wystawa czynna do 27.05.2018

ZACHĘTA

PRZYSZŁOŚĆ BĘDZIE INNA

Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918

Zachęta —
Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3
Warszawa
zacheta.art.pl

kontakt dla mediów | press: **Olga Gawerska, Zachęta, rzecznik@zacheta.art.pl, press@zacheta.art.pl,**
tel. | mobile: **+ 48 603 510 112**
Barbara Ruppel, Business & Culture, b.ruppel@businessandculture.pl
tel. | mobile: **+ 48 tel. 793 919 168**
wsparcie komunikacyjne | media support: **m.st. Warszawa**
patroni medialni | press: **Stolica, artinfo.pl**

na poprzedniej stronie:
Danuta Sikorzanka wykonuje skok w dal podczas zawodów lekkoatletycznych w Centralnym Instytucie Wychowania Fizycznego w Warszawie, 26.03.1934, Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie

previous page:
Danuta Sikorzanka makes a long jump during an athletic competition at the Central Institute of Physical Education in Warsaw, 26.03.1934, Museum of Sports and Tourism in Warsaw

24.02–27.05.18

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918

The Future Will Be Different. Visions and Practices of Social Modernisation after 1918

kuratorka | curator: **Joanna Kordjak**
współpraca | collaboration: **Magdalena Komornicka, Michał Kubiak** oraz | and **Cezary Lisowski, Zuzanna Sękowska**
projekt ekspozycji | exhibition design: **Pracownia Macieja Siudy** | Maciej Siuda's Studio **(Aleksander Wadas, Jakub Andrzejewski, Tomasz Czuban, Maciej Siuda)**
współpracujący artyści | collaborating artists: **Katarzyna Przezwańska, Witek Orski, Fontarte (Magdalena Frankowska, Artur Frankowski)**
opracowanie materiałów filmowych | film editing: **Michał Januszaniec**
program edukacyjny | educational programme: **Zofia Dubowska, Stanisław Welbel**

współorganizatorzy | coorganisers: **Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Narodowe Archiwum Cyfrowe** | National Film Archive – Audiovisual Institute, The National Digital Archives
partner naukowy | academic partnership: **Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego** | Institute of Polish Culture – University of Warsaw

Specjalne podziękowania dla Pana profesora Andrzeja Mencwela za inspirację | Our deepest gratitude to professor Andrzej Mencwel for the inspiration.

Projekt realizowany w ramach obchodów stulecia odzyskania niepodległości | This project is part of the commemoration of the centennial of the regaining of independence

Przyszłość będzie inna to tytuł wielowątkowej wystawy poświęconej dwudziestoleciu międzywojennemu. Zwiedzający obejrzą ponad 500 obiektów w siedmiu salach Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki. Przez pryzmat modernistycznego wzornictwa i architektury, filmu, awangardowego teatru czy fotografii pokazane będą najważniejsze społeczne i kulturalne idee epoki — uniwersalne i aktualne także dziś.

Z jednej strony odważne postulaty artystycznej awangardy. Z drugiej, gwałtowne przeobrażenia społeczno-polityczne, emancypacja niedostrzeganych wcześniej grup społecznych — kobiet, dzieci, robotników czy mniejszości narodowych. To tylko niektóre z idei kiełkujących w dwudziestoleciu międzywojennym, które po odzyskaniu niepodległości dawały Polakom nadzieję na nową lepszą przyszłość. Przyszłość, której wyobrażenia często nawet współcześnie postrzegane są jak utopijne wizje.

Wystawa w Zachęcie ukazuje różne oblicza niepodległościowych przemian postulowanych przez artystów i społeczników po 1918 roku. Zwraca uwagę na zmianę w skali makro — manifestującą się choćby w nowoczesnych koncepcjach urbanistycznych i rozwiązaniach architektonicznych. Na drugim biegunie pokazuje skalę mikro znajdującą odzwierciedlenie w koncepcjach nowego mieszkalnictwa i spółdzielczości oraz w trosce o dobro jednostki czy edukację w nowo kształtującym się państwie.

Poprzez wybrane dzieła i archiwalia kuratorka Joanna Kordjak bada kondycję ówczesnego polskiego społeczeństwa i kultury. Niektóre z obiektów są pokazywane po raz pierwszy. Obok koncepcji związanych z dostrzeganiem potrzeb i ochroną praw grup dotychczas wykluczanych, na licznych przykładach zaprezentowane są także praktyki architektoniczne i projekty oparte na badaniach socjologicznych — wnętrza i meble autorstwa Barbary Brukalskiej bądź kinoteatr Krystyny Tołłoczko-Różyskiej. Zobrazowane zostały również zalążki myślenia o sporcie oraz spędzaniu wolnego czasu jako sposobie na emancypację klasy pracującej i zwiększenia jej udziału w życiu społecznym. Nie brakuje też przykładów idei aktywizacji lokalnych społeczności czy nowych koncepcji pedagogiczno-wychowawczych, które ilustruje np. projekt przedszkola Katarzyny Kobro. Jednak kluczowym medium wystawy jest film — zarówno artystyczny, eksperymentalny, jak i dokument czy kino popularne, m.in.: fragmenty filmów Franciszki i Stefana Themersonów czy członków Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START.

Dwudziestolecie międzywojenne to jeden z najbardziej niejednoznacznie ocenianych okresów w historii Polski — czas rozkwitu państwowości, otwartości na dyskusje o prawach grup społecznych. Czas dynamicznych, proeuropejskich zmian w sferze politycznej i kulturalnej. Lecz również epoka wewnętrznych konfliktów i podziałów. *Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918* zwraca uwagę na demokratyzację w dostępie do kultury i moc oddolnych inicjatyw, które stały się generatorem i głównym nośnikiem przemian. Pokazuje też źródła tendencji do mitologizowania dwudziestolecia, jak i przekonania o utopijności idei kiełkujących w głowach ówczesnych inicjatorów społecznych przeobrażeń. Kluczem do wystawy poświęconej międzywojennej Polsce, widzianej przez pryzmat „słabych" i proces ich emancypacji, jest dostrzeżenie i przywołanie wartościowych idei, które okazują się być nośne, aktualne i możliwe do zrealizowania także dzisiaj. Wystawie towarzyszy cykl spotkań, seminariów i dyskusji z udziałem naukowców, historyków oraz praktyków społecznej zmiany. ●●●

The Future Will Be Different is the title of a comprehensive exhibition dedicated to the period between the two world wars in Poland. The visitors will see over 500 objects in seven rooms of the Zachęta — National Gallery of Art. Presented through the prism of modernist design and architecture, film, avant-garde theatre and photography, the exhibition will show the most important social and cultural ideas of the era — universal and relevant also today.

Bold demands of the artistic avant-garde, on the one hand. The rapid socio-political transformation, emancipation of previously excluded social groups — women, children, workers or ethnic minorities — on the other. These are just some of the ideas germinating in the interwar period that gave the Poles hope for a new brighter future when Poland regained independence in 1918. Visualisations of the future that are often viewed as utopian visions even today.

The exhibition at the Zachęta will show the various faces of the transformations triggered by Poland's independence as advocated by artists and social workers after 1918. It will focus on the macro–scale change manifested, for instance in modern urban concepts and architectural solutions. On the other hand, it will show the micro scale reflected in the concepts of the new housing and cooperative movement, as well as care for the welfare of the individual and education in the newly formed state.

Through selected works and archive materials, curator Joanna Kordjak examines the condition of Polish society and culture of that time. Some of the objects will be shown for the first time. Apart from the ideas related to the perception of the needs and protection of the rights of previously excluded groups, the exhibition will present numerous examples of architectural practices and projects based on sociological research – interiors and furniture by Barbara Brukalska or cinema-theatre by Krystyna Tołłoczko-Różyska. Also visualised will

be the beginnings of thinking about sport and spending free time as a way to emancipate the working class and increase its participation in social life. Moreover, there will be examples of the ideas of activating local communities or new pedagogical and educational concepts, as illustrated, e.g. by Katarzyna Kobro's kindergarten project. However, the exhibition's key medium will be film – the real "machine of modernity" – both artistic and experimental, as well as documentary and popular. The visitors will watch, e.g., fragments of films by Franciszka and Stefan Themerson or members of the START Film Enthusiasts Association.

The interwar period is one of the periods in the history of Poland that has received the most mixed assessment. It was the time of emerging statehood, openness to discussions on the rights of social groups. The time of dynamic, pro-European changes in the political and cultural spheres. But also the era of internal conflicts and divisions. *The Future Will Be Different. Visions and Practices of Social Modernization after 1918* draws attention to democratization in access to culture and the power of grassroots initiatives that became the key driver and vehicle of change. It shows the sources of the tendency to mythologise the interwar period, as well as the beliefs about the utopian character of ideas sprouting in the heads of those who initiated social transformations at that time. Seen from the perspective of the "underprivileged" and the process of their emancipation, the key to the exhibition is the perception and presentation of valuable ideas that prove to be valid, relevant and feasible even today. The exhibition is accompanied by a series of meetings, seminars and discussions with academics, historians and practitioners of social change. ●●●

Przewodnik po wystawie

Exhibition Guide

Joanna Kordjak

Narrację wystawy 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 wpisują się one w szerszy nurt przemian społeczno-obyczajowych w powojennej Europie, to sytuacja odbudowywania zarówno państwowości po ponad wieku nieobecności na politycznej mapie świata, jak i tożsamości podzielonego dotąd zaborami i rozwarstwionego społeczeństwa, w którym utrzymywały się nędza i zacofanie, stanowiła dla ich narodzin oraz rozwoju szczególnie podatny grunt.

Przywołane na wystawie nowe koncepcje organizacji życia społecznego odwoływały się do potrzeb dotychczas niedowartościowanych grup społecznych, jak kobiety, dzieci, robotnicy czy mniejszości narodowe, oraz nakierowane były na integrację i niwelowanie podziałów. Nakreślenie obrazu II Rzeczypospolitej, widzianej w dużym stopniu poprzez historię „słabych" i ich emancypacji, wpisuje się w proces demitologizacji tego historycznego okresu, ale też pozwala na wydobycie rodzących się wówczas wartościowych idei społecznych, nośnych i aktualnych również obecnie.

Zalążki myślenia ekologicznego czy bardzo współczesne praktyki architektoniczne oparte na partycypacji społecznej, wychodzące od aktywizacji lokalnych środowisk kolektywne działania teatralne czy wreszcie postępowe koncepcje dotyczące wychowania, również w kwestii edukacji seksualnej, to tylko niektóre aspekty dynamicznych przemian społeczno-obyczajowych zachodzących w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Na wystawie pokazane zostały one za pomocą szeroko rozumianej kultury wizualnej, a w szczególności takich jej dziedzin jak architektura, wzornictwo, teatr, prasa i fotografia. Jednak jej kluczowym medium jest film, prawdziwa „maszyna nowoczesności" — zarówno artystyczny, eksperymentalny, jak i dokument czy tzw. kino popularne.

Tytuł wystawy zaczerpnięty został z tekstu-manifestu Zofii Daszyńskiej-Golińskiej z 1921 roku, w którym autorka pisała: „Żyjemy jednak nadzieją, że przyszłość będzie inna". Z jednej strony wiara w nową, lepszą przyszłość oddaje ducha tej epoki. Z drugiej — zawiera w sobie utopijność, którą brutalnie obnażyła II wojna światowa i okres powojenny. ●●●

The narrative of the exhibition is determined by the social modernisation ideas that emerged in Poland after World War I and those implemented by institutions and organisations whose creation was connected with the regaining of independence. Although these ideas are part of a wider trend of social and cultural changes in post-war Europe, the situation of reconstruction of both the statehood after more than a century of absence from the political map of the world and the identity of a society previously divided by partitions and social stratification, in which poverty and backwardness remained, constituted a particularly fertile ground for their birth and development.

The new concepts of social life organisation brought up in the exhibition referred to the needs of previously undervalued social groups, such as women, children, workers and national minorities, and were aimed at integration and elimination of divisions. The creation of the image of the Second Republic of Poland, seen largely through the history of the 'weak' and their emancipation, is part of the process of demythologising of this historical period, as well as allows for the extraction of the valuable social ideas that emerged at the time and which remain resonant and topical today.

The seeds of ecological thinking or the very modern architectural practices based on social participation, collective theatrical activities resulting from the activation of the local community, or progressive concepts of education, including sexual education, are only some aspects of the dynamic social and cultural changes taking place during the interwar period. In the exhibition, they are shown through the broadly-defined visual culture, in particular such fields as architecture, design, theatre, press and photography. However, its key medium is film, a true 'machine of modernity' — the artistic and experimental, as well as documentaries and the so-called popular cinema.

The title of the exhibition was taken from the 1921 text-manifesto by Zofia Daszyńska-Golińska, in which the author wrote: 'But we live on in the hope that the future will be different.' On the one hand, the faith in a new, better future reflects the spirit of the era. On the other hand, it contains utopianism, which was brutally exposed by World War II and the post-war period. ●●●

Komin kotłowni na osiedlu WSM Żoliborz, Warszawa, lata trzydzieste XX wieku, Izba Historii WSM

Boiler house chimney at the WSM Żoliborz development, Warsaw, 1930s, WSM Hall of History

Sala nr 1

Próbą realizacji kształtujących się w okresie dwudziestolecia międzywojennego postępowych koncepcji społecznych były projektowane i urządzane jako modelowe osiedla robotnicze Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (WSM) na Żoliborzu i Rakowcu. Idea spółdzielczości rozumiana jako nowa koncepcja organizacji życia społecznego obejmowała wszystkie jego dziedziny: edukację, kulturę, sport, handel, organizację czasu wolnego (w tym turystykę), działalność polityczną.

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 „dobrodziejstwa życia zespołowego" (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 ośrodek ogrodniczy, „pensjonat roślinny" czy sale ciszy dające możliwość schronienia przed „zanieczyszczeniem wielkomiejskim hałasem" mogą służyć za przykład myślenia ekologicznego, którego początki przypadają właśnie na ten okres.

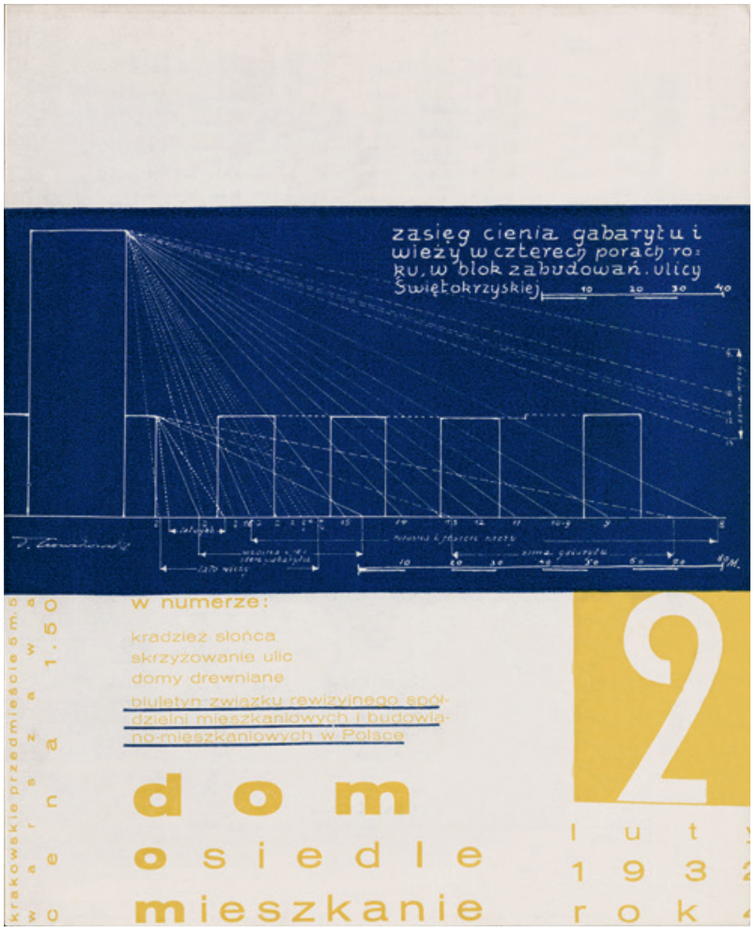
Architekci międzywojenni, jak Helena i Szymon Syrkusowie czy Barbara Brukalska, stawiali sobie za cel oddziaływanie na relacje międzyludzkie i stosunki społeczne poprzez organizowanie przestrzeni życiowej dla nowego człowieka — zarówno w skali makro (miasto/osiedle), jak i mikro (dom/mieszkanie). „Piękno 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 wówczas dziedziny, jaką była architektura wnętrz.

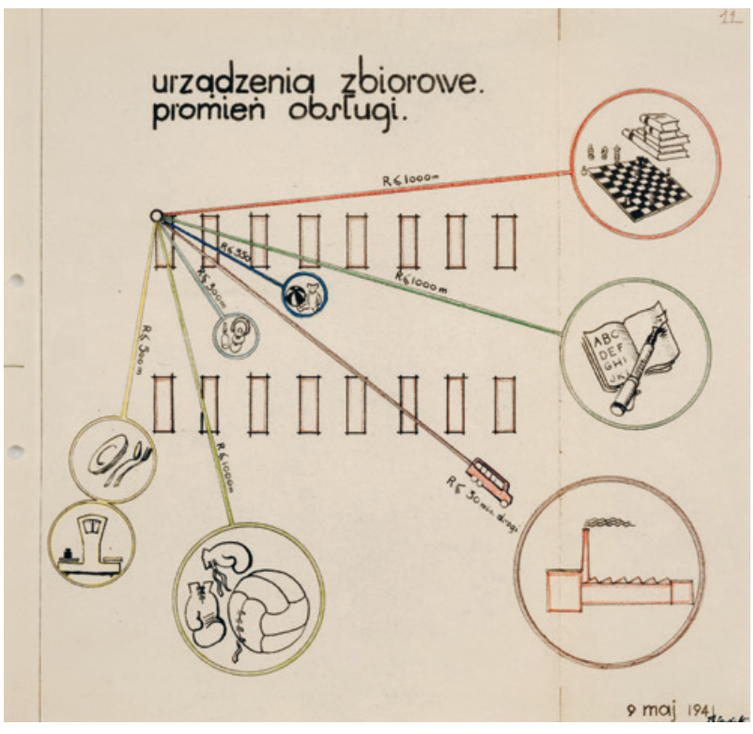
Room no. 1

An attempt to implement progressive social concepts emerging in the interwar period were the standard-setting working-class housing developments built by the Warsaw Housing Cooperative (Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa, WSM) in the Żoliborz and Rakowiec districts. The idea of the cooperative movement, understood as a new concept of organisation of social life, encompassed all its areas: education, culture, sport, commerce, leisure (including tourism) and political activity.

The basic principle introduced into social life on the basis of cooperative ideas was the understanding of a community as a well-organised space. The concept of community architecture was implemented in housing development designs, and important element of which was collective equipment providing 'the benefits of community life' (such as a central heating boiler room, swimming pool, laundry, theatre and cinema room, hobby clubs, courtyards). What seems particularly interesting from today's perspective is the design process itself, which included, wherever possible, consultations with the future tenants, thus intuitively embodying the principles of social participation. A 'plant boarding house' gardening centre at the WSM Żoliborz or the 'quiet rooms' planned for the housing schemes in Rakowiec and Żoliborz, offering respite from 'urban noise pollution', can be considered as examples of ecological thinking, the beginnings of which date back precisely to the interwar period.

Interwar architects such as Helena and Szymon Syrkus or Barbara Brukalska sought to influence interpersonal and social relationships through organising a living space for the new humans — both on the macro (city/housing development) and micro scale (house/apartment). 'Beauty is in the organisation of space, not in the chaos of superfluous decoration', the slogan coined by the Praesens art collective for their 1930 exhibit at WSM Żoliborz, *Smallest Home*, aptly describes the philosophy of the nascent discipline of interior design.





Poradnia Dom i Ogród

Interesującym przykładem nowoczesnej praktyki projektowania i udziału kobiet w awangardzie była działalność poradni Dom i Ogród założonej w 1932 roku na żoliborskim osiedlu WSM przez architektki i projektantki Barbarę Brukalską (1899–1980) i Ninę Jankowską (1889–1979). Początek ich działalności to czas pojawiania się w Polsce nowej, nieznanej wcześniej grupy zawodowej: profesjonalnych architektek, pierwszych absolwentek Politechniki Warszawskiej.

Poradnia Dom i Ogród powstała niezależnie od czynnej w tym samym czasie na osiedlach WSM Poradni dla Racjonalnych Urządzeń Mieszkaniowych Moje Mieszkanie działającej przy Oddziale Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci (RTPD) na Żoliborzu. Jej kierowniczką (w sprawach architektury i ogrodnictwa) była Barbara Brukalska, a pracowali w niej Nina Jankowska, Jadwiga Toeplitzówna i dr Aleksander Landy (kierownictwo ds. higieny), udzielający porad w zakresie racjonalnego urządzenia mieszkań i ogródków i prowadzący wypożyczalnię mebli i sprzętów oraz wzorcownię mebli dla małych mieszkań.

„Pensjonat roślinny”

W ramach Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Żoliborzu działał jedyny chyba w Polsce, cieszący się dużą popularnością wśród mieszkańców „pensjonat roślinny” założony w 1936 roku.

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 parapetów.

The Home and Garden clinic

An interesting example of modern design practice and the participation of women in the avant-garde was the work of the Home and Garden clinic, founded in 1932 at the Żoliborz Warsaw Housing Cooperative (Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa, WSM) development by architects and designers Barbara Brukalska (1899–1980) and Nina Jankowska (1889–1979). The beginning of their activity was a time when a new, previously unknown professional group emerged in Poland: female professional architects, the first graduates of the Warsaw University of Technology.

The Home and Garden clinic was established independently of the My Home Rational Home Equipment Clinic (Poradnia dla Racjonalnych Urządzeń Mieszkaniowych

Moje Mieszkanie) with branches at WSM developments, operating at the Workers' Society of Friends of Children (Robotnicze Towarzystwo Przyjaciół Dzieci, RTPD) in Żoliborz. It was managed (in terms of architecture and gardening) by Barbara Brukalska and it included Nina Jankowska, Jadwiga Toeplitzówna and Dr Aleksander Landy (hygiene management), who provided advice on the rational arrangement of homes and gardens, ran a furniture and equipment rental, as well as a furniture design studio for small flats.

'Plant boarding house'

Operating as part of the WSM in Żoliborz was a 'plant boarding house', probably the only one of its kind in Poland, founded in 1936 and enjoying great popularity among residents.

The activity of the boarding house was not limited only to its own premises in a newly built greenhouse. Starting in 1936, the residents of the garden centre of the WSM housing development in Żoliborz could also take advantage of in-home care. After the 'co-resident', formerly called the owner, signed appropriate agreement and payed a small fee, the centre gardeners provided expert advice once a month and helped to restore weakened residents of windowsills to their health.

„Pensjonat roślinny", lata trzydzieste XX wieku, Izba Historii WSM

Wystawa *Wzorowe mieszkanie* na osiedlu WSM na Żoliborzu, zorganizowana przez RTPD, widoczne mieszkanie według projektu grupy Praesens, 1933, Izba Historii WSM

na sąsiedniej stronie:
„Dom, Osiedle, Mieszkanie" 1932, nr 2, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego

Projekt awangardowego mieszkania autorstwa Barbary Brukalskiej i Niny Jankowskiej nagrodzony w konkursie *Wnętrze*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie" 1932, nr 4, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego

Helena i Szymon Syrkusowie, projekt rozbudowy osiedla WSM na Rakowcu, 1941, Muzeum Architektury we Wrocławiu

'Plant boarding House', 1930s, WSM Hall of History

Smallest Home, exhibition organised by RTPD at the WSM Żoliborz housing development, Warsaw, view of the apartment designed by Praesens group, 1933, WSM Hall of History

opposite:
Dom, Osiedle, Mieszkanie, no. 2, 1932, University of Warsaw Library

Design of an avant-garde home by Barbara Brukalska and Nina Jankowska awarded in the *Interior* competition, *Dom, Osiedle, Mieszkanie*, no. 4, 1932, University of Warsaw Library

Helena and Szymon Syrkus, WSM development in Rakowiec, Warsaw, expansion design, 1941, Museum of Architecture in Wrocław

Sala nr 2

Doskonałym przykładem wdrażania modernizacyjnych idei społecznych były wzorcowe ośrodki opiekuńczo-wychowawcze. Modelowe minispołeczeństwa 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 małym Edenem.

Układ przestrzenny otoczenia, jego skala i walory estetyczne oraz znaczenie wychowawcze 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. Stało się ono uosobieniem wszystkich nadziei, ale i niepokojów epoki 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.

Sanatorium im. Włodzimierza Medema i *Mir kumen on* (*Droga młodych*) Aleksandra Forda

W 1935 roku, około 10 lat po założeniu sanatorium, ta modelowa instytucja z pełną mocą odczuła skutki zaostrzenia się sytuacji politycznej w Polsce. Dyrektor placówki Szlojme Giliński postanowił więc zamówić film, który miał promować instytucję, ale również przyczynić się do pozyskania funduszy niezbędnych do dalszego funkcjonowania placówki przez dotarcie do sympatyków Bundu na całym świecie, w szczególności w Stanach Zjednoczonych. Celem Forda było więc podniesienie rangi filmu — z promocyjnego do propagandowego dzieła artystycznego, tak by spełnić powierzone mu zadanie, ale i pracować w zgodzie z własnymi ambicjami artystycznymi. W filmie widać więc wyraźnie inspiracje najważniejszymi osiągnięciami ówczesnego kina, m.in. filmami Siergieja Eisensteina.

Fakt zakazu wyświetlania dzieła Forda w Polsce wykorzystany został za granicą. Jednym z zagorzałych obrońców filmu i organizatorem jego pokazu we Francji w 1936 był awangardowy filmowiec i biolog, działacz socjalistyczny Jean Painlevé.

„Szklany domek” — przedszkole projektu Niny Jankowskiej

Budynek żoliborskiego przedszkola, którego przyjęta w mowie potocznej nazwa „szklany domek” nasuwa skojarzenia z wizją znaną z *Przedwiośnia* 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 kotłowni przy ulicy Płońskiej (obecnie Próchnika). Architektura pawilonu przedszkolnego miała być ekonomiczna (oparta na niedrogich materiałach), dostosowana skalą do wzrostu małego dziecka, a ponadto spełniać wymogi nieskrępowanego dostępu światła i słońca oraz dobrej wentylacji wnętrza.

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 stanowiła wynik pionierskich w Polsce, prowadzonych przez nią badań ergonomicznych oraz wspomnianych wcześniej teorii pedagogicznych. Meble dostosowano do parametrów ciała dziecka jako jedynego użytkownika, były również proste w obsłudze, co sprzyjało nauce samodzielności.

Fotografia makiety przedszkola, proj. Katarzyna Kobro, „Forma. Kwartalnik Poświęcony Sprawom Plastyki", sierpień 1936, s. 11, Biblioteka Narodowa

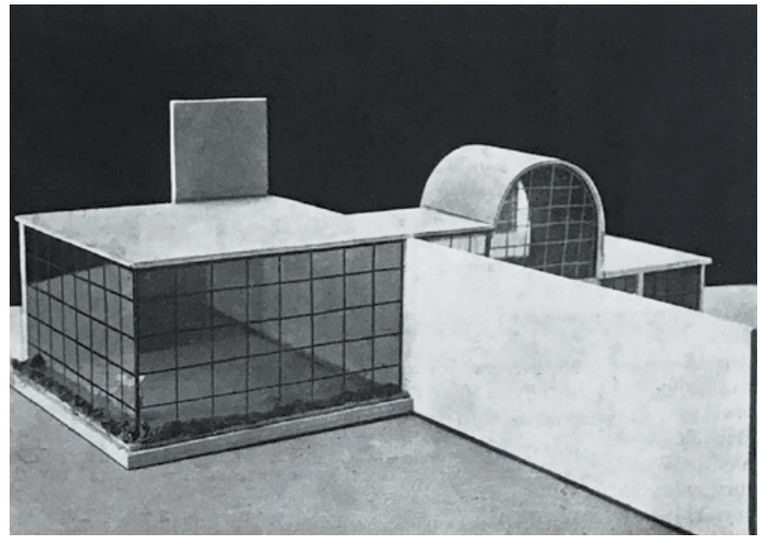
Mir kumen on (*Droga młodych*), reż. Aleksander Ford, 1936, po restauracji cyfrowej, Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny

na sąsiedniej stronie:
Dola i niedola naszych dzieci, fot. Aleksander Minorski, Tadeusz Bukowski, red. Józef Włodarski, opracowanie artystyczne: Wanda Zawidzka, Kraków 1938, kolekcja prywatna

Fotograph of a model of a kindergarten, design by Katarzyna Kobro, *Forma. Kwartalnik Poświęcony Sprawom Plastyki*, August 1936, p. 11, National Library

Mir kumen on (*Children Must Laugh*), dir. Aleksander Ford, 1936, after digital restoration, National Film Archive — Audiovisual Institute

opposite:
Dola i niedola naszych dzieci [The fate and misery of our children], photographs by Aleksander Minorski, Tadeusz Bukowski, editor Józef Włodarski, graphic design: Wanda Zawidzka, Kraków 1938, private collection



Zastosowane przez architektkę wielkie okna, zgodne z postulatami nowoczesnej architektury, przyczyniały się do transparentności architektury, pełniącej także istotną funkcję propagandową.

Room no. 2

Standard-setting educational institutions were an excellent example of the implementation of social modernisation ideals. Model mini-societies were created by the pupils of institutions such as the care and educational facility 'Our Home' in Warsaw's Bielany district, founded by Janusz Korczak and run by Maria (Maryna) Falska, or the patients of the Włodzimierz Medem Sanatorium for Jewish children with tuberculosis in Miedzeszyn, known as 'little Eden'.

The spatial layout, its scale, aesthetic values, and educational significance played a pivotal role in a new, important discipline — design for children. It was shaped by two related aspects of social change. On the one hand, it was a time of professional emancipation of women, which necessitated the introduction of comprehensive childcare services, which meant new challenges for architects and a new architecture of nursery schools, preschools and dayrooms. On the other hand, progressive pedagogical theories led to the acknowledgement of the child's autonomy and subjectivity. Children became the focus of all the hopes, but also the anxieties, of the interwar period, occupying a special place in the modernist project of a better society.

Modern pedagogy and education programmes in Poland, developing in parallel with but drawing inspiration from European trends (such as Maria Montessori's theories), and using the latest achievements in paediatrics and psychology, were carried out at the time, including at the Warsaw Housing Cooperative through the work of the Workers' Society of Friends of Children.

Contact with nature — as an element of the educational programme and a means of recreation, as well as the idea of environmental protection — formed an integral aspect of the project of social modernisation.

The Włodzimierz Medem Sanatorium and Aleksander Ford's *Mir kumen on* (*Children Must Laugh*)

In 1935, about ten years after the sanatorium was founded, this model institution fully felt the effects of the worsening political situation in Poland. The head of the institution, Szlojme Giliński, decided to commission a film that would promote the institution, but also contribute to raising the funds necessary for the continued operation of the facility by reaching out to the Bund's supporters worldwide, particularly in the United States. Ford's goal was therefore to raise the profile of the film — from a promotional work to a propaganda work of art, in order to fulfil the task entrusted to him, but also to carry out his work in accordance with his own artistic ambitions. The film thus clearly shows inspirations by the most important achievements of cinema at the time, including films by Sergei Eisenstein.

The ban on Ford's work in Poland was taken advantage of abroad. One of the most fervent defenders of the film and organiser of a screening in France in 1936 was avant-garde filmmaker and biologist, social activist Jean Painlevé.

'The Glass House' — a kindergarten designed by Nina Jankowska

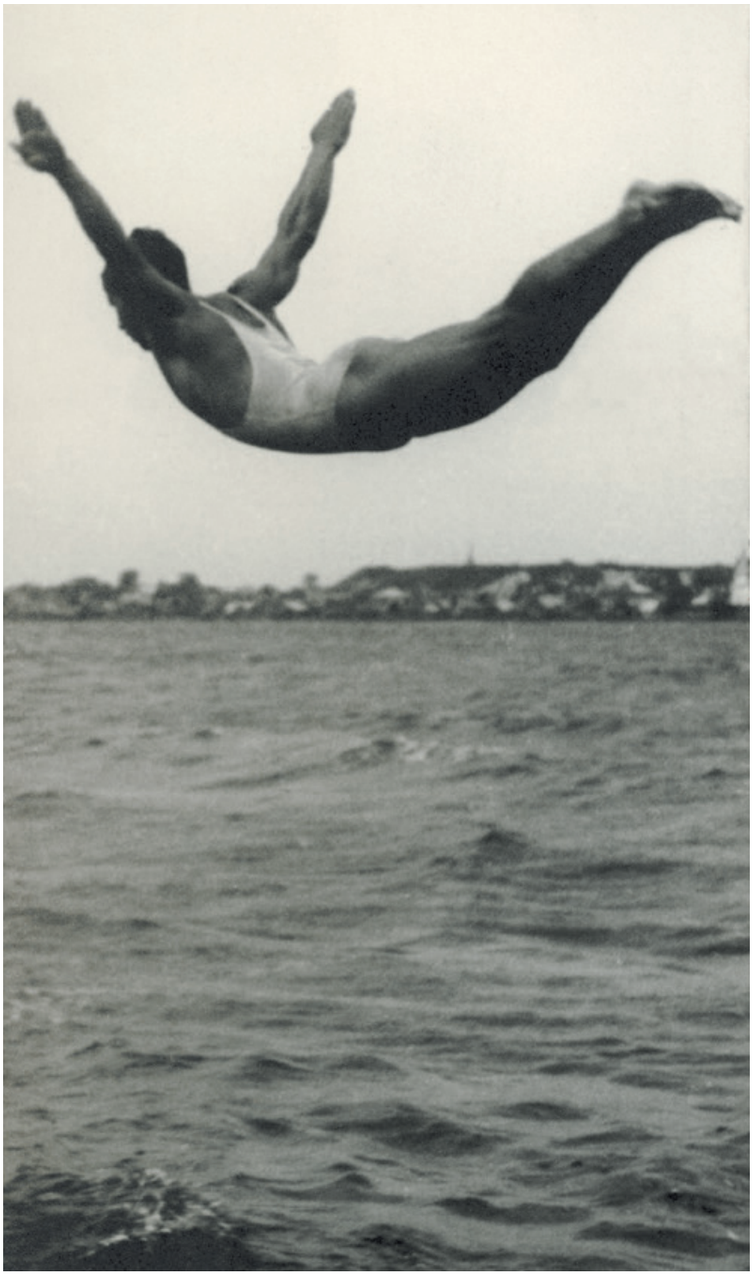
The building of the Żoliborz kindergarten, its popular name 'the glass house' evoking associations with images known from Stefan Żeromski's *The Coming Spring*, was designed in 1933 by Nina Jankowska on the commission of Dr Landy and Maria Zdanowska from the WSM management board. Planned as a temporary wooden object, it was located in the 6th colony, near the boiler house on Płońska Street (currently Próchnika Street). The architecture of the kindergarten pavilion was to be economical (based on inexpensive materials), adapted in scale to the height of a small child, and also to meet the requirements of unrestricted access to light and sunlight, as well as good ventilation of the interior.

The furnishings designed by the architect for the preschool, much like all the equipment and furniture for the RTPD, were hygienic, inexpensive and aesthetic (as simple as possible in form and using bright colours). The form of the furniture was the result of the pioneering in Poland, ergonomic research she conducted and the aforementioned pedagogical theories. The furniture was adapted to the parameters of the child's body as the only user; elements were also easy to use, which favoured learning independence.

The large windows used by the architect, in accordance with the demands of modern architecture, contributed to the transparency of the architecture, which also played an important propaganda function.

Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, *Pływalnia*, 1939, olej, płótno, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, *Swimming Pool*, 1939, oil on canvas, National Museum in Wrocław



Gospoda Włóczęgów na Antałówce, lata trzydzieste XX wieku, Polska Akademia Nauk, Archiwum w Warszawie

Obóz letni Centralnego Instytutu Wychowania Fizycznego w Brasławiu, okolice Wilna, jezioro Drywiaty, lata trzydzieste XX wieku, Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie

Sala nr 3

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, a także pływanie. Szeroki udział w zajęciach sportowych wymagał powszechnego dostępu do urządzeń sportowych i nowoczesnych, podążających za przemianami obyczajowymi rozwiązań architektonicznych.

Jedną z najwcześniej rozwijających się dziedzin działalności robotniczego nurtu kultury fizycznej oraz stowarzyszeń spółdzielczych była turystyka. Wpisywała się ona doskonale w realizację wychowawczej roli proletariatu, łącząc zagadnienia wychowania fizycznego z założeniami kulturalno-oświatowymi i krajoznawstwem.

Gospoda Włóczęgów

Spółdzielnia Mieszkaniowo-Turystyczna Gospoda Włóczęgów została założona w Warszawie z inicjatywy Jana Hempla oraz Stanisława Tołwińskiego w ramach Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (WSM). Funkcjonowała w latach 1923–1936, a jej zadaniem było zaspokajanie potrzeb wypoczynkowych mieszkańców, organizowanie wycieczek i kół turystycznych. Odgrywała ona pionierską rolę w dziedzinie popularyzacji turystyki wśród klasy robotniczej. Dzieje Gospody wiązały się w głównej mierze z życiem codziennym należącego do spółdzielni schroniska górskiego, zwanego Domem na Antałówce. Spędzali tu czas ważni twórcy, kluczowe postaci dla polskiej kultury dwudziestolecia, jak np. wspomniany Tołwiński — ekspert mieszkaniowy, późniejszy członek Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej (Congrès international d'architecture moderne, CIAM), Leon Schiller — twórca lewicowego teatru, Władysław Broniewski — poeta, lider ówczesnej polskiej lewicy literackiej oraz Mieczysław Szczuka — założyciel konstruktywistycznej, lewicowej grupy i pisma „Blok", twórca fotomontaży i architekt.

Room no. 3

The concept of 'leisure time' developed in the interwar period is connected with the democratisation of access to sport, understood as an important element of the project of social modernisation. Sport was one of the areas of emancipation of various social groups: women, the working class, as well as national minorities. Football, athletics, boxing and swimming were dynamically developing disciplines. Wide participation in sports activities required universal access to sports equipment and modern architectural solutions that followed the cultural changes.

One of the earliest growing fields of activity of the workers' trend of physical culture and cooperative associations was tourism. It fit perfectly into carrying out the educational role of the proletariat, combining physical education with cultural and educational principles, as well as sightseeing.

The Vagabond Inn

The Vagabond Inn Housing and Tourism Cooperative (Spółdzielnia Mieszkaniowo-Turystyczna Gospoda Włóczęgów) was established in Warsaw on the initiative of Jan Hempel and Stanisław Tołwiński as part of the Warsaw Housing Cooperative. It functioned in 1923–1926 and its task was to satisfy the holiday needs of the residents, organising excursions and tourism clubs. This cooperative played a pioneering role in promoting tourism among the working class. The history of the Inn was mainly connected with the daily life of the mountain hostel owned by the cooperative, known as the House on Antałówka. It was used by important artists, key figures of Polish culture of the interwar period, such as the aforementioned Tołwiński — a residential expert, later member of the International Congress of Modern Architecture (Congrès international d'architecture moderne, CIAM), Leon Schiller — the creator of leftist theatre, Władysław Broniewski — a poet, the leader of the Polish literary left at the time, as well as Mieczysław Szczuka — the founder of the constructivist, leftist group and periodical *Blok*, author of photomontages and architect.

Vagabond Inn in Antałówka, 1930s, Polish Academy of Sciences, Archive in Warsaw

Summer camp of Central Institute of Physical Education, Brasław near Vilnius, Drywiaty lake, 1930s, Museum of Sports and Tourism in Warsaw

Sala nr 4

Odzyskanie niepodległości wiązało się z istotnym postępem w procesie emancypacji kobiet — Polki wcześnie, bo już w 1918 roku uzyskały prawo wyborczego głosu. Jednak pomimo nowoczesnych zmian ustawodawczych wciąż aktualne pozostawało pytanie, czy kobiety w Polsce zyskały równouprawnienie.

Jedną z dróg emancypacji kobiet w tym czasie było aktywne uczestnictwo w głównym nurcie kultury wizualnej, obejmującym nowe medium, czyli film i pokrewną mu fotografię. W tej części wystawy przyglądamy 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 Cękalskiego i Karola Szołowskiego. Poddawał on jednocześnie krytyce świat rozrywki, obnażając jego strukturę finansową, relacje władzy (zwłaszcza męskiej) oraz politykę cielesności.

Cykl *Ręka pracująca*

Realizowany przez lwowską fotografkę Janinę Mierzecką wraz z mężem Henrykiem Mierzeckim w latach 1924–1938 i wydany po wojnie w formie monografii cykl *Ręka pracująca* był niezwykłym przedsięwzięciem artystycznym, ale także społecznym i badawczym.

Obejmował 120 fotografii dłoni przedstawicieli różnych zawodów, pacjentów lwowskiej kasy chorych. Fotografie Mierzeckiej były zapisem naukowych spostrzeżeń męża dermatologa obserwującego zmiany zachodzące na skórze dłoni pod wpływem różnych czynników związanych z wykonywanym zawodem, ale jednocześnie samodzielną realizacją artystyczną.

Room no. 4

The regaining of political independence was accompanied by significant progress in the emancipation of Polish women — they gained the right to vote early, in 1918. Despite the modern legislative reforms, the question of whether Polish women had been fully emancipated remained open.

One of the paths of women's emancipation at the time was active participation in the main trend of visual culture, including the new medium — film and its close relative, photography. In this part of the exhibition, we look at various images of 'new women', including the figures of professionally active photographers who often broke social taboos.

The interwar period was also a time of lively discussions and disputes about sex education, conscious motherhood and the right to abortion. Eugeniusz Cękalski and Karol Szołowski's film, *Strachy* [Fears] was part of the public debate in the 1930s. It simultaneously criticised the world of entertainment, exposing its financial structure, power relations (especially male) and the policy of carnality.

***The Working Hand* series**

Created by Lviv photographer Janina Mierzecka and her husband, Henryk Mierzecki, in 1924–1938 and published after the war as a monogram, the *Working Hand* series was an extraordinary artistic, as well as a social and scientific, undertaking.

It included 120 photographs of hands of representatives of various professions, patients of the Lviv health insurance fund. The photographs by Mierzecka were a record of her dermatologist husband's scientific observations of the changes taking place on the skin of the hand under the influence of various factors connected with the patients' professions, but at the same time, they were an independent artistic project.

Janina Mierzecka, tablice nr 37, 27, 38, 28, z cyklu *Ręka pracująca*, 1924–1938, w: Henryk Mierzecki, *Ręka pracująca. 120 tablic fotograficznych*, Warszawa 1947, kolekcja prywatna

na sąsiedniej stronie:
Zofia Mussilowa z d. Kosińska z gazetą „Światowid" i zabawkami jo-jo w obu rękach, 1932, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie

Janina Mierzecka, plates no. 37, 27, 38, 28, from the *Working Hand* series, 1924–1938, in Henryk Mierzecki, *Ręka pracująca. 120 tablic fotograficznych* [Working hand. 120 photographic plates], Warsaw, 1947, private collection

opposite:
Zofia Mussilowa née Kosińska with the *Światowid* newspaper, holding a yo-yo toys in her hands, 1932, History of Photography Museum in Kraków

ŚWIATOWID
MIĘDZYNARODOWA KONFERENCJA HANDLOWA W POLSCE

TABL.12. PRODUKCJA WĘGLA KAMIEN
WEDŁUG ZAGŁĘBI W LATACH
Zagłębia
1913
1928
w miljonach ton
Śląskie
32,2
30,5
Dąbrowskie
6,8
Kraków
3/5 Tohle
24
B W Linke
1936

Sala nr 5

Emancypacja środowisk robotniczych dokonuje się poprzez aktywność w życiu publicznym, w różnych formach — zarówno poprzez demonstracje, strajki, manifestacje, wiece, jak i udział w wydarzeniach sportowych. Przedmiotem zainteresowania (także ówczesnego ustawodawstwa) są prawa pracownicze i bezpieczeństwo pracy. W tym kontekście przywołana zostaje działalność Instytutu Spraw Społecznych, jak również podejmujący temat wyzysku robotników i łamania praw pracowniczych faktomontaż Leona Schillera *Polityka społeczna RP* (1929), którego tematem był wypadek w fabryce.

***Czarne skrzydła*, film niezrealizowany**

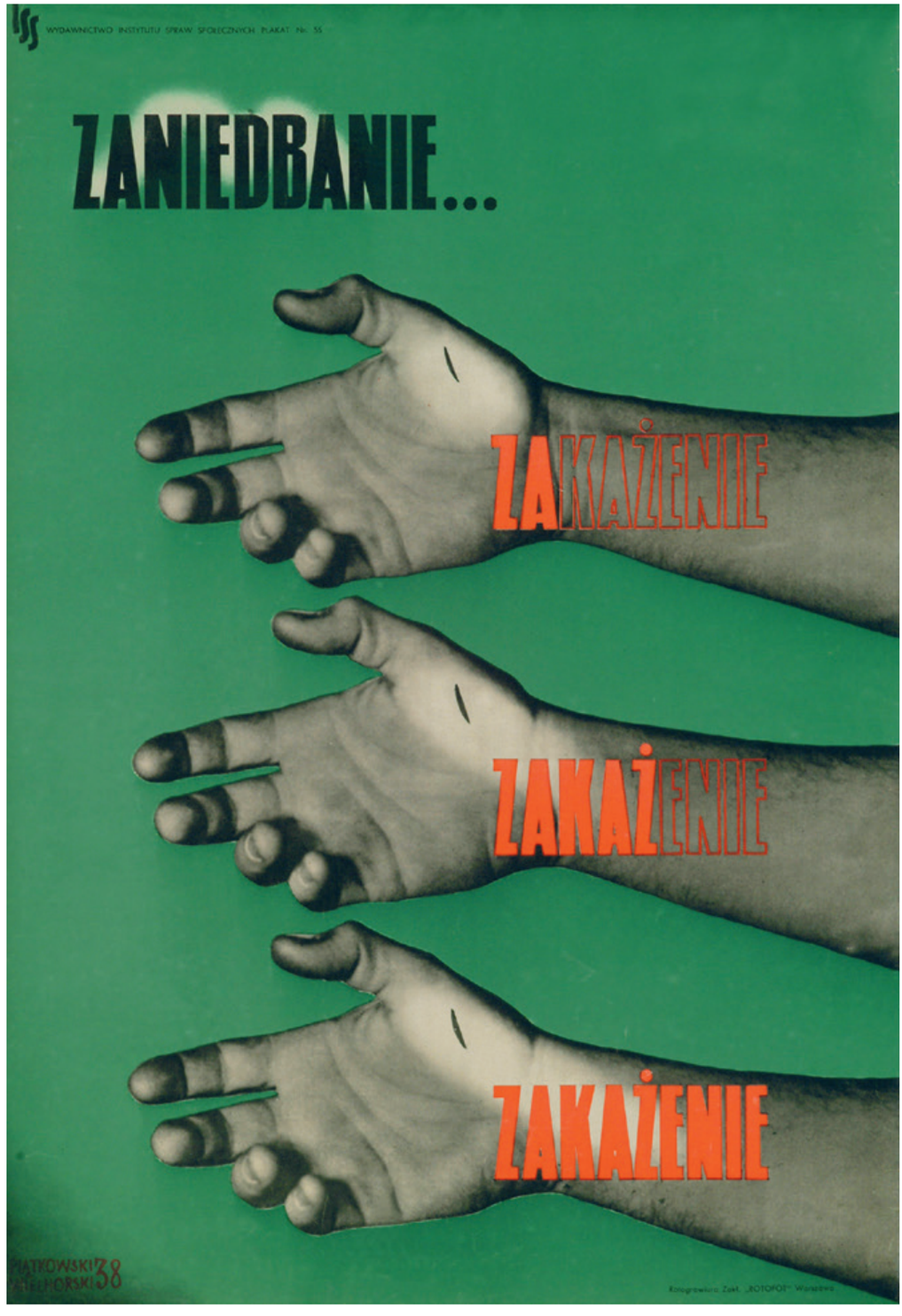
Z dorobku filmowego Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START zachowało się do dziś niewiele filmów, większość zaginęła podczas wojny, a cześć została przerwana w toku realizacji. Do tej drugiej grupy zaliczają się *Czarne skrzydła* — film, którego scenariusz oparty był na powieści Juliusza Kaden-Bandrowskiego, a reżyserię powierzono Aleksandrowi Fordowi. Kontrowersyjny temat skutków wielkiego kryzysu na Śląsku, jaki zamierzono podjąć w tym pełnometrażowym projekcie, był nie do przyjęcia przez ówczesną cenzurę. Ekspresjonistyczne prace Bronisława Linkego z cyklu *Śląsk* (1936) oraz fragmenty dokumentalnego filmu *Misère au Borinage* [Nędza w Borinage] (1933) Henriego Storcka i Jorisa Ivensa zaprezentowane na wystawie pokazują potencjalne inspiracje i kontekst dla tego niezaistniałego filmu, dając nam wyobrażenie, w jakiej estetyce mógł zostać zrealizowany.

Room no. 5

The emancipation of working-class groups takes place through active participation in public life, in various forms — through demonstrations, strikes, manifestations, rallies, as well as participation in sports events. Workers' rights and work safety are the subject of interest (including of the legislation of the time). In this context, we recall the activity of the Institute of Social Affairs (Instytut Spraw Społecznych), as well as Leon Schiller's fact-montage, *Polityka społeczna RP* [Social policy of the Republic of Poland] (1929), which dealt with the subject of the exploitation of workers and breaking of workers' rights through its portrayal of an accident in a factory.

***Black Wings*, an unmade film**

Few films have survived from the body of work of the START Association of Art Film Enthusiasts; most of them were lost during the war, while some were interrupted during the production process. The latter group includes *Black Wings* — a film whose script was to be based on the novel by Juliusz Kaden-Bandrowski, with Aleksander Ford directing. The controversial subject of the results of the great crisis in Silesia, which was to be addressed by this feature-length project, was unacceptable to censors of the time. The expressionistic works of Bronisław Linke from the *Silesia* series (1936) and fragments of the documentary film *Misère au Borinage* (1933) by Henri Storck and Joris Ivens presented at the exhibition show potential inspirations and context for this non-existent film, giving us an idea of the aesthetics in which it could have been made.



Lucjan Piątkowski, Czesław Wielhorski, *Zaniedbanie... zakażenie...*,1938, rotograwiura barwna, Centralny Instytut Ochrony Pracy — Państwowy Instytut Badawczy

Władysław Bednarczuk, *Ręce mocarne*, 1936, odbitka bromosrebrowa, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

na sąsiedniej stronie:
Bronisław Linke, *Statystyka produkcji*, z cyklu *Śląsk*, 1936, ołówek, akwarela, papier, Muzeum Narodowe w Warszawie

Misère au Borinage, reż. Henri Storck, Joris Ivens, 1933, La Cinémathèque royale de Belgique

Lucjan Piątkowski, Czesław Wielhorski, *Neglect . . . Infection . . .*, 1938, colour rotogravure, Central Institute for Labour Protection — National Research Institute

Władysław Bednarczuk, *Powerful Hands*, 1936, bromide-silver print, National Museum in Wrocław

opposite:
Bronisław Linke, *Statistics of Production*, from the *Silesia* series,1936, pencil, watercolour on paper, National Museum in Warsaw

Misère au Borinage, dir. Henri Storck, Joris Ivens, 1933, La Cinémathèque royale de Belgique

Sala nr 6

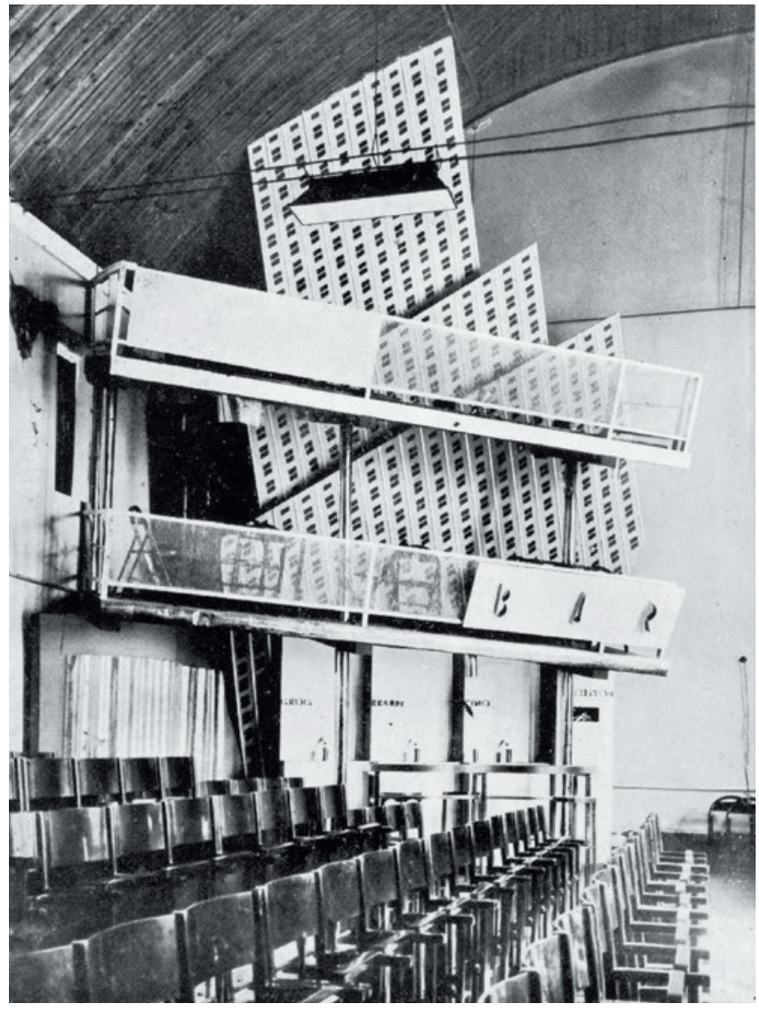
Zachodzące po I wojnie światowej przemiany społeczne miały zasadniczy wpływ na formułowane wówczas nowoczesne koncepcje teatralne dotyczące zarówno przestrzeni scenicznej (zniesienie sztywnego podziału na scenę i widownię), jak i nowego masowego odbiorcy. Jako przykład może posłużyć tu koncepcja teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa, inspirowana już w samej swej nazwie filmową „jednoczesnością wielu zjawisk". Miała ona realizować hasło „mieszkanie najmniejsze — teatr największy". 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.

Teatr elastyczny, teatr symultaniczny Teatr im. Stefana Żeromskiego na Żoliborzu

> Teatr musi wypaść na ulicę — krzyczeć, gadać ze wszystkich stron […]
> Teatr to agitacja. To reklama nowych prawd.
> Andrzej Pronaszko, *O teatr przyszłości. Autoreferat*, „XX Wiek", 1928, nr 2.

Wyrażoną tu ideę „nowego symultanizmu" Andrzej Pronaszko zrealizował m.in w projekcie teatru symultanicznego. Jego makietę przygotowaną wspólnie z architektem Szymonem Syrkusem zaprezentował w 1929 roku na Powszechniej Wystawie Krajowej w Poznaniu.

Sformułowana przez Pronaszkę koncepcja teatru elastycznego (zakładająca możliwość różnorakiego organizowania przestrzeni teatralnej) zrealizowana została w urządzonym w kotłowni żoliborskiego osiedla WSM, a kierowanym przez Irenę Solską Teatrze im. Stefana Żeromskiego, zaprojektowanym przez Szymona Syrkusa i Bruna Zborowskiego. Najsłynniejszym zrealizowanym tu widowiskiem teatralnym był „reportaż sceniczny" *Boston* Bernarda Blume'a, oparty na znanej historii anarchistów Nicoli Sacco i Bartolomeo Vanzettiego (wystawiony wcześniej przez Teatr Młodych (Jung Teater) Michała Weicherta w Żydowskim Studiu Eksperymentalnym). Spektakl ten zrealizowany w 1933 roku przez Syrkusa i Weicherta, wykorzystujący zasadę przenikania się widzów i aktorów, był według Leona Schillera „pierwszą eksperymentowaną inscenizacją symultaniczną".



Room no. 6

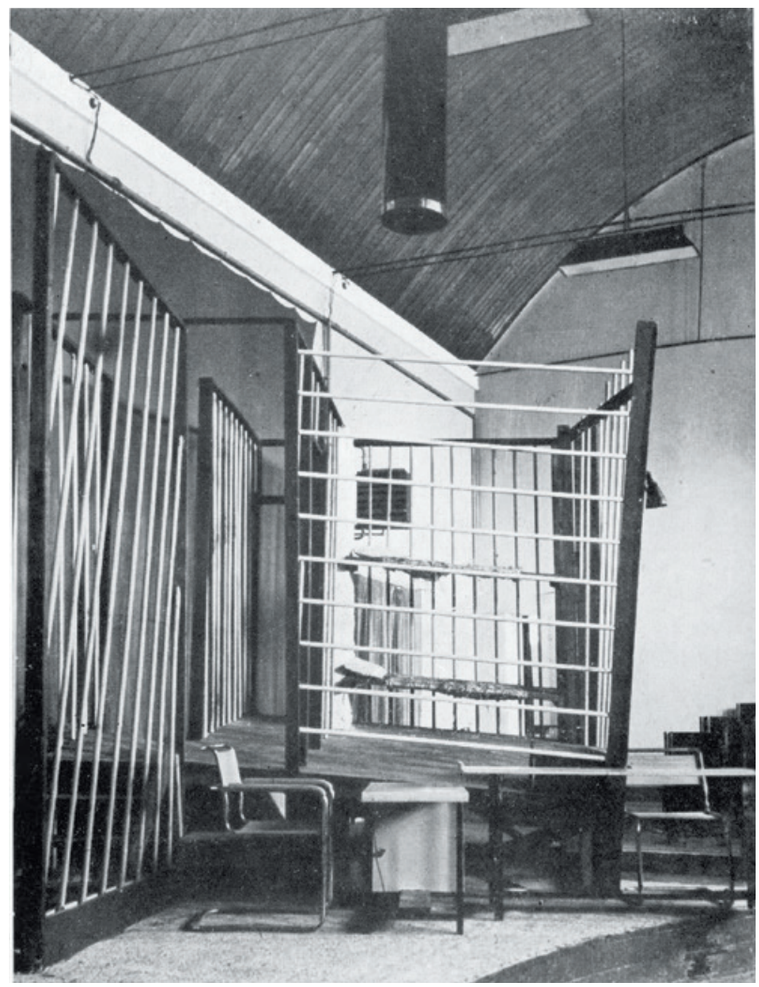
Social changes occurring after World War I had a significant influence on the formulation of modern theatre theories concerning both the stage space (revoking the sharp division between the stage and the audience) and the new mass audience. Inspired by and referring in its very name to the filmic 'simultaneity of multiple phenomena,' Andrzej Pronaszko and Szymon Syrkus's concept of the simultaneous theatre may serve as an example here. It was meant as a response to the slogan of 'the smallest home — the greatest theatre'. The postulates of social commitment and democratic access to culture were being pursued at the time — amid political censorship and regulatory restrictions — by workers' theatres such as the theatre of Witold Wandurski.

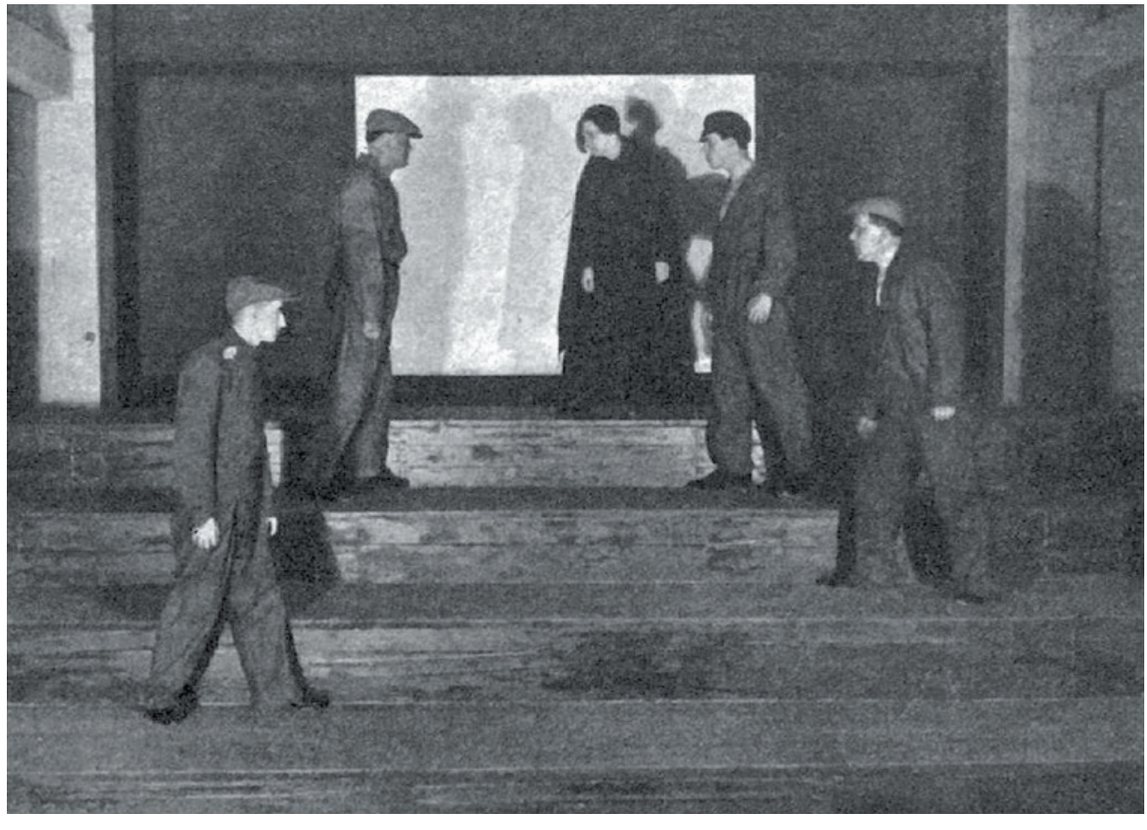
Flexible theatre, simultaneous theatre, Stefan Żeromski Theatre in Żoliborz

> The theatre must take to the streets — shout, talk from all sides . . . Theatre is an agitation. It is advertising of new truths.
> Andrzej Pronaszko, 'O teatr przyszłości. Autoreferat' [For the theatre of the future. A resumé], *XX Wiek*, no. 2, 1928

Andrzej Pronaszko realised the idea of 'new simultaneity' expressed herein, among others, the project of the simultaneous theatre. He presented its model, prepared together with architect Szymon Syrkus, in 1929 at the Poznań National Exhibition.

The concept of the flexible theatre formulated by Pronaszko (assuming the possibility of organising theatrical space in various ways) was carried out in the Stefan Żeromski Theatre, set up in a boiler house of a Żoliborz WSM development and managed by Irena Solska, designed by Szymon Syrkus and Bruno Zborowski. The most famous theatrical spectacle performed here was the 'stage reportage' *Boston* by Bernard Blume, based on the well-known history of anarchists Nicola Sacco and Bartolomeo Vanzetti (previously staged by Michał Weichert's Young Theatre [Jung Teater] at the Jewish Experimental Studio). According to Leon Schiller, the spectacle, produced in 1933 by Syrkus and Weichert, using the principle of intermingling of spectators and actors, was 'the first experimental simultaneous staging'.





Strajk okupacyjny w Teatrze Miejskim w Łodzi, mecz siatkówki pomiędzy aktorami a personelem technicznym, fot. Henryk Ross, Narodowe Archiwum Cyfrowe

Polityka społeczna RP, reż. Leon Schiller, 1929, spektakl pokazywany podczas Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu

na sąsiedniej stronie:
Boston, reż. Michał Weichert, scenogr. Szymon Syrkus, Teatr im. Stefana Żeromskiego na osiedlu WSM Żoliborz, Warszawa, za: „Quadrante" 1934, nr 11, Muzeum Architektury w Warszawie

Occupation strike at the Municipal Theatre in Łódź, volleyball game between the actors and technical staff, 1930s, photograph by Henryk Ross, National Digital Archive

Social Policy of the Republic of Poland, dir. Leon Schiller, 1929, performance presented during the Poznań National Exhibition

opposite:
Boston, dir. Michał Weichert, stage design Szymon Syrkus, Stefan Żeromski Theatre at the WSM Żoliborz housing development, Warsaw, after: *Quadrante*, no. 11, 1934, Museum of Architecture in Warsaw

Sala nr 7

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, 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 szanse różnym grupom wykluczonym z wielu obszarów kultury na pełnoprawne w niej uczestnictwo.

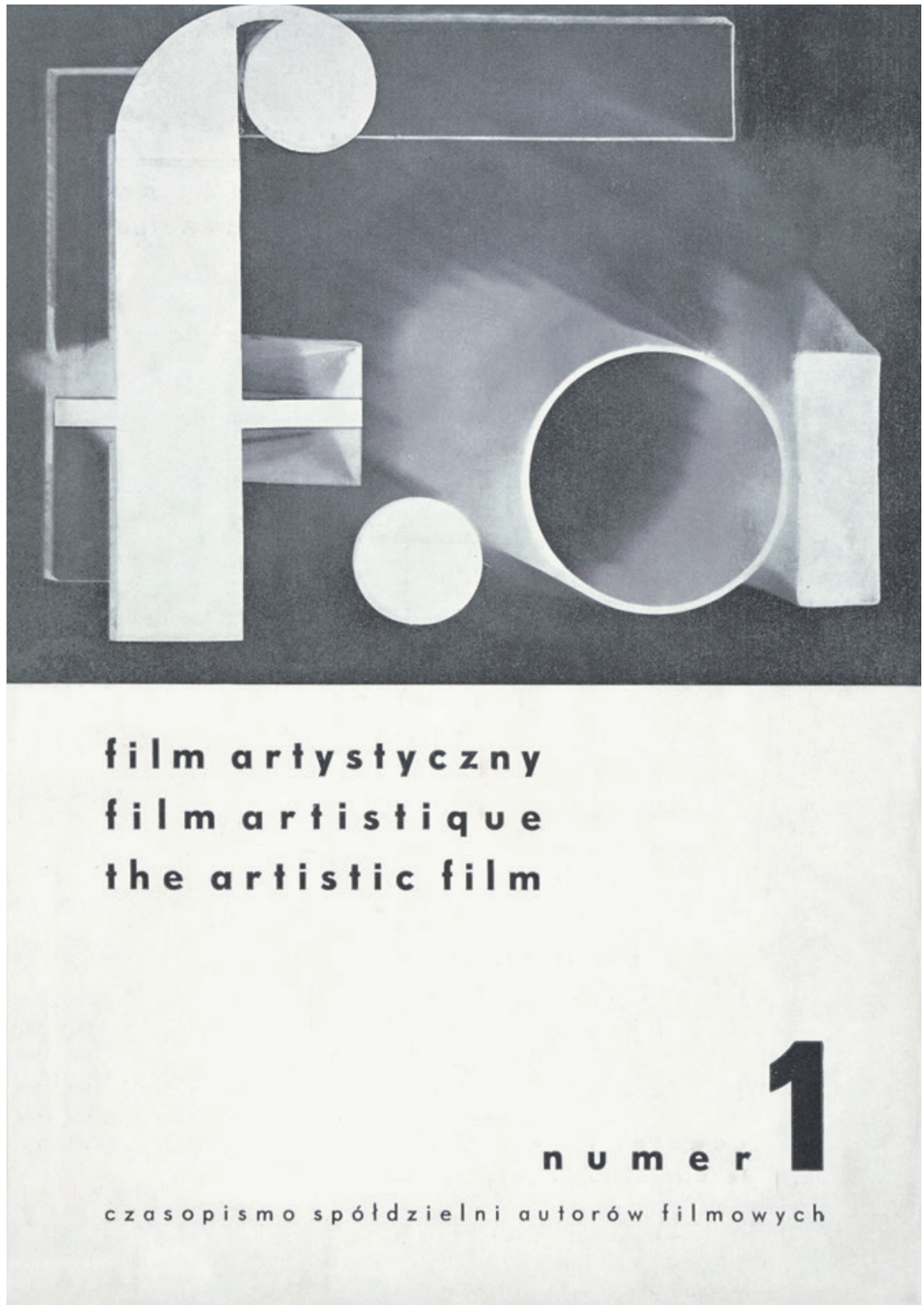
Na wystawie przywołana zostaje działalność lewicowego Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START, do którego obok Aleksandra Forda, należeli między innymi Eugeniusz Cękalski i Wanda Jakubowska — mieszkańcy żoliborskiego osiedla WSM. Zgodnie z założeniami START-owców film miał godzić radykalne 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 ich dorobku 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.

Film artystyczny

> Film użyteczny to 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). Film, który nie fałszuje rzeczywistości, lecz ujmuje ją w formę uporządkowaną artystycznie.
> *Film polski na bezdrożach. Między nakazem kasowości a nakazem sztuki. Produkcja spółdzielcza drogą do filmu artystycznego*, „Głos Stolicy", 4 grudnia 1932, nr 87, s. 15.

W 1935 roku Franciszka i Stefan Themersonowie założyli Spółdzielnię Autorów Filmowych (SAF), w której weszli m.in. Janina i Eugeniusz Cękalscy, Aleksander Ford, Wanda Jakubowska, Witold Lutosławski, Stanisław Wohl, Jerzy Zarzycki). Zorganizowali pierwsze w Polsce pokazy awangardy francuskiej i angielskiej, co znalazło swoje odbicie na łamach czasopisma „Film Artystyczny" wydawanego przez SAF, poświęconego filmowi awangardowemu, którego dwa numery ukazały się w 1937 roku. W numerze drugim pisma opublikowany został dotyczący filmu tekst-manifest Stefana Themersona — *O potrzebie tworzenia widzeń*. ●●●

Na podstawie tekstów publikowanych w książce towarzyszącej wystawie opracowała Joanna Kordjak, szerzej zob. *Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018.



„Film Artystyczny" 1937, nr 1, red. Stefan Themerson, Biblioteka Narodowa

na sąsiedniej stronie:
Dziś mamy bal, reż. Jerzy Zarzycki, Tadeusz Kowalski, 1934, po restauracji cyfrowej, Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny

The Artistic Film, no. 1, 1937, editor Stefan Themerson, National Library

opposite:
Dziś mamy bal [Today there is a ball], dir. Jerzy Zarzycki, Tadeusz Kowalski, 1934, after digital restoration, National Film Archive — Audovisual Institute

Room no. 7

Cinema, like no other medium, showed the dynamics and direction of the change in the epoch, and the power and scale of its social impact were unrivalled. Together with its technique of editing and simultaneity, so fascinating to creators of the time, it permeated various fields of art, revolutionising its language. The social dimension of the cinema, already noted at the time, was also extremely important. Film screenings offered opportunities for various groups excluded from many areas of culture to fully participate in it.

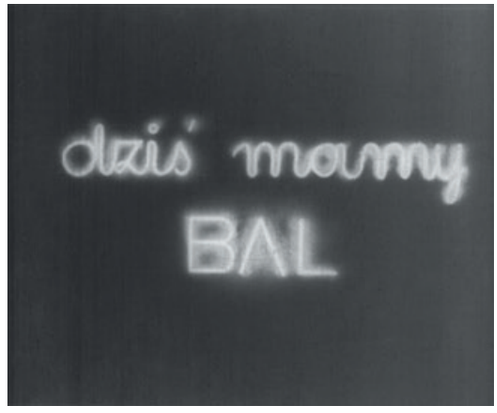
The exhibition recalls the activities of the leftist START Association of Art Film Enthusiasts, among whose members, in addition to Aleksander Ford, were Eugeniusz Cękalski and Wanda Jakubowska — both residents of the WSM Żoliborz housing development. According to the postulates of the START, film was supposed to combine radical ideas with mass appeal to a wide audience and be a tool of transformation of social awareness. Members of the association shared the idea of film production as a discipline based on collective work, organised according to more general principles, an embodiment of which was the Krąg film cooperative they founded in 1933. The few preserved films they produced, such as *Mir kumen on* (*Children Must Laugh*) directed by Ford, combine the postulated 'social usefulness' with artistic values, employing a language shaped by the most cutting-edge cinematographic productions of the time.

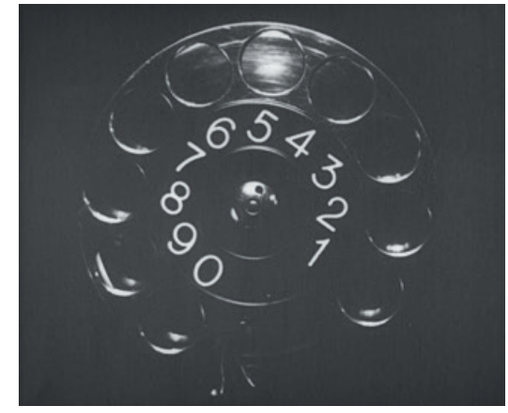
Artistic film

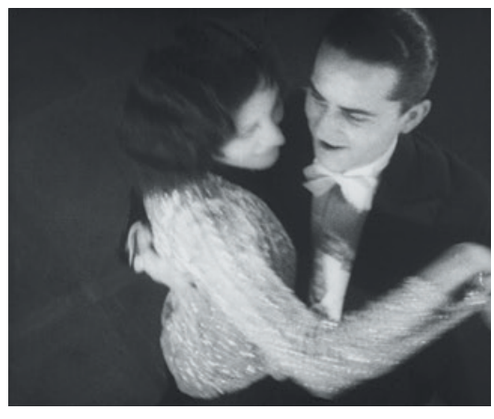
> A useful film is one that uses all the achievements of film language to achieve the intended emotion or imposition of specific ideas. It is a film whose creators are in harmony with their social conscience (and they possess such a conscience). It is a film that does not falsify reality, but captures it in an artistically ordered form.
>
> 'Film polski na bezdrożach. Między nakazem kasowości a nakazem sztuki. Produkcja spółdzielcza drogą do filmu artystycznego', *Głos Stolicy*, no. 87, 4 December 1932, p. 15.

In 1935, Franciszka and Stefan Themerson established the Cooperative of Film Authors (Spółdzielnia Autorów Filmowych, SAF), which included Janina and Eugeniusz Cękalski, Aleksander Ford, Wanda Jakubowska, Witold Lutosławski, Stanisław Wohl and Jerzy Zarzycki). They organised the first screenings of French and English avant-garde in Poland, which was reflected in the *Film Artystyczny* magazine published by the SAF, dedicated to avant-garde film, of which two issues were published in 1937. In the second issue of the magazine, Stefan Themerson's text-manifesto about film — *O potrzebie tworzenia widzeń* [On the need to create visions] — was published. ●●●

On the basis of the texts published in the book accompanying the exhibition elaborated by Joanna Kordjak, for more see *Glass Houses. Visions and Practices of Social Modernisation after 1918*, Warsaw: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, 2018 (upcoming).







Architektura jest zawsze polityczna. Urządzenia kolektywne w międzywojennych osiedlach Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej

Agata Twardoch

Tekst opublikowany w książce *Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918* towarzyszącej wystawie *Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018

„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 Tołwiński[1]. 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 realizacje Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (WSM), trzeba pamiętać o nawarstwionych kontekstach nadających jej 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 polityczne, na czele swego programu umieszczały usuwanie ustroju kapitalistycznego[2] 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, najmłodsi", pisał[4]. Wszyscy starsi chłopcy zginęli w powstaniu.

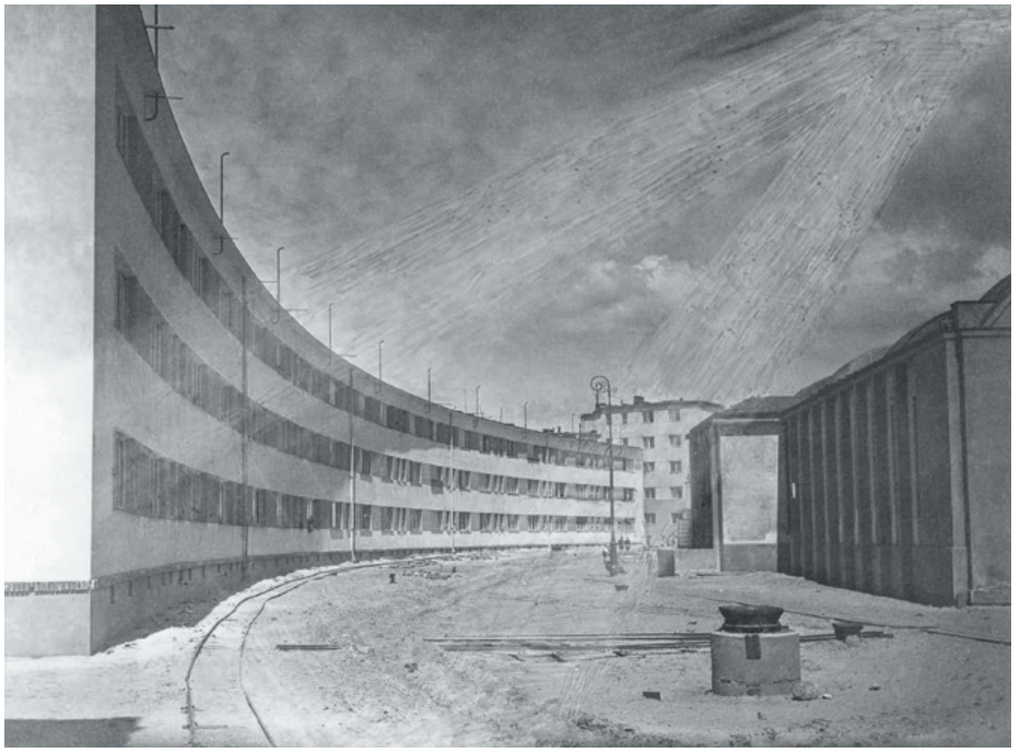
Kontekst tworzenia międzywojennych spółdzielni mieszkaniowych to także międzynarodowe ruchy architektury nowoczesnej. Podczas formacyjnych zjazdów Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne) postulowano większą gospodarność — w tym prefabrykację, ale i uproszczenie obyczajów, uporządkowanie miast, powszechną edukację — przede wszystkim w dziedzinie higieny i zdrowia, a także położenie nacisku na problemy szerokich mas społecznych i budowę raczej mieszkań niż budynków monumentalnych o funkcjach reprezentacyjnych (postulaty z pierwszego kongresu CIAM w La Sarraz w 1928 roku[5]). Architekci spotykający się na kongresie widzieli dla siebie nową, ważną rolę — nauczyciela i społecznika.

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 postulat, jak i wynikający z ducha dokumentu postulat równego dostępu do „słońca, powietrza i zieleni", wyraźnie widoczny jest w ukształtowaniu międzywojennych obiektów WSM: dziewięciu pierwszych kolonii WSM na Żoliborzu oraz osiedla WSM na Rakowcu. Budynki wolnostojące, w nowatorski sposób usytuowane wzdłuż osi północ–południe na Rakowcu i ukształtowane wokół obszernych dziedzińców na Żoliborzu, zapewniają należyte nasłonecznienie wszystkich mieszkań. Charakterystyczne przełamanie budynków Rakowca I dodatkowo ma zapewniać lepszy dostęp światła słonecznego do korytarzy i miejsca do trzepania dywanów na krańcu północnym, a na południowym — do kąpieli słonecznych. Dziedzińce pełne są zieleni, a na IV kolonii powstaje nawet ogród botaniczny wraz z cieplarnią, gdzie hodowane są rośliny na potrzeby osiedla. Małe mieszkania, społecznie najpotrzebniejsze — w większości 1,5-izbowe, mające zapewnić „wolność indywidualną" i godne życie rodzinom robotniczym, uzupełnione są o urządzenia wspólne, które nie tylko rekompensują braki wynikające ze skromnego metrażu i wyposażenia mieszkań, ale także zapewniają „dobrodziejstwa działania zespołowego" — wzrost higieny, powszechnej edukacji i wreszcie emancypację. Z tego powodu urządzenia społeczne pełnią zazwyczaj podwójną funkcję. I tak spółdzielcze sklepy spożywcze (w I i II kolonii) nie tylko są źródłem produktów tańszych — bo o społecznej, zmniejszonej marży — ale także stanowią „najlepszą podwalinę i są ogniskiem najpodatniejszym dla twórczej pracy w dzielnicach o zaniedbanej i ubogiej ludności"[7]. Są miejscem swego rodzaju pracy u podstaw, gdzie przy okazji zakupów można edukować lub świadczyć pomoc niemającą charakteru jałmużny.

Podobnie podwójną funkcję pełnią wspólne urządzenia higieniczne. Wzniesiona w 1931 roku w VI kolonii, zaprojektowana przez Bruna Zborowskiego pralnia centralna ma obsługiwać całe osiedle żoliborskie. Znajduje się w niej 20 kadzi do moczenia bielizny, 6 maszyn pralniczych z napędem elektrycznym, 3 wirówki, suszarnia szesnastokulisowa, 2 magle elektryczne, elektryczna maszyna do prasowania bielizny pościelowej, dźwig do transportu bielizny, wentylator usuwający parę, stoły do prasowania i żelazka. Nad pralnią powstaje spółdzielcze kąpielisko, z kabinami wannowymi lub prysznicowymi. Kilka lat później na Rakowcu Syrkusowie projektują Dom Społeczny, w którym znajduje się m.in. nieco mniejsza pralnia, kąpielisko z łaźnią parową i poradnia Zdrowe Dziecko. Pralnie buduje się 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 wydobycie czynności higienicznych poza przestrzeń mieszkania ma nie tylko podłoże praktyczne — ważnym celem jest także edukacja mieszkańców osiedla i większa nad nimi kontrola. Władze WSM są przekonane, że korzystanie z tych obiektów powinno być na robotnikach poniekąd wymuszone. Paragraf 17 *Przepisów korzystania z mieszkań z 1930 roku stanowi, że pranie i suszenie w mieszkaniach jest zabronione*[8], Tołwiński natomiast postuluje wciągnięcie opłaty za łaźnię i pralnię w komorne, licząc na mechanizm zapłacone — wykorzystam[9]. Przy pralniach powstają 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, przeciwdziała[ła] powstaniu chorób i schorzeń"[10]. W ramach wyposażenia wspólnego osiedli spółdzielczych projektuje się 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 jest ortodoksyjnie bezalkoholowa, a tuż obok pokoi kawalerskich zlokalizowano mieszkanie administratora.

Rola Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej nigdy nie miała być ograniczona do budowy domów. W sta-



VII kolonia WSM na Żoliborzu, lata trzydzieste XX wieku, Izba Historii WSM

7th settlement at the WSM Żoliborz development, Warsaw, 1930s, WSM Hall of History

tucie 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 materialnego[12] — 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, stałych kursów ogólnokształcących, często prowadzone w ramach pracy społecznej przez zamieszkujących osiedle inteligentów, miały na celu integrację mieszkańców i rozbudzanie zainteresowań kulturalnych wśród proletariatu[13]. 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 gospodzie, 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 działał Klub Kobiet, założony przez działające przy WSM Koło Czynnych Kooperatystek. Zarówno klub, jak i koło, w którym udzielały się m.in. Maria Orsetti, Janina Święcicka i Zofia Żarnecka, miały na celu propagowanie idei spółdzielczości wśród kobiet oraz „podnoszenie [ich] poziomu wiadomości i wykształcenia społecznego”[14]. Według Marii 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 pojawia się trzecia ważna, jeżeli nie najważniejsza funkcja społecznych urządzeń spółdzielczych (pralni, przedszkola czy gospody spółdzielczej): racjonalizacja 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 względem sił i czasu. Kobieta musi zarzucić przedpotopowe metody gotowania, prania itd.”, *pisze Orsetti nieco dalej w cytowanej już odezwie*[16]. 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 mieszkanek osiedla, powołało do życia Oddział Związku Zawodowego Służby Domowej oraz planowało otwarcie niewielkiego domu noclegowego dla kobiet bezdomnych i bezrobotnych[17].

Dom — kolonia — osiedle — dzielnica mieszkaniowa

Nie tylko poszczególne pomieszczenia WSM-owskiego osiedla są wyposażone w dodatkowe znaczenia — cała jego struktura jest pomyślana w taki właśnie sposób nie bez dodatkowego powodu. Wzorcowe osiedle społeczne, o czym dowiadujemy się m.in. z pisanych w czasie wojny tekstów Barbary Brukalskiej[18] i Stanisława Tołwińskiego[19], potrzebuje odpowiedniej struktury przestrzennej odpowiadającej jego strukturze organizacyjnej. Według Brukalskiej, która wraz z mężem była projektantką IV, VII i IX kolonii, u podstaw osiedla mieszkaniowego leżeć powinny pewne ogólne zasady naukowe[20] oraz wytyczne ideologiczne. Jedna z nich, Wytyczna VI. Uspołeczniony 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)”, pisze Brukalska. Optymalną koordynację obszarów A i B, czyli indywidualnego i społecznego, zapewnić mają w pełni funkcjonalne, choć niewielkie mieszkania społecznie najpotrzebniejsze i liczne, opisane już wcześniej urządzenia społeczne, oraz — co nie mniej istotne — demokratyczne zarządzanie nimi i zdecentralizowanie aparatu administracyjnego. Ponieważ jednak „doświadczenie wskazuje, że w miarę jak wzrasta liczebność zbiorowości, zatraca się łączność między zbiorowością a najdemokratyczniejszym nawet kierownictwem. Pozbawione łączności z dołami każde kierownictwo prędzej czy później nabiera charakteru biurokratycznego”[21], architektka i działaczka proponuje hierarchiczną decentralizację. Stąd właśnie zastosowana na Żoliborzu, a następnie przedstawiona przez Konspiracyjną Pracownię Architektoniczno-Urbanistyczną struktura osiedla społecznego: domy — kolonie — osiedla — dzielnice i dopiero na końcu: miasta[22]. Najmniejszą komórką zarządzania ma być dom lub zespół mieszkań dostępnych z jednej klatki, w którym funkcję zarządczą pełni opiekun lub delegat klatkowy, a odpowiednie ukształtowanie strefy wejściowej spełnia najbardziej podstawowe potrzeby. I tak hall na parterze przy każdej klatce schodowej powinien mieć małą poczekalnię, 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 pożądany adres, załatwić polecenie telefoniczne itp.”[23]. Opiekun klatkowy wyłaniany spośród mieszkańców — przy czym funkcja ta może mieć formę cyklicznych dyżurów — ma być „pierwszym uniwersalnym aktywistą współ-

życia sąsiedzkiego, ułatwiającym przez podanie adresu właściwe odszukanie drogi przy jakimś kłopocie wynikającym z dążenia do zaspokojenia potrzeby mieszkaniowej, zaopatrzenia, zdrowia itp.". *Drugim szczeblem zarządzania hierarchicznego jest kolonia, czyli zespół domów mieszkalnych wraz z najbliższym otoczeniem, będąca odpowiednikiem anglosaskiej koncepcji jednostki sąsiedzkiej* autorstwa Clarence'a Perry'ego. Ma liczyć około 2000 mieszkańców (1250–2500 według Heleny Syrkus), którzy — jak pisze podczas okupacji Tołwiński — znają się między sobą przynajmniej ze słyszenia:

> […] 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 jest 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 jadłodajnię; 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 mają zaspakajać: szkoła ogólnokształcąca, dom społeczny 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 tworzą 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 Tołwiński proponuje rozwinięcie osiedlowych organów sądownictwa obyczajowego związanych z życiem codziennym w jednostce sąsiedzkiej: „Zdecentralizowane sądownictwo, oparte na zasadach wolnego wyboru zainteresowanych, zdejmuje 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 przekazana 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" kilkustronicowej recenzji książki uzasadnia ten krok, poddając ją miażdżąco negatywnej ocenie[24]. Piętnuje styl, język i układ, najwięcej jednak uwagi poświęca dyskredytacji koncepcji uspołecznionego indywidualizmu, to jako zbyt ingerującej (sic) w życie jednostek, to znów jako zbyt wstecznej, bo przypominającej „gminy średniowieczne", oraz zbyt kapitalistycznej, bo podobnej do anglosaskiej koncepcji jednostki sąsiedzkiej. Trudno oprzeć się wrażeniu, że koncepcja uspołecznionego indywidualizmu, czyli poniekąd silnej wspólnoty wolnych jednostek mogła rzeczywiście być dla socjalizmu zagrożeniem. Uspołeczniony indywidualizm międzywojennych osiedli WSM wydaje się zapewniać silne więzi społeczne czy, mówiąc fachowo, integrację normatywną[25]. 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 miedzy ludźmi dotyczą przede wszystkim osób mieszkających obok siebie[27], 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 sąsiedzką jako „odrywającą od walki klas", tak dla liberalizmu niewygodny jest kapitał społeczny, bo odrywa od niepohamowanej 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. ●●●

1 Stefan Tołwiński, *Bogactwo form spółdzielczego ruchu mieszkaniowego*, „Spólnota 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.
5 Helena Syrkus, *Społeczne cele urbanizacji*, PWN, Warszawa 1984, s. 129.
6 Helena Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego*, PWN, Warszawa 1976, s. 146.
7 Autor nieznany, D*ziałalność społeczno-wychowawcza kooperatyw*, w: *Kalendarz spółdzielczy na 1919 rok*, Wydawnictwo Związku Stowarzyszeń Spożywców, Warszawa 1919, cyt. za: http://lewicowo.pl/dzialalnosc-spoleczno-wychowawcza-kooperatyw/, dostęp 3.12.2017.
8 *Przepisy korzystania z mieszkań*, w: *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa — Statut. Regulaminy*, WSM, Warszawa 1930, s. 21, par. 17.
9 Stefan Tołwiński, *Finansowanie urządzeń społecznych w osiedlach mieszkalnych*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie" 1935, nr 11, s. 11–12.
10 *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.
11 Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa — Statut i Regulaminy, s. 3, par. 2.
12 Ibidem, s. 30, par. 2 i 3.
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 procent, 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, K*obieta, 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.
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 Stefan Tołwiński, *Osiedle społeczne i dzielnica mieszkaniowa (1943/44)*, w: *Zagadnienie samorządu w świetle doświadczeń demokracji ludowej*, Czytelnik, Warszawa 1946, cyt. za: http://lewicowo.pl/osiedle-spoleczne-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.
22 Helena Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego*, op. cit., s. 229–281.
23 Stefan Tołwiński, *Osiedle społeczne...*, op. cit. Kolejne cytaty w tej części tekstu pochodzą z tego artykułu.
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.

Tekst dostępniony na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0 Polska.

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 wnętrza.

Architecture Is Always Political
Collective Facilities at the Warsaw Housing Cooperative's Interwar Housing Estates

Agata Twardoch

Text published in *Szklane domy* [Glass houses. Visions and practices of social modernization after 1918], a book accompanying the exhibition *The future will be different. Visions and practices of social modernization after 1918*, Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw 2018

'A dwelling is not only something you can kill someone with like with an axe. It is also something on which you can predicate the development of social bond that raises the cultural level of the working society at large, its responsibility and conscientiousness', Stanisław Tołwiński wrote in 1936.[1] A dwelling is is far more than four walls and a roof, and architecture is always political. But cooperative residential architecture has particularly many political meanings. Analysing interwar cooperative movements, including the housing estates built by the Warsaw Housing Cooperative (Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa, WSM), we need to bear in mind various contexts imparting political significance to it: young statehood, housing shortages, modernist architecture and the Athens Charter, emancipation movements, and, initially at least, a wave of postwar optimism.

Bestowing meaning on the cooperating individuals, cooperativism was doubtless a means of emancipation for various social groups: workers, women, or ethnic minorities. Even those cooperatives that remained politically neutral put the overthrow of capitalism[2] and the emancipation of the working classes on top of their agendas. Cutting the middleman, the (worker, consumer, housing etc.) cooperative was meant to eliminate capitalistic monopoly on the distribution of goods. In this sense, non-profit cooperative-based housing construction will always be anti-capitalist. The pro-independence nature of cooperativism, in the context of pre-WWI cooperatives, was emphasised by Stanisław Thugutt: 'It was a community where the subject of one of the three partitioning emperors had turned into a citizen of the future, yet invisible, but already upcoming, Polish Republic.'[3] It is hardly surprising, therefore, that the first shots of the Warsaw Uprising were fired at the WSM estate in Żoliborz (outside the boiler house — four hours before 'W' Hour), and Jarosław Abramow-Newerly, describing a childhood spent at the WSM Cluster 3 ['Kolonia'] in his memoirs, calls the Uprising the pivotal event of his early years. 'The only survivors were us, the youngest boys',[4] he wrote. All the older boys died in the insurrection.

International movements of modern architecture were another important context for the housing cooperatives founded during the interwar period. The formative conferences of the International Congresses of Modern Architecture (Congrès internationaux d'architecture moderne, CIAM) postulated sounder principles — prefabrication, simplification of customs, better organisation of cities, universal access to education — first and foremost in the area of health and hygiene, but also a greater focus on the problems of the broad masses and the construction of flats rather than of grandiose, monumental buildings (postulates of the first CIAM conference at La Sarraz, 1928).[5] The CIAM architects envisaged a new important role for themselves — that of educators and activists.

The Community as a Well-Designed Space

If progressive interwar architects claimed a role far beyond simple house building, it is no wonder that, shaping architecture, they wanted to shape not only space but also social relationships. In the conclusions of the Athens Charter, formulated during the 4th CIAM congress, it is stated that the 'city should assure both individual liberty and the benefits of collective action on both the spiritual and material planes'.[6] This postulate, as well as that, stemming from the spirit of the document, of equal access to 'sunlight, air, and green space', is evident in the layout of the interwar WSM developments: the original nine settlements in Żoliborz and the WSM estate in Rakowiec in southern Warsaw. The freestanding buildings, innovatively situated alongside the north-south axis in Rakowiec and arranged around large courtyards in Żoliborz, ensure good solar exposure in all dwellings. Moreover, the characteristic 'faulted' design of the Rakowiec I houses is meant to provide more sunlight for the corridors and for a carpet-beating place at the north end and a sunbathing place at the south end. The courtyards are full of greenery, and Cluster 4 even boasts a small botanical garden with a greenhouse where plants are grown for the estate's purposes. Small flats, socially most needed, usually with 1.5 bedrooms, meant to ensure 'individual freedom' and a decent life for working-class families, are accompanied by collective facilities that not only make up for the flats' modest floor areas and rudimentary amenities, but also provide the 'benefits of collective action' — improved hygiene, common education, and emancipation. For this reason, collective facilities usually play a double role. And so cooperative grocery shops (at Units 1 and 2) not only sell at lower margins and thus offer better prices, but also constitute the 'best foundation for and a most convenient hotspot of creative work in areas inhabited by a marginalised, impoverished population'.[7] They are a place of 'ground work' where, on the occasion of shopping, it is possible to educate or provide aid that won't be just alms-giving.

Playing a similarly double role are collective hygiene facilities. Built in 1931 at the WSM Żoliborz Cluster 6, according to a design of Bruno Zborowski, the central laundry serves the whole estate. It features 20 soaking tanks, six electric washing machines, three spin driers, a 16-rack drying room, two electric wringers, an electric mangle, a lifting crane, a steam-removing ventilator, pressing tables, and irons. A cooperative bath with tubs and showers is set up upstairs. A couple of years later, Helena and Szymon Syrkus design the Community Centre in Rakowiec, featuring a slightly smaller laundry, a steam bath, and a consulting centre for parents called The Healthy Child. Collective laundries are built to prevent mould growth caused by in-flat laundering; en suite bathrooms are offered only from Cluster 9 onwards, following consultations with elderly occupants. But hygiene facilities are located outside the individual dwelling not only for practical purposes; education and better occupant control are important reasons too. The WSM management believe that the use of such facilities should actually be compulsory. Article 17 of the 1930 Residence Rules bans home laundering and drying,[8] while Tołwiński postulates that charges for collective bath and laundry use should be included in rent, hoping for a 'I've paid for — I'll use it' effect.[9] Some laundries are even bundled with rest rooms complete with reference libraries and kitchen annexes. The Healthy Child consulting centre is set up not to actually treat sick children, but to 'prevent diseases and ailments by teaching parents how to properly raise and nurse children from infancy.'[10] Other collective facilities at cooperative housing schemes include eating places, such as the canteen of the Polish Society of Working Women at Cluster 1, or bachelor rooms, e.g., six rooms at the Community Centre in Rakowiec. In these cases too there is an evident desire to educate and control: the canteen is strictly alcohol-free and the bachelor rooms adjoin the house supervisor's office.

The Warsaw Housing Cooperative never intended to limit its mission to housing development. Its founding statute reads that, 'the cooperative's purpose is: 1. the provision and rental of inexpensive, healthy, and properly furnished homes, built through mutual self-aid with the support of public, municipal, and civil-society institutions; 2. the collective fulfilment of the members' cultural needs'.[11] In order to meet the latter objective as well as create a basis for the coexistence of all WSM occupants — including in all matters concerning their

moral and material wellbeing[12] — the WSM 'Glass Houses' Tenant Mutual Aid Association was founded. Besides co-managing the estate and providing material and legal assistance, its remit included culture and education. Activities such as readership promotion, musical and self-government education, organisation of hobby groups, lectures, or, from 1932, regular general-knowledge courses, often led on a gratuitous basis by local intellectuals, were meant to integrate the residents and stimulate cultural interests among the proletariat.[13] Such practices sometimes carried a slightly paternalistic undertone; for example, among the hobby clubs operating under the Association's auspices was the Aesthetics and Beauty Propaganda Club, started in 1931. The Club and the associated My Home consulting centre taught workers how to furnish a small flat, helped design furniture, and criticised petit-bourgeois aesthetics. Educational work took place not only occasionally — at the laundry, the grocery shop, or the canteen — but also required appropriate spaces. And so initially lectures and meetings were held in the Cluster 1 assembly hall, next to which a gallery and library were located; from 1933 they took place in a new theatre/music hall, designed by Bruno Zborowski, at Cluster 6. From 1935, the Association was also active at the Community Centre in Rakowiec, where the assembly hall, library, and reading room were adapted for its purposes.

The Women's Question

Among the clubs run by the 'Glass Houses' Association was the Women's Club, started in 1935 by the WSM's Cooperative Women's Guild. Both the Club and the Guild, among whose activists were Maria Orsetti, Janina Święcicka, or Zofia Żarnecka, were meant to promote the cooperative idea among women as well as 'improving their level of knowledge and social education'.[14] According to Orsetti, a pioneer of the cooperative movement and doctor of social sciences, women united in cooperatives will constitute a real political force: 'If the woman wants to throw her purchasing power into the scale of the struggle for a better tomorrow, for humane living conditions for everyone, she has to join forces, i.e., associate herself with other shopping-cart managers , has to join organisations that carry out such struggle by setting up business based on non-capitalist principles.'[15] The cooperative activists knew however that for women to join cooperative (and social) work, they need to educate themselves, and to educate themselves — they need time. At this point, the third (and perhaps most important) function of cooperative collective facilities (laundries, kindergartens, canteens) comes into focus: the rationalisation of women's work. 'For housewives to be able to study, they need time, and time they will have when they perform the household chores in a rational manner, economic in terms of time and effort. The woman has to abandon ancient ways of cooking, laundering etc.', Orsetti argued.[16] Accordingly, the Club and the Guild organised courses of (rational) cooking, sewing, laundering, and so on, as well as exhibitions and presentations devoted, for example, to (rational) interior design. But since the rationalisation of household work wasn't an end unto itself, but was meant to serve the cause of women's emancipation, such courses were also used as an opportunity to discuss legal regulations, issues of birth control, marital law, social security, or homelessness. Moreover, the Guild ran a free-of-charge employment agency for women residents, set up a branch of the Home Servants' Union, and planned to open a small shelter for homeless and unemployed women.[17]

House — Cluster — Estate — District

Not only the various spaces of a WSM housing estate are equipped with additional meanings — its whole structure is designed in such a way, and for a reason. A standard-setting social housing estate, as we learn, for example, from the wartime writings of Barbara Brukalska[18] and Stanisław Tołwiński,[19] needs a proper spatial structure corresponding with its organisational structure. According to Brukalska, who with her husband designed the WSM Żoliborz Units 4, 7, and 9, the design of a housing estate should be underpinned by certain general scientific principles[20] as well as ideological guidelines. One of those, *Guideline VI. Collectivised Individualism*, speaks of achieving an equilibrium between individualism and individual freedom on the one hand and community life on the other: 'We strive towards a gradual, though limited, expansion of the 1B area (collective satisfaction of biological needs) at the expense of the 1A area (individual expansion of biological needs), and towards a parallel and unlimited expansion of both 2A and 2B areas (individual and collective satisfaction of psychological needs)', writes Brukalska. Optimal coordination between A and B areas, the individual and the collective, is to be ensured by fully functional, if small, dwellings, socially most in demand, by the various collective facilities, as well as, no less importantly, by their democratic management and the decentralisation of the administration apparatus. But since 'experience shows that as the community grows, its connection with even the most democratic management becomes weaker and weaker [and] every management lacking connection with the masses sooner or later becomes bureaucratic',[21] the architect and activist postulates hierarchical decentralisation. Hence the structure of the social housing estate realised in Żoliborz and subsequently presented by the Underground Architecture and Urban Planning Studio (Konspiracyjna Pracownia Architektoniczno-Urbanistyczna): houses — clusters — estates — districts, and only then: cities.[22] The smallest management unit is a house or a number of dwellings accessible from a single staircase, overseen by the staircase custodian or delegate, and a proper arrangement of the entrance zone meets the basic needs. And so the entrance hall by every staircase should feature a small waiting area, a call office, a place for letterboxes, parcels, and, if possible, prams, as well as a 'table with daily newspapers and address books that will allow one, when passing by, to glance at the latest news, find a required address, place a phone order etc.'[23] The staircase custodian, elected from among the occupants — a function that can assume the form of cyclical duties — is to be the 'first universal activist of community life, able to direct someone looking for a particular address or service, be it a home, a shop, a clinic etc.' The second level of hierarchical management is the cluster, i.e., a number of residential houses with their immediate surroundings, an equivalent of Clarence Perry's concept of the neighbourhood unit. It is inhabited by some 2,000 occupants (1,250–2,500 according to Helena Syrkus) who, as Tołwiński writes during the war, have at least heard so much about each other,

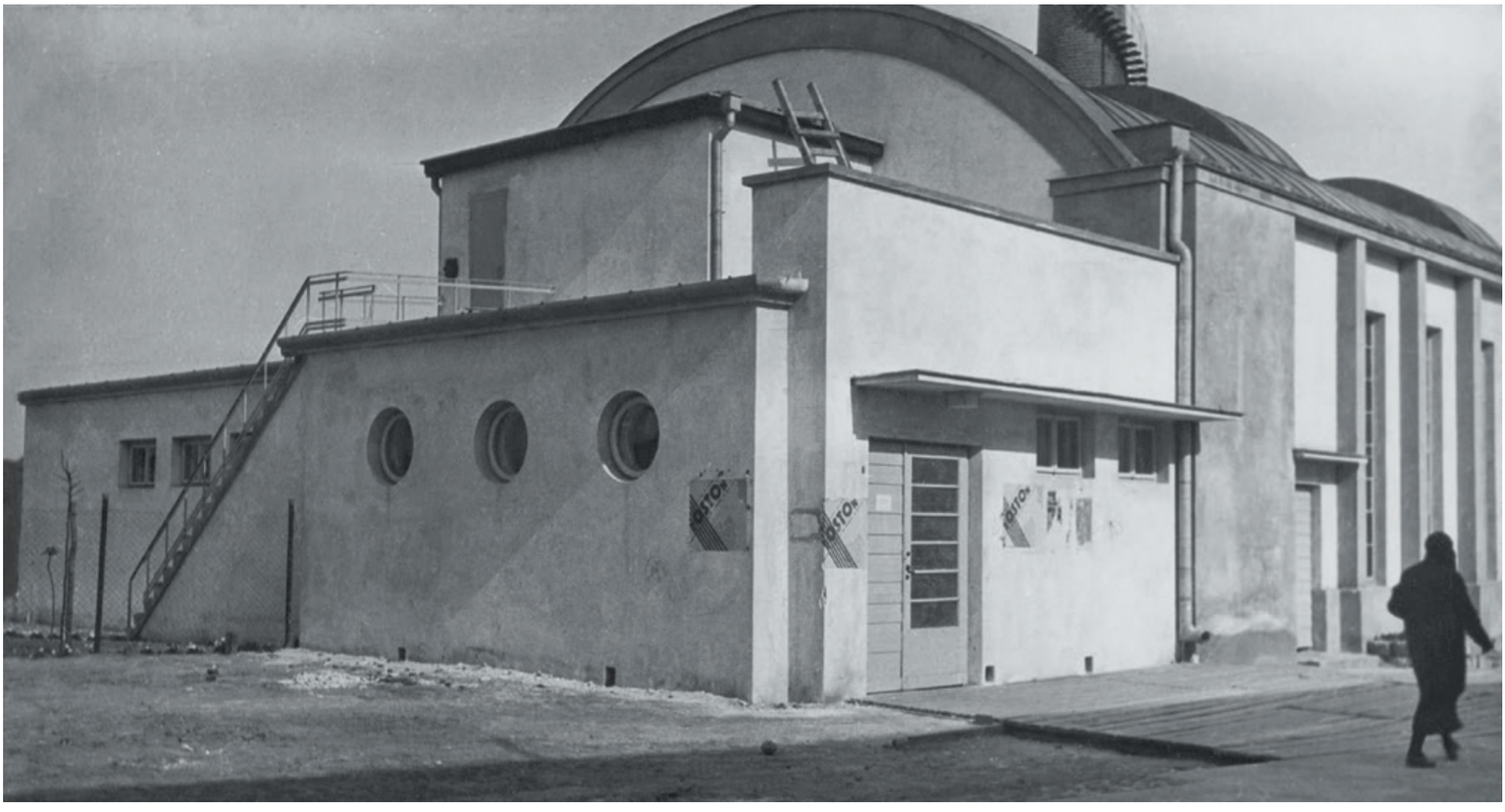
> to be able to elect proper representatives to the already diversified self-government bodies charged with the task of fulfilling the needs of the residents of the whole estate and district. The cluster is the first-degree electoral district for all bodies of diversified self-government. All cooperatives already have here their institutions for the collective fulfilment of needs: a housing cooperative — the smallest administrative unit with the cluster administrator, a consumer cooperative — the basic grocery store, a healthcare cooperative — the nursery and kindergarten, a cultural-educational cooperative — the reading room of daily magazines, the holiday cooperative — the first leisure areas.

The next level of self-government, and also the next element in the spatial hierarchy, is the estate, that is, a group of several clusters. 'The facilities for the collective fulfilment of needs are completely developed and diversified here'. A housing cooperative should have a central laundry, bath, boiler house, and garden; a consumer cooperative — specialised shops, a coal/firewood depot, and a canteen; a healthcare cooperative — a clinic, a pharmacy, and a barber shop; a holiday cooperative — playing fields, recreation areas, and 'lowest-level branches of sports and tourist clubs'. Estate-level cultural and educational needs are to be met by a high school, a community centre with a library, a reading room, a quiet room, science studios, lecture rooms, meeting rooms, and clubs. The self-government structure reflects the hierarchy of the urban structure: cluster-level elected delegates comprise the estate councils and make up the district-level general assembly. 'Each delegate has executive functions on the lower level of self-government, and controlling and supervisory functions on the higher one'.

The functional housing estate should constitute an autonomous centre — to the extent that Tołwiński suggests developing estate-level judiciary bodies for trying minor local cases: 'A decentralised judiciary, if the interested parties choose to be tried by it, relieves higher courts of the burden of very many cases, which by necessity are tried less thoroughly, often to the detriment of community institutions and thus the interested parties themselves'.

Conclusion

Quoted above, Barbara Brukalska's book, *The Social Principles of Housing-Estate Design*, published in 1948, was removed from bookstores less than a year later and the entire print run was destroyed. The official reason was the author's critique of totalism, which must have been considered by the young socialist state as a critique of its political system. In a several-pages-long review published in the *Architektura* monthly, Jan Minorski supports the decision, delivering a scathing attack on the book.[24] He condemns its style, language, and layout,



but devotes most space to discrediting the idea of collectivised individualism, now as interfering too much in the life of individuals (sic), now as too conservative, resembling 'medieval communes', and too capitalistic, echoing the English-speaking world's concept of the neighbourhood unit. One can hardly resist the impression that the concept of collectivised individualism, that is, in a way, a strong community of free individuals, could indeed pose a threat for socialism. The collectivised individualism of the interwar WSM housing estates seems to ensure strong social bonds, i.e., in academic language, normative integration.[25] Among the many testimonies of a strong sense of community there, it is worth quoting Newerly's comment about Jews who during the occupation stayed in Żoliborz: 'They survived. This is a miracle and the most beautiful chapter in the history of WSM Żoliborz. . . . The estate was a kind of haven, where half of the occupants helped and the other half kept silent.'[26]

Describing today what the interwar WSM activists wanted to achieve we would speak of social capital, which is of course territorial. Strong relations develop primarily between neighbours,[27] but for those relations to be properly shaped, the neighbourhood needs to be properly arranged. Already Brukalska knew that being neighbours wasn't enough in itself: 'In the old-type tenements, even though people lived close to each other, the neighbourly relations were basically negative — there was almost no positive feeling between them at all'.[28] After several decades of various experiences with housing development, we are all the more aware of how difficult it is to design a well-functioning collective space. Although the philosophy of the WSM founders was perhaps overly patronising, too expertly, and the interwar architects ascribed themselves too important a role and usurped too many rights, from today's perspective they were doubtless successful. They intuitively introduced the beginnings of social participation, conducting surveys of occupants and organising open-access meetings with the future residents, including children! Less than a month before the outbreak of war, on 2 August 1939, the Syrkuses and the WSM management met for the last time with young people in Rakowiec — in order to determine the program of the estate's sports areas.

Just as Minorski criticised neighbourly ties as 'diverting away from class struggle', so social capital is inconvenient for liberalism because it diverts us from unrestrained consumption. Social capital impacts favourably on the quality of life — but not necessarily on economic growth. As Krzysztof Nawratek writes, 'All good deeds performed not for profit are an attack on GDP'.[29] Well-designed collective facilities shape citizens. Neoliberalism needs consumers. Architecture is always political. ●●●

translation by Marcin Wawryńczak

1 Stanisław Tołwiński, 'Bogactwo form spółdzielczego ruchu mieszkaniowego', *Spólnota Pracy*, no. 12, 1936, retrieved from http://lewicowo.pl/bogactwo-form-spoldzielczego-ruchu-mieszkaniowego/, accessed 3 December 2017.
2 Marian Rapacki, 'Powszechność czy klasowość kooperacji', *Rzeczpospolita Spółdzielcza*, no. 10, 1923, retrieved from http://lewicowo.pl/powszechnosc-czy-klasowosc-kooperacji/, accessed 3 December 2017.
3 Stanisław Thugutt, 'Spółdzielczość wychowawczynią', *Społem*, no. 20, 1931.
4 Jarosław Abramow-Newerly, *Lwy mojego podwórka*, Warsaw: Twój Styl, 2000, p. 6.
5 Helena Syrkus, *Społeczne cele urbanizacji*, Warsaw: PWN, 1984, p. 129.
6 Helena Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego*, Warsaw: PWN, p. 146.
7 'Działalność społeczno-wychowawcza kooperatyw', in *Kalendarz spółdzielczy na 1919 rok*, Warsaw: Wydawnictwo Związku Stowarzyszeń Spożywców, 1919, retrieved from http://lewicowo.pl/dzialalnosc-spoleczno-wychowawcza-kooperatyw/, accessed 3 December 2017.
8 'Przepisy korzystania z mieszkań', in *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa — Statut. Regulaminy*, Warsaw: WSM, 1930, p. 21, Art. 17.
9 Stanisław Tołwiński, 'Finansowanie urządzeń społecznych w osiedlach mieszkalnych', *Dom, Osiedle, Mieszkanie*, no. 11, 1935, pp. 11–12.
10 *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa*, reprint from the monographic publication *Spółdzielczość mieszkaniowa w Polsce*, Warsaw: WSM, 1938, retrieved from http://lewicowo.pl/warszawska-spoldzielnia-mieszkaniowa/, accessed 3 December 2017.
11 *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa — Statut i Regulaminy*, p. 3, Art. 2.
12 Ibid., p. 30, Art. 2 and 3.
13 That the Association targeted mainly workers is suggested by its membership levels in Żoliborz and Rakowiec. In WSM Żoliborz, where the homes proved too expensive for the working class, only 38 percent of occupants joined. In Rakowiec, where the dwellings were genuinely inexpensive and workers constituted 80 percent of all residents, the percentage of those who joined the Association approached that number; cf. Elżbieta Mazur, 'Działalność Stowarzyszenia Lokatorów „Szklane Domy" przy Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej w latach 1927–1939', *Przegląd Historyczny*, no. 81(1/2), 1990, pp. 151–166, 155.
14 *WSM — Sprawozdanie za rok 1930*, Warsaw: WSM, 1931, p. 138.
15 Maria Orsetti, *Kobieta, której na imię miliony (rzecz o zadaniach kobiet w ruchu spółdzielczym)*, Kraków: Stowarzyszenie „Służba obywatelska", 1933, retrieved from http://lewicowo.pl/kobieta-ktorej-na-imie-miliony-rzecz-o-zadaniach-kobiet-w-ruchu-spoldzielczym/, accessed 3 December 2017.
16 Ibid.
17 This plan was never carried through.
18 Barbara Brukalska, *Zasady społeczne projektowania osiedli mieszkaniowych*, Warsaw: Wydawnictwo Trzaska, Evert i Michalski, 1948.
19 Stanisław Tołwiński, 'Osiedle społeczne i dzielnica mieszkaniowa' (1943/44), in *Zagadnienie samorządu w świetle doświadczeń demokracji ludowej*, Warsaw: Czytelnik, 1946, retrieved from http://lewicowo.pl/osiedle-spoleczne-i-dzielnica-mieszkaniowa/, accessed 3 December 2017.
20 E.g., Principle I. Optimum production quota; Principle II. Collective fulfilment of needs; Principle VIII. Architecture adapted to form of government.
21 Brukalska.
22 Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego*, pp. 229–281.
23 This and the following quotations from: Tołwiński, *Osiedle społeczne . . ..*
24 Jan Minorski, 'O zasadach społecznych projektowania osiedli mieszkaniowych', *Architektura*, 1949, no. 2, pp. 58–60, 63.
25 Waldemar Siemiński, 'Kształtowanie więzi społecznych jako cel tworzenia osiedli mieszkaniowych', *Człowiek i Środowisko*, no. 35, 2011, p. 95.
26 Abramow-Newerly, p. 69.
27 Krzysztof Nawratek, *Miasto jako idea polityczna*, Kraków: Korporacja Ha!art, 2008, p. 12.
28 Barbara Brukalska, op. cit., p. 30.
29 Nawratek, p. 8.

Text is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported license

Agata Twardoch — is an architect and urban planner, Assistant Professor in the Faculty of Architecture, Silesian University of Technology, member of the Society of Polish Town Planners. Co-owner of the design studio 44STO. Interested in accessible housing construction and alternative forms of housing, she conducts research, lectures, and runs design workshops. Author of texts published in trade periodicals. She designs public spaces, architecture, and interiors.

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

Main Boiler House at the WSM Żoliborz development, Warsaw, 1930s, WSM Hall of History

Łyżeczka z Nowego Świata

Anna Szczepańska

Tekst opublikowany w książce *Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918* towarzyszącej wystawie *Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018

Nie myśl, że świat jest karczmą — stworzony,
Ażeby przepychać się w nim do Szynkwasu
Pięściami, pazurami i zachlać się, żreć, kiedy
Inni patrzą, i mdlejąc, i połykając ślinę
Wciągają żołądek miotany przez skurcze!
O, nie myśl, że świat jest karczmą!
Icchok Lejbusz Perec[1]

Pośród tysięcy dokumentów poświęconych historii Bundu znajdujących się w archiwum YIVO Institute for Jewish Research przy 16 Ulicy w Nowym Jorku[2] zachował się tylko jeden przedmiot pochodzący z Sanatorium im. Włodzimierza Medema, opisany: „A teaspoon 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 do 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 dorosły karmi dziecko. Przed każdym posiłkiem przedmiot ten starannie kładziony był na stole przez 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 łóżek 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, giełdą ni dżunglą"[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. Leczono je tam, hołdując najbardziej nowoczesnym podstawom 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 żydowskich [4], 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 szczęście[5].

W 1935 roku, mniej więcej dziesięć lat po założeniu sanatorium, ta modelowa instytucja z pełną mocą odczuła skutki zaostrzenia się sytuacji politycznej w Polsce. Ciążenie sanacyjnego rządu w kierunku władzy autorytarnej wyraźnie odbiło się na mniejszościach, w szczególności żydowskiej[6]. Finansowanie sanatorium zostało ograniczone do tego stopnia, że dalsze jego istnienie wydawało się zagrożone[7]. Aby nadal móc karmić, leczyć i uczyć swoich małych pacjentów, dyrektor placówki Szlojme Giliński wpadł na genialny pomysł wykorzystania najnowocześniejszego i najskuteczniejszego narzędzia tamtych czasów: kina[8]. U Aleksandra Forda, jednego z najbardziej obiecujących filmowców żydowskich swojego pokolenia, zamówił film, który miał promować instytucję, ale również przyczynić się do pozyskania funduszy niezbędnych do dalszego funkcjonowania placówki przez dotarcie do sympatyków Bundu na całym świecie, w szczególności w Stanach Zjednoczonych. 27-letni wówczas Ford wydawał się idealną osobą do zrealizowania tego zamówienia. Urodzony jako Mosze Lifszyc, był członkiem lewicowego Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START[9] 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 nurtów[10]. Z pomocą pisarki i działaczki PPS Wandy Wasilewskiej, a także pisarza Jakuba Pata i operatora Stanisława Lipińskiego, rozpoczął latem 1935 roku zdjęcia do film, który początkowo miał mieć 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 było 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 w 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 wypełniane w momencie przybycia dziecka do ośrodka karty przyjęć 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 przyjścia na świat, szczególne cechy fizyczne i psychiczne, pochodzenie społeczne rodziców, warunki życia, przyzwyczajenia i cechy charakteru. Czy dobrze sypia 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 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 okazałego jak na ówczesne polskie warunki, postanowił najpierw posłużyć się efektownym kontrastem. Pierwsza sekwencja filmu, zaraz po początkowych napisach,

pokazuje widzowi — bez żadnego dodatkowego komentarza — życie codzienne dzieci zanim trafiły do sanatorium. Widzimy ulice biednej dzielnicy Warszawy, gdzie ubogie rodziny robotnicze żyją w trudnych warunkach, ściśnięte w małych i ciemnych pomieszczeniach, wykonując 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 *Mir kumen on* oparty jest zatem o zasadę dialektyczną, prostą i skuteczną: 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 mknącemi obłokami, w zieleni i drzewach, stoi biały, duży dom. Jesteśmy w Senatorium Medem pod Warszawą, wśród gromady roześmianych i szczęśliwych dzieciaków” [12]. Ta strategia dialektyczna przypomina najpiękniejsze liryczne wzloty literatury społecznie zaangażowanej, która już 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 roztacza 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 cyklu *Dola i niedola naszych dzieci*, poświęconym 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 i odrabiać lekcje”. Po lewej stronie widzimy ciemny pokój oświetlony lampą naftową, wokół której gromadzą się dzieci, by z mozołem 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 „[żerowanie] 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 Słonimski i Wanda Kragen dają wyraz zdziwieniu i pytają ironicznie, w jaki sposób walka z gruźlicą, powrót do natury, higiena i sport, nauka solidarności i sztuki mogą „zagrażać żywotnym interesom Państwa?”[14]. Tego rodzaju gwałtowne reakcje nie miały jednak żadnego wpływu na ostateczną decyzję władz i 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 Filmoteki Narodowej, którym to instytucjom zawdzięczamy odnowienie kopii filmu w jego oryginalnej i pełnej wersji[15].

Fakt zakazu 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, zagorzały obrońca filmu i działacz socjalistyczny, zwrócił się do widzów w sali Pleyela 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 najnędzniejszych na świecie. Przeszedłszy spod rosyjskiej władzy carskiej pod władzę polskiego kapitalizmu, klasa ta nieustannie walczy o prawo do pracy i o prawo do kultury”. Brudnopis przemowy, znajdujący się w archiwum filmowca w Paryżu, zdradza wymowne niezdecydowanie: Painlevé skreślił słowa „polski kapitalizm”, zastępując je słowem „faszyzm”[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 siatka Bundu powinna jak najszerzej rozpowszechnić, aby walczyć z postępami tej idei w Europie. Jego amerykańscy zwolennicy rozwijali argumentację, przedstawiając *Mir kumen on* jako „pierwszy krok na drodze do »kina klasy pracującej«[18], dającego odpór truciźnie, która zaczyna się sączyć z Cinecittà”. Film Forda 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 film 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 wyrywa je niejako z ich nędznego położenia. 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 energiczne machanie nogami przez małych widzów udziela się także nam, przedłużając ich impet. 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 wybija się w całym filmie. Pierwsza sekwencja filmu kręcona w Warszawie przypomina awangardową estetykę dokumentalną filmów z koniec lat dwudziestych, jak *Berlin, symfonia miasta* (1927) Waltera Ruttmanna oraz *Człowieka 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, commedia 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 ma tu też 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 poetyckim stylu charakterystycznym dla eksperymentów filmowych tamtych czasów.

Talent Forda polega również na łączeniu dokumentalnej różnorodności obrazków 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-naturszczyków. Scenariusz wykorzystuje różne zakresy nastrojów. Widz jest czasami wzruszony

życzliwością pedagoga, na przykład wtedy, gdy ten, po złapaniu młodego Łazarza na kradzieży bułeczek, 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 oraz 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 słońcu i w radości".

Mir kumen on jest zatem wcieleniem utopii, zrealizowanej, a następnie brutalnie zniszczonej. Łyżeczka zachowana w archiwum YIVO wzbudza w nas tyle emocji z tego samego powodu, co film Forda: jesteśmy świadomi, że obcujemy z cząstką świata, który przepadł, nie istnieje. Podobnie jak przedmioty więźniów wyłaniające 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

1 Icchok 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), FINA Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny (Anna Sienkiewicz-Rogowska i Elżbieta Wysocka), Kinemathek de Berlin (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.
3 Ibidem.
4 Jak wyjaśnia Henri Minczeles, Powszechny Żydowski Związek Robotniczy na Litwie, w Polsce i Rosji, zwany w skrócie Bund i 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 Włodek, *Dokąd prowadzi droga młodych*, „Midrasz", listopad–grudzień 2015.
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 w radości. Dziecko w Sanatorjum im. Wł. Medema w Miedzeszynie*, nakładem Zarządu Sanatorjum dla Dzieci im. Wł. Medema, 1933.
12 Wanda Kragen, *Zakazany film*, „Oblicze Dnia", 30.04.1936.
13 Wiktor Hugo, *Nędznicy*, przeł. Maciej Żurowski, Tower Press, Gdańsk 2001, s. 9.
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 *A 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.
18 Gus Tyler, recenzja filmu, archiwum YIVO, nr 438.
19 Archiwum YIVO, nr 462.

Tekst dostępniony na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0 Polska

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.

Łyżeczka z Sanatorium im. Włodzimierza Medema w Miedzeszynie, YIVO Institute for Jewish Research, Nowy Jork

Łyżeczka z Sanatorium im. Włodzimierza Medema w Miedzeszynie, YIVO Institute for Jewish Research, Nowy Jork

A Teaspoon from a New World

Anna Szczepańska

Text published in *Szklane domy* [Glass houses. Visions and practices of social modernization after 1918], a book accompanying the exhibition *The future will be different. Visions and practices of social modernization after 1918*, Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw 2018

> Don't think the world is a tavern — created
> For fighting your way, with fists and with nails
> To the bar, where you gorge and you guzzle,
> while others
> Look on, glassy-eyed, from a distance
> Swooning from hunger, and swallowing spit
> Drawing their swollen cramped bellies in tighter
> Oh, don't think the world is a tavern.
>
> Icchok Lejbusz Perec[1]

Among the thousands of documents related to the history of the Bund held at the YIVO Institute for Jewish Research at West 16th Street in New York,[2] a single item from the Włodzimierz Medem Sanatorium has been preserved, labelled as 'a teaspoon from the Medem Sanatorium'. If the label is correct, then the teaspoon doubtless served to feed hundreds of, mainly Jewish, children from poor working-class backgrounds who for several months were able to live and study at one of the most progressive secular Jewish institutions in pre-WWII Poland. Blackened by time, the spoon, which by some strange coincidence has found itself in the archive between two vintage newspapers, is finely made, decorated with an elegant floral motif. It is a material trace of the Medem Sanatorium's mission: to feed the body and the soul in order to lead children towards autonomy and self-determination, which are the prerequisites of the arrival of a 'new world'.

In this children's republic, admired by pedagogues from all over Europe, the spoon was not just a means for the adult to feed the child. Before every meal, it was laid carefully on the table by a child from the 'meal committee', which was responsible for setting the tables at fixed hours, just as the shoe committee oversaw the cleanliness and proper condition of all footwear at the sanatorium, and the bed committee made sure the bedclothes were neat and clean. The pedagogical staff hoped that such a precise division of duties would instil a sense of self-reliance and communal responsibility in every child. The ultimate goal was a world drawn along more brotherly lines, one that would no longer be but a 'tavern . . . a market . . . a wasteland'.[3]

The purpose of the sanatorium, built in 1926 in Miedzeszyn, some 20 kilometres south-east of Warsaw, was to prevent and treat diseases, particularly respiratory ones, in children aged six to sixteen, 80 percent of which came from the families of workers, craftsmen, and low-level employees. The manner of their treatment was informed by progressive pedagogical theories as well as the Bund's secular and socialist values. From its rise in the 19th century, the Jewish labour movement fought against discrimination and worked towards the enfranchisement of Jewish workers,[4] eventually developing a large network of educational facilities. The Medem Sanatorium was like one of those fantasy lands from early-19th-century Yiddish poems:

> High on a mountain, on green grass,
> as a child I dreamed of happiness.[5]

In 1935, roughly ten years into the sanatorium's history, the standard-setting institution felt the consequences of the radicalisation of Polish politics. As the Sanacja government grew increasingly authoritarian, minorities, particularly the Jewish one, were hard hit.[6] The sanatorium's budget was cut so sharply that its very existence seemed in peril.[7] In order to be able to continue feeding, treating, and instructing his juvenile patients, the facility's director, Szlojme Giliński, came up with the brilliant idea of using the era's most modern and effective medium: film.[8] He commissioned Aleksander Ford, one of the most promising Jewish filmmakers of his generation, to make a film that would promote the institution but also help raise funds for it by reaching Bund sympathisers around the world, especially in the United States. The 27-year-old Ford seemed perfect for the job. Born Mosze Lifszyc, he was a member of the leftist START Association of Film Enthusiasts[9] and an advocate of 'socially useful' film. He had a proven track record, both as an author of documentaries (*The Legion of the Street*) and of features (*Mascotte*; *Awakening*; *Sabra*), even if his productions were hardly mainstream at the time.[10] With the help of writer and PPS activist Wanda Wasilewska, writer Jakub Pat, and cinematographer Stanisław Lipiński, in summer 1935 Ford began shooting footage for the film, which was originally meant solely as a fundraiser.

Due to the nature of the project, his brief was clearly defined: the film was to document the institution's daily life while conveying the ideas of humanism and social progress that the Medem Sanatorium championed. But Ford, informed by Soviet avant-garde art of the 1920s, knew that a pedagogical and ideological pamphlet, even a persuasive one, wouldn't suffice. In order to convince potential donors to chip in their hard earned dollars for the sake of an institution based in a small Polish town of an unpronounceable name, which they surely wouldn't be able to locate on the map, it was necessary, besides providing the necessary information, to win their hearts and minds. The key issue — the *Grundproblem*, as Sergei Eisenstein would have it — was to find the right form, one able to appeal to the viewer's conscience. Ford's purpose was therefore to raise the film's status from a semi-commercial to a propaganda artistic work so that he would fulfil his contractual obligation without compromising his own ambitions as an auteur.

Studying the origins of *Mir kumen on* (*Children Must Laugh*) and the research materials used by Ford and his crew, we can try to imagine how a publicity film for the Medem Sanatorium might look like. *In Sun and Joy*,[11] a brochure published in 1933, lists the institution's goals, admission requirements (age, ethnicity, language, social background), hygienic and medical considerations (food, materials), as well as the sports, leisure, and arts classes offered by the pedagogical team. Also the admission sheet, filled on the day a child was admitted to the facility, reflects the surprisingly modern nature of the educational model practiced in Miedzeszyn. Divided into six sections, the questionnaire sought to precisely recreate the patient's life path so far: the circumstances of their birth, any special physical or mental characteristics, parents' social background, living conditions, habits and character traits. Do they sleep well at night? Do they happen to lose their temper? Do they suck their thumb? It was thus a cross between a medical record book and a sociological survey, helpful for educators and teachers in their dealings with the child. Postcards published by the Medem Sanatorium show the different spaces that were made available to Ford and his crew as locations: a modern-looking building with large windows set near a grove a trees, with large rooms (dining room, biological laboratory, dormitory, library) abundantly stocked with medical and pedagogical materials. Ford could have simply accepted the administrative-medical logic and made the film revolve around the efforts of the institution's staff, accompanying it with voiceover commentary praising the methods they employed.

But he did nothing of the sort. In order to highlight the quality and modernity of the place, which was quite spectacular for Polish standards, he decided to use the technique of contrast. The first sequence, starting right after the opening credits, shows — without a word of commentary — the daily life of the children before they have been taken in. We see the streets of a Warsaw slum, where poor proletarian families live in difficult conditions, crowded together in dark, cramped spaces, performing arduous daily chores. The children raised in such places by parents overburdened with the toil of life, malnourished and meagrely dressed, are doomed to their fate, and the only way for them to have any fun is to play outside, in the seedy backyards and perilous streets.

Mir kumen on is thus based on the dialectic principle, simple and effective: the sunlit garden of Eden — the sanatorium — becomes meaningful only when juxtaposed with a gloomy urban reality, filmed in Warsaw on streets like Gęsia Street, Smocza Street, or Franciszkańska Street. It is possible, it says, offering

hope, to leave behind the wretched conditions, the which are the cause of diseases and a whole range of mental disorders. The contrast is heartening. As a contemporary critic noted, 'Darkness gives way to light, the rundown house walls step aside. The film vibrates with air and space, and under speeding clouds, set amid greenery and trees, there stands a large white house. We are at the Medem Sanatorium near Warsaw, among a large bunch of cheerful and happy kids.'[12] This dialectical strategy brings to mind the most beautiful peaks of committed literature which already 70 years earlier alleged that the industrial 'society is culpable, in that it does not afford instruction gratis; it is responsible for the night which it produces. This soul is full of shadow; sin is therein

committed. The guilty one is not the person who has committed the sin, but the person who has created the shadow'.[13] The opposition between the shadow of misery and the light of education and modern urban architecture can also be found in the socially conscious photography from the period following the 1929 crisis. Suffice it to mention here the photographs of Aleksander Minorski, a member of the START collective. In the series *The Weal and Woe of Our Children*, devoted to the conditions of their living in Poland, the dialectic, consistently employed, determines the visual montage; interpretation is informed by a clear commentary delivered in the name of the children: 'At home the conditions for study aren't always that good. We are happy to go to the courtyard of our school, where we can play and do our homework'. On the left we see a dark room, lit with a kerosene lamp around which children have gathered to read a book. On the same page, on the right side, we can admire a spacious room of a modern school, where everyone has access to plenty of natural light. Social progress thus works in this binary and Manichean form for the sake of the cause, and the reader has no other choice but to agree with the visually impeccable argumentation.

But the contemporary censors proved extremely watchful. *Mir kumen on* was banned, mainly because of its opening sequence, which one of the censors, Józef Redliński, accused of 'feeding on the poverty of the masses and promoting the communist ideology . . . posing threat to the vital interests of the country'. Another fragment, showing solidarity between the Sanatorium kids and striking Polish workers, only made things worse in the eyes of the Central Film Bureau. But the ban immediately becomes the subject of polemical comments in the press. Authors such as Antoni Słonimski or Wanda Kragen express their astonishment and ask ironically how a fight against tuberculosis, a return to nature, a promotion of sports and hygiene, and the teaching of solidarity and art can 'pose a threat to the vital interests of the country'.[14] Such violent reactions made no difference, though, and the film was banned right after the completion of production in 1936. It was screened in Poland only eight decades later, in August 2017, on the initiative of Serge Bromberg and Lea Minczeles, in association with the Deutsche Kinemathek, the New York Museum of Modern Art, and the Polish National Film Archive — Audiovisual Institute, institutions that made it possible to restore a copy of the film in its original and full version.[15]

But the fact of the ban was quickly seized upon abroad. During the film's first official screening in Paris in March 1936, the socialist filmmaker and biologist, Jean Painlevé, delivered in the Salle Pleyel a scathing attack on the Polish authorities: 'Under a government that is oppressively both racially and socially, the Jewish working class in Poland is one of the most wretched in the world. Having transferred from the authority of Tsarist Russia to that of Polish capitalism, this class continues to fight for its right to work and right to culture'. The draft of the speech, held at the Painlevé archive in Paris, betrays a telling uncertainty: the author crossed out 'Polish capitalism', replacing it with 'fascism'.[16] The film's defenders in America harkened back to the French filmmaker's argumentation, speaking of the 'medieval squalor of life in Polish ghettos'.[17] Ford's film was presented in the Unites States as coming from a country where fascism has grown strong and as such, it should be distributed as widely as possible by the Bund network to oppose the ideology's spread in Europe. US critics elaborated on this argumentation, suggesting *Mir kumen on* was a 'first step in a "Labor cinema" to combat the poison that has been oozing from Cinecittà.'[18] Ford's picture thus became a work of counterpropaganda, its purposes stretching far beyond social conflict in Poland.

The film is indeed an accusation, but its greatest achievement lies in its virtuoso promotion of the Bund's progressive, secular, and socialist ideology. In order to clearly convey the modern nature of the sanatorium's pedagogical model, the director made an important choice: instead of focusing on the work of the grown-ups, he decided to portray the hope for a better future by turning the camera primarily at the children, their well-rested bodies and smiling faces, enlivened with laughter and collective song. In fact, Ford is serious about respecting the principles of the pupils' autonomy and self-government as well as of learning through play, praised by pedagogues from all over the world visiting the facility. Translated into the language of film, they manifest in the kids' vital energy and artistic talent.

The film's appeal was due also to its use of a cinematic idiom influenced by some of the most cutting-edge productions of the time. The scene of the arrival at the sanatorium is emblematic in this respect: the children's coughing turns into their feverish repetition of the Yiddish phrase 'helz mi' (help me), which also imitates the mechanical rhythm of the train that carries the kids to the sanatorium, delivering them, as it were, from their lamentable condition. The spoken words then give way to a powerful children's chorus, the song *Mir kumen on*. Placed centre stage, the Yiddish language sets the editing rhythm, bringing to mind the poetic verses in *Mailing Post*, a film made in the same year by John Grierson, the father of the propaganda documentary, as an innovative form of publicity for the British post. The Yiddish poems, political chants, and folk songs (e.g., a lullaby sung in Polish, showing the patients' bilingualism) are delivered facing the camera, and as the singing children wave their legs, the vigour of their movement becomes contagious. Ford's cinematic inspirations, mainly Russian, French, and German (as suggested by the titles mentioned in the programming manifesto of START), can be felt throughout the film. The opening sequence, shot in Warsaw, echoes the aesthetics of avant-garde documentaries from the late 1920s, such as Walter Ruttmann's *Berlin: Symphony of a Metropolis* (1927) or Dziga Vertov's *Man with a Movie Camera* (1929). The concept of 'attraction', formulated by Eisenstein, is tapped on two levels here. Firstly, to add variety through children's artistic performances inspired by folk culture — circus, commedia dell'arte, puppet theatre — which constitute an important motif of the last part of the film. In fact, the *New York Times* praised the casting of the movie: 'Hollywood scouts would do well to locate some of the children, especially little Zalmen and Lazar, and the pretty girl radio announcer'. But attraction as defined by Eisenstein also has its other side as an aggressive element, attacking the viewer and provoking a violent psychological reaction in them: in, for example, the image of a horse galloping through the Warsaw streets, menacing the kids' frail little bodies, or in numerous close-ups of hands shaking (in the scene of the children greeting the striking Polish workers) or giving applause. The imagery clearly conveys the idea of fraternity and solidarity. We could repeat after a US critic that the 'camera has succeeded where words have failed'.[19] This success stems doubtless from the wealth of the visual forms employed by the director and his ability to transform verbal discourses in a poetic style characteristic of the cinematic experiments of the era.

Ford's talent is also to combine the documentary diversity of real-life vignettes with a perfect knack for the plot: the children can play their roles so convincingly because every scene has been sensibly directed, with the cooperation of young non-professional actors. The script employs various mood ranges. The viewer is sometimes moved by a pedagogue's kindness, like when a teacher catches the young Łazarz stealing muffins and tells him to better wrap them in a clean napkin before pocketing them. We also smile when two boys who have been at odds are told to clean the floor together and do so to a choreography reminiscent of contemporary slapstick comedy. The sanatorium's rules and organisation presented in such scenes arouse our sympathy as we develop an emotional attachment to the different characters. Performing the tasks entrusted to them — gardening, cleaning, producing weather reports, staging theatre shows, keeping a daily log — the kids begin to understand the world around them and to function in it. Thus they gradually release themselves from adult authority, becoming free and responsible in accordance with the child development theory and methodology propounded by Maria Montessori and Janusz Korczak. The closing theatre scene, which brings to mind *Glumov's Diary* by Eisenstein (1923), represents the culmination of this process: like Pinocchio, the children cut off the strings that controlled them and start dancing merrily, 'in sun and joy'.

In this sense, *Mir kumen on* embodies a utopia, one that was realised and then brutally destroyed. The teaspoon preserved at the YIVO in New York moves us so much for the same reason as the Ford film does: we are aware it is part of a world that has vanished and is no longer. Like the prisoners' belongings emerging from the ground during excavations at Auschwitz in

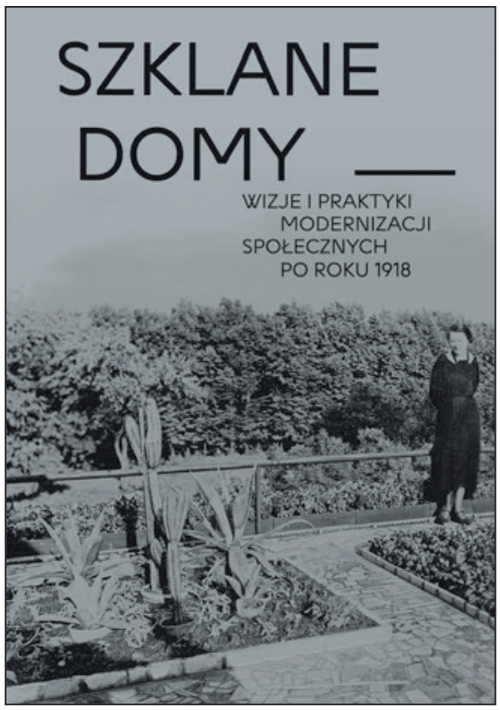
Andrzej Brzozowski's film *Archaeology* (1967), the Medem Sanatorium teaspoon represents a fragile trace of a tragedy, an echo of which can also be heard in a wire sent to New York on 3 December 1942: '250 sanatorium children murdered, like most staff. Staff members had a choice and decided to share the kids' fate'. In August 1942, they had all been taken to Treblinka. *Mir kumen on* sounds today like a revolutionary song, but also like a requiem.●●●

translation by Marcin Wawryńczak

1 Icchok Lejbusz Perec, *Don't Think*, translated by Jeffrey (Shaye) Mallow.
2 The Author wishes to thank the following persons and institutions for their help and support in researching this essay: Fondation pour la Mémoire de la Shoah (Annette Wieviorka), YIVO Archive (Leo Greenbaum and Marek Web), Les Documents cinématographiques (Brigitte Berg), FINA Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny (Anna Sienkiewicz-Rogowska and Elżbieta Wysocka), Deutsche Kinemathek (Martin Koerber), Museum of Modern Art in New York (Katie Trainor), Archive of the Polish Institute and Sikorski Museum, London (Wojtek Deluga), Édition Lobster (Serge Bromberg), Centre Medem — Arbeter Ring, Paris; the Author also thanks Lea Minczeles, Stanisław Janicki, Konstancja Ford, Monika Talarczyk, and Sylvie Lindeperg.
3 Ibid.
4 As Henri Minczeles explains, the General Jewish Labour Bund in Lithuania, Poland and Russia, founded in Vilnius on 25–28 September 1897 and known commonly as the Bund, was firmly anti-Zionist and quickly adopted the 'course of autonomy, opposing both nationalism and assimilation'; idem, *Histoire générale du Bund, un mouvement révolutionnaire juif*, Paris: Denoël, 1999, p. 67.
5 Chaim Nachman Bialik, *High on a Mountain*, translated by Zackary Sholem Berger.
6 Georges Mink, *Polska w sercu Europy*, trans. Magdalena Kozłowska, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2017, p. 115–134.
7 Magdalena Kozłowska, '(Nie)urzeczywistniona utopia', *Midrasz*, November–December 2015.
8 The project wouldn't have happened without the support of Bund activist Szlojme Mendelsohn and Central Jewish School Organisation (Centralna Żydowska Organizacja Szkolna, CISzO), director Chaim Kazdan. Cf. Roman Włodek, 'Dokąd prowadzi droga młodych', *Midrasz*, November–December 2015.
9 Cf. Monika Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska. Od nowa*, Warsaw: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015, p. 37–58.
10 Stanisław Janicki, *Aleksander Ford*, Warsaw: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1967, p. 6–46.
11 *W słońcu i w radości. Dziecko w Sanatorjum im. Wł. Medema w Miedzeszynie*, Miedzeszyn: Zarząd Sanatorjum dla Dzieci im. Wł. Medema, 1933.
12 Wanda Kragen, 'Zakazany film', *Oblicze Dnia*, 30 April 1936.
13 Victor Hugo, *Les Misérables*, translated by Isabel F. Hapgood.
14 Wanda Kragen.
15 Released in France as part of the DVD set *Trésors du cinéma Yiddish*, Édition Lobster, 2016. Cf. Ania Szczepańska, 'Trésors du cinéma yiddish', *Journal Film of Preservation*, 2017, no. 97, p. 142.
16 *A propos du film sur le Préventorium populaire Wladimir Medem*, Archives Jean Painlevé, Paris, no. 20091.
17 Film reviews, 6 April 1938, YIVO Archive, no. 244.
18 Gus Tyler, film review, YIVO Archive, no. 438.
19 YIVO Archive, no. 462.

Text is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported license

Anna Szczepańska holds a PhD in the Humanities. She teaches film history at the Faculty of Art History, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, where the also runs editing workshops based on archival photographs. Her research focus is on Polish cinema, documentary film, and former Eastern Bloc cinematography. Author of the documentary Nous filmons le peuple! (2013) about communist-era Polish cinematography. Author of the book Do granic negocjacji. Historia Zespołu Filmowego X Andrzeja Wajdy, 1972–1983 (2017). Co-author, with Sylvie Lindeperg, of the book A qui appartiennent les images ? Le paradoxe des archives (2017). She is currently conducting research devoted to the life and work of Aleksander Ford.



Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918
[Glass houses. Visions and practices of social modernisation after 1918]
pod redakcją | edited by Joanny Kordjak
projekt graficzny | graphic design: Fontarte (Magdalena Frankowska, Artur Frankowski)
wersja językowa polska | Polish edition
strony | pages: 344
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018
ISBN 978-83-64714-61-0

Narracja książki, podobnie jak obecnie trwająca w Zachęcie wystawa *Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*, której ta publikacja towarzyszy, zbudowana jest wokół różnych idei społecznych rodzących się w Polsce po odzyskaniu niepodległości. Spółdzielczość, kooperatyzm, budowanie silnego społeczeństwa przez sport, ale też społeczne wychowanie dziecka czy edukacja seksualna, ukierunkowane na projektowanie nowoczesnego społeczeństwa, stanowiły odpowiedź na realne problemy społeczne (bezrobocie, klęska mieszkaniowa) i nastroje społeczne (coraz radykalniejsze wraz z pogłębiającym się kryzysem gospodarczym). Wcieleniem tych idei były modelowe osiedla robotnicze Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (na Żoliborzu i Rakowcu) czy ośrodki opiekuńczo-wychowawcze, jak Nasz Dom na Bielanach czy sanatorium im. Włodzimierza Medema w Miedzeszynie (zwane małym Edenem). Publikacja ma interdyscyplinarny charakter, a składają się na nią eseje z zakresu historii sztuki, architektury i wzornictwa, filmu, teatru oraz antropologii kulturowej (wśród autorów tekstów są Dorota Sajewska, Ewa Klekot, Monika Talarczyk, Małgorzata Radkiewicz, Przemysław Strożek, Agnieszka Kościańska) oraz bardzo bogaty materiał wizualny. Książka ukazuje interesujący, niekiedy zaskakujący obraz dwudziestolecia międzywojennego w Polsce widzianego przez pryzmat intensywnych przemian społeczno-obyczajowych oraz emancypacji różnych, dotychczas niedowartościowanych grup, jak kobiety, dzieci czy robotnicy.
The narration of the book, as well as the current Zachęta exhibition, *The Future Will Be Different. Visions and Practices of Social Modernisation after 1918*, accompanied by the book, are build around various social ideas, arising after Poland regained its independence. These ideas, including the cooperative movement, cooperatism, building a strong society through sports, as well as social children's upbringing and sexual education, aimed at designing a modern society, were an answer to real social problems (unemployment, the housing crisis) and social sentiments (increasingly more radical as the economic crisis deepened). The embodiment of these ideas were model worker's housing estates of the Warsaw Housing Cooperative (in the Żoliborz and Rakowiec districts), or care and education facilities, such as Our Home orphanage in the Bielany district or the Włodzimierz Medem Sanatorium in Miedzeszyn (called Little Eden). The publication is interdisciplinary in nature and consists of essays in the fields of art history, architecture and design, film, theatre and cultural anthropology (text authors include Dorota Sajewska, Ewa Klekot, Monika Talarczyk, Małgorzata Radkiewicz, Przemysław Strożek, Agnieszka Kościańska and others), as well as very rich visual materials. The book shows the fascinating, sometimes surprising picture of the interwar period in Poland, seen through the prism of intensive social and moral transformations, as well as the emancipation of various previously undervalued groups, such as women, children and the working class.

BĄDŹMY
PRZYJACIÓŁMI
ZWIERZAT

Program edukacyjny towarzyszący wystawie

Educational programme accompanying the exhibition

Nie można myśleć o przyszłości bez patrzenia w przeszłość. Ta myśl towarzyszyła nam przy tworzeniu programu edukacyjnego do wystawy prezentującej wizje i praktyki modernizacji społecznych w dwudziestoleciu międzywojennym.

Wprowadzenie w tematykę wystawy rozpoczęliśmy w 2017 roku cyklem wykładów zatytułowanym *Szklane domy*, którego inicjatorem był profesor Andrzej Mencwel z Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Punktem wyjścia było przekonanie, że idea znana z *Przedwiośnia* nie jest tylko utopią. Profesor Mencwel pisał: „Rzetelna lektura Żeromskiego wzbogacona należytym przeglądem dokonań, pokazuje, że wizja »szklanych domów«, była, co prawda, mityzacją, ale miała inspirującą moc sprawczą w wielu dziedzinach rzeczywistości". O tym, co udało się w dwudziestoleciu zrealizować na polu literatury, kultury wizualnej, teatru czy wychowania, jakie utopie urzeczywistnić, można było dowiedzieć się podczas całorocznych spotkań (nagrania wszystkich wykładów dostępne są na stronie Zachęty w mediatece).

W czasie trwania wystawy nadal będziemy przyglądać się przeszłości, ale nasze spojrzenie sięgnie też do teraźniejszości. Postaramy się znaleźć odpowiedź na pytania: Co możemy zrobić dla społeczności? Jak dbać o dobro wspólne? Przyjrzymy się idei kooperatyzmu i działaniom skierowanym na innych ludzi.

Dr Bartłomiej Błesznowski, socjolog z Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych UW, przygotował cykl dyskusji o kooperatyzmie. Dr hab. Iwona Kurz z Instytutu Kultury Polskiej UW poprowadzi cykl konwersatoriów, podczas którego zastanowimy 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". Lektury i rozmowy przybliżą nam postaci i twórczość Franciszki i Stefana Themersonów, Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnowerówny, Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego oraz Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcy.

Wystawie towarzyszy też bogaty program filmowy skupiony na tych realizacjach z okresu międzywojnia, które charakteryzują się awangardowym językiem, nowoczesnym operowaniem obrazem i wyrażają tytułowe dążenie do innej przyszłości. Dlatego ważny jego punkt stanowią pokazy poświęcone filmowcom związanym ze Stowarzyszeniem Miłośników Filmu Artystycznego START, według których kino miało być przede wszystkim sztuką użyteczną społecznie. W ramach programu pokazujemy także pełne wersje tych filmów, których fragmenty prezentowane są na ekspozycji.

Klamrę dla wydarzeń towarzyszących stanowią spotkania w Zachęcie (i poza nią) dotyczące wciąż żywych idei działania na rzecz dobra wspólnego. Poznamy ludzi zaangażowanych w kooperatywy spożywcze, zakładających jadłodzielnie, ogrody działkowe i szkoły demokratyczne. Wierzymy, że dzięki nim przyszłość będzie inna. Lepsza. ●●●

Zofia Dubowska, Stanisław Welbel

Szczegółowy program: zacheta.art.pl

You cannot think about the future without looking back to the past. This thought accompanied us in creating an educational programme for the exhibition presenting the visions and practices of social modernisation in the interwar period.

We began the introduction to the subject of the exhibition in 2017 with a series of lectures titled *Glass Houses*, initiated by Prof. Andrzej Mencwel from the Institute of Polish Culture at the University of Warsaw. The starting point was the conviction that the idea of glass houses is not just a utopia. Prof. Mencwel wrote, 'a thorough reading of Żeromski [*Spring to Come*], enriched with a proper review of achievements, shows that the vision of "glass houses" was, admittedly a mythologization, but it had an inspiring driving force in many areas of reality'. The year-round meetings provided an opportunity to learn what we managed to accomplish in the interwar period in the fields of literature, visual culture, theatre and education, what utopias were made reality (recordings of all lectures are available in the Multimedia and Publications section of the Zachęta website).

During the exhibition, we will continue to look back on the past, but our gaze will also reach to the present. We will try to answer the following questions: What can we do for the community? How do we care for the common good? We will look at the idea of cooperatism and actions directed towards other people.

Dr Bartłomiej Błesznowski, a sociologist from the Institute of Applied Social Sciences at the University of Warsaw, has prepared a series of discussions about cooperatism. Dr hab. Iwona Kurz from the Institute of Polish Culture at the University of Warsaw will lead a series of seminars, during which we will consider the 'creative practices of Polish avant-garde of the interwar period, undertaken in close friendships and romantic relationships, in which life and work, private and public aspects were not separate from each other.' The main characters of the meetings will be Franciszka and Stefan Themerson, Mieczysław Szczuka and Teresa Żarnower, Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński, Bohdan Lachert and Józef Szanajca.

The exhibition is accompanied by a rich film programme focused on those projects from the interwar period characterised by avant-garde language, modern manipulation of image and which express the eponymous aspiration for a different future. This is why screenings devoted to filmmakers associated with the START Association of Art Film Enthusiasts, according to whom cinema was supposed to be primarily a socially useful art. As part of the programme, we will also show full versions of those films whose fragments are presented at the exhibition.

Meetings at Zachęta (and outside of it) concerning the still vivid ideas of working for the common good will serve as an enclosing frame for the accompanying events. We will meet people involved in food cooperatives, those who set up food sharing organisations, allotment gardens and democratic schools. We believe that thanks to them, the future will be different. Better. ●●●

Zofia Dubowska, Stanisław Welbel

More information: zacheta.art.pl

Święto Związku Opieki nad Zwierzętami, dzień dobroci dla zwierząt, pochód propagandowy na ul. Potockiego (obecnie ul. Westerplatte), Kraków, 11.10.1936, fot. Agencja Fotograficzna Światowid, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

Animal Care Union Day, animal welfare day, propaganda parade on Potockiego Street (currently Westerplatte Street), Kraków, 11.10.1936, photograph by Światowid Photographic Agency, Historical Museum of the City of Krakow

Kalendarz wydarzeń | The Events Calendar

Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918

23 lutego (piątek), godz. **19** ○
Wernisaż

25 lutego (niedziela), godz. **12.15** ◑ 🦻
Oprowadzanie kuratorskie Joanny Kordjak

14 marca (środa), godz. **17** ⊕ ○ AD))
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niewidomych*
→ zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, tel. 22 556 96 42 lub formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

15 marca (czwartek), godz. **18** ○
***Przyszłość będzie lepsza* – prezentacja idei szkoły demokratycznej, spotkanie z Kacprem Woźniakiem**

16 marca (piątek), godz. **12.15** ⊕ ○
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*
→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

17 marca (sobota), godz. **17** ⊕ ○
Warsztaty dla dorosłych z cyklu *Instrukcja obsługi wystawy*
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

22 marca (czwartek), godz. **18** ○
Spotkanie z Niną Bąk, Izabellą Mier i Jakubem Rokiem z kooperatywy Dobrze, poświęcone kooperatywom spożywczym

18 kwietnia (środa) ○ 🦻
godz. 17 — Spotkanie z cyklu *Zachęta miga*
godz. 18 — Wykład Tomasza Świderskiego *Społeczeństwo Głuchych w okresie międzywojennym*
→ prowadzenie w Polskim Języku Migowym: Daniel Kotowski
→ wydarzenia tłumaczone na język polski

10 maja (czwartek), godz. **18** ○
Kibuc na Grochowie — wykład i spotkanie poświęcone historii kibucu z dr Marią Cieślą
→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

12 maja (sobota), godz. **17** ○
Kibuc na Grochowie — oprowadzenie po terenach dawnego kibucu z dr Marią Cieślą
→ spotkanie na Osiedlu Ostrobramska

25 maja (piatek), godz. **18** ○
Spotkanie z dr inż. arch. Agatą Twardoch poświęcone budownictwu społecznemu i kooperatywom budowlanym
→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

26 maja (sobota), godz. **18** ○
Spotkanie w ogrodzie społecznościowym Motyka i Słońce
→ ul. Jazdów 3/9, Warszawa

27 maja (niedziela), godz. 18
Obywatele 2018, widowisko narracyjne
wykonanie: Małgorzata Litwinowicz, Jolanta Kossakowska

Program filmowy ○
→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

27 lutego (wtorek), godz. **18**
***Strachy*, reż. Eugeniusz Cękalski, Karol Szołowski, Polska, 1938, 94 min**

13 marca (wtorek), godz. **18**
***Dziewczęta z Nowolipek*, reż. Józef Lejtes, Polska, 1937, 97 min**

5 kwietnia (czwartek), godz. **18**
***Czarne diamenty*, reż. Jerzy Gabryelski, Polska, 1939, 77 min**

24 kwietnia (wtorek), godz. **18**
***Sabra*, reż. Aleksander Ford, Polska, 1933, 84 min**

15 maja (wtorek), godz. **18**
***Ludzie Wisły*, reż. Aleksander Ford, Jerzy Zarzycki, Polska, 1938, 76 min**

22 maja (wtorek), godz. **18**
***Weseli biedacy*, reż. Leon Jeannot, Polska, 1937, 62 min**
→ film w języku jidysz, napisy w języku polskim

25 maja (piątek), godz. **21**
Kobiety nad przepaścią, reż. Michał Waszyński, Emil Chaberski, Polska, 1938, 76 min
→ plenerowy pokaz filmowy, Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny (FINA), ul. Wałbrzyska 3/5

29 maja (wtorek), godz. **18**
***Róża*, reż. Józef Lejtes, Polska, 1936, 87 min**

Utopia w służbie demokracji. Kooperatyzm w Polsce 1918–1939 i dziś

Dyskusje panelowe ○
→ prowadzenie: dr Bartłomiej Błesznowski
→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

6 marca (wtorek), godz. **18**
„Społem". Zapomniana droga modernizacji

27 marca (wtorek), godz. **18**
Spółdzielczość jako projekt polityczny i gospodarczy. Heroizm dnia codziennego i marzenia o lepszym jutrze

17 kwietnia (wtorek), godz. **18**
Maria Orsetti — anarchizm, feminizm, kooperatyzm

8 maja (wtorek), godz. **18**
Kooperacja jako instytucja dobra wspólnego

Konwersatorium *Awangarda: dom i warsztat* ○
→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego
→ prowadzenie: dr hab. Iwona Kurz, Instytut Kultury Polskiej UW

Przedmiotem spotkań będzie namysł 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. Za działaniami awangardy kryła się chęć poszukiwania nowych form estetycznych, ale też przekształcenia za ich pomocą życia codziennego — nadania nowej formy także przezroczystym praktykom dnia pracy i odpoczynku.

4 kwietnia (środa), godz. **18**
Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński

18 kwietnia (środa), godz. **18**
Mieczysław Szczuka i Teresa Żarnower

16 maja (środa), godz. **18**
Franciszka i Stefan Themersonowie

30 maja (środa), godz. **18–20**
Bohdan Lachert i Józef Szanajca

WARSZTATY ●

Przez cały czas trwania wystaw prowadzimy warsztaty dla szkół podstawowych (klasy 5–7), gimnazjów i liceów
→ zajęcia odbywają się od wtorku do piątku od godz. 10.30
→ koszt: 150 zł od grupy do 25 osób
→ czas trwania: ok. 90 min
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

zacheta.art.pl

○ wstęp wolny | free entrance
◑ wstęp w cenie biletu | admission included in entrance fee
● wstęp płatny | entrance fee
⊕ obowiązują zapisy | registration required

pętla indukcyjna | induction loop
dostępne dla niesłyszących | accesssible for the hearing impaired
AD audiodeskrypcja | audio description

The Future Will Be Different. Visions and Practices of Social Modernisation after 1918

23 February (Friday), **7 p.m.** ○
Opening reception

25 February (Sunday), **12.15 p.m.** ◑
Curatorial guided tour by Joanna Kordjak

14 March (Wednesday), **5 p.m.** ⊕ ○ AD
Meeting from the series *Available Art. Meeting with Contemporary Art for Visual Impaired Persons*
→ registration: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, phone 22 556 96 42 or registration form on the site zacheta.art.pl

15 March (Thursday), **6 p.m.** ○
***The Future Will Be Better* — democratic school idea presentation, meeting with Kacper Woźniak**

16 March (Friday), **12.15 p.m.** ⊕ ○
Meeting from the series *Look/See. Contemporary Art and Seniors*
→ led by Barbara Dąbrowska and Maria Kosińska
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

17 March (Saturday), **5 p.m.** ⊕ ○
Workshops for adults from the series *Exhibition Manual*
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl

22 March (Thursday), **6 p.m.** ○
A meeting with Nina Bąk, Izabella Mier and Jakub Rok from the Dobrze Cooperative, focused on food cooperatives

18 April (Wednesday), **5 p.m.** ○
5 p.m. — A meeting in the *Zachęta Signs* series
6 p.m. — *The Deaf Community in the Interwar Period*, lecture by Tomasz Świderski
→ Polish Sign Language host: Daniel Kotowski
→ events will be translated into spoken Polish

10 May (Thursday), **18 p.m.** ○
The Kibbutz in Grochów — a lecture and meeting about the history of the kibbutz with Dr Maria Cieśla
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

12 May (Saturday), **5 p.m.** ○
The Kibbutz in Grochów — a tour of the former kibbutz site with Dr Maria Cieśla
→ meeting at the Ostrobramska Housing Estate

25 May (Friday), **6 p.m.** ○
A meeting with Dr Agata Twardoch on social construction and construction cooperatives
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

26 May (Saturday), **6 p.m.** ○
A meeting at the Motyka i Słońce community garden
→ ul. Jazdów 3/9, Warsaw

27 May (Sunday), **6 p.m.**
***Citizens 2018*, a narrated spectacle performed by Małgorzata Litanowicz and Jolanta Kossakowska**

Film programme ○
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

27 February (Tuesday), **6 p.m.**
***Strachy* [Fears], dir. Eugeniusz Cękalski, Karol Szołowski, Poland, 1938, 94 min.**
→ film in Polish

13 March (Tuesday), **6 p.m.**
***Dziewczęta z Nowolipek* [Girls from Nowolipki], dir. Józef Lejtes, Poland, 1937, 97 min.**
→ film in Polish

5 April (Thursday), **6 p.m.**
***Czarne diamenty* [Black diamonds], dir. Jerzy Gabryelski, Poland, 1939, 77 min.**
→ film in Polish

24 April (Tuesday), **6 p.m.**
***Sabra*, dir. Aleksander Ford, Poland, 1933, 84 min.**
→ film in Polish

15 May (Tuesday), **6 p.m.**
***Ludzie Wisły* [People of the Vistula River], dir. Aleksander Ford, Jerzy Zarzycki, Poland, 1938, 76 min.**
→ film in Polish

22 May (Tuesday), **6 p.m.**
***Weseli biedacy* [Jolly paupers], dir. Leon Jeannot, Poland, 1937, 62 min.**
→ film in Yiddish, with Polish subtitles

25 maja (piątek), godz. **21**
***Kobiety nad przepaścią* [Women on the edge of a precipice], dir. Michał Waszyński, Emil Chaberski, Poland, 1938, 76 min.**
→ an outdoor screening at National Film Archive – Audiovisual Institute (FINA), ul. Wałbrzyska 3/5, Warsaw

29 May (Tuesday), **6 p.m.**
***Róża* [Rose], dir. Józef Lejtes, Poland, 1936, 87 min.**
→ film in Polish

Utopia in the Service of Democracy. Cooperatism in Poland 1918–1939 and Today. Panel discussions ○
→ led by Dr Bartłomiej Błesznowski
→ multimedia room, entrance from Burschego Street

6 March (Tuesday), **6 p.m.**
'Społem'* [Together]. *The Forgotten Path of Modernisation

27 March (Tuesday), **6 p.m.**
The Cooperative Movement as an Economic and Political System. Everyday Heroism and Dreams of a Better Tomorrow

17 April (Tuesday), **6 p.m.**
Maria Orsetti — Anarchism, Feminism, Cooperatism

8 May (Tuesday), **6 p.m.**
***Cooperation as the Institution of the Common* [in English]**

Seminar *Avant-garde: Home and Studio* ○
→ multimedia room, entrance from Burschego Street
→ led by dr hab. Iwona Kurz, Institute of Polish Culture, University of Warsaw

4 April (Wednesday), **6 p.m.**
Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński

18 kwietnia (środa), godz. 18
18 April (Wednesday), **6 p.m.**
Mieczysław Szczuka i Teresa Żarnower

16 May (Wednesday), **6 p.m.**
Franciszka i Stefan Themersonowie

30 May (Wednesday), **6 p.m.**
Bohdan Lachert i Józef Szanajca

The subject of the meetings will be a reflection on the creative practice of the Polish avant-garde of the interwar period, undertaken in close friendships and romantic relationships, in which life and work, private and public aspects were not separate from each other. The main characters of the meetings will be Franciszka and Stefan Themerson, Mieczysław Szczuka and Teresa Żarnower, Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński, Bohdan Lachert and Józef Szanajca — and the genres they dealt in — books and film, photomontage, spatial forms and architecture.
If you would like to take part in the seminar, please send a brief note on why you want to participate to z.dubowska@zacheta.art.pl. Attendance of all meetings and knowledge of the reading materials listed by the seminar leader is required.

WORKSHOPS ●

During the whole period of the duration of exhibitions we run workshops for schools and kindergartens
→ sessions take place on Tuesdays and Fridays from 10.30 a.m.
→ cost: 150 zł for groups of up to 25
→ duration: about 90 min.
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl