

Katarzyna Nowakowska-Sito
(Warszawa)

**W POSZUKIWANIU NIEPODLEGŁOŚCI W SZTUCE:
PAWILON POLSKI NA WYSTAWIE PARYSKIEJ 1925**

**IN SEARCH OF INDEPENDENCE IN ART:
THE POLISH PAVILION AT THE 1925 ART DECO EXHIBITION IN PARIS**

Abstract

After reappearance of Poland on the map of Europe in 1918, the first major manifestation of the new country's creative potential was at the 1925 International Exhibition of Applied Arts and Modern Industry in Paris. The Polish Pavilion, which had divided the opinion of critics at home, won the Grand Prix. The award of over 170 prizes to the Polish section in different areas and categories – from posters to art schools – gave ample reason to consider the exhibition an unquestionable success. The forms used in the architecture and interior design of the Polish Pavilion inspired various solutions applied in Polish public architecture of the 1920s. On the wave of the “Paris success” designers tried to translate the Polish variety of art deco into a type of national style which some scholars even came to refer to as the “style of regained independence” which manifested itself in architecture, particularly in interior design, bas reliefs, painted decorations, textiles and furniture. Its emergence coincided with the introduction of new education methods in art and craft schools. The text discusses the Polish art deco style in context of two basic currents of interwar years: modernity and tradition. The problem of “Polishness” in art relates also to the concepts of interwar culture and visions of its progress or decadence.

Key words: art deco, Paris exhibition 1925, national style, art of interwar period, Polish pavilion 1925, world exhibitions, decorative art

Słowa kluczowe: art deco, wystawa paryska 1925, styl narodowy, sztuka dwudziestolecia, pawilon polski 1925, wystawy światowe, sztuka dekoracyjna

Pytając o relacje między odzyskaniem niepodległości a kulturą polską po 1918 roku, nie sposób pominąć zagadnień sztuki. Dla państw, które w wyniku wersalskiego ładu zyskały, lub – jak Polska – odzyskały niepodległość, szczególną wagę miał udział w Międzynarodowej Wystawie Nowoczesnych Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłowych w Paryżu¹. W przypadku Polski odniesiony sukces był jednym z najbardziej spektakularnych wydarzeń dwudziestolecia, ulegając już wówczas swoistej mitologizacji². Jak pisał komisarz polskiej ekspozycji – Jerzy Warchałowski: „tam dopiero, nad brzegami Sekwany, odzyskaliśmy naszą niepodległość artystyczną”³. W zdaniu tym obecne jest zarówno uznanie artystycznego prymatu Francji, jak imperatyw posiadania widomej odrębności. Po-brzmiewa tu echo koncepcji kultury sięgającej czasów zaborów, w myśl której generowała ona i przechowywała symboliczne i formalne kody. Zdawałoby się, że moment realnej niepodległości winien wzorzec ten radykalnie zmienić – sytuacja młodego państwa, stawiała jednak przed artystami konieczność zdefiniowania na nowo wizualnej tożsamości. Stało się to szczególnie trudne podczas organizacji wystaw zagranicznych, na których, jak pisał Mieczysław Treter: „pierwszym pytaniem, jakie nasuwa się obcym jest to, czy Polska ma swoją własną i odrębną sztukę?”⁴.

Problem ten w radykalny sposób rozwiązywała awangarda, negując całkowicie zasadność tak postawionego pytania. Opowiadając się za „nowym początkiem”, wiązała go z odrzuceniem przeszłości oraz wszelkich partykularyzmów jako czynników opóźniających zarówno artystyczny jak cywilizacyjny postęp. Kierunek ścisłego związku sztuki z techniczną cywilizacją wyznaczyła przede

¹ Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes była pierwotnie planowana w roku 1916, przełożona następnie na 1924, a ostatecznie otwarta w roku następnym. Najpełniejsze omówienie różnorodnych aspektów polskiej i zagranicznych sekcji oraz bibliografię zawiera *Wystawa paryska 1925*, materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, red. nauk. J.M. Sosnowska, Warszawa 2007.

² Zdobyto ogółem 172 nagrody, w tym 36 Grand Prix, 31 odznaczeń honorowych i 60 złotych medali, przy czym najwięcej w dziale umeblowania (6) i 7 - najwięcej (ex aequo z Austrią) w dziale tkanin. Stosunek zdobytych nagród do ogólnej ilości wystawców wysuwał Polskę na pierwsze miejsce pośród 23 krajów. Niektórzy uczestnicy otrzymali kilka Grand Prix, w kilku kategoriach. Rekordzistami byli Józef Czajkowski i Zofia Stryjeńska - po 4.

³ J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa-Kraków 1928, s. 14.

⁴ M. Treter, do 1939 roku stał na czele Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych, założonego w 1926 roku pod egidą dwóch ministerstw – MSZ-u i MWRiOP. Celem TOSSPO było „zaznajamianie cudzoziemców z najcenniejszymi objawami literatury i sztuki polskiej”. Bodaj największym sukcesem Tretera była budowa polskiego pawilonu na Biennale w Wenecji, otwartego w 1932.

wszystkim Peiperowska „Zwrotnica” (1922), a kontynuował warszawski „Blok” (1924), gdzie – już na łamach pierwszego numeru – zgłoszono obawy, że polskie przygotowania do paryskiej wystawy mogą okazać się „zupełną kompromitacją”⁵.

Obawy te sprowokowała dominacja w gronie organizatorów ekspozycji twórców związanych przed I. wojną z Warsztatami Krakowskimi⁶, a po 1918 roku z warszawską Szkołą Sztuk Pięknych i Miejską Szkołą Sztuk Zdobniczych oraz Szkołą Przemysłu Drzewnego w Zakopanem – czyli środowisk uznanych przez grupę Blok za zachowawcze⁷. Brak tu miejsca na wyjaśnienie ostatecznego wycofania przez awangardę swego udziału w paryskiej wystawie⁸. Skorzystano natomiast z pretekstu do krytyki, pomijając kontestację samej dziedziny wystawy paryskiej, jaką była sztuka dekoracyjna (czy stosowana) – uznana przez awangardę za związany z kultem rzemiosła przeżytek w dobie maszyn i piękna utylitaryzmu.

Tymczasem wielkie wystawy rządziły się nadal porządkiem rywalizacji pawilonów narodowych, których formy i programy nie tyle odzwierciedlały charakter współczesnego życia, co stanowiły nasyconą symbolicznymi treściami swoistą *architecture parlante*, obliczoną na emocje widzów. Sytuacji tej byli świadomi autorzy polskiego pawilonu, planując pierwszy udział odrodzonego państwa w wystawie o charakterze międzynarodowym. „Na wystawie paryskiej Polska musi pokazać oblicze – odrębne” – pisał komisarz polskiej sekcji w odezwie „do ogółu artystów” – „sztuka dekoracyjna, stosowana (..) nadaje się najlepiej do zmanifestowania w sposób wymowny, czym jesteśmy, czym być możemy i chcemy w rodzinie narodów”⁹. Co zatem manifestowały formy polskiego pawilonu?

⁵ „Blok” 1924, nr 1, s., 4.

⁶ Chodzi o stowarzyszenie powołane w 1913 roku przy Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie związanym z ideami ruchu Arts and Crafts widzącym w odrodzeniu rzemiosła remedium na współczesny upadek piękna. Zob. I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław 1973; *Warsztaty Krakowskie*, pod red. M. Dziedzic, Kraków 2009.

⁷ Zob. K. Homolacs, *Modernizm w sztuce i rzemiosle w związku z wystawą paryską*, Kraków 1925. W publikacji, będącej sprawozdaniem z książki F. Jean Desthieux, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, autor przedstawia debatę nt. koncepcji „nowoczesności” jaka w związku z wystawą przetoczyła się we Francji.

⁸ Sprawę tę omawia szczegółowo J. M. Sosnowska w artykule *Dlaczego w Paryżu nie było awangardy?* w: *Wystawa paryska 1925, ...dz. cyt.*, s. 121-127.

⁹ J. Warchałowski, *Odezwa-ankieta do ogółu artystów. Wystawa Międzynarodowa w Paryżu w 1924 roku*, „Przemysł i Rzemiosło” 1921, nr 1-2, s. 90-91.

Pawilon

...Wzniesiony według projektu Józefa Czajkowskiego na prawym brzegu Sekwany przy Cours la Reine, pawilon polski był budynkiem na planie prostokąta, zwieńczonym szklaną wieżą złożoną z krystalicznych modułów. Wystając ponad linię drzew, przyciągała uwagę zwiedzających, zwłaszcza w nocnym oświetleniu. Zgeometryzowany portyk z inskrypcją „République Polonaise” miał wpisana w tympanon formę promienistego słońca, zaczerpniętą z budownictwa góralskiego. Przez kutą w metalu kratę, nawiązującą do motywów wycinanek, widz trafiał do prostokątnego atrium z ustawioną pośrodku marmurową rzeźbą Henryka Kuny *Rytm*. W otaczających rzeźbę podcieniach umieszczono sgraffita z herbami polskich miast. Stąd – przez zdobiony silnie stylizowanym orłem portal – wchodziło do małego westybulu, prowadzącego do ośmiobocznego *Salon d'honneur* zwieńczonego szklaną kopułą, ukrytą z zewnątrz w bryle wieży, wspartą na smukłych filarach ciętych w zębate wzory. Na cofniętych w głąb ścianach umieszczono 6 malarskich panneau Zofii Stryjeńskiej, przedstawiających pary miesięcy i związane z nimi zwyczaje, przemiany przyrody i prace polowe. Z intensywną kolorystyką i wyrazistością form wnętrza harmonizowały rustykalne ławy i stoły projektu Karola Stryjeńskiego. W ostatnim pomieszczeniu wspólną przestrzeń dzieliły Gabinet i Salon, przypominające reprezentacyjne wnętrza państwowego urzędnika, z meblami projektu Czajkowskiego i Wojciecha Jastrzębowskiego oraz dużym kilimem Stryjeńskiej, którego formy, podobnie jak mebli i wzorów kryjących je tkanin „powtarzał” sklepiony sufit, przypominający kryształowe sklepienia późnego gotyku. Z gabinetu – przez wysokie portes-fenêtres, nadające ogrodowej fasadzie lekkości i elegancji – można było wyjść do ogrodu z prostokątną sadzawką odbijającą sylwetę budynku.

Harmonia pawilonu i jego wyposażenia, dostosowanie form różnych technik zdobniczych do architektury sprawiła, że polska prezentacja zebrała znakomite oceny. Jak widzieliśmy, kompozycja ta zawierała jednak elementy wywołujące asocjacje nie z jednym, a kilkoma kręgami estetycznymi, teoretycznie przeciwnymi, jak folklor i nowoczesność, klasyczna prostota i dynamiczna ekspresja.

Reasumując, można stwierdzić, że przesłaniem polskiej ekspozycji była manifestacja nowoczesności, która nie odrzuca tradycji, a opiera się na jej fun-

damencie¹⁰. Ten przekaz obrazowało najmocniej wnętrze centralnego *Salon d'honneur*, kryte szklaną kopułą, wspartą na słupach z czarnego dębu. Zastosowanie tego materiału koliduje bowiem z zaleceniami komisarza wystawy, który postulował „skromność rozwiązania”. Czarny dąb to kosztowne i odznaczające się twardością drewno, powstające pod wpływem przechowania dębiny w wodzie lub ziemi przez co najmniej kilkaset lat. Materiał ten jest w symbolicznym wyrazem trwałości i prądowości. Zdecydowało to prawdopodobnie o jego wyborze do wykonania drzewca sztandaru warszawskiej ASP, projektu Wojciecha Jastrzębowski (1932).

Koncepcja polskiego pawilonu była oryginalna na tle wizji kultury lat 20., w których pojęcia takie jak nowatorstwo i tradycja występowały najczęściej antytecznie. Należy przyznać, że po odzyskaniu niepodległości nie padało w zasadzie pytanie, czy sztuka polska ma być nowoczesna, podobnie jak nie zgłaszano takich wątpliwości odnośnie samego państwa. Dlatego, właściwie bez sporów poszczególnych frakcji, przybrała ona po 1918 roku kształt demokratycznej republiki, z systemem parlamentarnym gwarantującym reprezentację narodowych mniejszości oraz równouprawnieniem kobiet wraz z przyznaniem im praw wyborczych do sejmu i samorządów

Odpowiedzenie się za modernizacją nie przekładało się jednak na akceptację nowoczesności radykalnej, której propozycje budziły lek przed utratą „odmienności”. Symptomatyczna w tym zakresie była dyskusja wokół – niegdyś głośnej, a dziś zapomnianej publikacji „Snobizm i postęp” Stefana Żeromskiego (1923), której autor – opowiadając się za nowymi prądami w literaturze – zaatakował jednocześnie powielanie zagranicznych wzorów, odległych od rodzimego kontekstu i doświadczeń. Oskarżenia o powierzchowny „snobizm” i kalki zrodzonych w innych kontekstach idei zostały skierowane głównie pod adresem burzycielskich haseł futuryzmu. Książka – odebrana w kręgach awangardy jako atak na nowoczesność, była jednak w istocie pytaniem nie o to czy, ale jak być nowoczesnym¹¹.

¹⁰ W tym sensie różniła się diametralnie od idei konstruktywistycznego pawilonu sowieckiego Konstantego Mielnikowa, którego przesłaniem była „biała karta”: budowa nowego świata i nowego społeczeństwa.

¹¹ T. Peiper w omówieniu książki Żeromskiego („Zwrotnica”, 1923, nr 5, s. 156) pisał: „Czym dla Młodej Polski była prymitywność wsi tym dla Nowej Polski może stać się nowość te-
rażniejszości”.

Wieża

„Pawilon w całości obliczony jest raczej na efekt wieczorowy, wówczas brylantowa wieża błyszczy jak olbrzymi Koh-i-Nor między zielonymi liśćmi kasztanów” – pisał Jarosław Iwaszkiewicz¹². Większość polskich recenzentów uważała jednak architekturę pawilonu za niekonsekwentną, wytykając zwłaszcza stylistyczną rozbieżność dolnej części budynku i wieńczącej go wieży – która wprowadzała dysonans „zbyt nowoczesną” formą. O ile polscy recenzenci gubili przeważnie tkwiący w niej potencjał, znaczenie wieży dostrzegli krytycy francuscy, jak Gaston Varenne, który – chwając pawilon, podkreślał, że „architekt (...) uwieńczył go piękną latarnią ze szkła i żelaza, której iglica (...) symbolizuje dążenie kraju do jasności, światła i niezależności”¹³.

Warto wspomnieć o dostrzeżonym przez powojennych badaczy związku tej bezprecedensowej w polskiej architekturze konstrukcji z awangardowymi koncepcjami Paula Scheerbarta (jego *Glasarchitektur*, 1914) i słynnego Glashausa Bruno Tauta na wystawie Werkbundu w Kolonii w 1914 oraz „katedrą socjalizmu” z drzeworytu Lyonela Feiningera zdobiącym w 1919 roku manifest Bauhausu¹⁴. Niemieckie tropy, zapewne znane polskim artystom, nie były w ówczesnej Francji przychylnie widziane¹⁵, zaś relacje te nie zostały nigdy głębiej przebadane. Uchwytnie w warstwie formalnej podobieństwo form pawilonu do architektury ekspresjonizmu skłoniło wręcz do konstatacji, iż „pawilon a szczególnie owa krystaliczna wieża Czajkowskiego zdają się być pomostem przerzuconym między tamtym nurtem a rodzącym się art deco”¹⁶. Nie sposób nie dostrzec, że architekt pawilonu wprowadził geometryzację przez odpowiedni dobór form, tak iż „cytaty z zakopiańszczyzny (element tzw. słońca, zaciosy, pionowe, głęboko cięte trójkątne szczeliny), mocno przetworzone, bardziej przypominały dekorację w stylu art deco niż nawiązywały do ludowości”¹⁷.

¹² J. Iwaszkiewicz, *Polska na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 25, s. 26.

¹³ G. Varenne, *La Section polonaise*, „Art et Decoration” t.48: 1925, s. 34

¹⁴ Zob. A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925: teoria i praktyka*, Wrocław 1967, s. 153; S. Michalski, *Polski pawilon na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 roku a szklane wieże ekspresjonistów*, w: *De Gustibus. Studia ofiarowane T. Jaroszewskiemu*, red. R. Pasieczny, A. Ziemia, Warszawa 1996, s. 233.

¹⁵ Ze względu na wciąż świeże doświadczenia wojenne, w wystawie nie wzięły udziału Niemcy. Z kolei Stany Zjednoczone nie przystąpiły do rywalizacji, w poczuciu zacofania swojej produkcji wobec Europy.

¹⁶ H. Faryna-Paszkiwicz, *Forma krystaliczna – idea czy detal architektury?* w: *Wystawa paryska 1925*, dz. cyt. s. 117.

¹⁷ Tamże.

Ze względu na fakt, że wymienione wyżej elementy należą do repertuaru budownictwa drewnianego, do podnoszonych wcześniej analogii warto dołączyć jeszcze jeden – nie wspomniany w tym kontekście – a zapisany w historii architektury XX wieku obiekt, jakim był Sommerfeldhaus, wzniesiony przez Waltera Gropiusa na przedmieściach Berlina w latach 1920–1921¹⁸. Drewno jako materiał budowlany stanowił ówczesną fascynację architekta, który w eseju *Neues Bauen* pisał: „Nowa era potrzebuje nowej formy. Każdy materiał posiada swoje piękno, swoje możliwości i swój czas (...) Drewno jest materiałem budowlanym współczesności (...) ma cudowną podatność na artystyczne kształtowanie i jest ze swej natury stosowne dla pierwotnych początków naszego nowego życia”¹⁹. Cytat ten, dotyczący domu Sommerfelda, pasuje do innego obiektu paryskiej wystawy, rozpatrywanego dotąd w literaturze przedmiotu wyłącznie w kontekście rzeźby – *Kapliczki* Jana Szczepkowskiego, umieszczonej podobnie jak kilka innych wnętrz – poza głównym pawilonem, przy Esplanadzie Inwalidów²⁰.

W zastosowanym w domu Sommerfeldhaus sposobie zdobienia drewnianych belek oraz witraży, tkanin, lamp i ściennych paneli występowało „to samo użycie krystalicznych [form] jako drogi wiodącej ku abstrakcji”²¹. Można zatem stwierdzić, że była to droga w kierunku art deco, na którą Gropius ostatecznie nie wkroczył, odrzucając w 1923 roku dekoratywność na rzecz standaryzacji i współpracy z przemysłem, pod wpływem konstruktywistów i grupy De Stijl. Konsekwentne zastosowanie geometrycznej stylizacji i form krystalicznych złożyło się natomiast na otrzymaną w pawilonie polskim redakcją art deco, która nie była – jak twierdził Blok – wyrazem zapóźnienia, a odpowiadała aktualnym prądom nowoczesności umiarkowanej.

Powróćmy jednak do krystalicznej wieży, która posiada jednak jeszcze inny interesujący aspekt, pobrzmiewający w przywołanej wyżej opinii Varenne’a,

¹⁸ Dom ten, autorstwa Waltera Gropiusa i Adolfa Meyera, został zbudowany w dzielnicy Berlin-Steglitz dla berlińskiego kupca drzewnego, Adolfa Sommerfelda. Obecnie nieistniejący, zachował jednak dość obszerną fotograficzną dokumentację. Była to pierwsze zespołowe dzieło Bauhausu, zarazem kwintesencja jego fazy ekspresjonistycznej.

¹⁹ W. Gropius, *Neues Bauen*, „Der Holzbau” (dodatek do „Deutsche Bauzeitung” 1920/2, cyt. wg. W. Pehnt, *Gropius the Romantic*, „The Art Bulletin”, vol. 53: 1971, nr 3, s. 384.

²⁰ Polska sekcja w galerii przy Esplanadzie Inwalidów, projektu Jastrzębowskiemu i Karola Stryjeńskiego zawierała kilka umeblowanych wnętrz: jadalnię, pokój do pracy oraz słynną *Kapliczkę* Jan Szczepkowskiego, a także ekspozycję kilimów i prezentację szkół artystycznych.

²¹ B. Bergdoll, *Bauhaus Multiplied: Paradoxes of Architecture and Design in and after the Bauhaus* in: B. Bergdoll, L. Dickermann, *Bauhaus 1919–1933. Workshops for Modernity*, kat. wystawy, The Museum of Modern Art., New York 2010, s. 44.

w której mowa o dążącym „do jasności, światła i niezależności” kraju. Warto tu zauważyć, że wizje szklanej architektury przyszłości zaistniały nie tylko na gruncie europejskim, ale także rodzimym – i to zapewne dobrze znanym twórcom pawilonu. Chodzi tu o choćby o przypominające strzeliste katedry, wizje „drapaczy chmur”, pojawiających się na obrazach i rysunkach formisty Leona Chwistka około 1920 roku²², ale także na kartach literatury – o czym świadczy słynna powieść Stefana Żeromskiego *Przedwiośnie* (1924), symbolicznie wiązana z odzyskaniem niepodległości, której bohaterowie snują wizję wspaniałej przyszłości Polski właśnie w rozdziale zatytułowanym *Szklane domy*. W ujęciu takim wieża byłaby zwróconą w przyszłość manifestacją swoistego futuryzmu, który – w przeciwieństwie do haseł Marinettiego – nie zawierał radykalnego zerwania z przeszłością, z był nacechowany lokalnymi aspiracjami i społeczną wrażliwością.

Tradycja

Docieramy tu do problemu obecnej w koncepcji polskiego pawilonu tradycji, która jawi się w sposób dychotomiczny – jest nią z jednej strony przetworzona w duchu modernizmu ludowość, z drugiej – tradycja śródziemnomorska, tak silnie akcentowana wówczas we Francji w postaci tak zwanego *retour à l'ordre* (*powrotu do porządku*), poszukiwania łaćńskiego ładu i harmonii po barbarzyństwie wojny, ładu którego nosicielem miała być właśnie Francja. Wyrazem tej klasycznej fali była ustawiona w atrium (!) pawilonu rzeźba Henryka Kuny *Rytm*, której łągodny rytm miękkich, oplatających figurę linii rysujących z wielu stron piękne sylwety, łągodził ostro cięte formy kryształkowych fryzów. Tytuł rzeźby wskazywał ponadto na jednoczącą wszystkie elementy uniwersalną zasadę kompozycyjną.

Zwrot ku tradycji był jednym z najbardziej uderzających zjawisk po kataklizmie I wojny, choć samo jej pojęcie nie było oczywiste. Wobec zerwania ciągłości rozwoju sztuki przez rozbicie na poszczególne nurty i orientacje, tradycja musiała być na początku XX wieku odnajdywana i konstruowana na nowo, a jej elementy podlegać selekcji. Podobnie jak rzeźba Kuny modernizowała antyczne inspiracje, transformacji uległa także w polskim pawilonie – najmocniej podno-

²² Na ten temat zob. M. Geron, *Wizja miasta w twórczości Leona Chwistka*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo, t. 39, Toruń 2010, s. 59-84.

szona przez krytyków – ludowość²³. Wrażenie jej obecności osiągnięto za pomocą przetworzonych folklorystycznych motywów. Zabieg ten często był nieczytelny dla zagranicznych widzów, z kolei na rodzimym gruncie spotykał się z zarzutami tradycjonalistów. Przykładem może być wizja folkloru, wyczarowana w pulsujących kolorami, nagrodzonych Grand Prix, panneaux Zofii Stryjeńskiej – które budziły zachwyt Francuzów – a w kraju wzbudziły kpiny części recenzentów nie podzielających *licentia poetica* artystki i jej poczucia humoru. Formy „ludowych” strojów, mieszających regiony i epoki, a zwłaszcza fantastyczne „indiańskie” fryzury i „meksykańskie” kapelusze – oburzały etnograficznych purystów. Opiniom tym towarzyszył brak zrozumienia zarówno nieortodoksyjnego talentu autorki, jak wytycznych samej wystawy – postulujących sztukę kreatywną, a nie rekonstrukcję konkretnych wzorów.

Zgodnie z założeniami wystawy – twórcy polskiego pawilonu – nie powtarzali tradycyjnych form, a dokonywali ich modernizacji. Modelowym przykładem tej strategii jest (nagrodzona grand prix) – wspomniana *Kapliczka* Jana Szczepkowskiego, z ołtarzem Bożego Narodzenia, na której przykładzie dostrzec można ewolucję stosunku polskich odnowicieli sztuki stosowanej do ludowych inspiracji – od prób budowy na tym korzeniu stylu narodowego (czego wyrazem był w końcu XIX wieku tak zwany „styl zakopiański” Stanisława Witkiewicza, odwołujący się do repertuaru góralskiego zdobnictwa), po – bliskie Warsztatom Krakowskim i ich następcom – rozumienie ludowych form jako repertuaru zbiorowej wytwórczości, narastającej przez lata i związanej ze ściśle określonym celem. Były one zatem zbiorem „wydestylowanych” przez wieki form, odpowiadających funkcji przedmiotu i zgodnych z charakterem tworzywa, jego zaletami oraz ograniczeniami. W ten sposób sztuka ludowa stawiała się nie tyle arsenalem form gotowych, co skarbnicą technik i sposobów opracowania materiału.

Poszukiwanie źródeł nowoczesności w ludowym prymitywie, stało także u źródeł modernizacji regionalnych szkół rzemieślniczych, przez wprowadzenie edukacji opartej o nowoczesne zasady kompozycji. Dobrym przykładem tej tendencji mogą być – nagrodzone Grand Prix – wyroby uczniów Szkoły Przemysłu Drzewnego. W wyniku przeprowadzonej w początku lat 20. reformy Karola Stryjeńskiego wywodzący się z autochtonów uczniowie, w oparciu o uniwersalne

²³ Warto przypomnieć tu o literackiej Nagrodzie Nobla w 1924 dla Władysława Reymonta za powieść *Chłopi*.

metody kształtowania form, tworzyli dekoracyjne rzeźby łączące prawa geometrii z lokalną snycerką.

Wystawa paryska i co dalej?

Na fali paryskiego sukcesu Jerzy Warchałowski opublikował w 1928 roku książkę *Polska sztuka dekoracyjna*, bazującą na zdjęciach pawilonu. Utożsamiał w niej narodziny zjawiska z eksponatami przygotowanymi do Paryża, widząc je jako reprezentację sformułowanego tam, nowego stylu. Zasadniczą trudnością jego funkcjonowania była, ujawniona już w 1925, niemożność komercyjnej odpowiedzi na rozbudzone zainteresowanie polskimi wyrobami, które były najczęściej unikatami. Próbą wyjścia z tej sytuacji było założenie w 1926 roku, przez część uczestników wystawy paryskiej, profesorów i uczniów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych²⁴, Spółdzielni Artystów Plastyków „Ład”, działającej na zasadzie symbiozy projektantów i warsztatów rzemieślniczych. Wyposażenia wnętrz „Ładu” uznano u schyłku lat 20. za właściwe dla wnętrz publicznych i reprezentacyjnych, m.in. ze względu na skojarzenia ze stylem wystawy paryskiej. Szczególną popularnością cieszyły się kilimy i dekoracyjne żakardy, które – wykonywane na warsztatach mechanicznych – zdecydowały o kolorystyce i charakterze wielu międzywojennych wnętrz mieszkalnych, zwłaszcza (ze względu na niezbyt niskie ceny) miejskiej inteligencji.

Triumfatorzy paryscy zyskali także kilka ważnych państwowych zamówień. Jan Szczepkowski wykonał płaskorzeźby na fasadzie Sejmu i BGK, Wojciech Jastrzębowski zaprojektował wnętrza Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. W roku 1926 Warchałowski – komisarz działu polskiego w Paryżu – został kierownikiem artystycznym MSZ – co wiązało się z planami modernizacji do urządzanych dotąd w stylach historycznych polskich ambasad i konsulatów²⁵. Na fali paryskiego sukcesu powołano także pod egidą dwóch ministerstw nową instytucję – kierowane przez Mieczysława Tretera TOSSPO, zajmujące się organizacją oficjalnych wystaw sztuki, traktowanych jako część kreacji wizerunku Polski na arenie międzynarodowej. Rada TOSSPO, zdomi-

²⁴ Status Akademii warszawska Szkoła Sztuk Pięknych uzyskała w roku 1932.

²⁵ W 1928 urządzono placówki w Sofii i Ankarze, a także w Sztokholmie, w 1930 konsulat w Królewcu, w roku 1933 poselstwo RP w Moskwie, a w 1934 w Berlinie.

nowana przez współtwórców paryskiego pawilonu, decydowała przez lata o obecności ich dzieł w wystawach zagranicznych.

Wraz z przemianami sztuki lat 30. oraz postępującą modernizacją państwa, coraz silniej do oficjalnych wystaw wkraczał styl międzynarodowy, najsmielej w architekturze oraz w postaci nowoczesnej typografii, reklamy i fotomontaży. Choć Polska nadal była krajem rolniczym, o stosunkowo małym stopniu urbanizacji – symbolem propagandy państwowej były obecnie Gdynia i COP, wyroby przemysłowe a nie góralszczyzna. Folklor co prawda obecny był w sekcjach polskich na wszystkich – aż po nowojorską 1939 – wystawach światowych, niemniej umieszczany w osobnych sekcjach, raczej w kontekście turystycznej atrakcji niż podstawowego komponentu kultury. Ewolucja ta zgodna była z opiniami twórców awangardy. Wyrażał to dobitnie Władysław Strzemiński, pisząc, iż „propagatorzy, którzy usiłują wmówić Europie, że cała sztuka w Polsce stoi pod znakiem ludowej pierwotności, stwarzają o Polsce opinie ujemną i egzotyczną”²⁶.

Sformułowana w Paryżu stylistyka, była od początku przedmiotem krytyki ze strony awangardy, dla których zarówno konstrukcja plastycznego dzieła jak wystrój wnętrz były pochodną funkcjonalizmu. Ważną cezurą był rok 1929, w którym modernistyczna architektura przemówiła silnym głosem na Powszechnej Wystawie Krajowej (PWK) w Poznaniu, a co najważniejsze – zaistniała także w budowni oficjalnej. Chodzi tu o Zameczek Prezydenta RP w Wiśle (1928–1931) – dar województwa śląskiego dla prezydenta Mościckiego, który w surowej bryle z kamiennych ciosów skrywał radykalnie nowoczesne wnętrza, z meblami na stalowych stelażach²⁷ i geometrycznej polichromii ścian złożonej z kolorowych pól, organizujących przestrzeń. Były on dziełem Adolfa Szyszko-Bohusza oraz związanego z grupą Praesens Andrzeja Pronaszki. Tego typu całościowa kompozycja nie dopuszczała konkurencji sztuki stosowanej, toteż do rangi konfliktu urosło „urządzenie” wnętrza Zameczku utrzymanymi w stylu polskiej sztuki stosowanej „kilimami p. Grotowej i żyrandolami p. Bartłomiejczyka”²⁸.

Styl międzynarodowy nie rozwiązywał problemów reprezentacji i tożsamości ze względu na uniwersalistyczny, neutralny i jakby „przezroczysty” język, którego desygnatem była wyłącznie współczesność. Coraz silniej styl ten był zresztą

²⁶ W. Strzemiński, *O sztuce ludowej*, „Forma” 1933, nr 1, s. 14.

²⁷ Meble do Zameczku na stalowych, chromowanych rurkach wykonała warszawska firma „Konrad, Jarnuszkiewicz i S-ka” we współpracy z firmą Zdzisława Szczerbińskiego. Były to pierwsze meble tego typu produkcji polskiej, nawiązujące do wcześniejszego o 6 lat prototypu Bauhausu.

²⁸ Na ten temat zob. *Pierwszy krok w stronę uwspółcześniania wnętrz oficjalnych*, „Architektura i Budownictwo” 1931, nr 5-6, s. 173.

adaptowany i wchłaniany poprzez totalitarny klasycyzm, służący propagandzie państwowej rosnących mocarstw, co stało się szczególnie jaskrawe na kolejnej wystawie paryskiej 1937 roku, na której dominowały potężne budowle pawilónów Trzeciej Rzeszy i ZSRR. Mimo uniwersalnego charakteru, modernizm okazał się podatny na rozmaite odmiany państwowych ideologii – od włoskich marzeń o nowym Imparrium, ufundowanej na rasowym egoizmie Germanii, po wizję stalinowskiego raju robotników i chłopów.

Do monumentalizmu lat 30. nie pasowały zębate fryzy ani figurki zakopiańskie. Jakie wnioski możemy zatem wyciągnąć z paryskiego sukcesu?

Jest kwestia ewidentną, że sztuka dekoracyjna międzywojennej Polski odzwierciedlała jej możliwości i aspiracje, zarówno w sensie artystycznym jak gospodarczym. Te pierwsze, jak widać na przykładzie paryskiej wystawy, znacznie wyprzedzały te drugie, poddane nieubłaganym warunkom ekonomii. Objawiona na początku niepodległości stylotwórcza aktywność, zaowocowała – na linii dialogu odnowy sztuk zdobniczych z formami ekspresjonizmu i kubizmu – rodzimą redakcją stylu, który od paryskiej Exposition des Arts Décoratifs przyjął nazwę art deco. Brak możliwości rozwoju produkcji i jej ograniczenie do krótkich serii, zawężyło grono odbiorców do własnej, najczęściej inteligenckiej publiczności, niwecząc szanse na wykorzystanie koniunktury na polskie wyroby i ich popularyzację. Paryski sukces przyniósł jednak zarówno satysfakcję posiadania „własnego” mebla, tkaniny i stylu dekoracji, jak potwierdzenie rodzimych możliwości. Sytuacja ekonomicznego kryzysu, opanowanego po połowie lat 30., udamremniła także dążenia awangardy, które – wobec nierealnej unii artystów z przemysłem, nie miały szans zmodernizować społecznych gustów, pozostając w kręgu elity²⁹.

Choć styl wystawy paryskiej, wobec przyspieszonego biegu zmieniających się mód, był praktycznie w latach 30. wyczerpany, pewne idee artystycznej praktyki i edukacji znalazły kontynuację w regionalizmie lat 30., bazującym na jakości lokalnych surowców i technik. Nurt ten, łączący w harmonijny sposób nowoczesność z tradycją, był bodaj tym, w którym w latach 30. polscy projektanci czuli się najbardziej komfortowo. Co ważne „regionalizm doprowadził do pewnego spadku napięcia pomiędzy zwolennikami sztuki stosowanej a awangardą. Jedni i drudzy czegoś się od siebie nauczyli. Jeśli w roku 1931 na łamach „Archi-

²⁹ Próby stworzenia mebli dla najuboższych podejmowali architekci związani z grupą Pracens, organizujący wystawy jak *Mieszkanie najmniejsze* (1930), czy *Tani dom własny* (1932). Próby mebli robotniczych nie udało się jednak wprowadzić do produkcji seryjnej.

tektury i Budownictwa” potępiono „uzupełnienie” awangardowych wnętrz Zameczku w Wiśle (...) to w roku 1935 współpraca przedstawicieli tych zwalczających się do tej pory kierunków przy wyposażaniu pierwszych polskich transatlantyków – m/s Piłsudski i m/s Batory – nie budziła już sprzeciwów³⁰. Podobna symbioza była obecna podczas kolejnych wystaw światowych lat 30 – paryskiej wystawy „Sztuka i technika w życiu współczesnym” w 1937 roku i Wystawy światowej w Nowym Jorku 1939³¹.

Połączenie zalet funkcjonalizmu z luksusowymi materiałami, miękkości tkanin i futer z technicznymi nowinkami, fakturowych kontrastów, a także innowacyjnie zinterpretowanych materiałów, otwierało nową drogę polskiego wzornictwa. Ten oryginalny dialog nowatorstwa z tradycją, który obywatel się już bez regionalnych cytatów, reprezentowały najlepiej eleganckie wnętrza Jana Bogusławskiego i wyrafinowane meble Barbary Brukalskiej z wystawy nowojorskiej 1939. Wystawa ta, zorganizowana pod hasłem „Świata Jutra”, zbiegła się jednak z kresem międzywojennej Polski, przerywając historię artystycznych projektów i środowisk. Reasumując, stwierdzić można, że w osiągnięciach polskiego wzornictwa międzywojnia mieli znaczący udział zarówno twórcy awangardy, jak paryskiej wystawy – stanowiąc jej dwa przeciwstawne i wzajemnie się korygujące bieguny. Mimo, że nie udało się w pełni wykorzystać ówczesnych możliwości, pozostały świadectwa niecodziennych rozwiązań i bogactwo propozycji – wciąż niewyczerpany potencjał.

Bibliografia

- D. Crowley, *National style and nation-state: design in Poland from the vernacular revival to the international style*, Manchester – New York 1992.
- A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851-2000*, Warszawa 2005.
- I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław 1973.
- A.Sicradzka, *Art Déco w Europie w Polsce*, Warszawa 1996.

³⁰ J. A. Mrozek, *Główne nurty wzornictwa w Polsce w drugiej połowie lat trzydziestych*, w: *Sztuka lat trzydziestych*, materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1991, s. 288. Na temat konfliktu w Wiśle zob. przyp. 28.

³¹ Rok 1937 przyniósł porównywalny z 1925 bilans nagród. Zob. *Wystawa paryska 1937*, materiały z sesji naukowej IS PAN, pod red. nauk. J.M. Sosnowskiej, Warszawa 2009.

- J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa 1928/ *L'art décoratif moderne en Pologne*, Varsovie 1928.
- Warsztaty Krakowskie*, pod red. M. Dziedzic, Kraków 2009.
- Wystawa paryska 1925*, materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, red. nauk. J.M. Sosnowska, Warszawa 2007.

dr Katarzyna Nowakowska-Sito, historyk sztuki, kustosz dyplomowany, Muzeum Historii Polski, Dział Programowy Wystawy Stałej