

CZY PRZYSZŁOŚĆ MOGŁA BYĆ INNA? EDWARD ABRAMOWSKI I ESTETYCZNE KONCEPCJE ALTERNATYWNYCH WSPÓLNOT W LATACH 1918-1939 W POLSCE

1.

„Kto wygnał sztukę ze społeczeństwa?” — pytała Maria Dąbrowska w swojej płomiennej, „Młodzieńczej broszurze poświęconej Edwardowi Abramowskiemu, żeby retorycznie odpowiedzieć, że walka o byt. Pisarka wieszczyla, że w nowej Rzeczypospolitej Spółdzielczej wyłaniającej się z pism Abramowskiego sztuka „stanie się nowym środowiskiem społecznym [...] Będzie nową przyrodą duchową otaczającą ludzi” (Dąbrowska, 2014, 43). Przeniknie wszystkie sfery życia (kiedy będzie już ono uwolnione od pogoni za zyskiem), ponieważ „daje nam ona ten sam rodzaj szczęśliwego upojenia i poczucia wartości życia co modlitwa, wspomnienie, natura, miłość, wielkie bohaterskie czyny, co marzenie, twórcza praca lub zabawa” (tamże). W nadchodzącym społeczeństwie — które miały przynieść kooperatywy i spółdzielnie — sztuka stanie się „regulatorem czynów ludzkości”. Ponadto sztuka będzie uczyć braterstwa, a więc będzie miała wymiar dydaktyczny. W podobny sposób jak mają go spółdzielnie, do których ludzie przystępują z indywidualnego interesu, żeby we wspólnym działaniu rozwijać poczucie wspólnoty. Sztuka natomiast — według słów Abramowskiego przytoczonych przez Dąbrowską — pozwala ludziom zapaść się w głąb ich indywidualności, żeby poczuć więź ze wszystkimi. Na razie jednak sztuka i spółdzielnie są dopiero jak krople, które drążą skałę.

„A tak samo jak początek przyszłego ustroju istnieje między nami w kooperacji — tak początek tej wielkiej sztuki przyszłości istnieje pomiędzy nami. Naprasza się naszym oczom, uszom i sercom w dziełach artystów pracujących wśród ludzi — którzy ich mijają obojętnie” (tamże, 44).

Przytoczone uwagi zostały spisane przez Marię Dąbrowską w 1925 roku, poprzedziły je trzy artykuły poświęcone popularyzacji myśli Abramowskiego w „Wiadomościach Literackich” i jeden tekst w kobiecym piśmie „Bluszcz”, które ukazały się rok wcześniej (Okraska, 2014, 56). Jest to o tyle znamienne, że również w 1924 roku ukazała się najsłynniejsza bodajże do dzisiaj powieść Stefana Żeromskiego *Przedwiośnie*, w której również Abramowski i jego idee pojawiają się jako punkty odniesienia dla kształtującej się na nowo Polski. Żeromski przywołuje swojego przyjaciela

z imienia i nazwiska w specyficznej sytuacji i otoczeniu: pod koniec powieści, kiedy młody weteran wojny polsko-bolszewickiej — fascynujący się może nie tyle samym ustrojem rewolucyjnej Rosji, co „odwagą Lenina” — czyli Cezary Baryka zgłasza się do Szymona Gajowca, wiceministra w nowym rządzie, ponieważ szuka pracy. Wstydzi się sprawy z którą przyszedł, więc zaczyna rozmowę na pozornie neutralny temat i wypytuje gospodarza o portrety wiszące w jego salonie, które przedstawiają nieznanne mu postaci. Szczególnie jeden z tych portretów, przedstawiający Edwarda Abramowskiego, wywołuje płomienną dyskusję pomiędzy młodym człowiekiem szukającym swojego miejsca w nowym kraju, a jego opiekunem służącym budowie nowej państwowości. Gajowiec na początku przedstawia Abramowskiego w tych słowach:

„[...] filozof i socjolog. Nowator, prekursor we wszystkich dziedzinach. Główną dziedziną jego pracy duchowej była psychologia. Syn swego czasu, socjalista rewolucyjny, obijający się o wszelkie szkopuły nauki Marksa, blakający się wśród nich ze swoją miarą fenomenalizmu podmiotowego, stwarza wreszcie naukę własną bojkotu państwa za pomocą złączenia ludzi w związki, stowarzyszenia, kooperatywy. Usiłuje wytworzyć świat nowy i nieznanany, który w jego pojmowaniu będzie wielkim, powszechnym ruchem etycznym, świat przewidywany, wymyślony. Ta wymarzona za czasów rosyjskich rewolucja społeczna i moralna poprowadziła go konsekwentnie na stanowisko teoretyka kooperatywności praktycznej. A jego pomysł zorganizowania ludzi w sposób antypaństwowy przywiódł go w praktyce, za panowania nad Polską caratu, do uznania Polski nieistniejącej jako realizacji jego pomysłu” (Żeromski, 2008, 240).

Słowa te wywołują drwinę Baryki, który zauważa, że jak Polak ma napisać tekst o słoniu, to napisze „Słoń a Polska” i podobnie Polak zajmujący się filozofią i socjologią skończy pisząc o sprawie polskiej. Żart nie przeszkadza jednak, żeby rozmowa dwóch bohaterów zamieniła się w dyskusję o Polsce i żeby Baryka w końcu wytknął Gajowcowi, że ówczesna Polska różni się od tej, o jakiej marzyli i pisali ci, których portrety zawiesił na ścianach swojego salonu. Ten oponuje przekonując, że ta nowa Polska jest bliższa ich idealom, niż im współczesna. Na co Baryka odpowiada, że ówczesna nikogo nie uciskała. Jego rozmówca w odpowiedzi wraca znów do postaci Abramowskiego, o którym mówi:

„Oto — Edward Abramowski. Nauczał i wierzyliśmy mu ślepo, stworzyliśmy dzięki jego nauce wiele rzeczy i dzieł wysoce wartościowych. Zorganizowaliśmy masę ludzi w doskonale stowarzyszenia. Ludzi ciemnych przetworzyliśmy na światłych obywateli. Ale ca-

łość jego nauki było to marzenie na jawie o społeczeństwie [...]. Nienawidził państwa z jego wojskiem i wojną, z sądem i policją, ze wszystkimi funkcjami państwa, i nakazywał ludziom organizować się w związki wolne. Patrząc na jego kochany portret i powtarzam mu codziennie: śpij spokojnie, jasny duchu! Pracujemy dzień i noc, bez wytchnienia, szerzymy i spełniamy twe marzenia, tylko zgoła inaczej, wprost inaczej, w wolnym państwie polskim. Uczę się patrząc na to oblicze, na tego ducha, czego robić nie należy, ażeby dojść tam, gdzie on dojść pragnął, gdyż samo życie po tysiąc razy zaprzeczyło marzeniom tego społecznego mistyka” (tamże, 243).

Baryka krytykuje logikę wywodu Gajowca, powołującego się na antypaństwowego myśliciela przy budowie państwa, na co ten mu tłumaczy, że zarówno Abramowski, jak i inni żyli w czasie zimy, a odrodzone państwo polskie jest w fazie przedwiośnia swojego istnienia. Innymi słowy, że bohaterowie z jego obrazów wytyczyli drogę i naszkicowali idee, które dopiero społeczeństwo odrodzonego kraju może wypełnić i możliwe, że zrobi to zupełnie inaczej, ale od czegoś trzeba zacząć. Dlatego, mimo że Abramowski był tylko marzycielem, to nie ma sprzeczności w tym, iż jako myśliciel antypaństwowy jest inspiracją dla nowego państwa polskiego.

Sam Abramowski takie zastosowanie czy przywołanie swoich idei zapewne opisałby obrazem, który przywołał w *Ideach społecznych kooperatyźmu* dla ukazania roli, w jakiej występują socjalistyczni politycy broniący idei państwa. Wspomniane przez niego malowidło przedstawiało nauczającego Chrystusa i parodiującą go małpę, która komentuje nauki na bieżąco, a „w twarzach [słuchających — TK] ludzi widać budzące się pomieszanie, rozterkę, niepokój; widać, że małpa zaczyna działać, a niektórych oświała już zupełnie” (Abramowski, 2014, 98). Jest to — zdaniem Abramowskiego — nieustannie powracająca w historii sytuacja, kiedy to rewolucyjne przesłanie „kazania na górze” jest niweczone przez komentatorów, którymi są:

„[...] ludzie trzeźwi, praktyczni, którzy komentują nam te słowa i starają się je pogodzić z wymaganiem życia na ich modłę pojmowanego; komentują w taki sposób, że krzywda staje się prawidłem, normalną atmosferą sumienia, a braterstwo — jałmużną. Ta sama «małpa» wpływa także i później, a wpływa jeszcze skuteczniej. Kiedy jasna postać Nazarejczyka usuwa się przed oczu naszych, a na jej miejscu zjawiają się wizje nowoczesnej sprawiedliwości, porywając za sobą wszystkie młode uczucia i pragnienia [...], wtedy także zjawia się owa «małpa» praktyczna i rozumowo stara się nas przekonać, że Odrodzenie nasze możliwe jest tylko w przyszłości, w innym ustroju społecznym, że tylko nieuk, ustopista [...], może myśleć o przeobrażeniu swojej moralności wtedy, gdy trwają społeczne i ekonomiczne pod-

stawy starej, że nawet powinniśmy, nie chcąc wejść na zgubną drogę utopii, pozostać wyznawcami moralności tego ustroju w jakim żyjemy, przystosować do niego swoje osobiste życie, aby mieć siłę głoszenia ideałów” (tamże, 98-99).

„Małpa”, o której Abramowski pisze, że zawsze zwycięża, na pewno odniosła sukces w międzywojennej polityce polskiej, podporządkowanej odtworzeniu państwowości, nie przynoszącej znaczącej zmiany w stosunkach społecznych wśród ludności zamieszkującej ówczesną Polskę. Jego poglądy i nadzieje na ich realizację, łączone z odzyskaniem niepodległości przez Polskę, mimo że kształtowały wielu polityków odgrywających później kluczowe role, traktowane były w sposób coraz bardziej podobny jak u Szymona Gajowca w *Przedwiośniu*. Może właśnie dlatego na początku lat 20., kiedy stawało się to wyraźne, Maria Dąbrowska zaangażowała się w przypomnienie radykalnego przesłania ideałów swojego nauczyciela? Nie przypadkiem, jak sądzę, przytoczona wcześniej broszura kończy się rekonstrukcją poglądów Abramowskiego o sztuce, bo właśnie wśród części artystek i artystów ówczesnej epoki radykalizm społeczny i obietnica innej przyszłości, którą miała przynieść niepodległość, była nadal żywa. Podobnie zresztą jak w ruchu spółdzielczym, z którym wiele artystów i artystek współpracowało i pod jego wpływem rozwijało swoje pomysły. W tym sensie, rzeczywiście wizje innego społeczeństwa najprężniej rozwijały się w ramach szeroko rozumianej kooperacji, którą mijali obojętnie — może nie sami ludzie — ale na pewno przedstawiciele nowego porządku. Natomiast artystki i artyści oraz osoby zaangażowane w spółdzielczość starały się we współpracy przywrócić sztukę społeczeństwu, jako nie tylko katalizator nowych idei, ale też narzędzie zmiany rzeczywistości.

2.

Tym wspomnieniu nadziei na inną przyszłość poświęcona została wystawa w Zachęcie — Narodowej Galerii sztuki pod wymownym tytułem „Szkłane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918”. Wystawę kuratorowała Joanna Kordjak we współpracy z Magdaleną Komornicką, Michałem Kubiakiem, Cezarym Lisowskim oraz Zuzanną Sękowską. Założenia przyświecające wystawie były bardzo interesujące, ponieważ została ona przygotowana w ramach obchodów 100-lecia odzyskania niepodległości, ale organizatorzy skupili się na niezrealizowanych nadziejach łączonych z nowym państwem, o których pamięć była wyjątkowo żywa w pierwszych dekadach jego istnienia. Nadzieje te i dziś mogą nadal być realną alternatywą dla narracji nacjonalistycznych i umożliwiać inne spojrzenie na okres, który nastąpił zaraz po odzyskaniu niepodległości — jako na wyzwanie intelektualne i społeczne. Sama kuratorka tak sformułowała założenia, które przyświecały zespołowi w czasie pracy nad wystawą:

„[...] 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, niezwykle nośnych i aktualnych również obecnie. Świadomość ich międzywojennej genezy nie jest dziś powszechna, ponieważ władze PRL przez lata wykorzystywały je na potrzeby komunistycznego reżimu [...], wypaczając ich pierwotny sens. Realizowane w różnym stopniu, mniej lub bardziej utopijne wizje modernizacji ukierunkowane na projektowanie nowoczesnego społeczeństwa [...] rodziły się wówczas na gruncie kryzysu, jaki wyznaczył moment odzyskania niepodległości, a co za tym idzie, konieczność scalenia podzielonego rozbiorami państwa [...]. Stanowiły również odpowiedź na realne problemy, takie jak bezrobocie, drastyczne niedobory mieszkaniowe, ogromna liczba dzieci osieroconych i bezdomnych” (Kordjak, 2018, 10).

Innymi słowy celem wystawy było wydobycie wizji badających możliwości budowy innego społeczeństwa odbijających się w sztuce w ich oryginalnych wersjach i niejako intelektualny powrót do dwudziestolecia, który byłby zarówno wolny od banałów PRL-owskiej opowieści o nim jako o czasie wycisku, jak i znanej dzisiaj, coraz naiwniejszej idealizacji okresu zaraz sprzed „prześlonej rewolucji”. W geście powrotu do epoki międzywojnia zespołowi przygotowującemu wystawę nie chodziło więc tylko o pisanie innych historii z punktu widzenia słabszych, ale o naskicowanie perspektyw, które te punkty widzenia uprawomocniają, a także mogą być i dzisiaj podstawą teorii oraz praktyki, zarówno sztuki jak i działalności społecznej, politycznej.

Wystawa mimo wyraźnych założeń politycznych, została skonstruowana w taki sposób, że jej dramaturgia ukazuje głównie poszukiwania artystyczne w ramach nowych mediów, które rozwijały się po pierwszej wojnie światowej i stanowiły bardziej nowoczesny katalizator radykalnych idei społecznych. Wspomniane media to przede wszystkim architektura i wzornictwo, fotografia oraz kino i teatr.

Pierwsza sala niejako wprowadzająca, poświęcona została spółdzielczości i związanymi z nią nowym ideom na temat organizacji przestrzeni, a w szczególności osiedlom robotniczym i wspólnotowym koncepcjom architektonicznym. Pojawiają się w niej również eksponaty, które można uznać za leitmotywy całej wystawy: cytat z Edwarda Abramowskiego, będącego w sferze ideowej inspiracją dla całej koncepcji oraz fragment awangardowego filmu, zrealizowanego przez młodego, początkującego wówczas reżysera Aleksandra Forda pt. „Mir kumen on” („Droga młodych”). Film, którego historia mogłaby być tematem na osobne opracowanie czy wystawę,

powraca w publikacjach towarzyszących ekspozycji jako zbiór najbardziej zapadających w pamięć obrazów. Przykładem jest chociażby recenzja Karola Sienkiewicza, która ukazała się w „Gazecie Wyborczej” zaczynająca się od opisu wrażenia z audiosfery tworzonej przez film:

„[...] w zachętowskiej Sali Matejkowskiej rozbrzmiewa piosenka w rzadko dziś słyszonym w Polsce języku — jidysz. Dzieci śpiewają o koleżeństwie, równości, pokoju. «Naprzód, młoda gwardio, proletariat!». To fragment filmu Aleksandra Forda [...]. Ford nakręcił go w 1935 r. na zlecenie dyrektora Sanatorium im. Włodzimierza Medema w Miedzeszynie. Dzieci z biednych, głównie żydowskich rodzin leczyły się tu na gruźlicę. Miał być to film promocyjny, zachęcający do wsparcia przeżywającego trudności finansowe ośrodka, ale Ford nadał mu cechy filmu artystycznego, czerpiąc inspiracje z najlepszych filmowców awangardy. Sanatorium jawi się jako nowoczesna placówka. Na filmie niemal nie pojawiają się dorośli. Dzieci rządzą się tu same. W pierwszej sekwencji filmu sceny z sanatorium Ford zestawił jednak z widokami biednych, brudnych warszawskich ulic. Bo tak wyglądała ich codzienność” (Sienkiewicz, 2018).

Już z tych słów można odczytać, że film ogniskuje wątki kluczowe z punktu widzenia osób zaangażowanych w organizację wystawy, czyli wychowanie nowego społeczeństwa wokół postępowych idei — w tym przypadku Bundu — oraz podkreślenie roli, jaką w wychowaniu odgrywają same dzieci. Tworzenie nowej rzeczywistości zostało w filmie przeciwstawione obrazom nędzy robotniczych dzielnic Warszawy, co wzmocniło jego przekaz i, jak zauważa Anna Szczepańska, stworzyło budujący kontrast „na zasadzie dialektycznej, prostej i skutecznej” (Szczepańska, 2018, 30). Idzie tu o kontrast pomiędzy rzeczywistością odbudowanej Rzeczypospolitej, a rzeczywistością Rzeczypospolitej Spółdzielczej, która miała dopiero nadejść.

Realizowany wedle tej metody film mógłby być kolejną ilustracją do wcześniej przywoływanych *Ideji społecznych kooperatyżmu* Edwarda Abramowskiego, ponieważ zanim przechodzi on do analizy obrazu przedstawiającego Chrystusa i małpę, pisze o „młodości” i „starości” jako kategoriach myślenia o zmianie społecznej. Dla Abramowskiego każda idea pobudzająca młody umysł jest również ideą ogarniająca sumienie, natomiast starość polega na tym, że idee stają się abstrakcyjne i mają się nijak do życia codziennego, służą tylko zabawom intelektualnym i argumentacji w dyskusji. Dlatego cały jego wysiłek intelektualny koncentruje się na pomyśleniu takiego społeczeństwa, w którym równościowe idee pozostaną „młode” i nie będą potrzebowały zinstytucjonalizowanej sankcji, prowadzącej zawsze do sprowadzenia ich do pustych haseł. Do sytuacji,

w której„[...]człowiek staje się podobny do tych więzień francuskich, na których zgłoskami stoi napisane «wolność, równość, braterstwo»” (Abramowski, 2014, 98).

Ford w swoim filmie pokazuje świat w którym dzieci tworzą otaczającą ich rzeczywistość w oddaleniu od tej przypadającej im z racji urodzenia w ubogich dzielnicach Warszawy. Metody wychowawcze koncentrują się na kształtowaniu wśród dzieci poczucia współodpowiedzialności i samostanowienia, które przenika wszelkie ich aktywności.

Jedna ze scen filmu — pokazywana na wystawie w innej sali, niż główna część obrazu — szczególnie zapada w pamięć. Ukazuje ona tworzony przez dzieci teatrzyk kukielkowy, który uznać wręcz można za dziecięcą formę teatru dydaktycznego, rozwijającego się wówczas wśród twórców związanych z ruchami rewolucyjnymi. Podstawowe założenia tego teatru wynikały z jego funkcji pokazywania problemów społecznych i politycznych oraz różnymi możliwościami ich rozwiązywania tak, aby widownia, a raczej uczestniczące w przedstawieniu osoby mogły same sobie wyrobić zdanie na temat dyskutowanych w spektaklu problemów. Jedną z najbardziej znanych sztuk głównego nurtu teatru dydaktycznego była „Ten, który mówi tak i Ten, który mówi nie” Bertolta Brechta, której dialektyczny dydaktyzm wyniknął z zaprezentowania jej pierwotnej wersji uczniom kilku szkół. Skrytykowali oni jej „mistyczną” wymowę. Pod wpływem tych uwag autor napisał alternatywne zakończenie, które stało się jej nierozłączoną częścią (Szydłowski, 1965, 111). Metoda, powstała pod wpływem pracy z dziećmi, stała się konstytutywna dla cyklu sztuk niemieckiego pisarza, które sam określił nazwą „Lehrstücke”(sztuki dydaktyczne).

Podobnie można spojrzeć na wspomniane przedstawienie kukielkowe pokazane w filmie Aleksandra Forda w którym dzieci grają kukielki-zabawki, zrywające się ze sznurków, co jest zresztą ogłoszone na początku. Następnie widać podnoszącą się kurtynę, odsłaniającą poruszające się cyrkowo postaci śpiewające piosenkę. Kurtyna zostaje zakryta i ostatnie takt melodyi dośpiewuje człowiek w meloniku, zapewne reżyser kukielkowego teatrzyku. Gdy mistrz ceremonii odchodzi, jeden z chłopców podkraada się i odsłania kurtynę, za którą stoją nieruchome kukielki. Narratorka, wcześniej określająca temat przedstawienia, mówi tym razem, że dzieci wzywają kukielki, aby zaczęły brać za siebie odpowiedzialność i żyć po swojemu. Chłopiec, który odsłonił kurtynę, zaczyna śpiewać pieśń nakłaniającą kukielki do wypowiedzenia posłuszeństwa swojemu mistrzowi. Piosenkę podejmują kukielki, poczynające tańczyć już bez pociągającego za sznurki reżysera. Scenę, pomimo urokliwej naiwności, można uznać za propozycje innego wychowania niż to opierające się na hierarchii, w ramach której dziecko musi bezwzględnie internalizować reguły świata starszych i uczyć się funkcjonować w ich ramach. Dziecko może wnieść swoje reguły do zastanego świata, a nie być tylko bezwolną zabawką w rękach swoich opiekunów — mówią uczestnicy przedstawienia, albo wręcz meta-przedstawienia kukielkowego.

To co Aleksander Ford pokazał z rozmachem w awangardowym kinie, w praktyce wychowawczej i rozważaniach pedagogicznych realizował Janusz Korczak, który był również jednym z bohaterów wystawy. Jego idee i rolę pedagoga opisała Marta Ciesielska w tekście będącym dialogiem autorki z cytatami z pism Korczaka, zatytułowanym, zresztą jego myślą: „dziecko — już mieszkaniowiec, obywatel i już człowiek”. W tym artykule autorka szczególnie podkreśliła podejmowane przez Korczaka próby zbudowania wraz z dziećmi świadomej siebie społeczności opartej na wspólnie ustalonych zasadach w prowadzonym ze Stefanią Wilczyńską Domu Sierot. Autorka przytacza uwagi Janusza Korczaka o najważniejszej strukturze tej społeczności, czyli sądu, rozumianego jako formy dyskusji zasadach obowiązujących wszystkich i narzędziu wzajemnego wychowywania się w ramach wspólnotowej etyki przez opiekunów i podopiecznych:

„[...] jego powoływanie i działanie [...] służyć miało nowej praktyce współżycia ludzi, dojrzałych i młodych, silnych i słabych, «natrętnych» i «cichych» (przed sądem stawali, [...] na równi dorośli i dzieci). Korczak dowodził, że właśnie sąd «może się stać zawiązkiem równouprawnienia dziecka, prowadzi do konstytucji, zmusza do ogłoszenia — deklaracji praw dziecka». A o własnym bezcennym doświadczeniu bycia podsądnym pisał: «[...] tych kilka spraw było kamieniem węgielnym mego wychowania jako nowego «konstytucyjnego» wychowawcy, który nie dlatego nie krzywdzi dzieci, że je lubi czy kocha, ale dlatego, że istnieje instytucja, która je przed bezprawiem, samowolą, despotyzmem wychowawcy [czyli władzy — MC] broni»” (Ciesielska, 2018, 40).

Autorka tekstu podkreśla, że Korczak nigdy nie uzurpował sobie prawa, żeby jego rozważania i poszukiwania pedagogiczne były gotowym modelem sprawdzającym się w każdej sytuacji i że sam zachęcał do krytycznej lektury i wyboru własnej drogi. Pytanie o możliwość powrotu do Korczaka w ramach współczesnych problemów demokracji zamyka zresztą tekst i jest wstępem do antologii cytatów z pism pedagoga. Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że autorka wyczytała w artykułach Korczaka ten sam młodzieńczy potencjał idei równościowych, który miał na myśli Abramowski kiedy opisywał przywołany wcześniej obraz, przedstawiający małpę komentującą słowa Chrystusa. Wybitny pedagog czyni to jednak na poziomie bardziej praktycznym, wynikającym z doświadczeń prób budowania nowego społeczeństwa, rodzącego się i konstytuującego się poprzez młodzieńczą wiarę, o której politycznej roli pisał Abramowski. Społeczeństwa tworzonego już nie na zasadzie dostosowywania się do istniejącego świata z jego niesprawiedliwościami i obłudą, tylko na ciągłym kształtowaniu się etyki i zasad jego funkcjonowania w nieustającej dyskusji, tak żeby ideał równości realizował się w naprawdę powszechnym prawie głosu na temat

zasad dotyczących wszystkich. W tym sensie „inność” czy „nowość” tej pedagogiki i społeczeństwa była alternatywą dla świata pokazywanego na początku filmu Forda, w którym prawomocność głosu zależała od urodzenia na określonym szczeblu drabiny społecznej.

3.

Wybrane wątki z wystawy, o których wspomniałem powyżej, nie wyczerpują w żadnym wypadku całej jej tematyki, tylko dają co najwyżej wyobrażenie na temat sposobu myślenia zespołu kuratorskiego, będącego odbiciem myślenia zaangażowanych artystów międzywojnia. W tym sensie wystawa sama w sobie jest rodzajem meta-komentarza do wizji społecznie zaangażowanej sztuki i rozważań nad jej rolą. Jako zwiedzający miałem również wrażenie, że wiele z przedstawionych projektów, z racji ścisłego powiązania wizji artystycznej z wizją zmiany świata i programowej ich realizacji poza światem sztuki, niosło ze sobą często dużo bardziej radykalne przesłanie emancypacyjne niż większość współczesnych projektów z zakresu sztuki partycypacyjnej, uwikłanych, jeżeli nawet nie w galeryjny obieg sztuki, to w mechanizmy finansowania i funkcjonowania sztuki współczesnej.

Wystawa może więc być odczytana jako przywrócenie przeszłych wizji na temat przyszłości, które dalej pozostają niezrealizowane i mogą stać się punktem odniesienia dla myślenia o roli sztuki i jej miejsca w społeczeństwie, w którym wiele procesów z tych, jakie pokazywali artyści i artystki międzywojnia, jest dużo silniejszych i wyraźniejszych. W tym sensie ta niezrealizowana przeszłość pozostaje dalej wyzwaniem. Wyzwaniem przywrócenia sztuki społeczeństwu, o którym wspomniany już wielokrotnie Edward Abramowski pisał w 1898 roku w odpowiedzi na esej Tolstoja pod tytułem *Co to jest sztuka?* w artykule pod samym tytułem w tych słowach:

„[...] sztuka przyszłości, która kierować się będzie tylko sumieniem ewangelicznym, wyzwoli się zupełnie od dzisiejszych fałszów i bezmyślności. Do sztuki należeć będą takie tylko utwory, które udzielają uczucia, prowadzące ludzi ku braterstwu, lub też uczucia tak ogólnoludzkie, że mogą zespalać ze sobą wszystkich bez wyjątku. Taka tylko sztuka będzie uznana, dopuszczona i rozpowszechniona. Wszelka zaś inna, udzielająca uczucia dostępne tylko niektórym ludziom, będzie uważana za bezwartościową, nie będzie ani osądzana, ani ceniona. Powagą, osądzającą sztukę w ogóle będzie wtedy nie oddzielna klasa ludzi bogatych, jak dzisiaj, lecz cały naród; więc ażeby dane utwory zostały uznane za dobre, będą one musiały odpowiadać potrzebom nie pewnych jednostek [...], lecz potrzebom wszystkich ludzi, wielkich mas ludzkich, żyjących w przyrodzonych człowiekowi warunkach pracy. Działalność artystyczna będzie wtedy dostępna dla wszystkich, a to dlatego, że sztuka

przyszłości nie będzie wymagać tej złożonej techniki, jaka monopolizuje sztukę dzisiejszą, lecz przeciwnie, wymagać będzie przede wszystkim jasności, prostoty i szczerości, tj. tego, czego się nie nabywa mechanicznymi ćwiczeniami, lecz naturalnym rozwinięciem uczucia. Artysta przyszłości będzie żył zwyczajnym życiem ludzkim, zapracowując na swoje utrzymanie pracą fizyczną. Wytwory zaś tej wyższej siły duchowej, jaka przechodzi przez niego, będzie starał się udzielić jak największej liczbie ludzi, gdyż w tym udzieleniu swoich uczuć ludzkości — będzie jego najwyższą radość i nagroda, nie zaś, jak to jest dzisiaj, w możliwie zyskownym sprzedaniu towaru na rynku bogatych nabywców. «Dopóki handlarze nie będą wygnani ze świątyni sztuki, dopóty nie będzie ona świątynią». Wygoni ich sztuka przyszłości” (Abramowski, 2011, 14).

Sztuka — mówi Abramowski — stanie się naturalnym przedłużeniem wspólnotowości i z niej będzie się rodzić i w niej spełniać. Przestanie być tylko „blyskotką”, czy przestrzenią realizacji „nietzscheańskiego nadczłowieka”, którego zresztą już we wspomnianym tekście z końca XIX wieku Abramowski wyśmiewa jako przestarzałą i pretensjonalną koncepcję. Sztuka jest jego zdaniem czymś dokładnie przeciwnym.

Najbliższy marzeniom Abramowskiego o sztuce jest jak sądzę cykl fotografii zaprezentowany na wystawie, które choć przykuwają uwagę oraz zostały wspomniane w materiałach wydanych przy okazji wystawy, nie doczekały się osobnego opracowania — może dlatego, że właściwie nie wymagają komentarza, tylko mówią same za siebie, jak sztuka o której marzył Abramowski? Jest to cykl zdjęć zatytułowanych „Ręka pracująca” wykonanych przez fotografkę Janinę Mierzecką we współpracy z mężem Henrykiem Mierzeckim — dermatologiem, którego interesowały zmiany skórne, pojawiające się wśród jego pacjentów wykonujących różne zawody. Obrazy ludzkich rąk, naznaczonych śladami wykonywanych prac, przywołują na myśl najstarsze malowidła znajdujące na ścianach jaskiń, w których ludzie odbijali swe dłonie. Gest ten — jak pisał Paweł Mościcki — miał też wymiar w kształtowaniu się wspólnotowego wymiaru sztuki: „opierając się o skalę, prehistoryczny twórca oddziela również ślad po goście od swojego ciała, oddając go w ten sposób również innym. Od tej pory obraz staje się rzeczywiście wspólnym dziedzictwem” (Mościcki, 2017, 370). Można więc powiedzieć, że powtórzenie tego gestu w ramach nowego medium fotografii jest najbardziej radykalną formą przywrócenia tej pierwotnej wspólnotowości i spełnieniem marzenia Abramowskiego o powrocie sztuki do społeczeństwa. Marzenia, które, jak starałem się pokazać, dzielili z nim na różnych polach artyści i artystki oraz osoby zaangażowane w nowe pomysły wychowawcze i społeczne przypomniane w ramach wystawy.

Literatura:

- Abramowski, Edward; 2014, Idee Społeczne Kooperatyizmu; w: Bartłomiej Blesznowski (red.), Kooperatyzm, spółdzielczość, demokracja, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego
- Abramowski, Edward; 2011, Co to jest sztuka? (Z powodu rozprawy L. Tolstoja: „Czto takoje iskusstwo?”); w: Krystyna Najder-Stefaniak (red.), Edward Abramowski Wybór pism estetycznych, Kraków: Universitas
- Ciesielska, Marta; 2018, *dziecko — już mieszkaniec, obywatel i już człowiek*; w: Joanna Kordjak (red.), Szklane domy. Wizje modernizacji społecznych po roku 1918, Warszawa: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
- Dąbrowska, Maria; 2014, Życie i Dzieło Edwarda Abramowskiego, Łódź: Redakcja pisma „Nowy Obywatel”
- Kordjak, Joanna; 2018, Przyszłość będzie inna; w: tenże, Szklane domy. Wizje modernizacji społecznych po roku 1918, Warszawa: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
- Mościcki, Paweł; 2017, Gest filmowy w epoce jego reprodukcji technicznej; w: Agata Adamiccka-Sitek, Dorota Sajsowska, Dorota Sosnowska, Robotnik. Performanse pamięci, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa
- Okraska, Remigiusz; 2014, Historia pewnej fascynacji; w: Maria Dąbrowska, Życia i Dzieło Edwarda Abramowskiego, Łódź: Redakcja pisma „Nowy Obywatel”
- Sienkiewicz, Karol; 2018.03.11, Wystawa *Przyszłość będzie inna*. Jak fantazjowaliśmy o naprawie świata; <http://wyborcza.pl/7,112588,23128697,wystawa-przyszlosc-bedzie-inna-jak-fantazjowalismy-o-naprawie.html>, dostęp 30.07.2018
- Szydlowski, Roman; 1965, Dramaturgia Bertolta Brechta, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe
- Szczepańska, Anna; 2018, Łyzeczka z nowego świata, przeł. Elżbieta Lubelska; w: Joanna Kordjak (red.), Szklane domy Wizje modernizacji społecznych po roku 1918, Warszawa: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
- Żeromski, Stefan; 2008, Przedwiośnie, Skultura: Ligatur