

Pawilon Polski na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 r. Realizacja koncepcji sztuki narodowej i jej odbiór społeczny – dyskusje i kontrowersje na łamach prasy

Zagadnienie, które chcę omówić¹, ma bogatą literaturę², a Instytut Sztuki PAN poświęcił wystawie z 1925 r. osobną sesję naukową³. Ponieważ jednak nie jestem historykiem sztuki, w swoim artykule przesunę punkt ciężkości z oceny artystycznej czy też estetycznej polskiej ekspozycji na koncepcję sztuki narodowej, którą chcieli zaprezentować organizatorzy polskiego udziału na Wystawie Światowej w Paryżu. Zastanowię się także nad tym, jaki był jej odbiór społeczny, co ułatwi mi prześledzenie dyskusji prasowej związanej z tym wydarzeniem. Zanim przejdę do omawiania polskiego udziału w ekspozycji, poświęcę nieco miejsca samej Wystawie Światowej, aby naszkicować tło omawianych zagadnień.

Pierwsza wystawa powszechna w znaczeniu współczesnym odbyła się w Londynie w 1851 r. Odtąd wystawy były organizowane w miarę regularnie w odstępach kilkuletnich (przeważnie w Europie), a pokazywano na nich wytwory i narzędzia przemysłowe (gotowe wyroby oraz rozwój technologii i techniki), rzemieślnicze (od rękodzielnictwa po wyroby artystyczne), a także

¹ Niniejszy tekst opracowano w ramach projektu „Dyskusja wokół idei kultury i sztuki narodowej na ziemiach polskich na przełomie XIX i XX wieku, na tle prądów europejskich”, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC–2011/01/N/HS3/04609.

² Por. np. M. Rogoyska, *Paryskie zwycięstwo sztuki polskiej w roku 1925*, w: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, red. J. Starzyński, Wrocław 1963; A. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005; S. Michalski, *Pawilon polski na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku a szklane wieże ekspresjonistów*, w: *De gustibus. Studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi Stefanowi Jaroszewskiemu z okazji 65 rocznicy urodzin*, Warszawa 1996, s. 228–236; A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967; I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978.

³ *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN: Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku*, red. J.M. Sosnowska, Warszawa 2007.

artystyczne – program ten został wypracowany w oparciu o doświadczenie organizatorów wystaw krajowych Francji i Anglii⁴. Już w 1851 r. jako zasadę przyjęto, że uczestnikami wystawy mogą być tylko państwa. Ta reguła, konsekwentnie przestrzegana, zdeterminowała sytuację polskich wystawców w XIX w. Dotychczasowy udział Polaków na Wystawach Światowych był możliwy tylko w ramach reprezentacji państw zaborczych i zawsze pociągał za sobą dylematy moralne. Mimo to na łamach ówczesnej prasy „wychwytywano” wszelkie polskie akcenty i cieszą się sukcesami polskich artystów niezależnie od rozbiorowych granic – miało to miejsce np. podczas Wystawy Światowej w 1900 r., która odbyła się również w Paryżu⁵. Wystawa w 1925 r. miała być więc pierwszą, na której Polska zadebiutuje jako samodzielne, niepodległe państwo. Tymczasem Wystawa Światowa Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłu Artystycznego (na tych właśnie dziedzinach miał się tym razem skupiać program) zaplanowana została wiele lat wcześniej. Idea jej zorganizowania narodziła się już w 1906 r., a jej otwarcie przewidziane było na 1915 r., co uniemożliwiła I wojna światowa⁶. Już po wojnie planowano jej otwarcie w latach 1922 i 1924, za każdym razem jednak na przeszkodzie stawała trudna sytuacja powojenna. Wystawa została w końcu otwarta 29 IV 1925 r., ze sporym opóźnieniem. Mimo to w chwili otwarcia znaczna część ekspozycji nie była jeszcze gotowa. Powierzchnia ekspozycji objęła ogółem 29,1 ha w centrum miasta. Główna, reprezentacyjna część wystawy ciągnęła się wzdłuż osi Most Aleksandra III – Esplanada Inwalidów, przy czym duża część ekspozycji znajdowała się w samym Pałacu Inwalidów. Druga część wystawy rozciągnięta była wzdłuż Sekwany (po obu stronach), pomiędzy mostami Concorde i Alma. Znalazły się tu pawilony czasowe (w tym Pawilon Polski) oraz wykorzystane ponownie budowle, które zostały po Wystawie Światowej w 1900 r.: Grand Palais i Petit Palais. W wystawie uczestniczyły ogółem 23 państwa oraz kolonie francuskie. Co warte podkreślenia, w wystawie nie wzięły udziału Stany Zjednoczone i Niemcy. Liczbę zwiedzających szacuje się na 14 mln⁷. Udział Polski na wystawie miał być naszym pierwszym wielkim wystąpieniem na arenie międzynarodowej. Nie obyło się jednak bez przeszkód przede wszystkim natury organizacyjnej i finansowej. Dzięki nadzwyczajnym funduszom uzyskanym

⁴ A. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *op. cit.*, s. 9–10.

⁵ A. Sznepik, *Polacy i polska sztuka naw Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r. Pawilon Galicyjski*, w: *Galicja 1772–1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań*, t. 3, red. A. Kawalec, W. Wierzbieniec, L. Zaskilniak, wstęp J. Maternicki, Rzeszów 2011, s. 241–259.

⁶ A. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *op. cit.*, s. 195.

⁷ *Ibidem*.

przez dyrektora Departamentu Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Jana Skotnickiego, rozpoczęto realizację ekspozycji polskiej, ale zaledwie pół roku przed terminem otwarcia wystawy⁸. Głównym twórcą i komisarzem działu polskiego został mecenas Jerzy Warchałowski, postać bardzo zasłużona dla propagowania idei sztuki narodowej.

Należałoby w tym miejscu krótko przypomnieć, co składało się na polską reprezentację nad Sekwaną. Polska ekspozycja rozlokowana była w trzech miejscach: na Cour la Reine, gdzie pomiędzy pawilonami szwedzkim i holenderskim stanął reprezentacyjny Pawilon Polski, w Galerii Inwalidów oraz w Grand Palais. Ponadto na Esplanadzie Inwalidów, w tzw. dziale atrakcji znalazł miejsce Kiosk z wyrobami ludowymi oraz Scenka. Konkurs na Pawilon Polski wygrał malarz i architekt Józef Czajkowski. Budynek ten został wzniesiony na planie wydłużonego prostokąta. Poprzedzało go wejście zwieńczone trójkątnym tympanonem z motywem nawiązującym do słońca (charakterystyczne dla stylu zakopiańskiego). Składał się z dziedzińca (atrium), przedsiionka, Sali Honorowej, Gabinetu i Saloniku. Dziedziniec ozdabiały sgraffita Wojciecha Jastrzębowskiego przedstawiające geometrycznie stylizowane herby miast polskich. W centrum stała rzeźba Henryka Kuny przedstawiająca postać kobiecą – *Rytm*. W przedsiionku znajdowały się dwa witraże Józefa Mehoffera przedstawiające *Mękę Pańską*. Sala Honorowa zwieńczona była szklaną kopułą, ponad którą wznosiła się 23-metrowa szklana wieża na konstrukcji żelaznej (w kształcie kryształu). Był to najbardziej rozpoznawalny i widowiskowy element Pawilonu Polskiego. Sala Honorowa wspierała się na ośmiu słupach z czarnego dębu wiślanego, pokrytych geometryczną dekoracją. Centralnym elementem tego pomieszczenia było sześć *panneaux* (malowideł) Zofii Stryjeńskiej pt. *Pory Roku*, przedstawiających barwne, stylizowane motywy ludowe. W Sali Honorowej znajdowały się także drewniane ławy ciosane w stylu snycerki ludowej, góralskiej. W Gabinetcie i Salonie zaprezentowane zostały meble projektu Wojciecha Jastrzębowskiego i Józefa Czajkowskiego oraz kilim zaprojektowany przez Zofię Stryjeńską. Szklana wieża była nocą oświetlona, co dawało niezwykły efekt świetlny.

W 1925 r. Polska miała szanse zaprezentować się na Wystawie Światowej jako niepodległe państwo, niejako dodatkowo uwierzytelnić się na arenie międzynarodowej. Dlatego niezwykle istotne było właściwe zaprezentowanie się – właściwe, czyli podkreślające polską odrębność w dziedzinie sztuki i kultury. Wydaje się, że twórcy polskiej ekspozycji pod wodzą Jerzego Warchałowskiego

⁸ Por. J. Skotnicki, *Przy sztalugach i przy biurku*, Warszawa 1957, s. 196.

mieli przemyślaną koncepcję polskiej sztuki narodowej. Byli to artyści wywodzący się z tradycji Warsztatów Krakowskich i Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, którego celem było m.in. odrodzenie sztuki dekoracyjnej i rzemiosła artystycznego na bazie twórczości ludowej. W Pawilonie Polskim w Paryżu w 1925 r. mogła się wreszcie ziścić idea sztuki narodowej, o kształcie której dyskutowano od II połowy XIX w., a którą próbował realizować w praktyce m.in. Stanisław Witkiewicz, tworząc koncepcję stylu zakopiańskiego⁹. Nawiązania do tych tradycji są czytelne w wystroju i myśli przewodniej polskiej ekspozycji.

Koncepcja przyjęta przez Warchałowskiego podczas tworzenia Pawilonu Polskiego była jednak – siłą rzeczy – formą kompromisu wobec istniejących pomysłów i różnych środowisk artystycznych, dlatego polska ekspozycja w Paryżu wzbudziła dyskusje na łamach prasy. Przeprowadzając kwerendę prasową, uwzględniłam zarówno czasopisma specjalistyczne, przeznaczone dla wąskiego grona odbiorców (np. „Sztuki Piękne”, „Sztuka w Rzemiośle”, „Architektura i Budownictwo”, „Czasopismo Techniczne”, „Architekt”), jak i dzienniki („Kurier Warszawski”, „Ilustrowany Kurier Codzienny”), a także popularne tygodniki ilustrowane (np. „Nowości Ilustrowane”, „Tygodnik Ilustrowany”, „Świat”, „Światowid”, „Bluszcz”, „Tygodnik Wileński”) oraz czasopisma literackie (np. „Wiadomości Literackie” czy „Biesiada Literacka”). Wzięłam pod uwagę także czasopismo „Ognisko” wydawane w Paryżu dla tamtejszej kolonii polskiej, a wreszcie pisma o charakterze *stricte* politycznym (np. „Robotnik” i „Myśl Narodowa”). W kwerendzie uwzględniłam przede wszystkim rok 1925: materiały prasowe opublikowane w miesiącach poprzedzających wystawę, podczas jej trwania oraz już po jej zakończeniu. We wszystkich wyżej wymienionych pismach pojawiła się tematyka związana z wystawą: były to czasem obszerne artykuły, niekiedy lakoniczne wzmianki. Publikowano również wiele fotografii. Najwięcej miejsca, co zrozumiałe, czasopisma poświęciły ekspozycji polskiej. Szczególnie Pawilon Polski poddawany był ocenom – zarówno krytycznym, jak i pochwalnym. W niniejszym artykule skupię się przede wszystkim na pawilonie jako najbardziej reprezentacyjnej i najlepiej rozpoznawalnej części ekspozycji polskiej w Paryżu.

Jak podkreślił Tadeusz Seweryn na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”: „Wystawa paryska jest ważnym momentem historycznym w życiu naszego narodu, dlatego szczegółowe poinformowanie o niej społeczeństwa

⁹ Por. A. Sznepik, *Tatrzańska Arkadia. Zakopane jako ośrodek artystyczno-intelektualny od ok. 1880 do 1914 roku*, Warszawa 2009, s. 141–231.

jest obowiązkiem polskiej prasy¹⁰. Dziennikarze starali się wywiązać z tego obowiązku, toteż tematyka zarówno samej Wystawy Światowej, jak i polskiego udziału często pojawiała się na łamach prasowych. Być może nie bez znaczenia był tu fakt, że sami organizatorzy działu polskiego z Warchałowskim na czele dbali o dobre kontakty z przedstawicielami prasy. Dziennikarz „Bluszczu” przytacza relację z nieoficjalnego otwarcia sekcji polskiej, przygotowanego specjalnie dla korespondentów prasowych, podczas którego rolę przewodnika odgrywał sam Warchałowski, a do dyspozycji reporterów byli także artyści, w tym przybyła na otwarcie pawilonu Zofia Stryjeńska¹¹. Generalny komisarz działu polskiego w wywiadzie udzielonym przedstawicielowi popularnego tygodnika „Świat” na ponad 2 miesiące przed terminem otwarcia Wystawy Światowej starał się kreować pozytywny wizerunek polskiego w niej uczestnictwa, wieszcząc (jak się okazało: słusznie) sukcesy polskich wystawców. Warchałowski powiedział: „Jestem zupełnie pewien naszego sukcesu. Nasza wystawa będzie w całości i w szczegółach odrębna, oryginalna, będzie miała zapach świeżości i wyraz bujności naszych polskich talentów”¹². W tym samym wywiadzie Warchałowski wspomina mimochodem o brakujących wciąż funduszach i wahaniach „czynników miarodajnych” w kwestii dalszego finansowania tego przedsięwzięcia.

Większość polskich tytułów nie ograniczała się jedynie do relacjonowania polskiego udziału w Wystawie Światowej, ale starała się także dać czytelnikom pewien obraz całości, omawiając reprezentacje poszczególnych państw, a zwłaszcza ekspozycję francuską zajmującą połowę terenu wystawienniczego. W prasie fachowej pojawiły się głosy bardzo krytyczne na temat harmonii całości i realizacji wyznaczonych regulaminem założeń. Jedną z najbardziej obszernych relacji z wystawy zamieścił paryski korespondent „Sztuk Pięknych”, Antoni Potocki. Nie krył on zawodu: „Stojąc w pośrodku mostu Aleksandra III-go ma się dziś literalnie wrażenie, że się jest pod władzą brzydkiej zmyry: piętrzą się dookoła wieże oblężnicze, na których brak katapult, sterczą ogromne słupy nie mające żadnej architektonicznej linii, zasłaniają przepiękny widok Sekwany nedorzeczne wycięte z papy, zębate i poszczerbione dekoracje z kiepskiego teatru”¹³. Korespondenta „Sztuk Pięknych” raziła nie tylko

¹⁰ T. Seweryn, *Wnętrza pawilonu polskiego*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1925, nr 238, s. 14.

¹¹ M. Sienny, *Otwarcie wystawy dekoracyjnej*, „Bluszcz” 1925, nr 21, s. 535–536.

¹² J. Rawicz, *Przed wystawą paryską*, „Świat” 1925, nr 7, s. 4–6.

¹³ A. Potocki, *Wystawa Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu*, „Sztuki Piękne” 1924/1925, nr 12, s. 542.

brzydota i bezstylowość wystawy, ale także wszechobecna komercja. Wiele państw potraktowało swój udział w wystawie jako okazję do reklamy swoich wyrobów i przemysłu:

Wystawa obecna jest wystawą dla gapiów. Jakaś dziwna regresja, jakieś obniżenie się poziomu potrzeb spowodowało, że niemal każdy pawilon jest restauracją, kawiarnią i tancbudą, przy tym skleconą naprędce i mającą obsługiwać najniższą kategorię potrzeb. Reklama, zresztą jak najbardziej zdawkowa w swych pomysłach, beznadziejna taniość, tandeta wszystkich motywów, niepokryta niczym chciwość w łapaniu za pomocą filiżanki czy kieliszków jak największej ilości sous'ów w jak najkrótszym czasie, dążność do zadowolenia oka i ucha lada jako skleconymi kolorami lub dźwiękami – oto co stanowi atmosferę wystawy dekoracyjnej¹⁴.

Podobnie krytycznie poziom całego przedsięwzięcia i jego organizację oceniał na łamach krakowskiego „Architekta” Henryk Kunzek, który pisał z dezaprobata:

Jest stałym symptomem wystaw międzynarodowych [...], że otwiera się je z opóźnieniem – niewykończone – z niemalą finansową stratą. Są to przedsięwzięcia z reguły deficytowe i należałoby się w ogóle zastanowić, czy mają rzeczywistą rację bytu, czy wielkie ich rzekomo dla rozwoju kultury czy też przemysłu znaczenie nie jest urojeniem tylko. Wielki wysiłek stron, wielki wydatek czasu ogromnej ilości ludzi, zużycie dużej ilości mniej lub więcej kosztownych materiałów po to, aby tłumy międzynarodowej publiczności, w znacznej części przyciągane sensacyjnymi nieraz płaskimi atrakcjami w rodzaju lunaparkowym, pogapiły się z małym zrozumieniem na to i owo w przeciągu kilku miesięcy, ponieważ przeważna część a częstokroć całość wystawy zostaje rozebrana i znika z powierzchni ziemi¹⁵.

Te rozważania prowadzą autora artykułu do wniosków, że Wystawy Światowe można by z powodzeniem zastąpić targami przeznaczonymi tylko dla przemysłowców i handlowców. Kunzek, nie doceniając kulturowego i politycznego znaczenia i potencjału tych ekspozycji, wieszczył szybki koniec tej tradycji i z przekonaniem twierdził: „Spodziewać się należy, że okres wystaw wszechświatowych rozpoczęty około połowy dziewiętnastego wieku pierwszą wystawą w Paryżu ma się ku schyłkowi i że obecna wystawa jest jedną z ostatnich”¹⁶. Korespondent „Architekta” mylił się jednak w tym zdaniu aż dwukrotnie – pierwsza Wystawa Światowa miała miejsce w Londynie, a światowy ruch wystawienniczy ma się dobrze aż do naszych czasów. Kunzek podał krytyce także samą realizację założeń wystawy, wytykając organizatorom

¹⁴ *Ibidem*, s. 545.

¹⁵ H. Kunzek, *Kilka uwag o Wystawie Światowej w Paryżu*, „Architekt” 1925, z. 5, s. 1–2.

¹⁶ *Ibidem*, s. 2.

m.in. złe rozlokowanie terenów wystawienniczych, ciasnotę i brak przestrzeni, brak harmonii architektonicznej z otoczeniem wystawy, wreszcie porażkę w realizacji głównego celu ekspozycji – stworzenia nowych wartości artystycznych¹⁷. Także dziennikarz popularnego „Światowida” podkreślał, że wystawa rozczarowała brakiem nowych pomysłów, doceniał jednak to, że daje dobry pogląd na przemysł artystyczny i dekoracyjny na całym świecie, wśród wystawców chwalił zaś Francuzów (w przeciwieństwie do większości korespondentów), głównie jednak z powodu wygodnych i stylowych mebli¹⁸.

Na tym tle tym korzystniej wypadła Pawilon Polski, którego wysoki poziom artystyczny wychwalała także prasa francuska, a której głosy relacjonował ochoczo polonijny periodyk „Ognisko”¹⁹. Zwięźle i fachowo opisywał także dzieło Czajkowskiego cytowany wyżej Kunzek, pisząc, że Pawilon Polski:

[...] należy do najlepszych na wystawie i jest dziełem prof. Józefa Czajkowskiego. Cechuje go szlachetny wdzięk połączony z prostotą, choć architektonicznie sam nie przynosi nic nowego z wyjątkiem szklanej wieży, bardzo oryginalnej, wdzięcznej w swych kształtach, opartej na motywie trójkąta, chociaż niezupełnie jasno związanej z podstawą. Wnętrze zupełnie udatne, przedsiemek z podcieniem zdobnym w piękne sgraffito prof. W[o]jcicha Jastrzębowskiemu mieści cenną rzeźbę w marmurze białym prof. H[enryka] Kuny, jedną z najlepszych na całej wystawie. Hala środkowa uwieńczona wieżą, podparta pełnymi wdzięku słupami z czarnego dębu, świeci przepychem dekoracyjnych obrazów Zofii Stryeńskiej, które przewyższają wszystko co w tym zakresie dano na wystawie. [...] Gabinet daje sposobność rozwinięcia swoistych form i zdobnictwa mebli i kilimów²⁰.

Na wysoką ocenę poziomu artystycznego polskiej ekspozycji wpływała przede wszystkim harmonia założeń pawilonu, który był dziełem wąskiego grona artystów od dawna ze sobą współpracujących. Część autorów artykułów prasowych czyniła z tego poważny zarzut. Na przykład w „Tygodniku Ilustrowanym” można było przeczytać, że: „Dział polski na Wystawie Paryskiej jest dziełem ściśle zamkniętego kółka i nie ulega wątpliwości, że można było osiągnąć rezultaty lepsze i bogatsze, wciągając do pracy wielu innych wybitnych dekoratorów”²¹. Mimo wysokiej oceny artystycznej polskiego udziału na Wystawie Światowej, krytyka płynęła także ze strony środowisk artystycznych. Chodziło głównie o to, że Warchałowski, chcąc stworzyć w miarę jednolity obraz sztuki polskiej i działając pod presją czasu, oparł polską ekspozycję

¹⁷ *Ibidem*, s. 2–6.

¹⁸ *Sztuka wewnątrz na wystawie paryskiej*, „Światowid” 1925, nr 39, s. 8.

¹⁹ St. P.M., *Polska sztuka dekoracyjna*, „Ognisko” (Paryż) 1925, nr 193, s. 3.

²⁰ H. Kunzek, *op. cit.*, s. 7–8.

²¹ T.B., „Tygodnik Ilustrowany” 1925, nr 23, s. 456.

na jednej tylko tradycji artystycznej, przyznając jej miano sztuki narodowej i pomijając dorobek wielu wybitnych twórców. Jeden z autorów „Sztuki w Rzemiośle” tak to komentował:

U nas np. grupa stworzona swego czasu przez p. Jerzego Warchałowskiego, dała na tę wystawę rzeczy oryginalne i nie pozbawione swoistego piękna, a jednakże brać reprezentowane przez nią upodobania i kierunki za mające najwyższy kurs w społeczeństwie byłoby co najmniej śmiałym. Zresztą łatwoby się dało niestety stwierdzić, że rodzaj sztuki przez ową grupę reprezentowany jest u nas przecie tak samo nieznan, jak nieznan był w Europie na owej wystawie²².

Autor konkluduje jednak:

Na tle eksperymentów różnych narodów polski eksperyment wypadł nienajgorzej. Łatwiej nam było tworzyć rzeczy nowe i Europie nieznanne, oparliśmy się na twórczości naszego ludu, którego sztuka jeszcze nie zwyrodniała pod niszczącym działaniem współczesnej kultury. Ten pierwszy krok w kierunku wyłaniania się z pod przygniatającego wpływu obcych kultur i oparciu się na własnej tradycji będzie niesłychanie płodnym w następstwa. Jednakże mimo oryginalności tej sztuki jej twardość i prymitywizm nie wyrażają duszy współczesnego człowieka²³.

W niektórych relacjach prasowych pojawiły się jednak także głosy doceniające rolę Warchałowskiego jako niestrudzonego propagatora sztuki. Podkreślano nie tylko jego zaangażowanie jako głównego organizatora polskiego udziału na Wystawie Światowej, ale także fakt, że był niejako kontynuatorem dziewiętnastowiecznej idei sztuki narodowej, którą w różny sposób starali się realizować tacy artyści jak np. Wyspiański czy Stanisław Witkiewicz. Poglądy takie na łamach „Kuriera Warszawskiego” prezentował przede wszystkim Jan Kleczyński (1875–1939) – pisarz, krytyk sztuki, mający wielu przyjaciół w środowisku artystycznym²⁴. Podsumowując opis polskiej ekspozycji w Paryżu, pisał:

Oto w najogólniejszym zarysie obraz przedstawicielstwa polskiego na wystawie paryskiej. Zebrane tu będą wyniki pracy, prowadzonej przez badaczy i twórców ornamentyki polskiej w ciągu dwudziestu kilku lat w warunkach bardzo trudnych, nieraz w walce z niezrozumieniem własnego społeczeństwa, owoce pracy wytrwałej, noszącej na sobie piętno zaparcia się siebie dla idei, dla stworzenia odrębnego stylu polskiego, którego zadatki znajdowano u ludu i u szlachty we wszystkich dzielnicach Polski. Na

²² Rajmund W-icz, *Artystyczne rezultaty wystawy sztuki dekoracyjnej w Paryżu*, „Sztuka w Rzemiośle” 1925, nr 10, s. 11–14.

²³ *Ibidem*.

²⁴ S. Sierotwiński, *Jan Kleczyński*, w: *Polski słownik biograficzny* (dalej: PSB), t. 12, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966–1967, s. 567–569

czelu ruchu tego stoi Jerzy Warchałowski, obecny kierownik wystawy polskiej w Paryżu, człowiek wielkiej zasługi i skromności przy niezmordowanej energii²⁵.

W kolejnej relacji z Wystawy Światowej Kleczyński poszedł jeszcze dalej, wysiłki Jerzego Warchałowskiego nazywając bohaterstwem, zwłaszcza wobec przeciwności, z jakimi się musiał zmierzyć i w porównaniu do warunków finansowo-organizacyjnych, jakie stworzyły inne państwa swoim reprezentacjom. Pisał o tym z pasją:

Wszędzie widać, że za artystami, którzy pracowali nad pawilonami swoich krajów, stoją całe narody, całe państwa, które szczerze dbały o to, aby wystąpić jak najświetniej. Jeżeli mimo to wystawy polskie [...] nie tylko nie tracą, ale przeciwnie wyróżniają się, jako oryginalność, wysoki artyzm, bogactwo dekoracyjne, elegancja, jako duch ściśle narodowy, pełen tradycyjnej i nowej wnętrzości, jeżeli według powszechnego zdania artystów i specjalistów francuskich, szwajcarskich, belgijskich, czeskosłowackich, belgijskich [sic!] itd., Polska zajmuje na wystawie jedno z najpierwszych miejsc, a w niektórych działach nawet pierwsze miejsce [...], to ten świetny wynik, z którego jesteśmy dumni, zawdzięczać trzeba wprost bohaterskiej pracy i poświęceniu p.p. Warchałowskiego i Czajkowskiego i ich pomocników i współpracowników – pracy olbrzymiej, wykonanej w osamotnieniu, w walce z nieżyczliwością i intrygami lub wobec głuchego milczenia i gorzej – z kraju²⁶.

Według Kleczyńskiego o sukcesie pawilonu, jak i całej polskiej ekspozycji nad Sekwaną decydować miało przede wszystkim czerpanie ze wzorów twórczości ludowej, jednak przystosowanych do potrzeb współczesnych. O korzystaniu z tych tradycji pisał tak oto:

Nasza dekoracyjność rodzima, jasna, słoneczna, czerpie siły z tradycji wsi polskiej, szlachecka i chłopa z Karpat, Łowicza, Kujaw, Kielc, puszczy kurpiowskich, umiając doskonale (po 30 latach pracy!) używać tam znalezionych wartości ornamentacyjnych za podłoże zdobnictwa całkiem nowoczesnego. To nie jest bynajmniej naśladownictwo ludowości lub szlacheckiej przeszłości. To swobodna twórczość na tle zrozumienia charakteru polskiej odrębności zdobniczej²⁷.

Wydaje się, że Kleczyński, obracający się w środowisku artystycznym pisarz i krytyk sztuki, trafnie odczytał intencje twórców pawilonu i ideę, jaką miał on uosabiać – Polskę mocno osadzoną we własnej tradycji i kulturze, ale zarazem nowoczesną, otwartą i europejską. Tak bowiem podsumowywał polskie sukcesy w Paryżu korespondent „Kuriera Warszawskiego”: „Dziś kosztem ofiar, pracy

²⁵ J. Kleczyński, *Szczegóły wystawy paryskiej*, „Kurier Warszawski” 1925, nr 60, s. 16.

²⁶ *Idem*, *Wystawy polskie w Paryżu*, „Kurier Warszawski” 1925, nr 169, s. 4.

²⁷ *Idem*, *Polski pawilon reprezentacyjny*, „Kurier Warszawski” 1925, nr 171, s. 5–6.

prywatnej więcej niż urzędowej, dzięki zaparciu się siebie twórców wystawy – wnieśliśmy do Paryża swoją polską odrębną, ściśle narodową europejskość. Jeszcze jedna dziedzina dla ducha polskiego zdobyta”²⁸.

Równie kompetentnie co Kleczyński recenzował polski udział na Wystawie Światowej Edward Woroniecki na łamach tygodnika ilustrowanego „Świat”. Ten przebywający w Paryżu krytyk sztuki poświęcił pawilonowi i pozostałym działom wystawienniczym obszerny i fachowy artykuł. Podsumowując swoje wywody, doszedł do wniosków zbliżonych do poglądów ogłaszanych na łamach „Kurier Warszawski” przez Kleczyńskiego. Woroniecki pisał mianowicie: „A teraz parę wniosków. Sekcja polska na tle wystawy całej przedstawia się bardzo korzystnie, nieraz nawet wybitnie. Uwydatnia – w ludzie naszym i wśród artystów obfitość talentów, bujność i oryginalność fantazji, ujawnia też silną wspólnotę narodowego typu sztuki związanego ściśle a postępowo z tradycją, czerpiącego żywotną, zdrową inspirację z nieprzebranego skarbu sztuki ludowej”²⁹. Woroniecki jako jeden z nielicznych publicystów zwrócił także uwagę na wymierne korzyści, jakie ta wystawa może przynieść Polsce. Nie chodziło mu bynajmniej jedynie o efekt propagandowy, ale nawoływał, aby sukces polskich wystawców wyzyskać także pod względem ekonomicznym. W zakończeniu swojego artykułu pisał:

Pod względem propagandowym może i powinna sekcja nasza zdziałać dużo. Ale trzeba to umieć wyzyskać, zainteresować, zatrzymać uwagę krytyki i znawców. Trzeba zastanowić się nad reorganizacją i wzmocnieniem naszego przemysłu artystycznego dla celów eksportu. Nie ma żadnych szans na to, żebyśmy ten eksport zdobyli, powtarzając w kraju wzory niemieckie, austriackie czy inne. Wystawa paryska już wykazuje, że posiadamy zasób artystów, którzy interesują cudzoziemców. Wyzyskanie tych sił na eksport oto zadanie, które stoi po sukcesach paryskich przed nami do zrealizowania³⁰.

Większość popularnych ilustrowanych czasopism, zamieszczając na swoich łamach relacje z wystawy paryskiej, nie dokonywała pogłębionej analizy. Podkreślano raczej zachwyt nad tym artystycznym osiągnięciem, a zarazem dumę z tak udanego debiutu pośród innych państw, mających już długą historię wystawienniczą. W nieco pompatycznym stylu wrażenia z Pawilonu Polskiego relacjonował swoim czytelnikom np. dziennikarz „Nowości Ilustrowanych”:

²⁸ *Idem, Styl europejski i style moderne. Meble polskie i obce. Kapliczka. Książki. Kilimy. Sztuka Ludowa*, „Kurier Warszawski” 1925, nr 173, s. 5.

²⁹ E. Woroniecki, *Udział Polski w Międzynarodowej wystawie architektury i sztuki dekoracyjnej*, „Świat” 1925, nr 24, s. 5–6.

³⁰ *Ibidem*, s. 6.

Ogłusza nas hałas wielomilionowego miasta i onieśmiałają gigantyczne budowle, szumiące morze głów faluje i płynie wzdłuż Cour la Reine. Mijamy właśnie szeregi pawilonów i... stajemy zadziwieni przed kryształowym zjawiskiem. Co to? Z drżeniem serca czytamy napis „Republique Polonaise”. Stoi oto przed nami niepokalanie biały pałacyk, leciutkie piankowe cacko, wzruszające w swej prostocie. Zadziwiające harmonią i klasycyzmem kształtu. Ponad pałacykiem lśni przeźrocza aureola kryształowej wieży, rozrzucając wokół dyskretny refleks załamujących się promieni słonecznych. Chwyta nas za serce prostota, wdzięk i oryginalność. Zdaje się, że jakaś czarnoksięska siła uniosła nas z kipiącego Serca Paryża i ocknąwszy się oto wśród błogosławionej ciszy wsi polskiej. Kryształiczne cacko na każdym kto tu zajrzy robi wrażenie cudownego wiejskiego kościółka³¹.

Te sakralne skojarzenia z pawilonem nie są niczym nadzwyczajnym i pojawiają się również w innych tekstach, w których pawilon porównywany jest np. do świątyni. Natomiast Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, w relacji opublikowanej w „Wiadomościach Literackich”, boczna fasada pawilonu przywołała na myśl drewnianą architekturę ruską, „gdzie zielone drobne daszki opadające z wieży, przykrywanej od góry też listkami zielonej blachy, przypominają jakąś cerkiewkę na Pokuciu czy na Czerwonej Rusi”³². Jak podkreślał, ta wschodnia stylizacja nie raziła go, wręcz przeciwnie – była mu miła. Iwaszkiewicz w Pawilonie Polskim zachwycała szczególnie szklana wieża, która zrobiła na poecie duże wrażenie w nocnym oświetleniu:

Pawilon w całości swej obliczony jest raczej na efekt wieczorny; wówczas brylantowa wieża błyszczy jak olbrzymi Koh-i-nor pomiędzy zielonymi liśćmi, kopuła sali zdaje się być wysadzana diamentami, a subtelne oświetlenie atrium daje złudzenie poświaty księżycowej. Toteż wieczorami tłumy cisną się nieprzerwanie do pawilonu, zachwycając się oświetleniem, architekturą, malarstwem, no i tańczącymi góralami, pod wodzą Heleny Roj-Rytardowej i orkiestry z Mrozem i Bartkiem Obrochtą na czele. Proste i ładne ławy umieszczone w ścianach atrium podobne są do przyzb; siedzi się na nich wieczorami bardzo miło, oddychając atmosferą Polski zaklętą w tych ścianach³³.

Górska kapela grająca we wnętrzach pawilonu dopełniała całości jego przesłania – dodatkowo podkreślała czytelne nawiązania do tradycji stylu zakopiańskiego i sztuki ludowej jako źródła kultury narodowej. Wydaje się, że słynna zakopiańska kapela miała być kolejnym ważnym elementem zaprezentowanej wizji polskości. Nie do wszystkich jednak ta stylistyka przemawiała.

³¹ B.W., *Polska na wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu*, „Nowości Ilustrowane” 1925, nr 36, s. 5–6.

³² J. Iwaszkiewicz, *Polska na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 25, s. 2.

³³ *Ibidem*.

Z pochwalnego chóru prasowego wyłamało się zdecydowanie dwóch artystów malarzy: Marcin Samlicki na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” i Wincenty Trojanowski na szpaltach „Biesiady Literackiej”. Pierwszy z nich (1878–1945) – krytyk sztuki, malarz i grafik, był absolwentem historii sztuki na UJ oraz ASP, gdzie uczył się u takich sław jak m.in. Józef Mehoffer, Jacek Malczewski czy Jan Stanisławski. Od wielu lat przebywał na stałe w Paryżu i był związany z polską kolonią artystyczną w tym mieście. Zamieszczał liczne korespondencje na łamach prasy w rodzinnym kraju, w tym często w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym”³⁴. Swoją relację z wystawy paryskiej Samlicki zaczął od znamiennego stwierdzenia:

Utarło się przekonanie, a nawet zwyczaj, że nie wypada Polakowi zagranicą pisać inaczej o nas, jak tylko pochwały, krytykę uważa się za czyn niepatriotyczny, nam szkodzący. Stąd wszelkie wystąpienia nasze zagraniczne wyglądają w prasie naszej jakoby jakiś tryumfalny pochód naszego ducha. Jak szkodliwym dla nas jest to własne mydlenie oczu, nie potrzebuję chyba udowadniać. Naród nie jest dzieckiem, którego nie należy zniechęcać krytyką a zachęcać fałszywym miodem pochwał³⁵.

Zgodnie z tą deklaracją Samlicki postanowił przedstawić polski udział na Wystawie Światowej w dość krytycznym tonie. Wytknął polskiej ekspozycji przede wszystkim niedostatek eksponatów, sam pawilon kojarzył mu się z „rodzinnym grobowcem”, ewentualnie „chińską pagodą”. Za grobowcem – poza kształtem bryły – miała przemawiać czarna kolorystyka dominująca we wnętrzu, a w przedsionku z witrażami Mehoffera brakowało, zdaniem autora, tylko katafalku³⁶. Pozostała część polskiej ekspozycji nad Sekwaną zyskała nieco więcej uznania w oczach Samlickiego, który podkreślał jednakże brak reprezentacji ważnych dziedzin przemysłu artystycznego, takich np. jak ceramika, szklarstwo, złotnictwo czy dekoracje teatralne. Te uchybienia polskiej ekspozycji w Paryżu tłumaczył „niedostatecznym zrozumieniem doniosłości tejże wystawy w naszym społeczeństwie, w rządzie, a przede wszystkim w komitecie, który raczej kierował się względami natury osobistej, jednostronnością upodobań a nie interesem sztuki”³⁷. Podobną recenzję Pawilonu Polskiego zamieścił na łamach „Biesiady Literackiej” inny artysta malarz i krytyk sztuki zarazem,

³⁴ R. Biernacka, *Marcin Samlicki*, w: PSB, t. 34, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992–1993, s. 417–419.

³⁵ M. Samlicki, *Udział Polski w Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1925, nr 170, s. 16.

³⁶ *Ibidem*, s. 16–17.

³⁷ *Ibidem*, s. 17.

Wincenty Trojanowski³⁸. W przypadku tych dwóch autorów można by się zastanawiać, czy ich krytyczny stosunek do tego, co zaprezentowała Polska na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu wynikał z odrębnych artystycznych gustów, czy też może wpływ na ich zapatrywania miało rozczarowanie brakiem propozycji współpracy ze strony komitetu organizacyjnego.

Polska reprezentacja na Wystawie Światowej w Paryżu budziła silne emocje nie tylko w środowisku artystów plastyków. Tadeusz Seweryn na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” tak relacjonował gorącą debatę wokół tego wydarzenia:

Było nam pokazać Europie, że Polacy nie gęsi i swój język mają. Rzecz nie dziwna, że ledwie otwarto podwoje Pawilonu Polskiego na Cours la Reine już w Polsce zarysowały się dwie krańcowe opinie o wystawie naszego dorobku w dziedzinie sztuki dekoracyjnej. Z jednej strony poseł Jan Zamorski w „Kurierze Poznańskim” potępił w czambuł polską wystawę, jako dzieło jaskiniowców, nędzarzy i analfabetów kulturalnych, a z drugiej Jarosław Iwaszkiewicz w „Wiadomościach Literackich” entuzjastycznie zakomunikował narodowi, iż Polska odniosła niechybne zwycięstwo na wystawie paryskiej³⁹.

Nie dziwi więc fakt, że także czasopisma *stricte* polityczne podejmowały temat udziału Polski na Wystawie Światowej. Jest to w pełni uzasadnione, gdyż polska prezentacja miała duże znaczenie nie tylko artystyczne, ale i propagandowe. Tym bardziej że w wystawie uczestniczył także Związek Radziecki, który chciał wykorzystać swój szokujący pod względem artystycznym pawilon przede wszystkim do jawnej propagandy politycznej. Echa rywalizacji ze Związkiem Radzieckim można odczytać na łamach ówczesnej prasy nastawionej bardzo krytycznie do sowieckiej prezentacji. Publikujący wówczas na łamach „Robotnika” Mieczysław Wallis tak się o niej wyrażał: „Jedynie jako osobliwość zasługuje na wzmiankę pawilon sowiecki: piętrowa sklecona ze zwyczajnych desek i pomalowana na czerwony kolor szopa, mieszcząca na parterze trochę okazów etnograficznych zaś na piętrze – portrety Lenina, broszury, afisze i proklamacje komunistyczne we wszystkich językach nie wyłączając polskiego”⁴⁰. Ten sam autor poświęcił sporo miejsca szczegółowej analizie działu polskiego, podkreślając zarówno zalety (tu przede wszystkim płótna Stryjeńskiej i architektura pawilonu), jak i wady, przede wszystkim

³⁸ W. Trojanowski, *Pawilon polski na wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu*, „Biesiada Literacka” 1925, nr 23/24/25, s. 25.

³⁹ T. Seweryn, *op. cit.*

⁴⁰ M. Wallis, *Międzynarodowa Wystawa Współczesnej Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu*, „Robotnik” 1925, nr 205.

brak jedności stylowej. W podsumowaniu zwrócił jednak uwagę na to, jaki był najważniejszy cel zaistnienia Pawilonu Polskiego na Wystawie Światowej, z którym – jak można wnioskować – utożsamiał się także Jerzy Warchałowski:

Jako manifestacja artystyczna i kulturalna posiada dział polski na wystawie paryskiej znaczenie ogromne. Dzięki niemu tysiące ludzi dowie się o sztuce polskiej i o Polsce. Należy się przeto gorąca wdzięczność z naszej strony tym wszystkim, którzy walcząc z tysiącnymi trudnościami pracowali nad urzeczywistnieniem działu polskiego na wystawie, nade wszystko zaś głównemu inicjatorowi tego działu p. Jerzemu Warchałowskiemu⁴¹.

Nie wszyscy jednak podobnie oceniali polską reprezentacji w Paryżu. Antoni Marylski senior (1865–1932), wówczas poseł z ramienia Związku Ludowo-Narodowego⁴², na łamach „Myśli Narodowej” ostro skrytykował Pawilon Polski, podając w wątpliwość polskość jego poszczególnych elementów:

Myśmy mogli na wystawie, gdzie odbywa się turniej europejskiego obłędu, umieścić naszą skromną, powiedzmy, ale naszą sztukę, z dworem o ganku wspartym na kolumnach, z świetlicą o wielkim kominie, z naszą chatą okrężoną podcieniami, o stropiastym dachu. Czyśmy nie mogli przyjąć z polichromią z motywów rodzinnych, tak piękną i artystyczną, jak ją kiedyś proponował Mehoffer dla katedry plockiej? Wystawiliśmy nad Sekwaną podłużną kiszę, udekorowaną kombinacjami trójkątów i szklaną, trzypiętrową wieżę. Pani Stryjeńska ozdobiła wnętrze polichromią modernistyczną. W środkowym punkcie na ścianie Żydek przygrywa Polsce, w takt tej muzyki sunie szlachcic poloneza, a chłop podskakuje w krakowiaku. Tak jest w rzeczywistości, ale po co to pokazywać cudzoziemcom? Lecz z kompozycji nie wszyscy są zadowoleni na obrazie: krowa, którą od tyłu lat doi pachciarz, zareagowała, zionęła ogniem i opuściła z rozpaczą wymię aż do ziemi. Co ten budynek ma wspólnego z Polską? I gdzie u nas, i na jaki użytek postawi go pan Czajkowski⁴³.

Co ciekawe, większość czasopism to właśnie dzieło Stryjeńskiej uznawała za kwintesencję polskości, mimo jej wielokulturowości, a może właśnie dzięki niej, gdyż taki obraz bardziej odpowiadał rzeczywistości społecznej Drugiej Rzeczypospolitej.

Warchałowski, tworząc koncepcję polskiej ekspozycji na Wystawę Światową w Paryżu (a zwłaszcza Pawilonu Polskiego, który spełniał z oczywistych względów rolę reprezentacyjną), chciał razem z grupą zaprzyjaźnionych artystów zaproponować odbiorcy harmonijny przekaz, który uosabiałyby polską sztukę i kulturę narodową. Pawilon Polski będący niejako wizytówką

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² J. Zieliński, *Marylski-Łuszczewski Antoni Eustachy*, w: PSB, t. 20, Kraków 1975, s. 109–110.

⁴³ A. Marylski, *Melancholikom dla rozrywki*, „Myśl Narodowa” 1925, nr 1, s. 10.

niedawno odzyskanego państwa miał świadczyć o tym, że Polska chce uchodzić za kraj przywiązany do swojej tradycji i dziedzictwa, a zarazem nowoczesny⁴⁴. Koncepcja Warchałowskiego stworzenia sztuki narodowej w oparciu o tradycje ludowe, a następnie upaństwowienia jej, nie wszystkim się podobała, dotarła jednak do szerokiego grona odbiorców za pośrednictwem wysokonakładowej prasy.

Dział Polski na Wystawie Światowej w Paryżu zyskał rozgłos i liczne wyróżnienia. Polska otrzymała łącznie 172 nagrody. Wystawców polskich oficjalnie podanych było 307, ale w liczbie tej byli także profesorowie szkół artystycznych, którym nagród nie przyznawano. Po odliczeniu 56 profesorów mamy 251 faktycznych wystawców. Liczba 172 nagród stanowi więc 68,5%. Dzięki takiemu stosunkowi liczby nagrodzonych do liczby wystawców Polska zajęła pierwsze miejsce⁴⁵. Był to jednak w istocie sukces pozorny. Mimo starań komisarza generalnego wystawy nie udało się pozyskać funduszy pozwalających na przeniesienie pawilonu do Polski, a kiedy zainteresowani nagrodzonymi pracami zagraniczni kontrahenci zaczęli się zgłaszać z zamówieniami, okazało się, że przemysł artystyczny w rzeczywistości nie istnieje, a przedmioty zaprezentowane na wystawie są piękne, ale niestety unikalne⁴⁶. Warchałowski zdawał sobie z tego sprawę, ale wiele wskazuje na to, że dla niego najważniejszy był wymiar propagandowy i ideowy polskiej ekspozycji. Wypada się tu zgodzić z Agnieszką Chmielewską, która w cytowanym już artykule pisze: „Polska ekspozycja w Paryżu była, jak się wydaje, najbliższa piłsudczykowskiemu ujęciu kultury narodowej”⁴⁷. Okazuje się zatem, że oficjalna polska ekspozycja w Paryżu powstała niejako w ideowej opozycji do wspomnianych przez Warchałowskiego „czynników miarodajnych”, że ówczesny rząd zmuszony był do firmowania obcej sobie wizji kultury i sztuki narodowej. Może to tłumaczyć różne problemy organizacyjne i finansowe, a także fakt, że zwycięski pawilon Czajkowskiego nie powrócił do kraju. Natomiast większość artystów, która przyczyniła się do paryskiego sukcesu, już wkrótce zaangażowała się w służbę państwu, tworząc sztukę o charakterze narodowym⁴⁸.

⁴⁴ Por. A. Chmielewska, *Czym jesteśmy, czym być możemy i chcemy w rodzinie narodów*, w: *Wystawa paryska 1925...*, s. 67.

⁴⁵ Listę nagrodzonych i powyższą statystykę podaje Treter na łamach „Sztuk Pięknych”: M.T. [M. Treter], *Nagrody na wystawie paryskiej*, „Sztuki Piękne” 1925/1926, nr 2, s. 95–96.

⁴⁶ M. Rogoyska, *op. cit.*, s. 36–41.

⁴⁷ A. Chmielewska, *op. cit.*, s. 72.

⁴⁸ Por. *eadem*, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.