techniki zarządzania produkcją, w sposobach myślenia i postępowania, w ludzkich emocjach, nawykach ciała i zachowaniach”³⁷.

Taylorowsko-fordowskie paradygmaty sprawdzały się w projektach architektury, jednak materiał ludzki poddany społecznej tresurze, pozbawiany intymności we wspólnych łazniach i zbijany w kolektywne grupy Nowych Ludzi, buntował się wszędzie tam, gdzie mógł ukryć się przed wzrokiem wspólnoty. Ale drobnomieszczańskie sprzęty w surowych wnętrzach jako – barykada przed dziennym światłem i nadmiarem po-

prytkanie są od wewnątrz gałganami i zastawione dziwacznym zielem w garnoczkach, w blaszankach, w skorupkach”; eadem, *Białe gołębie*, w: eadem, *Krzyże z papieru*, Wydawnictwo MON, Warszawa 1955, s. 77. Powyższe cytaty za: Małgorzata Büthner-Zawadzka, *Warszawa w oczach pisarek. Obraz i doświadczenie miasta w polskiej prozie kobiecej 1864–1939*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, rozdział *Pomiędzy śródmieściem a przedmieściem. Barwy i odcienie zaangażowania*, s. 367–518.

33 Katarzyna Uchowicz, op. cit., s. 396.

34 Helena Wolska, *Najmniejsze mieszkanie i przedmioty codziennego użytku*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1933, nr 12, s. 15. Administrator osiedla na Rakowcu jeszcze w 1936 roku był przekonany o konieczności nauczania „przyszłych lokatorów, jak należy mieszkać”; zob. A. Dziewierz, op. cit., s. 52.

35 Helena i Szymon Syrkusowie, *Współdziałanie użytkowników przy opracowaniu projektów mieszkania robotniczego w osiedlu na Rakowcu*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1936, nr 10/11, s. 34.

36 Zespół Praesens, op. cit., s. 3.

37 Tomasz Zatuski, *Futurał na ciało. Taylorizm i biopolityka w koncepcji architektury funkcjonalistycznej Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego*, w: *Miasto-Zdrój. Architektura i programowanie zmysłów*, red. Joanna Kusiak, Bogna Świątkowska, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013, s. 202.

wietrza – nie powstrzymywały „zaangażowanej praktykantki”³⁸, sprawdzającej stan czystości kuchni i klatek schodowych. Uciec z algorytmu mieszkania można było tylko przez ogród. Z nosem w szklarence – „pokoju kwiatów” – bezproduktywnie praktykować „wzmożenie optymizmu” jedynie na własny rachunek. „Kiedy kaktus zakwitnie, albo jest wyjątkowo ładny w szacie swoich kolców – podpowiada autorka artykułu – (można) postawić go na honorowym miejscu na czas jakiś, urządzić matę domowe święto, po którym »jubilat« i człowiek wracają do swoich spraw i na swoje miejsca”³⁹. Choć honorowe miejsce – o czym mówią statystyki podopiecznych w „pensjonacie roślinnym” – podobnie jak w solidnym, mieszczańskim wnętrzu zajmowała... palma⁴⁰.

Przerabianie starszego pokolenia w duchu awangardowych utopii nie zawsze kończy się powodzeniem, a próby hodowania nowego w funkcjonalistycznej szklarni, takiej jak osiedla WSM o „przezroczystych ścianach”, mogą storpedować nawet tak biegle w „eliminacji ruchów zbędnych”⁴¹ kawka Kasia i wiewiórka Mikuś.

38 W 1938 roku w 400 mieszkaniach WSM Samorząd Mieszkańców „z pomocą zaangażowanej praktykantki przeprowadził kontrolę czystości, stwierdzając niejednokrotnie duże zaniedbania”; zob. *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa. Sprawozdanie za rok 1938*, Warszawa 1939, s. 55.

39 „Idealem takiego miejsca dla kwiatów jest mata szklarenka przy mieszkaniu – pokój kwiatów, gdzie mają zapewnione: dostateczną ilość światła, odpowiednią temperaturę i wilgoć powietrza. [...] W niewielkim, ale spełniającym wszelkie wymagania mieszkaniu, szklarenkę tą powinno zastąpić specjalne okno na kwiaty, jasne, z dużym parapetem, nie otwierane, bo rośliny nie lubią nagłych zmian temperatury i przeciągów”; *Kwiaty w mieszkaniu*, „Dom, Ogród, Mieszkanie” 1932, nr 1, s. 22.

40 „W »sanatorium roślinnym« na leczeniu i przechowywaniu znajdowało się [...] palm 247” na ogólną liczbę 659 roślin; zob. *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa. Sprawozdanie za rok 1938*, op. cit., s. 61.

41 Nawiązując do omówienia ideologii taylorizmu przez Tomasza Zatuskiego, zob. idem, op. cit., s. 184.

duch spółdzielczości na szlaku

Legenda Gospody Włóczęgów
i polska turystyka robotnicza



Przemysław Strożek

Spółdzielnia Mieszkaniowo-Turystyczna Gospoda Włóczęgów funkcjonowała w latach 1923–1936 i w czasie swej działalności obrosła licznymi legendami. Założona została w Warszawie z inicjatywy Jana Hempla oraz Stanisława Totwińskiego w ramach Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (WSM), a jej zadaniem było zaspokajanie potrzeb wypoczynkowych mieszkańców, organizowanie wycieczek i kół turystycznych. Miała charakter spółdzielni wczasowej i skupiała działaczy z kręgu Komunistycznej Partii Polski, Polskiej Partii Socjalistycznej, a także innych organizacji lewicowych, odgrywając pionierską rolę w dziedzinie popularyzacji turystyki wśród klasy robotniczej. W końcu to właśnie turystyka była jedną z najwcześniejszych rozwijających się dziedzin działalności robotniczego nurtu kultury fizycznej oraz stowarzyszeń spółdzielczych¹.

„Stowarzyszenia spółdzielcze są organizacjami na wskroś konstruktywnymi, budującymi, zakładającymi podwaliny gospodarcze nowego ładu i wychowującymi dla tego ładu nowego człowieka²” – podkreślał Totwiński w swym sztandarowym tekście *Duch spółdzielczości* (1921). Turystyka wpisywała się doskonale w realizację misji wychowawczej, łącząc założenia kulturalno-oświatowe z zagadnieniami wychowania fizycznego i krajoznawstwem. Poza tym organizowane wycieczki zapewniały tak potrzebny robotnikom kontakt z naturą, umożliwiając pobyt w zdrowym otoczeniu, z dala od szkodliwych warunków pracy czy mieszkania. Nie bez powodu dojrzewała więc w Totwińskim myśl powołania do życia robotniczej spółdzielni turystyczno-wypoczynkowej. Jej zarejestrowanie nastąpiło w 1923 roku, a cele statutowe zakładały: dostarczanie i wydierżawienie członkom dogodnych mieszkań na czas wypoczynkowy, organizowanie im zbiorowych wycieczek, a także zaspokajanie ich potrzeb kulturalno-oświatowych w duchu lewicowej propagandy³.

Członkiem Gospody Włóczęgów mógł stać się każdy, kto został zaakceptowany przez Radę Nadzorczą spółdzielni i zobowiązał się do płacenia rat i działania na rzecz rozwoju Gospody. W pierwszym roku działalności lista zapisanych osób wynosiła niewiele ponad 100. Zapisów dokonywał sekretariat Gospody, który prowadziła siostra Totwińskiego, Anna Totwińska, a jego siedziba mieściła się przy ulicy Kruczej w Spółdzielni Książka, pierwszej spółdzielni księgarskiej w Polsce, wydającej ważne publikacje promujące kulturę robotniczą.

1 Jerzy Gaj, *Dzieje turystyki w Polsce*, Wydawnictwo AlmaMer, Warszawa 2006, s. 91.

2 Stanisław Totwiński, *Duch spółdzielczości*, w: idem, *Wybór pism*, Centralny Związek Spółdzielni Budownictwa Mieszkaniowego. Komisja Historyczna Rady Naukowej, Warszawa 1975, s. 22.

3 Zob. *Statut Spółdzielni Mieszkaniowej p.n. „Gospoda Włóczęgów”*, Warszawa 1923. <https://polona.pl/item/69958338/0/>, dostęp 20.09.2017.



Gospoda Włóczęgów na Antatówce (na zdjęciu m.in. architekt Jan Chmielewski), lata trzydzieste XX wieku, PAN, Archiwum w Warszawie

Na przestrzeni 15 lat działalności Gospoda urządziła wiele wypraw krajowych i zagranicznych, a jej członkowie nawiązali kontakty z podobnymi organizacjami turystycznymi poza Polską. I chociaż wycieczki spółdzielni nie były jedynie związane z wyprawami w Tatry, to jednak turystyka górską stała się nadrzędną aktywnością wypoczynkowo-sportową jej członków. Dzieje Gospody wiązały się bowiem w głównej mierze z życiem codziennym schroniska górskiego, zwanego Domem na Antałówce, które w oczach lewicowych działaczy uchodziło za „raj dla rewolucjonistów”⁴.

W Domu na Antałówce

W celu znalezienia dogodnych miejsc noclegowych dla członków Gospody 15 września 1923 zawarta została umowa między Totwińskim a Marią Witkiewiczową na dzierżawę Domu na Antałówce w Zakopanem na czas do 1 maja 1925⁵. Dom ten przeszedł następnie na własność spółdzielni na kolejne dziesięć lat. Istniały co prawda również plany wybudowania własnego schroniska w Dolinie Białego, ale projekt opracowany przez architekta Karola Stryjeńskiego nie został zrealizowany. Nie doszła też do skutku idea rozbudowania Domu na Antałówce podjęta przez architekta Jana Chmielewskiego. Schronisko składało się zaledwie z sześciu pokoi i kuchni, co uniemożliwiało nocleg większej liczbie wycieczkowiczów, a zapotrzebowanie na miejsca noclegowe było bardzo duże – Gospoda Włóczęgów liczyła w końcu początkowo aż 104 członków. Warto pamiętać, że w tamtych czasach nie było jeszcze w Tatrach zbyt wielu baz turystycznych.

Rolę przewodników górskich pełnili m.in. związani ze Spółdzielnią Książka Bolesław Bierut, Mieczysław Kwiatkowski oraz sam Totwiński⁶. Gospoda organizowała wspólne wycieczki pod ich kierownictwem i łączyła je ściśle z pracą kulturalno-oświatową oraz promowaniem „ducha spółdzielczości”. Obiekt posiadał bibliotekę i świetlicę, gdzie odbywały się odczyty, dyskusje i prelekcje wygłaszane przez lewicowych działaczy. Dużym zainteresowaniem cieszyły się urządzane w Domu na Antałówce wieczory literackie, w czasie których obok utworów Władysława Broniewskiego, Witolda Wandurskiego i Stanisława Ryszarda Standego recytowano rewolucyjne poezje Włodzimierza Majakowskiego⁷.

Życie wypoczynkowe i codzienne schroniska zapisane zostało przede wszystkim na kartach wspomnień lewicowych działaczy, literatów i artystów, które publikowane były po II wojnie światowej⁸. W czasach PRL Gospoda Włóczęgów uchodziła za

4 Wojciech Jarzębowski, Andrzej Konieczny, *Zakopiański jarmark romantyczny i tragiczny*, Wydawnictwo Sport i Turystyka, Warszawa 1978, s. 184.

5 Umowa między Stanisławem Totwińskim a Marią Witkiewiczową, 15.09.1923, Archiwum Stanisława Totwińskiego, Polska Akademia Nauk, sygn. III-185, II 66.

6 Stanisław Totwiński, *Gospoda włóczęgów spółdzielnia mieszkaniowo-turystyczna*, w: *Sport robotniczy: opracowania, dokumenty, materiały. T. 2, 1918-1939*, red. Andrzej Wohl, Henryka Młodzianowska, Henryk Laskiewicz, Wydawnictwo Sport i Turystyka, Warszawa 1964, s. 171.

7 Tadeusz Paszta, *Z pokolenia w pokolenie*, Książka i Wiedza, Warszawa 1976, s. 177.

8 Poza przytoczonymi w niniejszym artykule wspomnieniami o Gospodzie pisał też m.in. Witold Henryk Paryski, *Gospoda Włóczęgów*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. Anatol Stern, Mieczysław Berman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, s. 154-155.

miejsce legendarne, prawdziwą „kuźnię socjalizmu”⁹. To właśnie w Domu na Antałówce spotykali się aktywiści polityczni, byli więźniowie, lewicowi artyści, pisarze, architekci, przy okazji wspólnie spędzając wolny czas na górskich wędrownkach. Do stałych bywalców należeli m.in. wspomniani Tołwiński, Bierut, Hempel, Kwiatkowski, a także Włodzimierz Sokorski, Władysław Broniewski, Antonina Sokolicz, Ludwik Merkel czy Mieczysław Szczuka. „Dopiero wspólne wycieczki w Tatry zbliżyły nas do siebie¹⁰” – pisał Sokorski o swoim pierwszym zetknięciu z Broniewskim, a sam Broniewski, w innym z tekstów wspomnieniowych, opublikowanych już po wojnie, podkreślał z kolei wspa- niałą atmosferę tamtego miejsca:

Gospoda mogła pomieścić – przy największym nasileniu ruchu – do trzydzie- stu osób i to z tym, że większość spała na siennikach, rozłożonych w dwóch pokojach i jadalni. Zacząłem tam przyjeżdżać w 1925 r. Było czysto, ale więcej niż skromnie. Panował rygor: o ósmej już wszyscy wstali, sprzątnęli sienniki i zabierali się do śniadania. Liny, haki i inny sprzęt taterniczy był do dyspozycji. Zresztą własny sprzęt posiadał Mietek Szczuka, mój kolega z redakcji „Dźwi- gni”, nieodżałowanej pamięci malarz i taternik [...]. Nazwiska uczestników pozacierały się w pamięci, ale chyba wszyscy „włóczędzy” pamiętają piękną, szlachetną atmosferę tego spółdzielczego domu¹¹.

Gospoda była miejscem, w którym spędzali czas niezwykle ważni twórcy, mający znaczący wpływ na polską kulturę dwudziestolecia. Przebywali w niej jedno- cześnie: Tołwiński – ekspert mieszkaniowy, późniejszy członek Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej (Congrès International d’Architecture Moderne, CIAM); Ludwik Merkel – projektant pierwszej w Polsce kottłowni na osiedlu WSM; Leon Schiller – twórca lewicowego teatru; Broniewski – lider ówczesnej polskiej le- wicy literackiej, jak również Szczuka – założyciel konstruktywistycznej grupy Blok i pisma o tym samym tytule (1924–1926), twórca fotomontaży i architekt, lider lewi- cowej awangardy. Ci ostatni pracowali zresztą wspólnie nad wizualną stroną tomiku poetyckiego *Dymy nad miastem* (1927) wydanego przez wspomnianą Spółdzielnię Książka.

W przeciwieństwie do Broniewskiego, jedynie uczestnika wypraw, a tak- że Tołwińskiego, przewodnika po łatwiejszych szlakach, Szczuka był zawodo- wym taternikiem i popularyzatorem wypraw taterniczych w stolicy. Na łamach pisma „Blok” publikował zdjęcia Tatr obok reprodukcji dzieł międzynarodowej awangardy. Z kolei w redagowanej przez siebie „Dźwigni” (1927–1928), w której zamieszczał m.in. własne architektoniczne plany rozbudowy kwartałów miesz- kaniowych w Warszawie, już w pierwszym numerze pragnął wyjaśnić, czym była

9 Tadeusz Paszta, op. cit., s. 179.

10 Włodzimierz Sokorski, *Wspomnienia o Broniewskim*, „Miesięcznik Literacki” 1973, nr 1, s. 68.

11 Władysław Broniewski, *Gospoda Włóczęgów*, „Turystyka” 1951, nr 3/4, s. 18.

dla niego istota taternictwa: „Zdaniem moim – istota taternictwa nie polega na zadowoleniu ambicji w dokonywaniu pierwszych przejść. Powtarzając odkryty – lecz mnie nieznaną szlak – zdobywam go dla siebie jako nowy. [...] Nieznaną szlak dostarcza mi wszechstronnych wzruszeń i stawia mnie wysokie wymagania – których nie zmniejszy żaden opis, ani świadomość, że ktoś inny go przeszedł – gdy ja podotać mu nie mogę”¹².

Szczuka odwoływał się w ten sposób do artykułu Mariana Sokołowskiego *O nowe hasło w taternictwie* opublikowanego w sportowym piśmie „Stadion”, podkreślając optymizm, z jakim założyciel Sekcji Taternickiej krakowskiego oddziału Akademickiego Związku Sportowego (AZS) podchodził do kwestii przyszłości sportu wysokogórskiego. Z zachowanej korespondencji Szczuki z Sokołowskim możemy się również dowiedzieć, że redaktor „Dźwignia” organizował odczyty w Oddziale Warszawskim Polskiego Towarzystwa Turystycznego w celu propagowania „idei wielkich wypraw wśród młodych taterników”¹³. Pragnął nawet zorganizować Koło Taternickie w Warszawie o charakterze klubowym, które byłoby filią Sekcji Taternickiej AZS.

Ambicje sportowe Szczuki wykraczały więc daleko poza idee Gospody, która gromadziła głównie amatorów górskich wędrówek. Wraz z Józefem Orenburgiem, Józefem Oppenheimem – wieloletnim kierownikiem Tatrzańskieo Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego – był jednym z najbardziej doświadczonych taterników przebywających w Gospodzie. Niejednokrotnie podejmował ryzyko przebycia najtrudniejszych dróg w Tatrach, wśród nich m. in. nowego wariantu na północno-wschodniej ścianie Mięguszwieckiego¹⁴. Wielokrotnie przechodził też Zamartłą Turnię. Tym bardziej zagadkowa okazała się jego wyprawa 13 sierpnia 1927 roku, kiedy tragicznie zginął, próbując ponownie zdobyć ten szczyt w towarzystwie dwóch młodych i niedoświadczonych taterników. W jednym ze swych ostatnich niedokończonych dzieł, ilustracji do poematu *Europa* (1927–1929) Anatola Sterna, Szczuka otoczył ów górski szczyt swą istną klepsydrą, być może przeczuwając, że będzie to jego ostatnia wyprawa¹⁵.

Wydaje się, że miłość Szczuki do Tatr równoważyła w pewnym stopniu jego nowatorskie dążenia artystyczne. Indywidualne osiągnięcia wysokogórskie łączyły się w jego przypadku z ideą kolektywnej współpracy promowaną przez grupę warszawskich konstruktywistów Blok. Wspominający go przyjaciel z górskich wspinaczek, Jan Alfred Szczepański, w liście do Broniewskiego, napisanym niedługo po śmierci Szczuki, podkreślał wyraźnie:

12 Mieczysław Szczuka, *Na marginesie sportowym*, „Dźwignia” 1927, nr 1, s. 56.

13 List Szczuki do Mariana Sokołowskiego, 6.11.1926, w: *Mieczysław Szczuka...*, op. cit., s. 165.

14 Wawrzyniec Żuławski, *Sygnaty ze skalnych ścian, Tragedie tatrzańskie. Wędrówki alpejskie. Skalne lato*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1967 s. 143.

15 Anatol Stern pisał: „Gdybym był mistykiem, musiałbym poczuć na twarzy oddech zaświatów na widok owej „klepsydry”, jaką artysta zamieścił w mym poemacie – na widok owego otoczonego „czarną krechą” szczytu, gdzie zostało zaznaczone punktem miejsce na ścianie, z której później miał spaść Szczuka”; idem, *Głód jednoznaczności i inne szkice*, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 351. Więcej o interpretacji owej „klepsydry” Szczuki w kontekście jego wspinaczki wyczynowej zob. Andrzej Turowski, *Budowniczości świata*, Universitas, Kraków 2000, s. 368–370.

Oczywiście z jednym zgodzić się niepodobna: jakoby Szczuka wyładowywał w turystyce pasję artysty skazanego na ograniczoną działalność na innych polach, nawet przymusową bezczynność. Oczywiście taternictwo Szczuki znacznie głębsze miało podłoże. Oczywiście, gdyby mu nawet dozwolono realizować wszystkie swoje pomysły, długie miesiące spędziłby zawsze w górach, realizując swoją (czemu unikać słowa?) miłość. Oczywiście pasja alpinisty żyła w nim z pasją artysty niemal na równi¹⁶.

„Miał w sobie dar jednania młodzieży¹⁷” – pisał o pierwszym spotkaniu ze Szczuką w Domu na Antałówce Tadeusz Paszta, późniejszy dyrektor zarządu Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego (PTTK). W swych wspomnieniach podkreślał, jak duży miał on wpływ na życie schroniska, zwłaszcza na młodych adeptów taternictwa. Przybywały bowiem do Domu na Antałówce najróżniejsze osobowości, a sam Paszta uznawał też, że osoby odwiedzające schronisko były tak różne, że można je było podzielić na grupy:

Bywalców gospody można podzielić na 3 grupy: pierwsza to taternicy z prawdziwego zdarzenia, którzy uprawiali od wielu lat wspinaczkę i stanowili zarazem kadrę instruktorską dla mniej zaawansowanych, druga – to uprawiający turystykę górską oznakowanymi szlakami, trzecia – to ludzie starsi wiekiem, chorzy czy rekonwalescenci po wielu latach więzień, dla których ważną możliwością było korzystanie z górskiego powietrza. Wszystkie te kategorie rekrutowały się ze środowiska reprezentującego lewicowy nurt społeczny. [...] Wszystkich ich jednoczyła nie tylko wspólna idea, wspólna walka o społeczne wyzwolenie, ale i wspólne umiłowanie piękna przyrody i turystyki. Turystyka spełniała rolę poznawczo-wychowawczą oraz maskowała nielegalne poczynania – zebrania i konferencje, które można było organizować w „Gospodzie Włóczęgów”¹⁸.

W latach 1923–1936 w Domu na Antałówce gromadzili się zarówno zawodowi taternicy i przewodnicy wysokogórscy, jak i politycy, ludzie kultury, sztuki oraz więźniowie polityczni, którzy po uwolnieniu szukali schronienia w Tatrach. Gospoda niosła przy tym wyraźną pomoc rewolucjonistom powracającym z więzień, a schronisko uchodziło za punkt etapowy uciekających za granicę komunistów prześladowanych przez polskie władze. Ów fakt, a także nielegalne zebrania oraz działalność oświatowo-kulturalna w duchu lewicowej propagandy wzbudzały podejrzliwość władz, co było powodem wielokrotnych kontroli i rewizji policji. Pierwsze policyjne sprawozdania

16 Jan Alfred Szczepański, *List do Broniewskiego z 31 sierpnia 1927*, w: *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Broniewskiego, 1915–1939*, t. 1, red. Feliksa Lichodziejewska, PIW, Warszawa 1981, s. 367.

17 Tadeusz Paszta, op. cit., s. 167.

18 Ibidem, s. 163.

pochodziły już z roku 1924, a więc w rok po otwarciu Domu na Antałówce¹⁹. Takie nastawienie władz, a także brak środków finansowych, przyczyniły się ostatecznie do zamknięcia schroniska w 1936 roku.

Wycieczki zagraniczne w duchu spółdzielczości

Jak już wspomniano we wstępie, działalność Gospody Włóczęgów związana była nie tylko z życiem kulturalno-turystycznym Domu na Antałówce i z Tatrami. W latach 1927–1930 Gospoda zorganizowała w Kole, z inicjatywy Ludwika Merkela, drugą placówkę – dom dziecka – przeznaczony dla dzieci działaczy lewicowych pozostających w więzieniach oraz sierot po tych działaczach²⁰. Budynek na dom dziecka podarował farmaceuta, Piotr Wojciechowski, a działalność placówki nie była związana z turystyką.

Gospoda zajmowała się w dużym stopniu organizowaniem wypraw w inne miejsca w kraju i za granicą. Wyjeżdżano do Torunia, Bydgoszczy, a także do największej elektrowni wodnej na Pomorzu. Realizowano kajakowe spływy Wisłą, a także rowerowe wycieczki w okolicach Warszawy. Celem zagranicznych wycieczek było natomiast zapoznanie się z międzynarodowymi organizacjami spółdzielczymi. Jedną z nich była podróż do Niemiec, Belgii i Wielkiej Brytanii w drugiej połowie 1924 roku, w celu zwiedzenia przede wszystkim Międzynarodowej Wystawy Spółdzielczej w Gandawie. Była ona przeglądem pawilonów różnych krajów, które przy pomocy eksponatów i wykresów pokazywały zdobycze rodzimej spółdzielczości. Uczestnik wyprawy Jan Żerkowski w jednym z artykułów wypowiadał się z uznaniem o pawilonach belgijskich, czeskich i włoskich, krytykując wyraźnie pawilon polski:

Niestety, wystawa polska nie cieszyła się opieką Rządu i nawet musiała... zapłacić cło za eksponaty, wywożone do Belgii. Pawilon nasz [...] jest bardzo niepraktycznie urządzone. [...] Ze stowarzyszeń spożywczych najwięcej wystawia „Spotem”. [...] Mała liczba eksponatów Spółdzielni polskich tłumaczy się brakiem poczucia u nas potrzeby międzynarodowego współzycia i solidarności, a z drugiej mówi o słabym jeszcze rozwoju naszej spółdzielczości²¹.

Poza wystawą w Gandawie członkowie Gospody zwiedzali za granicą pierwsze osiedle spółdzielcze w niemieckim Freidorfie, kolebkę spółdzielczości angielskiej – Rochdale, spółdzielcze zakłady w Liverpoolu, a także hurtownie spółdzielcze w Manchesterze i Londynie. Przy okazji pobytu w stolicy Anglii, gdzie wybrali się na Wystawę Światową na Wembley, nawiązali kontakt z angielskim Robotniczym Stowarzyszeniem

19 Wszystkie dokumenty związane z aktami policyjnych rewizji dostępne są w Archiwum Stanisława Totwińskiego, Polska Akademia Nauk, Archiwum w Warszawie, sygn. III-186, II 66.

20 Bernard Konarski, *Gospoda Włóczęgów. Lewicowa Spółdzielnia Turystyczna*, „Mówią Wieki” 1981, nr 1, s. 35.

21 Jan Żerkowski, *Wycieczka spółdzielcza do Anglii i Belgii*, wycinek prasowy z Archiwum Totwińskiego, Polska Akademia Nauk, Archiwum w Warszawie, sygn. III-185, II 66.

Turystycznym (Workers' Travel Association, WTA). O samym stowarzyszeniu informowała już wcześniej na swych łamach „Nowa Kultura” – pismo o kulturze robotniczej wydawane przez założyciela Gospody Jana Hempla. Notka w owym piśmie podkreślała rolę tej organizacji w nawiązywaniu międzynarodowych kontaktów:

Robotnicze Stowarzyszenie Turystyczne w Anglii, założone przez działaczy robotniczych, ma na celu nawiązywanie łączności towarzyskiej między robotnikami różnych krajów. W 1923 urządzono szereg wycieczek do Paryża, Wiednia, Berlina... Stowarzyszenie oparte na pomocy wzajemnej rozrasta się bardzo szybko i obsługuje wzrastające z dnia na dzień potrzeby angielskiej klasy robotniczej w dziedzinie turystyki²².

W przypadku nawiązania kontaktu Gospody z WTA zaistniała nadzieja na zawiązanie tzw. networkingu, czego skutkiem miała być dłuższa międzynarodowa współpraca turystyczna między spółdzielcami. Członkowie WTA w liście do Totwińskiego wyrażali chęć przybycia do Polski i zapoznania się z tutejszym ruchem spółdzielczym²³. Niestety, nie wiadomo, czy wycieczka angielskiej organizacji robotniczej doszła do skutku, bowiem trudno znaleźć informacje o tym na kartach wspomnień Totwińskiego czy innych członków Gospody.

Znaczenie turystyki robotniczej

„Była to w Polsce pierwsza organizacja, która zapoczątkowała społeczny, klasowy kierunek turystyki i krajoznawstwa w oparciu o masowe organizacje robotnicze²⁴” – pisał o Gospodzie w swych wspomnieniach Franciszek Ksawery Sawicki. Była z pewnością pierwszą taką organizacją w kraju, ale nie jedyną. Równolegle działało w tamtych latach koło Organizacji Młodzieży Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego (OMTUR), będące ogniwem pracy kulturalno-oświatowej i sportowo-rekreacyjnej młodzieży socjalistycznej. Również i tutaj w czasie wycieczek podkreślano odrębność turystyki robotniczej. Odwiedzane zabytki czy zakłady pracy miały ułatwić uczestnikom wycieczek poznanie walki, życia i różnych innych form działalności proletariatu. Zresztą dogorywająca z uwagi na trudności finansowe Gospoda przekazała właśnie tej organizacji w połowie lat trzydziestych niektóre swoje agendy i kierunki prowadzonej aktywności turystycznej. Warto też podkreślić, że przy OMTUR działała równolegle socjalistyczna organizacja Czerwone Harcerstwo, którego czołowym działaczem był Stanisław Dubois, a celem – wychowywanie młodzieży w duchu idei socjalizmu głoszonych w programach PPS²⁵.

22 *Robotnicze Stowarzyszenie Turystyczne w Anglii...*, „Nowa Kultura” 1924, nr 14, s. 334.

23 Korespondencja Gospody Włóczęgów z Workers' Travel Association znajduje się w Archiwum Stanisława Totwińskiego, Polska Akademia Nauk, Archiwum w Warszawie, sygn. III-185, II 66.

24 Franciszek Ksawery Sawicki, *Gospoda Włóczęgów*, „Wierchy” 1950/1951, s. 177.

25 Jerzy Gaj, op. cit., s. 75.

Z wyjątkiem różnic ideologicznych organizacje lewicowe postrzegały turystykę w podobny sposób co organizacje prawicowe, w tym Związek Harcerstwa Polskiego czy Towarzystwo Gimnastyczne Sokół. Zdaniem Mieczysława Orłowicza – kierownika Referatu Turystyki przy Ministerstwie Robót Publicznych – znaczenie turystyki dla państwa objawiało się głównie w realizacji dwóch postulatów: oświaty, do której należy zaliczyć wycieczki krajoznawcze, zwiedzanie zabytków sztuki, muzeów, oraz wychowania sportowego, jak każdy sport dążącego do wyzwolenia sił fizycznych²⁶. W obu przypadkach organizacji lewicowych i prawicowych – turystyka i krajoznawstwo miały być skutecznym instrumentem krzewienia oświaty i kultury fizycznej, choć przyświecały im odmienne ideologicznie cele. Z drugiej strony robotnicze organizacje turystyczne finansowane były głównie przez spółdzielców i nie mogły liczyć na pomoc finansową ze strony rządu.

Gospoda Włóczęgów na trwałe zapisała się w dziejach turystyki robotniczej. Dom na Antałówce był miejscem elitarnym skupiającym głównie postępową inteligencję i działaczy, którzy po II wojnie światowej piastować będą najwyższe stanowiska w państwie. Bolesław Bierut był pierwszym prezydentem PRL, Totwiński – pierwszym powojennym prezydentem Warszawy, Władysław Gromkowski – pierwszym burmistrzem Zakopanego po wojnie, Alfred Fiderkiewicz – pierwszym powojennym prezydentem Krakowa, Stanisław Szwalbe wiceprezydentem Krajowej Rady Narodowej, a Sokorski ministrem kultury. Doświadczenia Gospody staną się również podstawą działalności turystycznej wielu organizacji społecznych i spółdzielczych powstałych w komunistycznej Polsce. „Ten dom niewielki i skromny był jedną z kuźni socjalizmu²⁷” – podkreślał w swoich wspomnieniach Paszta, kreując wraz z Sokorskim, Broniewskim i innymi członkami legendę Domu na Antałówce. W późniejszych latach PTTK planowało urządzić tam muzeum, a do niedawna schronisko to znajdowało się przy ulicy nazwanej od jej stałego gościa – Broniewskiego. Dom został ostatecznie rozebrany w 2008 roku.

Tekst powstał w ramach projektu badawczego *Sport w sztuce wizualnej Europy Środkowo-Wschodniej, 1918–1939*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2015/17/D/HS2/00530).

26

Ibidem.

27

Tadeusz Paszta, op. cit., s. 179.

czarne skrzydła
start-u
w niebyłej
historii przed-
wojennego
polskiego kina

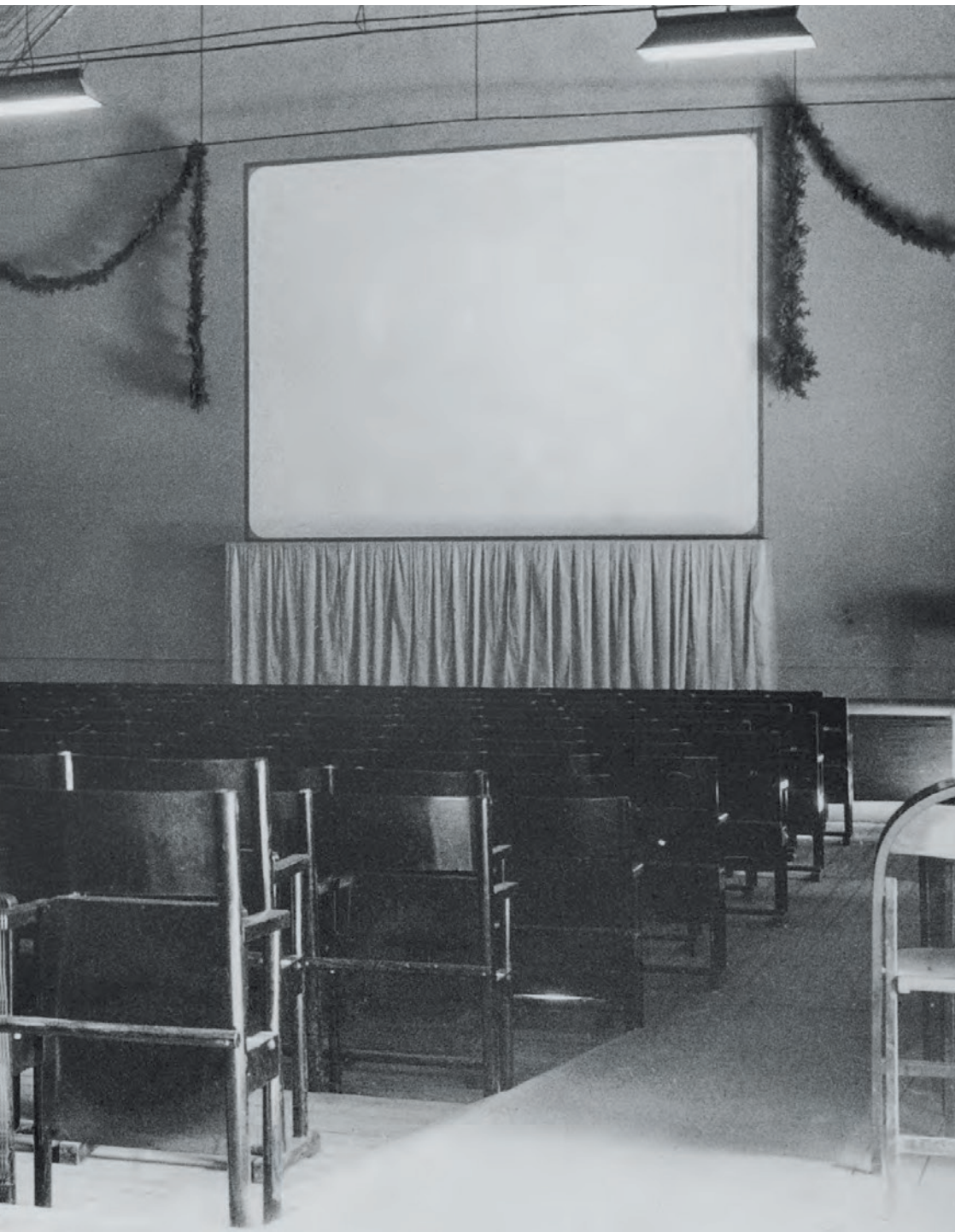
Monika Talarczyk

W dorobku polskiego kina okresu dwudziestolecia międzywojennego największą ciekawość budzi nie to, co z niego ocalało, ale to, co zaginęło albo wygasło w zarodku. Nie tylko z tej prostej przyczyny, że nieznane napędza naszą wyobraźnię, ale też dlatego, że w przedwojennych stratach miała swój zaczyn cała powojenna historia polskiego filmu. Mowa o dokonaniach Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START (1930–1935), którego potencjał ideowy i organizacyjny i z perspektywy XXI wieku jest nie do przecenienia¹. Choć tworzący ścisły skład stowarzyszenia – Eugeniusz Cękański, Wanda Jakubowska, Stanisław Wohl, Jerzy Zarzycki, Jerzy Toeplitz, Aleksander Ford – szczęśliwie przetrwali wojnę, dokumentacja i filmy START-owców niemal doszczętnie spłonęły w okupowanej Warszawie. Z perspektywy historyczki kina, zafascynowanej tym pokoleniem polskiej inteligencji, ich losy wydają się arcyciekawe. Z jednej strony jawią się jako utopiści, którym historia uniemożliwiła urzeczywistnienie planów i pozbawiła młodzieńczego dorobku, co dawałoby wszelkie podstawy do stworzenia legendy młodych gniewnych zatrzymanych przez sity potężniejsze od nich. Z drugiej strony, w wyniku działania tych właśnie sił ci sami młodzieńcy utopiści, przeżywszy wojnę na różnych frontach (w okupowanej Warszawie, obozach koncentracyjnych, radzieckich wytwórniach filmowych, wreszcie w Czołówce Filmowej Wojska Polskiego), otrzymali możliwość przekucia swoich idei w praktyczne działania w sferze kultury filmowej w warunkach, które przerastały ich przedwojenne postulaty jej uspołecznienia. Nie sposób oszacować wartość krótkometrażowych wprawek START-owców i ich pierwszych pełnych metraży, skoro ocalało zaledwie kilka z nich. II wojna światowa tak radykalnie zniszczyła przedwojenny świat, że trudno sobie wyobrazić, jak rozwijałyby się ich inicjatywy związane ze szkolnictwem filmowym i kontynuacją produkcji Spółdzielni Autorów Filmowych (SAF) w kolejnych dekadach II Rzeczypospolitej. Wiemy natomiast, że idea filmu społecznie użytecznego po powojennych poszukiwaniach swojej formuły skompromitowała się w produkcjach socrealistycznych, stabilizowała się potem w indywidualnych poetykach bytów START-owców, już na marginesie głównego nurtu polskiego kina. Pozostaje dyskusyjną teza mówiąca o tym, że osiągnięcia polskiego filmu okresu Polski Ludowej, czyli dzieła powstałe w państwowej kinematografii, zawdzięczają swój sukces właśnie START-owskiej u źródeł koncepcji instytucji kinematograficznej. Jakże perspektywy badawcze pozwoliłyby

1 Stanowisko Łukasza Biskupskiego, oceniającego działania START-u w kontekście analogicznych inicjatyw w Europie Zachodniej, jest mniej entuzjastyczne; zob. Łukasz Biskupski, *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX wieku*, Oficyna, Łódź 2017.



Kinoteatr, kotłownia na osiedlu WSM na Żoliborzu, lata trzydzieste XX wieku, Izba Historii WSM



w sposób najbardziej owocny ożywić tę tradycję, skoro więcej z tych realizacji zaginęło, uległo zniszczeniu, zostało przerwanych w toku produkcji bądź gruntownie przemontowanych, niż ocalało?

W dziedzinie historii kina ścieżkę tę wytyczył Tadeusz Lubelski, autor pionierskiej na gruncie polskiego filmoznawstwa *Historii niebyłej kina PRL*, w której opisał przypadki niezrealizowanych filmów pierwszorzędnych autorów. W oryginalnej formie recenzji jednego z takich filmów domniemywał, jaki mogłyby one przybrać kształt, gdyby udało się je zrealizować. Lubelski przekonywał:

Do uprawiania historii filmu taka perspektywa nadaje się szczególnie. Na całym świecie przez biurka producentów, a zwłaszcza redaktorów wytwórni, przewijają się setki scenariuszy, scenopisów, treatmentów, innymi słowy – pomysłów na filmy, które na razie jeszcze nie zostały zrealizowane. Tylko niewiele z nich staje się gotowymi utworami ekranowymi. Toteż historia kina pełna jest opowieści o niedokończonych, odwołanych, przerwanych na wstępie lub w połowie, o scenariuszach, z których powinien być powstać film, ale nie powstał nigdy albo powstał całkiem inny, bo skrypt trafił do rąk niewłaściwego reżysera².

Filmy niezrealizowane, przerwane w toku realizacji czy zaginione skłaniają z konieczności do takiej analizy i interpretacji, w której badacz przenosi swe zainteresowanie z nieistniejącego tekstu gotowego na okoliczności wykluwania się pomysłu, na poszukiwania możliwości realizacji, przyczyn niepowodzenia lub okoliczności zaginięcia oraz parateksty filmowe, które stanowią jedyne pozostałe ślady owego przedsięwzięcia: notatki współtwórców, kosztorysy, plakaty, wspomnienia, notki prasowe i inne. Lokalizują się zatem w obszarze badawczym nowej historii kina, powracającej do wyciszonych genealogii i rewidującej ustalone już opinie. Owe poszukiwania wpisują się w uprawiane z perspektywy historycznej badania kultury produkcji. Nieprzypadkowo, poza pracą Marcina Adamczaka *Obok ekranu* (2014), zainicjowała je w Polsce we współpracy z czeskimi i węgierskimi sąsiadami grupa Restart. Pracuje ona od 2010 roku na rzecz zmiany (zrestartowania) polskiego kina, odnosząc się w nazwie i idei do przedwojennego START-u³. Jedną z jej inicjatyw badawczych skoncentrowana była na odzyskaniu wywodzącej się ze START-owskich spółdzielni produkcyjnych tradycji zespołów filmowych i konceptualizacji pracy kolektywnej w kinematografii⁴.

Stan wiedzy na temat osiągnięć START-owców poszerzyły w stosunku do informacji zabezpieczonych dla historii kina przez członków Stowarzyszenia przede wszystkim publikacje Jerzego Toeplitza, monografia Eugeniusza Cękałskiego autorstwa

2 Tadeusz Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Znak, Kraków, s. 14.

3 Restart, <http://restart-polskiego-kina.blogspot.com/>, dostęp 15.11.2017.

4 *Restart zespołów filmowych/Film units restart*, red. Marcin Adamczak, Marcin Malatyński, Piotr Marecki, Korporacja Ha!art; Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, Kraków–Łódź 2013.

Jolanty Lemann⁵ oraz eseje poświęcone Wandzie Jakubowskiej⁶. W książce *Wanda Jakubowska. Od nowa* staram się zrekonstruować dorobek START-u także przez analizę filmów zaginionych, przede wszystkim *Nad Niemnem*, pełnometrażowego debiutu fabularnego reżyserki oraz jednej z trzech dużych produkcji SAF poza ocalałymi *Strachami* oraz *Żołnierzem królowej Madagaskaru*. Rzadko wspomina się o pierwszej spółdzielni filmowej Krąg założonej przez START-owców w 1933 roku, chociaż wyprodukowano w niej flagowy krótki metraż Cękalskiego *Czerwiec*, który dał początek impresyjnej dokumentalnej „szkole czerwca”. Na próżno szukać Kręgu w *Diariuszu START-u*, a filmu, który miał w tej spółdzielni powstać – *Czarnych skrzydeł* według powieści Juliusza Kadena-Bandrowskiego w planowanej reżyserii Aleksandra Forda – nie uwzględniono w filmografii START-u opracowanej przez Leszka Armatysa, mimo że zawiera ona także filmy niezrealizowane. Film funkcjonuje w literaturze przedmiotu jedynie jako epizod w zawodowej biografii Forda⁷. Tymczasem z tego właśnie niepowodzenia można wyczytać, jak radykalnie w pierwszym pełnometrażowym projekcie zamierzano powiązać proces produkcji filmowej z tematem produkcyjnym – skutkami wielkiego kryzysu na Śląsku – którego próżno szukać w filmografii polskiego międzywojnia.

Jakie miejsce zajmował w STARCIE Aleksander Ford, reżyser niedoszłych *Czarnych skrzydeł*? Powszechnie wiadomo, że spiritus movens przedsięwzięcia, które wykryształizowało się w formie START-u, był Eugeniusz Cękalski, pierwszy wśród jego członków z doświadczeniami filmowymi, wybrany prezesem stowarzyszenia zarówno w pierwszym (1930), jak i w drugim składzie zarządu (1935). Najaktywniejszy publicysta i autor rozprawek o estetyce filmu, gospodarz pierwszej siedziby stowarzyszenia w jego prywatnym mieszkaniu przy ulicy Lwowskiej 6 w Warszawie. Ford został członkiem START-u pod koniec 1932 roku, wszedł wówczas do Komisji Rewizyjnej⁸. Co więcej, w drugim zarządzie powołanym tuż przed rozwiązaniem stowarzyszenia w 1935 roku wybrano go wiceprezesem stowarzyszenia⁹. W 30 rocznicę powstania START-u jego uczestnicy byli skłonni włączyć do filmografii stowarzyszenia filmy Forda równoległe z pierwszymi próbami Cękalskiego, chociaż powstały zupełnie niezależnie: zatem i *Dróżnika nr 24* Cękalskiego z 1929 roku, i *Nad ranem* Forda z tego samego roku (ten drugi z publiczną premierą w kinie Splendid!)¹⁰. Jak to po latach trafnie ujęli historycy filmu: „O ile Cękalski był czołowym teoretykiem młodych buntowników filmowych lat trzydziestych oraz szlachetnym przykładem wcielania w życie owej trawiącej go pasji teoretycznej, o tyle twórcą, który działalnością swoją weryfikował sens ich walki ideowej, był Aleksander Ford”¹¹. Weryfikacja okazywała się najdotkliwsza właśnie dla Forda:

5 Jolanta Lemann, *Eugeniusz Cękalski*, Muzeum Kinematografii, Łódź 1996.

6 Monika Talarczyk-Gubata, *Wanda Jakubowska. Od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

7 Stanisław Janicki, *Aleksander Ford*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967, s. 24.

8 *Towarzystwo „Start” na nowych drogach*, „Głos Stolicy” 1932, nr 80, s. 3.

9 *Diariusz START-u*, oprac. Leszek Armatys, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 1, s. 67.

10 *Filmografia START-u*, ibidem, s. 61.

11 Barbara Armatys, Leszek Armatys, Wiesław Stradomski, *Historia filmu polskiego*, t. 3: 1930–1939, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, s. 168.

wystarczy przypomnieć odebranie mu i przemontowanie filmu *Przebudzenie*, który w nowej wersji w reżyserii Jana Nowiny-Przybylskiego pod tytułem *Mitość maturzystki* wszedł na ekrany w 1934 roku i zebrał najsrozsze recenzje, odmowę zgody na wprowadzenie na ekrany dokumentu *Mir kumen on (Droga młodych)* (1936), a wcześniej zatrzymanie zdjęć do *Czarnych skrzydeł* (1934). Zapewne Ford realizowałby swoje plany nawet wtedy, gdyby nie doszło do powstania START-u. Niemniej jego postać sprawia, że grupa jawi się jako struktura bardziej złożona ideowo i estetycznie.

Przypomnę, że do kręgu wokół Cękalskiego¹² dołączyło grono zbierające się na tzw. mykwy, czyli – jak je określali – „kąpiele duchowe”, z którego wywodził się Jerzy Toeplitz, Henryk Ładosz, Szczepan Baczyński i Anna Totwińska¹³. Ponadto w 1932 roku START poszerzył się nie tylko o osobę Forda, ale wraz z nim o członków nieformalnej marksistowskiej grupy Awangarda, najbardziej radykalnej politycznie. Grupie spotykającej się w mieszkaniu przy Solnej 4 przewodniczył Kazimierz Haltrecht, zafascynowany filmem student matematyki. Bywali tam Ford oraz Aleksander Bachrach, Jerzy Bossak, Seweryn Tross (publicysta), Ignacy Robb (późniejszy putkownik Narbutt) czy Stefan Gołąb. Jak wyjaśniał Bachrach, plany rejestracji grupy jako spółdzielni Awangarda Filmu Niezależnego nie powiodły się ze względu na przynależność członków do Komunistycznej Partii Polski¹⁴. Z tego grona poza Fordem najaktywniejszy filmowo i organizacyjnie był Haltrecht – kierownik sekcji laboratoryjnej START-u od listopada 1932 roku, a w 1934 roku na krótko sekretarz stowarzyszenia, autor scenariusza do filmu *Gore! Cękalskiego* (1937) i współpracownik Forda przy *Przebudzeniu*. Zastąpił impresją filmową *Tematy miejskie* z 1933 roku, która stała się głośna z powodu zdjęcia jej z ekranów warszawskich kin. Nastąpiło to wskutek oficjalnej interwencji Związku Propagandy Turystyki, zdaniem którego „impresje artysty pokazują Warszawę w zbyt czarnych barwach, przez co film ten mógłby przeszkadzać propagandzie Warszawy jako obiektu turystycznego”¹⁵. O ile impresje START-owców z Lwowskiej odślaniały urok miasta (Łazienki) i jego ludową warstwę (Kercelak), o tyle impresje awangardzistów z Solnej wydobywały jego ciemniejsze zaufki i od razu napotykały opór czynników urzędowych.

Grupę dzieliło także przekonanie co do celowości eksperymentów w kinematografii i stopnia zakorzenienia filmu w rzeczywistości. Można powiedzieć, że linia podziału przebiegała między entuzjastami filmu czystego, zwolennikami filmu eksperymentalnego o użyteczności społecznej oraz realistycznego o wartościach artystycznych. Tadeusz Kowalski afirmował „filmową dynamikę samą w sobie” w postaci kinoformy¹⁶. Za filmem awangardowym opowiadali się także Jerzy Zarzycki, Teodor Braude

12 Dziesięciu członków założycieli: Eugeniusz Cękalski, Janina Cękalska, Janina Dziarnowska, Wanda Jakubowska, Tadeusz Kowalski, Henryk Ładosz, Anna Totwińska, Stanisław Totwiński, Stanisław Wohl i Jerzy Zarzycki.

13 Stefania Beylin, *A jak to było, opowiem...*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958, s. 69.

14 *Z wieczoru wspomnień, wspomina Aleksander Bachrach*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 1, s. 45–46.

15 Małgorzata Hendrykowska, *Miasto jako perpetuum mobile. Berlin Symfonia wielkiego miasta (1927) Waltera Ruttmanna*, „Images” 2013, t. 12, nr 21, s. 75.

16 Tadeusz Kowalski, *O elementach filmu czystego*, „Pamiętnik Warszawski” 1931, z. 10/12; *Publicystyka START-u*, red. Alicja Helman, Centralne Archiwum Filmowe, Warszawa 1960, s. 13.

oraz Mieczysław Choynowski, autor kolaży i fotomontaży¹⁷. Nietrudno się domyślić, że za najściślejszym związkiem z rzeczywistością, ale i mocnymi środkami stylistycznymi optowali publicyści wywodzący się z Awangardy. Zbliżenie do rzeczywistości nie wymusza na twórcy przezroczystego stylu ani wpisania tematu w narracyjny schemat. „Codzienna najprostsza rzeczywistość, odpowiednio przechwycona i ujęta, potrafi nie gorzej odegrać swą rolę niż człowiek” – pisał Seweryn Tross, dając za przykład *Symfonię przemysłową* Jorisa Ivensa¹⁸. Stanowiska te godził Cękałski, przekonany, że „kinowość” możliwa jest do osiągnięcia zarówno w filmach o koncepcji znaczeniowej, jak i w filmach o koncepcji uczuciowej (abstrakcyjnej)¹⁹. Ostatecznie w produkcjach pełnometrażowych START-u zatriumfował model „filmu o koncepcji znaczeniowej”, czyli realistyczny, o ambicjach artystycznych i przestankach społecznych w filmach Cękałskiego, Jakubowskiej, Forda. Fundamentem START-u, jak wyjaśniał Stefan Themerson, było bowiem doświadczenie generacyjne: „Stanowimy całość przede wszystkim jako pewne pokolenie, które miało do pokonania dość znaczne trudności, jesteśmy całością z punktu widzenia historycznego”²⁰.

Jakiego rodzaju były to trudności? Na początek warto przywołać zdanie Barbary Armatys przekonanej, że data powstania stowarzyszenia (zawiązanie w 1930 roku, rejestracja w 1931 roku) nie była przypadkowa. Lata powszechnego kryzysu ekonomicznego to jednocześnie lata przetomu dźwiękowego w kinie; oba te zjawiska pogłębiły chaos polskiej produkcji filmowej²¹. Paradoksalnie, to nie przetom dźwiękowy (choć dźwięk stał się tematem rozpraw estetycznych Cękałskiego²²), ale właśnie wielki kryzys jako porażka kapitalistycznego ustroju gospodarczego mógł ośmielić START-owców do działania i postawienia jako kluczowej kwestii społecznej ekonomii kultury. W publicystyce START-u od początku kultura filmowa ujmowana była w kategoriach społeczno-ekonomicznych, a namysł nad realizacją filmów był namysłem nie nad samym dziełem, ale nad przedsięwzięciem, które oprócz materialnego zysku ma nieść wartości symboliczne. Aby to uprawdopodobnić, należy oszacować nie tylko jego wartość ekonomiczną, ale także ideowo-artystyczną, a chaotyczny proces pozyskiwania kapitału i skandalicznej nierzadko realizacji poprzedzić opracowaniem zasad organizacji procesu produkcji²³. Poszukiwaniom kategorii filmowości w sferze estetyki odpowiadały adekwatne poszukiwania w sferze produkcji. Skoro opiera się ona na współpracy i kolektywności, powinna odzwierciedlać taki ich model, w jakim chcieliby

17 Stefania Beylin, op. cit., s. 69.

18 Seweryn Tross, *Głosy z oddali*, „Dekada” 1935, nr 27, s. 11, cyt. za: Leszek Armatys, *Myśl filmowa i działalność artystyczna START-u*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 1, s. 26.

19 Eugeniusz Cękałski, *Kryteria filmowe*, „Reporter Filmowy” 1933, nr 2, cyt. za: *Publicystyka START-u*, op. cit., s. 50.

20 Stanisław Łąg, *Rozmowy o STARCIE*, „Pion” 1933, nr 5; *Publicystyka START-u*, op. cit., s. 42.

21 Barbara Armatys, *Dorobek publicystyczny i działalność społeczna START-u (1930–1939)*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 1, s. 4.

22 Eugeniusz Cękałski, *Drogi rozwoju filmu dźwiękowego*, „Epoka” 1933, nr 28/29; Antoni Bohdziewicz, *Bilans filmu dźwiękowego*, „Pion” 1935, nr 14, cyt. za: *Publicystyka START-u*, op. cit.

23 Jerzy Toeplitz, *Filmowa produkcja planowa*, „Pion” 1934, nr 18.

się egzystować także poza kinem, czyli spółdzielczy. W publicystyce START-owców żywe było od początku myślenie o kulturze filmowej w kategoriach obiegu kultury, a zatem zarówno o organizacji produkcji, stworzeniu możliwości pracy dla filmowców (od szkolnictwa po uregulowanie stosunków z producentem), jak i stymulowanie potrzeb i kształtowanie gustów publiczności.

W celu wejścia ze swoimi produkcjami do obiegu filmowego i pozyskaniu dla kina publiczności o światopoglądzie lewicowym START-owcy zdecydowali się założyć spółdzielnię Krąg. Stowarzyszenie zgodnie z prawem nie mogło prowadzić działalności zarobkowej ani wchodzić w relacje handlowe z podmiotami rynku, tymczasem filmy pełnometrażowe wymagały nakładów finansowych. Natomiast spółdzielczość pozwalała na aktywność rynkową i obronę przed negatywnymi skutkami rozwijającego się kapitalizmu, który w produkcji filmowej prowadził do spekulacji i awantur²⁴. Według historyków Ustawa o spółdzielniach z 1920 roku uważana była za jedną z najlepszych i najnowocześniejszych w tamtych latach w skali Europy regulacji prawnych dla spółdzielczości. Jej politycznymi zwolennikami zostali między innymi Władysław Grabski i Wincenty Witos²⁵. Za jedną z najprężniej działających spółdzielni mieszkaniowych zgodnie uważa się Warszawską Spółdzielnię Mieszkaniową (WSM) na Żoliborzu, której mieszkańcy, w tym Cękalski i Jakubowska, stanowili przeciw gros członków START-u. Idea, aby produkcję filmową jako dziedzinę aktywności opartą na współdziałaniu, kolektywną, zorganizować na wzór współpracy funkcjonującej także poza kulturą filmową, miała praktyczne uzasadnienie. Zastosować tu miano tzw. zasady rochdelskie: dobrowolne i otwarte uczestnictwo, demokratyczna kontrola członkowska, ekonomiczne uczestnictwo członków, autonomia i niezależność, kształcenie, szkolenie, informacja, współdziałanie i troska o społeczność lokalną²⁶. Możliwości finansowe START-owców, jakkolwiek część z nich wywodziła się z zamożnych warszawskich domów, nie sięgały poza krótki metraż, dlatego, aby zrealizować film pełnometrażowy, zmuszeni byli do zawiązania umowy z prywatnym inwestorem. Ich pozycja w negocjacjach pozostawała jednak mocniejsza niż pojedynczego reżysera ze względu na wachlarz umiejętności (stąd późniejsza Spółdzielnia Autorów Filmowych, w której znaleźli się przedstawiciele wielu zawodów potrzebnych w realizacji filmu) oraz stopniowo zdobywane zainteresowanie i uznanie dla ich aktywności pozaprodukcyjnej. Można powiedzieć, że w negocjacjach z prywatnym inwestorem (producentem, kiniarzem) START-owcy dysponowali głównie kapitałem kulturowym i społecznym, ale – co ważne w relacjach handlowych –

24 Pierwsza spółdzielnia filmowa powstała w 1921 roku, a jej pionierski charakter podkreślano w pełnej nazwie: Pierwsza Polska Spółdzielnia Kinematograficzno-Artystyczna Art-Film. W skład Zarządu weszli m.in. Władysław Reymont i Kornel Makuszyński, a prezesami zostali Kazimierz Kamiński (reżyser, aktor) i Henryk Bigoszt (reżyser). Spółdzielnia rozpadła się po fiasku dwóch pierwszych filmów w reżyserii Bigoszta (*Krzyk w nocy*; *Kizia Mizia*, 1922); zob. Edward Zajiček, *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej*, t. 1, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT w Łodzi, Łódź 2015, s. 254.

25 Henryk Cioch, *Prawo spółdzielcze*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2011, s. 18.

26 <http://www.krs.org.pl/index.php/ruch-spodzielczy-sp-1235027511/zasady-spodzielcze>, dostęp 2.10.2017.

zarejestrowanym. Trafnie lokalizowali wąskie gardło „polskiego grajdotka filmowego” w pośrednictwie właścicieli kin, którym zależało przede wszystkim na inwestowaniu w film lekki, łatwy i przyjemny. Docelowo kooperatywa musiałaby objąć nie tylko produkcję, ale i recepcję filmu. Pod koniec lat trzydziestych, po premierze *Strachów* produkcji SAF, Antoni Bohdziewicz przekonywał mieszkańców WSM na Żoliborzu: „Spółdzielnia produkująca filmy powinna oprzeć się o spółdzielnię konsumującą filmy. Powinna mieć swoich własnych odbiorców, niejako abonentów, prenumeratorów”²⁷.

Pierwsze doświadczenia spółdzielcze START-owcy zebrali jednak na kilka lat przed powstaniem SAF. Nazwa powołanej w 1933 roku spółdzielni pracy Krąg wpisywała się w nomenklaturę demokratycznej kooperacji, jak Społem, nazwa najstarszej polskiej spółdzielni spóżywców (1907), która stała się wzorem dla polskich ruchów spółdzielczych. „Prezesem spółdzielni był Aleksander Zelwerowicz. Dając swe nazwisko, chciał nam dopomóc w rozpoczęciu działalności produkcyjnej”²⁸ – potwierdzał po latach Stanisław Wohl. Widać tu po raz kolejny przewodnią rolę Cękalskiego, który kontakt z Zelwerowiczem nawiązał podczas studiów w Oddziale Dramatycznym przy Warszawskim Konserwatorium Muzycznym w drugiej połowie lat dwudziestych. W czasie organizacji START-u Zelwerowicz cieszył się już powszechnym autorytetem jako założyciel i dyrektor Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej w Warszawie. Występował też w filmach START-owców: w *Przebudzeniu*, w *Ludziach Wisły*, a po wojnie w *Dwóch godzinach* Stanisława Wohla. Jego żona Krystyna Severin-Zelwerowiczowa, asystentka reżysera Józefa Lejtesa, współpracowała z Jakubowską i Karolem Szotowskim przy filmie *Nad Niemnem*. We wzmiankach prasowych informacja o nowo powstałej spółdzielni uwiarygodniana była zapowiedziami pierwszej produkcji²⁹. 30 kwietnia 1933 roku na łamach „Kina” ogłoszono: „Scenariusz jest już na ukończeniu, nakręcanie plenerów rozpocznie się w maju. Będzie to pierwszy film w Polsce realizowany kolektywnie”³⁰. Opracowaniem scenariusza *Czarnych skrzydeł* zajęli się, w porozumieniu z Julianem Kadenem-Bandrowskim, Cękalski i Jakubowska, powierzając reżyserię Fordowi, co do którego talentu po sukcesach *Legionu ulicy* (1932) nie mieli żadnych wątpliwości. Zdjęcia do filmu miał realizować Stanisław Wohl. Źródła finansowania filmu nie ujawniono³¹.

27 Antoni Bohdziewicz, *Pierwszy film S.A.F.-u*, „Życie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej” 1939, nr 1, s. 7. Już pół roku później okazało się, że WSM nie jest w stanie utrzymać samodzielnie żoliborskiego kina Świat i podejmuje współpracę z prywatnym dzierżawcą, ustanawiając przy tym komisję filmową ds. repertuaru; zob. S.N., *Zasady współpracy z dzierżawcą kina „Świat”*, „Życie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej” 1939, nr 7, s. 155.

28 *Z wieczoru wspomnień*, op. cit., s. 42.

29 *Przyszły sezon filmowy*, „Świat” 1933, nr 18, s. 26.

30 *Czy wiecie, że...*, „Kino” 1933, nr 18, s. 2.

31 Rok później, na przelocie kwietnia i maja 1934 roku, Krąg organizował pokazy filmowe w sali widowiskowej WSM przy ulicy Suzina. Redakcja „Życia Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej” zapowiadała starania Kręgu o przyznanie koncesji na prowadzenie kina, aby można było kontynuować projekcje – tak się jednak nie stało, ze względu na to, że repertuar, którego szczegółów nie znamy, okazał się deficytowy. Od października salę widowiskową WSM wdzierżawiono prywatnej Spółce Filmowej Arlux Film, która otworzyła tam kino Stella; zob. *Kronika*, „Życie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej” 1934, nr 5, s. 8; nr 10, s. 11.

Wybór adaptacji powieści politycznej opublikowanej w całości w 1929 roku, szeroko komentowanej, kontrowersyjnej i dla opozycji, i dla obozu rządzącego, był bardzo odważnym gestem³². Biorąc pod uwagę wysiłki państwa na rzecz sanacji górnictwa, czyli powołanie w 1919 roku Akademii Górniczej w Krakowie, Wyższego Urzędu Górniczego w Katowicach w 1922 roku i ustanowienie nowego Prawa górniczego w 1930 roku, można było założyć, że krytyczny film polityczny spotka się z oporem czynników państwowych. Z drugiej strony, temat Wielkiego Kryzysu w polskim filmie fabularnym był praktycznie nieobecny, a problematyka polityczna sprowadzała się do historyczno-patriotycznej, podtrzymującej mit legionów. Z kolei w podporządkowanym polityce państwowotwórczej filmie dokumentalnym uprzywilejowanym sektorem gospodarki było morze: port w Gdyni, polskie rybołówstwo, morskie dywizjony³³, a nie napięcia w przemyśle³⁴. Mieliśmy polskiego i światowego filmu fabularnego demaskował Cękalski tymi słowami:

Miłość i pieniądze – dwa zasadnicze motory współczesnego filmu – uzupełniają na terenie polskim moment trzeci: wspomnienia niewoli i walk z caratem. Z tych trzech „motorów” stosunkowo najmniejszą rolę odgrywa w polskich filmach pieniądz [...], żaden film polski nie interesuje się realną sprawą walki o byt, bezrobociem i kryzysem. Polski film unika wstydliwie współczesności i prawdy życiowej. Wszyscy są zamożni, a jeżeli ktoś jest biedny, to marzy o bogactwie i przepychu, a nie o kawałku chleba.

Ze sporządzonego przez Cękalskiego zestawienia środowisk, które znajdują swoją reprezentację w filmach z bieżącego repertuaru w 1933 roku, wynika, że „męty wielkowiejskie” oraz „wojsko i policja” występowały w kilkunastu filmach, z kolei proletariats (tak jak inteligencja i artyści) zaledwie w dwóch³⁵. Można rzec, że miłość i pieniądze to także dwa motory *Czarnych skrzydeł*. Z tą jednak różnicą, że ich melodramatyczny i awanturyczny rodowód ulega w toku akcji przekształceniu: miłość w solidarność społeczną, a pogoń za zyskiem we wspólne wytwarzanie wartości ekonomicznej. Dynamikę tę uosabia Tadeusz Mieniewski, były legionista, syn socjalistycznego posta. Zjawia się w Zagłębiu Górniczym powodowany chęcią zdobycia pieniędzy na produkcję swojego wynalazku, nieważne, czy z kieszeni ojca, działacza ludowego, czy dyrektora kopalni związanej kapitałowo z Towarzystwem Francuskim. Na miejscu dowiaduje się, „[...] jak kapitał kupuje ministrów. Za posady. Wszystko nader proste: płaca robotnicza najniższa w Europie. Urządzenia kopalniane najlichsze. Dolarami, co za ten węgiel biorą, niszczą walutę krajową. Nie chcesz, no to ci grożą bezrobociem.

32 Włodzimierz Suleja, *Propagandowe treści powieści politycznych Juliusza Kadena-Bandrowskiego*, „Dzieje Najnowsze” 1981, nr 3.

33 Barbara Armatys, Leszek Armatys, Wiesław Stradomski, op. cit., s 154.

34 Temat górniczy pojawił się w aktualnościach realizowanych przez Wytwórníę Doświadczalną: *Zjazd międzynarodowego związku górników*, 1930, film niemy, 30 s (wystąpienie przewodniczącego „międzynarodówki górniczej” Anglika Arthura Jamesa Cooka i reakcje delegatów), <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4132>, dostęp 20.11.2017.

35 Eugeniusz Cękalski, „Epoka” 1933, nr 39, s. 6–7, cyt. za: Barbara Armatys, op. cit., s. 10.

Tak jest na wielkim rynku”³⁶. Niezamierzone rozeznanie w stosunkach społecznych panujących między lokalnymi politykami i dziennikarzami PPS, powiązanymi z zagranicą kapitalistami i śląskimi robotnikami oraz osobiste perypetie, dzięki którym dostownie rzucany jest w te środowiska, sprawiają, że Mieniewski zmienia nazwisko na ludowo brzmiące Mieniuk i schodzi do pracy pod ziemię.

Z uwagi na tę przemianę młody Mieniewski jawi się jako główny bohater powieści, nosiciel jej przewodniej idei, ale powieściopisarz zadbał o szeroką reprezentację środowisk, od szczytów władzy Zagłębia, czyli dyrektora Coeura, przedstawiciela prywatnego francuskiego kapitału, i dyrektora Kostrynia – polskiego administratora, przez lokalnych polityków i dziennikarzy, po robotników różnych pokoleń i poglądów. W gronie tych ostatnich najważniejsze miejsce zajmują robotnica Lenora Duś – ukochana Mieniewskiego; brat Lenory, Janek Duś – górnik sygnalista, młody komunista; Martyzel – stary górnik, wyraziciel górniczej niedoli. Dzięki mowie pozornie zależnej każda z tych postaci przemawia do widza własnymi słowami, nie tylko w dialogach, ale także w monologach wewnętrznych. Dynamizuje to narrację i stanowi literacki ekwiwalent społeczno-politycznej dynamiki tego regionu opartej na bezwzględnych zależnościach ekonomicznych: „Wszystko, wszędzie kapitał. Czyli pieniądz, czyli rzetelna równowaga, czyli najprawdziwsze sumienie wszystkich rzeczy ludzkich”³⁷. Obrazowanie w powieści niemal zapowiadało następstwo planów, dzięki którym to, co dotychczas w polskim filmie tak słabo widoczne, ukaże się w zbliżeniu:

Ludzi nie dostrzegają się wcale. Kopalnia dymiała gęstym oparem, trzeszcząc straszliwie w wielu miejscach. Dopiero po chwili rozeznac można było w zatokach, uchyłkach, na zbiegu torów, czy też nisko w czarnych wysiękach nieopiętej opuchliny ziemnej poruszenie drobnych żółtych grudek. To razem zbiegały się wryte w ścianę spēkaną, to znów drżały nieustannie w gęstych dołach, to jeszcze długi ich rząd kruszył się powoli. Robotnicy!³⁸.

Powieść Kadena-Bandrowskiego spełniała w dwójnasób postulat START-owców, by akcje filmów fabularnych osadzić w rzeczywistości, wywieść je z informacji prasowej, autentycznych wydarzeń. Autor oparł ją na własnych studiach w Dąbrowie Górniczej na przełomie 1923 i 1924 roku, doświadczonej w 1923 roku katastrofą w kopalni Reden. Wskutek wybuchu gazu zgromadzonego w starym wyrobisku, a uwolnionego w robotach strzałowych, śmierć poniosło 38 górników. Kierownictwo kopalni utrzymywało, że winni byli ratownicy, którzy zamiast gasić, doprowadzili do sprężenia gazów. Jednak, jak ustalono, to system wentylacyjny kopalni był przestrzasty i mało wydajny³⁹. Powieściowy dyrektor Coeur prowadzi redukcję zatrudnienia, nie przyjmuje

36 Juliusz Kaden-Bandrowski, *Czarne skrzydła*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 41.

37 Ibidem, s. 70.

38 Ibidem, s. 199.

39 Włodzimierz Starościamiak, *280 lat historii Dąbrowy Górniczej*, Muzeum Miejskie „Sztęgarka”, Dąbrowa Górnicza 2006, s. 36.

zamówień na węgiel, wypowiedział umowę ze związkiem górników, nie chce słuchać o inwestycjach, które usprawniłyby wentylację. Kryzys gospodarczy odciska się na już wystarczająco trudnym losie górników:

Przestanki jedzeniowe, to macie, towarzysze, dwie godziny, do zwykłych ośmiu godzin waszej pracy. Razem dziesięć. Droga na kopalnię, bo przecież są, co daleko mieszkają, a jeszcze i ten czas zjazdu i wyjazdu – to znów trzy. Nim się umyjesz, zjesz, bo na kopalni łaźnia niedostępna, to dwie godziny, czyli razem piętnaście. Osiem na sen po takiej pracy i drodze, przy marnym odżywianiu, nie jest to za wiele. To macie, razem będzie dwadzieścia trzy. Zostaje robotnikowi jedna godzina życia własnego na dobę!⁴⁰.

W powieści wybuch poprzedzają mniejsze indywidualne wybuchy bohaterek (głównie tych zależnych od dyrektorstwa), niemogących już dłużej znieść serii upokorzeń, oraz pogrzeb żony starego portiera kopalni, stający się manifestacją polityczną. Nie bez znaczenia jest płęć bohaterek i nieboszczki, bowiem kwestia emancypacji robotnic jest w *Czarnych skrzydłach* kluczowa i niezawężona do problematyki kobiecej. Tak jak sugerują tytuły dwudzielnej powieści – *Lenora* (cz. 1), *Tadeusz* (cz. 2) – obie płcie w kompozycji stanowią równe części całości. O mocnej pozycji postaci Lenory w projekcie START-owców świadczy fakt, że decyzja o obsadzie w tej roli Jagi Boryty podawana była jako jedna z pierwszych⁴¹. Lenora, młoda osierocona robotnica, w miłosnym zbliżeniu z synem postać skarży się na swój dziewczęcy, bynajmniej nie dziewiczy los:

Bo nikt nie wie, jak dziewczyną rzucają na kopalni. [...] Jak dziewczyna przychodzi na kopalnię, to zaraz jest dozorca. Pierwszy. [...] Potem, żebyś się na zimę dostała do płuczek – znów. A przy płuczce – znów. A potem z wiosną, żeby cię fleczarz nie ukrzywdził, znów. [...] A przedtem, jeszcze przedtem, zaraz tu na tych hałdach, żeby ci żuźla wysypali dobrego – znów. I zawsze – znów. I znów – i znów – i znów⁴².

Obyczaje są jeszcze patriarchalne, ale idee emancypacyjne trafiają na podatny grunt. Stary górnik Martyzel „uważał, wedle dzieła Micheleta *Miłość*, że kobieta wszystko dzieli z mężczyzną jak równy z równym. Dlatego szli wcale nie pod rękę, a jedno obok drugiego, w koleżeństwie, na wszystkie przeciwności solidarnie gotowi”⁴³. To w tej bliskości, w tym porozumieniu rodził się bunt mężczyzny i kobiety przeciw niekontrolowanej reprodukcji: „Wszystko w jednym: czy robotnik ma się mnożyć jak

40 Juliusz Kaden-Bandrowski, op. cit., s. 147–148.

41 *Czy wiecie, że...*, „Kino” 1933, nr 18, s. 2. Nie sposób dziś ustalić, kogo widziano w roli Mieniewskiego. Ze względu na porównania tego bohatera do Cezarego Baryki, można domniemywać, że zagraty go brat Jagi Boryty, Zbigniew Sawan, odtwórca tej roli w *Przedwiośniu* (1928).

42 Ibidem, s. 206.

43 Ibidem, s. 52.

królik? Czy robotnik ma swym ciałem nową nędzę wytwarzać? Gdy moje ciało jest dla niego gnój? Jest dla niego nawóz? Jest dla niego ściótką?! Dla kapitału!⁴⁴. Eksploatacja robotnika czyni z niego surowiec przetwarzany w toku produkcji w popiół: „Francja, Anglia, Ameryka, Australia, Niemcy, wszystkie ludy, narody, świat cały pali tą naszą śmiercią w piecach swego obrotu, przemysłu w piecach całego życia swego. Śmierć nasza płynie ciepłem przez ich domy, śmierć nasza!⁴⁵”. To logika bliska Fordowi – w swoim wczesnym filmie *Tętno polskiego Manchesteru* poprowadził on analogie między cyklem produkcji tkaniny w łódzkiej fabryce a eksploatacją robotnika, dla którego cykl ten kończy się bezrobociem i wyniszczeniem organizmu. W czasie wybuchu ginie także dyrektor Coeur, zrzucony przez robotników do szybu w porywie tragicznego wymiaru sprawiedliwości. Mimo bohaterskiej postawy Mieniuka nie udaje się uratować młodego komunisty Jana Dusia. Płaszcz legionisty okrywa jego zwłoki – przez takie symboliczne obrazy Kaden-Bandrowski daje do zrozumienia, że idea komunistycznej międzynarodówki, jeśli nawet braterska dla ideowego socjalisty, w rzeczywistości jest zbyt radykalna. Czy zdanie to podzielał związany z KPP Ford?

Zastanówmy się, w jakiej stylistyce Ford wyreżyserowałby *Czarne skrzydła*? Czy poszedłby śladem tej ekspresjonistycznej prozy i wyostrzył w kontraście czerni i bieli rysy bohaterów i barwiony węglem pejzaż? Powieściowe opisy podsuwają przed oczy wstrząsające ujęcia: „Stała tu wszelaka biedota mocno zwarta, a dziwnie lekka w sobie. Młodzi. Twarze w szpic. Kości skórą opięte, blask potu nad zapadłymi oczami⁴⁶. „Śpiczaste, ślące. Zaciśnięte, zamilkłe. O brwiach wysoko w górę uniesionych, oczach nadmiernie rozszerzonych, jakby już zawczasu przejęte wielkim krzykiem⁴⁷. Mitosne opisy przesycone są także materią ziemi, Lenora jawi się Tadeuszowi jak biały owoc czarnej ziemi, gładko utoczony kamień: „Tadeusz ucałował Lenorę w usta. Pachniały skałą i żelazem. W oczy. Pachniały gliną⁴⁸. Głód i strach pomieszany z gniewem przenikają robotniczą codzienność, a wybuch uruchamia pełne grozy obrazy: zmiażdżone nogi Jana Dusia latają w powietrzu, szybem toczy się hebanowa głowa dyrektora Coeura. Kopalnia przypominała niekiedy wygłodniałego potwora o czarnych żebrach⁴⁹, a cynowo-czarnego tygrysa „w czarnych skrzydłach z szybu powiewających unosiła zbrodnia nader jawna i wielka⁵⁰”.

Czy Ford starałby się polityczne treści *Czarnych skrzydeł* wyrazić w dialogach, w konfrontacji postaw bohaterów, w logice wydarzeń, czy też dążyłby do emocjonalnego wstrząsu przez ekspresjonistyczne obrazy? I jakie w rezultacie szanse miałby taki film w starciu z cenzurą? Czy nikłe, jak *Droga młodych*, która w partiach rozgrywających się poza oazą sanatorium jawiła się jako spoteczny horror? W ikonografii lat trzydziestych znajdziemy obrazy Śląska, które korespondują z zakorzenioną

44 Ibidem, s. 43.

45 Ibidem, s. 355.

46 Ibidem, s. 20.

47 Ibidem, s. 51–52.

48 Ibidem, s. 207.

49 Ibidem, s. 420.

50 Ibidem, s. 412.

w rzeczywistości wizyjnością Kadena-Bandrowskiego – apokaliptyczny cykl Broniśława Linkego z 1936 roku⁵¹. Jest on co prawda nieco późniejszy, ale rezonowałby z projektem Forda zarówno pod względem ideowym (ze względu na kontakty Linkego z Warszawską Grupą Plastyków Czapka Frygijska), jak i estetycznym. Ekspresjonistyczne, drastyczne wizje odczłowieczonych postaci na usługach monstrualnego przemysłu miały przecież u Linkego, podobnie jak u Kadena-Bandrowskiego, realistyczny punkt wyjścia – studia w terenie. Gdyby Ford poszedł tym ekspresjonistycznym tropem, prawdopodobnie film spotkałby się z zakazem cenzury, jaki objął prace Linkego wystawione w 1938 roku w Instytucie Propagandy Sztuki, ale usunięte wkrótce z powodu potencjalnej szkodliwości społecznej.

Równie prawdopodobny byłby inny kierunek – nieco mniej radykalny wizualnie, ale konsekwentny ideologicznie. Niemal w tym samym czasie nad filmem dokumentalnym poświęconym strajkom górniczym i ich konsekwencjom pracował Joris Ivens wspólnie z Henrim Storckiem. START-owcy zafascynowani twórczością Ivensa powoływali się na jego filmy w publicystyce, rozprawkach o sztuce i włączali je do pokazów organizowanych przez stowarzyszenie⁵². *Symfonia przemysłowa* (1931) była dla nich wzorcem obrazowania pracy w fabryce w filmie awangardowym, uszlachetniała ją, eksponując fotogeniczną przedmiotów i muzyczny rytm czynności. Niemniej w kolejnym przemysłowym filmie holenderski reżyser otwarcie wskazywał na dyktaturę proletariatu jako jedyne rozwiązanie dla nędzy robotniczej. Poetycka sublimacja pracy fizycznej w *Misère au Borinage* [Nędzy w Borinage] (1934) to zaledwie kilkanaście sekund (w części *Racjonalizacja*) w ciągu filmowych argumentów odstawiających tragedię górników i konsekwencje strajków w Belgii w 1932 roku. Tam również z oszczędności lekceważono względy bezpieczeństwa, przez co w regionie Borinage w 1934 roku zginęło tragicznie 200 górników. Strajkujący przeciw redukcji płac zostali zwolnieni, w efekcie nie byli w stanie opłacić mieszkania, kupić żywności ani – o ironio – węgla na opał. Wyprzedawszy meble, opuszczali domy robotnicze. Osada pustoszała. Nad łóżkiem jednego z bezimiennych bohaterów wisi zdjęcie Lenina z naderwanym rogiem. Ivens najwyraźniej celowo powściągnął fotogeniczne eksperymenty, aby nic nie rozpraszało publiczności w śledzeniu jego obrazowej argumentacji⁵³. Nędza nie jest fotogeniczna, nędza jest faktem. Czy taka decyzja byłaby do utrzymania w konwencji filmu fabularnego?

Odpowiedzi na pytanie o prawdopodobne artystyczne decyzje Forda w obrazowaniu sytuacji górników należy szukać w dokumencie *Mir kumen on*. W prologu ukazującym warunki życia dzieci w rodzinach robotniczych, ujmowane pod kątem, z dołu, wielkomięskie kamienice oraz cienie strajkujących robotników przesuwające

51 Barbara Szczyпка-Gwiazda, *Śląska apokalipsa według Linkego*, „-grafia” 2006, nr 3/4.

52 Pokaz *Symfonii przemysłowej* w kinie Styłowy 21 lutego 1932: *Co wyświetlano na prywatnych pokazach*, „Kino”, 13.03.1932, nr 11; pokaz na terenie WSM na Żoliborzu 11 grudnia 1932: *Po co chodzimy do kina?*, „Głos Stolicy” 1932, nr 101, s. 7. Po wojnie holenderski dokumentalista odwiedził z kamerą Bytom, aby nakręcić polski fragment do swojego dokumentu o czterech demokracjach: *Joris Ivens kręci film*, Polska Kronika Filmowa, 1948, wyd. 16, <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/7468>, dostęp 15.11.2017.

53 Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001, s. 149.

się obok tablicy informującej o zwolnieniach, wskazują na inspiracje ekspresjonistyczne zaczerpnięte z wrażliwego na kwestie społeczne kammerspielu. Z kolei w śląskiej sekwencji dynamika obrazu, z rytmicznym montażem szerokiego planu zadymionego Śląska i zbliżeń na dzwonek zwołujący górników na szychy, w połączeniu z pieśnią o „wydobywcach czarnych diamentów” wskazuje na to, że Ford wykorzystałby środki, po jakie w polskim kinie międzywojnia sięgano najrzadziej, a mianowicie radzieckiej awangardy filmowej⁵⁴.

START-owcy wrócili do tematu górniczego w 1935 roku, kiedy na zlecenie Instytutu Spraw Społecznych Eugeniusz Cękałski (reżyseria) i Stanisław Wohl (zdjęcia) zrealizowali dokument *W kopalni węgla*, przedstawiający pracę górników i ich wypoczynek. Wraz z instruktażowym filmem *Uwaga* (1935) na temat prawidłowego wykorzystania środków ochrony pracy wyświetlany był robotnikom w Wielkiej Brytanii w czasie jednego z pokazów, o które postarał się na miejscu Cękałski jako stypendysta Funduszu Kultury Narodowej⁵⁵. Temat kryzysu ekonomicznego w poskich kopalniach podjął tuż przed wojną Jerzy Gabryelski w filmie *Czarne diamenty* (1939), ale *Czarne skrzydła* doczekały się filmowej adaptacji dopiero po wojnie, w 1962 roku w Zespole Kamera kierowanym przez Jerzego Bossaka. Opracowaniem scenariusza i reżyserią zajęli się Ewa i Czesław Petelscy, autorem zdjęć wykonanych częściowo w kopalniach Chorzowa był Kurt Weber. Mimo doskonałej obsady (Kazimierz Opaliński, Wojciech Siemion, Czesław Wotłajko, Beata Tyszkiewicz) i współpracy wybitnego operatora nie zalicza się filmu do najlepszych w nierównym dorobku Petelskich. W porównaniu z górniczą sekwencją z *Mir kumen on* film wydaje się płaski i niemy. Zdumiewa decyzja o usunięciu z grona bohaterów Lenory na rzecz jej brata Jana Dusia oraz ograniczenie motywacji Mieniewskiego do urażonej dumy, a jego roli do agitacji robotników. W 1965 roku pod ziemię zesła z kamerą także Wanda Jakubowska, scenarzystka niedoszłych *Czarnych skrzydeł*, aby zrealizować film *Gorąca linia* o ideowym inżynierze górnictwa w warunkach powojennego przemysłu. Przy okazji wspomniała przedwojenne plany: „Byliśmy bardzo przejęci tematyką życia górników. Bardzo pragnęliśmy zrealizować ten film. Cenzura zabroniła stanowczo realizacji. Widzowie znają powojenną adaptację reż. Ewy i Czesława Petelskich, nie muszą więc tłumaczyć, dlaczego tak się stało. A wykonaliśmy wówczas zaledwie kilka próbnych zdjęć osiedli...”⁵⁶. W rozmowie ze Stanisławem Janickim Ford dopowiedział, że na zdjęcia w terenie nie zgodził się ówczesny wojewoda śląski⁵⁷. W 1934 roku zarząd Towarzystwa Francusko-Włoskiego Dąbrowskich Kopalń Węgla podjął decyzję o unieruchomieniu kopalni Reden. Niezrealizowana adaptacja dopełniła wygaszenia pamięci o kopalni i ambicjach przedwojennych twórców kina politycznego. W jej miejscu znajduje się dziś park im. Generała Józefa Hallera i park wodny Nemo.

54 Więcej o filmie zob. Anna Szczepańska, *Łyzeczka z Nowego Świata*, w tym tomie, s. 14-23.

55 Jolanta Leman, op. cit., s. 80-81.

56 Elżbieta Smoleń-Wasilewska, *Spotkania i rozmówki: Wanda Jakubowska*, „Film” 1964, nr 31, s. 2.

57 Stanisław Janicki, op. cit., s. 24.

montaże nowoczesności

Adaptacje estetyki filmu i fotografii
w (polskim) modernizmie dwudziestolecia



Piotr Słodkowski

„Fotomontaż – nowoczesna epopeja”.
Mieczysław Szczuka¹

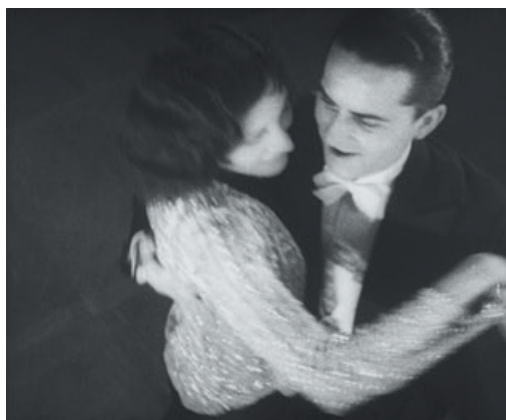
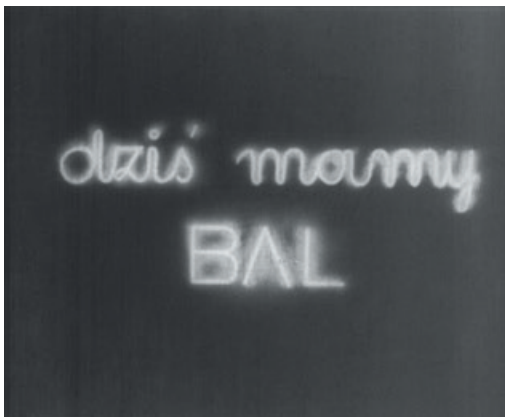
Przywołując znany esej Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w epoce mechanicznej reprodukcji*, Piotr Juszkiewicz zwraca uwagę na niezrozumiałą praktykę interpretacji tego tekstu w perspektywie żalu po nieredukowalnej i utraconej przez sztukę jakości oryginału – aury². Tymczasem, jak trzeźwo zauważa badacz, wbrew podskórnemu sentymentalizmowi takiego odczytania sam Benjamin z ochotą porzuca dzieło na śmietniku historii w imię jawnie nieauratycznego medium wypowiedzi artystycznej – filmu będącego sztuką przyszłości, idealnie odpowiadającą współczesnej cywilizacji, łączącą perswazyjność, masowość i techniczność.

Jeśli przyjąć tę optykę, natychmiast wyłaniają się całkowicie prymarne konteksty ściśle wiążące nowoczesność, film i fragment sztuk wizualnych, czyli modernizm/radykalny, modernizm/awangardę. Pomijając z konieczności wszystkie zawitości, napięcia i aporie wpisane w projekt nowoczesności, powiedzmy tylko za Jeanem-François Lyotardem, że nowoczesność rządzi się określoną metanarracją – opowieścią o powszechnej emancypacji i wolności ludzi, która pozostaje w ambiwalentnej łączności z mitem³. Narracje są jak mity, tak jak one mają bowiem uprawomocnić instytucje i praktyki społeczne, zarazem jednak tym się od nich różnią, że nie szukają swej legitymizującej siły w geście założycielskim (w przeszłości), ale w projekcji jutra – w utopii przyszłego ładu. Ciekawym dopełnieniem tej myśli są rozważania autorów *Dialektyki oświecenia*, Theodora W. Adorna i Maxa Horkheimera, oraz Josepha Campbella w interpretacji Juszkiewicza. Wszyscy oni zwracają uwagę na paradoksalną relację z mitem, która w istocie funduje nowoczesność: o ile ta ostatnia zdecydowanie odsuwa stare, przedoświeceniowe przekonania w geście oczyszczenia pola dla projektów przyszłości (odczarowuje świat, jak pisał Weber), o tyle – według logiki powtórzenia – wizje

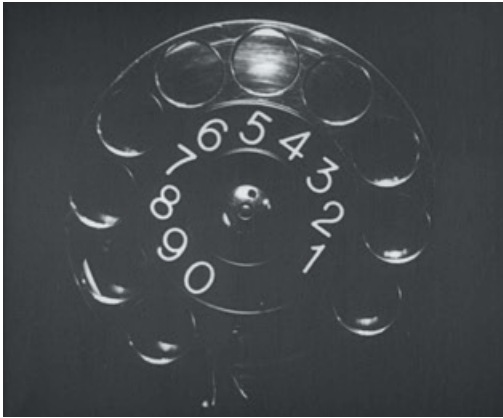
1 Mieczysław Szczuka, *Fotomontaż*, „Blok” 1924, nr 8/9, s. 6. Wypowiedź tę Debora Vogel uczyniła mottem otwierającym jej artykuł *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, „Sygnały” 1934, nr 12, s. 4.

2 Piotr Juszkiewicz, *Film – najważniejsza ze sztuk*, w: idem, *Cień modernizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013, s. 177–178. Zob. też Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie mechanicznej reprodukcji*, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, przeł. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.

3 Jean-François Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przeł. Janusz Migasiński, Aletheia, Warszawa 1998.



Kadry z filmu *Dziś mamy bal*, reż. Jerzy Zarzycki, 1934, po restauracji cyfrowej, FINA



te także budowane są na micie: na nowym micie fetyszyzującym rozum, cywilizację, regenerację świata⁴.

Jeżeli nowoczesność karmi się nowym mitem rozumnego postępu, ponieważ ten objaśnia ekspansywną logikę jej rozwoju, to naturalnie modernizm, który w tej konstelacji pojęć trzeba rozumieć jako funkcję lub estetyczny wymiar nowoczesności, poszukuje adekwatnie nowych formuł obrazowania pędu zmiany. Zakreślenie tak rozległej panoramy zjawisk jest konieczne, aby należycie pokazać wspólny ideowy rdzeń rozmaitych i przecież nietożsamych wizji artystycznych: tych – z braku lepszego określenia – bezinteresownie obejmujących swym zasięgiem miasto, maszynę, modernizację i film, oraz tych, które wprzęgały identyczne fascynacje w projekt *par excellence* polityczny. Niech ideową wspólnotę mimo różnic ukazują tylko te dwa przykłady.

Z jednej strony trzeba pamiętać, że jedna z ważniejszych składowych malarzkiej estetyki Fernanda Légera – zasada izolowanego przedmiotu – wynikała z głębokich inspiracji i wielorakich związków artysty z filmem. Według Christophera Greena praca nad scenografią (wygląd laboratorium) do *L'Inhumaine* Marcela L'Herbiera (1923) oraz nad własną eksperymentalną produkcją *Ballet mécanique* (1925) uwarściła Légera na odmienne właściwości medium filmu i medium obrazu⁵. Przede wszystkim jednak kino (na równi z reklamą) otworzyło przed nim nowe możliwości reprezentacji, oparte na takich filmowych zabiegach jak kontrast, sekwencyjność, cięcie czy drastyczne powiększenie obiektu. „Kino pokazało nam w niezwykłym zbliżeniu fragment postaci ludzkiej: rękę, oko, twarz. Malarz współczesny powinien czerpać z tego wszystkiego. Powiększony stukrotnie fragment narzuca nam nowy realizm” – przekonywał Léger w niedatowanej wypowiedzi *Problem wolności w sztuce*, a w tekście o znamienym tytule *Nowy realizm* (1935) dodawał: „[...] w tych tak pasjonujących dziejach przedmiotu wspomogło nas kino i jego zbliżenia; kino pozwoliło nam »iść szybciej«”⁶. Z drugiej strony, czy to nie z analogicznych zabiegów eksplorujących nową wizualność korzystał w tym samym czasie Siergiej Eisenstein? Zmianie ulega jedynie to, że fragment, sekwencja, kontrast działają tu w służbie maksymalnego wzmożenia politycznej idei. Wszak sensotwórcza praca filmu w *Pancerniku Potiomkin* (1925) i *Październiku* (1928) rodzi się na drodze asocjacyjnego montażu: intensyfikowania znaczeń przez zestawienia „obrazów, w których postacie, przedmioty, światło i ruch formują jednoznaczne w swej propagandowej wymowie wizualno-pojęciowe stereotypy” – bolszewików i ich antagonistów⁷.

Warto w tym miejscu dodać, że także polscy twórcy, którzy nie wypowiadali się przede wszystkim poprzez obraz malarzski, chętnie sięgali po krótkie formy filmowe jako poręczne narzędzie do uchwycenia nowoczesności w bliskim Légerowi wymiarze wiel-

4 Wątki te dogłębnie omawia Piotr Juszkiewicz, *Nowy mit*, w: idem, *Cień modernizmu*, op. cit., s. 50–74.

5 Zob. Christopher Green, *Léger and the Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven–London 1976, s. 250–285, zwłaszcza s. 275–285.

6 Fernand Léger, *Funkcje malarstwa*, przeł. Joanna Guze, PIW, Warszawa 1970, s. 52, 101.

7 Piotr Juszkiewicz, *Wprowadzenie*, w: idem, *Cień modernizmu*, op. cit., s. 21.

komiejskiego życia i związanego z nim widowiska (ulica, witryny sklepowe, rewie itp.). Przykładem jest tu impresja filmowa Jerzego Zarzyckiego i Tadeusza Kowalskiego *Dziś mamy bal* (1931), która w quasi-reportażowej formie ukazuje blichtr wieczornej zabawy, a czyni to głównie za pomocą awangardowej estetyki. Oto bowiem narracja utkana jest izolowanymi zbliżeniami na stypizowane atrybuty nowoczesności: wypełniająca cały kadr tarcza telefonu, prasa drukarska, która ekspresowo wypuszcza zaproszenia na bal, rozświetlające ulice latarnie elektryczne (nie zaś gazowe), wreszcie jazz band. Między scenami balu na ekranie pojawia się, niczym wizualne interludium, ruchoma abstrakcyjna kompozycja przywodząca na myśl estetykę futurystów. Sama zabawa przedstawiona jest poprzez ścisłą choreografię ruchów i rytmiczne powtórzenia – tańcząca para trzykrotnie zakreśla precyzyjną spiralę, a elegancki mężczyzna schodzący po schodach ukazany jest w sekwencji cięć i zbliżeń na jego idealnie wypolerowane lakiery. Logika ruchu plastycznego to wyraz nowoczesnego piękna przedmiotu-widowiska – tak, parafrazując Légera, trzeba w istocie widzieć te zabiegi filmowe. Interesujące, że z afirmacją międzywojennego miasta i jego eleganckich mieszkańców, jaką proponuje film, koresponduje modernistyczne malarstwo, jak choćby obraz Lwowa lat dwudziestych na kolażowej akwareli *Ulica* (1924) Henryka Strenga, którą również zaludniają przechodnie w lśniących półbutach, w otoczeniu izolowanych odwołań do metropolii: latarni elektrycznych, witryn sklepowych i reklam kawiarni, kin, jazz-bandu... Kompozycja ta, jakkolwiek obejmuje też i inne aspekty miejskości, z pewnością zastępuje pod tym względem na uwagę, gdyż jest jedną z nielicznych prac, w których artysta uwidacznia modernizacyjne oblicze Lwowa.

Przyjąwszy, że film jako nowe medium z radykalnym modernizmem (awangardą) jako polem testowania tradycyjnych mediów połączył ten sam kontekst wizualizowania nowoczesności, spróbujmy teraz w sposób bardziej syntetyczny nakreślić charakter związków między eksperymentalnym kinem i malarstwem na przykładzie fragmentów dzieła twórców reprezentujących trzy ośrodki artystyczne polskiego dwudziestolecia: Kraków, Lwów, Warszawa. Innymi słowy, postawmy pytanie o to, jak inspiracja filmem (i pokrewną mu fotografią) zmieniła status modernistycznego obrazu.

Przede wszystkim zjawisko to zdecydowanie poszerzyło formułę reprezentacji. Jeśli, jak chce Marcin Lachowski, centralną tradycją polskiego modernizmu w międzywojniu jest obraz unistyczny, jednozgodny organizm, dla którego „nacięcie” płótna oznacza śmierć⁸, to eksperymenty filmowe i fotograficzne niweczyły tę jednorodność kompozycji, otwierając ją na technikę (foto)montażu: pojedynczy przedmiot i postać, ich zbliżenia lub oddalenia (różnice skali), kolażowy zestaw na zasadzie sekwencji lub kontrastu. Ten inkluzywny gest niósł nowe walory formalne i kompozycyjne, co pokazują m.in. montaż lwowskich artystów: Aleksandra Krzywobłockiego, Jerzego Janischa, Margit Sielskiej i innych. Ale nadto miał on także przynajmniej dwie znaczące

8 Zob. Marcin Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013, s. 154–155. Badacz stawia tezę, że dla artystów czynnych po 1945 roku najważniejszymi punktami odniesienia do sztuki dwudziestolecia były dwie wiązki tradycji – teoria unizmu oraz figura lalki, manekina, marionetki.

konsekwencje w zakresie samej koncepcji dzieła. Rozbijał homogeniczną wizję kultury i uchylał namysł nad prawidłami budowy obrazu jako autonomicznego bytu, gdyż bardzo wyraźnie wprowadzał kulturę masową do elitarnej, sztukę niską do wysokiej, zacierając różnice między tymi pojęciami (przykładem twórczość Janusza Marii Brzeskiego). Dzięki potencjałowi perswazyjnych zestawień kontrastowych aspektów rzeczywistości społecznej montaż bywał także używany w różnych odmianach sztuki zaangażowanej, od radykalnego skrzydła konstruktywizmu (produktywizm Mieczysława Szczuki) do projektu „realizmu faktów” w kręgu grupy Artes (teoria faktomontażu porównawczego autorstwa Tadeusza Wojciechowskiego).

Znamienne, że poetka, pisarka i teoretyczka sztuki Debora Vogel praktykę montażu lokowała w centrum współczesnych praktyk artystycznych, adaptując ją także do własnych tzw. montażu literackich⁹. Montaż – jak przekonywał Paweł Mościcki, śledząc związki poetki z filmem – służył jej „jako narzędzie tworzenia pozbawionych hierarchii zestawień”, stając się „całością podporządkowaną zasadzie powszechnego przylegania, nieustannych symultanicznych powiązań między całkiem odrębnymi porządkami znaczeń”¹⁰. W konsekwencji tak przekrojowe myślenie daje oryginalny „amalgamat cywilizacji i natury”¹¹. Co ważne, idea Vogel, bliska estetyce Giacomo Balli, Jalu Kurka czy Stefanii i Franciszka Themersonów¹², znajduje odzwierciedlenie w praktyce artystycznej twórców grupy Artes. W znanym artykule *Genealogia fotomontażu i jego możliwości* Vogel przywołuje m.in. *Fotomontaż* (1933) Jerzego Janischa – absurdałe zestawienie kobiecego aktu (Wenus z Milo) z odstoniętymi wnętrzościami i fragmentu samochodu z półosią napędową i kołem – opatrując pracę znamionym komentarzem: „Konstruktywistyczne zestawienie ciała i maszyny z podkreśleniem **pokrewieństwa obu organizmów**: życie maszyny, uwidocznione w wirującym kole maszyny, ma swój odpowiednik w ułożonych kuliście organicznych formach w otworzonym brzuchu ciała ludzkiego [...]”¹³. Opis kondycji nowoczesnej poprzez bezszwowe połączenie tego, co przynależne zarazem cywilizacji, kulturze i naturze, zyskuje w kompozycji Janischa posmak surrealistycznej ironii. Jednakże wybór prac ilustrujących *Genealogię...* unaczynia przy tym, że montażowe zestawienia są tak pojemne, iż w istocie obejmują wiele niezbornych idiomów artystycznych, więc etykieta surrealistyczna wydaje się tu nazbyt ogólną kategorią opisu. Z jednej strony można przywołać realizacje Aleksandra Krzywobłockiego, studenta Politechniki Lwowskiej, który wielokrotnie eksponował monumentalną stabilność elementów architektonicznych (kolumna pośród prostych płaskich form), włączając w nie niekiedy fragmenty ciała (dłoń obok łuku budowli),

9 Na temat przepływów idei zaczerpniętych z awangardy malarskiej do myśli i praktyki literackiej artystki zob. Karolina Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Universitas, Kraków 2006.

10 Paweł Mościcki, *Montaż, miasto, monotonia*, w: *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, red. Andrij Bojarow, Paweł Polit, Karolina Szymaniak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 197.

11 Ibidem, s. 200.

12 Ibidem, s. 197.

13 Debora Vogel, *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, op. cit., cyt. za: *Montaże. Debora Vogel...*, op. cit., s. 315.

a także radykalnie zestawiając to, co organiczne, z tym, co geometryczne (zbliżenie stopy i szklanej kuli). Z drugiej strony – wśród wielu innych – na zasadzie kontrastu odróżnia się od nich *Montaż rysunkowy* (1933) Henryka Strenga, który metaforyzacją kompozycji łączył z nowym językiem: uwrażliwionym społecznie faktorealizmem dominującym w jego twórczości około połowy lat trzydziestych. W pracy Strenga montaż obejmował zatem synchronię niezbarnych idiomów i znaczeń – stanowił zasadę organizacji nadrealnej kompozycji, będąc zarazem narzędziem sztuki zaangażowanej.

Inne użycie montażu reprezentował Janusz Maria Brzeski, który osiedlił się w Krakowie w 1930 roku, a wcześniej pracował jako fotomontażysta dla paryskiego tygodnika „Vu”. W sposób naturalny wychodził on poza wewnątrzartystyczne poetyki, uznając kulturę masową za niezbywalny rys nowoczesnego życia, a fotografię i film za pełnoprawną część sztuk wizualnych. Dość powiedzieć, że w Krakowie z jego inicjatywy, jak podkreśla Andrzej Turowski, narodziło się Studio Polskiej Awangardy Filmowej organizujące „poranki filmowe” i „dzienniki”, „na których pokazywano między innymi filmy [László] Moholy-Nagya i fotomontaże [Kazimierza] Podsadeckiego. W 1933 roku w Warszawie, jeszcze pod patronatem grupy Praesens ci sami artyści doprowadzili do zorganizowania międzynarodowego pokazu filmu współczesnego, na którym obok *Europy* Themersonów wyświetlano *Symfonię przemysłową* J.[oris] Ivensa”¹⁴. Brzeski i Podsadecki, autor znanego fotomontażu *Miasto młyn życia* (1929), stworzyli też wspólnie dwa filmy – *Przekroje* (1931) i *Beton* (1932).

Fotomontaże Brzeskiego w sposób ostentacyjny ukazywały stereotypowe oblicze nowoczesnego miasta i fantazje na jego temat. Można rzec, że miały one charakter na poły performatywny, jako że – drukowane w „Kurierze Literacko-Naukowym”, dodatku do popularnego „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” – skierowane były do miejskiego czytelnika masowego¹⁵. Ukazując uwodzicielską ekspresję metropolii za pomocą estetyki fragmentu, podobnie jak tzw. filmy przekrojowe nie obierały za cel indywidualnego bohatera, ale uogólnione figury nowoczesnego życia. Dobrym przykładem przyjęcia takiej optyki jest *Biegacz* (1935), fotografia sportowca ulokowana na geometrycznej, cylindrycznej kompozycji, lub montaż *Jeszcze szybciej* (1933) afirmujący potęgę nowych pojazdów. Wybór tematu nie jest przypadkowy, gdyż fascynacja wysportowanym i silnym ciałem na równi z piętrzącą się ku niebu nowoczesną architekturą, lotnictwem, motoryzacją, maszynową prędkością – słowem, przejawami zwycięstwa człowieka nad oporem materii – wyznaczały horyzont myślenia zarówno krakowskich modernistów pokroju Brzeskiego, jak i tych z kręgu paryskiego „L'Esprit nouveau”¹⁶.

14 Andrzej Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 136.

15 Ibidem, s. 195.

16 Na temat fascynacji nowoczesną ikonografią w kręgu paryskiego pisma zob. Gladys. C. Fabre, *The Modern Spirit in Figurative Painting. From Modernist Iconography to a Modernist Conception of the Work of Art*, w: *Léger et l'esprit moderne. Une alternative d'avant-garde à l'art non-objective 1918-1931 / Léger and the Modern Spirit. An Avant-garde Alternative to Non-objective Art 1918-1931*, red. eadem, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1982, s. 145-169.

O tym, że film i montaż lokowały się w centrum zainteresowań polskiej awangardy, świadczy właśnie jedno z jej czołowych czasopism: już w numerze 1 „Blok” Mieczysław Szczuka zamieścił zwięzły wykres ilustrujący *Pięć momentów filmu abstrakcyjnego* – ułożonych sekwencyjnie fragmentów figur geometrycznych¹⁷. W 8/9 numerze pisma autor nazywa fotomontaż „nowoczesną epopeją” i „poezjoplastyką”, ale zwraca też uwagę na jego nowe walory poznawcze: tak jak kino pozwala na równoczesne trwanie wielości zjawisk, tak fotomontaż daje „obiektywizm form”, analogicznie „jest jednoczesną wielością zjawisk” i „rozszerza zasób możliwości środków”¹⁸. Refleksja ta nie szła jednak ani w stronę zestawień kompozycyjnych w imię gwałtownych poszukiwań oryginalnego przedmiotu, jak o surrealistycznym poezjo-malarstwie pisano w *Ulotce* grupy Artes¹⁹, ani w stronę afirmacji kultury popularnej i fantazji o mieście, jak pokazywał Brzeski. Marksistowska optyka Szczuki wymagała utylitarnego wykorzystania nowego środka do wzmocnienia ideowego przesłania, stąd montaż – tak samo jak dzieło sztuki *sensu largo* – stał się dlań ledwie punktem wyjścia dla zmiany społecznego status quo, chociażby w projektach druków politycznych („jednodniówek”) i okładek książek pisarzy lewicowych (m.in. *Dymów nad miastem* Władysława Broniewskiego).

Należy zauważyć, że na ten sam co Szczuka aspekt montażu – symultaniczność kompozycji – zwracał też uwagę związany z lwowskim Artesem Tadeusz Wojciechowski i analogicznie do konstruktywisty odczytywał tę właściwość przez pryzmat zaangażowania. Wojciechowski postulował sztukę tendencyjną, której najużyteczniejszym narzędziem byłby „faktomontaż porównawczy”, pozwalający na swobodne zestawienia przedmiotów, idei i faktów (tendencji społecznych) według praw kontrastu lub analogii²⁰. Otwierał przy tym bardzo inspirującą możliwość, pozwalając zaangażowanemu twórcy wykorzystać wszystkie możliwe środki i chwyt formalne, które wzmocnią przesłanie społeczne. Inaczej niż w konstruktywistycznych montażach Szczuki oznaczało to ciągłe oscylowanie między estetykami modernizmu a postulowanym językiem zrozumiałego dla mas realizmu.

Film awangardowy, eksperymentalny, abstrakcyjny przeniknął do zastygłego modernistycznego obrazu – płaszczyzny ograniczonej ramami – najpełniej pod postacią foto- i faktomontażu. Przekraczał wąską ramę „izmu”, nie niosąc jasno określonego programu, ale dzięki radykalnemu poszerzeniu możliwości dotąd koherentnej kompozycji był plastyczną formą, którą wypełniano różnymi treściami – tak różnymi, jak różnie rozkładano akcenty w wizjach wciąż rzutowanej na przyszłość emancypacyjnej narracji nowoczesności.

17 „Blok. Czasopismo Awangardy Artystycznej” 1924, nr 1, s. 2.

18 „Blok. Czasopismo Awangardy Artystycznej” 1924, nr 8/9, s. 6.

19 *Czarownik przy zielonej skale. Henryk Streng/Marek Włodarski*, red. Józef Chrobak, Justyna Michalik, Marek Wilk, Galeria Piekary, Poznań 2009, s. 48–49.

20 Zarys teorii Tadeusza Wojciechowskiego omawia Andrzej Turowski, op. cit., s. 335–336. Próby jej zastosowania w praktyce artystycznej Strenga zanalizowałem w dysertacji doktorskiej *Modernizm, zaangażowanie, tożsamość. Przypadek Henryka Strenga/Marka Włodarskiego*, 2017, Archiwum Wydziału Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego, s. 155–161.

**społecznie
użyteczne
*strachy***

Iwona Kurz

Ziuta Młodziakówna, atakująca obnażoną łydką bohatera Gombrowiczowskiej *Ferdydurke* (1937), chodzi w tenisówkach, wyraża się swobodnie, nie używa tradycyjnych form grzecznościowych. Dysponuje właściwie wszystkimi atrybutami nowoczesności, w tych przynajmniej jej przejawach, które pociągały swoją nowością w drugiej dekadzie międzywojnia. Ówczesni chłopczy „nadziani byli kinem, romansem, gazetą”, i do kina właśnie Ziuta umawia się przez telefon z koleżanką – „Dobrze, punktualnie, na pewno, kino, pa”¹. Wówczas była to popularna rozrywka wielkomiejska. Przeciętny mieszkaniec Warszawy chodził do kina dwanaście razy do roku² (dziś dwa, trzy razy mniej). Czy „nowoczesna pensjonarka” szczególnie (nie) chodzi na filmy polskie? Czy decydując się na film polski – a nie było to wówczas tak oczywiste – mogła wybrać popularną komedię jak *Jadzia* (1936), z motywem tenisowym przecież? Albo film *Piętro wyżej*, w którym dwóch panów Pączków namiętnie słucha radia i dla radia nagrywa? Chyba jednak nie romans, jak *Skłamałam* albo drugą część *Trędowatej*, prędzej może żydowskiego *Dybuka* albo, ambitnie, *Dziewczęta z Nowolipek* – wszystkie te filmy miały premierę w 1937 roku.

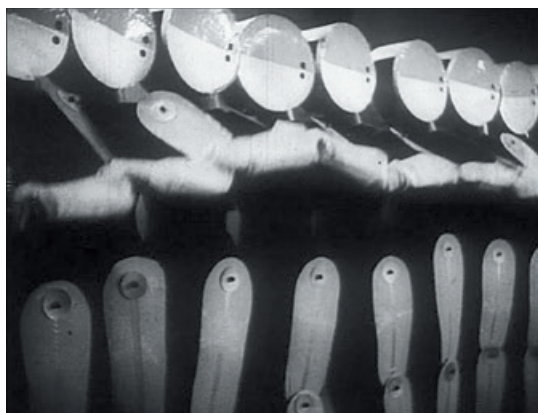
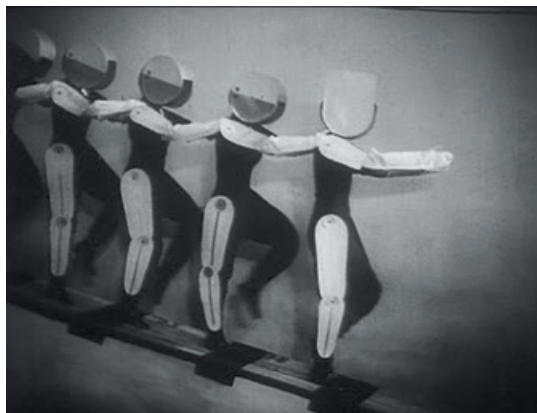
Rok później raczej nie byłoby wątpliwości – zdecydowanie obstawiałabym *Strachy* (1938) Eugeniusza Cękałskiego i Karola Szołowskiego. Z dobrymi recenzjami, także w „Wiadomościach Literackich”, snobujące się na film artystyczny, a jednocześnie z dreszczykiem emocji wywołanym obyczajowo postępową (w ówczesnym języku) fabułą opisującą życie tancerek, aborcję i samobójstwo, czyli tematy trudne, ale zarazem budzące zaciekawienie. Podobnie jak postać Ziuty *Strachy* wcielały różne napięcia nowoczesności w nie do końca nowoczesnym społeczeństwie. Nie bez powodu Gombrowicz w powieści poddaje krytyce gest nowoczesny poprzestający na podnieceniu tym, co nowe – co zatem starzeje się najszybciej.

Nowocześnie

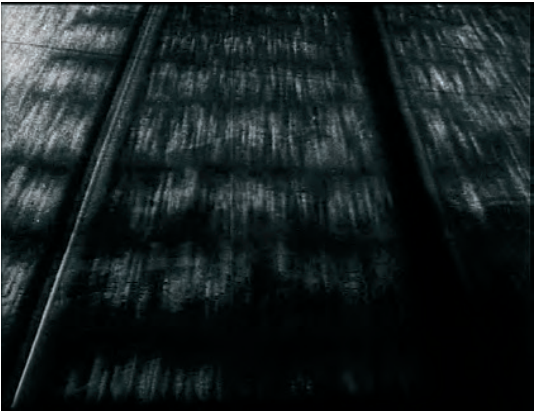
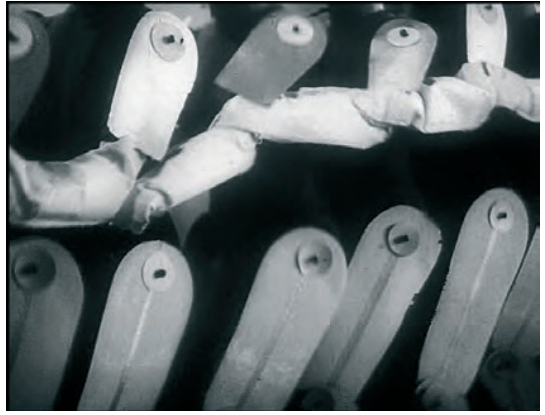
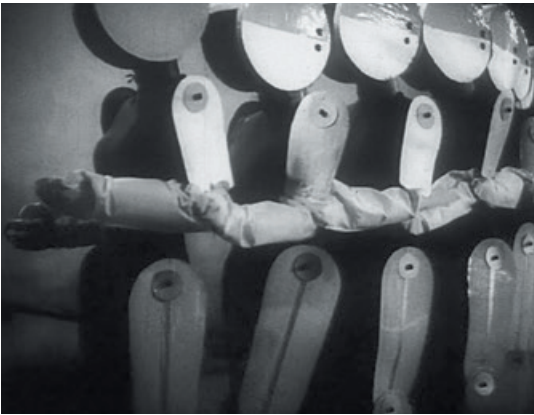
Kino jest maszyną nowoczesności – to jasne. Porusza masy. Rejestruje, reprodukuje, a następnie wprowadza w obieg, z całą siłą i na nowo, nie tylko obrazy i historie, ale też praktyki społeczne, gesty i obyczaje. Maszyna ta może być jednak różnie wykorzystywana. Przystawiana „branża”, jak określano środowisko filmowe międzywojnia, wypełniała je zazwyczaj ziemiańskim kostiumem i melodramatem, co prowokowało

1 Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, PIW, Warszawa 1956, s. 116.

2 Zob. Małgorzata Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, Ars Nova, Poznań 1999, s. 143.



Kadry z filmu *Strachy*, reż. Eugeniusz Cękański, Karol Szołowski, 1938, FINA



niektórych krytyków, jak Stefania Zahorska, stała recenzentka „Wiadomości Literackich”, a jednocześnie uczestniczka działań Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START, do pomstowania na brak w polskim filmie jakiegokolwiek prawdziwej współczesności³. Z kolei Eugeniusz Cękański, jeden z liderów START-u, a potem Spółdzielni Autorów Filmowych (SAF) i współreżyser *Strachów*, dowodził, że w polskim kinie w ogóle nieobecne są pieniądze i „realna sprawa walki o byt”⁴. Dobitnie ujęła to Alina Madej, autorka jednej z najciekawszych książek o filmie międzywojnia: „Oglądając ówczesne filmy, odnosi się wrażenie, że u bram wytwórni filmowych zamierało autentyczne życie, wskutek czego kino stało się jedynym w swoim rodzaju rezerwatem rodzimych stereotypów, obsesji i fantazmatów”⁵.

START-owcy wobec tej dominującej produkcji filmowej używali deprecjonujących określeń jak „handel” lub „geszeft”, ale ten charakter produkcji – rozrywkowych filmów utrzymujących publiczność w dobrym samopoczuciu – wyznaczał też pułap ich własnych aspiracji. Chodziło o tylko tyle i aż tyle, by zaczęły powstawać **dobre filmy polskie**. Produkcje polskie stanowiły zdecydowanie mniejszą część repertuaru kinowego – nie sięgały nawet 10 procent⁶ – więc tym bardziej uznać należy, że „polskość” rozumiana tutaj jako przynależność do kultury narodowej, wciąż jeszcze nowo odzyskanej, oraz jako zakorzenienie w problemach istotnych dla państwa i społeczeństwa, była jedną z domyślnych determinant tych poszukiwań.

Trudniej zdefiniować, co to znaczy film „dobry”. W nowo powstałej monografii START-u Łukasz Biskupski określa działalność stowarzyszenia jako **kinofiliję zaangażowaną**⁷. Miłość do kina w wielu jego przejawach miałyby w tym ujęciu stać się zaraźliwa i przenieść również na szeroką publiczność. Miałyby też godzić podejmowanie ważnych społecznie tematów z poszukiwaniami formalnymi. W tekście, który można uznać za programowy, START-owcy pisali, że chodzi o:

Film wykorzystujący wszystkie zdobycze mowy filmowej dla osiągnięcia zamierzonego wzruszenia czy narzucenia zamierzonych idei.

Film, którego twórcy są w zgodzie ze swym sumieniem społecznym (i to sumienie posiadają).

3 W efekcie niewspółmierną do wartości filmu radość wyrażata z powodu takiego dzieła, jak wspomniana *Jadzia*: „Film całkiem demokratyczny, proponuje aktywność handlową i przemysłową oraz godziwą konkurencję z matrymonialnym rozwiązaniem. [...] Brak szlachty i próżniactwa”; zob. Stefania Zahorska, *Nowe filmy*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 41.

4 Zdaniem Matgorzaty Hendrykowskiej to właśnie pieniądze były główną przeszkodą w działalności SAF, powstałej na gruzach START-u; zob. eadem, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2016. O kwestii tej pisze też Monika Talarczyk w tym tomie, s. 188–209.

5 Alina Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim filmie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Universitas, Kraków 1994, s. 9.

6 O wymiarze produkcyjnym polskiej kinematografii – także tego okresu – piszę przede wszystkim na podstawie: Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Filmoteka Narodowa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992.

7 Łukasz Biskupski, *Kinofilia zaangażowana*, Oficyna, Łódź 2017.

Film, który nie fałszuje rzeczywistości, lecz ujmuje ją w formę uporządkowaną artystycznie⁸.

Drogą do osiągnięcia takiego filmu miała być propaganda filmu artystycznego, czyli popularyzacja dzieł uznawanych za dobre, potępienie, wręcz bojkot złych, popieranie eksperymentów, a także wzbudzenie „w społeczeństwie zainteresowania filmem jako pierwszorzędnym czynnikiem wychowawczym”.

Cękałski wzywał też do zaangażowania w kino przedstawicieli elit, uznających dotąd to medium za podrzędną formę wyrazu:

Niechże stojący na uboczu panowie, którzy tworzą historię kultury świata, zjedną z piedestału i zaprzęgną się do pracy nad odrodzeniem kina, nad pogłębieniem jego prawdy, nad rozbudową filmowej sztuki i skierowaniem jej na takie tory, które by były zgodne z misją wychowania pokoleń, bo tę misję ukochane przez miliony kino spełnić musi, i spełnia ją już wbrew woli uczonych, naturalnie spełnia źle. Miliony widzów kochających kino mogą domagać się tego. Wtedy kino poza chwilą radości da im coś więcej: realną siłę do życia, przestanie być snem, stanie się pomostem do lepszego, lecz realnego świata⁹.

Taka działalność filmowa miała zatem wszelkie cechy lewicowego inteligentkiego zaangażowania: przywiązanie do wartości budujących równość i spójność społeczną, oparte na wierze w edukację jako narzędziu przemiany świadomości społecznej. Edukacja o filmie miała prowadzić do umożliwienia – za sprawą dobrych filmów i uwrażliwionych na nie odbiorców – **edukacji poprzez film**. Program ten był radykalny jedynie za przyczyną swojej niszowości wobec praktyk powszechnych dla „branży” tłukącej białe wodewile i melodramaty. Kryła się też w nim pewna dwuznaczność, charakterystyczna zresztą dla wielu projektów oświecenia społecznego, związana z sytuowaniem w tej debacie samych odbiorców: z jednej strony jako kochających kino, z drugiej domagających się jakoby (skąd to wiadomo?) kina „prawdziwego”; z jednej strony potrzebujących najwyraźniej „innych”, będących formą działania społecznego filmów, z drugiej – przedstawianych w negatywnym świetle jako współwinni sytuacji, w której wszystko, co najgorsze w kinie (i w polityce), wynika ze „schlebiania gustom plebsu”¹⁰.

8 Zarząd Stowarzyszenia „Start”, *Film polski na bezdrożach. Między nakazem kasowości a nakazem sztuki. Produkcja spółdzielca drogą do filmu artystycznego*, „Głos Stolicy”, 4.12.1932, nr 87, s. 15, cyt. za materiałami źródłowymi w aneksie do książki Łukasza Biskupskiego.

9 Eugeniusz Cękałski, *Dlaczego kochamy kino?*, „Kino” 1933, nr 32. Odezwa do „panów” oddaje oczywiście ducha epoki – w samym STARCIE ważną rolę pełniły przecież choćby Wanda Jakubowska czy Janina Dłuska, w potowie lat trzydziestych żona Cękałskiego.

10 Antoni Bohdziewicz, *Pierwszy film S.A.F.-u*, „Życie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej” 1939, nr 1, s. 6–7.

Film społeczny, film użyteczny

W istocie program START-u negocjował zatem pomiędzy zdecydowanymi próbami poszukiwania nowych środków wyrazu a tworzeniem dobrych rzemieślniczo dzieł głównego nurtu. Członkowie stowarzyszenia nazywali się awangardzistami nieco na wyrost, raczej byli nimi – powtórzę – na tle produkcji dominującej. Widoczne są w ich działaniach zarówno podstawowe dla awangardy dążenie do pełnienia roli istotnej społecznie, jak i chęć przekształcenia świata, z uwzględnieniem jednak istniejących warunków produkcji (co nie przeszkadzało w podejmowaniu prób ich zmiany). Jak pisał Cękałski: „Oczywiście pogodzenie idei zysku z ideą przydatności kulturalnej jest konieczne, o ile chce się połączyć pracę filmową z zasadami, na których opiera się wszystko dokoła nas”¹¹.

Strachy były pierwszą i właściwie jedyną produkcją fabularną SAF¹². Uchodzą za jeden z ciekawszych filmów międzywojnia, również dlatego, że były platformą i efektem licznych negocjacji w obrębie systemu kinematografii i produkcji sztuki, które miały pogodzić radykalne idee z dostępnością dla maksymalnie szerokiej publiczności.

Film oparty został na autobiograficznej powieści Marii Ukniewskiej, pod którym to pseudonimem ukrywała się Maria z Brejnakowskich Kuśniewiczowa. Opowiadała o losach dwóch tancerek, które usiłują związać koniec z końcem, a jednocześnie przeżywają miłość. Linka (Jadwiga Andrzejewska) nieszczęśliwie zakochuje się w cynicznym Dwieryczu (Jan Kreczmar) i zmuszona do aborcji, popełnia samobójstwo. Teresa (Hanna Karwowska, alter ego autorki) poznaje gwiazdę teatru rewiewego Zygmunta Modeckiego (Eugeniusz Bodo), a znajomość ta przeradza się w szczęśliwy związek. Zakończenie takie podobno było zresztą skutkiem ingerencji cenzury, którą w każdych okolicznościach społecznych należy traktować jako istotny czynnik wspomnianych negocjacji społeczno-polityczno-ekonomicznych.

Własne doświadczenie autorki dodawało utworowi wiarygodności, ale też – ze względu na jej ówczesną pozycję społeczną jako żony pisarza i dyplomaty Andrzeja Kuśniewicza – pikanterii. Zakończenie filmu zdradzało zresztą, że styl życia bogatej klasy urzędniczo-artystycznej wyznaczał pewien horyzont ówczesnych aspiracji społecznych: modernistyczny blok, winda, telefon to atrybuty, które znamy przecież także z mieszkania Młodziaków w *Ferdynurke*. Jednocześnie powieść Ukniewskiej była częścią szerszego nurtu realistycznego widocznego w latach trzydziestych. Z jednej strony należą do niego dzieła zawodowych pisarzy, jak Zbigniew Uniłowski, Helena Boguszewska czy Pola Gojawicyńska, z drugiej – głosy „naturałszczyków”, jak Sergiusz Piasecki ze swoim *Kochankiem Wielkiej Niedźwiedzicy* czy Henryk Worcell z *Zakłętymi rewirami*. Tłem dla tych literackich dzieł była też działalność Instytutu Gospodarstwa

11 Eugeniusz Cękałski, *Drogi naprawy filmu*, „Epoka” 1933, nr 48, cyt. za: Łukasz Biskupski, op. cit.

12 Późniejszy o rok *Żołnierz królowej Madagaskaru* w reżyserii Jerzego Zarzyckiego miał premierę już w 1940 roku i był współprodukcją. Trudno zresztą uznać jego autorski czy artystyczny wymiar. Prace nad kolejnym filmem – *Przygody pana Piorunkiewicza* na podstawie powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza – przerwała wojna.

Spółecznego kierowanego przez Ludwika Krzywickiego, gdzie badano życie robotników, ale też zbierano i wydawano pisane przez nich pamiętniki.

Podobną problematyką zaczynał się wówczas interesować film, także „branżowy”, o czym świadczą *Dziewczęta z Nowolipek* na podstawie powieści Gojawiczyńskiej, zekranizowane przez Józefa Lejtesa we współpracy scenopisarskiej z autorką, najwyraźniej również uznającą artystyczne i edukacyjne możliwości kina. Dostała ona zresztą wysokie honorarium, 5000 złotych, równe honorarium głównej gwiazdy filmu, Elżbiety Barszczewskiej. Film był jednym z nielicznych, ale wyrazistych przykładów autorskiej współpracy reżysera z pisarką, w efekcie której właściwy dla kina międzywojennego, zwłaszcza komediowego, sojusz z kabaretem literackim został zastąpiony sojuszem z realizmem.

Choć awangardiści domagali się uznania roli reżysera jako twórcy¹³, jednak do *Strachów* zaangażowano Eugeniusza Bodo, niekwestionowanego gwiazdora polskiego kina i warszawskiego teatru rozrywkowego. Przyjęta strategia jest tu czytelna: podtrzymano w ten sposób atrakcyjny dla publiczności alians z kabaretem i kinem gwiazdorskim, jednocześnie ten świat rozrywki stawał się przedmiotem krytyki społecznej odstawiającej jego strukturę finansową, relacje władzy, zwłaszcza męskiej, i politykę cielesności. Waler filmu polegał na tym, że odnosił się on do najpopularniejszej formy rozrywki, ściśle sprzężonej z kinem korzystającym z pomysłów, piosenek, rozwiązań fabularnych i osób, które podsuwał teatr. „Przedwojenne *Strachy* filmowe były więc w sposób naturalny zanurzone w rzeczywistości swojego czasu” – pisał Tadeusz Drewnowski w recenzji z powojennej ekranizacji powieści¹⁴.

Dzieło autobiograficzne stawało się także autotematyczne, wydobywając konkretną pracę artystyczną: konieczne koszty, zarówno w sensie finansowym, jak i psychicznym, czy obojętność – znów! – widzowi, której przedstawiciele pałaszują coś podczas jednego ze spektakli. Takich konkretów, nieoczywistych na tle ówczesnego kina, jest tu zresztą dużo więcej. Zwracało uwagę wykorzystanie plenerów i topograficznych szczegółów. Mieszkania i biura różnych bohaterów mają zróżnicowane decorum ujawniające nierówności klasowe i ekonomiczne. Przywołanie aborcji – jako nieszczęścia, ale i konieczności – nawiązuje do jednej z najgorętszych debat społecznych lat trzydziestych. Konsekwentnie też dowiadujemy się, ile kosztują rzeczy kupowane przez bohaterki: wynajęcie pokoju – 35 zł, buty – 30 zł. Niekiedy informacje o cenach pojawiają się z offu, ujawniając niejako ukryty dotąd przed kamerą wymiar życia. Warunki bytowe, przemoc wynikająca z hierarchii, alkoholizm związany ze starzeniem się i płynnymi kryteriami oceny aktora to inne pojawiające się w filmie kwestie, nie tyle dyskutowane, ile raczej sygnalizowane, albo też odgrywane jako jednoosobowy dramat jak w przypadku rozpiętego baletmistrza Dubenki, którego zagrał Józef Węgrzyn, wysoko oceniony w tej roli

13 Nieco nieporadnie rymowała Stefania Heymanowa: „Dość tego! Protestuję! / Od dziś – nowa era, / wprowadzam inną modę: / kult dla reżysera”, cyt. za: eadem, *Nowa moda, nowy kult...*, „Kino” 1932, nr 23.

14 „Kino” 1980, nr 4. Była to recenzja serialu w reżyserii Stanisława Lenartowicza, z Izabelą Schuetz (Schütz, później Trojanowską) w roli głównej, zrealizowanego w 1979 roku.

przez krytyków. Niemniej *Strachy* były nowoczesne również w tej mierze, w jakiej rejestrowały styl współczesnego życia i jego codzienne doświadczenie.

W recenzji pod wymownym tytułem *Nareszcie polski film. Strachy* – czyli, jak można wnioskować z tekstu, pierwszy film z prawdziwego zdarzenia wyprodukowany w Polsce – Stefania Zahorska pisała:

Było jasne, że zmiana w polskim filmie wyjść może tylko od młodych, od szalonych, od eksperymentatorów, od ideowców. Zastugą reżysera Cękalskiego i jego współpracowników, Szotłowskiego i operatora Wohla – wszystko młodzi awangardowcy! – jest nie tylko to, że potrafili przebić się z niestęchanym uporem poprzez wszystkie techniczne trudności, ale że potrafili dać sobie radę z kalkulacją. Nie należy zresztą pominąć zastugi „kalkulatorów”: biuro „Superfilm” potrafiło zaryzykować sumę 200 000 zł. I to jest coś warte¹⁵.

Film absolutny

Niezależnie od fabuły – społecznie zaangażowanej z nutą pikanterii – film ujawniał również artystyczne ambicje Cękalskiego z zespołem. Podjęli oni próbę przekazania nastrojów indywidualnych i ocen społecznych za pomocą środków filmowych. Do postulatów celnej obserwacji społecznej dołączyli zatem również te, które wiązały się z kreowaniem znaczących efektów wizualnych. Leszek Armatys podkreślający kompromisowy charakter *Strachów*, łączyący cechy i zadania rodzącego się wówczas reportażu z poszukiwaniami formalnymi zmierzającymi do sformułowania języka plastycznego właściwego dla filmowego medium, pisał: „Sprzeniewierzając się swoim pierwotnym zasadom rezygnacji z wszystkiego co »literackie«, fabularne, jako z elementów obcych filmowi, a jednocześnie pozostając wiernym hasłu realizmu w sztuce filmowej, Cękalski starał się właśnie w ramach kina fabularnego łączyć założenia »filmu absolutnego«, będącego »wizualnie przeżyta rzeczywistością«, ze społeczną misją kinematografii”¹⁶.

W tym kontekście podkreślić oczywiście należy pracę wykonaną przez operatorów filmu Stanisława Wohla i Adolfa Forberta, na którą zgodnie zwracali uwagę krytycy, nawet jeśli jednocześnie kręcili nosem na pewien nadmiar i pretensje w nich obecne. Wcześniej artyści ci realizowali impresyjne filmy dokumentalne, w tym etiudę *Czerwiec* (1933) Cękalskiego i Wohla, opartą na kontraście pomiędzy letnimi pejzażami miasta i wsi. Zdaniem Armatysa film, chętnie zresztą przywoływany jako charakterystyczny dla polskiej awangardy, zawiera to, co w niej najlepsze i zarazem najgorsze: konsekwencja stylistyczna *Czerwca* przeradza się w manierę. Także współreżyser filmu Karol Szotłowski miał za sobą doświadczenie filmu krótkiego, jak zrealizowane również wspólnie z Wohlem *Lato ludzi* (1933).

W *Strachach* dużą rolę odgrywa poetycka strona obrazu oraz – kolejny wymiar negocjacji – częste dygresje od toku akcji, sceny niepodporządkowane intrydze,

15 Stefania Zahorska, *Nareszcie polski film. Strachy*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 47.

16 Leszek Armatys, *Strachy*, „Kino” 1972, nr 4.

w których pojawia się próba przedstawienia świata mentalnego bohaterów nie tylko za pomocą działań i słów, co charakterystyczne dla kina głównego nurtu, ale również tego, co ujawnia się w ich snach i marzeniach. Wyjście kamery na ulice, tworzenie przez nią psychoobrazu odzwierciedlającego odczucia bohaterów, skonstruowanie tej perspektywy z ciasnotą wewnątrz teatralnych, a także z dźwiękiem i z komentarzami z offu składa się na jednorodność plastycznego ujęcia. Wprowadzono też oryginalne przejścia między scenami, jak w ujęciu, w którym nogi osób w knajpie stają się nogami tancerki na scenie; ruch pociągu wprost przywołuje rytm nowoczesności, a karuzela oddaje emocjonalne zagubienie bohaterów.

Ważną rolę odegrały również sekwencje teatralne, zwłaszcza taniec zespołowy, w którym tancerki tworzą jeden organizm, precyzyjnie zgrany i zrytmizowany. Autorzy filmu skutecznie, ale właśnie na sposób filmowy wykorzystali tu doświadczenie choreograficzne i umiejętności zespołu Tacjanny Wysockiej, występującego także w popularnym kabarecie *Qui Pro Quo*. Chętnie przywoływana scena tańca w papierowych maskach, nawiązująca do kubizmu, czy operująca kontrastami egzotyczna scena „murzyńska” (charakterystyczna dla ówczesnej fascynacji egzotyką) w inny jeszcze sposób odwoływały się do poszukiwań formalnych. Te czysto filmowe walory podkreślała też Zahorska:

Bieg akcji jest wartki, trzyma widza w napięciu, w dobrze odmierzonym rytmie następują po sobie obrazy jasne, rozświetlone, rozedrgane, dynamiką tańca i ciemnonastrojowej, w których snuje się cicha tragedia baletowych dziewczątek. Aż dziwne, z jaką pewnością, jak wprawną ręką cięta jest taśma, jak odmierzone są sceny, nigdzie nie przedłużone ani o jedną niepotrzebną klatkę – oto stoi za szynkwasem profesor Dubenko, zalewając alkoholem wspomnienie swej ojczyzny „zawianej śniegiem”, przybywają girlsy z Warszawy – i przeskok: już balet na scenie. Teresa pisze list, powtarzając z trudem stawiane słowa – i przeskok: list jest w ręku Modeckiego. Dialog między dziewczętami – ze słów rodzi się jakaś wymaginowana sytuacja i konkretyzuje się natychmiast na ekranie w obrazach – akcja podjęta przeskokiem biegnie już dalej. Powstają w ten sposób wiązania czysto filmowe, niekiedy poetycko-filmowe, asocjacyjne, niepodobne do niczego, co się dzieje w teatrze i w książkach, powstaje specyficznie filmowy bieg akcji¹⁷.

Autoedukacja START-u, a potem SAF, podstawowy element w przedsięwzięciach inteligenckich nastawionych na praktyki wychowawcze, siłą rzeczy zatem opartych na wcześniejszym przyswojeniu wiedzy i nowych teorii, odnosiła skutek – współtwórcy *Strachów* nie tylko byli świadomi, że kino wymaga środków swoistych dla tego medium, ale umieli też ich użyć. Znaczenie miało tu również pojęcie fotogeniczności. W toczącej się od połowy lat dwudziestych dyskusji na ten temat – z udziałem m.in.

Leona Trystana i Karola Irzykowskiego – spierano się w gruncie rzeczy o istotę kina jako medium ruchu i widzialności. Fotogenia byłaby tu pewnym efektem nadmiaru, ekscysem widzialności¹⁸, koniecznym jednak dla oddania charakteru nowoczesnego świata wrażeń i ruchu, i zarazem nieodłącznym wymiarem medium kina. Eksces ten dla części odbiorców wydawał się jednak zbędny – na przykład recenzent „Prosto z Mostu” sugerował, że wszystkie te sceny „śmiało by można wyrzucić”¹⁹, a chwalony przez Zahorską montaż budził w nim wrażenie „siekaniny”.

Spółdzielnia

Ostatecznie *Strachy* dopadła jednak rzeczywistość społeczna. Film oskarżono o filosemityzm jako jeden z „żydowskich filmów w polskiej wersji”. Zarzut spowodowany był zmianą, już na etapie montażu, pierwotnego nazwiska głównego czarnego charakteru: z Ferstenglass (w powieści) na Dwierycz (w filmie). W 1939 roku zawieszono prawo do jego wyświetlania.

Wojna pogrzebała niektóre z gotowych dzieł i wstrzymała pracę nad innymi, ale powojenna rzeczywistość przyniosła spełnienie postulatów START-u: upaństwowienie kinematografii, zespołowy charakter pracy twórczej, stworzenie systemu edukacji filmowej – od poważnego czasopiśmiennictwa aż po powołanie Szkoły Filmowej w Łodzi. Utrwaliła się też koncepcja filmu podejmującego za sprawą indywidualnych historii bohaterów kwestie społeczne, niekiedy ujęta także w przemyślaną formułę wizualną. Nie zawsze jednak dotyczyło to kina o współczesności – znów ze względu na presję cenzury. Z perspektywy czasu oczywiste jest, że kino – jeśli jego intencją jest docieranie do szerokiej publiczności i opisywanie współczesności – zawsze jest polem kompromisów i negocjacji. Po części wynika to z istoty kultury masowej, po części to stały wymiar świata nowoczesnego, który cechuje się jednoczesnością sprzecznych tendencji i poruszeń.

Pierwszy film SAF był zatem rzeczywiście w pewnym sensie pierwszym filmem polskim, którego twórcy nie tylko to dostrzegali, ale próbowali też oddać w fabule i formie swojego dzieła. Spółdzielnia Autorów Filmowych, w której pracowano zespołowo – w ścisłym rozumieniu wspólnego podejmowania procesu twórczego – odwoływała się w nazwie do jeszcze innego istotnego na mapie dwudziestolecia zjawiska: ruchu spółdzielczego i kooperatywnego. Antoni Bohdziewicz postrzegał odbiór *Strachów* jako symptomatyczny: krytycy się cieszą, ale mas film „nie bierze” (pobrzmiewa w tym również wspomniany ton niechęci do masowego czy plebejskiego widza). Winą zostali obarczeni jednak kinodystributorzy, czyli właściciele „teatrów świetlnych”, którzy w dużym stopniu dyktowali warunki na polskim rynku filmowym. Produkcja w całości pozostawała w rękach prywatnych, w znakomitej większości – przypadkowych (zwykle przedsiębiorstwa rozwiązywano lub upadały one po realizacji jednego filmu).

18 Zob. Paulina Kwiatkowska, *Fotogeniczność*, w: *Kultura wizualna w Polsce*, t. 2: *Spojrzenia*, red. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Magda Szcześniak, Łukasz Zaremba, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2017.

19 Aleksander Piskor, *Strachy*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 50.

Po wojnie w całości znalazła się w domenie państwa, nie była jednak uspołeczniona. Bohdziewicz postulował powołanie spółdzielni odbiorców „abonujących” z wyprzedzeniem powstające filmy, podobnie do dzisiejszego crowdfundingu²⁰. Z tą istotną różnicą, że chodziło o budowę wokół kina wspólnoty, która byłaby w stanie przebudować społeczeństwo.

fabryka i ulica w żywiolenie scenicznego powtórzenia



Dorota Sajewska

Historia kina posiada swój obraz źródłowy, w którym film jako medium nowoczesności i cywilizacji przemysłowej, spotyka się z proletariatem jako jej ucieleśnionym podmiotem. W *Wyjściu robotników z fabryki Lumière w Lyonie* z 1895 roku Louis i August Lumière po raz pierwszy w historii zaprezentowali na ekranie „poruszający się lud”¹. Bramy zakładu ukazały proletariata w kadrze będącym swoistym powtórzeniem struktury unifikującej egzystencję robotników i w ten sposób stworzyły zapadający w pamięć obraz siły roboczej². Moc uchwyconego w filmie obrazu wynikała niewątpliwie z tego, że uchwycił on moment graniczny – przekroczenie bramy miejsca zdyscyplinowanej pracy i wyjście na ulicę, która pojawiła się tutaj jako „pole otwartych możliwości”³, również politycznych. Ten potencjał ulicy obejmował szeroki repertuar zachowań społecznych: od rozproszenia robotników w czasie wolnym, po organizację klasy robotniczej w formie strajku, okupacji fabryki czy ulicznej manifestacji. Zaledwie 45-sekundowy film braci Lumière odstonił zatem problem uwikłania obrazu filmowego w sposoby ekspozycji i reprezentacji proletariatu, każąc nam za każdym razem zastanawiać się nad alienującą bądź emancypującą mocą konstruowanych dla niego form widzialności.

W tym pozornie harmonijnym początku kina Georges Didi-Huberman zauważył potrójny paradoks odstawiający gęstą sieć powiązań i zależności między kinem a spektaklem nowoczesnego kapitalizmu. Po pierwsze, obraz przedstawiający wyjście robotników na przerwę obiadową nieoczekiwanie doprowadził do swego rodzaju „spotkania politycznego” – film ten został bowiem zaprezentowany publiczności złożonej wyłącznie z widzów burżuazyjnych. Po drugie, wytwarzający na co dzień materiał fotograficzny pracownicy stali się aktorami pierwszego filmu swoich własnych pracodawców (właściciele fabryki, a zarazem twórców kina). Ponadto zatrudniony przez braci Lumière personel ukazany został w momencie opuszczania miejsca pracy. Wynalezienie filmu jako nowego towaru oznaczało zatem konieczność przerwania pracy, co w konsekwencji doprowadziło do podporządkowania również czasu wolnego zasadom kapitalistycznej produkcji i konsumpcji. Po trzecie, co wydaje się w perspektywie moich rozważań najistotniejsze, ów źródłowy obraz filmowy „mógł zaistnieć wyłącznie dzięki żywiołowi powtórzenia”⁴.

1 Georges Didi-Huberman, *Lud statystów*, przeł. Paweł Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2013, nr 35/36, s. 71.

2 Szerzej pisze o tym Harun Farocki, *Wyjście robotników z fabryki*, przeł. Mikołaj Ratajczak, „Krytyka Polityczna” 2013, nr 35/36.

3 Georges Didi-Huberman, op. cit., s. 71.

4 Ibidem.



Janina Mierzecka, tablice 27 i 28, z cyklu *Ręka pracująca*, 1924–1938,
w: Henryk Mierzecki, *Ręka pracująca. 120 tablic fotograficznych*, Warszawa 1947,
kolekcja prywatna



Janina Mierzecka, tablice 37 i 38, z cyklu *Ręka pracująca*, 1924–1938,
w: Henryk Mierzecki, *Ręka pracująca. 120 tablic fotograficznych*, Warszawa 1947,
kolekcja prywatna

Stało się tak nie tylko dlatego, że trwający niespełna minutę obraz trzeba było podczas pierwszej publicznej projekcji powtarzać kilkakrotnie na życzenie zdumionej widokiem Innego publiczności. Jak przypomina Didi-Huberman, rejestrację na taśmie celuloidowej poprzedziła swoista próba generalna na nienadającym się do emisji nośniku papierowym, potem odbywały się kolejne przymiarki do tej samej sceny, której nagrania powtarzano jeszcze w kolejnych wariantach aż do końca XIX wieku. Wersja obrazu, która przeszła do historii kina jako „właściwy jej początek”, jest natomiast efektem odegranej specjalnie na potrzeby filmu sceny wychodzenia robotników z fabryki w dzień wolny od pracy – niedzielę, dlatego w obrazie widzimy poruszający się lud w odświętnych strojach. Quasi-dokumentalny obraz wylewającego się z fabryki tłum robotnic i robotników, którzy w rzeczywistości ustawieni zostali po drugiej stronie bramy, by wybiec przez nią na znak otrzymany od filmowców, okazuje się zatem rejestracją rekonstrukcji wydarzenia należącego wprawdzie do porządku codzienności robotników, odtworzonego jednak jako estetycznie zorganizowana scena teatralna.

Ta krótka historia filmu braci Lumière, stojącego u progu narodzin kina jako medium nierozdzielnie związanego z „innym wytworem cywilizacji przemysłowej – proletariatem”⁵, wydaje się ważnym punktem odniesienia również dla próby rekonstrukcji (historii) teatru robotniczego jako szczególnej formy teatru nowoczesnego. Początek kina niewątpliwie przyczynił się do samoświadomości teatru jako medium, które u progu XX wieku zyskało autonomię, definiując swą istotę właśnie poprzez ciało działające w określonej przestrzeni. Wybór wyjścia z fabryki na ulicę jako sytuacji umożliwiającej zaprezentowanie ruchu jako jakości immanentnie związanej z medium filmowym każe również postawić pytanie o miejsce i sposoby reprezentacji proletariatu w teatrze. Bramę zakładu pracy, kadrującą w filmie braci Lumière nowoczesne ciało społeczne, chciałabym potraktować jako symboliczny próg, który wyznaczył dwa przeciwstawne pola gry dla (nowoczesnego) teatru robotniczego – ulicę i fabrykę. Te właśnie przestrzenie rozumiem jako miejsca służące wytwarzaniu właściwych proletariatu „praktyk uczestnictwa publicznego” oraz „repertuaru zachowań politycznych”, które uznać można za formy tożsamości świadczące o wejściu klasy robotniczej w „polityczną nowoczesność”⁶.

Najłatwiej rozpoznawalnym miejscem akcji działającej masy proletariackiej stała się ulica. Jak przekonuje Wiktor Marzec, pod koniec XIX wieku epizodyczne bądź lokalne formy oporu przeciw wyzyskowi, takie jak tumulty, odmowy pracy czy najścia na domy, coraz intensywniej wypierane były przez strajki, demonstracje i wiece polityczne, a zatem działania stanowiące przyczynek do szerokich ponadnarodowych ruchów społecznych. Świadomość zmiany repertuaru kontestacji – z form partykularnych w masowe strategie polityczne – znalazła w ówczesnym teatrze swój najdobitniejszy

5 Jakub Majmurek, *Kino – historia proletariatu*, „Krytyka Polityczna” 2013, nr 35/36, s. 81.

6 Wiktor Marzec, *Rebelia i reakcja. Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Universitas, Kraków 2016, s. 60, 61.

wyraz w *Tkaczach* Gerharta Hauptmanna. Pisany w 1891 lub 1892 roku dramat opowiadał historię powstania tkaczy śląskich z 1844 roku właśnie jako historię przekształcania wynikającej z poczucia krzywdy i niesprawiedliwości odmowy pracy w polityczną rebelię, najpierw przybierającą postać dewastacji przez tłum mieszkania fabrykanta, a następnie walki robotników z wystanym do stłumienia buntu wojskiem. W dramacie, którego prapremiera odbyła się 26 grudnia 1893 roku na scenie Neues Theater w Berlinie, Hauptmann nie tylko wprost formułował zadania polityczne dla proletariatu przemysłowego, ale również stworzył dla niego historię.

Również dzieje wystawiania dramatu Hauptmanna na ziemiach polskich pokazują, jak silne emocje wywoływała aktualizowana w scenicznym powtórzeniu historia: podczas antraktów widzowie śpiewali pieśni rewolucyjne (*Marsylianę*, *Warszawiankę*), wygłaszali przemówienia, a w trakcie spektakli jawnie demonstrowali swój entuzjazm, zwłaszcza w scenie niszczenia domu fabrykanta przez tłum wygłodniałych proletariuszy. Szczególną rolę we wzmacnieniu pozycji *Tkaczy* odegrała rewolucja 1905 roku. Kiedy 21 stycznia 1906 roku, w 20 rocznicę stracenia proletariotczyków w Warszawie i w pierwszą wybuchu rewolucji w Rosji, z inicjatywy Karola Adwentowicza Koło Amatorów odegrało dramat Hauptmanna, publiczność robotnicza wreszcie zobaczyła na scenie „prawdziwych proletariuszy”, „tłum oszalały z rozpacy, niszczący mienie wyzyskiwacza, tłum ginący od kul żołdackich, [...] duszę proletariuszy, rozwijającą się od beznadziejnej rozpacy do uświadomienia klasowego”⁷. Trudno o bardziej afektywne oddziaływanie teatru politycznego.

Żaden inny moment w historii kultury polskiej nie przyniósł takiej jedności między teatrem robotniczym a praktykami uczestnictwa proletariatu w życiu publicznym, jak okres przed rewolucją 1905, w jej trakcie i tuż po niej. Udana integracja estetyki z polityką była zarazem wyrazem „jedności robotniczej jako głównej tożsamości, przekraczającej, a nawet unieważniającej identyfikację narodową”⁸. Wiktor Marzec przekonująco pisze o znaczeniu łódzkiego strajku generalnego w styczniu 1905 roku jako wydarzenia fundującego tożsamość robotników. Wygrane wówczas strajki ekonomiczne przyniosły proletariotowi polityczne upodmiotowienie, stając się matrycą dla kolejnych robotniczych wystąpień i walk strajkowych, które z kolei doprowadziły do „utrwalenia, czy wręcz »instytucjonalizacji« przestrzeni dla politycznej aktywności w fabryce”⁹. Wpływ na ten proces miało niewątpliwie przenikanie się oddolnych praktyk robotniczych z praktykami właściwymi partiom politycznym i tradycji socjalistycznej, a także będącymi częścią wyobrażeń inteligencji na temat „możliwych form robotniczego uczestnictwa”¹⁰.

Szczególne miejsce zajęły w kontekście emancypacji proletariatu praktyki świętowania, które zrywały ze znanymi dotąd robotnikom świętami religijnymi czy

7 Józef Kozłowski, *Życie teatralne proletariatu polskiego 1878–1914*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 153.

8 Wiktor Marzec, op. cit., s. 65.

9 Ibidem, s. 76.

10 Ibidem, s. 77.

narodowymi. Przejawem kształtowania się wspólnoty świeckiej i ponadnarodowej było przede wszystkim ustanowienie przez samą klasę robotniczą w dniu 1 maja Święto Pracy¹¹. Sekularyzacja, której ślady odnaleźć można w polskiej kulturze proletariackiej początku XX wieku, zapowiadająca powstanie w przyszłości nowego kalendarza rewolucyjnego, została wyraźnie osłabiona po 1907 roku przez przybierającą na sile kwestię niepodległościową. Wydaje się, że to właśnie z tego powodu rok 1917 nie wpłynął w Polsce ani na wytworzenie nowych praktyk świętowania proletariatu, ani na rozwój teatru robotniczego (czy szerzej: kultury robotniczej) w sposób tak radykalny, jak miało to miejsce w Rosji czy Niemczech. A przecież dopiero po Rewolucji Październikowej masa proletariacka potwierdziła swą tożsamość jako aktywny podmiot (aktorka) historii, co znalazło wyraz w aktach performatywnych o realnych skutkach społecznych.

Rozgrywający się na ulicy, zwłaszcza w Związku Radzieckim, teatr obejmował zarówno performanse społeczne i polityczne (strajki, manifestacje, demonstracje), jak i poddane strategiom estetycznym widowiska masowe i amatorskie *inscenirowki*¹². Wszystkie te formy teatru robotniczego, eksplorującego otwarte terytorium ulicy, stanowiły gesty powtórzenia działań rewolucyjnych, pozwalające na ustanawianie własnej historii poprzez ponowne ich ucieleśnianie. Klasyczne rekonstrukcje historyczne, takie jak słynne *Zdobycie Pałacu Zimowego* oraz oparte na montażu scen półdokumentalne reinscenizacje wydarzeń z 1917 roku, miały na celu ustanowienie ścisłego związku między doświadczeniem historycznym a aktualizującym je ciałem jednostki¹³. Ponownie odgrywane wydarzenia pozbawione były zarazem przeżyć indywidualnych, miały bowiem wytwarzać obraz zorganizowanego i aktywnego ciała kolektywnego. By masa mogła pojawić się jako protagonistka historii, by lud rewolucyjny mógł zaistnieć jako nowy podmiot polityczny, indywidualium mogło wystąpić jedynie w charakterze statysty.

Unieważnienie doświadczeń indywidualnych, ideologiczna interpretacja dokumentów historycznych, wreszcie stosowanie strategii uwierzytelniających w procesie scenicznej rekonstrukcji złożyły się na ostateczną apoteozę Rewolucji Październikowej. Funkcją praktyk rekonstrukcyjnych odwołujących się do 1917 roku nie było bowiem dokładne powtórzenie wydarzeń historycznych, lecz „wytworzenie mitu źródłowego – mitu rewolucji”¹⁴, który sam stanowiłby matrycę kolejnych powtórzeń. Jak słusznie zauważa Erika Fischer-Lichte, mit rewolucji oznaczał jednocześnie koniec historii, jaki nastąpił na skutek rewolucji, i zarazem początek nowego czasu mesjanicznego. „Historyczno-polityczne wydarzenie rewolucji przez rekonstrukcję zostało przekształcone w wydarzenie mityczne, które dokonało się nie w czasie historycznym, lecz czasie zbawienia”¹⁵. Powstały w efekcie wydarzenia rewolucyjnych (i ich powtórzeń)

11 Szczegółowo pisze o tym Wiktor Marzec, *ibidem*.

12 Zob. Katarzyna Osińska, *Ewolucja widowisk masowych w Związku Radzieckim (od roku 1917 do lat 30.)*, „Konteksty” 2008, nr 2.

13 Erika Fischer-Lichte, *Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte*, w: *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*, [transcript], Bielefeld 2012, s. 30.

14 *Ibidem*, s. 37.

15 *Ibidem*.

teatr z jednej strony stał się rytualną formą pamięci o nich, z drugiej zaś częścią nowej samodzielnej kultury proletariackiej, która w tym samym stopniu współkształtowała estetykę teatru nowoczesnego, jak była współtworzona przez twórców teatralnej awangardy z lat dwudziestych i trzydziestych, takich jak Mikołaj Jewreinow, Wsiewołod Meyerhold, Siergiej Tretjakow czy Erwin Piscator.

Podczas gdy ulica stanowiła przestrzeń otwartą na badanie emancypacyjnych dla proletariatu form manifestacji jego tożsamości politycznej oraz praktyk uczestnictwa w życiu publicznym, to fabryki (już w okresie rewolucji 1905 roku) „stawały się osadzonymi w kontekście produkcji alternatywnymi przestrzeniami publicznymi”¹⁶. Postrzeganie fabryki jako proletariackiej sfery publicznej, a także, w szerszym kontekście, miejsca narodzin klasy robotniczej jako społeczeństwa przyszłości stanowiło jeden z kluczowych motywów w radzieckiej sztuce porewolucyjnej. Powtarzanym jako hasła wersom z *Rozkazów dla armii sztuki* Władimira Majakowskiego „Ulice – to nasze pędzle. Place – palety nasze” odpowiadał nie mniej wyrazisty slogan z jego wiersza *Do domu!*: „Ja się czuję fabryką radziecką, wyrabiającą szczęście”. Najstynniejszym wydarzeniem realizującym ideę fabryki jako sceny teatru nowoczesnego były *Maski przeciwgazowe* Siergieja Tretjakowa, wystawione przez Siergieja Eisensteina w ramach działań Proletkultu w lutym 1924 roku. Umieszczenie miejsca akcji w prawdziwej hali znajdującej się w moskiewskiej gazowni uczyniły z tego wydarzenia jedno z pierwszych przedstawień *site specific*. Spektakl miał stać się radykalnym gestem podważenia teatru jako instytucji i zniesienia sztywnego podziału na scenę i widownię, zwłaszcza że pokazy w fabryce zorganizowano wyłącznie dla publiczności robotniczej. W centrum fabryki wybudowano małą scenę konstruktywistyczną, robotnicy nosili prawdziwe ubrania robotnicze, a wszystkie dźwięki z fabryki stanowiły integralną część przedstawienia. Marzenia o przekroczeniu granicy jednak się nie ziściły – sztuka tylko przeszkadzała robotnikom w codziennej pracy w fabryce. Dialogi z napisanego dla teatru tekstu brzmiały sztucznie, dekoracja nie działała, co w efekcie doprowadziło do porażki projektu oraz definitywnego zerwania Eisensteina z teatrem. Następnym dziełem reżysera był już pełnometrażowy film *Strajk* (1925), w którym temat fabryki powrócił w odmienny sposób – samobójstwo niesprawiedliwie skazanego za kradzież robotnika stało się tu bowiem impulsem do zorganizowanej rewolty klasy robotniczej. Film, kończący się radykalną interwencją wojska na zlecenie fabrykanta i krwawym stłumieniem strajku robotników, ukazywał ostatecznie fabrykę jako miejsce ekspresji skrajnej alienacji proletariatu.

Fabryka – terytorium oddzielone od społeczeństwa murami, bramami, hierarchiami, planami i maszynami, gdzie ciało ludzkie poddawane jest ekstremalnej dyscyplinie, nadzorowi i permanentnemu zagrożeniu – stanowiła gotową scenografię dla demonstracji kapitalistycznej zbrodni. Jednocześnie jako wytwór cywilizacji przemysłowej okazała się tą nowoczesną przestrzenią teatralną, w której możliwa stała się krytyczna refleksja nad pracą i tożsamością robotnika, oparta na dialektycznym

zderzeniu zasad polityki społecznej z warstwami pracującymi, stanowiącymi przedmiot tej polityki. By podjąć próbę ustanowienia nowego porządku archiwum teatralnego, dla którego konstytutywne okazałyby się sceny przedstawiające klasę robotniczą w związku z jej konkretnym miejscem pracy – fabryką, chciałabym zaproponować, by za sytuację źródłową dla teatru nowoczesnego uznać rewers obrazu wytworzonego u progu XX wieku przez film – a zatem nie wyjście z, lecz wejście do fabryki.

Wejście do fabryki oznacza jednak – jak stwierdza Alain Badiou – „wejście w dziedzinę nieprzedstawialności”¹⁷, gdyż tożsamość jest z wkroczeniem na terytorium śmierci – w swej anonimowości robotnicy przypominają żołnierzy, są poddanymi systemowi efektywności rekrutami śmierci, ich obecność liczy się bowiem o tyle, o ile istnieją zastępowalne ich egzemplarze. Badiou dostrzega zarazem możliwość destabilizacji represyjnego porządku produktywności. Mówiąc o tym, że „w historycznym kontekście nowoczesności fabryka jest miejscem wydarzeniowym *par excellence*”¹⁸, jednocześnie zaznacza, że uznanie fabryki za miejsce wydarzeniowe nie przesądza o konieczności wydarzenia, lecz mówi wyłącznie o tym, że wydarzenie może w tym miejscu zaistnieć. Ponadto samo wydarzenie nie ma, zdaniem Badiou, charakteru politycznego – nabiera go „retroaktywnie przez wychodzące od niego działanie”¹⁹.

Za wydarzenie uruchamiające ukryty w fabryce potencjał emancypacyjny klasy robotniczej proponuję uznać scenę wypadku, który radykalnie przerywa porządek produktywności, oparty na idei unifikacji tożsamości robotników. Wypadek przy pracy stanowi manifestację skrajnej alienacji robotników, a zarazem rozpadu pozornej integralności systemu kapitalistycznego, w którym człowiek stał się maszyną. To scena, która w ogóle umożliwia doświadczenie czasu i historii w fabryce. Wypadek jest skoncentrowaną w „tu i teraz” sytuacją, która kumuluje w sobie przeszłość (pozwalając na rekonstrukcję powodów politycznych, ekonomicznych, społecznych wydarzenia) oraz przyszłość (otwierając pole do zbiorowej reakcji politycznej wobec unieruchomionego przez maszynę ludzkiego ciała). Wypadek rozumiany jako sytuacja performatywna oparty jest więc nie tyle na strategii reprezentacji, ile poddaje się zasadzie powtórzenia.

Interesującym świadectwem fabryki jako miejsca wydarzeniowego w proponowanym przeze mnie ujęciu jest jedyna zachowana w archiwum teatru polskiego scena z faktomontażu *Polityka społeczna RP*, napisanego przez Aleksandra Wata i wystawionego przez Leona Schillera podczas Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu latem 1929 roku. Dramat ten, będący aktem oskarżenia skierowanym pod adresem kapitalistów łamiących prawa pracownicze robotników w Polsce niepodległej, otwiera jednak nie sama inscenizacja wypadku fabrycznego, lecz relacja robotnicy z tego wydarzenia:

Na scenie ciemno. 5 robotników w różnym wieku. Dzwonek alarmowy. Na scenę wybiega robotnica, oświetlona reflektorem.

17 Alain Badiou, *Fabryka jako miejsce wydarzeniowe*, przeł. Paweł Mościcki, w: *Fabryka*, red. Daniel Muzyczuk, kat. wyst., CSW Znaki Czasu, Toruń 2009, s. 70.

18 Ibidem, s. 56.

19 Ibidem.

Robotnica: Wypadek! Transmisja chwyciła robotnika!

Pauza.

Robotnica: Wał transmisyjny porwał go za ubranie, okręcił kilka razy, bił nim o ścianę od 60 centymetrów i cisnął o podłogę. Przyjrzałam się: krwawa miazga²⁰.

Ten pojedynczy wypadek staje się dla innych robotników impulsem do przypomnienia sobie o podobnych wydarzeniach z ich miejsc pracy.

Górnik I: Transmisje, obrabiarki, młockarnie mają z nas obfity żer. Pędnie miazdzą nas, piły tarczowe obcinają nam palce, rusztowania łamią się pod nami, windy zrywają się z lin, ciężary walą się z wysokości. Pracujesz na akord, pośpiech rozpędza ci ręce – sekunda – wypadek.

Pracowaliśmy przy prochu strzelniczym. Monter naprawiał przewody. [...] Iskra padła, proch wybuchł. Dwudziestu dziewięciu poparzonych, dwóch zmarło.

Górnik II: W hucie za kopalnią kilku robotników sprawdzało wczoraj klapę na płuczkach wielkiego pieca. Stanęli na galeryjce, wsparli łom na podłodze, napierali mocno, by podnieść klapę. Podłoga rdzą przeżarta zarwała się, robotnik spadł z osiemnastu metrów do rury, prowadzącej do wielkiego pieca. Zwęglony.

Robotnik rolny: Robotnica wiązała chustkę na głowie w pobliżu młocarni. Bęben młocarni pochwycił końce chustki, wciągnął głowę robotnicy, zmiażdżył.

„Scena wypadku” jawi się tutaj jako w istocie „scena powtórzenia”, która nie jest podporządkowana ani strategiom iluzji, ani wytwarzaniu przeżycia. Celem scenicznej rekonstrukcji zdarzenia jest wywołanie efektu obcości – stworzenie sytuacji epickiej, która widzowi czy słuchaczowi pozwoli na wyciągnięcie wniosków, przyjęcie postawy wobec wypadku, zaangażowanie w sprawę, a nie identyfikację z pojedynczą ofiarą. Scenę wypadku traktuję zatem jako sceną źródłową dla uruchomienia procesu anamnezy, mającego na celu poprzez doświadczenie jednostkowe uświadomienie sobie przynależności do kolektywu. Ten z kolei miał stać się manifestacją idei nowego społeczeństwa, funkcjonującego – zgodnie z założeniami sztuki awangardowej – niczym perfekcyjna maszyna. W przywołanej wyżej scenie ujawnia się zatem podwójna sprzeczność. Z jednej strony, wypadek stanowi tu akt przerwania organicznego zespolenia istoty ludzkiej z maszyną, z drugiej zaś odstania pyrrusowe zwycięstwo maszyny nad biologicznym istnieniem człowieka. Rytm maszyny, której mechanizm oparty jest na powtórzeniu, wyznacza bowiem w efekcie rytm śmierci człowieka, podporządkowany tej samej zasadzie repetycji. W ten sposób zatarta zostaje granica między maszynowością a organicznością, ale też między ciałem martwym i żywym. Ciało robotnika,

20 Aleksander Wat, *Polityka społeczna RP, w: Faktomontaże Leona Schillera*, red. Anna Kuligowska-Korzeniewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015, s. 33.

którego tożsamość indywidualna przestaje mieć znaczenie, aktualizuje się bowiem jedynie jako element większej całości, w żywiole scenicznego powtórzenia.

Fiksacja nie na partykularności, lecz seryjności wypadków prowadziła do swobodnego pozbawienia cielesności i uwydatnienia widmowości samego zdarzenia w takim znaczeniu, w jakim pisał o tej kwestii Jacques Derrida w *Widmach Marksa*. Nieusuwalna obecność i powtarzalność wypadku jako wydarzenia przyczyniła się do ukazywania fabryki jako „scenerii dla końca historii”, którą rządzi przede wszystkim „logika nawiedzenia” – martwy robotnik powraca na scenę w postaci widma, którego powrót jest oczekiwany i dlatego musi wydarzać się wciąż na nowo²¹. Można zatem powiedzieć, że inni robotnicy – jako świadkowie wydarzenia – „obawiają się i pragną powrotu”, tak jakby jedynie nieuzasadniona śmierć mogła „wyegzekwować prawo, oddać sprawiedliwość, wyprostować bieg historii i naprawić krzywdy, które w niej wyrządzone”²².

Postrzegany z tej perspektywy wypadek jawi się jako moment, w którym czas wypada z ram; zdarza się tylko po to, by można było podjąć misję ponownego scalenia czasu. Scena teatralna staje się natomiast widownią „polityki pamięci”, którą Derrida uznaje za warunek sprawiedliwego społeczeństwa. „Historia podnosi się z grobu, nawiedza żywych, by przypomnieć o tym, co jeszcze nie zostało uporządkowane i przepracowane”²³. Morderczy początek zostaje tym samym wpisany w rewolucyjny porządek przyszłości i mesjaniczny czas rewolucji, dla której sceną źródłową staje się wypadek. Derrida dowodzi:

Tragedia istnieje jedynie dzięki tej źródłowości, a ściślej tej pre-źródłowej i na wskroś widmowej uprzedniości zbrodni. Zbrodni innego, pre-źródłowej zbrodni, której zdarzenie i realność, a także prawda, nigdy nie mogą zaprezentować się osobiście, a mogą być jedynie przedmiotem domysłów, rekonstrukcji, wyobrażeń²⁴.

Choć wypadek w fabryce uznać można za scenę źródłową dla rewolucji, to pamiętać o tym szczególnym obrazie przemocy kapitalistycznej została podporządkowana potencjałowi politycznemu, nie zaś rekonstrukcji samego wydarzenia, co doprowadziło do usunięcia traumy z dyskursu rewolucyjnego. Wypadek posłużył wyłącznie jako narzędzie do zideologizowania partykularnego doświadczenia pojedynczego robotnika w imię nowego podmiotu zbiorowego (masy), rewolucji i społeczeństwa przyszłości. A przecież scena wypadku nosiła w sobie silny potencjał traumatyzacji dla pozostałych robotników, przyglądających się kapitalistycznej scenie zbrodni i w pewien sposób ocalałych z wydarzenia przemocy. Zarówno prymarna trauma ocalałych, jak i wtórna traumatyzacja widzów reprezentacji sceny przemocy zostały zablokowane,

21 Jacques Derrida, *Widma Marksa*, przeł. Tomasz Zatuski, PWN, Warszawa 2016, s. 31.

22 Ibidem, s. 47.

23 Ralph Fischer, *Walking Artists: Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*, [transcript], Bielefeld 2011, s. 276.

24 Jacques Derrida, op. cit., s. 47.

a następnie wyeliminowane z dyskursu porewolucyjnego. Symetryczne wobec nakazu dawania świadectwa w przypadku ocalałego stało się natomiast powtarzanie sceny wypadku z jednej strony i obietnica wydarzenia – rewolucji z drugiej. Nakaz mówienia o zbrodni został zastąpiony nakazem działania politycznego (strajku, manifestacji, rewolucji) jako reakcji na tę źródłową scenę. Można więc postawić hipotezę, że warunkiem rewolucji stało się wyparcie sceny wypadku jako wydarzenia traumatycznego.

W scenie wypadku w fabryce pojawia się szczególny paradoks. Jest to przejaw skrajnej represyjności systemu kapitalistycznego – potraktowania człowieka jako przedmiotu, błędu ludzkiego w maszynie, elementu zakłócającego płynność produkcji, ale mamy tu też do czynienia z sytuacją, w której inni robotnicy – świadkowie wypadku – stają się potencjalnymi ofiarami, a zarazem biernymi obserwatorami zbrodni. Najznakomitszym bodaj wyrazem tego paradoksu stała się scena inscenizacji wypadku z *Ziemi obiecanej* Andrzeja Wajdy (1975), mająca źródło w pisany pod koniec XIX wieku literackim pierwowzorze. Śmierć robotnika wywołuje tu paraliż fabryki, przerywa pracę pozostałych proletariuszy, którzy przyglądając się tragedii umierającego człowieka, rozpoznają w rozszarpanych zwłokach samych siebie. Ich milczenie przerwane zostaje następnie brutalnie przez bezwzględną reakcję reprezentanta kapitalizmu, który słowami „Do maszyn!” rozbija grupę świadków zbrodni („ludzi zбитych około trupa”) i ponownie przywraca porządek produkcji w przestrzeni fabryki. Rozpoznane przez kapitalizm zagrożenie polityczne wynikające z tego szczególnego wydarzenia w fabryce zostaje zażegnane nie tylko poprzez natychmiastowe uruchomienie maszyn, ale także poprzez wywołanie lęku wśród żywych robotników groźbą niewypłacenia pieniędzy za zmarnowany materiał. Podczas gdy u Reymonta w ogóle nie dochodzi do odreagowania współprzeżytej zbrodni, u Wajdy realizuje się model rewolucyjny. Film kończy przecież słynna scena, w której robotnicy opuszczają miejsca pracy i wychodzą na ulicę, na co reprezentanci kapitalizmu odpowiadają rozkazem strzelania do zrewoltowanego tłumu.

Paradoks wypadku w fabryce jako niemożliwego bądź wypartego wydarzenia traumatycznego jest rezultatem oddziaływania dwóch skrajnych perspektyw ideologicznych. Pamięć o doświadczeniu traumatycznym jednostki stanowi element zbędny i problematyczny zarówno dla systemu kapitalistycznego, jak i sił rewolucyjnych, które nie uwzględniają indywidualnego doświadczenia robotnika. Robotnik jako podmiot został tym samym wykastrowany z pamięci i pozbawiony historii – dla kapitalizmu jest zawsze zanurzony w beczasowym procesie produkcji, dla rewolucji proletariackiej funkcjonuje natomiast jako element masy walczącej o przyszłość. Być może fakt podwójnego zaprzeczenia możliwości doświadczenia traumatycznego przez robotnika tłumaczy, dlaczego wypadek w fabryce stanowi do dziś białą plamę zarówno w badaniach nad traumą, jak i w porewolucyjnych koncepcjach teatralnych.

teatr jako praktykowanie polityki

O teatrze ludowym Jędrzeja Cierniaka

Zofia Dworakowska

Uznaliśmy, że wyjściem, ruszeniem z miejsca dla naszej pracy jest oparcie się na ludzie i jego pomysłowości przede wszystkim, czyli, że chcemy tworzyć nie teatr dla ludu, ale teatr ludowy, teatr jego własny. Pogląd ten na ogół przyjęto życzliwie. Jedyne pan Hoffman wyraził kategoryczne zastrzeżenia, utrzymując, że lud nie może dać repertuaru, a więc mowy być nie może o samorodności teatru ludowego.

Jędrzej Cierniak¹

Charakter praktyk, którymi zajmował się Jędrzej Cierniak – ich peryferyjność i niski status – sprawia, że trudno dostrzec w jego pismach projekt o większej skali i ambicji. Przywoływany dzisiaj okazjonalnie przez organizatorów zespołów wiejskich i niektórych historyków teatru Cierniak jest jednak o wiele rzadziej czytany niż współcześni mu społecznicy, jak choćby Helena Radlińska czy Edward Abramowski. Młodszy od tych ostatnich, tak jak oni łączył teorię z praktyką, a w jego tekstach odnaleźć można podobną żarliwość i oddanie. Od wielu aktywistów działających na rzecz klasy ludowej w tamtym okresie różni go to, że sam z niej pochodził. Urodzony w 1886 roku w Zabrowie w Małopolsce jako jeden z niewielu ze swojej wsi zdał maturę i studiował (filologię klasyczną i polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim). Pracował jako nauczyciel, z czasem wicedyrektor w renomowanym Gimnazjum Wojciecha Górskiego w Warszawie, potem również jako wizytator oświaty pozaszkolnej w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Poza pracą całkowicie pochłaniała go aktywność na rzecz teatrów na wsi – pisał teksty ideowe i poradnicze, prowadził kursy, przygotowywał scenariusze i przedstawienia, redagował społecznie pismo „Teatr Ludowy”, był działaczem i wiceprezesem Związku Teatrów Ludowych, a także pomysłodawcą i prezesem Instytutu Teatrów Ludowych.

Z tego wielowątkowego i obszernego dorobku powstałego w kluczowym dla Polski momencie historycznym wyłania się projekt, którego zamierzenia zdecydowanie wykraczają poza aktywności czasu wolnego jednej z warstw społecznych. Podstawowym punktem odniesienia była dla jego twórcy właśnie odbudowa państwa po okresie zaborów i konstytuowanie się nowej wspólnoty obywatelskiej. Jednocześnie, konsekwentnie i od początku wybierał on teatr jako formę i obszar swojej

¹ Jędrzej Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, „Teatr Ludowy” 1927, nr 1/4, cyt. za: idem, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism, inscenizacji i listów*, red. Antoni Olcha, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1963, s. 54.



Jubileusz 30-lecia pracy społecznej i oświatowej założyciela teatrów ludowych Jędrzeja Cierniaka zorganizowany po zakończeniu widowiska ludowego *Franusiowa dola* (w środku Jędrzej Cierniak), Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1935, NAC

praktyki, w znaczący sposób przekształcając charakter samego medium. Właśnie to nieoczywiste połączenie polityki ze sztuką, gdzie ta ostatnia nie jest jedynie narzędziem propagandy czy upowszechniania, czyni projekt Cierniaka tak szczególnym. Radykalizm polityczny łączy się tu na równych prawach z radykalizmem artystycznym. Warto prześledzić, jak przebiega ta współzależność.

Punktem wyjścia rozważań politycznych Cierniaka stało się zróżnicowanie społeczeństwa polskiego po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku i liczebna dominacja mieszkańców wsi. Wielokrotnie w swoich pismach ubolewał nad „dysproporcjami kulturalnymi, prawno-obywatelskimi i społeczno-gospodarczymi”² będącymi konsekwencją okresu pańszczyzny, ale także późniejszym i wciąż trwającym lekceważeniem warstwy chłopskiej przez elity intelektualne. Podczas referatu na konferencji Prezydium Rady Ministrów w sprawie kultury wsi w 1936 roku mówił m.in.: „Ustrój społeczno-polityczny dawnej Rzeczypospolitej zepchnął chłopa do roli niewolnika. Odsunięty od jakiegokolwiek wpływu na los kraju, żyjący w poniewierce, nierzadko w pogardzie, nie dopuszczany do dobrodziejstwa światła nauki, przez kilka wieków chyba stał kulturalnie w miejscu, wegetując w najmizerniejszych warunkach ludzkiego żywobycia”³. Głównym dążeniem Cierniaka stała się więc zmiana sytuacji chłopstwa, mająca w jego projekcie charakter kompleksowy, a jej podstawę stanowiły dwa powiązane ze sobą postulaty: emancypacji tej warstwy społecznej i redefinicji koncepcji państwa i narodu.

„Rzeczpospolita Polska to nie tylko dostojnicy w orderach, ale i ten wielomilionowy obywatel na dole, nie tylko pałace i zamki, ale i owa chatupa, i ta wioska z wyboistymi drogami, i ta ciasna izba”⁴. Charakterystyczne jest to, że zabiegając o upodmiotowienie polityczne chłopów, Cierniak postugiwał się w swojej retoryce właśnie obrazami, tak jakby starał się rozszerzyć zakres tego, co widzialne w obszarze polis – nowego państwa polskiego. Jego zdaniem równouprawnienie klasy marginalizowanej musi więc prowadzić do przekształcenia całego porządku politycznego.

Włączenie chłopstwa w tworzący się na nowo byt państwowy znalazło w jego pismach także inne uzasadnienie wynikające z negatywnej oceny przemian modernizacyjnych i ich konsekwencji społecznych w dwudziestoleciu międzywojennym. Krytykował on „amerykańskie tempo życia” w wielkich miastach, „tandetę życia”, „przerost techniki i organizacji w stosunku do moralnej postawy człowieka wobec życia”⁵. Alternatywą dla tych przemian stała się dlań kultura ludowa w zmitologizowanej formie – jako odrębna i niezmienna całość nieskażona wpływem cywilizacji przemysłowej. Był tu bliski ideom agrarystów, według których chłopci stanowią podstawową warstwę

2 Jędrzej Cierniak, *Słowo o kulturze chłopca polskiego (Referat wygłoszony w dniu 28.05.1936 na konferencji zwołanej przez Prezydium Rady Ministrów w sprawie kultury wsi)*, w: idem, *Zaborowska nuta*, red. Stanisław Pigoń, Jerzy Zawieyski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1956, s. 49; zob. też idem, *Nasz cel i nasze drogi*, op. cit., s. 44.

3 Jędrzej Cierniak, *Słowo o kulturze chłopca polskiego*, op. cit., s. 51.

4 Jędrzej Cierniak, *O „uziemieniu” oświaty pozaszkolnej, czyli od form pracy oświatowej do środowiska*, „Praca Oświatowa” 1937, nr 4, cyt. za: idem, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*, op. cit., s. 170.

5 Zob. m.in. Jędrzej Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, op. cit., s. 46; idem, *O „uziemieniu” oświaty pozaszkolnej, czyli od form pracy oświatowej do środowiska*, op. cit., s. 162.

spoteczną, wewnątrznie spójną, współżyjącą z przyrodą i kochającą ziemię. Paradoksalnie, długotrwała izolacja tej warstwy, zachowanie przez nią tradycyjnych wartości, sprawia, że właśnie w niej można szukać źródeł odnowy moralnej i „energii państwowotwórczej”⁶.

Reliktowe wyobrażenie kultury ludowej pozwalało też Cierniakowi na jeszcze jedno: powiązanie kwestii emancypacji chłopstwa z projektem nowej Polski. W jego pismach chłopci kilkakrotnie występują jako personifikacja Piastów⁷ – praojców narodu, a kultura ludowa rozumiana jest jako rezerwar polskości. „W obrzędowych scenach, tekstach pieśni i w zawodzącej muzyce wypowiadał się lud polski z pokolenia w pokolenie, przez kilka, a może i kilkanaście wieków”⁸. Nie był to główny wątek jego rozważań, ale z różnych rozsypanych uwag można wnioskować, że przedstawiona tu wizja II Rzeczypospolitej opierała się na koncepcji jednolitego narodu⁹. Postulował on co prawda ochronę regionalnych różnicowań kulturowych, ale nie zajmował się w szczególności sposobem odrębnościami etnicznymi, narodowymi czy religijnymi¹⁰. Przedstawiciele niektórych mniejszości, jak Żydzi i Romowie, pojawiają się czasami w jego scenariuszach, ale zawsze na drugim planie, w stereotypowym ujęciu, zawsze w relacji wobec głównych bohaterów – chłopów-Polaków.

Nie bez znaczenia dla takiego rozłożenia akcentów był zapewne czas, w którym Cierniak formułował swoje myśli, oraz ich adresaci, którymi byli nie tylko przedstawiciele elit, ale także chłopci. Cierniak zdawał sobie sprawę, że m.in. ze względu na świeżą pamięć niewolnictwa pańszczyźnianego i niedawną przynależność administracyjną do trzech państw identyfikacja z Rzeczpospolitą Polską nie była na wsi czymś oczywistym. Zabiegał więc nie tylko o to, aby naród dostrzegł lud, ale także, aby lud dostrzegł naród. Stąd w wielu swoich pismach, nawet tych dotyczących szczegółów technicznych organizacji zespołów, wprowadzał perspektywę wykraczającą poza kontekst lokalny czy pracę nad konkretnym przedstawieniem. Pisał, że „każdy organizator widowisk i obchodów na wsi winien te szersze horyzonty w swej pracy widzieć i wyczuwać ważną jej rolę w dokonywaniu się dziejowych procesów w społecznej i kulturalnej przebudowie narodu polskiego”¹¹.

Cierniak opierał więc swój projekt na idei upodmiotowienia chłopstwa w ramach nowej wspólnoty państwowo-narodowej, a równolegle analizował możliwości przekroczenia wywodzącego się z czasów pańszczyzny i ciągle aktualizowanego

6 Jędrzej Cierniak, *U podstaw ideowych teatru ludowego w Polsce*, „Teatr Ludowy” 1938, nr 9, cyt. za: idem, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*, op. cit., s. 215.

7 Zob. m.in. *Teatry ludowe w Polsce. Dotychczasowy rozwój ruchu, możliwości ideowe i organizacyjne na przyszłość*, oprac. Adam Bień, Jędrzej Cierniak, Wydawnictwo Związku Teatrów Ludowych, Warszawa 1928, s. 34; Jędrzej Cierniak, *O treść teatru chłopskiego*, „Teatr Ludowy” 1937, nr 5, cyt. za: idem, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*, s. 181; idem, *O „styl” w teatrze ludowym*, „Teatr Ludowy” 1938, nr 2, cyt. za: idem, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*, op. cit., s. 212.

8 *Wesele krakowskie. Inscenizacja obrzędów ludowych, opracowana z zespołem młodzieży szkolnej przez Jędrzeja Cierniaka*, Wydawnictwo Związku Teatrów Ludowych, Warszawa 1926, s. 76.

9 Zob. Jędrzej Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, op. cit., s. 43.

10 Zob. *Teatry ludowe w Polsce...*, op. cit., s. 44.

11 Jędrzej Cierniak, *U podstaw ideowych teatru ludowego w Polsce*, op. cit., s. 214.

klasowego statusu tej warstwy. „Trzeba wyzyskać każdy środek byle tylko te masy usamodzielnic” – pisał. „Dziś nie czas na dawanie łaskawego chleba za korny ukłón i ucałowanie pańskiej ręki, dziś chcemy być równi i razem biesiadować przy wspólnym stole”¹². Obok figury „pana” reprezentującej historycznie zakorzeniony protekcyjny stosunek do wsi, pojawia się w jego pismach jeszcze druga postać, równie mocno przez niego krytykowana. Chodzi o „działacza oświatowego”, który definiując chłopca jako słabego i potrzebującego pomocy, ustanawia nowe relacje hierarchiczne. Działalność tego typu Cierniak opisywał jako „akt miłosierdzia kulturalno-społecznego dla ludu, a więc bardzo często o charakterze dobroczynnej papki oświatowej, bo powszechnie jeszcze i dziś uważa się lud za niemowlę kulturalne, które nie ma rozwiniętych zębów, by można mu dać coś twardszego do zgryzienia”¹³. W wielu jego pismach powracał wyrażony wyżej dystans do tych projektów oświatowych, które ograniczając się do upowszechniania sztuki czy uświadomienia narodowego, odmawiają w zasadzie podmiotowości warstwie chłopskiej.

Przykładem tego typu inicjatyw był również współczesny Cierniakowi teatr amatorski organizowany właśnie przez wspomnianych działaczy oświatowych z miasta, wystawiających edukacyjno-rozrywkowy, mało ambitny repertuar. W kontrze do tego rodzaju „teatru dla ludu” Cierniak sformułował swoją koncepcję „teatru ludowego”¹⁴, który charakteryzował w następujący sposób: „Winien być twórczością danego środowiska, wyrazem jego estetycznych potrzeb. A zatem teatr chłopski winien być teatrem chłopów, teatr żołnierski – teatrem żołnierzy, teatr szkolny – teatrem młodzieży itd.”¹⁵.

Cierniak projektował swoją wizję teatru ludowego nie tylko w relacji wobec dominującego nurtu teatru amatorskiego, ale także poprzez ustalenie odrębności gatunkowej od teatru zawodowego. Zaznaczał, że „rozzóżniamy dwa różne teatry: 1) zawodowy i 2) ludowy”¹⁶. „1) Teatr ludowy odbywa się w zupełnie innych, niż zawodowy, warunkach i ma przed sobą własne kulturalno-społeczne cele; 2) teatr ludowy nie potrzebuje i nie może być w treści i formie niewolniczą kopia teatru zawodowego; 3) teatr ludowy, chcąc być sobą, musi mieć własne tworzywo, własne życie i własny wyraz artystyczny”¹⁷. W ten sposób zrywał on z dotychczasową hierarchiczną relacją między teatrem zawodowym a naśladowującym go, z definicji nieudolnie, teatrem amatorskim.

Tak sformułowaną koncepcję niezależnego teatru ludowego trzeba interpretować jako zastosowanie na polu sztuki politycznych postulatów usamodzielnienia się warstwy chłopskiej. To wzajemne powiązanie różnych „horyzontów” refleksji i działania, perspektyw mikro i makro, pola polityki i pola teatru stanowiło istotę projektu

12 Jędrzej Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, op. cit., s. 44.

13 Jędrzej Cierniak, *O treść teatru chłopskiego*, op. cit., s. 181.

14 Zob. m.in. Jędrzej Cierniak, *Wesele krakowskie...*, op. cit., s. 8; idem, *Nasz cel i nasze drogi*, op. cit., s. 54; *Teatry ludowe w Polsce...*, op. cit., s. 44.

15 Jędrzej Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, op. cit., s. 54.

16 Ibidem, s. 38.

17 Jędrzej Cierniak, *Co to jest teatr ludowy?*, „Teatr Ludowy” 1932, nr 3/4, cyt. za: idem, *Zaborowska nuta*, op. cit., s. 213.

Cierniaka. Nie bez znaczenia jest tu również usytuowanie samego autora. Pisząc: „Tak bowiem patrzono na wieś z okien dworców, z wagonów kolejowych, a i dziś patrzy z letniska lub na wycieczce turystycznej”¹⁸, odwoływał się on przecież do własnego doświadczenia – mówił z perspektywy „patrzonego”, choć sam był już „patrzącym”. Różne perspektywy wpisane w jego szczególną biografię – jednocześnie chłopca i inteligenta, teoretyka i praktyka, twórcy przedstawień i organizatora ogólnopolskiego ruchu – definiują dynamikę tego projektu i pozwalają dostrzec w nim pole wzajemnych negocjacji.

Pochodzenie chłopskie Cierniaka i celowe włączanie przez niego punktu widzenia, który etnografowie nazwaliby emicznym, uwiarygodnia z pewnością ten projekt, ale także kieruje uwagę na wpisaną w niego „metodologię”. Wyklucza ona podejmowanie jakichkolwiek działań w społeczności, czy to oświatowych, czy artystycznych, bez rozpoznania kontekstu lokalnego i oddania głosu mieszkańcom. „Trzeba się środowiska naprawdę uczyć, trzeba je z pokorą człowieka niewiedzącego badać, poznawać i wszechstronnie wyceniać”¹⁹. Postulat ten dotyczy zarówno organizacji Związku Teatrów Ludowych, w którym duże kompetencje przekazano regionom²⁰, ze względu na ich lepszą znajomość lokalnych potrzeb, jak i pracy nad konkretnym przedstawieniem, a w szczególności doboru repertuaru.

Projekt Cierniaka dopuszczał możliwość rezygnacji z tekstu dramatycznego, co było jednym z pierwszych postulatów tego typu w historii teatru polskiego. Odrzucał dramat zarówno jako coś gotowego i skończonego, jak i narzuconego, pochodzącego z innego kontekstu społecznego. Podstawą repertuaru nie miała być literatura pisana przez inteligencję dla warstw ludowych, ale treści własne, bliskie mieszkańcom wsi, których źródła upatrywał w tradycyjnych podaniach i zwyczajach. „Nie wyuczamy się czyichś tam tekstów, ale wypowiadamy słowa i śpiewy pieśni, które tak samo albo bardzo podobnie mówili i śpiewali nasi ojcowie, praojcowie i pradziadowie, może jeszcze przed Piastem Kołodziejem”²¹. Wizja „kultury ludowej” wyłaniająca się z jego pism wymaga osobnego omówienia ze względu na to, że kształtowała się w znaczącym momencie zarówno dla przemian społeczno-kulturalnych wsi, jak i dla rozwoju badań etnograficznych. Tutaj warto jedynie przywołać wspomnianą mityzację „kultury ludowej” jako odrębnej, ahistorycznej, niezmiennej całości oraz jako rezerwuaru polskości, ponieważ konsekwencją takiego ujęcia jest permanentne zagrożenie tej kultury. Niewątpliwie, Związek Teatrów Ludowych, którego wiceprezesem był Cierniak, był jedną z pierwszych organizacji stawiających sobie za cel ochronę kultury tradycyjnej, a podstawową formą tej ochrony stała się prezentacja jej wytworów poza kontekstem obrzędowym, a także poza własną społecznością. Cierniak pisał: „Dawna, tradycyjna kultura ludowa, ginąc w dotychczasowej postaci w życiu, przenieść się winna jako tworzywo

18 Jędrzej Cierniak, *O treść teatru chłopskiego*, op. cit., s. 181.

19 Jędrzej Cierniak, *O „uziemieniu” oświaty pozaszkolnej czyli od form pracy oświatowej do środowiska*, op. cit., s. 176.

20 Zob. *Teatry ludowe w Polsce...*, op. cit., s. 41–42.

21 Jędrzej Cierniak, *Wesele krakowskie...*, op. cit., s. 76.

do sztuki, już nie ludowej nawet, ale narodowej”²². Ta zmiana oryginalnej funkcji i znaczenia, którą badacze opisywali jako przejście od folkloru do folkloryzmu²³, leży także u podstaw dzisiejszego ruchu zespołów pieśni i tańca, grup folklorystycznych i teatrów obrzędowych, gdzie „materiał tradycyjny” funkcjonuje jako zasób repertuaru często równie obcego wykonawcom, jak kiedyś krytykowane przez Cierniaka dramaty.

Choć współczesna działalność takich zespołów jak np. Mazowsze wydawać się może spełnieniem przywołanej wyżej wypowiedzi, to trudno jednoznacznie stwierdzić, jak oceniłby to sam Cierniak. Z pewnością zależało mu na ocaleniu dziedzictwa kulturowego wsi, ale nie to było głównym celem animowanego przez niego wiejskiego ruchu teatralnego. „Kulturę ludową” widział przede wszystkim jako własną kulturę wsi, a jej wprowadzenie na scenę oznaczało oddanie głosu chłopstwu. „Taki jest punkt wyjścia, który winien nam ułatwić uchwycenie własnego gestu, wyrazu”²⁴ – pisał. Wielokrotnie podkreślał, że inscenizacje obrzędów stanowią jedynie jakiś etap pracy teatralnej – „przecież na samej etnografii teatr ludowy nie może się skończyć”²⁵. W miarę rozwoju ruchu, wzrostu umiejętności i samoświadomości wykonawców planował on prace m.in. nad obchodami wielkich zdarzeń historycznych, wiejskimi zabawami i wieczornicami, a także nad inscenizacjami polskich i obcych dramatów. „Chodzi jednocześnie i o to, by dzisiejsze życie wsi w różnych przejawach znalazło swój wyraz na ludowej scenie, która przecież winna być zwierciadłem swego czasu”²⁶. „Kultura ludowa” nie jest więc rozumiana przez niego wyłącznie jako źródło treści dla teatru wiejskiego, ale jej przywołanie służy raczej pokazaniu nowego podejścia do repertuaru. Konsekwencją tego jest zmiana znaczenia i formuły prób służących do tej pory wyuczeniu ról i powtarzaniu przebiegu kolejnych sytuacji. Według autora to właśnie podczas prób powinien powstać ostateczny tekst przedstawienia. „Mając repertuar trzeba go umieć opracować. Tutaj wypowiadamy się za metodą zespołową, gromadną a samodzielną”²⁷. Postulat „opracowywania” i „inscenizacji”²⁸ dotyczy wszelkiego typu materiału wyjściowego – nie tylko obrzędów i zwyczajów, które nie zostały wcześniej zapisane, ale także gotowych scenariuszy i dramatów.

Odejście od prostego odgrywania literatury i upodmiotowienie zespołu w procesie twórczym najbardziej jednoznacznie opisane zostało w artykule *Jak prowadzić próby teatralne*. Powinny zaczynać się one wcale nie od wyboru tekstu, ale od pracy nad wspólną „intencją”. „I dopiero teraz, mając uświadomioną intencję widowiska,

22 Jędrzej Cierniak, *O „styl” w teatrze ludowym*, „Teatr Ludowy” 1938, nr 2, cyt. za: idem, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*, op. cit., s. 212.

23 Zob. m.in. Józef Burszta, *Współczesny folklor widowiskowy. Zarys postaci zjawiska. Naukowe i potoczne rozumienie folkloru*, „Lud” 1972, t. 56, s. 83–102; Anna Weronika Brzezińska, *Różne światy kultury ludowej – perspektywa teoretyczna a działania praktyczne*, w: *Kultura ludowa. Teorie, praktyki, polityki*, red. Barbara Fatyga, Ryszard Michalski, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Warszawa 2014, s. 133–154.

24 Jędrzej Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, op. cit., s. 51

25 Ibidem, s. 63.

26 Jędrzej Cierniak, *U podstaw ideowych teatru ludowego w Polsce*, op. cit., s. 217

27 Jędrzej Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, op. cit., s. 51.

28 Zob. *Teatry ludowe w Polsce...*, op. cit., s. 114.

szukamy materiału, który albo będzie w literackich utworach dramatycznych i niedramatycznych, albo w obrzędach, pieśniach czy podaniach ludowych, może trzeba widwisko budować z różnych materiałów surowych, a może w całości wysnuć z siebie”²⁹. Trzeba podkreślić, że przywołany powyżej stosunek do tekstu dramatycznego został spopularyzowany dopiero przez twórców teatralnych okresu tzw. drugiej reformy teatru w połowie XX wieku, a w dwudziestoleciu międzywojennym był nie znany. Cierniak był więc jednym z pierwszych tak dużą rolę przywiązujących do improwizacji, „wysnuwania z siebie”, „grania z własnej głowy”³⁰. Jego nowatorstwo polega także na tym, że wprowadzał improwizację na etapie tworzenia scenariusza, jak i zachęcał aktorów do improwizowania podczas kolejnych wykonań przedstawienia. Jego prace poprzedzają wiele późniejszych eksperymentów teatralnych opartych na improwizacji, takich jak m.in. kreacja zbiorowa, „pisanie na scenie” czy *devised theatre*, ale jednocześnie są świadectwem sprawdzania przez niego możliwości demokratyzacji procesu twórczego.

Ciekawego materiału dostarczają tu scenariusze jego autorstwa, w których dążenie do precyzyjnego zapisu przebiegu jakiegoś obrzędu, zaprogramowania przyszłych wykonań scenicznych ściera się z próbami pozostawienia tekstu niedokończonym, otwartym na interakcje i dopisania. Z jednej strony swoją formą przypominają one raczej egzemplarze reżyserskie niż dramaty – poprzedzone są obszernymi komentarzami, rozbudowanymi didaskaliami, zawierają uwagi na temat historii i tradycji, stylu gry, dekoracji itp. Z drugiej strony w tych samych komentarzach autor zachęcał wykonawców do „opracowywania” tych scenariuszy na potrzeby konkretnych inscenizacji. „Lepiej coś skrócić i opuścić, na co pozwala bez krzywdy luźna budowa całości dramatycznej”³¹. W *Opowieści o żołnierzu tułaczku* podkreślał, że tekst dialogów ma jedynie „przykładowy”³² charakter, deklarując także: „nie chcę dawać rzeczy gotowej tak, by jej się uczyć dosłownie na pamięć i grać, bo to by chybiało celu; podaję tylko jedną z różnych możliwości podejścia do dramatyzacji opowieści. Zresztą jest to gadka zmyślona, więc i zespół teatralny ma otwartą drogę do dalszych zmyślań, byle w tym wszystkim była jakaś scalająca myśl przewodnia i żywa akcja dramatyczna”³³. Tekst *Wesela krakowskiego* składa się ze szczegółowo opisanych tzw. spraw weselnych, które mają być uzupełniane przez fragmenty improwizowane podczas kolejnych wykonań³⁴.

Wskazanie na kluczowe znaczenie prób w procesie twórczym oraz podkreślanie ich kolektywnego wymiaru trzeba uznać za jeszcze ejdno zastosowanie ogólniejszego postulatu upodmiotowienia chłopstwa. Z niego wynika też postulat rewizji podziału pracy w zespole przygotowującym przedstawienie, dla którego negatywnym

29 Jędrzej Cierniak, *Jak prowadzić próby teatralne*, „Teatr Ludowy” 1934, nr 7, cyt. za: idem, *Zaborowska nuta*, op. cit., s. 268.

30 Jędrzej Cierniak, *Opowieść o żołnierzu tułaczku*, cyt. za: ibidem, s. 394.

31 *Szopka krakowska. Prymitywne widowisko kolendowe z tekstami, nutami i rycinami na podstawie polskich źródeł etnograficznych*, oprac. Jędrzej Cierniak, Wydawnictwo Związku Teatrów Ludowych, Warszawa 1926, s. 83.

32 Jędrzej Cierniak, *Opowieść o żołnierzu tułaczku*, cyt. za: idem, *Zaborowska nuta*, op. cit., s. 394.

33 Ibidem, s. 385.

34 Zob. Jędrzej Cierniak, *Wesele krakowskie...*, op. cit., s. 66.

punktem odniesienia jest zarówno teatr zawodowy, jak i amatorski. Cierniak pisał o reżyserze, że „nie tresuje on nikogo, nie ustawia, nie dyktuje swej bezwzględnej woli biernemu tłumowi, bo wtedy nie byłoby teatru zespołowego. Reżyser teatru ludowego jest na takich samych prawach, co każdy członek zespołu. On tylko z woli wszystkich czuwa nad ładem w pracy, rozpala indywidualną inicjatywę, ale liczy się z każdym głosem, z każdą uwagą, z każdym samorodnym pomysłem. Bo teatr stwarzamy wszyscy razem”³⁵. W artykułach Cierniaka w „Teatrze Ludowym” oraz w komentarzach do scenariuszy można znaleźć wiele szczegółowych uwag, jak praktykować ten wielogłos i dzielenie się władzą. Dotyczy to wszystkich aspektów pracy w grupie – wspomnianego budowania scenariusza, ale także wspólnego reżyserowania, rozdziału ról między wykonawców, tworzenia scenografii itd.³⁶

Kolektywny wymiar teatru w projekcie Cierniaka rozszerza się także na publiczność, której rola prawie zawsze była wpisana w przebieg fabularny jego scenariuszy. O inscenizacji dożynek pisał on: „Wszyscy są bezpośrednimi twórcami uroczystości, nie ma – broń Boże! – podziału na odgrywających i widzów, tak, jak w nabożeństwie modli się cała gromada, tak samo i w dożynkach ma udział cała gromada, związana z sobą radosnym poczuciem wypracowania na ziemi żywiącego nas wszystkich chleba”³⁷. Włączenie widzów w akcję odbywa się tu w polu dramaturgicznym, ale także w znaczący sposób wpływa na przestrzeń gry. Przede wszystkim Cierniak zrywa z rutyną stałego podziału na scenę i widownię, często rezygnuje z podestu, kulis i kurtyny, a zamiast tego projektuje przestrzeń i relację aktorzy–publiczność za każdym razem od nowa, specjalnie dla każdego przedstawienia, co również zbliża go do innych twórców awangardy teatralnej. W *Weselu krakowskim* widzowie są gośćmi weselnymi zaproszonymi przez drużbów, a zabawa odbywa się w całej sali³⁸. *Opowieść o żołnierzu tułaczku* rozgrywa się na wolnym powietrzu, widzowie, siedząc w półkolu, śpiewają razem jak podczas wiejskiego zgromadzenia, a spośród nich wstają bohaterowie przedstawienia³⁹. Wyjście z budynku i wyprowadzenie teatru w przestrzeń otwartą postuluje zresztą Cierniak kilkakrotnie: „Miejsca nie braknie: polanka leśna, błonia, stok góry, ruiny zamczyska, dawne pobojojwiska, rynek miasteczkowy, plac przedkościelny itd.”⁴⁰.

Eksperymenty z przestrzenią i widownią związane są również z lokalnym kontekstem przedstawień – ich aktorzy i publiczność należą do tej samej społeczności zamieszkującej wspólne terytorium.

Teatr ten powstaje w tonie jakiejś ściślej szej gromady społecznej. Wykonawcami są w nim ludzie z teje gromady [...]. Widzami są członkowie tej samej

35 Ibidem, s. 75.

36 Zob. Jędrzej Cierniak, *Wychowawcze wartości pracy w zespole*, „Teatr Ludowy” 1923, nr 10, cyt. za: idem, *Zaborowska nuta*, op. cit., s. 261.

37 Jędrzej Cierniak, *Po żniwach na dożynki*, „Teatr Ludowy” 1932, nr 8, cyt. za: idem, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*, op. cit., s. 318–319. Zob. też: *Teatry ludowe w Polsce...*, op. cit., s. 34–35.

38 Zob. Jędrzej Cierniak, *Wesele krakowskie...*, op. cit., s. 68.

39 Zob. Jędrzej Cierniak, *Opowieść o żołnierzu tułaczku*, op. cit., s. 394–395.

40 Jędrzej Cierniak, *Wesele krakowskie...*, op. cit., s. 77.

gromady, znajdujący się z sobą z bezpośredniego współżycia. Teatr taki wyrasta spontanicznie w danym środowisku, jest artystyczną potrzebą, nie ogląda się za postronną publicznością, a wśród swoich jest bezpośrednio dobrze zrozumiany, odczuty⁴¹.

Zapisaną w pracach Cierniaka koncepcję „teatru gromadzkiego” opartą na kolektywnej twórczości, angażowaniu widzów i zakorzenieniu lokalnym, trzeba uznać za polski prototyp *community theatre*, zapowiadający późniejsze inicjatywy teatru społecznego. Stanowi on dopełnienie awangardowego projektu teatralnego Cierniaka, na który składają się wspomniane wcześniej koncepcje: pracy z tekstem, gry aktorskiej, przestrzeni.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden wątek stanowiący istotny rys tego projektu, tzn. pojawiające się w scenariuszach sytuacje „tu i teraz”, „na żywo”, kiedy trudno wyznaczyć granice między tym, co teatralne, a tym, co rzeczywiste – gdy przedstawienie grane jest w naturalnej scenerii, gdy widzowie spontanicznie tańczą na weselu, aktorzy improwizują itd. Wydaje się, że eksperymenty te mogą wynikać z poszukiwań innego statusu sytuacji teatralnej, z chęci ustanowienia innej relacji wobec rzeczywistości. Trudno pominąć w tym kontekście zainteresowanie Cierniaka obrzędem, wynikające nie tylko z wyborów estetycznych czy patriotycznych. Tak postrzegał on kulturę tradycyjną: „Dorobek ten ma w sobie prastare elementy swoistego samorodnego teatru. Teatru sakralnego, obrzędowego, obyczajowego i zabawowego”⁴². W jego pismach najważniejsza nie jest jednak genealogia teatru, ale rozpoznanie pokrewieństwa gatunkowego między przedstawieniem teatralnym a obrzędem. Cierniak zdawał się patrzeć na nie jak na performanse różniące się od siebie jedynie nasileniem pewnych cech i wyciągał z tego praktyczne konsekwencje – w teatrze projektując przestrzeń i formy uczestnictwa typowe dla obrzędu. Przyjęta przez niego perspektywa, bliska dzisiejszym studiom performatywnym, stała się więc podstawą eksperymentów artystycznych, ale wiązała się także ze wspomnianym dążeniem do ustalenia innej niż czysto teatralna relacji z rzeczywistością. Odwoływał się do obrzędu, ponieważ w obrzęd wpisana jest skuteczność niezbędna w jego projekcie politycznym. Przedstawienia „teatru gromadzkiego” postrzegał jako performanse wspólnoty, akty zbiorowe, podczas których społeczność celebrowała swoje więzi, konstytuowała się na nowo i przejmowała kontrolę nad swoim losem. W ten sposób postulaty emancypacyjne włączone w jego projekt czerpią swą skuteczność ze skuteczności obrzędu.

Rozpisany na wiele tekstów wielowątkowy dorobek Jędrzeja Cierniaka jest z pewnością jedną z bardziej oryginalnych polskich koncepcji sztuki zaangażowanej, szczególnie ciekawą ze względu na konsekwentne łączenie postulatów politycznych i artystycznych. Jego projekt – jednocześnie konserwatywny i eksperymentujący, narodowy i ludowy – stanowił sam dynamiczne pole sprawdzania możliwości

41 Jędrzej Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, op. cit., s. 39.

42 Ibidem, s. 50.

demokratyzacji sztuki. Zaangażowanie tego teatru nie ograniczało się do artikulacji diagnoz społecznych, ale oznaczało także krytyczną refleksję nad porządkiem instytucjonalnym, relacjami władzy w zespole i uczestnictwem publiczności. Teatr ludowy Cierniaka to traktat o skuteczności lokalnych i kolektywnych praktyk artystycznych, które mogą zmienić porządek polityczny.

boyszewizm - brzmi znajomo?

Agnieszka Kościańska

Kiedy czytam w zachodnich pismach lawinę artykułów dotyczących tych spraw, myślę z żalem: „Myśmy przecież byli pierwsi”.

Irena Krzywicka¹

Trzeba uświadamiać

Oficjalna światowa historia wychowania płciowego przedstawia się tak: nowoczesna, szkolna edukacja seksualna zaczyna się w Szwecji i Wielkiej Brytanii w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku; to tam powstały pierwsze podręczniki i tam przeprowadzono pierwsze lekcje na ten temat². Czy na pewno? Polska historia uświadamiania płciowego pokazuje, że nie. 10 grudnia 1920 roku Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego zarządziło, by lekarze przeprowadzali wykłady z zakresu higieny, które obejmować miały również omówienie zagadnień płciowych „pod względem biologicznym, etycznym, społecznym”³. Oczywiście, z praktyką bywało różnie, ale to nie tylko polska specyfika – podobne problemy mieli także Szwedzi i Brytyjczycy⁴.

Nad Wisłą o uświadamianiu mówiono już wcześniej. Powszechnej, szkolnej edukacji seksualnej – choć nie używano tego terminu – domagano się jeszcze przed I wojną światową. Na początku XX wieku nauczyciel przyrody Wacław Jezierski przeprowadził pierwszą lekcję i zaraz potem przekonał innych biologów, by robili to samo⁵. Ale przede wszystkim o uświadamianiu młodzieży dyskutowano poza szkołą. Jak napisał kiedyś czotowy brytyjski historyk seksualności Jeffrey Weeks: „Kiedy chodzi

1 Irena Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 234.

2 Zob. np. Mariola Chomczyńska-Miliszkievicz, *Edukacja seksualna w społeczeństwie współczesnym. Konteksty pedagogiczne i psychospołeczne*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2002, s. 16.

3 Cyt. za: Marek Babik, *Polskie koncepcje wychowania seksualnego w latach 1900–1939*, Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum”, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010, s. 131; zob. też Kamil Janicki, *Epoka hipokryzji. Seks i erotyka w przedwojennej Polsce*, Znak, Kraków 2015.

4 Jonathan Zimmerman, *Too Hot to Handle. A Global History of Sex Education*, Princeton University Press, Princeton 2015.

5 Jolanta Sikorska-Kulesza, „Skąd się wziął twój braciszek?”. *Początki dyskusji o wychowaniu seksualnym dzieci i młodzieży*, w: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności: wiek XIX i XX*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, DiG, Warszawa 2004; zob. też Wacław Jezierski, „Drażliwe kwestje” w *nauczaniu szkolnych*, „Nowe Tory” 1906, nr 3.

Senzacyjna premiera w teatrze Miejskim

GŁOS PORANNY



GŁOS PORANNY

Sztuka Wolffa „Cjankali“

Fotomontaż p. Le

Zapowiedź sztuki Friedricha Wolffa *Cjankali*, „Głos Poranny”, 26.01.1930, nr 21

o seks, chodzi o społeczeństwo”⁶. Zatem rozmawiając o seksie, a w zasadzie awanturowując się o niego, debatowano o Polsce, kłócono się o to, jakie ma być społeczeństwo. Czy chcemy Polski nowoczesnej, równościowej, otwartej i świeckiej czy konserwatywnej, tradycyjnej i katolickiej? Czy chcemy, żeby płci były równe, a kobiety mogły decydować o swoim losie i ciele, czy oddać pełnię władzy ojcom i mężom? Czy chcemy prawa dla mniejszości (też tych seksualnych), czy tylko dla (heteroseksualnych) Polaków? Czy chcemy chłopcom i dziewczętom mówić o seksie to samo, czy raczej ci pierwsi powinni się dowiedzieć, że wszystko im wolno, a te drugie, że trzeba z seksem czekać do ślubu, hamować zapędy mężczyźni i realizować się w macierzyństwie? Czy chcemy z młodymi otwarcie dyskutować o seksie, płci i równości, czy uznamy taką rozmowę za demoralizację narodu polskiego?

To właśnie wtedy, gdy rodziła się II Rzeczpospolita, zaczęły się nasze dzisiejsze spory: o seks, gender, równość. A także o kształt państwa, co jest szczególnie widoczne w dyskusji o wychowaniu (płciowym) przyszłych pokoleń, stąd zażartość dyskusji.

Tymczasem Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w 1920 roku zdecydowanie szukało kompromisu. Wszyscy zgadzali się co do tego, że uświadamiać trzeba. Jeszcze na przełomie XIX i XX wieku przeprowadzono serię badań⁷, które pokazywały, że inicjacja seksualna odbywa się wcześniej i w warunkach braku równości. Była też zaprzeczeniem tego, co dziś nazywamy bezpiecznym seksem. Chłopcy z dobrych domów korzystali z usług luksusowych prostytutek czy zwykłych „rogówek” albo do seksu przymuszali służące. Losem kobiet „upadłych” bądź po prostu gorzej urodzonych nikt się specjalnie nie przejmował: obarczano je odpowiedzialnością za rzeźączkę i kitę, a ich potomstwo nie miało żadnych praw. By nie mieć dzieci, musiały ryzykować utratą zdrowia i wolności. Obowiązujący w Królestwie Polskim od 1847 roku kodeks kar głównych i poprawczych odbierał za ten czyn wszelkie prawa i wysyłał na Syberię zarówno kobietę, jak i osobę, która jej pomagała. Jednak pokątne aborcje były standardem przed I wojną i po niej. Na przykład jedna z późniejszych pacjentek Przychodni Świadomego Macierzyństwa „sama kateterem 12 razy wywołała sobie poronienia, pomimo że kilka razy ciężko po tym zabiegu chorowała”⁸.

Postępowcy i konserwatyści dostrzegali problem. Zgadzali się, że coś trzeba z tym zrobić, czyli uświadamiać. O ile ci pierwsi zachęcali, by robić to w szkole, pisać i mówić bez ogródek, domagając się równości⁹ (a za choroby weneryczne obwiniali

6 Jeffrey Weeks, *Wynalezienie seksualności*, w: *Antropologia seksualności. Teoria, etnografia, zastosowanie*, przeł. Michał Petryk, red. Agnieszka Kościańska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 45.

7 Np. Marian Falski, *Niektóre dane z życia młodzieży szkół średnich*, „Nowe Tory” 1906, nr 8, s. 781–809 (cz. 1); nr 9, s. 861–878 (cz. 2). Więcej zob. Agnieszka Kościańska, *Zobaczyć tosia. Historia polskiej edukacji seksualnej od pierwszej lekcji do internetu*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017, s. 54.

8 Justyna Budzińska-Tylicka, *Świadome macierzyństwo*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1935, s. 55.

9 Zob. np. Tadeusz Boy-Żeleński i in., *Liga Reformy Obyczajów* [ulotka], F. Piekarniak, Warszawa 1933.

nie kobiety, a patriarchy¹⁰), o tyle ci drudzy umiejscawiali sprawę w domu (niech matka powie „Dzieci daje Pan Bóg”; radził popularny katolicki autor, ksiądz Henryk Weryński w 1930 roku¹¹), uświadamianie w szkole uważając za psychiczny ekshibicjonizm¹². Dostrzegali co prawda problem nieślubnych dzieci prostytutek i służących, ale nie postulowali obalenia męskiej dominacji, legalizacji aborcji czy promocji antykoncepcji.

Tu właśnie doskonale widać próbę pożenienia obu stron przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego pod wodzą ludowca Macieja Rataja. Owszem, niech lekarz porozmawia z młodymi o seksie, ale... zaproponowano też podręcznik: *Odezwę do męskiej młodzieży. Odczyt D-ra Aleksandra Herzena wypowiedziany w Lauzannie i Genewie*. Ta przygotowana prawie 20 lat wcześniej broszura nawet wtedy nie była szczególnie postępową, jeśli zestawimy ją z *Odezwą do młodzieży dojrzałej* Walentego Miklaszewskiego z 1906 roku. Już same tytuły mówią wiele. Miklaszewski pisze do młodych płci obu, Herzen – tylko do chłopców.

Miklaszewski za wszystko winił kapitalizm i patriarchy. Dowodził: „Dopóki wychowanie dziewczęcia będzie zmierzało do wyrobienia w nim bierności, do zabicia wrodzonych popędów myślenia i działania, dopóki to dziewczę nie stanie się samodzielnym człowiekiem i nie uzyska równych praw z młodzieńcem, dopóty i stosunek wzajemny płci nie będzie miał podstaw moralnych i rozstrzygać o nim musi cielesna i prawodawcza przewaga mężczyzny nad kobietą”¹³. W *Odezwie do młodzieży dojrzewającej* przekonywał: „Ta nadzwyczajna dbałość o piękno zewnętrzne, która szerzy się przeraźliwiej niż morowa zaraza w społeczeństwach, odbija się o oślupiany sposób na całym ich życiu. Dziewczę [...] ulega wpływom przemysłowców, którzy dla własnego zysku zmieniają ciągle mody, wmawiają w łatwowierne istoty, że to jest konieczne, aby się mogły podobać”¹⁴. Herzen za to starał się nieco kawalerów postraszyć, trochę chorobami (co czynił też Miklaszewski i w *Odezwie...*, i w sztuce *Trzy małżeństwa* wystawionej w 1905 roku), a trochę tym, że sprawa może się obrócić przeciwko nim:

Czy nie powinien młody człowiek pomyśleć o tem, jaki los gotuje matce i dziecku? Matka zostaje odtrąconą przez swoją rodzinę, w jakimś ukryciu lub szpitalu rodzi dziecko [...], może targnie się na swoje życie, albo z rozpaczki zabije dziecko, i w tym wypadku zostanie skazaną jako morderczyni. Nie wie biedna bowiem, jak ma wyżywić to dziecko, a potem wychować. Czasem jest zmuszona do szukania ucieczki w kupczeniu swem ciałem dla zdobycia środków na utrzymanie dziecka. [...] Ileż razy widywano przy ślubie w świątyni, lub przy

10 Walenty Miklaszewski, *Odezwa do młodzieży dojrzałej*, „Nowe Tory” 1906, nr 10, s. 953–977; idem, *Odezwa do młodzieży dojrzewającej*, „Nowe Tory” 1906, nr 9, s. 879–901.

11 Henryk Weryński, *Na progu uświadomienia*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1930, cyt. za: Marek Babik, op. cit., s. 186.

12 Marek Babik, op. cit., s. 53.

13 Walenty Miklaszewski, *Odezwa do młodzieży dojrzałej*, op. cit., s. 968.

14 Idem, *Odezwa do młodzieży dojrzewającej*, op. cit., s. 895.

wyjściu orszaku weselnego z kościoła odzianą w tachmany nieszczęśliwą, podającą oblubienicy dziecko ze słowami: „To jest dziecko tego pana!”¹⁵.

Mimo prób pogodzenia dwóch obozów w dwudziestolecie międzywojennym spór stopniowo się zaostrzał.

Ku reformie obyczajów

Najważniejszym ośrodkiem reformy obyczajów było środowisko „Wiadomości Literackich”. Wszystko zaczęło się od Ireny Krzywickiej. Wychowana przez postępową matkę i wrażliwa na kwestie społeczne pisarka nie tylko widziała cierpienia kobiet z najbliższego otoczenia („W kamienicy, gdzie mieszkałam, trzy kobiety zmarły w krótkim czasie z powodu pokątnych skrobanek”¹⁶). Postanowiła więc zawalczyć o – jak to określiła w jednym z wierszy Maria Pawlikowska-Jasnorzewska – „dobre urodzenie”, czyli to, co dziś nazywamy prawami reprodukcyjnymi. Żeby pokazać, że to nie tylko problem kobiet, lecz kwestia dotycząca wszystkich, Krzywicka namówiła Tadeusza Boya-Żeleńskiego, by oddał swe pióro sprawie. Dołączyły do nich inne czołowe postaci międzywojennej literatury i medycyny: Wanda Melcer, Zofia Nałkowska, Justyna Budzińska-Tylicka, Herman Rubinraut czy wspomniana Pawlikowska-Jasnorzewska. Także z zagranicy: do „Życia Świadomego”, seksualnego dodatku do „Wiadomości Literackich”, pisał m.in. Magnus Hirschfeld, urodzony w Kołobrzegu, pracujący w Berlinie seksuolog, założyciel pierwszej na świecie organizacji działającej na rzecz emancypacji osób homo- i transseksualnych oraz inicjator Światowej Ligi Reformy Seksualnej – międzynarodowego ruchu na rzecz – znów używając dzisiejszego języka – praw seksualnych i reprodukcyjnych.

Krzywicka, Boy i inni domagali się realizacji postulatów Ligi w niepodległej Polsce, której kształt cały czas podlegał negocjacji. W ulotce z 1933 roku czytamy:

Krzewienie myśli humanistycznej i zasad etyki świeckiej. Reforma wychowania. Prawdziwe równouprawienie kobiety. Ochrona dziecka. Dążenie do cywilnego ustawodawstwa małżeńskiego. Prawo do macierzyństwa dla każdej kobiety. Ochrona przed niepożądanym macierzyństwem. Tworzenie w całym kraju poradni dla kobiet. Skuteczne i racjonalne zwalczanie plagi poronień, a zarazem dążenie do zmiany „przeciwporonieniowych” paragrafów kodeksu karnego, jako niecelowych i szkodliwych. Uświadomienie seksualne, ochrona od chorób wenerycznych. Zmiana stosunku do prostytucji w duchu abolicjonistycznym (zniesienie reglamentacji). Zniesienie kary śmierci. Porozumienie międzynarodowe między ludźmi o poglądach pokrewnych celom Ligi¹⁷.

15 Cyt. za Marek Babik, op. cit., s. 305.

16 Irena Krzywicka, op. cit., s. 234.

17 Tadeusz Boy-Żeleński i in., *Liga Reformy Obyczajów*, op. cit.

Brakuje tu postulatów dotyczących dekryminalizacji stosunków seksualnych między osobami tej samej płci obecnych w światowym manifeście Ligi. Nie były już potrzebne, bowiem pierwszy polski nowoczesny kodeks karny z 1932 roku nie przewidywał kary za homoseksualizm (z wyjątkiem prostytutki, art. 207). Co więcej, paragraf dotyczący przestępstwa zgwałcenia był na tyle szeroki, że chronił również przed gwałtem homoseksualnym. Pod tym względem Polska była w europejskiej awangardzie: w III Rzeszy homoseksualistów wysyłano do obozów, w Anglii i Walii na dekryminalizację stosunków między osobami tej samej płci trzeba było czekać aż do 1967 roku, w Szkocji do roku 1981; w Wielkiej Brytanii dopiero w XXI wieku przestano ograniczać definicję gwałtu do penetracji pochwy członkiem.

Jednak postępowy kodeks z 1932 roku nie rozwiązywał w pełni sprawy kontroli urodzeń, która dla Krzywickiej, Boya i innych była impulsem do działania. Tak samo jak po 1989 roku, tak i w II Rzeczypospolitej najgorętsze spory toczyły się o aborcję. „Aborcyjny kompromis” nie jest wynalazkiem początku lat dziewięćdziesiątych; pojawiał się już wtedy. Zgodnie z artykułami 231 i 232 karano więzieniem kobietę (do trzech lat) oraz tego kto „jej przy tym udziela pomocy” (do pięciu lat). Dopuszczano jednak aborcję z powodów zdrowotnych i gdy ciąża była wynikiem przestępstwa: seksu z osobą poniżej 15 lat lub upośledzoną, gwałtu, kazirodztwa, wykorzystania stosunku zależności lub trudnego położenia (art. 233). Aborcji z powodów społecznych nie dopuszczono. Ówczesnych działaczom, w Polsce i nie tylko, ta kwestia wydawała się szczególnie ważna. Na przykład dr Friedrich Wolf, autor *Cjankali*, sztuki wystawianej też w II Rzeczypospolitej, dosadnie, jak relacjonował Boy, obnażał „głupotę i okrucieństwo” zakazu:

[...] widzimy tam na scenie kontrast, który co dzień powtarza się w życiu: bezrobotna proletariuszka, nie mogąc znaleźć fachowej pomocy, ginie w rękach partaczy, gdy ten sam lekarz, który z morałem na ustach odmawia pomocy biedaczce, skwapliwie idzie na rękę, w analogicznej sytuacji, zamożnej klientce. Sztuka dr Wolfa maluje całą gehennę proletariatu, utrzymanego w tej mierze w rozmyślnej ciemności, podczas gdy moralizatorzy zachowują dla siebie wszystkie przywileje bezkarności. Oświeśla jaskrawym światłem paragraf, bezsilny i morderczy zarazem, który nie zapobiega niczemu, a tylko pogłębia zło; który demoralizuje obywateli, ucząc ich lekceważyć i obchodzić prawo; który sprzyja denuncjacji i szantażowi; który wreszcie czyni zbrodniarzami trzecią część ludności. Bo statystyka oblicza, że trzecia część niemieckich kobiet dopuszcza się występku przerywania ciąży¹⁸.

Wolf występował przeciwko paragrafowi też w praktyce lekarskiej, za co trafił do więzienia. Jednak ani Wolf, ani Boy, ani inni zaangażowani w sprawę nie byli zwolennikami aborcji, lecz jedynie przeciwnikami jej zakazu. Stawiano więc na planowanie

18 Tadeusz Boy-Żeleński, *Nasi okupanci*, wyd. 1, 1932, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/nasi-okupanci/>, dostęp 14.10.2017.

rodziny. Starano się nie tylko dyskutować, lecz także działać. Jesienią 1931 roku powstała pierwsza polska poradnia świadomego macierzyństwa. Kobiety za drobną opłatą (a biedne za darmo) mogły się dowiedzieć, jak nie zająć w ciąży. Co trzecia zgłaszająca się do niej pacjentka przyznała się personelowi do zwykle więcej niż jednej aborcji, a trzydziestoletnia rekordzistka miała za sobą 29 (nielegalnych) zabiegów. Szefowa poradni, dr Justyna Budzińska-Tylicka komentowała: „Z jaką radością te ofiary nadmiernej, bezmyślnej płodności znalazły wreszcie w naszej Poradni przystań świadomego macierzyństwa!”¹⁹.

Działalność postępowców budziła tak jak i dziś sprzeciw środowisk konserwatywnych, które domagały się całkowitego zakazu aborcji (nawet jeśli ciąża zagrażała zdrowiu kobiety). Nie podobata im się również działalność informacyjna. Poradnie opluwano z ambon, nazywano je „mordownikami dzieci”²⁰. Kościół katolicki opowiadał się zdecydowanie przeciwko jakimkolwiek formom planowania rodziny (również tym tzw. naturalnym, dziś dozwolonym). Pius XI nazywał antykoncepcję „gwałceniem aktu naturalnego”. W encyklice *Casti connubii* pisał: „Ktokolwiek użyje małżeństwa w ten sposób, by umyślnie udaremnić naturalną siłę rozrodczą, łamie prawo Boże oraz prawo przyrodzone i obciąża sumienie grzechem ciężkim”²¹.

Zaraz po utworzeniu poradni świadomego macierzyństwa senator Maksymilian Thullie z Klubu Chrześcijańskiej Demokracji wniósł interpelację:

Dowiadujemy się, że komisarz rządu m.st. Warszawy udzielił rzekomo wskutek starań p. Boya-Żeleńskiego i p. Budzińskiej-Tylickiej zezwolenia na otwarcie w Warszawie przy ul. Leszno poradni zapobiegania ciąży. Jasną jest rzeczą, że zapobieganie ciąży jest tylko eufemizmem dla przerywania ciąży, które jest wedle obowiązujących ustaw karalne. Nie potrzeba udowadniać, jak otwarcie tego rodzaju poradni szkodliwie wpłynęło na moralność publiczną. Zresztą zabiegi, zapobiegające ciąży, odbijają się szkodliwie na organizmie kobiecym tak wedle zdania najpoważniejszych lekarzy jak i wedle statystyki sowieckiej, która wykazuje, że skutkiem takich zabiegów 37% kobiet w Rosji jest bezpłodnych.

Wobec tego zapytujemy p. ministra:

- 1) czy jest skłonny cofnąć udzielone przez komisarza rządu m. Warszawy zezwolenie na otwarcie poradni zapobiegania ciąży?
- 2) czy zechce pouczyć podwładne władze polityczne o niedopuszczalności wydawania takich koncesji?²².

Minister stanął w obronie poradni, a ta przetrwała, choć – jak pisała Budzińska-Tylicka – nie miała zbytniego wsparcia ze strony państwa, co powodowało, że nie

19 Justyna Budzińska-Tylicka, op. cit., s. 56.

20 Ibidem, s. 56.

21 Encyklika *Casti connubii*, cyt. za Marek Babik, op. cit., s. 182–184.

22 Cyt. za Tadeusz Boy-Żeleński, *Nasi okupanci*, op. cit.

sposób było stworzyć sieci tego typu placówek w całym kraju²³. Czyżby znowu „kompromis”?

Innym ważnym elementem edukacji była walka z chorobami wenerycznymi. Postępowcy w duchu poglądów Miklaszewskiego łączyli problem m.in. z nierównością płci. Kobiety uprawiają nierząd, bo społeczeństwo podwójnych standardów nie daje im innej opcji. System „reglamentacyjny” zmuszał prostytutki do rejestracji. Kiedy już znalazły się w spisie, nie było dla nich powrotu do innego życia. Dlatego droga do walki z chorobami wiodła przez równouprawnienie. Jednak ten podgląd nigdy się u nas nie upowszechnił, a już na pewno nie w dwudziestolecie – w tej kwestii od zawsze dominowały półśrodki. Widać to doskonale choćby w edukacyjnym melodramacie Tadeusza Chrzanowskiego z 1938 roku *Za zastoną*. Film opowiada historię miłosną z kiłą w tle, walczy z brakiem wiedzy i pruderią (sprawy by nie było, gdyby Janek [Feliks Żukowski] nie wstydził się iść do lekarza), ale też za wszystko wini kobiety parające się nierządem. Jak wyjaśnia lekarz (Stanisław Grolicki): „Gdy noc zapada, tysiące prostytutek wychodzi na ulice miasta, krążą jak ćmy, wabią, kuszą, a każda z nich, każda, to rozsądnik chorób wenerycznych. Czyż rozumny mężczyzna będzie korzystał ze względów prostytutki? Nie! Ale alkohol przyćmiewa rozum. Dlatego największa ilość zakażeń zdarza się po pijanemu”.

Spuścizna

Debata dwudziestolecia o uświadamianiu seksualnym przetrwała do dziś. Podobny jest język, podobne tematy i podobni adwersarze, a co najsmutniejsze, te same problemy. Mimo wielu niestychanie postępowych regulacji prawnych i wyprzedających epokę prób płciowego wychowania – mimo że „myśmy przecież byli pierwsi” – nigdy w pełni nie osiągnięto konsensusu w sprawach takich jak uświadamianie, kontrola urodzin i profilaktyka chorób przenoszonych drogą płciową.

Edukacja seksualna jest przedmiotem ciągłego sporu między postępowcami a konserwatystami. Z jednej strony rozwija się tradycja Boyowska. W 1957 roku powstało Towarzystwo Świadomego Macierzyństwa, nawiązujące do niej nie tylko nazwą, współzałożone bowiem przed ludzi zaangażowanych w sprawę w latach trzydziestych. Seksuolodzy epoki PRL widzieli w środowisku „Wiadomości Literackich” inspirujących poprzedników. Michalina Wiśtocka mówiła o tym wprost: „Uwielbiałam Boya, uważałam, że był geniuszem, jeśli chodzi o wprowadzanie antykoncepcji”²⁴. Kilka lat temu powstała niezależna inicjatywa Boyówki Feministyczne. Są też związki instytucjonalne. Towarzystwo Świadomego Macierzyństwa pod zmienionymi nazwami: Towarzystwa Planowania Rodziny, a potem Towarzystwa Rozwoju Rodziny, przetrwało do dziś i jest członkiem Federacji na rzecz Kobiet i Planowania Rodziny, przy której działa Grupa Edukatorów Seksualnych Ponton, najbardziej rozpoznawalna w tej

23 Justyna Budzińska-Tylicka, op. cit., s. 58–59.

24 Darek Zaborek, *Seksualistka. Rozmowa z dr Michaliną Wiśtocką*, „Gazeta Wyborcza”, 20.09.2004, <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,2291497.html?disableRedirects=true>, dostęp 14.10.2017.

chwili organizacja zajmująca się postępową, równościową edukacją seksualną. Jest także najbardziej atakowana przez stojących po drugiej stronie barykady konserwatyistów za demoralizowanie polskiej młodzieży i szerzenie „ideologii gender”.

Argumenty wracają. W dwudziestoleciu łącono Boya z komunizmem, jego działalność nazywano boyszewizmem, zarzucano antypolskość, że robi to, co zwykle masoneria, realizuje żydowski plan i „plącze w to piękne nazwisko”²⁵. W późnych latach osiemdziesiątych XX wieku krytycy postępowego podręcznika do edukacji seksualnej, przygotowanego przez ekspertów z kręgu Towarzystwa Rozwoju Rodziny, pisali, że „atakuję świadomość największego skarbu Narodu – młodzieży”, strasząc: „kłania się tu zza grobu Tadeusz Boy-Żeleński”²⁶.

Dziś ksiądz Dariusz Oko przyrównuje „ideologię gender” do zbrodniczego komunizmu²⁷, a biskupi w liście pasterskim o „ideologii gender” z 2013 roku apelowali, by szkoły nie wprowadzały równościowej edukacji seksualnej i „nie ulegały naciskom nielicznych, choć bardzo głośnych, środowisk, dysponujących niemałymi środkami finansowymi”²⁸. Brzmi znajomo?

25 *Prawda o Boyu-Żeleńskim. Głosy krytyczne*, oprac. Czesław Lechnicki, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1933.

26 Bolestaw Suszka, *Podręcznik szkolny „Przysposobienie do życia w rodzinie” – zagrożenie czy wyzwanie?*, Duszpasterstwo Rodzin Archidiecezji Poznańskiej, Poznań 1987. Szerzej w: Agnieszka Kościańska, op. cit.

27 Zob. np. *Gender – ideologia totalna* (wywiad z księdzem Dariuszem Oko), <http://www.niedziela.pl/artukul/106423/nd/>, dostęp 14.10.2017.

28 *List pasterski na Niedzielę Świętej Rodziny 2013 roku*, <http://episkopat.pl/list-pasterski-na-niedziele-swietej-rodziny-2013-roku/>, dostęp 14.10.2017.

„stylowe modernistki” z galicji

Aktorki filmowe dwudziestolecia
międzywojennego na fotografiach
i w życiu codziennym

Małgorzata Radkiewicz

O galicyjskich korzeniach aktorek filmowych: Marii Malickiej, Marii Bogdy, Zofii Batyckiej nieustannie przypominały lokalne media krakowskie i lwowskie, informując o ich życiu zawodowym i prywatnym. Szczególną rolę w budowaniu kobiecej tradycji gwiazdorskiej miały dodatki ilustrowane do prasy codziennej, której poczytność rosła wraz z liczbą zamieszczanych zdjęć. Potentatem był „Ilustrowany Kurier Codzienny”, tzw. Iłkac, którego archiwum fotograficzne pozwala odtworzyć ścieżki kariery aktorek adorowanych przez kinową publiczność. W dodatku koncern IKC w 1935 roku wprowadził na rynek adresowane głównie do kobiet, wypełnione fotografiami czasopismo „As. Ilustrowany Magazyn Tygodniowy”, o którego szatę graficzną dbali specjalnie zatrudnieni ilustratorzy¹. Swoj dodatek z ilustracjami miało również lwowskie czasopismo żydowskie „Chwila”, w którym szczególnie dużo miejsca poświęcano zagadnieniom społeczno-kulturalnym. Jego oryginalność polegała na tym, że wśród autorów rodzimych fotografii zamieszczanych obok materiałów z zagranicznych źródeł były również zdjęcia lwowskich artystek fotografek: Janiny Mierzeckiej, Wandy Diamand czy Adeli Wixlowej.

Dla „Iłkaca” pracowali bardzo aktywni fotografowie, którzy dokumentowali najważniejsze wydarzenia towarzyskie i obyczajowe. Redakcja chlubiła się wręcz pokazaniem „współpracy” z kobietami znanymi szerokiemu gronu odbiorców. Świadczy o tym fakt, że Zofię Batycką, Miss Polonia na rok 1930, natychmiast poproszono o zdjęcie z dedykacją: „Mojemu ulubionemu Pismu »Il. Kurierowi Codziennemu« z pozdrowieniem najserdeczniejszym Zofia Batycka Miss Polonia 1930”². Po czym sfotografowano ją nie tylko w lwowskiej redakcji pisma³, ale także na dachu krakowskiego Pałacu Prasy z widokiem na Wawel i panoramę miasta⁴, podkreślając w ten sposób i prestiż gościa, i samej siedziby. Na potrzeby „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” fotografowie uwiecznili nawet tak mały „wizualny” moment, jak wizyta Batyckiej w programie Polskiego Radia, gdzie zapewne udzielała wywiadu⁵.

Natomiast pochodząca z Krakowa aktorka Maria Malicka pojawiała się w „Iłkacu” przy okazji artystycznych tournées i spotkań z publicznością, ale także uroczystości z udziałem przedstawicieli władz. W 1938 roku, kiedy była właścicielką i dyrektorką

1 Zob. Zofia Sokół, *Czasopisma, dodatki kobiece i dla kobiet wydawane przez koncern IKC (w latach 1918–1939)*, w: *Ilustrowany Kurier Codzienny. Księga pamiątkowa w stulecie powstania dziennika i wydawnictwa 1910–1913*, red. Grażyna Wróny, Piotr Borowiec, Krzysztof Woźniakowski, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2010, s. 344–349.

2 Kolekcja on-line Narodowego Archiwum Cyfrowego (NAC), sygnatura: 1-K-7447.

3 NAC, sygnatura: 1-K-7449.

4 NAC, sygnatura: 1-K-7450.

5 NAC, sygnatura: 1-K-1358.



Maria Malicka po wypadku samochodowym podczas pobytu w szpitalu w Równem, fot. B. Gapan, 1929, NAC

popularnego warszawskiego teatru, czytelnicy mogli zobaczyć ją m.in. na zdjęciu z prezydentem Warszawy Stefanem Starzyńskim składającym jej życzenia imiennowe⁶. W kadrze, obok żony prezydenta oraz zaproszonych gości, znalazł się także jeden z ulubionych psów aktorki, trzymany na ręku przez kogoś ze znajomych. Ujęcie rozbawionego towarzystwa wydało się najwidoczniej za mało oficjalne, skoro zrobiono jeszcze jedno zdjęcie, na którym składanie życzeń odbywa się w eleganckim gabinecie prezydenta⁷.

Wystawnicy „Ikaca”, nie bacząc na okoliczności, sfotografowali Malicką tuż po wypadku samochodowym w 1929 roku, gdy z zabandażowaną głową leżała w szpi-

6 NAC, sygnatura: 1-K-8556-1.

7 NAC, sygnatura: 1-K-8556-2.

talu w Równem⁸. Zadbano oczywiście o odpowiednią prezentację pacjentki, którą starannie umalowano i ułożono pośród naprędce przyniesionych kwiatów – akurat był sezon na chryzantemy. Aktorka doznała kontuzji podczas podróży na występy gościnne, co można wywnioskować z drugiego zdjęcia, na którym pokazana jest w towarzystwie równie pokiereszowanego kolegi teatralnego Aleksandra Węgiejki oraz impresaria Bronisława Narkiewicza⁹. Obok pacjentów siedzi mąż Malickiej Zbigniew Sawan oraz jej siostra – jedyni w świetnej kondycji – którzy zaalarmowani przyjechali na miejsce katastrofy. Dzięki „lkacowi” czytelnicy mogli także przekonać się naocznie, że ich ulubienica mimo obrażeń tylko czasowo została wyłączone z życia zawodowego.

Na te i podobne zdjęcia galicyjskich aktorek w prasie ilustrowanej, na pocztówkach i w programach filmowych z międzywojnia można spojrzeć z dwóch perspektyw. Pierwszą wyznacza rozwój komercyjnej kultury popularnej, szczególnie intensywny w pierwszych dekadach XX wieku – na ziemiach polskich zwłaszcza po 1918 roku. Druga wiąże się ze studiami nad historią kobiet, obejmującymi różne formy emancypacji i kobiecej aktywności w przestrzeni społecznej publicznej – także tej zmediatyzowanej. Mary Chapman i Barbara Green połączyły w swoich badaniach obie perspektywy, stwierdzając, że dla kobiet aspirujących do niezależności funkcjonowanie w kulturze popularnej było jedną z form aktywizmu, równie ważną jak działalność polityczna. Zwłaszcza dynamicznie funkcjonująca kultura druku – obejmująca czasopisma i dodatki ilustrowane – przyczyniła się do wypracowania przez kobiety „opozycyjnej sfery publicznej”¹⁰ (*counter public sphere*). Łączyła się ona przede wszystkim z redagowaniem prasy kobiecej, ale też z obecnością kobiecych głosów w periodykach propagujących krytyczne stanowiska i poglądy. Oddziaływanie prasowych publikacji było tym intensywniejsze, że ich autorki chętnie zabierały głos publicznie, występowały z odczytami i pogadankami – także w radiu – omawiając opisane wcześniej zagadnienia. Ślady takich postaw można znaleźć w wypowiedziach aktorek wywodzących się z Galicji, które również reprezentowały styl życia typowy dla niezależnych „nowych kobiet”¹¹. Z równą uwagą podchodziły one do tekstów na swój temat w prasie branżowej, jak i codziennej, dbając, by z fotosów i wypowiedzi wyłaniał się wizerunek osoby nowoczesnej, aktywnej zawodowo i konsekwentnej w realizacji własnych planów. Nie bez znaczenia pozostawał fakt, że w polskich realiach bardzo szybko powtórzył się proces

8 NAC, sygnatura: 1-K-8557-2.

9 NAC, sygnatura: 1-K-8557-1.

10 Mary Chapman, Barbara Green, *Suffrage and Spectacle*, w: *Gender in Modernism. New Geographies, Complex Intersections*, red. Bonnie Kime Scott, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 2007, s. 25.

11 Terminu „nowa kobieta” zaczęto używać już w ostatniej dekadzie XIX wieku, gdy w wyniku urbanizacji i modernizacji pojawiły się nowe modele kobiecej tożsamości, odmienne od obowiązujących wiktoriańskich wzorców. Szczególnego znaczenia termin ten nabrat natomiast na początku XX wieku, gdy w sferze publicznej widoczna stała się generacja kobiet – głównie a arystokracji i klasy średniej – które dzięki reformom społecznym, mogły wybrać karierę zawodową lub polityczną zamiast życia rodzinnego.

„feminizacji filmowej kultury fanowskiej”¹², do jakiego doszło w kulturze amerykańskiej na początku XX wieku. Wszelkie nowinki towarzyskie i obyczajowe związane z życiem aktorek miały grono stałych odbiorczyń traktujących prasowe przekazy jak źródło wzorców nowoczesnej kobiecości.

Natychmiast po wyborze Batyckiej na najpiękniejszą Polkę lokalny dziennik poinformował, że wśród uczestniczek konkursu była również pochodząca ze Lwowa Krzysia Höflingerówna, która otrzymała zaledwie dwa głosy mniej od Batyckiej. Opublikowano więc wizerunki obu kobiet, zamieszczając obok praktyczną informację dla przyszłych Miss: „Wszystkie zaś reprodukowane przez nas zdjęcia obu kandydatek wykonane zostały w szacownie znanym zakładzie fotograficznym »Flora« (pl. Mariacki 7) i dlatego uroda pięknych pań oddana jest na nich z taką wiernością”¹³.

Aby zaspokoić ciekawość czytelników i czytelniczek, „Chwila” zamieściła szczegółowy raport z wyborów Miss Polonia na rok 1930, podkreślając, że był to dopiero drugi konkurs w historii i choć ponownie odbył się w Warszawie, kandydatki pochodziły z różnych części kraju. Ponadto szczególną rangę nadała imprezie obsada „trybunału konkursowego”, w którym zasiedli m.in. malarze: Edward Wittig i Tadeusz Pruszkowski oraz dyrektorzy teatrów: Arnold Szyfman i Juliusz Osterwa. Jego członkinią była również Zofia Nałkowska, która w rozmowie odstąpiła nieco kulisy wydarzenia, przyznając: „Były one [kandydatki] w życiu, ruchu i rzeczywistości tak różne od swoich fotografii, że z trudem można było ustalić, która z widzianych postaci odpowiada znanym już wizerunkom. Nie znaczy to, że były one mniej piękne lub piękniejsze, były one zupełnie inne jako typy i charaktery. Były niespodziane”¹⁴. „Ilustrowany Kurier Codzienny” zadbał oczywiście o grupową fotografię, na której Batycka stoi tuż nad zasiadającą w centrum Nałkowską, będącą zresztą jedyną jurorką w męskim gronie¹⁵.

Po wyborach dziennikarze „Chwili” zapytali o odczucia i wrażenia zdobywczynię tytułu, która najpierw podziękowała za oddane na nią głosy, po czym przedstawiła własną wizję bycia Miss Polonia: „Rozumiem doskonale, że [...] misja reprezentowania Polski zagranicą, chociażby w tak powierzchownej dziedzinie życia jak uroda, nakłada na wybrankę wielkie i poważne obowiązki. [...] Zrobię wszystko, co będzie możliwe, aby urodę Polki jak najgodniej reprezentować”¹⁶. A wspominając Miss Polonia z 1929 roku Władysławę Kostakównę¹⁷, która „zdobyła przebojem wszystkie serca”¹⁸, stwierdziła, że czuje się w pełni przygotowana do pełnienia tej reprezentacyjnej roli. Zwłaszcza ze względu na zdobyte wykształcenie i umiejętności: „Znam bowiem trochę świata,

12 H.A. Hallett, *Go West, Young Women! The Rise of Early Hollywood*, California University Press, Berkeley 2013, s. 14.

13 *Nasze fotografie lwowskich królowych piękności*, „Sprawiedliwość. Niezależne Radykalne Pismo Tygodniowe”, 1.02.1930, nr 119, s. 6.

14 *Jak dokonano wyboru „Miss Polonii”. Wywiad z panną Batycką*, „Chwila”, 31.01.1930, nr 3898, s. 12.

15 NAC, sygnatura: 1-K-12630.

16 *Jak dokonano wyboru „Miss Polonii”...*, op. cit.

17 W archiwum koncernu „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” znajduje się zdjęcie ślubne Władysławy Kostakówny i Leopolda Śliwińskiego z 1930 roku, NAC, sygnatura: 1-K-12637.

18 *Jak dokonano wyboru „Miss Polonii”...*, op. cit.

podróżowałam już sporo i władam biegle kilkoma językami. [...] Gram na fortepianie, pobieram lekcje śpiewu, rysuję (na dowód czego pokazuje doskonałą autokarykaturę). Ze sportów uprawiam pływanie, wiostowanie, grę w tenisa, narciarstwo, umiem też prowadzić auto, jeździć konno i namiętnie strzelam do celu”¹⁹.

Z wypowiedzi Batyckiej wyłania się obraz kobiety podobny do tych, które można było odnaleźć na ekranie i wśród fotosów hollywoodzkich gwiazd. Dla czytelniczek „Kina” opisywała je w swoich felietonach „Jaga”, przekonująca, że dla dobrej kondycji i figury najważniejsza jest aktywność fizyczna. Stwierdza wręcz: „Wzorem dla nas [...] winny być pod tym względem artystki filmowe. Dla nich umiejętne stosowanie gimnastyki i sportów to kwestia pracy zawodowej... Toteż warto popatrzeć na fotografie w »Kinie« przedstawiające gwiazdy ekranu w czasie ćwiczeń fizycznych”²⁰. Na potwierdzenie tej tezy zamieszczono obok zdjęcia amerykańskich aktorek, które miały stanowić dowód na to, że: „My nowoczesne kobiety jesteśmy w tej szczęśliwej sytuacji, że wolno nam rozwijać i trenować nasze ciało bez budzenia zgorznięcia czy zdumienia”²¹.

Wysportowana, szczupła i zgrabna Zofia Batycka wydawała się więc idealną kandydatką na gwiazdę filmową. O swoich planach związanych z karierą przed kamerą opowiedziała na łamach „Chwili” w 1929 roku przy okazji premiery filmu *Grzeszna miłość*²² ze swoim udziałem. Z humorem przyznała się do wieloetapowej edukacji, m.in. w wyższej szkole gospodarstwa wiejskiego: „Umiem pysznie doić krowy, wybornie piec chleb, znakomicie szoruję podłogi”²³. Zaraz jednak dodała, że zawsze najważniejsze było dla niej rozwijanie „wszechstronnych zamiłowań artystycznych”: „[...] taniec kocham od najmłodszych lat, marzyłam o tym, aby wstąpić do szkoły baletowej. Zamiast tego oddano mnie... do klasztoru [urszulanek]. Ale i tam na przedstawieniach amatorskich miałam możliwość wytańczenia się do woli”²⁴.

Nieoczekiwanie więc klasztorna edukacja poprowadziła Batycką do kina, które okazało się jej największą pasją: „Atmosfera wytwórni mnie porywa, blask reflektorów upaja, syk jupiterów, trajkotanie korbki aparatu, to dla mnie najpiękniejsza muzyka... Ani śladu tremy, tylko zapał, energia i entuzjazm...”²⁵. Zapytana o pragnienia, opowiada o swoich zawodowych marzeniach: „Nadal pracować dla filmu. Gdybym była bardzo bogata, wszystko poświęciłabym na popieranie polskiej produkcji filmowej. I jeszcze jedno niech Pan napisze: nigdy, za nic na świecie nie wyjdę za mąż”²⁶. Kwestia ewentualnego zamążpójścia panny Zofii powraca na łamach „Chwili” już po zdobyciu przez nią

19 Ibidem.

20 Jaga, *Ruch! Sport! Gimnastyka! Oto szkoła piękności pań*, „Kino” 1930, nr 4, s. 11.

21 Ibidem.

22 Film na podstawie powieści *Pokolenie Marka Świdry* Andrzeja Struga w reżyserii Mieczysława Krawicza i Zbigniewa Gniazdowskiego; kopia nie zachowała się do czasów współczesnych.

23 *Lwowianka na ekranie*, „Chwila”, 8.10.1929, nr 3786, s. 4.

24 Ibidem.

25 Ibidem.

26 Ibidem.

tytułu Miss Polonia²⁷. Tym razem jako temat „felietonu sentymentalnego z happy-endem”²⁸, którego autor został zaproszony na herbatkę w domu mecenasostwa Batyckich do pałacyku przy ulicy Piekarskiej 50 we Lwowie. Z relacji wynika, że do spotkania przyłączył się szacowny ojciec najpiękniejszej Polki i filmowej debutantki, oświadczając z „zafrapowaną miną”: „Boże – mówi – ile dałbym, żeby Zośka o tym wszystkim zapomniała i film żeby sobie wybiła z głowy, a za mąż lepiej wyszła...”²⁹. Z matczyną troską w głosie wtórowała mu „zacna pani mecenasowa Batycka”, skarżąc się: „jakie piękne partie się jej trafiały, a Zośka odrzuca, bo – mówi – sztukę tylko kocha...”³⁰.

W wypowiedzi dla „Kina” córka mecenasostwa Batyckich zaznacza, że zetknięcie ze światem filmu tylko umocniło ją we wcześniejszych przekonaniach: „Wytrwałość moja jednak, wyrzeczenie się życia beczynnego i pozycji tzw. panny na wydaniu, dla ukochanej przeze mnie sztuki, przetamie wszelkie przeszkody i ja do raz wytkniętego celu dojdę”³¹. Los nie okazał się jednak przychylny, a sukcesy Batyckiej³² jako najpiękniejszej Polki w zagranicznych konkursach nie przełożyły się na jej karierę filmową, na którą złożyło się pięć ról drugoplanowych i jedna główna w ciągu zaledwie trzech lat³³. Była Miss w wywiadzie, którego w 1934 roku udzieliła „Chwili”, trzeźwo spogląda na swoją przyszłość: „[...] po krachu finansowym »International Artists Corporation« moje engagement do Hollywood, tak jak Smosarskiej i Kiepur, nie doszło do skutku. [...] Obecnie uczę się śpiewu i w tym kierunku poczyniłam znaczne postępy. Potem zobaczymy”³⁴. Efektem pobieranych lekcji był udział Batyckiej w rewii *Konterfekty i plotecki z dworu króla Stasia* Stefana Miczyńskiego wystawionej we lwowskim teatrze w 1935 roku³⁵, jednak nie udało się jej kontynuować pracy na scenie.

Równie spektakularnie jak Batycka i kolejne zdobywczynie tytułu Miss Polonia prezentowały się w eleganckich kreacjach aktorki filmowe, m.in. Maria Bogda i Maria Malicka, biorące udział w karnawałowych balach mody (były też letnie edycje), organizowanych w warszawskim Hotelu Europejskim. Ponieważ imprezy te traktowano wręcz

27 Na początku lat trzydziestych Batycka miała romans z Janem Kiepurą, nie zakończył się on jednak małżeństwem. Za mąż wyszła dopiero w 1938 roku za obywatela holenderskiego i zamieszkała w Antwerpii. W archiwach „Ikaca” zachowało się zdjęcie Jana Kiepury stojącego ze swoim sekretarzem p. Leszczyńskim w ogrodzie lwowskiego domu Batyckich, NAC, sygnatura: 1-K-8251.

28 (ig.), *Na herbatce – z Miss Polonią. (Felieton sentymentalny z happy-endem)*, „Chwila”, 14.03.1930, nr 3940, s. 7.

29 Ibidem.

30 Ibidem.

31 Zofia Batycka, *Chcę być gwiazdą filmową!*, „Kino” 1930, nr 2, s. 3.

32 Była nawet członkinią polskiej delegacji na Światowy Kongres Esperanto w Paryżu w 1932 roku, o czym informuje notka na zdjęciu wykonanym we lwowskim Atelier Fotograficznym i Portretowym Venus, NAC, sygnatura: 1-K-7448.

33 *Szlakiem hańby* (reż. Mieczysław Krawicz, Alfred Niemirski, 1929), *Grzeszna miłość* (reż. Mieczysław Krawicz, Zbigniew Gniazdowski, 1929), *Moralność Pani Dulskiej* (reż. Bolesław Newolin, 1930), *Dusze w niewoli* (reż. Leon Trystan, 1930), *Kobieta, która się śmieje* (reż. Ryszard Ordyński, 1931), *Dziesięciu z Pawiaka* (reż. Ryszard Ordyński, 1931).

34 F. Sch., *Każda z nas pięknociąq słynie, która najpiękniejsza z nas...?*, „Chwila. Wydanie Wieczorne”, 1.09.1934, nr 1, s. 6.

35 NAC, sygnatura: 1-K-11639-1.

jako rodzaj ożywionego „żurnala”, fotografowie „lkaca” i innych pism starali się jak najdokładniej ukazać kreacje dam. Robiący zdjęcia mieli i tak znacznie łatwiejsze zadanie niż początkująca korespondentka „Kina”, zagubiona w balowej scenerii, której perypetie opisała w felietonie krytyczka Aniela Waldenbergowa: „Ale panna Hala kurczowo zaciska otówek i patrzy [...]. Nie ma pojęcia kim jest na przykład ta pani w cudnej sukni. Jaka smukła. [...] Dużo jest białych toalet. Barwnych sukien moc. [...] Po co się ci ludzie tak kręcą? Skąd wytrzasnąć kogoś, żeby się dowiedzieć, gdzie są te wybitne osobistości?”³⁶. Ostatecznie, już w redakcji, Hala sięga po najnowsze fotosy filmowe i opisuje balowe suknie amerykańskich gwiazd: Loretty Young i Joan Crawford.

Wszecobecność nowoczesnej mody, popularyzowanej w hollywoodzkich produkcjach i na łamach prasy, zaznaczyła się również w modernistycznej prozie, zwłaszcza autorstwa kobiet. Jak stwierdza Hope Howell Hodgkins, pisarki pierwszych dekad XX wieku traktowały wątki związane z ubiorem niezwykle osobiście, wykorzystując opisy stroju do stworzenia zindywidualizowanych nieszablonowych bohaterek. W ich utworach ubiór jest rodzajem języka – zróżnicowanego i zindywidualizowanego – używanego po to, by „oczarowywać, perswadować, maskować ukrywane uczucia albo projektować swoje ja”³⁷. Podobnie jak bohaterki modernistycznych powieści także gwiazdy filmowe miały świadomość bycia nieustannie obserwowanymi, co wpływało na ich wygląd równie silnie jak moda, styl i gust. Czytelniczkom i czytelnikom „Kina” „Jaga” wyjaśniała najważniejszy dla kobiet występujących przed kamerą jest właściwy dobór toalet stanowiących „integralną część całości” i decydujących w dużej mierze o sukcesie. Dlatego „toalety gwiazdy filmowej muszą łączyć realizm życia rzeczywistego ze specyficznymi efektami ekranu...”³⁸. Parafrazując to stwierdzenie, można by powiedzieć, że funkcjonowanie w sferze publicznej wymagało od gwiazd filmowych łączenia efektów ekranowych, jak choćby gry aktorskiej, ze specyfiką rzeczywistej sytuacji – na przykład zabawy karnawałowej.

Na balu zorganizowanym w styczniu 1938 roku przez Związek Autorów Dramatycznych w Hotelu Europejskim w Warszawie królową i królem balu zostało aktorskie małżeństwo ze Lwowa: Maria Bogda i Adam Brodzisz. Dla czytelników „lkaca” zrobiono im pozowane zdjęcia, aby w pełni widoczna była zwłaszcza długa suknia Bogdy z odstąpionymi ramionami i oryginalną zapinką³⁹. Futro narzucone na jedno ramię stanowiło dodatek podkreślający jej gwiazdorski status. Maria Bogda również postrzegana była jako wzór elegancji, co nie zawsze w pełni wykorzystywali twórcy, uważając, że typ urody predestynuje ją raczej do odtwarzania swojskich bohaterek w wystylizowanych kostiumach. Wystąpiła więc jako wiejska dziewczyna Marysia w filmie *Kobiety na krawędzi* (reż. Michał Waszyński, Emil Chaberski, 1938), opowiadającym o przemycie polskich kobiet do domów nierządu za granicą. Na potrzeby tego dramatu społecznego

36 Aniela Waldenbergowa, *Kłopoty panny Hali*, „Kino” 1934, nr 7, s. 12.

37 Zob. Hope Howell Hodgkins, *Style and the Single Girl. How Modern Women Re-Dressed the Novel, 1922–1977*, Ohio State University Press, Columbus 2016, s. XV.

38 Jaga, *Od poranka – do północy. Stroje divy filmowej*, „Kino” 1930, nr 1, s. 15.

39 NAC, sygnatury: 1-P-2524-16, 1-P-2524-17.

atrakcyjną aktorkę ubrano w strój ludowy i chustkę (dodano jej też obowiązkowe war-
kocze) – raczej po to, by w wyrazisty sposób podkreślić status i korzenie bohaterki, niż
uchwycić oryginalną lokalność.

Znacznie ciekawiej Bogda wypadła w drugoplanowej roli współczesnej kobie-
ty w *Rapsodii Bałtyku* (reż. Leonard Buczkowski, 1935), gdzie zagrała Jankę, siostrę ofi-
cera marynarki wojennej (a później żonę jego przyjaciela). Szczególnie atrakcyjny jest
fotos promocyjny tego filmu, pokazujący ją w mundurze i czapce oficerskiej⁴⁰, jakby na
przekór stereotypom dotyczącym zawodowych wizerunków kobiet⁴¹.

Ponadto fotografia lubianej gwiazdy w tak nietypowym męskim stroju kore-
spondowała z przestaniem „Kina” do czytelniczek, sformułowanym przez „Jagę” już
w 1934 roku, gdy na przekór nowinkom z Paryża dotyczącym stylu retro przekonywała
o nieodwracalnej rewolucji w modzie i obyczajowości. Pokazując zdjęcia gwiazd filmo-
wych, pytała retorycznie: „Jak kobieta nowoczesna pogodzi swoją działalność w dzie-
dzinie pracy zarobkowej, swoje upodobania sportowe i umiowanie słońca, powietrza,
wody, swobody – z pancerzem sznurówki, z powłóczystością, fałdzistością sukni... [...] Czy
podobna sobie wyobrazić kobietę wsiadającą do tramwaju lub do auta w olbrzymim
kapeluszu...?”⁴². Widok uśmiechniętych, na wskroś nowoczesnych staw Hollywoodu nie
pozostawiał wątpliwości, że „nigdy! przenigdy dzisiejsza wysportowana kobieta, gibka
i sprężysta nie zrezygnuje z kostiumu wygodnego, celowego, a zarazem estetycznego”⁴³.

Zakładając męski mundur, Maria Bogda dała więc wyraz swojej pomysłowo-
ści i poczuciu humoru, przysparzających jej sympatyków. Wśród listów, które nadeszły
do „Kina” w odpowiedzi na ankietę z 1934 roku *Kto będzie Królem i Królową ekranów
polskich?*, pojawia się jeden z rekordową liczbą głosów: „Głosujemy na Marię Bogdę
i Adama Brodzisza. Niech nam długo królują na ekranie! 80 podpisów”⁴⁴. Na lwowskich
aktorów zagłosowały jeszcze dwie czytelniczki, jedna zebrawszy trzy, druga dziesięć
głosów. Wśród kandydatów na królewską parę pojawili się także Maria Malicka i Mie-
czysław Cybulski, którzy wprawdzie nie wystąpili wówczas razem w żadnym filmie,
ale bez wątpienia należeli do najbardziej rozpoznawalnych aktorów. W liście od Zofii
Hołubówny (i trzech innych podpisanych osób) to właśnie oni zostali uznani za naj-
bardziej godnych wyróżnienia: „Oddajemy swe głosy na Marię Malicką i Mieczysława
Cybulskiego jako najsubtelniejszą i najpiękniejszą parę, godną królewskiej korony”⁴⁵.

Wyniki te świadczą o tym, że Malicka miała swoje wierne grono wielbicielek
i wielbicieli, co potwierdzają zdjęcia z jej podróży artystycznych. W Równem pozuje ona
obok auta, z okna którego wychyla się jej partner Zbigniew Sawan⁴⁶. Obok nich stoi gru-
pa widzów zafascynowanych bliskością gwiazd i obecnością profesjonalnego fotogra-

40 Autor: Mieczysław Bil-Bilażewski, FINA, fototeka, sygnatura: 1-F-2531-7.

41 Autor: Jerzy Gaus, FINA, sygnatura: 1-F-2531-7.

42 Jaga, *Dawniej a dziś*, „Kino” 1930, nr 3, s. 11.

43 Ibidem.

44 *Kto będzie Królem i Królową ekranów polskich?*, „Kino” 1934, nr 26, s. 11.

45 Ibidem.

46 NAC, sygnatura: 1-K-8558.

fa. Żeby nie było wątpliwości co do popularyzatorskiego celu zdjęcia, aktorka trzyma w ręku egzemplarz „Kuriera Codziennego”. Natomiast fotografia wykonana podczas wizyty w Kaliszu w 1935 roku pokazuje Malicką i Sawana u szczytu stawy, siedzących wraz z ulubionymi psami w luksusowym samochodzie otoczonym przez wielbicieli⁴⁷.

O tym, że Malicka chętnie podróżowała zawodowo, świadczą zachowane plakaty reklamowe z lat trzydziestych. Informują o jej występach wraz z Sawanem i partnerem scenicznym Aleksandrem Węgieką⁴⁸ m.in. w Poznaniu, gdzie – jak zapowiadano – tylko czterokrotnie wystawiona zostanie nowość: trzyaktowa komedia *Trio*⁴⁹ z ich udziałem. W programie informowano, że spektakl przygotował Węgieko, jak zaznaczono, „znakomity artysta i reżyser”; dekorację, meble i rekwizyty były „pomysłu artystki malarki p. Zofii Węgiekowej”. Jeśli chodzi o kostiumy, to toalety Marii Malickiej pochodziły „z pracowni »Zuzanna«, Warszawa, Nowy Świat l. 22”. Z pewnością jej nowoczesne i modne stroje doceniły czytelniczki „Kina”, w którym to magazynie instruowano, że: „fantazja i pomysłowość – oryginalność nie przeradzająca się w dziwactwo – oto ideał elegancji... [...]. Gwiazdę filmową obowiązuje ta zasada bardziej niż jakąkolwiek inną niewiaścę...”⁵⁰. Nic więc dziwnego, że Malicka i inne kobiety znane z ekranów były autorytetem w kwestii tego jak: „zastosować modę do cech własnej aparycji, wpleść do symfonii szablonów nutę indywidualną, podkreślić walory urody, zatuszować braki. Oto sztuka prawdziwa... [...] Ale tylko ta kobieta może być naprawdę piękną, wytworną i efektowną, która tę sztukę w całej pełni posiada”⁵¹.

Malicka, jak inne gwiazdy międzywojnia, również występowała na warszawskich balach mody, między innymi w styczniu 1929 roku, kiedy sfotografowano ją w towarzystwie Sawana od razu po przybyciu, gdy wciąż ma na sobie futro⁵², a kolejny raz na schodach, w efektownej sukni stojącą w otoczeniu grupy mężczyzn i rozdającą autografy⁵³. Jednak artystka dbała o różnorodność swojego wizerunku, występując dwukrotnie w sesjach zdjęciowych ukazujących ją we własnym mieszkaniu. W 1927 roku pozowała przy fortepianie⁵⁴ oraz na krześle, czytając książkę⁵⁵. A w roku 1930 w bardziej nowoczesnej scenerii, gdy słucha radia⁵⁶, ponadto w 1936 roku nie omieszkała wystąpić jako kierowca własnego samochodu⁵⁷. Jawiła się więc kobietą na wskroś nowoczesną, uzdolnioną artystycznie, zainteresowaną współczesnym światem, a ponadto oddającą się aktywnemu wypoczynkowi. Potwierdzały to zdjęcia

47 NAC, sygnatura: 1-K-8563.

48 Plakaty dostępne w archiwum cyfrowym Polona, https://polona.pl/search/?query=Maria_Malicka, dostęp 10.12.2017.

49 Autorem przeróbki tekstu J. Lenca (w tłumaczeniu Zofii Jachimeckiej) był Zdzisław Kleszczyński.

50 Jaga, *Dla was piękne panie*, „Kino” 1930, nr 2, s. 11.

51 Ibidem.

52 NAC, sygnatura: 1-K-8560-1.

53 NAC, sygnatura: 1-K-8560-2.

54 NAC, sygnatura: 1-K-8549-1.

55 NAC, sygnatura: 1-K-8549-2.

56 NAC, sygnatura: 1-K-8550.

57 NAC, sygnatura: 1-K-8555.

z jej wyjazdu na narty do Rabki. Wprawdzie aktorka zamiast zjeżdżać siedzi na śniegu, ale sądząc po stroju, była to tylko przerwa w cieszeniu się zimowym sportem⁵⁸.

Wzorzec wysportowanej kobiety konsekwentnie propagował wśród czytelniczek magazyn „Kino”, w którym już w 1930 roku demonstrowano zdjęcia hollywoodzkich aktorek w funkcjonalnych kostiumach kąpielowych. Argumentowano, że są one niezbędne bywalczyniom plaż w czasach, „kiedy kult rozwoju fizycznego panuje na całej linii, a obcisty, krótki trykocik pozwala współczesnej rusatce używać rozkoszy kąpieli i plaży bez przeszkód i zastrzeżeń”⁵⁹. W letnim felietonie z 1934 roku Aniela Waldenbergowej pojawia się opis zwyczajnych plażowiczów: „...ludzie wylegują się na piasku, kąpią się w morzu, rozmawiają, drzemią, flirtują albo patrzą w niebo... Tam na górze w kabinach zostawili ubrania codzienne [...]. Zostawili brzemień codziennych trosk [...]. Kradną czasowi beztroskie chwile zapomnienia”⁶⁰. Choć tekstowi towarzyszą obrazy z kalifornijskich plaż, to jego wydźwięk jest bardzo egalitarny: „Na plaży coraz więcej ludzi się zbiera, coraz więcej się z nich rozbiera. [...] Hallo, hallo, słuchajcie dziewczęta! – woła energicznie Hela – wynośmy się z tej oficjalnej plaży, to dobre dla burżujów, nie dla nas. Podajmy sobie ręce i pobiegnijmy do reszty naszej ferajny”⁶¹.

Za przykładem prasowej bohaterki Heli poszły członkinie lwowskiego Klubu Dziewcząt Pracujących, które podczas pierwszej wspólnej kolonii letniej sfotografowała Wanda Diamand⁶². Ujęcie przedstawia grupę młodych kobiet w lekkich sukienkach, odpoczywających podczas spaceru, jak głosi podpis, w Trościanie obok Mikołajowa nad Dunajcem. Być może to właśnie pracujące dziewczęta, które nie mogły wyjechać na urlop, stoją w kolejce po lody, uchwyconej przez Diamand na zdjęciu przedstawiającym lato we Lwowie⁶³. Albo spacerują po górach podczas wycieczki uwiecznionej przez fotografkę w słoneczną niedzielę⁶⁴. Już tylko tych kilka zdjęć i prasowych podpisów wystarczy, by stworzyć sobie obraz młodej, zarabiającej na życie kobiety, która śledzi nowinki modowe i filmowe także po to, by znaleźć pośród nich wzorce nowego, atrakcyjnego dla siebie stylu życia. O ekranowe obrazy takich właśnie bohaterek dopominała się na łamach „Kina” Aniela Waldenbergowa: „Szary człowiek – nasz brat. [...] Mówimy o nim, przeszedł do literatury. Stał się symbolem kryzysu, przejdzie do historii. Nikt jakoś nie pisze o niej, o »szarej kobiecie«, naszej siostrzycy [...]. Na wątku swe barki szara kobieta bierze ciężar utrzymania całego domu. Pracuje w biurze czy w sklepie, czy w urzędzie”⁶⁵. Ponadto zajmuje się dziećmi, często nie mając pomocy ze strony partnera, który „się spieszy do biura”. Z brakiem czasu dla siebie łączy się również brak środków, dlatego „każda suknia,

58 NAC, sygnatura: 1-K-8552.

59 Jaga, *Współczesne rusatki*, „Kino” 1930, nr 10, s. 10.

60 Aniela Waldenbergowa, *Na plaży*, „Kino” 1934, nr 26, s. 8–9.

61 Ibidem, s. 9.

62 „Chwila. Dodatek Ilustrowany”, 26.07.1931, nr 30, s. 3.

63 Ibidem, s. 2.

64 „Chwila. Dodatek Ilustrowany”, 22.07.1934, nr 29, s. 2.

65 Aniela Waldenbergowa, *Szara kobieta. Bohaterka naszych czasów*, „Kino” 1935, nr 42, s. 12.

okrycie, obuwie szarej kobiety – to wyczyn wręcz bohaterski! Rezultat długich godzin rozmyślań, skąd wziąć na materiał, co przerobić, gdzie wynaleźć tanią krawcową?... A przecież nie tylko siebie trzeba odziać, mąż musi być przyzwoicie ubrany, dzieci rosną tak szybko!”⁶⁶.

I choć krytyczka filmowa widziała w szarych kobietach bohaterki swoich czasów, to kino nie zawsze interesowało się obrazowaniem kobiecej codzienności. Łatwiej więc znaleźć jej wizerunki na zdjęciach lwowskiej artystki Janiny Mierzeckiej. Na fotografii z cyklu *Obrazki podlowskie* widzimy przystanek autobusowy na Sygniówce i grupę oczekujących, wśród których są także kobiety dojeżdżające do pracy lub szkoły w centrum miasta⁶⁷. Jeszcze więcej „szarych bohaterek” widać w ujęciu targu, gdzie nie tylko sprzedają, ale także robią codzienne zakupy⁶⁸. Wśród wiosennych kramów stoi młoda kobieta w kapeluszu i płaszczu w kratę, której współczesny miejski wygląd kontrastuje z sylwetką okrytej ciepłą chustą kramarki⁶⁹. Ale i sprzedające potrafią cieszyć się wiosną, jak wiejska kobieta, która z uśmiechem pozuje Mierzeckiej, otoczona koszami z sałatą i rzodkiewkami. Znacznie większa różnorodność postaci kobiecych cechuje kadr pokazujący liczne matki i nianie oraz opiekunki z dziećmi na spacerze w wiosennym słońcu przed gmachem uniwersytetu. Dla części z nich to rozrywka, dla innych praca dostarczająca środków do życia⁷⁰.

Zarówno teksty wykorzystujące materiał filmowy, jak i zdjęcia realnego życia miłośniczki kina pokazują, że wśród „bohaterek naszych czasów” z dwudziestolecia międzywojennego istniało ogromne zapotrzebowanie na nowinki i innowacje. Kobiety tego okresu aspirowały do niezależności i nowoczesności, podejmując się działań zawodowych, twórczych albo uczestnicząc w kulturze popularnej, co badaczki uznają za jedną z form kobiecego aktywizmu. W badaniach tego okresu zaznacza się ponadto związek między kobiecą aktywnością w sferze publicznej i artystycznej z typową dla epoki fascynacją eksperymentowaniem, innowacyjnością⁷¹. Aktorki z Galicji jako „stylowe modernistki” byłyby więc eksperymentatorkami, a często i reformatorkami, jeśli chodzi o budowanie czy propagowanie nowego modelu kobiecości. Ich popularność jedynie potwierdza, jak duże było zapotrzebowanie na podobne eksperymenty i reformy.

Tekst powstał jako efekt badań prowadzonych w ramach projektu *Pionierki z kamerą: Kobiety w kinie i w fotografii w Galicji 1896–1948* sfinansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2014/13/B/HS2/00908), a realizowanego na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 2015–2018.

66 Ibidem.

67 „Chwila. Dodatek Ilustrowany”, 2.03.1930, nr 9, s. 2.

68 „Chwila. Dodatek Ilustrowany”, 23.02.1930, nr 5, s. 2.

69 „Chwila. Dodatek Ilustrowany”, 4.05.1930, nr 15, s. 3.

70 „Chwila. Dodatek Ilustrowany”, 2.03.1930, nr 9, s. 2.

71 Zob. Mary Chapman, Barbara Green, op. cit., s. 25.

jaskiniowiec, brydżysta czy wilk morski?

Międzywojenne refleksje na temat
stuprocentowego mężczyzny

Anna Wotlińska

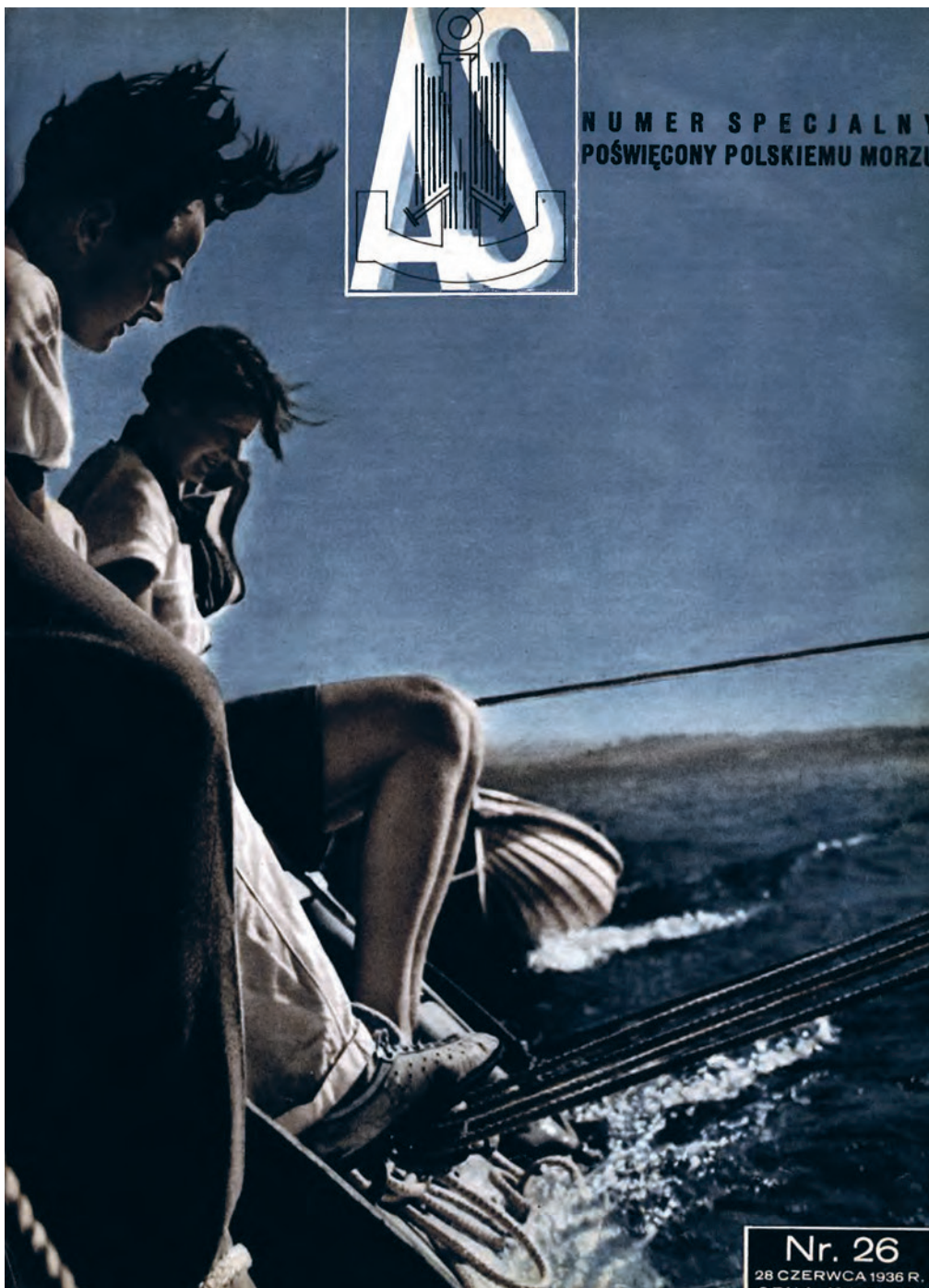
„[...] nikt nigdy nie kochał ryzykantki równie mocno, jak się kocha awanturnika”¹. W taki sposób Anaïs Nin w 1934 roku opisała swe obserwacje dotyczące kobiet i mężczyzn, kiedy po terapii psychoanalitycznej – jak napisała – powtórnie narodziło się jej własne i prawdziwe „ja”. Ten krótki cytat z dziennika pisarki-ekstrawagantki pokazuje różnicę między tradycyjnym postrzeganiem kobiecej aktywności i witalności, cech przypisywanych mężczyznom jako naturalne i – co więcej – imponujące, będące stereotypowym komponentem ich atrakcyjności. W pisany przez wiele lat dzienniku wypowiadała się nie jako artystka, ale jako kobieta; w imieniu swoim, ale także tych niemych kobiet z przeszłości i współczesnych, aktywnych, jak twierdziła – kopiujących mężczyzn. Tam też określiła swoje graniczne położenie – pośrodku sceny swego życia, ale co ważniejsze, ówczesnych schematów opisujących kobiecość i męskość.

Jak trudne było wyznaczenie własnej pozycji, a także pozycji względem kobiecych i męskich kostiumów kulturowych, świadczą rozważania wielu międzywojennych artystek i publicystek, także polskich, w tym m.in. współpracowniczki „Bluszczu”, Marii Grossek-Koryckiej. Jej cykl felietonów *Świat kobiety* wbrew tytułowi nie koncentrował się wyłącznie na wymiarze kobiecości, która w jej rozmyślaniach, podobnie jak u współczesnego antropologa włoskiego Franco La Cecla, była naturalnym sąsiedztwem męskości. Kilkadziesiąt lat po Grossek-Koryckiej pisze on, że „męskość, podobnie zresztą jak kobiecość, to pewna zdolność widzenia, dostrzegania części świata, która uchodzi uwadze innych. Kiedy mężczyźni patrzą na kobiety, podobnie jak wówczas, kiedy kobiety patrzą na mężczyzn, ich spojrzenia nie są wzajemnie wymienne. W owym spojrzeniu kryje się pragnienie, a pragnienie jest formą szczególnego poznania, poznania tego, co wzajemnie niewymienne”².

W okresie międzywojennym, kiedy społeczeństwo próbowało zorganizować się na nowo po doświadczeniu I wojny światowej, a dotychczasowy układ ról społecznych został zachwiany, zaistniała także potrzeba przeformułowania wyobrażenia na temat stosunków między kobietami i mężczyznami. Z zainteresowaniem przyglądano się powojennym kobiecie i mężczyźnie, ich wzajemnym relacjom, fantazjom i rozbudzonym dzięki nim oczekiwaniom. Skupiono się na budowaniu nowej tożsamości obojga, dla której – jak celnie zauważa Honorata Jakubowska-Mroskowiak, cytując Annę Giżę-Poleszczuk i Mirosławę Marody:

1 Anaïs Nin, *Dziennik Anaïs Nin*, Zysk i S-ka, Poznań 2004, t. 1, s. 432.

2 Franco La Cecla, *Szorstkim być. Antropologia mężczyzny*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004, s. 32.



„As. Ilustrowany Magazyn Tygodniowy” 1936, nr 26, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa

pleć jest jedną z najbardziej ogólnych i podstawowych ram pojęciowych wyznaczających poczucie tożsamości. Obejmuje wszelkie aspekty ludzkiego działania, nie tylko dotyczące seksualności i biologicznej reprodukcji, lecz również te związane z pracą, czasem wolnym, polityką, religią oraz stosunkami w obrębie rodziny i w sferze publicznej. Bycie kobietą – czy też mężczyzną – jest społecznie definiowane nie tylko przez wyodrębnione funkcje, ale także ze względu na specyficzną „stylistikę” działania, różnicującą płcie we wszystkich dziedzinach życia społecznego.

Jak zaznacza autorka artykułu, to właśnie „kultura stwarza warunki dla określonych form bycia mężczyzną oraz wyznacza oczekiwania dotyczące tych form bycia”³. Nie inaczej działo się w międzywojniu, które – jak pisze Agata Araszkiwicz – było czasem poszukiwania „kobiety”⁴, a przy okazji (choć zapewne w mniejszym stopniu) także – „mężczyzny”.

W tej sytuacji naturalnym wydaje się fakt włączenia w obszar zainteresowań publicystów palącego problemu związanego z nowym układem stosunków między kobietami a mężczyznami. Podjęcie refleksji na temat ich wzajemnych relacji, ale także istniejącego, utraconego i pożądanego modelu obojga, stało się zamiarem „Asa. Ilustrowanego Magazynu Tygodniowego”. Czasopismo adresowane było do odbiorcy „bardziej wyrobionego intelektualnie”, zainteresowanego bieżącym kształtem kultury masowej, przede wszystkim sztuką filmową⁵. Na zawartość tygodnika składały się rubryki modowe dla kobiet i mężczyzn, opowiadki z życia gwiazd ekranu, sportowców, ale także naukowców i innych postaci, których udziałem stał się sukces. Nie brakowało porad kulinarnych, reklam nowości technicznych ułatwiających prace domowe, reportaży podróżniczych, zabaw umysłowych i żartobliwych opowiadań. Często praktyką były konkursy oraz ankiety adresowane do czytelników, zarówno anonimowych, jak i znanych i cenionych, np. artystów czy gwiazd sportowych. W taki sam sposób została dobrana grupa respondentek w ankiecie zatytułowanej *Kogo nazywam 100%-owym mężczyzną?*⁶, przeprowadzonej na łamach tygodnika w 1936 roku, do udziału w której zaproszono kobiety różnych profesji. Tytułowe pytanie zadano cenionym i popularnym artystkom, m.in. Wandzie Melcer, Marii Kuncewiczowej czy Irenie Pokrzywickiej, gwiazdom stołecznej rozrywki, jak Wanda Vorbond-Dąbrowska oraz kobietom pracującym w sferze usługowej, których pozycja zawodowa była nieprzeciętna, a obsługiwana klientela różnorodna i zamożna. Nie ma wśród pytaných pozostających na utrzymaniu męża gospodyń domowych, co wydaje się potwierdzać zdefiniowany przez wydawcę krąg odbiorców periodyku. Oznacza to, że

3 Honorata Jakubowska-Mroskowiak, *Portret prawdziwego mężczyzny*, „Czas Kultury” 2002, nr 3, s. 25.

4 Agata Araszkiwicz, *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 37.

5 Andrzej Paczkowski, *Prasa polska w latach 1918–1939*, PWN, Warszawa 1980, s. 249.

6 Wszystkie cytaty pochodzą z pisma „As. Ilustrowany Magazyn Tygodniowy” 1936, nr 18, s. 11–12; nr 20, s. 11; nr 22, s. 8; nr 25, s. 11, 18; nr 39, s. 12.

wyłaniający się obraz mężczyzny jest stworzony przez kobiety samodzielne, osiąga-
jące sukcesy, w dużej mierze niezależne od partnerów. Choć część z nich była zamęż-
na, pozostawały aktywne zawodowo, kształciły się, aby jak Hanka Szelestowska –
sportsmenka – prowadzić zajęcia sportowe na równi z mężem, nie zaś jak dotąd jako
jego pomocnica. Przeprowadzający wywiady dość szybko zauważył, że kobiety ową
mityczną stuprocentowość definiują przez pryzmat swej profesji, ale także uczucia.
Trzeba jednak zaznaczyć, że tak postawione pytanie było niekiedy przez respondentki
doprecyzowane lub poddawane interpretacji, co zdawało się ułatwiać odpowiedź. Stu-
procentowy mężczyzna okazywał się zatem tym wyobrażonym ideałem kobiecym, ma-
gicznym i rzadkim jak kwiat paproci. Podobnie zresztą jak baśniowa roślina był trudny
do jednoznacznego zidentyfikowania, co pozostawiało pole dla wyobraźni.

Statystykę jego występowania podwyższały kobiety zakochane, darzące uczu-
ciem tylko stuprocentowych mężczyzn, którzy to cudownym zrzędzeniem losu stanęli
właśnie na ich drodze. To nieco trywializowało ich odpowiedzi, sprowadzając je nie-
kiedy do stwierdzenia, że to właśnie ów mąż (czasem szef) jest samcem doskonałym.
Temat nie był jednak pogłębiany i właściwie trudno ustalić, co składało się na dosko-
nałość tych akurat mężczyzn. Postępując się zatem cytatem z Kuncewiczowej, któ-
ra sama o sobie powiedziała, że jest „niezwykle tępa z arytmetyki” (także, jak można
przypuszczać, tej miłośnej), „mężczyzna doskonały to ten, którego się kocha”. Przyj-
mując tę mało skomplikowaną zasadę, można stwierdzić, że ponieważ świat pełen jest
zakochanych kobiet, to jest w nim tyle samo stuprocentowych mężczyzn. Dystansując
się jednak wobec tego upraszczającego, nieco ironicznego stwierdzenia (choć wątek
taki oczywiście wybrzmiewał w ankietach), zauważyć należy, że odpowiedzi respon-
dentek były na tyle inspirujące, że warto na ich podstawie podjąć próbę choćby naszki-
cowania postaci idealnego mężczyzny dwudziestolecia międzywojennego.

Jak trudna i kłopotliwa do opisanego była postać Pana Doskonałego, wiedzia-
ła także redakcja „Asa”. Przed pierwszym z wywiadów autor zagajenia nazywa poję-
cie stuprocentowego mężczyzny „dziwacznym” i dywaguje, o kogo właściwie będzie
pytał uczestniczki. Zastanawia się nad przymiotami obiektu: czy w sferze psychicz-
nej dryfują one raczej w stronę „spokojnego, zrównoważonego dżentelmena, czy też
zazdrosnego brutala?” Czy wyglądem ma przypominać gładko ogolonego światow-
ca, czy może posiadać brodę i wąsy, symbolizujące męską siłę? Równie ważne po-
zostaje pytanie o przestrzeń bytowania tego ideału – rzeczywistą czy fantastyczną.
Odpowiedzi, jakie pragnął usłyszeć, uznał jednak za ważne dla czytelniczek, ale co
równie istotne – dla „brzydszej potowy rodu ludzkiego, tak bezlitośnie i gruntowane
obliczanej... na procenty!” Trudno powiedzieć, czy dziennikarz zapomniał, czy może
nie wiedział o ankiecie poprzedzającej tę prowadzoną przez niego, a dotyczącą wize-
runku kobiety współczesnej – owego zastanego i pożądanego przez mężczyzn ideału.
Została ona przeprowadzona na łamach tygodnika w 1935 roku, a odpowiadali na nią
zarówno twórcy (m.in. Stefan Norblin, Eugeniusz Bodo, Tadeusz Dołęga-Mostowicz),
jak i przedstawiciele elitarnych zawodów, legitymujący się sukcesami (m. in. lwowski

lekarz Kazimierz Lewandowski). Nie tylko zatem mężczyźni międzywojnia podlegali bezlitosnym obliczeniom procentowym, ale także kobiety, w takim samym stopniu (choć nie za pomocą miary matematycznej) oceniane były pod kątem stężenia kobiecości w ich psychice i fizjonomii.

W dużym uproszczeniu można zatem przyjąć, że mitość odurzająca endorfinami powoduje, że każdy kochany mężczyzna staje się idealnym, niezależnie od cech obiektywnych, o których zresztą respondentki nie mówią, być może przez delikatność, a może przez chęć obrony własnego wyboru życiowego. Przy nim życie zdaje się nieskończonością, którą lepiej dzielić z poddaną obróbce fantazji figurą supermężczyzny niż z tym realnym, o przykrótkich nogach i nie zawsze bystrym spojrzeniu Piotrusia Pana. Jak trafnie ujęła to Irena Pokrzywicka: „wyobrazić sobie można co dusza zapraagnie”, choć imaginacja owa pozostaje... nierealna. Niekiedy jednak wyobrażenie przybierało formę fizyczną, choć wciąż zniekształconą przez imaginację, pragnienia czy oczekiwania. Niezależnie jednak od zapatrywań malarki niektóre z respondentek przypominały sobie spotkania ze stuprocentowcami i – choć to wydaje się niekiedy kłopotliwe i karkołomne – jakby mimochodem zdradzały swoje fantazje lub (stereotypowe) wyobrażenia na temat męskiego ideału. Robiły to także te szczęśliwie zakochane, których supermężowie zdawali się rozpiętością swych ramion zawężyć pole widzenia. Dla tych kobiet byli oni uosobieniem idealnego mężczyzny.

Najbardziej interesujące, żartobliwe, a czasem też przekorne są wypowiedzi artystek. Dość enigmatycznie odpowiadająca autorka *Cudzoziemki*, pragnąca ukryć się za swymi literackimi bohaterkami, w pewnym momencie zdaje się jednak nieco odkrywać swe zapatrywania na przedmiotową kwestię. Były one być może zbieżne z powszechnymi stereotypowymi opiniami. Stwierdziła bowiem, że oto za chwilę udaje się w daleką podróż do Palestyny i Egiptu, jej zdaniem, „ojczyzny przysłowiowych stuprocentowych mężczyzn”. Owo doświadczenie miało zostać opisane w kolejnej powieści, jednak bez jakiegokolwiek związku z zawiłą matematyką erotyczną, a jedynie jako studium literackie. Uniki, których pełno jest w jej wypowiedzi, można interpretować jako zdystansowanie się wobec tematu, ale też wyraz trudności w zdefiniowaniu męskości, zwłaszcza tej perfekcyjnej, będącej rodzajem fantazmatu. Ten ostatni pozostaje elementem świata wyobraźni, sztuki, jest snutym od wieków opowiadaniem o kobiecym pragnieniu, trudnym, a często w opinii tych śmieiej wypowiadających się respondentek niemożliwym do zrealizowania, a nawet (w razie odnalezienia) potencjalnie szkodliwym jako realny byt. Takie dylematy obce były kobietom, których pozycja zawodowa i osobista była ugruntowana, podobnie jak przekonania w kwestii stosunków męsko-damskich i obrazu stuprocentowego mężczyzny.

Najdonośniej wybrzmiewają głosy Wandy Melcer i Ireny Pokrzywickiej. Pierwsza z wymienionych nie tylko wygłosiła opinię na temat owego konstruktu kulturowego jako kobieta i artystka, ale wcześniej sformułowała przyczyny jego popularności. Głównym źródłem było tu, jej zdaniem, kino ze swymi męskimi bohaterami, których nazywa „cave-manami – jaskiniowcami z wielką maczugą w łapie”. Sztuka filmowa nie

tylko wykreowała ten wzorzec, ale także przyczyniła się do jego utrwalania, aby w ten sposób promować swe gwiazdy. Tymczasem ów byt męski wydawał się jej jako artystce mało inspirujący i zajmujący, a nawet uważała, że obliczanie charakteru na procenty jest naukowym przeżytkiem z czasów Otto Weininger. Powołując się na badania psychologiczne, stwierdziła, że tzw. cechy kobiece (m.in. uległość, postuszeństwo, łagodność) to produkt potożenia socjalnego kobiet i – co udowodniono – po prostu cechy ludzkie. Niektóre z tych przymiotów także inne respondentki uznawały za niezależne od płci i istotne w perspektywie rozważań na temat męskości.

Wracając do Melcer artystki, wyznała ona, że bardziej interesujące są złożone postaci męskie, z cechami tradycyjnie uznawanymi za kobiece, które czynią męskości pełniejszą. Staje się ona w swej realności mniej groteskowa, kinowa, zyskuje na atrakcyjności poprzez niejednoznaczność i liczne załamania. Ponadto bohater o większej niż przeciętna procentowości męskiej nawet w powieści (*Dwie osoby*) jest człowiekiem kłopotliwym, a jego zachowanie wywołuje szereg awantur. Stąd też podobny stosunek wydawała się mieć Melcer do stuprocentowej męskości w realnym życiu, gdzie jako kobieta nie tylko jej nie poszukuje, ale nawet unika. Powodem była chęć utrzymania swej niezależności, dla niej wartości nadrzędnej, która byłaby zagrożona przez hiper-mężczyznę. Artystka utożsamia go w życiu i w sztuce głównie z dominacją, brutalnością oraz agresją, wykluczającymi równowagę w relacji, zagrażającymi kobiecie. Stąd jednoznacznie stwierdziła, że „zamiast takiego »stuprocentowca« jeśli już zostać przy tym określeniu, raczej odpowiednim dla wyrobów naszego Monopolu Spirytusowego, wolę mego stuprocentowego setera... [...] jego wysokie oprocentowanie mniej jest obciążające dla mojej swobody...”.

Skojarzenie stuprocentowego mężczyzny z wyrobami monopolowymi bliskie było również Irenie Pokrzywickiej. Malarka odważnie zauważyła jednak, że dotąd miała sposobność spotkać na swej drodze mężczyzn „zaledwie siedmioprocentowych, a więc o procencie niższym nawet od przeciętnego alkoholu”. Zachęcana przez dziennikarza poddała się wyobraźni, która podrzuciła jej obraz mężczyzny odpowiedzialnego, odważnego i ambitnego, odznaczającego się przy tym wolą i charakterem, będącego „moralnym żelazo-betonem”. Wśród gwiazd i światowców najbliższy temu ideałowi okazał się marynarz znany ze swej siły, Stanisław Radwan, noszący przydomek „Staszek-Żelazne Szczęki”. Zgodnie z legendą ten pływający m.in. na kontrtorpedowcu Grom mężczyzna był ulubieńcem kobiet, a jego nieprzeciętną siłę fizyczną doceniła także Pokrzywicka. Był dla niej okazem dobrego żołnierza, mężczyzny zdrowego, radosnego i bezkompromisowego, którego jednak... nie chciała poznać osobiście. Zdziwionemu dziennikarzowi „Asa” na pytanie o przyczyny bojaźni przed poznaniem herosa marynarki wojennej, wyjaśniła krótko: „Boję się rozczarowania”. Tak zakończyła swą wypowiedź, dając do zrozumienia, że zostaje przy swym zdaniu i wkłada między bajki fantazje o męskim ideale niewytrzymującym starcia z prozą życia. Potwierdza także wygłoszoną przez siebie tezę ukutą na podstawie obserwacji życia wielu kobiet, „że właśnie brak tego typu mężczyzny jest powodem ich samotności”.

Jak trudno spotkać mężczyznę stuprocentowego, potwierdzały także gwiazdy stołecznej rozrywki: Wanda Vorbond-Dąbrowska – kompozytorka i twórczyni pierwszego chóru damskich rewelersów Te4 oraz Ziuta Carlo – fordanserka. Ostatnia z wymienionych spotykała wprawdzie wielu mężczyzn, ale duża ich część to mężczyźni stuprocentowi, którzy owe procenty utożsamili z nonszalancją, zaborczością i brakiem szacunku dla kobiety, zwłaszcza tej, która z racji swej profesji, jak Carlo, mogła być brana za łatwą zdobycz. Zdaniem tancerki ona i jej koleżanki – pracując nawet w najlepszych i najelegantszych lokalach, których klientela męska, choć zamożna, bywała arogancka i grubiańska – były narażone na ową stuprocentowość. Wspomniała m.in., że „wśród gości bywali [...] panowie [...], którzy przychodzą prosić [...] do tańca z ręką w kieszeni i papierosem w ustach. Zapominają, iż zarówno jako kobiecie pracującej przecież w dość ciężkim zawodzie, i w ogóle kobiecie, należy mi się chyba ta odrobina szacunku”. Artystka, której częścią pracy było dotrzymywanie mężczyznom towarzystwa wyznała, że znacznie lepiej ze stuprocentową męskością radzili sobie w międzywojniu obcokrajowcy odwiedzający Warszawę. Carlo ceniła ich nie tylko za fakt traktowania tancerki jako towarzyski wieczoru, ale przede wszystkim – za kurtuazję, uprzejmość i... higienę. Swoje doświadczenia z przybyszami wspominała tak: „O towarzystwo potrafią oni poprosić w sposób uprzejmy; rozmowę prowadzą nienużąca, są dobrze ułożeni, dobrze tańczą i co bardzo ważne – są czyści. Moje honorarium potrafią mi wręczyć w sposób dżentelmeński i subtelny”. To musiało ich znacząco odróżniać od spotykanych rodzimych okazów stuprocentowości, z których „stu proponuje flirt, nie komplikując go nawet owym tradycyjnym zaproszeniem do kina”.

Podobnie definiowała supermęskość Wanda Vorbond-Dąbrowska. Także ona uznawała zaborczość – ten powszechnie męski atrybut – za nieciekawą i odrzucającą. Subtelność, ale także inne cechy łączone tradycyjnie z kobiecością, dopełniające złożoną naturę męską, oceniała jako najbardziej pożądane. Podobnie jak Melcer kompozytorka opowiadała się za androgyniczną koncepcją człowieka, w sobie także odnajdując cechy męskie. W stuprocentowym mężczyźnie interesowała ją najbardziej ta jego część, której sama nie miała, tajemniczy zbiór „x”, który ostatecznie złożył się na matematyczną formułę: „100%-x”. Zbliżył się do niej jedynie rajski Adam, który ostatecznie przecież uległ namowom pramatki ludzkości.

Nie godziła się natomiast na męską uległość jako cechę stuprocentowca przywoływana już sportsmenka Hanka Szelestowska. Dla niej, żony olimpijczyka, „mężczyzna »pod pantoflem« nie posiada nawet jednego procentu mężczyzny”. Obyta ze światem sportu wyznawała zasadę, że ten okaz męskiej doskonałości powinien być swobodny w zachowaniu, ale ponadto szybki, dzielny i stanowczy, także w małżeństwie. Można przypuszczać, że reprezentowała ona raczej typ kobiety stojącej nieco za plecami męża-medalisty. Ochoczo wspomagała go w prowadzeniu zakładu gimnastyczno-sportowego oraz letnich obozów gimnastycznych. Z egzaltacją opowiadała o swej pracy pomocnicy, tylko jednym zdaniem wspominając o potrzebnym patencie umożliwiającym jej bycie samodzielną instruktorką. Być może z uwagi na profesję

i zainteresowania bohaterka wywiadu prócz walorów ducha wypowiedziała się wprost na temat powierzchowności ideatu męskiego, który dla niej jest takim jak jej mąż – uprawiającym sport, wyróżniającym się budową lekkoatlety oraz męską, ale też subtelną urodą, co zdają się potwierdzać zdjęcia olimpijczyka. W tym kontekście warto przytoczyć fragment wywiadu z aktorką Zofią Lindorfną, która naśladowując graną przez siebie pensjonarkę, w infantylny sposób wypowiadała się na zadany temat, aby przy końcu stwierdzić (wychodząc na chwilę z roli): „[...] nigdy się nie kochałam w swoich nauczycielach. Od dziecka miałam dobry gust!” Trudno jednoznacznie rozsądzić, czy to ci nauczyciele byli mało zajmujący, czy też może już sama profesja i związane z nią obowiązki nie były domeną supermężczyzn. Atrybut siły niewątpliwie łączył się z fantazjami kobiecymi i choć nie najważniejszy, w sferze fizyczności zdawał się odgrywać rolę wiodącą.

Znamienne jest, że wszystkie respondentki niewiele uwagi poświęcały męskim przymiotom ciała. Wspominały o nich po zarysowaniu portretu emocjonalno-psychicznego, uroda męska w ich odpowiedziach odgrywała wyraźnie drugorzędą rolę.

Atrybut ten nie był ważny też dla Haliny Skowrońskiej, fotografki kierującej własnym zakładem, której specjalnością były zdjęcia portretowe. Z racji profesji spotykała ona rozliczne typy męskie, o różnym stężeniu męskości, które nauczyła się po latach praktyki identyfikować. Szans na zdobycie miana stuprocentowca nie mieli u niej klienci nazbyt dbający o urodę, dziś może najlepiej identyfikowani poprzez typ męczyzny metroseksualnego. Okazuje się, że jego pierwsi przedstawiciele mają rodowód międzywojenny – właśnie taki męczyzna we wspomnieniach fotografki przychodził „do zakładu fotograficznego wprost od fryzjera, wypomadowany, wyfryzowany, nierzadko zondulowany i pachnie od niego wodą kolońską na pół kilometra”. Niedowierzający faktom dziennikarz dowiedział się ponadto, że ci sami mężczyźni „golą brwi, aby retuszerce łatwiej potem było narysować piękną linię à la Roman Navarro [Ramón Navarro] albo inny Cooper”. Ten zdaniem respondentki nie mający nic z męczyzny osobnik przed wykonaniem zdjęcia drobiazgowo analizuje odbicie swej fizjonomii w lustrze, instruując fotografkę w kwestii jej tajników. Ów typ męczyzny budził niechęć, ale także utrudniał pracę, która w przypadku fotografki nie była tylko upozowaniem i zrobieniem zdjęcia, ale pracą koncepcyjną. Tę subtelność mógł zrozumieć ktoś obdarzony zmysłem artystycznym, a szczególnie muzycznym. W opinii fotografki, co może zaskakujące, stuprocentowy męczyzna to osobnik muzyczny. To właśnie obdarzony sztuki klient był nie tylko najbardziej pożądanym (doceniał włożoną pracę), ale także najlepiej się prezentował, robiąc to jakby mimochodem, wczuwając się w intencje drugiej strony. Niestety, należał do rzadkości.

Trudność w spotkaniu prawdziwego stuprocentowca miała również Hanka Batorska, manikiurzystka, której praca dostarczała możliwość spotkania wielu męczyzn. Także ona patrzyła i mierzyła procentowe stężenie męskości poprzez pryzmat zawodu, ale i osobistych przekonań. W świecie usług kosmetycznych, podobnie jak fotograficznych, przesadne dbanie o powierzchowność stało w kontrze do supermęskości.

Wykwintny manikiur brydżysty (polakierowane paznokcie i podkładki z białej kredki) powodował całkowitą dyskwalifikację. Batorska akceptowała, kiedy mężczyzna był zadbany, ale w granicach rozsądku, co oznaczało, że dbał o to tylko, „by ręka była starannie i czysto utrzymana”. Znacznie ostrzej oceniała zachowanie swych klientów, którzy nie tylko proponowali kino i flirt, ale mieli specyficzne upodobania: „Miałam klienta, który chciał np. bym w czasie manicure rękę jego trzymała nie na stoliku, lecz na swoim kolanie. Sądził zapewne, że tak należy postąpić »stuprocentowemu« mężczyźnie”. Odmowa wzburzyła mężczyznę, który, demonstrując męską porywczosć, złamał pilnik. Napastliwa reakcja na brak zainteresowania to zdaniem respondentki nic innego, jak wyraz przewrażliwienia na punkcie swej męskości czy właśnie „stuprocentowości”, która łączyła się z przekonaniem o niepodważalnej atrakcyjności i przewadze w tym względzie nad każdym innym konkurentem. Stąd nauczona doświadczeniem Batorska, kończąc swój wywód, stwierdziła, że od takiego stuprocentowca woli gentelmana, „który w czasie manicure’u (co musiało samo w sobie świadczyć także o dużej zręczności) po prostu czyta gazetę, po czym w sposób uprzejmy powie zwykłe »dziękuję«”.

Jaki był zatem obiekt kobiecych fantazji i pragnień międzywojnia? Jak zaznaczyłam na wstępie, obraz ten pozostaje nieostry, głównie ze względu na różnorodne preferencje respondentek, a także charakter ankiety. Oczekiwania pytaných kobiet niekiedy rozmiętały się ze sobą, podobnie jak wiara w występowanie takich okazów w rzeczywistości; jedne prowadziły rozmowę przekonane o jego istnieniu; drugie, jak Pokrzywicka – negocowały jego występowanie w świecie rzeczywistym. Należy jednak zauważyć, że w dużej mierze wizerunek ów zbieżny był z tak zwanym stereotypem rodzaju, który buduje się – jak zaznacza Monika Kozłowska – nie tylko poprzez wzajemne kontakty obojga płci, ale także poprzez struktury społeczne, a zatem m.in. środowisko rodzinne, przekazy zawarte w podręcznikach szkolnych czy przekazy medialne. Zakodowany w stereotypie zestaw reguł, cech i zachowania jest wykorzystywany w kontakcie z innymi, ale również w procesie formowania się przekonań, oczekiwań wobec ludzi. Jak diagnozuje badaczka, przekonania te „wyznaczają zarówno pożądane dla każdej płci zachowania, role zawodowe, funkcje pełnione w rodzinie, jak i cechy osobowości”⁷. Przytaczanie złożonej teorii stereotypu w tym tekście jest bezcelowe, ważne jednak z punktu widzenia przeprowadzonego przez Kozłowską badania współczesnej wizji jest przypomnienie jego rodzaju. Wyniki owego badania sondażowego, opisane w 2011 roku, dotyczyły zidentyfikowania wyobrażenia na temat zarówno kobiet, jak i mężczyzn poprzez opisanie charakterystycznych dla nich cech. Choć przeprowadzone współcześnie i odległe czasowo od ankiety tygodnika „As”, cechy przypisywane (choć nazywane inaczej, choćby z powodu rozbudowania kwestionariusza badania) stereotypowo mężczyznom, bo na nich się skupię, są jeśli nie zbieżne, to podobne do tych wymienianych przez bohaterki z lat trzydziestych. Na podstawie doświadczeń i obserwacji (głównie

7 Monika Kozłowska, *Kobiecość i męskość – współczesna rewizja stereotypu rodzaju*, w: *Kobiecość i męskość. Komunikacja, relacje, społeczeństwo*, red. Bartosz Bogna, Eneteia, Warszawa 2011, s. 48–49. Tabele z wynikami badania, a więc i przytoczone przeze mnie ich elementy, są częścią cytowanego tekstu.

zawodowych) za cechy stuprocentowego mężczyzny uznały one zaborczość, nonszalancję w kontakcie z kobietami, agresję, próżność. Te przymioty męskie były jednoznacznie waloryzowane negatywnie, tak jak i we współczesnym badaniu, w którym brutalność, grubiaństwo i agresja wyliczane są jako negatywne cechy męskie, na co zgodzili się zresztą respondenci obu płci. Na drugim biegunie znalazły się i wówczas, i teraz witalność (dziś może utożsamiana także z neutralną brawurą), odwaga, ambicja (związana z przywódznością) oraz zdecydowanie, nawet w sytuacjach błahych, jak wybór garderoby. Przymioty te, po części konwencjonalnie uznawane za męskie, ceniły sobie respondentki ankiety „Asa”. Dodawały one do nich dotąd stereotypowo łączone z kobiecością nowe cechy, jak subtelność, artyzm (dziś wiązane na przykład z kobiecą estetyką, wdziękiem, wrażliwością) oraz najważniejszą, której najwyraźniej brakowało najdotkliwiej – okazywanie szacunku. Ta ostatnia oraz odpowiedzialność są, jak się wydaje, kluczowe w omawianej kwestii. Zasygnalizowały je uczestniczki ankiety, ale wiele miejsca poświęciła im także Grossek-Korycka. Uznała, że mężczyzna powinien przejść swego rodzaju ewolucję emocjonalno-psychiczną, by z kierującego się instynktem stać się odpowiedzialnym za życie własne i rodziny, wykazywać się empatią, szacunkiem i zrozumieniem dla kobiecych potrzeb oraz kobiet jako partnerek w pracy i domu. Miało to doprowadzić do zbliżenia stanowisk i budowy związku możliwie zrównoważonego. O tym zdawały się także myśleć kobiety zainteresowane tematem męskości przez tygodnik „As”, które bardziej niż mężczyzny-awanturnika – wbrew opinii Nin – spodziewały się spotkać na swej drodze przyjacielskiego i otwartego na nową rzeczywistość subtelnego człowieka, najlepiej wrażliwego na sztukę. Cechy uznawane przez mężczyzn (może do dziś) za przejaw ich stuprocentowości – siła, nieustępliwość, zaborczość, grubiaństwo, porywczność – same zainteresowane wymieniły jako cechy negatywne, i tak pozostało – jeśli wziąć pod uwagę cytowane badanie – do naszych czasów. Zaborczość i zagarnianie sobą życia te najbardziej samodzielne i spełnione kobiety brały za zagrożenie; szowinizm i brak ogłady łączyły z prostactwem. Tężyzna fizyczna, atrakcyjna powierzchowność podobały się i mogły wzbudzać podziw, ale były cechami drugorzędnymi, uzupełniającymi niejako kluczowe predyspozycje psychiczno-emocjonalne. Popędliwy awanturnik, władczy, zręczny i obdarzony siłą fizyczną supermen był doskonałym bohaterem fantazji, oddalonych od rzeczywistości tysiącem mil morskich wyobraźni kobiecej.

POSŁOWIE

Książka *Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918* tworzy spójną całość z wystawą *Przyszłość będzie inna* o tym samym podtytule oraz towarzyszącym jej programem edukacyjnym. Stało się to możliwe m.in. dzięki współpracy z Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym oraz Narodowym Archiwum Cyfrowym – współorganizatorami wystawy będącej naszym wspólnym wkładem w obchody stulecia odzyskania niepodległości.

Nie można myśleć o przyszłości bez patrzenia w przeszłość. Ta myśl towarzyszyła nam przy pracy nad tym projektem. Wprowadzenie w tematykę wystawy i publikacji rozpoczęliśmy w 2017 roku cyklem wykładów zatytułowanym *Szklane domy*, którego inicjatorem był profesor Andrzej Mencwel z Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Punktem wyjścia stało się przekonanie, że znana z *Przedwiośnia* idea nie jest tylko utopią. „Rzetelna lektura Żeromskiego wzbogacona należytym przeglądem dokonań pokazuje – jak pisał profesor Mencwel – że wizja »szklanych domów« była, co prawda, mityzacją, ale miała inspirującą moc sprawczą w wielu dziedzinach rzeczywistości”. O tym, co udało się w dwudziestoleciu międzywojennym zrealizować, jakie utopie urzeczywistnić na polu literatury, kultury wizualnej, teatru czy wychowania, można było dowiedzieć się podczas całorocznych wykładów.

W trakcie trwania wystawy nadal przyglądamy się przeszłości, ale nasze spojrzenie sięga też do teraźniejszości. Zadajemy sobie pytania: co możemy zrobić dla społeczności? Jak dbać o dobro wspólne? Przypatrujemy się kooperatyzmowi i działaniom wspólnotowym, dlatego dr Bartłomiej Błesznowski, socjolog z Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych UW, przygotował cykl dyskusji na ten temat, natomiast dr hab. Iwona Kurz z IKP UW opracowała cykl konwersatoriów, podczas których zastanawiamy się „nad praktyką twórczą polskiej awangardy okresu dwudziestolecia, podejmowaną w bliskich związkach przyjacielskich i miłosnych, w których życie i praca, prywatne i publiczne nie oddzielało się od siebie”.

Wystawie towarzyszy także program filmowy skupiony na tych realizacjach z okresu międzywojnia, które charakteryzuje awangardowy język, nowoczesne operowanie obrazem, wyrażającym tytutowe dążenie do „innej przyszłości”, m.in. pokazy poświęcone filmowcom związanym ze Stowarzyszeniem Miłośników Filmu Artystycznego START, według których kino miało być przede wszystkim sztuką użyteczną społecznie.

Kłamrę dla wydarzeń towarzyszących stanowią spotkania w Zachęcie (i poza nią) dotyczące wciąż żywych idei działania na rzecz dobra wspólnego. Spotykamy się z ludźmi zaangażowanymi w kooperatywy spożywcze, zakładającymi jadalnie, ogrody działkowe i szkoły demokratyczne. Chcielibyśmy wierzyć, że dzięki nim przyszłość będzie inna. Lepsza.

Hanna Wróblewska, dyrektorka Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki
Zofia Dubowska, kierowniczka działu edukacji

BIOGRAMY AUTORÓW

Marta Ciesielska, kustoszka, dokumentalistka, koordynatorka prac Korczakianum, pracowni naukowej Muzeum Warszawy. Jako konsultantka, autorka i popularyzatorka zaangażowana od lat w prace badawcze i archiwalne oraz projekty edukacyjne, wystawiennicze, wydawnicze, dotyczące biografii i spuścizny Janusza Korczaka, a także recepcji jego postaci i dzieła w Polsce i za granicą. Współedytorka 16-tomowej edycji jego *Dzieł zebranych* i wyborów tekstów źródłowych poszerzających tematykę korczakowską poprzez prezentację instytucji oraz ludzi „z kręgu” Korczaka. Działa w polskim i międzynarodowym ruchu korczakowskim.

Zofia Dworakowska, dr, absolwentka Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego i Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Adiunkt w Zakładzie Teatru i Widowisk w Instytucie Kultury Polskiej UW, gdzie kieruje specjalizacją Animacja kultury oraz studiami Pedagogika teatru (wraz z Justyną Sobczyk). Redaktorka książek: *CZ-PL. Teatr po przebudowie* (2008), *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską* (2014). Współredaktorka książek, m.in.: *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze* (2008); *Twórcze społeczności. Notatki z terenu* (2012); *Stratégies d'enquête et de création artistique* (2014); *Współpraca w obszarze kultury* (2014). Zajmuje się badaniem różnych form uczestnictwa w kulturze i sztuce zaangażowaną. Realizuje projekty w przestrzeni publicznej i we współpracy ze społecznościami.

Marta Leśniakowska, dr hab., prof. w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, historyczka sztuki, wykładowca akademicki, specjalizuje się w problematyce nowoczesnej architektury i kultury wizualnej w perspektywie transdyscyplinarnej. Autorka książek, m.in. *Co to jest architektura?* (1996); *Architekt Jan Koszczyc Witkiewicz (1881–1958) i budowanie w jego czasach* (1998) oraz wielu tekstów naukowych i krytycznych, publikowanych m.in. w „Tekstach Drugich”, „Kontekstach”, „Modusie”, „Biuletynie Historii Sztuki”, „Roczniku Historii Sztuki”, „Miejscu”, „Nowych Książkach”, pracach zbiorowych i katalogach wystaw. Jurorka i kuratorka kilku wystaw. Odznaczona przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego srebrnym Medalem Zasłużona Kulturze Gloria Artis (2014). Uprawia także fotografię, a jej prace prezentowano i nagradzano na wystawach w kraju i za granicą (znajdują się w kolekcjach prywatnych i publicznych, m.in. w Muzeum Narodowym we Wrocławiu).

Ewa Klekot, dr, antropolożka i tłumaczka, wykłada na Uniwersytecie Warszawskim i w School of Form w Poznaniu. Zajmuje się antropologicznymi badaniami dziedzictwa i muzeum, a także antropologią designu i sztuki, zwłaszcza społecznym konstruowaniem sztuki ludowej i prymitywnej, materialnością rzeczy uznawanych za design, sztukę, zabytek, eksponat muzealny oraz zagadnieniami społecznie różnicującego potencjału sztuki.

Joanna Kordjak, historyczka sztuki, kuratorka w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki. Zajmuje się polską sztuką XX wieku, zwłaszcza okresem powojennym. Autorka (i współautorka) wystaw, m.in. *Andrzej Wróblewski 1927–1959* (2007); *Marek Piasecki. Fragile* (2008); *Antonisz: Technika jest dla mnie rodzajem sztuki* (2013); *Mapa. Migracje artystyczne a zimna wojna* (2013); *Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach 60.*; *Zbigniew Warpechowski. To* (2014); *Zaraz po wojnie* (2015); *Polska – kraj folkloru?* (2016) oraz redaktorka publikacji im towarzyszących. Laureatka (wspólnie z Agnieszką Szewczyk) nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy (2015).

Agnieszka Kościańska, dr, pracuje w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książek *Potęga ciszy* (2009); *Płeć, przyjemność i przemoc* (2014); *Zobaczyć łosia. Historia polskiej edukacji seksualnej od pierwszej lekcji do internetu* (2017). Pod jej redakcją ukazały się prace zbiorowe, antologie tłumaczeń i numery monograficzne czasopism dotyczące płci, seksualności, religii i wykluczenia, np. *Antropologia seksualności* (2012). Stypendystka m.in. Fundacji Kościuszkowskiej (New School for Social Research), Marie Curie Fellowship (Harvard University), Royal Society of Edinburgh (Edinburgh College of Art), Imre Kertész Kolleg Jena. Zastępczyni redaktora naczelnego pisma „Lud”.

Iwona Kurz, dr hab., prof. w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, zajmuje się historią nowoczesnej kultury polskiej w perspektywie wizualnej, antropologią kultury wizualnej oraz problematyką ciała i gender. Autorka książki *Twarze w tłumie* (2005, nominacja do Nagrody Nike, nagroda im. Bolesława Michałka za najlepszą książkę filmoznawczą), współautorka książek *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (2008), *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* (2017), *Ekspozycje nowoczesności. Wystawy a doświadczanie procesów modernizacyjnych w Polsce 1821–1929* (2017) oraz *Kultura wizualna w Polsce* (2017, dwa tomy), redaktorka tomu *Film i historia* (2008), współredaktorka *Antropologii ciała* (2008) oraz *Antropologii kultury wizualnej* (2012). Redaguje pismo „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” (pismowidok.org).

Małgorzata Radkiewicz, dr hab., prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego, filmoznawczyni. Zajmuje się problematyką tożsamości kulturowej oraz twórczością kobiet w kinie, fotografii i sztuce współczesnej. Autorka książek, m.in.: *W poszukiwaniu sposobu ekspresji. O filmach Jane Campion i Sally Potter* (2001); *Derek Jarman. Portret*

indywidualisty (2003); *Władczynie spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek* (2010); *Oblicza kina queer* (2014). W latach 2015–2018 koordynatorka projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki: *Pionierki z kamerą. Kobiety w kinie i fotografii w Galicji 1896–1945*. Jako stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego prowadziła badania, których efektem jest monografia *Modernistyki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939* (2016). Publikuje w katalogach wystaw, antologiach i na łamach czasopism, m.in. „Kwartalnik Filmowy”, „Rita Baum”, „Ekran”. Członkini Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego oraz Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

Dorota Sajewska, dr. hab., adiunkt w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, od roku akademickiego 2016/2017 Assistenzprofessorin für Interart (Osteuropa) na Universität Zürich. Zajmuje się problematyką medialności i polityczności teatru, performatywnością ciała w kontekście historyczno-kulturowym, a także współczesnymi teoriami dotyczącymi źródeł i archiwów, dokumentacji teatru i performansu. Jej ostatnia książka *Nekroperformans* (2016) poświęcona jest kulturowej rekonstrukcji cielesności żołnierza Wielkiej Wojny.

Zuzanna Sękowska, absolwentka Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom o reprezentacjach fotograficznych z okresu I wojny światowej), studentka studiów doktoranckich w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się kulturą wizualną, wątkami historycznymi okresu wielkiej wojny i dwudziestolecia międzywojennego, wątkami antymilitarystycznymi w kulturze polskiej. Pracuje nad przekładem wybranych tekstów pacyfistycznych z początku XX wieku. Autorka polskiego przekładu *Wojna wojnie* Ernsta Friedricha (2017).

Piotr Słodkowski, historyk sztuki. Asystent w Katedrze Historii Sztuki Polskiej Najnowszej Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Absolwent Uniwersytetu Warszawskiego i Akademii Artes Liberales, uczestnik Międzyuczelnianego Programu Indywidualnych Studiów Doktoranckich AAL. Autor rozprawy doktorskiej *Modernizm, zaangażowanie, tożsamość. Przypadek Henryka Stren-ga/Marka Włodarskiego* na Wydziale Historycznym UW. Redaktor książek: *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona (1963–1981) i Biennale Sztuki Nowej (1985–1996)* (2014) oraz *Czas debat. Antologia tekstów krytycznych o sztuce z lat 1944–1953* (wraz z Agatą Pietrasik, 2016), wyróżnionej Nagrodą im. ks. prof. Szczęsnego Dettloffa w 2017 roku. Publikował w „Artium Quaestiones”, „ART Margines”, „Ikonothece”, „Tekstach Drugich”, a także m.in. w książce towarzyszącej wystawie *Zaraz po wojnie* (2015).

Przemysław Strożek, dr, adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, badacz włoskiego futurizmu, polskiej awangardy, podstaw globalnego modernizmu i sztuki współczesnej. Stypendysta Fulbrighta na University of Georgia (Athens, Stany Zjednoczone), Israel

Academy of Sciences (Tel Awiw) i Accademia dei Lincei (Rzym). Stypendysta Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej oraz Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w kategorii wybitnego młodego naukowca. Jest autorem kilkudziesięciu artykułów naukowych, pierwszej monografii o recepcji włoskiego futuryzmu w Polsce: *Marinetti i futuryzm w Polsce (1909–1939). Obecność – kontakty – wydarzenia* (2012), a także książki o niemieckim dadaizmie: *Nic, to znaczy wszystko. Interpretacje niemieckiego dada* (2016). Obecnie prowadzi badania na temat związków sztuki awangardowej ze sportem w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1918–1939.

Anna Syska, historyczka architektury, pracuje w Regionalnym Instytucie Kultury w Katowicach. Zajmuje się dziedzictwem kulturowym województwa śląskiego i zachodniej Małopolski, a zwłaszcza architekturą XX wieku i zabytkami techniki. Wśród jej zainteresowań naukowych są także architektura koncernu Bata oraz budownictwo sportowe. Współautorka książki *Styl gotycki wyklucza się. Międzywojenna architektura w województwie śląskim* (2015) oraz redaktorka publikacji *Podróż ku nowoczesności. Architektura XX wieku w województwie śląskim* (2016). Obecnie pracuje nad monografią twórczości architekta Jerzego Gottfrieda w ramach projektu *Twórcy śląskiej architektury* prowadzonego przez Bibliotekę Śląską w Katowicach. Fundatorka i członkini rady programowej fundacji Napraw Sobie Miasto.

Anna Szczepańska, dr, wykłada historię kina na Wydziale Historii Sztuki Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, gdzie prowadzi również warsztaty montażowe z wykorzystaniem zdjęć archiwalnych. Zajmuje się kinem polskim, dokumentalnym oraz kinematografiami byłego bloku komunistycznego. Wyreżyserowała dokument *Nous filmons le peuple!* (2013) na temat polskiej kinematografii czasów PRL. Autorka książki *Do granic negocjacji. Historia Zespołu Filmowego X Andrzeja Wajdy (1972–1983)* (2017). Współautorka (z Sylvie Lindeperg) książki *À qui appartiennent les images ? Le paradoxe des archives* (2017). Obecnie prowadzi badania poświęcone dziełu i postaci Aleksandra Forda.

Monika Talarczyk, dr hab., prof. Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, historyczka filmu. Autorka monografii: *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa 1945–1989* (2007); *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku* (2013); *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii* (2013); *Wanda Jakubowska. Od nowa* (2013), współredaktorka tomów: *Drogi do wolności w kulturze Europy Środkowej i Wschodniej* (z Bogustawem Bakułą, 2007); *Przeszłość w kinie Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989* (2008); *(Nie)widzialne kobiety kina* (z Małgorzatą Radkiewicz, 2018). Laureatka nagrody Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, dwukrotnie nominowana do nagrody im. Bolesława Michałka. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami, Stowarzyszenia Filmowców Polskich i Stowarzyszenia Kobiet Filmowców. Współpracowniczka Krytyki Politycznej.

Ewa Toniak, dr, historyczka sztuki, adiunkt na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie; Interesuje się relacjami sztuki, przestrzeni i autobiografizmu, pamięcią kulturową i współczesnymi narracjami o PRL. Autorka książek: *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm* (2008, 2009); *Śmierć bohatera* (2015) i *Prace rentowne. Polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie odwilży* (2015). Redaktorka naukowa tomu *Kobiety i sztuka ok. 1960 r.* (2010); „Pamiętnika Sztuk Pięknych”, t. 9: *Sztuka polska 1944–1970* (2015); *Natalia LL. Secretum et Tremor* (2015); *Kobiety i sztuka ok. 1960* (2010). Autorka i kuratorka wystaw, m.in.: *Alina Ślesińska (1926–1984)* (2007); *Trzy kobiety: Maria Pinińska-Bereś, Natalia Lach-Lachowicz, Ewa Partum* (2011) i *Wolny strzelec* (2013) w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki; *Moore and Auschwitz* w Tate Britain (2010) oraz *Natalia LL. Secretum et Tremor* w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie (2015). Stypendystka rządu francuskiego i Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Agata Twardoch, dr inż. arch., architektka i urbanistka, adiunkt na Wydziale Architektury Politechniki Śląskiej, członek TUP. Współprowadzi pracownię projektową 44STO. Zajmuje się dostępnym budownictwem mieszkaniowym i alternatywnymi formami zamieszkania, prowadzi badania naukowe, otwarte wykłady popularyzatorskie i warsztaty projektowe. Pisze do czasopism branżowych. Projektuje przestrzenie publiczne, architekturę i wnętrze.

Katarzyna Uchowicz, historyczka sztuki, pracuje w Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce w Instytucie Sztuki PAN. Obszar jej zainteresowań badawczych obejmuje architekturę modernizmu, środowisko artystyczne awangardy oraz powojenną twórczość eksperymentalną. Kuratorka wystawy *Awers/rewers. Architekt Bohdan Lachert* (2017–2018), autorka publikacji *Eternity and a Moment. 1918–1939 – Architecture As a Tool in Constructing Polish National Identity* (2017) oraz *Ariergarda modernizmu. Katalog projektów i realizacji Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcy* (2017).

Anna Wotlińska, doktorantka w Zakładzie Edytorstwa i Stylistyki w Instytucie Polonistyki Stosowanej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Kieruje Wydziałem Edukacji Kulturalnej w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, współpracując w tej dziedzinie z polskimi i międzynarodowymi organizacjami oraz instytucjami. W swoich badaniach interesuje się historią kobiet i prasą kobiecą w ujęciu komparatystycznym i interdyscyplinarnym. Obecnie zajmuje ją polsko-włoska myśl kobieca z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku oraz koncepcja męskości, kreowana w tekstach publicystycznych.

wystawa

przyszłość będzie inna.

— Wizje i praktyki

modernizacji społecznych po roku 1918 —

1. wspólnota jako przestrzeń dobrze urządzona

Mieszkaniami można nie tylko zabić człowieka jak siekierą. Na mieszkaniu oprócz można również rozbudowę więzi społecznej podnoszącej na wysoki poziom kulturę obyczajową całego społeczeństwa pracującego, odpowiedzialność i sumienność

Stanisław Totwiński, *Bogactwo form spółdzielczego ruchu mieszkaniowego*,
Spółnota Pracy, 1936

Próba realizacji kształtujących się w okresie dwudziestolecia międzywojennego postępowych koncepcji społecznych były projektowane i urządzone jako modelowe osiedla robotnicze Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (WSM) na Żoliborzu i Rakowcu.

Podstawową zasadą wprowadzoną do życia społecznego w oparciu o idee spółdzielcze było pojmowanie wspólnoty jako dobrze urządzonej przestrzeni. Koncepcję architektury wspólnotowej realizowano w projektach osiedli, których istotnym elementem stały się urządzenia kolektywne zapewniające „dobrodrojeństwa życia zespotowego” (jak kotłownia centralnego ogrzewania, kąpielisko, pralnia, sala teatralno-kinowa, kluby zainteresowań, dziedzińce). Z dzisiejszego punktu widzenia szczególnie interesujący wydaje się proces projektowania, w który próbowano włączać przyszłych lokatorów, intuicyjnie wprowadzając tym samym w życie zasady partycypacji społecznej. Funkcjonujące na osiedlach WSM ośrodki ogrodnicze, „sanatorium roślin” (z siedzibą w wybudowanej w 1936 szklarni) czy sale ciszy dające możliwość schronienia przed „zanieczyszczeniem wielkomiejskim hałasem” mogą służyć za przykład myślenia ekologicznego, którego początki przypadają właśnie na ten okres. Międzywojenni architekci, jak Helena i Szymon Syrkusowie czy Barbara Brukalska, stawiali sobie za cel oddziaływanie na relacje międzyludzkie i stosunki społeczne poprzez organizowanie przestrzeni życiowej dla nowego człowieka — zarówno w skali makro (miasto/osiedle), jak i mikro (dom/mieszkanie).







2. republika dzieci

Doskonałym przykładem wdrażania modernizacyjnych idei społecznych były wzorcowe ośrodki opiekuńczo-wychowawcze. Modelowe minispoteczństwa tworzyli wychowankowie takich placówek jak zakład wychowawczo-opiekuńczy Nasz Dom na warszawskich Bielanach, założony przez Janusza Korczaka i prowadzony przez Marię (Marynę) Falską czy pacjenci Sanatorium im. Włodzimierza Medema dla żydowskich dzieci chorych na gruźlicę w Miedzeszynie, zwanego matym Edenem.

Przestrzenny układ otoczenia, jego skali i walorów estetycznych oraz jego wychowawcze znaczenie odegrały szczególną rolę w nowej ważnej dziedzinie — projektowaniu dla dzieci. Kształtowały ją dwa istotne i powiązane ze sobą aspekty przemian społecznych. Z jednej strony był to czas emancypacji zawodowej kobiet. Pociągało to za sobą konieczność wprowadzenia całościowych rozwiązań kwestii opieki nad dzieckiem, co przekładało się na nowe wyzwania dla architektów i nową architekturę żłobków, przedszkoli i świetlic. Z drugiej strony za sprawą postępowych koncepcji pedagogicznych dostrzeżono autonomię i podmiotowość dziecka, czego najlepszym wyrazem stało się sformułowane przez Janusza Korczaka hasło: „Dzieci nie będą, ale są ludźmi”. Dziecko stało się uosobieniem wszystkich nadziei, ale i niepokoju epoki rozciągającej się między dwiema wojnami, zajmując szczególne miejsce w modernistycznym projekcie lepszego społeczeństwa.

Nowoczesne programy pedagogiczno-wychowawcze w Polsce, rozwijające się równolegle, ale czerpiące inspiracje z europejskich trendów (jak koncepcje Marii Montessori) i wykorzystujące najnowsze osiągnięcia pediatrii i psychologii, realizowane były wówczas m.in. na terenie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej za sprawą Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci.

Kontakt z naturą jako element programu wychowawczego i sposób spędzania „czasu wolnego” oraz ochrona przyrody — przejaw kształtującej się wówczas etycznej postawy wobec zwierząt i roślin — to niezwykle istotny aspekt projektu społecznej modernizacji.











3. prawo do odpoczynku

Z kształtującą się w okresie dwudziestolecia międzywojennego koncepcją „czasu wolnego” wiąże się demokratyzacja dostępu do sportu rozumiana jako ważny element projektu modernizacji społecznej. Sport stanowił jedną z dziedzin emancypacji różnych grup społecznych: kobiet, środowisk robotniczych, a także mniejszości narodowych. Dynamicznie rozwijającymi się dziedzinami była piłka nożna, lekkoatletyka, boks, ale także pływanie. Szeroki udział w zajęciach sportowych wymagał powszechnego dostępu do urzędzeń sportowych i nowoczesnych, podążających za przemianami obyczajowymi, rozwiązań architektonicznych.

Jedną z najwcześniej rozwijających się dziedzin działalności robotniczego nurtu kultury fizycznej oraz stowarzyszeń spółdzielczych stanowiła turystyka. Wpisywała się ona doskonale w realizację wychowawczej roli proletariatu, łącząc zagadnienia wychowania fizycznego z założeniami kulturalno-oświatowymi i krajoznawstwem.







4. niepodległa

Odzyskanie niepodległości wiązało się z istotnym postępowaniem w procesie emancypacji kobiet — Polki stosunkowo wcześnie, bo już w 1918 roku, uzyskały prawo wyborcze. Jednak pomimo nowoczesnych zmian ustawodawczych wciąż żywo dyskutowana była kwestia równości płci.

Jedną z dróg emancypacji kobiet w tym czasie stało się aktywne uczestnictwo w głównym nurcie kultury wizualnej, obejmującym nowe media, czyli film i pokrewną mu fotografię. W tej części wystawy przyglądaliśmy się różnym wizerunkom „nowych kobiet”, m.in. postaciom aktywnych zawodowo, często przekraczających społeczne tabu fotografek.

Międzywojnie to także czas żywych dyskusji i sporów na temat edukacji seksualnej, świadomego macierzyństwa i prawa do aborcji. W tę debatę publiczną lat trzydziestych wpisywał się np. film *Strachy* Eugeniusza Cękałskiego i Karola Szotowskiego. Poddawał on jednocześnie krytyce świat rozrywki, obnażając jego strukturę finansową, relacje władzy (zwłaszcza męskiej) oraz politykę cielesności.



5. wyjście z fabryki

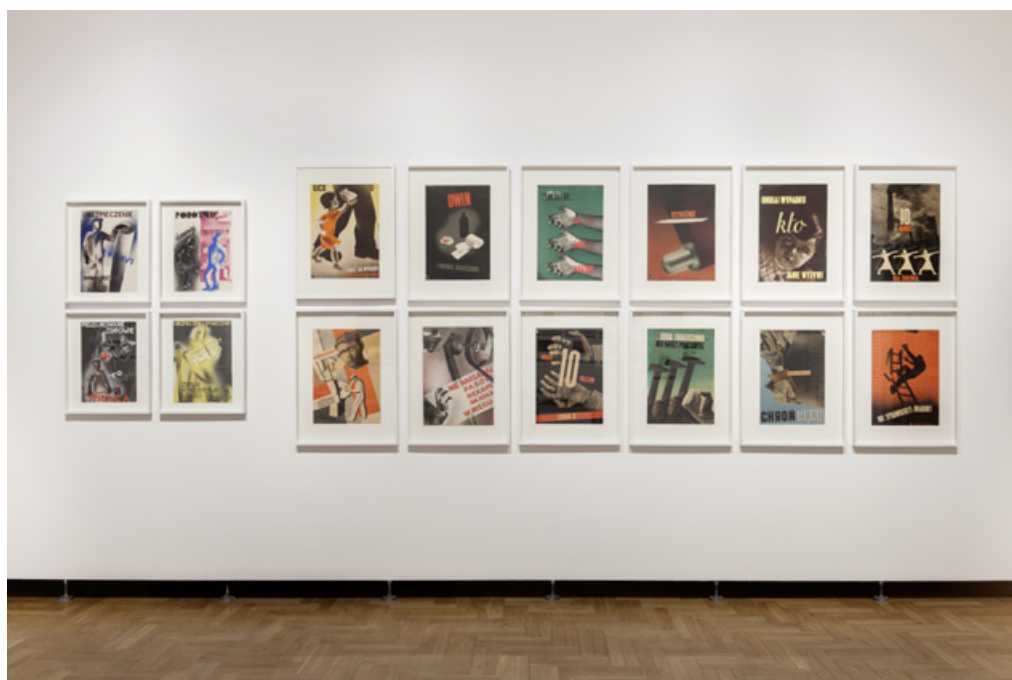
W procesie politycznego upodmiotowienia środowisk robotniczych w Polsce przełomową rolę odegrały strajki ekonomiczne w 1905 roku (szczególne znaczenie przypisywane jest łódzkiemu strajkowi generalnemu). Wydarzenia te wyznaczyły nowy model uczestnictwa robotników w życiu publicznym — zmianę repertuaru kontestacji — z form partykularnych w masowe strategie polityczne: strajki, demonstracje i wiece polityczne.

Szczególne miejsce zajęły w kontekście emancypacji proletariatu praktyki świętowania, które zrywały ze znanymi dotąd robotnikom świętami religijnymi czy narodowymi. Istotną rolę odegrał także sport robotniczy, którego intensywny rozwój przypadął na lata dwudzieste, oraz możliwość udziału w masowych imprezach sportowych. Nowe formy uczestnictwa objęły również partycypację w kulturze, która zyskała na dostępności dzięki rozwojowi prasy i kina, a także teatru robotniczego.

Przedmiotem zainteresowania opinii publicznej (także ówczesnego ustawodawstwa) stały się warunki pracy robotników i ich prawa pracownicze. W tym kontekście przywołana została na wystawie działalność Instytutu Spraw Społecznych, na którego zlecenie powstawały serie plakatów ostrzegawczych propagujących zasady bezpieczeństwa i higieny pracy oraz filmy (realizowane m.in. przez awangardowych twórców, jak Franciszka i Stefan Themersonowie czy Eugeniusz Cękalski).







6. teatr największy

Zachodzące po I wojnie światowej przemiany społeczne miały zasadniczy wpływ na formułowane wówczas nowoczesne koncepcje teatralne dotyczące zarówno przestrzeni scenicznej (zniesienie sztywnego podziału na scenę i widownię, aktorów i widzów), jak i nowego, masowego odbiorcy. Jako przykład może posłużyć tu koncepcja teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa, inspirowana już w samej swej nazwie filmową „jednoczesnością wielu zjawisk” i realizująca hasło „mieszkanie najmniejsze — teatr największy”.

Postulat społecznie zaangażowanej tematyki oraz demokratyzacji dostępu do kultury wcielały w życie w tym czasie borykające się z polityczną cenzurą i działające na granicy prawa teatry robotnicze, jak łódzki teatr Scena Robotnicza Witolda Wandurskiego (współpracującego z Karolem Hillerem) czy warszawska Scena i Lutnia Robotnicza pod kierunkiem Antoniny Sokolicz. Jedną z najbardziej oryginalnych polskich koncepcji sztuki zaangażowanej wykorzystywał opierający się na demokratyzacji i kolektywności procesu twórczego teatr ludowy Jędrzeja Cierniaka, włączający w swoje działania lokalną społeczność wiejską.

7. film użyteczny

Kino jak żadne inne medium ukazywało dynamikę i kierunek zmiany epoki, a siła i skala jego społecznego oddziaływania nie miała sobie równych. Film wraz z właściwą mu techniką montażu i symultanicznością, tak fascynującą twórców tego czasu, przeniknął do różnych dziedzin sztuki, rewolucjonizując jej język. Ogromnie ważny był także, dostrzeżony już wówczas, społeczny wymiar kinowego spektaklu. Projekcje filmowe dawały różnym grupom wykluczonym z wielu obszarów kultury szansę pełnoprawnego w niej uczestnictwa.

Na wystawie przywołana została działalność lewicowego Stowarzyszenia Miłośników Filmowych START, do którego obok Aleksandra Forda, należeli m.in. Eugeniusz Cękański i Wanda Jakubowska — mieszkańcy żoliborskiego osiedla WSM. Zgodnie z założeniami START-owców film godzić powinien radykalne idee z dostępnością dla szerokiej publiczności i stanowić narzędzie przemiany świadomości społecznej. Dla członków ugrupowania wspólna była idea produkcji filmowej jako dziedziny opartej na pracy kolektywnej, zorganizowanej na wzór współpracy funkcjonującej także poza kulturą filmową, a jej wcieleniem stała się filmowa spółdzielnia Krąg założona w 1933 roku. Nieliczne zachowane z dorobku START-owców filmy, jak *Mir kumen on (Droga młodych)* w reżyserii Forda, łączą postulowaną „społeczną użyteczność” z walorami artystycznymi, wykorzystując język ukształtowany przez najnowocześniejsze dzieła ówczesnego kina.







WYSTAWA

**Przyszłość będzie inna. Wizje
i praktyki modernizacji społecznych
po roku 1918**

24.02–27.05.2018



Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3
00-916 Warszawa
zacheta.art.pl
dyrektorka: Hanna Wróblewska

kuratorka: Joanna Kordjak
współpraca: Magdalena Komornicka,
Michał Kubiak oraz Cezary Lisowski,
Zuzanna Sękowska
projekt ekspozycji: Pracownia Macieja Siudy
(Aleksander Wadas, Jakub Andrzejewski,
Tomasz Czuban, Maciej Siuda)
współpracujący artyści: Katarzyna
Przezwąńska, Witek Orski, Fontarte
(Magdalena Frankowska, Artur
Frankowski)
opracowanie materiałów filmowych: Michał
Januszaniec
realizacja: Anna Muszyńska i zespół
program edukacyjny: Zofia Dubowska,
Stanisław Welbel

Projekt realizowany w ramach obchodów stulecia
odzyskania niepodległości

niepodległa

POLAND
THE CENTENARY
OF REGAINING
INDEPENDENCE

współorganizatorzy



PUBLIKACJA ON-LINE

**Szklane domy. Wizje i praktyki
modernizacji społecznych
po roku 1918**

pod redakcją Joanny Kordjak
koordynacja wydawnicza: Dorota
Karaszewska
według projektu graficznego Fontarte
(Magdalena Frankowska, Artur
Frankowski)
redakcja: Jolanta Pieńkos, Małgorzata
Jurkiewicz
łamanie: Krzysztof Łukawski
zdjęcia z wystawy: Maciej Landsberg /
archiwum Zachęty

ISBN 978-83-64714-86-3

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki,
Warszawa 2020
Teksty, projekt graficzny oraz zdjęcia
z archiwum Zachęty dostępne na licencji
Creative Commons Uznanie autorstwa-
Na tych samych warunkach 3.0 Polska

na okładce: Helena Syrkusowa na tarasie
Domu Wypoczynkowego na Królewskiej
Górze w Konstancinie (proj. Helena
i Szymon Syrkusowie, 1931), Muzeum
Architektury we Wrocławiu

Ministry of
Culture
and National
Heritage of
the Republic
of Poland

partner naukowy



INSTYTUT KULTURY POLSKIEJ



ZACHĘTA