

DOI: 10.21005/PIF.2016.27.E-05

IDENTITY AND ATTRACTIVENESS OF POLISH ARCHITECTURE AND ART IN WORLD'S EXHIBITION LANDSCAPES – ON EXAMPLES OF POLISH NATIONAL PAVILIONS BEFORE II WORLD WAR

TOŻSAMOŚĆ I ATRAKCYJNOŚĆ POLSKIEJ ARCHITEKTURY I SZTUKI W KRAJOBRAZACH WYSTAW ŚWIATOWYCH – NA PRZYKŁADACH POLSKICH PAWILONÓW NARODOWYCH PRZED II WOJNĄ ŚWIATOWĄ

Izabela Sykta

dr inż. arch.

Politechnika Krakowska
Wydział Architektury
Instytut Architektury Krajobrazu

ABSTRACT

The article describes the Polish pavilions at World's Exhibitions in 1925, 1937 and 1939. These beautiful and at the same time durable structures (demolished after the exposition) were often ambassadors of the identity of Polish architecture, art and native landscape in international forum, promoting traditional materials and elements of design, and also presenting new trends in Polish art and architecture, giving a positive impact on increasing the attractiveness of the exhibition space.

Key words: identity of architecture and art, Polish pavilions, World's exhibitions.

STRESZCZENIE

W artykule opisano polskie pawilony na wystawach 1925, 1937 i 1939 roku. Te piękne i jednocześnie nietrwałe (rozbiebane po zakończeniu ekspozycji) konstrukcje były często ambasadorami tożsamości polskiej architektury, sztuki i rodzimego krajobrazu na forum międzynarodowym, propagując tradycyjne materiały i elementy wzornictwa, pokazując nowe trendy w polskiej sztuce i architekturze, a także pozytywnie wpływając na podniesienie atrakcyjności przestrzeni ekspozycyjnej.

Słowa kluczowe: pawilony polskie, tożsamość architektury i sztuki, wystawy światowe.

1. FOREWORD

Landscape attractiveness is one of the most significant features of the grounds of World's Exhibitions, which attract world's attention for only few months of expo. Exhibitions are spectacular events, during which millions of people are taught, indoctrinated and hypnotized, and attractive spaces, objects and shows are main baits for visitors.

Expo landscapes were created in various ways, especially striving for their visual appeal. One way was creating a single, huge object, exerting an impression on the visitors and including in one all expositions, as for example Crystal Palace, designed by Joseph Paxton for Great London Exhibition in 1851 [1, p. 28, 10, p. 25–26]. In case of a such single architectural structure dominating over all fairgrounds, landscape design focused on the environment of the object or creating impressive foreland, using plants, sculpture accents and water. Shaping the fairgrounds as mini-expo cities began with a break of a stereotype of an individual, great exhibition building for many pavilions. At 1867 Paris Exposition the main object – the circular gallery, designed by Jean-Baptiste Krontz was accompanied by parklands and additional architectural structures. This model was brought to its logical conclusion at 1876 Philadelphia Exhibition – in a form landscaped area with many pavilions. Most of the subsequent exhibitions used the Philadelphia model, and expo grounds became miniature utopian landscapes with monumental buildings, pavilions, stadiums and amusement facilities, disposed in carefully arranged gardens [1, p. 28]. The direction of landscaping fairgrounds as aesthetically attractive space, where among the greenery there were disposed architectural structures and sculptural accents, creating picturesque scenery, reached its apogee at Columbian Exposition in Chicago in 1893. There, in the famous White City on the waterfront of Lake Michigan architects conjured up a neoclassical dream world with an artificial lake, the Court of Honour, monumental sculpture and whiteness unifying all buildings. Many World's exhibitions, especially American ones, chose Chicago's manner of stylistically consistent and picturesque shaping of exhibition areas. However alongside with this trend appeared another one, which marked the most modern expo grounds, treating exhibition areas as a kind of polygon of objects mutually competing among themselves in originality, novelty or avant-garde. They formed parades of objects often shocking by its scale, form and design, and their originality, surprising the visitors, undoubtedly had an impact on increase the attractiveness of the exhibition grounds, and also public attendance.

Great Exhibitions were international events and thus they were associated with presentations of the participating countries. Initially, they were arranged as separate national stands in large pavilions, unifying several expositions [1, p. 26]. They were built by the organizer of the exhibition, and the countries contributed their share in arrangement of their national stands. At the following exhibitions the national presentations were held in separate pavilions, erected directly by foreign participants. This has launched a further degree of competition among the exhibitors. It was not just about having own object at the exhibition but also to build the most original – read: the most attractive for visitors – pavilion in a foreign section of the exhibition. Another factor to enhance the impression of uniqueness or distinctiveness of national pavilions in the competition was exposing in their architecture and internal expositions and displays the features and elements identified with the culture and art of the participating country. Because national pavilions served as kind of ambassadors of the participating countries, promoting both the historical heritage and contemporary achievements of the presented participant. Exposing in the architecture of the pavilions forms, details and materials taken from indigenous building traditions was the most direct expression of national identity, identifying the origin of the exhibitor, determining the clarity, originality and attractiveness of its presentation at the exhibition. This particular aspect, also visible in the Polish national pavilions at world exhibitions, is the subject of further considerations.

In the interwar period Poland marked its presence at international exhibitions by building three national pavilions in 1925 in Paris, in 1937 again in Paris and in 1939 in New York. Polish pavilions were positively perceived and rewarded (Fig. 8).

Polish pavilion at 1925 Paris Exhibition. After Poland regained its independence exhibited a national pavilion for the first time at the International Exhibition of Decorative Arts in Paris in 1925. The authors of the presentation were outstanding Polish architects and artists of interwar Poland: Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Henryk Kuna oraz Zofia Stryjeńska. They developed a coherent in style concept of architecture and art, being a kind of a test of the official aesthetics of the Second Republic¹, represented by the Warsaw Academy of Fine Arts and Cracow Workshops [6, 13]² on the international forum. At the time of the birth of a new Polish statehood there was expected from the artists to develop a national style, harmoniously combining tradition and modernity. Programmatically rejecting productions under the sign of historicism and symbolism, associated with art created under foreign rule, Polish artists recognized for leading the style Art Deco, dominating in contemporary European design, characterized by geometrical form and taking inspirations from different cultures. In this particular style Joseph Czajkowski designed Polish pavilion, beating competitive project proposal, made in proportions of the Polish old manor house by Kazimierz Sichulski. The opponents of the project commented it's tower as *inspired on birds' cage* or *Chinese pagoda* [7, p. 160]³. Commented by critics pavilion of Czajkowski was in fact extremely formally sophisticated object. Over a simple, accented by stepped molded tympana above the entrances, rectangular architectural form rose delicate crystal structure of the tower. Slender construction, additionally illuminated at night, was a distinct landmark distinguishing Polish pavilion in comparison to other ones. It turned out to be indeed a sensation of the exhibition. As one of the most commonly reported and widely acclaimed finally won the second prize (Fig. 1) [12]⁴.



Fig. 1. Project of a Polish pavilion at Paris exhibition 1925 (J. Czajkowski). View of the pavilion From the side with the pool. View of the pavilion From the inner patio with the sculpture Rythm (H. Kuna). Source: [7]

Ryc. 1. Projekt pawilonu polskiego na wystawę paryską 1925 (J. Czajkowski). Widok pawilonu od strony basenu. Widok pawilonu od strony wewnętrznego patio z rzeźbą Rytm (H. Kuna). Źródło: [7]

¹ Original Polish version – II Rzeczpospolita, translated from Polish.

² Original Polish version – *Warsztaty Krakowskie*, translated from Polish. The artists gathered in *Warsztaty Krakowskie* were appreciated at home and abroad, including the International Exhibitions of Decorative Arts and Modern Industry in Paris. Polish exposition at the exhibition was notable for an uniformity of style and executive perfection, proving a high level of our craft. After the exhibition in Paris in 1925 there came a twilight of activity of *Warsztaty Krakowskie*. After the dissolution of *Warsztaty Krakowskie* in 1926, there was established Artists Cooperative *Ład* in Warsaw, the aim of which was to disseminate the achievements that had contributed to such distinguished adoption of Polish Decorative Art in Paris.

³ The author of these epithets was M. Samlicki (Udział Polaków w międzynarodowej wystawie sztuk dekoracyjnych w Paryżu, *Ilustrowany Kurier Codzienny*, 1925, nr 170, p. 16, from: [7]).

⁴ Other sources report that it was a Grand Prix of the exhibition.

The area in front of the pavilion was formed as a kind of square with rectangular pool located axially, which reflected the front facade of the building. It was formed into a triaxial portico, crowned with stepped final and the tower towering over the whole. The main axis of foundation additionally emphasized a sculpture, positioned between the pavilion and the pool. The outer walls of the pavilion framed besides exhibition halls, intimate interior patio accented with a beautiful female statue. The whole was characterized by perfectly balanced proportions and stylistic identity and purity.

Interior of Polish pavilion (Fig. 2) also gained critical and visitors acclaim. It was largely designed in Zakopane Wood Industry School, which became famous mainly due to its director Karol Stryjeński, architect and sculptor, discovering to his students the secrets of Cubism and Formism, while emphasizing the importance of folklore and tradition in arts. Exposed in the Polish pavilion in Paris a sculpture "Polish Shrine", awarded by a gold medal, was designed by Jan Szczepkowski, the graduate of the school in Zakopane. Stryjeński indeed on the same exhibition, received a honorable mention for teaching methods used in the school. Polish artists received a total of 205 awards: including Zofia Stryjeńska for her decorative folk art inspired panneaux, Józef Czajkowski for the architecture of the pavilion, Henryk Kuna for a classical sculpture "Rhythm" and Wojciech Jastrzębowski for kilims [12].



Fig. 2. Interior of Polish pavilion in 1925. Polish Chapel awarded by Grand Prix (J. Szczepkowski). Source: [12]
Ryc. 2. Wnętrze pawilonu polskiego z 1925 r. Kapliczka Polska nagrodzona Grand Prix (J. Szczepkowski). Źródło: [12]

Polish pavilion at the Exhibition of Decorative Arts in Paris in 1925 proved to be a dignified ambassador of Polish culture in the international arena, presenting the young state as a faithful to the old tradition, and also open to modern trends in art. A french critic George W. L'Amour d'Art wrote: *...I think that Polish pavilion is the most original and complete from all foreign pavilions. It provides a strong unity and as much as possible is Polish, without ceasing to be modern at the same time* [12]. Similar was the opinion of M. Treter: *Our national pavilion, modern in design and Polish in expression, represents the new trends in Polish architecture* [7, p. 158]⁵.

Polish pavilion at 1937 Paris Exhibition. In *Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie Moderne*, which took place in Paris 1937 years participated 44 countries, including Poland. Paris Exhibition of 1937 belonged to particularly nationalistic ones. This was due to both the internal situation in France, where anti-Semitic and fascist tendencies were intensified and to the contemporary distribution of forces on the political map of Europe with Nazi Germany and Soviet Union competing with each other, Italy, engulfed in civil war Spain and France [8, p. 11–27]. These countries presented pompous and intimidating by their gigantic scale pavilions. Set opposite each other pavilions of Germany (designed by Albert Speer) and the USSR

⁵M. Treter, L'art décoratif en Pologne, in: *Catalogue. Section Polonaise. Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris 1925, p. 14, from: [7].

(designed by Boris Iofan) remaining after all, in the ideological opposition, but presenting similarly monumental structures (Fig. 3). In other objects the then political giants – as in the Italian pavilion (designed by Marcello Piacentini and Cesare Valle) and France – were visible efforts to give them overscaled monumentality. This effect was achieved by using hierarchical, classical vocabulary of architectural forms, reinforcing the impression of monumentality by large wall surfaces almost devoid of ornaments and introducing massive sculptural elements and statues. This manifestation of power, however, did not mean an absence of the modernist movement at the exhibition, which assumptions were more aligned with the main theme of exhibition “The Art and Practice of Modern Life”. Modernism was very well represented in the pavilion of Finland (designed by Alvar Aalto) and Spain (designed by Josep Louis Sert, Josep Lacasa). Contrasting with other ones US pavilion (arch. Wiener, Higgins, Levi) was a colorful, friendly modernist structure with a glass tower, facing the Seine. This rivalry and on the other side conciliation of classicism and modernism at the exhibition reflected the ongoing struggle between nationalism and internationalism, conservatism and progressiveness [5, p. 179–191].



Fig. 3. View of the exhibition grounds in Paris 1937. At the right side, behind the massive tower of the German pavilion the white rotunda of Polish pavilion is visible. View of Polish pavilion from the main entrance. In the background the Rotunda of Honour is visible. Sources: [8, 11]

Ryc. 3. Widok terenów wystawowych w Paryżu w 1937 r. Po prawej stronie za wysoką wieżą pawilonu niemieckiego widoczna biała rotunda pawilonu polskiego. Widok pawilonu polskiego od strony głównego wejścia. W głębi widoczna Rotunda Honorowa. Źródła: [8, 11]

Exposed by Poland in 1937 pavilion, designed by Stanisław Brukalski (together with Bohdan Lachert, Bohdan Pniewski and Józef Szanajca) well harmonized with the prevailing trends at the exhibition. Before an entrance to the pavilion there was set Polish, and actually “country” accent in the form of a small chapel (design Janusz Alchimowicz) with a Podhale region painting on glass with the image of Virgin Mary. Behind a stone wall, which continuity was interrupted by a gate with a simple lattice with elegant stylized design inspired by folk paper cut-outs (author Edmund Bartłomiejczyk) [8, p. 90], proudly presented itself a dominant of the composition – a massive rotunda (arch. Stanisław Brukalski, Bohdan Pniewski) with a vertical crack denoting the entrance and topped with a statue of *Polonia Restituta* (Fig. 3). Along the wall ran covered arched gallery, opening into the interior patio garden a slightly Mediterranean in character (author Alina Scholtzówna) in front of the entrance of the pavilion. There was there a pool with stone banks in which the rotunda was proudly reflected, with a footbridge to the entrance⁶. The stone rotunda was a kind of a monumental transition to a proper exhibition pavilion (arch. Bohdan Lachert, Józef Szanajca). It was, opposed to the rotunda, an unpretentious, light skeletal structure of modernist architecture. The fact that the avant-garde exposition

⁶ In the courtyard there were also located a constructivist 41-meter high mast (design Stanisław Hempel) and a sculpture “Woman sitting” (author August Zamoyski) [8].

pavilion openly broke with historicizing architecture and formally belonged to the future testified irregular outline, offset shaped, glass curtain walls, a free plan and horizontal proportions of the object. The two contrasting structures – the classical rotunda and the modernist pavilion – complemented each other, creating a harmonious whole, in a balanced way entered into garden surroundings (Fig. 4) [8, p. 93, 122–123]⁷. The whole of the composition was characterized by a formal elegance and moderation and at the same time clearness of means of expression. The architectural form of the object, its surroundings and simple details seemed to have a common spirit of classicism and modernism, reflecting the way in which modernism was entering into Polish architecture – not revolutionary, but rather evolutionary and with a large proportion of elements derived from regional architecture.

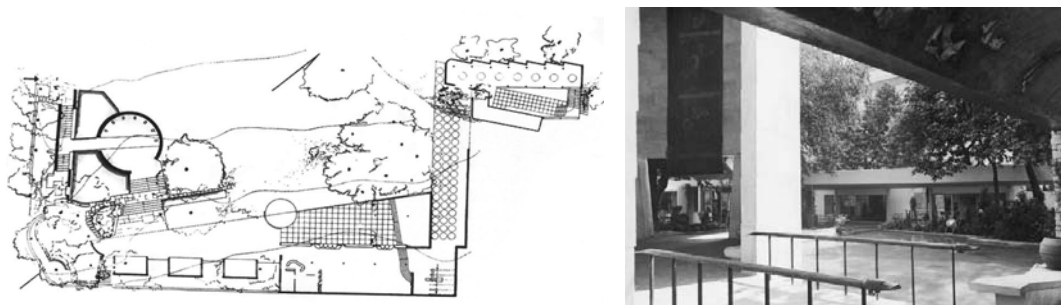


Fig. 4. Plan of the Polish pavilion in 1937. Inner garden in the Polish pavilion (A. Scholtzówna). A fragment of the Rotunda of Honour and the modern exposition pavilion are visible. Source: [8]

Ryc. 4. Plan pawilonu polskiego z 1937 r. Wnętrze ogrodowe pawilonu polskiego (A. Scholtzówna). Widoczny fragment Rotundy Honorowej i modernistycznego pawilonu ekspozycyjnego. Źródło: [8]

Polish pavilion received although central at the main Avenue de Tokyo but quite unfortunate location on exhibition grounds. Not dazzling by its scale and extravagance in architecture, found itself surrounded by large trees, which in accordance with the wishes of the organizers had to be strictly maintained, and in a shadow of gigantic German pavilion, was priori condemned to failure in the rivalry between various pavilions (Fig. 3) [8, p. 77, 127].

Interiors of the pavilion and its equipment – perhaps in reference to nationalist character of the Paris exhibition – were to expose the power and glory of Polish statehood, to show Poland as a country of great deeds and heroes. The entrance to the pavilion covered by leather tent (designed by T. Głogowski) introduced through a portico with a plafond (author Boleslaw J. Cybis) into the hall with a tapestry “The Succor of Vienna” (author Mie- czysław Szymanski). A great impression on the visitors had to exert the interior of the rotunda with a hall of honor with the circle of the great monuments of historical figures: Boleslaw Chrobry, Wladyslaw Jagiello, Nicolaus Copernicus and Tadeusz Kosciuszko, for Polish people significant, but almost completely unknown for foreign visitors. There was engraved monumental inscription with the words of Józef Pilsudski, spoken at a symbolic funeral of Julius Slowacki in Cracow in 1927: *There are people and human works so strong and so powerful that they overcome death that they live between us* [8, p. 91]. Symbolic significance of interior design of the rotunda – dominated by a desire to show the greatness and mission of the Polish nation and conceived as a “synthesis” of the greatest Polish values [8, p. 89]⁸ – seemed to be too pompous and focused only on the

⁷ Foreign press commented the architectural solutions of Polish pavilion in that way: *We are surprised with a progressivism of a concept that brought Polish Pavilion to the exhibition – representing the country until recently not leading in architecture. [...] It was unable nowhere, in similar circumstances [...] in equal measure to avoid the risk of a dryness thanks to the successful fusion of demonstration property with garden.* *Deutsche Bauzeitung* [Przegląd zagranicznej prasy na temat polskiego pawilonu], Arkady 1937, nr 10, p. 648–649, from: [8].

⁸ So the role of propaganda of the Polish pavilion saw Lech Niemojewski, commissioner of Polish representation. *Vide:* (t. krasz.), *Udział Polski w Wystawie Paryskiej*, *Kurier Poznański* 31: 1936, nr 485, wycinek w *Archiwum Lecha Niemojewskiego*, Archiwum PAN w Warszawie, sygn. III-67, j. 112, k. 24, from: [8].

glorious past. But a goal of world's exhibitions were, among others, promoting the idea of progress, and even expositions showing the past had usually a futuristic spirit. In this respect, the interior of the hall of honor of the Polish pavilion did not meet the challenge and the expectations of the audience. The situation was somewhat saved by exposition in the expo pavilion, presenting model house interiors of contemporary character (design Barbara Brukalska, Janusz Kieszkowski, Kazimierz Kamler, Stefan Listowski, Jerzy Hryniewiecki, Konstanty Dauka, Jan Bogusławski), more referring to the main theme of the exhibition. Designed interiors were definitely modern, but introduced issues of regionalism through the use of folk art products as decorative elements. Moreover the exposition was focused on tourism and economic propaganda, presenting a slightly countrified way culinary and liquor Polish specialties and achievements of Polish industry (Fig. 5) [8, p. 93–95].



Fig. 5. The canopy at the entrance to the rotunda. Interior of the Rotunda of Honour. Exposition of modern house interiors in Polish pavilion. Source: [8]
Ryc. 5. Baldachim przed wejściem do rotundy. Wnętrze Rotundy Honorowej. Wystawa nowoczesnych wnętrz mieszkalnych w pawilonie polskim. Źródło: [8]

Polish pavilion at the Paris Exhibition in 1937 years gained foreign critical acclaim, as evidenced by the fact that its architecture was awarded among the three finest exhibition objects [8, p. 60–65, 124]⁹. Exhibits presented in the pavilion received more than 400 awards. The critique indicated the unconventional and original spatial and landscape disposition of the pavilion, consisting of a *concept to build a group of different buildings connected by paths, terraces and galleries, instead of an usual stencil pavilion*¹⁰ [8, p. 125]. But in the country Polish pavilion aroused much controversy and had a very bad press. It was called simply the shame and the ugliest one at the entire exhibition¹¹. That was criticized primarily a propaganda dimension of the pavilion, incomprehensible for foreign visitors the symbolism of the Rotunda of Honour as a national pantheon, which atmosphere was associated with a grave, not matching to optimistic, and even futuristic spirit of the exhibition. Z. Lityński so commented the rotunda project: *The split tube of a white stone, not justified pretentious building, overwhelmed by a neighboring German building. [...] What a nonsense idea to build a tomb in Paris* [8, p. 76]¹². Critics pointed to the low representativeness and grandeur of the Polish pavilion in the competition, blaming for this state the location among high trees, absence of a clear dominant, a splendid facade and clearly signaled the entrance to the pavilion [8, p. 77–78]¹³. Only a few of Polish commentators defended the level of Polish representation at the 1937

⁹ The other two pavilions of the exhibition in Paris in 1937 awarded a special award sent by the Commissioner August Perret were Finland and Japan.

¹⁰ *The Architects and Building News*, from: [8].

¹¹ Z. Lityński, Polska kompromitacja na Wystawie Międzynarodowej w Paryżu, *Ilustrowany Kurier Codzienny*, 1937, nr 173, p. 2, from: [8].

¹² *Ibidem*, from: [8].

¹³ Z. Norblin-Chrzanowska, Walory propagandowe i estetyczne pawilonu polskiego na Wystawie Paryskiej, *Świat*, 1937, nr 48, p. 8, from: [8].

exhibition pointing mainly on elitism and high quality of works of art presented, calling the Polish pavilion *a feast for the few* [8, p. 79]¹⁴. A duality was evident in the reviewers evaluations of the pavilion, depending on whether they assessed propaganda or artistic values of the object [8, p. 80]. The same was with the assessment of internal exposition in the pavilion, which on a one side submitted *the image of the country of unspoiled nature, living folk art, numerous monuments, the "real" sausages, so poorly industrialized, and even backward. From the other side – a country with a strong economy, which required to show the tradition of dynamic industry and modernization. This contradiction can be seen until today in created for foreign needs the representations of Poland* [8, p. 95]. Before the next exhibition in New York in 1939 Wojciech Jakimowicz in ABC shared his concerns, that there might be repeated Parisian embarrassment: *Again poor «omnibus» architect will decide - how should we promote Poland, what are its aspirations, what it was, what it is today, what we have done so far, what is the level of our culture* [9, p. 91]¹⁵. It seems, however, that the Polish pavilion at the Exhibition in New York dispelled these doubts of critics, showing Poland in the best possible light – as a country which can confidently compete – at least at the level of art and architecture – with its international partners.

Polish pavilion at 1939 New York Exhibition After the controversy around the Polish national presentation at the Exhibition of 1937 in Paris, critic carefully watched the Polish pavilion at the 1939 New York Exhibition. W. Jakimowicz, commenting a project of the pavilion of 1938 by Jan Cybulski, Jan Galinowski and Felicjan Kowarski lamented at the insufficient emphasis on the aspect of propaganda and insufficient exposition of *issues of tradition and history of our country* [9, p. 91]¹⁶. On the other hand, Jan Drohojowski in Kultura applied a greater importance to an architectural form of the pavilion. He asserted that in New York there was no place for *architectural freaks* presented in Paris, because *Americans has already passed the epidemic of Judeo-modernist international art" and now try to create national art and architecture, therefore they will be interested in how this problem is solved in Poland – the country with centuries-old artistic tradition* [9, p. 91]¹⁷. Among the comments were such as those, that *did not impress (or do not mark the Polish style) grossly disproportionately high tower, in the style of the American skyscraper, at the bottom of which [...] is the gateway with a shape of St. Florian's Gate in Cracow. The completely misguided idea.* According to the commentator, representing Poland pavilion should be in a style associated with Poland, and this is by no means the "box-style" used by the authors. He stated: *apparently we are still ashamed to cultivate native Polish culture and art, but are constantly looking after foreign models – for «modernity»* [9, p. 92]¹⁸.

Poland was one of 33 countries [9, p. 66]¹⁹ represented at New York Exhibition in 1939, organized under the theme: "Building the World of Tomorrow; For Peace and Freedom" [5, p. 193]. Since the Expo grounds were arranged in vast Flushing Meadows in Queens, where a panorama of Manhattan was perfectly viewed, the overall concept of the

¹⁴ A. Słonimski, Wystawa Paryska, Pawilon Polski – Niemcy, Rosja, Włochy i ognie sztuczne, *Wiadomości Literackie*, 1937, nr 32, p. 2, from: [8].

¹⁵ W. Jakimowicz, New York 1939. Pawilon polski, ABC, 1938, nr 78 (13 III), p. 6, from: [9].

¹⁶ Jakimowicz wrote: *The fact that the pavilion will not have any windows, that we'll show great train again (about aviation silently), that will be «panorama racławicka», restaurant, cinema, wc, all this in no way resolves the issue.* He demanded to intensify the propaganda and use the participation in the exhibition in New York to show the world the true face of Poland. For the most important thing he did not consider architectural and artistic issues, but creating clearly *ideological plan* of the pavilion. Suggested that Poland, which was in the past a power, *which all the countries of Europe had to be reckoned with, performing in America – this oasis of semi-intelligents, who have achieved extraordinary results in technology and industry, and whose level of culture is summed up to almost zero* – should expose mainly *issues of tradition and history of our Fatherland.* Vide: W. Jakimowicz, op. cit., from: [9].

¹⁷ J. Drohojowski, Światowa wystawa czy światowa kompromitacja, *Kultura*, 1938, nr 1, p. 5, from: [9].

¹⁸ Such an opinion was expressed anonymous author from *Narodowe Życie Gospodarcze* (Obserwator, Polski pawilon na Wystawie w Nowym Jorku, *Narodowe Życie Gospodarcze*, 1938, nr 8, p. 7, from: [9]).

¹⁹ Other sources report that 60 countries presented their pavilions in New York in 1939 [9].

exhibition involved a placement of expositions in low, single-storey pavilions without windows [5, p. 198–199; 9, p. 3, 16]²⁰, which did not obstruct the view and constitute a kind of antithesis “manhattanism” [2, p. 310]. In programmatically modern architecture of the exhibition repeated, as wrote Eugene A. Santomaso: *elongated one-storey facades; semicircular and simple colonnades; exedras; rotundas; domes; prominent towers, pylons and pyramids. Large areas were covered with monumental painting, sculpture or ornament* [9, p. 22]²¹. Maintained in modernist aesthetics spatial disposition of Polish Pavilion with rectangular form of a main part, framed by two lower wings completed with porticos, complied with these assumptions. Polish pavilion definitely stood out from the surrounding buildings, due to a 40-meter tower with openwork gold-plated copper, from which daily a bugle call of St Mary's church was played [9, p. 67]²². The Tower was the entrance pavilion accent. “If it is not the tower” – as remarked J. Drohojowski – “it would be a low, flat-roofed pavilion lost among the superpower giants” [9, p. 93]²³. In the lower part of the tower there was a vaulted arched gate, associated with Florian's Gate. In front of it on the axis stood an equestrian statue of King Wladyslaw Jagiello (author Stanislaw K. Ostrowski) with crossed swords [9, p. 67–68, 93, 95–96]²⁴. The form of the Polish pavilion changed almost to the end of construction²⁵. Finally builders returned to the original concept of the tower and three accompanying pavilions – the lower on sides and upper at the back (Fig. 6) [9, p. 92].

Significant was the location of the Polish pavilion at the Continental Avenue. Tower of the pavilion closed an axis of a lane leading from the symbolic structures of Trylon and Perisphere [9, p.16] and served as a significant landmark in this part of the exhibition.

The whole of the composition of the Polish Pavilion had a symbolic meaning in the context of the political situation, especially the German invasion of Poland in 1939 [9, p. 23–24]²⁶. In the tower gate there was seen a reference to a medieval tower, guarding European civilization against the barbarians. Events of the war led to a sudden increase

²⁰ For the whole concept of the exhibition was responsible the design council, which concluded that the most appropriate style for Expo architecture should reflect national image: conservative modernism. Typical for architecture of the exhibition were great, blind walls, as the windows took up a valuable exhibition space and air conditioning systems have made that they were unnecessary. Plastered spaces of walls gave a lot of space for paintings and reliefs, designed in the modernist style. The whole was complemented by outdoor sculptures, including by Alexander Calder and Isamu Noguchi [5]. Architecture of the exhibition remained a continuation of trends present in Brussels in 1935 and in Paris in 1937. Represented a cross-section of forms specific to the first half of 20th century, so they were: monumentality of “simplified” classicism, heritage of rationalism of functionalists combined with American streamline, expressive forms imposing through their literal symbolism of the building, reminiscences of art deco. The whole was dominated by the vision of future [9].

²¹ E.A. Santomaso, *The Design of Reason: Architecture and Planning At the 1939/40 New York World's Fair*, in: *Dawn of a New Day: The New York World's Fair 1939/40*, ed. H.A. Harrisom, exhibition catalog in The Queens Museum, 21st of June – 30th of November, New York 1980, p. 35, from: [9].

²² *Krug's Weekly Bulletin*, 1938, AAN, Ambasada II RP w Waszyngtonie,teczka 1466, k. 530, from: [9]; *News Release* no. 24, AAN, Ambasada II RP w Waszyngtonie,teczka 1467, k. 29, from: [9]; M. Duranti, *Utopia, Nostalgia and World War at the 1939-40 New York World's Fair*, *Journal of Contemporary History*, 2006, no. 4, p. 671, from: [9].

²³ J. Drohojowski, *Dni polskie w Ameryce*, *Kultura*, 1939, nr 32, p. 3, from: [9].

²⁴ Jagiello monument, made on the basis of the 1909 draft, presented the king-knight standing on a horse and holding over head two crossed swords. Was set on a pedestal with the laconic inscription “Poland”, in front of the tower-gate of the pavilion. Due to political events, that it was the monument standing at the entrance gained particular significance for the ideological message of the Polish Pavilion. In the monument there was seen the symbol of *combat readiness of Poland* or a personification of *Poland ready and winning* [9].

²⁵ *Pawilon Polski na Wystawie w Nowym Jorku*, *Kurier Poranny*, 1938, nr 137 (19 V), p. 10, from: [9].

²⁶ When 30th of April 1939 the exhibition was opened over it atmosphere of forthcoming war weighed heavily. The pavilion of Albany occupied by Italy was not opened. Pavilion of Czechoslovakia, occupied by Germany, was founded due to efforts of local immigrants. Germany did not take part in the exhibition. With the outbreak of the war several countries withdrew from participation in the exhibition, and their lands were cast to others. The political situation and a deficit of the entire project resulted in closure of the exhibition for winter. Re-opening on May 11, 1940 was held no longer under the theme “Building the World of Tomorrow” but “Peace and Freedom”. Some of the expositions also changed. In the place of demolished Soviet Union Pavilion American Community pavilion was located. The final closing of the exhibition took place in October 1940. *The New York World's Fair, 1939/1940*, p. XVII, 112, from: [9].

of interest of the Polish pavilion, which was commented as *the saddest place on the whole exhibition* [10, p. 29]. According to the commissioner of the exhibition Robert Moses the tower of the Polish pavilion was the *greatest architectural landmark in the foreign part of the exhibition* [10, p. 29]. It was supposed to remain in a park being created there. Unfortunately, despite these intentions and financial support of the Polish American community, they failed to stop demolition of the object. Demolished materials were sold and the resulting amount supported military operations [9, p. 143–144; 10, p. 29]²⁷.



Fig. 6. Monument of Władysław Jagiełło (K. Ostrowski) in front of the tower gate of Polish pavilion in 1939. View of the Polish pavilion at the background of exhibition grounds in New York. Source: [9]

Ryc. 6. Pomnik Władysława Jagiełły (K. Ostrowski) przed wieżą bramną do polskiego pawilonu z 1939 r. Widok pawilonu polskiego na tle terenów wystawowych w Nowym Jorku. Źródło: [9]

Ideologically Polish pavilion was to present a general synthesis of Poland, declared as: *in America could only be moments of historical glory contrasted to the economic and organizational cross-section of future Poland, which we now began to build* [9, p. 67]²⁸. Therefore the design of the pavilion combined a medieval tradition with modern architectural concept, so that, as it was thought: *Polish pavilion will remember everyone, as quite different from the surrounding ones. The basis of exhibiting is not to disappear in a crowd of 700 pavilions by snobbish imitation of others* [9, p. 67]²⁹.

The ideological dimension of the pavilion presented – to the extent even more advanced than the architecture of the exterior – the interior design, contained therein artwork and exhibits, showing achievements in the field of science and technology. Because the public of American exhibition, consisted largely of the descendants of immigrants, it was expected that they would be interested not so much on seeing a vision of the future, but

²⁷ Polish pavilion tower had to remain at post-exhibition grounds, where according to a concept of Robert Moses was created Flushing Meadows Park. There was a ceremonial offering of the golden tower to the city. The tower had a memorial plaque with the inscription: "This tower was built by Poland to commemorate its participation in the Great World's Fair 1939-1940. Thanks to generosity of those whose names appear here, it was a gift to the city of New York in 1941. Within its area has become a lasting symbol of the Poles, their heroism on the national sample, the unflinching determination of freedom and their eternal spiritual union with the society of the United States". *The Polish Monument in Flushing Meadows Park*, undated document, AAN in Warsaw, Embassy of II RP in Washington, 2864/66, 67, from: [9].

²⁸ Polska na wystawie w N. Yorku. Jak będzie wyglądała Sala Honorowa naszego pawilonu, *Głos Poranny*, 1939, nr 17, p. 2, section, AAN, Embassy of II RP in Washington, briefcase 1467, c. 495, from: [9].

²⁹ Komisarjat Generalny Wystawy w Nowym Jorku, Poznań, editorial material, nr 15, AAN, Embassy of II RP in Washington, briefcase 1466, c. 611, from: [9].

rather nostalgic images of the “old country” [9, p. 66]. Hall of Honor (designed by Felicjan Kowarski, Stefan Listowski) – the most important room of the Pavilion – was to represent *the past and the future of Poland*. It was assumed that *would substantially show the synthesis of Poland through the centuries, clearly outlining its future creative role in the family of nations* [9, p. 70]³⁰. Opposite the entrance to the pavilion there was placed a statue of Józef Piłsudski (author Ostrowski) at the background of a stained glass window “Risen Poland” (author Mieczysław Jurgielewicz), separated by an iron balustrade with coats of arms of Polish territories (author Henryk Grunwald). On the right wall of the Hall of Honor there was suspended a series of paintings of the Fraternity of St. Luke³¹ depicting key scenes from Polish history [9, p. 69]³², over them iron shields with coats of arms of Polish cities and lands (author Henryk Grunwald) and above a tapestry dedicated to King Jan III Sobieski (author Mieczysław Szumański). The left wall of the Hall of Honor was *intended to illustrate the development of the future Poland at a historical background of its economic structure*³³. This was a tribute towards the main theme of the exhibition “World of Tomorrow” [9, p. 75]³⁴. Above cartograms there were fresco paintings of the Central Industrial District and Gdynia (author Bolesław Cybis) – significant achievements of the young Polish state [9, p. 69]. The Hall of Communications presented achievements of Polish land, air and sea transport, including models of cars, locomotives, ocean liners and a plane PZL Wicher and the information stand with an overview of tourist attractions of Poland [9, p. 73]. The Hall of Science presented a contemporary Polish technical idea with inventions in various fields of science and industry [4]³⁵.

In the presentation of the Polish pavilion were also present Polish landscapes, moving in front of the audience in subsequent cadres of Romuald Gantkowski film “Beautiful Poland”³⁶, as reported Melchior Wańkiewicz [9, p. 38]³⁷.

He positively assessed the architectural concept of the Polish pavilion, some doubt had on the content of the interior, when he wrote that it is difficult to: *enjoy that Cybis painted something beautifully, Ostrowski carved, Grunwald forged, Pokrzywnicka decorated [...]*

³⁰ *Postęp prac dookoła Pawilonu Polskiego*, 1938, nr 4, II/III, AAN, Embassy of II RP in Washington, briefcase 1467, c. 78, from: [9].

³¹ Original Polish version – *Bractwo Świętego Łukasza*, translated from Polish.

³² Pictures were painted and signed jointly by: Bolesław Cybis, Bernard Frydrysiak, Jan Gotard, Aleksander Jędrzejewski, Eliasz Kanarek, Jeremi Kubicki, Antoni Michalak, Stefan Płuzański, Janusz Podoski, Tadeusz Pruszkowski, Jan Zamoyski [9].

³³ *Polska na wystawie w N. Yorku. Jak będzie wyglądała Sala Honorowa naszego pawilonu*, op. cit., from: [9]. Stylized as old maps cartograms (design Stanisław and Maciej Nowiccy, Tadeusz Piotrowski), illustrated the following topics: geopolitical axis of Poland, industry in Poland, Poles in Central Europe, Poles in the world, the role of Poles in the world. Comments placed on them explained, that: “Poland organizes life in Central Europe between the Baltic and the Black Sea, is an important transportation hub, “already merged into one the broken districts” and builds a “modern economic structure” and “Poles bring to the world the work and creativity”. *Katalog oficjalny Działu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie w Nowym Jorku 1939*, op. cit., from: [9].

³⁴ In the pavilion there was not given much space for the future, which remained in a conflict with the fundamental concept of the exhibition in New York. Polish organizers seemed aware of this and Commissioner Stefan Ropp wrote that effort had been made: “to present the historic tradition of Poland in a setting as a modern as is «The World of Tomorrow»”. S. de Ropp, *We present the Polish Pavillion* [model of brochure: *Poland in the World of Tomorrow. The Polish Pavillion*, 1939], AAN, Embassy of II RP in Washington, briefcase 1466, c. 627, from: [9].

³⁵ The inventions presented in the Polish Pavilion in 1939 included: ship propulsion system (N. Gorzechowski), rescue buoy (L. Humnicki, S. Jacewicz), lithium battery (H. Silbermann), automatic timer (J. Wesolowski), regulated potentiometer (K. Wojtkowski), electric samovar, clock phone (T. Korn), vacuumless bulb (A. Pruszek), knife with pliers (A. Kielbasa), synthetic caoutchouc tires, aircraft engine Pegaz XX, machines, operating tables, etc

³⁶ At the same time in the weekly devoted to film education *Educational Screen* 1939, No. 9, there was also an information about a film *Poland Today*, recommended for display in American schools because of the important political role of Poland (this movie showed scenes from Poland, Warsaw, architecture, parks, markets, Gdynia, rural and peasant economy, rural customs, country works, schools, kindergartens, playgrounds, art) [9].

³⁷ The writer as recounted his journey through a part of the exhibition, where were shown Polish landscapes: *I get out of a field well of state forests, in which a colorful cinematograph was arranged showing the beauty of Polish territories* [9].

Pavilion must indeed live its own life, have a dominant idea [9, p. 37]³⁸. But, as he admitted, Poland had a difficult part of finding its place between the totalitarian world and democratic one: it was necessary to show the cultural role of tradition, history, national identity and yet the present day – but so that it was not just a *trade of democratic patterns and samples* [9, p. 37]³⁹. New York pavilion gained in Poland usually high evaluations. Even M. Wańkiewicz, who enumerated the defects and shortcomings of the exposition, finally stated: *But the overall impression is irresistible – the pavilion roars a thousand years of culture as a sea conch, and illustrates the extraordinary toil of a young and vibrant nation* [9, p. 103]⁴⁰. It was appreciated that the object is a *genuine, made with a view consistently conducted. You can see that someone competent has created a plan of the pavilion and led to its implementation with experienced hand, resulting in a kind of a synthesis of a spirit of the Polish nation over the centuries* [9, p. 103]⁴¹. The value of the pavilion was considered a lack of intrusive propaganda persuasion or shocking the viewer with material wealth, *discretion, moderation, dignity* [9, p. 103]⁴² were valued. Marian Chełmkowski commented: *Polish Pavilion is not a Potiomkin house with a great facade and empty inside. It does not dazzle, but forces to respect as a faithful picture of a nation of high culture, of great civilization achievements, the nation with a rich and glorious past, intumescent currently with young and tending to the continuous expansion force* [9, p. 103]⁴³. Another comment stated that every visitor of *this building clear and simple, pure and noble in drawing lines* comes out of conviction that *a nation that expresses itself in it, is just as great and creative in forging new values, as uncompromising and steadfast in readiness to defend the values already acquired* [9, p. 103]⁴⁴. Unjustified were fears of J. Drohojowski that the New York pavilion, as the Paris one in 1937, did not satisfy *our superpower prestige* [9, p. 103]⁴⁵. From the perspective of the then Poland the “World of Tomorrow” was supposed to be the world of reborn glorious past because in the face of imminent war, only re-entering a *historic trails of superpower* [9, p. 104]⁴⁶ seemed to guarantee keeping its statehood (Fig. 7).



Ryc. 7. Okładka broszury poświęconej polskiemu pawilonowi (W.T. Benda). Okładka *American-Polish Participation. New York World's Fair 1939*. Pamiątka z polskiego pawilonu 1939. Źródło: [9]

Fig. 7. The cover of a brochure dedicated to the Polish pavilion (W.T. Benda). Cover of *American-Polish Participation. New York World's Fair 1939*. Souvenir from the Polish pavilion. Source: [9]

³⁸ M. Wańkiewicz, Trawniki należy strzyć 300 lat. Cienie polskiego pawilonu w nowym Jorku, *Ilustrowany Kurier Codzienny*, 1939, nr 145, p. 2–3, from: [9].

³⁹ M. Wańkiewicz, Ciche zatoczki i gwiazdna droga, *Ilustrowany Kurier Codzienny*, 1939, nr 145, p. 2–3, from: [9].

⁴⁰ M. Wańkiewicz, Istniejemy od tysiąca lat!... Pod tym hasłem otwarto pawilon polski na wystawie w N. Jorku, *Ilustrowany Kurier Codzienny*, 1939, nr 150 (2 VII), p. 2–3, from: [9].

⁴¹ M. Chełmkowski, Encyklopedia wiedzy o Polsce, *Kurier Poznański*, 1939, nr 332 (23 VII), p. 5, from: [9].

⁴² M. Chełmkowski, Pawilon polski na wystawie nowojorskiej, *Kurier Poznański*, 1939, nr 252 (4 VII), p. 5, from: [9].

⁴³ M. Chełmkowski, Encyklopedia ..., op. cit., from: [9].

⁴⁴ J. W.-I. [Jerzy Waldorff], Symbol wielkiej i niepodległej Polski, *Kurier Poranny*, 1939, nr 166 (18 VI), p. 3, 6, from: [9].

⁴⁵ J. Drohojowski, Dni polskie w Ameryce, *Kultura*, 1939, nr 32, p. 5, from: [9].

⁴⁶ K. Rzyński, *Człowiek charakteru i czynu*, Warszawa 1938, p. 5, 23, from: [9].

Today's assessment of the Polish Pavilion in New York in 1939 is high, especially in context of its architecture, which marked in a very distinctive way in landscape of the New York Expo. Despite the use of means from the international vocabulary of modernism, introduced symbolic elements, mainly gate tower, clearly emphasized the identity of Polish architecture in the American ground.

2. SUMMARY

Three exposed by Poland national pavilions at world exhibitions in 1925, 1937 and 1939 years proudly represented the young state, but with a long tradition in the international arena. They were the examples of architecture of the highest quality, designed by leading architects and artists of this period. Positively evaluated by local critics, they were rewarded for formal and ideological values. As such, certainly contributed to the attractiveness of the exhibition grounds, enriching them with objects – that can not be distinguished by the ground scale or breadth, but original and stand out by their architectural quality, selection of noble materials and sophisticated detail. They used the modern language of modernist architecture, however with elegance, attention to fine proportions and discreet decorative elements, so characteristic for the classical approach to design. Interwar Polish pavilion at world exhibitions avoid naive folk and pushy introduction of regional forms in architecture of exhibition objects, what probably instead of expected promoting of Polish identity would expose Polish representations to the allegations of retrogression or lack of imagination (Fig. 8).



Fig. 8. Designs of Polish National pavilions and world's exhibitions in 1925, 1937 and 1939. Sources: [7, 8, 9]
Ryc. 8. Projekty polskich pawilonów narodowych na wystawy światowe w 1925, 1937 i 1939 r. Źródła: [7, 8, 9]

Polish identity in our pavilions was much more communicated by interior decorations of pavilions, usually inspired by folk art and works of art. They were more focused on evoking the true spirit of the past, showing Poland as a country of glorious deeds and great heroes, which did not fully fit the character of international exhibitions, proclaiming ideas of progress and modernity. But this way of presenting our country seemed to be the most appropriate – to show the achievements of the young Polish state after regaining independence through the prism of its former glory. Works of art presented in Polish pavilions, created by talented young artists of the interwar period – and just like their architecture – met with a very positive response of art criticism and received many awards and honors.

All Polish pavilions were demolished after the end of exhibition, which is a standard practice in exhibitions worldwide. Can be only admired today on archival photographic documentation. The greatest chance of remaining permanently in post-exhibition areas in Flushing Meadows Park had the copper tower of Polish pavilion in New York in 1939. It remains only to regret that organizers failed to keep this beautiful object, as it was planned. Enduring legacy of the Polish pavilion remained the monument of Władysław Jagiello (Fig. 6), set in Central Park in Manhattan. Many of the exhibits were sent to the Polish Museum in Chicago [3]. Interesting were also the fates of the Polish pavilion equipment from Paris exhibition in 1937. The idea of the rotunda, basically redoubled was used in the “pylons” of the General Staff building at Rakowiecka Street in Warsaw (design Stanisław Brukal-

ski). Folk chapel designed by J. Alchimowicz found its place in Skaryszewski Park in Warsaw. The steel mast and sculpture of *Polonia Restituta* emphatically present themselves at the top of Gubałówka in Zakopane. Many other works, exhibits and interior design elements have received various museums and institutions [8, p. 201–214]. This scattered heritage of prewar Polish pavilions demonstrates today a high level of Polish presentations, but it also has a great archive and sentimental value.

TOŻSAMOŚĆ I ATRAKCYJNOŚĆ POLSKIEJ ARCHITEKTURY I SZTUKI W KRAJOBRAZACH WYSTAW ŚWIATOWYCH – NA PRZYKŁADACH POLSKICH PAWILONÓW NARODOWYCH PRZED II WOJNĄ ŚWIATOWĄ

1. WSTĘP

Atrakcyjność krajobrazowa stanowi jedną z najbardziej wyróżniających się cech terenów ekspozycyjnych wystaw światowych, ściągających uwagę całego świata na zaledwie kilka miesięcy trwania expo. Wystawy są spektakularnymi wydarzeniami, w których miliony ludzi jest nauczanych, indoktrynowanych i hipnotyzowanych, a atrakcyjne przestrzenie, obiekty i wystawy stanowią główne przynęty dla zwiedzających.

Krajobraz ekspozycyjny na wystawach światowych kształtowano na różne sposoby, szczególnie zabiegając o jego atrakcyjność wizualną. Początkowo w krajobrazie dominował pojedynczy, ogromny, wywierający wrażenie na zwiedzających obiekt mieszczący wszystkie ekspozycje, tak jak np. Pałac Kryształowy projektu Josepha Paxtona na Wielkiej Wystawie Londyńskiej 1851 r. [1, s. 28, 10, s. 25–26]. W przypadku takiej dominującej nad całymi terenami wystawowymi pojedynczej struktury architektonicznej projektowanie krajobrazu skupiało się na komponowaniu otoczenia obiektu czy wytworzeniu efektownego przedpoła przy użyciu tworzywa roślinnego, akcentów rzeźbiarskich i wody. Kształtowanie terenów wystawowych jako minimiast ekspozycyjnych rozpoczęło się od przełamania stereotypu pojedynczego, wielkiego budynku wystawowego na rzecz wielu pawilonów. Na wystawie paryskiej 1867 głównemu obiektowi – okrężnej galerii, projektu Jeana-Baptiste'a Krontza – towarzyszyły tereny parkowe i dodatkowe struktury architektoniczne. Układ ten doprowadzono do logicznej konkluzji na Wystawie Filadelfijskiej 1876 r. – w postaci krajobrazowo kształtowanego terenu z zabudową pawilonową. Większość późniejszych wystaw stosowało model filadelfijski, a tereny expo stały się miniaturowymi utopijnymi krajobrazami z monumentalnymi budowlami, pawilonami, stadionami i urządzeniami rozrywkowymi, rozmieszczonymi wśród starannie komponowanych ogrodów [1, s. 28]. Kierunek kształtowania krajobrazu expo jako atrakcyjnej estetycznie przestrzeni, gdzie wśród zieleni rozmieszczone są budowle i akcenty rzeźbiarskie, tworząc malowniczą scenierię, osiągnął swoje apogeum na wystawie kolumbijskiej w Chicago w 1893 r. Tam właśnie, w słynnym *White City* na nabrzeżu jeziora Michigan, wyczarowano neoklasycystyczny świat marzeń ze sztucznym jeziorem *Court of Honour*, monumentalną rzeźbą i spajającą całość jednolitą bielą budowli. Wiele wystaw światowych, zwłaszcza amerykańskich, wybrało chicagowski sposób spójnego stylistycznie i malowniczego kształtowania terenów ekspozycyjnych. Obok tego nurtu pojawił się jednak inny, który naznaczył większość współczesnych terenów expo, traktujący tereny wystawowe jako swoisty poligon wzajemnie konkurujących między sobą oryginalnością, nowatorstwem czy awangardowością obiektów. Tworzyły one parady dzieł architektonicznych, często szokujących swoją skalą, formą czy konstrukcją, a ich zaskakująca odbiorców oryginalność niewątpliwie wpływała na podniesienie atrakcyjności terenów wystawowych, zwiększając frekwencję zwiedzających, o co szczególnie zabiegali organizatorzy.

Ponieważ wielkie wystawy miały charakter międzynarodowy, wiązały się z prezentacjami poszczególnych uczestniczących krajów. Początkowo były one aranżowane jako odrębne stoiska narodowe w dużych pawilonach, jednoczących kilka ekspozycji [1, s. 26]. Były budowane przez organizatora wystawy, a kraje wносиły swój wkład w urządzenie narodowych stanowisk. Na kolejnych wystawach prezentacje narodowe odbywały się w odrębnych pawilonach, wznoszonych bezpośrednio przez zagranicznych uczestników. Uruchomiło to kolejny stopień rywalizacji między wystawcami. Chodziło nie tylko o posiadanie własnych obiektów wystawowych, lecz również o wybudowanie najbardziej oryginalnych – czytaj: atrakcyjnych dla zwiedzających – pawilonów w zagranicznej części wystawy. Dodatkowym czynnikiem wpływającym na zwiększenie wrażenia wyjątkowości czy wyróżnialności pawilonów narodowych na tle konkurencji było eksponowanie w ich architekturze oraz na wewnętrznych wystawach i pokazach cech i elementów utożsamianych z kulturą i sztuką danego kraju. Bowiem pawilony narodowe pełniły rolę swojego rodzaju ambasadorów krajów uczestniczących w wystawie, promujących zarówno historyczne dziedzictwo, jak i współczesne osiągnięcia prezentowanych państw. Eksponowanie w architekturze pawilonów form, detali i materiałów zaczerpniętych z rodzimych tradycji budowlanych stanowiło najbardziej bezpośrednie wyrażenie tożsamości narodowej, identyfikujące pochodzenie wystawcy, decydujące o wyrazistości, oryginalności i atrakcyjności jego prezentacji na wystawie. Ten właśnie szczególny aspekt, widoczny także w polskich pawilonach narodowych na wystawach światowych, jest przedmiotem dalszych rozważań.

W dwudziestoleciu międzywojennym Polska trzykrotnie zaznaczyła swoją obecność na wystawach międzynarodowych, wnosząc pawilony narodowe w 1925 r. w Paryżu, w 1937 r. ponownie w Paryżu oraz w 1939 r. w Nowym Jorku. Pawilony polskie były pozytywnie postrzegane i nagradzane (ryc. 8).

Pawilon polski na wystawie paryskiej 1925. Po odzyskaniu niepodległości Polska po raz pierwszy wystawiła swój pawilon narodowy na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 r. Autorami prezentacji polskiej byli wybitni architekci i plastycy międzywojennej Polski: Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Henryk Kuna oraz Zofia Stryjeńska. Stworzyli oni spójną stylistycznie koncepcję architektury i sztuki użytkowej, stanowiącą swojego rodzaju sprawdzian oficjalnej estetyki II Rzeczypospolitej, reprezentowanej przez warszawską Akademię Sztuk Pięknych i Warsztaty Krakowskie⁴⁷ [6,13] na forum międzynarodowym. W czasie rodzenia się nowej polskiej państwowości od artystów oczekiwano wypracowania stylu narodowego, harmonijniej łączącego tradycję z nowoczesnością. Programowo odrzucając produkcję spod znaku historyzmu czy symbolizmu, kojarzone ze sztuką tworzoną pod zaborami, polscy artyści za przewodni styl uznali dominujące w ówczesnym wzornictwie europejskim art déco, charakteryzujące się geometryzującą formą oraz czerpaniem inspiracji z różnorodnych kultur. W tym właśnie stylu Józef Czajkowski zaprojektował bryłę polskiego pawilonu, pokonując konkurencyjną propozycję projektową o proporcjach przysadzistego polskiego dworu, autorstwa Kazimierza Sichulskiego. Przeciwnicy projektu wieżę pawilonu komentowali jako wzorowaną na *ptasiej klatce* i *chińskiej pagodzie* [7, s. 160]⁴⁸. Komentowany przez krytykę pawilon Czajkowskiego był w istocie obiektem nad wyraz wyrafinowanym formalnie. Nad prostą, prostopadłościenną bryłą, akcentowaną schodkowo uformowanymi tympanonami nad wejściami, wznosiła się ażurowa, delikatna struktura kryształkowej wieży. Strzelista konstrukcja, dodatkowo iluminowana nocą, stanowiła wyrazisty *landmark*, wyróżniający polski pawilon na tle pozostałych. Okazał się on zresztą

⁴⁷ Artyści zrzeszeni w Warsztatach Krakowskich byli doceniani w kraju i za granicą, m.in. podczas Międzynarodowej Wystawy Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu. Polską ekspozycję na wystawie wyróżniały jednolitość stylowa i perfekcja wykonawcza, świadczące o wysokim poziomie naszych zakładów rzemieślniczych. Po wystawie paryskiej w 1925 r. nastąpił zmierzch działalności Warsztatów Krakowskich. Po ich rozwiązaniu w 1926 r. powołano w Warszawie Spółdzielnię Artystów Ład. Jej zadaniem stało się upowszechnienie osiągnięć, które przyczyniły się do tak znakomitego przyjęcia polskiej sztuki dekoracyjnej w Paryżu.

⁴⁸ Autorem tych epitetów był M. Samlicki (Udział Polaków w międzynarodowej wystawie sztuk dekoracyjnych w Paryżu, *Ilustrowany Kurier Codzienny*, 1925, nr 170, s. 16, za: [7]).

sensacją wystawy. Jako jeden z najczęściej opisywanych i powszechnie chwalonych, zdobył ostatecznie drugą nagrodę [12]⁴⁹ (ryc. 1).

Przedpole pawilonu ukształtowano jako rodzaj placu z osiowo usytuowanym prostokątnym basenem wodnym, w którym odbijała się frontowa fasada obiektu, uformowana w postaci trójosiowego portyku ze schodkowym zwieńczeniem oraz górującą nad całością wieżą. Główną oś założenia dodatkowo podkreślała rzeźba ustawiona między pawilonem a basenem. Zewnętrzne ściany pawilonu okalały prócz sal wystawowych, kameralne wnętrza niewielkiego patio akcentowanego pięknym kobiecym posągami. Całość cechowały doskonale wyważone proporcje oraz jednolitość i czystość stylistyczna (ryc. 1).

Wyposażenie wnętrza polskiego pawilonu (ryc. 2) zyskało również uznanie krytyki i zwiedzających. Zostało ono w dużej mierze zaprojektowane w Zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego, która zastąpiła głównie za sprawą swego dyrektora Karola Stryjeńskiego, architekta i rzeźbiarza, odkrywającego przed swoimi uczniami tajniki kubizmu i formizmu i jednocześnie podkreślającego znaczenie ludowości i tradycji w sztuce użytkowej. Wystawiona w polskim pawilonie w Paryżu rzeźba *Kapliczka polska*, nagrodzona złotym medalem, była autorstwa Jana Szczepkowskiego, absolwenta zakopiańskiej szkoły zawodowej. Sam Stryjeński zresztą na tej samej wystawie otrzymał wyróżnienie honorowe za stosowane w szkole metody nauczania. Polscy artyści otrzymali łącznie 205 nagród: m.in. Zofia Stryjeńska za swoje dekoracyjne, inspirowane sztuką ludową *panneaux*, Józef Czajkowski za architekturę pawilonu, Henryk Kuna za klasycyzującą rzeźbę *Rytm* i Wojciech Jastrzębowski za kilimy [12].

Polski pawilon na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 r. okazał się godnym ambasadorem polskiej kultury na arenie międzynarodowej, przedstawiając młode państwo jako wierne wielowiekowej tradycji, jednocześnie otwarte na nowoczesne trendy w sztuce. Francuski krytyk W. George w *L'Amour d'Art* pisał: *pawilon polski uważam za najbardziej oryginalny i skończony ze wszystkich pawilonów cudzoziemskich. Stanowi znakomitą jedność i w równie największym stopniu jest polski, nie przestając być nowoczesnym* [12]. Podobnie brzmiał głos M. Tretera: *Nasz pawilon narodowy, nowoczesny w konstrukcji i polski w wyrazie, reprezentuje nowe tendencje w polskiej architekturze* [7, s. 158]⁵⁰.

Pawilon polski na wystawie paryskiej 1937. W *Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie Moderne*, która odbyła się w Paryżu 1937 r., uczestniczyły 44 kraje, w tym także Polska. Paryska Wystawa 1937 należała do szczególnie nacjonalistycznych. Wynikało to zarówno z wewnętrznej sytuacji we Francji, gdzie nasilały się tendencje antysemitki i faszystowskie, jak i z ówczesnego rozkładu sił na politycznej mapie Europy z konkurującymi między sobą nazistowskimi Niemcami, komunistycznym Związkiem Radzieckim, Włochami, ogarniętą wojną domową Hiszpanią i Francją [8, s. 11– 27]. Kraje te zaprezentowały pompatyczne i onieśmielające swoją gigantyczną skalą pawilony. Naprzeciwko siebie ustawiono pawilon Niemiec (proj. Albert Speer) i ZSRR (proj. Boris Iofan), pozostających wszak w ideologicznej opozycji, ale prezentujących podobnie monumentalne struktury (ryc. 3). Także w innych obiektach ówczesnych politycznych gigantów – jak w pawilonie Włoch (proj. Marcello Piacentini, Cesare Valle) czy Francji – widoczne były wysiłki zmierzające do nadania im przeskalowanej monumentalności. Efekt ten osiągnano przy użyciu zhierarchizowanego, klasycznego słownika form architektonicznych, wzmacniając wrażenie monumentalności dużymi powierzchniami ścian w zasadzie pozbawionych ozdób oraz wprowadzając masywne elementy rzeźbiarskie i posągi. Ta manifestacja potęgi nie oznaczała jednak nieobecności na wystawie ruchu modernistycznego, którego założenia bardziej przystawały do głównego tematu wystawy „Sztuka i praktyka nowoczesnego życia”. Modernizm był znakomicie reprezentowany w pawilonie Finlandii (proj. Alvar Aalto)

⁴⁹ Według innych źródeł była to nagroda Grand Prix wystawy.

⁵⁰ M. Treter, *L'art décoratif en Pologne*, w: *Catalogue. Section Polonaise. Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris 1925, s. 14, za: [7].

czy Hiszpanii (proj. Josep Louis Sert, Josep Lacasa). Kontrastujący z innymi pawilon Stanów Zjednoczonych (proj. Wiener, Higgins, Levi) był barwną, przyjazną modernistyczną strukturą z przeszkloną wieżą, zwróconą do Sekwany. Ta rywalizacja, a z drugiej strony pojednanie klasycyzmu i modernizmu na wystawie odzwierciedlały toczącą się w ówczesnym świecie walkę pomiędzy nacjonalizmem a internacjonalizmem, konserwatyzmem a postępowością [5, s. 179–191].

Wystawiony przez Polskę w 1937 r. pawilon, zaprojektowany przez Stanisława Brukalskiego (wspólnie z Bohdanem Lachertem, Bohdanem Pniewskim i Józefem Szanajcą), dobrze wpisywał się w dominujące na wystawie trendy. Przed wejściem do pawilonu ustawiono polski, a właściwie „wiejski” akcent w postaci niewielkiej kapliczki (proj. Janusz Alchimowicz) z podhalańskim malowidłem na szkłe, z wizerunkiem Matki Boskiej. Za kamiennym murem, którego ciągłość przerywała brama z prostą kratą, z eleganckim stylizowanym wzorem inspirowanym ludowymi wycinankami (aut. Edmund Bartłomiejczyk) [8, s. 90], majestatycznie prezentowała się dominanta kompozycji pawilonu – masywna rotunda (proj. Stanisław Brukalski, Bohdan Pniewski) zwieńczona statua *Polonia Restituta* z pionowym pęknięciem znaczącym wejście (ryc. 3). Wzdłuż muru biegła zadaszona lukowo galeria, otwierająca się na kameralne wnętrza ogrodowe o nieco śródziemnomorskim charakterze (proj. Alina Scholtzówna), poprzedzające wejście do pawilonu. Znajdowała się w nim sadzawka o kamiennych brzegach, w której odbijała się dumnie bryła rotundy [8, s. 91, 98–99]⁵¹. Kamienna rotunda stanowiła rodzaj monumentalnego przejścia do właściwego pawilonu wystawowego (gospodarczego) (proj. Bohdan Lachert, Józef Szanajca). Był on w przeciwieństwie do rotundy bezpretensjonalną, lekką szkieletową konstrukcją o modernistycznej architekturze. O tym, że awangardowy pawilon gospodarczy manifestacyjnie zrywał z architekturą historyzującą i przynależał formalnie do przyszłości, świadczyły nieregularny obrys, uskokowo ukształtowane, przeszklone ściany kurtynowe, wolny plan i horyzontalne proporcje obiektu. Obie kontrastujące ze sobą bryły – klasycyzująca rotunda i modernistyczny pawilon – wzajemnie się dopełniały, tworząc harmonijną całość, w wyważony sposób wpisana w ogrodowe otoczenie [8, s. 93, 122–123]⁵² (ryc. 4). Całość kompozycji pawilonu cechowały elegancja oraz formalna powściągliwość, a jednocześnie dobitność zastosowanych środków wyrazu. Bryły architektoniczne i ich otoczenie oraz proste detale zdawały się mieć wspólnego ducha i klasycyzmu, i modernizmu, odzwierciedlając niejako drogę, jaką modernizm wkraczał wówczas do polskiej architektury – nie rewolucyjnie, ale raczej ewolucyjnie i z dużym udziałem elementów wywodzonych z architektury regionalnej.

Pawilon polski otrzymał wprawdzie centralną, ale dosyć niefortunną lokalizację na terenach wystawowych (przy głównej Avenue de Tokio). Nieopatujący skalą i ekstrawagancją w architekturze, znalazłszy się w otoczeniu dużych drzew, które zgodnie z życzeniem organizatorów należało bezwzględnie zachować, a także w cieniu zlokalizowanego w najbliższym sąsiedztwie gigantycznego pawilonu niemieckiego, z góry skazany był na niepowodzenie w rywalizacji między poszczególnymi pawilonami [8, s. 77, 127] (ryc. 3).

Wnętrza pawilonu i jego wyposażenie – może w nawiązaniu do nacjonalistycznego charakteru paryskiej ekspozycji – miało eksponować potęgę i chwałę polskiej państwowości, pokazywać Polskę jako kraj wielkich czynów i bohaterów. Wejście do pawilonu, osłonięte skórzanym namiotem projektu T. Głogowskiego, wprowadzało poprzez portyk z plafonem (aut. Bolesław Cybis) do hallu, w którym zawieszono makatę *Odsiecz Wiednia* (aut. Mieczysław Szymański). Wielkie wrazenie na widzających musiała wywierać znajdująca się we wnętrzu rotundy sala honorowa z kręgiem pomników wielkich postaci historycznych: Bolesława Chrobrego, Władysława Jagiełły, Mikołaja Kopernika i Tadeusza Kościuszki, dla

⁵¹ Na dziedzińcu znajdowały się ponadto konstruktywistyczny 41-metrowy maszt (proj. Stanisław Hempel) oraz rzeźba *Kobieta siedząca* (aut. August Zamojski) [8].

⁵² Zagraniczna prasa tak komentowała rozwiązania architektoniczne polskiego pawilonu: *Zaskakuje nas postępowość koncepcji, którą na wystawę wniósł Pawilon Polski – kraju do niedawna nie należącego do przodującego w architekturze. [...] Nie zdołano nigdzie, w zbliżonych warunkach [...] w równej mierze uniknąć niebezpieczeństwa pewnej suchości dzięki pomyślnemu zespoleniu lokalu pokazowego z ogrodem.* Por. *Deutsche Bauzeitung* [Przegląd zagranicznej prasy na temat polskiego pawilonu], Arkady 1937, nr 10, s. 648–649, za: [8].

Polaków znaczących, ale dla zagranicznych widzów w większości nieznanymi. Na ścianie wygrawerowano monumentalny napis ze słowami Józefa Piłsudskiego, wygłoszonymi na symbolicznym pogrzebie Juliusza Słowackiego w Krakowie w 1927 r.: *Są ludzie i są prace ludzkie tak silne i tak potężne, że śmierć przewyciężają, że żyją i obcują między nami* [8, s. 91]. Symboliczna wymowa aranżacji wnętrza rotundy – zdominowana przez dążenie do pokazania wielkości i misji narodu polskiego w dziejach i pomyślane jako „synteza” największych polskich wartości [8, s. 89]⁵³ – zdawała się być nazbyt pompacyjna i skupiona wyłącznie na chwalebnej przeszłości. A celem wystaw światowych było m.in. propagowanie idei postępu i nawet ekspozycje pokazujące przeszłość miały zazwyczaj futurystycznego ducha. Pod tym względem wnętrza sali honorowej polskiego pawilonu nie sprostało wyzwaniu i oczekiwaniom publiczności. Sytuację ratowała ekspozycja w pawilonie gospodarczym, pokazująca modelowe wnętrza mieszkalne o współczesnym charakterze (proj. Barbara Brukalska, Janusz Kieszkowski, Kazimierz Kamler, Stefan Listowski, Jerzy Hryniewiecki, Konstanty Dauka, Jan Bogusławski), przystające bardziej do głównego tematu wystawy. Zaaranżowane wnętrza były zdecydowanie nowoczesne, ale wprowadzały kwestie regionalizmu przez wykorzystanie wyrobów sztuki ludowej jako elementów dekoracyjnych. Poza tym ekspozycja była skupiona na propagandzie turystycznej i gospodarczej, prezentując w nieco siermiężny sposób kulinarne i monopolowe specjalności Polski oraz osiągnięcia polskiego przemysłu [8, s. 93–95] (ryc. 5).

Pawilon polski na wystawie paryskiej 1937 roku zyskał uznanie zagranicznej krytyki architektonicznej, czego dowodem może być fakt, że jego architektura została wyróżniona wśród trzech najdoskonalszych obiektów wystawy [8, s. 60–65, 124]⁵⁴. Ponad 400 nagród otrzymały eksponaty wystawione w pawilonie. Krytyka wskazywała na niekonwencjonalną i oryginalną dyspozycję przestrzenną i krajobrazową pawilonu, sprowadzającą się do *koncepcji zbudowania grupy różnych budynków, połączonych ścieżkami, tarasami i galeriami, zamiast zwykłego szablonoowego pawilonu* [8, s. 125]⁵⁵. Ale w kraju polski pawilon budził wiele kontrowersji i miał bardzo złą prasę. Nazywany był wprost kompromitacją i najbrzydszym na całej wystawie⁵⁶. Krytykowano przede wszystkim propagandowy wymiar pawilonu, niezrozumiałą dla zagranicznych zwiedzających symbolikę Rotundy Honorowej jako panteonu narodowego, którego atmosfera kojarzyła się z grobem, nie przystając do optymistycznego, a nawet futurystycznego ducha wystawy. Z. Lityński tak komentował projekt rotundy: *Rozłupana rura z białego kamienia, niczym nietłumacząca się pretenstjonalna budowla, przytłoczona sąsiadującym z nią gmachem niemieckim. [...] Co za nonsensowny wymysł budowania grobowca w Paryżu* [8, s. 76]⁵⁷. Wskazywano na małą reprezentacyjność i okazałość polskiego pawilonu na tle konkurencji, winy za ten stan upatrując w lokalizacji wśród wysokich drzew oraz braku wyrazistej dominanty, okazałej fasady oraz dobitnie zasygnalizowanego wejścia do pawilonu [8, s. 77–78]⁵⁸. Tylko nieliczni z polskich komentatorów bronili poziomu polskiej reprezentacji na wystawie 1937 r., wskazując głównie na elitarność i wysoką jakość artystyczną prezentowanych dzieł i określając polski pawilon *uczta dla nielicznych* [8, s. 79]⁵⁹. Wyraźna była dwoistość w ocenach recenzentów pawilonu, uzależniona od tego, czy oceniali oni walory propagandowe czy artystyczne obiektu [8, s. 80]. Podobnie było z oceną ekspozycji wewnątrz-

⁵³ Tak rolę propagandową polskiego pawilonu widział komisarz reprezentacji polskiej Lech Niemojewski. Por. (t. krasz.), *Udział Polski w Wystawie Paryskiej*, *Kurier Poznański* 31: 1936, nr 485, wycinek w *Archiwum Lecha Niemojewskiego*, Archiwum PAN w Warszawie, sygn. III-67, j. 112, k. 24, za: [8].

⁵⁴ Pozostałe dwa pawilony z wystawy paryskiej 1937 wyróżnione specjalnym odznaczeniem przesłanym przez komisarza wystawy Augusta Perreta to Finlandia i Japonia.

⁵⁵ The Architects and Building News, za: [8].

⁵⁶ Z. Lityński, *Polska kompromitacja na Wystawie Międzynarodowej w Paryżu*, *Ilustrowany Kurier Codzienny*, 1937, nr 173, s. 2, za: [8].

⁵⁷ Ibidem, za: [8].

⁵⁸ Z. Norblin-Chrzanowska, *Walory propagandowe i estetyczne pawilonu polskiego na Wystawie Paryskiej*, *Świat*, 1937, nr 48, s. 8, za: [8].

⁵⁹ A. Słonimski, *Wystawa Paryska, Pawilon Polski – Niemcy, Rosja, Włochy i ogień sztuczny*, *Wiadomości Literackie*, 1937, nr 32, s. 2, za: [8].

nej pawilonu, która z jednej strony przekazywała obraz kraju *o nieskażonej przyrodzie, żywej sztuce ludowej, licznych zabytkach, „prawdziwych” wędlinach, a więc słabo uprzemysłowionego, a nawet zacofanego. Z drugiej – kraju o mocnej gospodarce, co wymagało pokazania tradycji przemysłu oraz dynamicznej modernizacji. Sprzeczność ta widoczna jest zresztą do dzisiaj w kreowanych na potrzeby zagranicy reprezentacjach Polski* [8, s. 95]. Przed kolejną wystawą w Nowym Jorku w 1939 r. Wojciech Jakimowicz na łamach ABC dzielił się obawami, że może tam powtórzyć się paryska kompromitacja: *Znowu biedny „omnibus” architekt będzie decydował – jak mamy propagować Polskę, jakie są Jej dążenia, czym była, czym jest dzisiaj, cośmy dotychczas zrobili, jaki jest poziom naszej kultury* [9, s. 91]⁶⁰. Wydaje się jednak, że pawilon polski na wystawie paryskiej rozwiął tego typu wątpliwości krytyków, pokazując Polskę w jak najlepszym świetle – jako kraj mogący śmiało rywalizować – przynajmniej na płaszczyźnie architektury i sztuki – ze światowymi partnerami.

Pawilon polski na wystawie nowojorskiej 1939. Po kontrowersjach, które toczyły się wokół polskiej reprezentacji na wystawie 1937 r., w Paryżu, krytyka bacznie przyglądała się projektowi pawilonu polskiego na wystawę nowojorską 1939 r. W. Jakimowicz, komentując projekt pawilonu z 1938 r. autorstwa Jana Cybulskiego, Jana Galinowskiego i Felicjana Kowarskiego, ubolewał nad niedostatecznym uwzględnieniem w nim aspektu propagandowego oraz zbyt małym wyeksponowaniem *spraw tradycji i historii naszej Ojczyzny* [9, s. 91]⁶¹. Z kolei Jan Drohojowski w *Kulturze* większą wagę przykładął do formy architektonicznej pawilonu. Przekonywał, że w Nowym Jorku nie ma miejsca *na dziwolągi architektoniczne prezentowane w Paryżu, Amerykanie bowiem przeszli już epidemię żydowsko-modernistycznej sztuki międzynarodowej i obecnie usiłują wytworzyć u siebie architekturę i sztukę narodową, dlatego też z pewnością zainteresują się tym, jak problem ten rozwiązuje się w Polsce – kraju o wielowiekowej tradycji artystycznej* [9, s. 91]⁶². Wśród komentarzy były i takie, że *nie zachwyci (ani stylu polskiego nie zaznaczy) rażąca nieproporcjonalnie wysoka wieża, utrzymana w stylu drapacza amerykańskiego, u spodu której [...] znajduje się brama na kształt Bramy Floriańskiej w Krakowie. Pomysł najzupełniej chybiony*. Zdaniem komentatora, reprezentujący Polskę pawilon powinien być w stylu kojarzącym się z polskością, a takim żadną miarą nie jest zastosowany przez autorów projektu „styl pudełkowy”. Stwierdzał: *widocznie ciągle jeszcze wstydzimy się pielęgnować rodzimą, rdzennie polską kulturę i sztukę, lecz nadążamy stale za obcymi wzorami – za „nowoczesnością”* [9, s. 92]⁶³.

Polska była jednym z 33 krajów⁶⁴ [9, s. 66] reprezentowanych na wystawie nowojorskiej w 1939 r., zorganizowanej pod hasłem: „Budowanie świata jutra; Dla pokoju i wolności” [5, s. 193]. Ponieważ tereny expo urządzono na rozległych Flushing Meadows w Queens, skąd doskonale prezentowała się panorama Manhattanu, ogólna koncepcja obiektów wystawowych zakładała ulokowanie ekspozycji w niskich, jednokondygnacyjnych pawilonach bez okien [5, s. 198–199; 9, s. 3, 16]⁶⁵, nieprzesłaniających widoku i stanowiących swojego

⁶⁰ W. Jakimowicz, New York 1939. Pawilon polski, ABC, 1938, nr 78 (13 III), s. 6, za: [9].

⁶¹ Jakimowicz pisał: *To, że pawilon nie będzie miał żadnego okna, że znowu pokażemy wspaniałą pociąg (o lotnictwie cicho), że będzie „panorama raclawicka”, restauracja, kino, wc, wszystko to w żadnej mierze nie rozwiązuje kwestii*. Domagał się, by zintensyfikować działania propagandowe i udział w wystawie nowojorskiej wykorzystać do pokazania światu prawdziwego oblicza Polski. Za rzecz najważniejszą uważał, więc nie kwestie architektoniczne i plastyczne, ale sformułowanie wyraźnego *planu ideowego* pawilonu. Sugerował, że Polska, będąca w przeszłości *moceństwem, z którym wszystkie państwa Europy musiały się liczyć*, występując w Ameryce – *tej oazie półinteligentów, którzy osiągnęli nadzwyczajne wyniki w technice i przemyśle, a których poziom kultury streszcza się niemal do zera* – powinna wyeksponować przede wszystkim *sprawę tradycji i historii naszej Ojczyzny*. Por. W. Jakimowicz, op. cit., za: [9].

⁶² J. Drohojowski, Światowa wystawa czy światowa kompromitacja, *Kultura*, 1938, nr 1, s. 5, za: [9].

⁶³ Opinię taką wyraził anonimowy autor z Narodowego Życia Gospodarczego (Obserwator, Polski pawilon na Wystawie w Nowym Jorku, *Narodowe Życie Gospodarcze*, 1938, nr 8, s. 7, za: [9]).

⁶⁴ Inne źródła podają, że 60 państw prezentowało swoje pawilony narodowe w Nowym Jorku w 1939 r. [9].

⁶⁵ Za koncepcję całości wystawy odpowiadała rada projektowa, która uznała, że najbardziej odpowiednie w architekturze expo będzie odzwierciedlenie narodowego wizerunku: konserwatywnego modernizmu. Typowe dla architektury wystawy były wielkie, ślepe ściany, gdyż okna zabierały cenną przestrzeń wystawienniczą,

rodzaju antytezę „manhattanizmu” [2, s. 310]. W programowo nowoczesnej architekturze wystawy powtarzały się, jak pisał Eugene A. Santomaso: *wydłużone jednopiętrowe fasady; kolumnady proste i półkolisty; eksedry; rotundy; kopuły; wydatne w bryle wieże, pylony i piramidy. Wielkie powierzchnie pokrywało malarstwo monumentalne, rzeźba, lub ornament* [9, s. 22]⁶⁶. Utrzymana w modernistycznej estetyce dyspozycja przestrzenna pawilonu polskiego z prostopadłościenną bryłą głównego korpusu, ramowaną przez dwa niższe skrzydła boczne zakończone portykami, odpowiadała tym założeniom. Pawilon polski zdecydowanie wyróżniał się na tle otaczającej zabudowy, a to za sprawą 40-metrowej ażurowej wieży z połączanej miedzi, z której codziennie rozbrzmiewał hejnał mariacki [9, s. 67]⁶⁷, stanowiącej akcent wejściowy pawilonu. *Gdyby nie baszta – jak zauważał J. Drohojowski – byłby to niewysoki, o płaskim dachu pawilon, zagubiony poza kolosami mocarstwowymi* [9, s. 93]⁶⁸. W dolnej partii wieży znajdowała się łukowo sklepiona brama, kojarzona z Bramą Floriańską. Przed nią na osi wznosił się pomnik konny Władysława Jagiełły ze skrzyżowanymi mieczami (aut. Stanisław K. Ostrowski) [9, s. 67–68, 93, 95–96]⁶⁹. Forma pawilonu polskiego zmieniała się prawie do końca budowy. Ostatecznie powrócono do pierwotnej koncepcji wieży i trzech towarzyszących jej pawilonów – niższych po bokach i wyższego z tyłu [9, s. 92]⁷⁰ (ryc. 6).

Znacząca była lokalizacja pawilonu polskiego przy alei Kontynentalnej. Wieża polskiego pawilonu zamykała oś alei prowadzącej od symbolicznych struktur Iglicy (*Trylon*) i Kuli (*Perysfera*) [9, s. 16] i pełniła rolę istotnego *landmarku* krajobrazowego w tej części wystawy.

Całość kompozycji pawilonu polskiego miała znaczenie symboliczne w kontekście ówczesnej sytuacji politycznej, zwłaszcza napaści Niemiec na Polskę w 1939 r. [9, s. 23–24]⁷¹. W wieży bramnej dopatrywano się odniesień do średniowiecznej wieży, strzegącej europejską cywilizację przed barbarzyńcami. Wydarzenia wojenne spowodowały nagły wzrost zainteresowania i tak cieszącego się popularnością polskiego pawilonu, który był komentowany, jako *najsmutniejsze miejsce na całej Wystawie* [10, s. 29]. Zdaniem komisarza wystawy Roberta Mosea, wieża polskiego pawilonu stanowiła *najwspanialszy obiekt architektoniczny w zagranicznej części wystawy* [10, s. 29]. Miała na stałe pozostać na terenie tworzonego tutaj parku. Niestety, mimo tych intencji i finansowego poparcia Polonii

a systemy klimatyzacji sprawiły, że były niepotrzebne. Tynkowane przestrzenie ścian dawały dużo miejsca dla malarstwa i płaskorzeźb, zaprojektowanych w stylu modernistycznym. Całość dopełniały rzeźby plenerowe, m.in. autorstwa Aleksandra Caldera i Isamu Noguchi [5]. Architektura wystawy pozostawała kontynuacją trendów występujących w Brukseli w 1935 r. i w Paryżu w 1937. Stanowiła przekrój form, charakterystycznych dla pierwszej połowy XX w., takich jak: monumentalizm „uproszczonego” klasycyzmu, dziedzictwo racjonalizmu funkcjonalistów połączone z amerykańskim linearno-estetycznym *streamline*, formy ekspresyjne narzucające swoją dosłownością symbolikę budynku, reminiscencje art déco. Całość zdominowała jednak wizja przyszłości [9].

⁶⁶ E.A. Santomaso, *The Design of Reason: Architecture and Planning At the 1939/40 New York World's Fair*, in: *Dawn of a New Day: The New York World's Fair 1939/40*, ed. H.A. Harrisom, katalog wystawy w The Queens Museum, 21 czerwca–30 listopada, New York 1980, s. 35, za: [9].

⁶⁷ *Krug's Weekly Bulletin*, 1938, AAN, Ambasada II RP w Waszyngtonie, teczka 1466, k. 530, za: [9]; News Release no. 24, AAN, Ambasada II RP w Waszyngtonie, teczka 1467, k. 29, za: [9]; M. Duranti, *Utopia, Nostalgia and World War at the 1939-40 New York World's Fair*, *Journal of Contemporary History*, 2006, no. 4, s. 671, za: [9].

⁶⁸ J. Drohojowski, Dni polskie w Ameryce, *Kultura*, 1939, nr 32, s. 3, za: [9].

⁶⁹ Pomnik Jagiełły, wykonany na podstawie projektu z 1909 r., przedstawiał króla-rycerza, stojącego na koniu i trzymającego nad głową dwa skrzyżowane miecze. Ustawiono go na cokole z lakonicznym napisem „Poland”, przed wieżą-bramą pawilonu. Wypadki polityczne spowodowały, że to właśnie stojący u wejścia pomnik nabrał szczególnego znaczenia dla ideowego przesłania polskiego pawilonu. W monumencie widziano wyraz *gotowości bojowej Polski* czy uosobienie *Polski gotowej i zwycięskiej* [9].

⁷⁰ Pawilon Polski na Wystawie w Nowym Jorku, *Kurier Poranny*, 1938, nr 137 (19 V), s. 10, za: [9].

⁷¹ Gdy 30.04.1939 r. otwierano wystawę ciążyła nad nią atmosfera zbliżającej się wojny. Nie otworzono pawilonu zajętej przez Włochy Albanii. Pawilon Czechosłowacji, zajętej przez Niemcy, powstał dzięki wysiłkom miejscowych emigrantów. Niemcy udziału w wystawie nie wzięły. Z chwilą wybuchu wojny kilka państw wycofało się z udziału w ekspozycji, zaś ich tereny oddano innym. Sytuacja polityczna i deficyt całego przedsięwzięcia spowodowały zamknięcie wystawy na okres zimowy. Ponowne otwarcie 11 maja 1940 r. odbyło się już nie pod hasłem „Budowanie świata jutra”, lecz „Pokój i wolność”. Zmieniły się również niektóre ekspozycje. W miejscu rozebranego pawilonu radzieckiego ulokowano pawilon Wspólnoty Amerykańskiej. Ostateczne zamknięcie wystawy nastąpiło w październiku 1940 r. Por. *The New York World's Fair 1939/1940*, s. XVII, 112, za: [9].

amerykańskiej, nie udało się powstrzymać rozbiórki obiektu. Rozebrane materiały zostały sprzedane, a uzyskana kwota wsparła działania wojenne [9, s. 143–144; 10, s. 29]⁷².

Ideowo pawilon polski miał przedstawiać ogólną syntezę Polski, którą jak deklarowano: *na terenie Ameryki mogło być jedynie przeciwstawienie momentów świetności historycznej Polski z przekrojem gospodarczo-organizacyjnym Polski Przyszłej, jaką obecnie zaczęliśmy budować* [9, s. 67]⁷³. Dlatego projekt pawilonu łączył tradycję średniowieczną z nowoczesną koncepcją architektoniczną, dzięki czemu, jak sądzono: *polski pawilon każdy zapamięta, jako zupełnie inny od pawilonów otoczenia. Podstawą wystawiennictwa jest, by nie zginąć w tłumie 700 pawilonów przez snobistyczną imitację obcych* [9, s. 67]⁷⁴.

Propagandowy wymiar pawilonu przedstawiała – w stopniu nawet bardziej zaawansowanym niż architektura zewnątrz – aranżacja wnętrza, znajdujące się tam dzieła sztuki i ekspozycje, pokazujące m.in. osiągnięcia w zakresie nauki i techniki. Ponieważ publiczność amerykańskiej wystawy składała się w dużej części z potomków emigrantów, spodziewano się, że szczególnie będzie im zależeć nie tyle na obejrzeniu wizji świata przyszłości, ale raczej nostalgicznych obrazów „starego kraju” [9, s. 66]. Sala Honorowa (proj. Felicjan Kowarski, Stefan Listowski) – najważniejsze pomieszczenie pawilonu – miała reprezentować *Przeszłość i przyszłość Polski*. Zakładano, że *istotnie zobrazuje syntezę Polski poprzez wieki, wykreślając jasno jej twórczą rolę przyszłą w rodzinie narodów* [9, s. 70]⁷⁵. Naprzeciw wejścia do pawilonu ulokowano posąg Józefa Piłsudskiego (aut. Ostrowski) na tle witraża pt. *Polska Zmartwychwstała* (aut. Mieczysław Jurgielewicz), oddzielony kutą balustradą z wkomponowanymi herbami ziem polskich (aut. Henryk Grunwald). Na prawej ścianie Sali Honorowej zawieszono cykl obrazów Bractwa Św. Łukasza przedstawiający najważniejsze sceny z historii Polski [9, s. 69]⁷⁶, nad nim rozmieszczono żelazne tarcze z herbami miast i ziem polskich (aut. H. Grunwald), a wyżej makaty poświęcone królowi Janowi III Sobieskiemu (aut. Mieczysław Szymański). Lewa ściana Sali Honorowej była przeznaczona *na zobrazowanie rozwoju przyszłej Polski na tle jej historycznej struktury gospodarczej* [9, s. 69]⁷⁷. Stanowiło to ukłon w kierunku motta wystawy „Świat jutra” [9, s. 75]⁷⁸. Ponad kartogramami znajdowało się malowidło freskowe (aut. Bolesław Cybis) przedstawiające Centralny Okręg Przemysłowy i Gdynię – znaczące osiągnięcia młodego państwa polskie-

⁷² Wieża pawilonu polskiego miała pozostać na terenie powystawowym, gdzie zgodnie z koncepcją Roberta Mosesa miał powstać Flushing Meadows Park. Odbyło się uroczyste ofiarowanie miastu złotej wieży, na której umieszczono tablicę pamiątkową z napisem: *Wieża ta została wzniesiona przez Polskę na pamiątkę jej uczestnictwa w wielkiej Wystawie Światowej 1939-1940. Dzięki szczodrości tych, których nazwiska tu widzimy, została sprezentowana miastu Nowy Jork w 1941 r. W jego obrębie stała się trwałym symbolem Polaków, ich heroizmu w dniach narodowej próby, ich niezłomnej woli wolności i ich odwiecznej unii duchowej ze społeczeństwem Stanów Zjednoczonych*. Por. *The Polish Monument in Flushing Meadows Park*, dokument niedatowany, AAN w Warszawie, Ambasada II RP w Waszyngtonie, 2864/66, 67, za: [9].

⁷³ Polska na wystawie w N. Yorku. Jak będzie wyglądała Sala Honorowa naszego pawilonu, *Głos Poranny*, 1939, nr 17, s. 2, wycinek, AAN, Ambasada II RP w Waszyngtonie, teczką 1467, k. 495, za: [9].

⁷⁴ Komisariat Generalny Wystawy w Nowym Jorku, Poznań, materiał redakcyjny, nr 15, AAN, Ambasada II RP w Waszyngtonie, teczką 1466, k. 611, za: [9].

⁷⁵ *Postęp prac dookoła Pawilonu Polskiego*, 1938, nr 4, II/III, AAN, Ambasada II RP w Waszyngtonie, teczką 1467, k. 78, za: [9].

⁷⁶ Obrazy malowali i sygnowali wspólnie: Bolesław Cybis, Bernard Frydrysiak, Jan Gotard, Aleksander Jędrzejewski, Eliasz Kanarek, Jeremi Kubicki, Antoni Michalak, Stefan Płużański, Janusz Podoski, Tadeusz Pruszkowski, Jan Zamoyski [9].

⁷⁷ *Polska na wystawie w N. Yorku. Jak będzie wyglądała Sala Honorowa naszego pawilonu* [9]. Stylizowane na stare mapy kartogramy (proj. Stanisław i Maciej Nowiccy, Tadeusz Piotrowski), ilustrowały następujące zagadnienia: geopolityczna oś Polski, przemysł w Polsce, Polacy w Europie Środkowej, Polacy na świecie, rola Polaków w świecie. Umieszczone na nich komentarze wyjaśniały, że: *Polska organizuje życie Europy Środkowej między Bałtykiem i Morzem Czarnym, jest ważnym węzłem komunikacyjnym, scalała już w jedną całość rozbite dzielnice i buduje nowoczesną strukturę gospodarczą, a Polacy niosą światu pracę i twórczość*. Por. *Katalog oficjalny Działu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie w Nowym Jorku 1939*, op. cit., za: [9].

⁷⁸ W pawilonie nie poświęcono wiele miejsca przyszłości, co pozostawało w sprzeczności z zasadniczą koncepcją nowojorskiej wystawy. Polscy organizatorzy zdawali sobie z tego sprawę i komisarz Stefan Ropp pisał, że podjęto wysiłek: *to present the historic tradition of Poland in a setting as a modern as is „The World of Tomorrow”*. Por. S. de Ropp, *We present the Polish Pavillion* [makieta broszury: *Poland in the World of Tomorrow. The Polish Pavillion*, 1939], AAN, Ambasada II RP w Waszyngtonie, teczką 1466, k. 627, za: [9].

go [9, s. 69]. W Sali Komunikacji przedstawiono osiągnięcia polskiej komunikacji lądowej, lotniczej i morskiej, w tym modele wagonów, parowozów, transatlantyków i samolotu PZL Wicher, oraz umieszczono stoisko informacyjne z przeglądem atrakcji turystycznych [9, s. 73]. W Sali Nauki zaprezentowano ówczesną polską myśl techniczną – wynalazki z różnych dziedzin nauki i przemysłu [4]⁷⁹.

W prezentacji w polskim pawilonie obecne były również polskie krajobrazy, przesuwane się przed oczami widzów w kolejnych kadrach filmu Romualda Gantkowskiego *Beautiful Poland*⁸⁰, o czym donosił w swoich korespondencjach Melchior Wańkowicz [9, s. 38]⁸¹.

On sam pozytywnie ocenił koncepcję architektoniczną pawilonu polskiego, pewne wątpliwości miał, co do treści wystawy wewnątrz, skoro pisał, że trudno: *cieszyć się, że Cybis coś pięknie namalował, Ostrowski wyrzeźbił, Grunwald wykuł, Pokrzywnicka wydekoroowała* [...]. *Pawilon bowiem musi żyć swoim własnym, jednolitym życiem, mieć ideę dominującą* [9, s. 37]⁸². Ale, jak sam przyznawał, Polsce przypadła trudna rola znalezienia swojego miejsca między światem totalitarnym a demokratycznym: trzeba było pokazać kulturotwórczą rolę tradycji, historii, tożsamości narodowej, a zarazem współczesność – ale tak, by nie był to tylko *handelek demokratycznych wzorów i próbek* [9, s. 37]⁸³. Nowojorski pawilon zyskał w Polsce przeważnie bardzo wysokie oceny. Nawet M. Wańkowicz, który wyliczał wady i braki ekspozycji, ostatecznie stwierdzał: *A jednak ogólne wrażenie jest nieodparte – pawilon szumi tysiącletnią kulturą, jak koncha morska, i obrazuje niepospolity mózół młodego i prężnego narodu* [9, s. 103]⁸⁴. Doceniano, że obiekt jest z *prawdziwego zdarzenia, zrobiony z myślą konsekwentnie przeprowadzoną. Widać, że ktoś kompetentny stworzył plan tego pawilonu i doświadczoną ręką doprowadził do jego realizacji, tworząc w rezultacie jakby syntezę ducha narodu polskiego na przestrzeni wieków* [9, s. 103]⁸⁵. Za walor pawilonu uznawano brak nachalnej propagandowej perswazji czy epatowania widza materialnym bogactwem, ceniono *dyskrecję, umiar, poczucie godności* [9, s. 103]⁸⁶. Marian Chelmiński komentował: *Pawilon polski to nie dom potiomkinowski o wspaniałej fasadzie, a pustym wnętrzu. Nie olśniewa on, lecz zmusza do szacunku, jako wierny obraz narodu o wysokiej kulturze, o wielkim dorobku cywilizacyjnym, narodu o bogatej i pełnej chwały przeszłości, pęczniejącego obecnie młodą i zmierzającą do ciągłej ekspansji siłą* [9, s. 103]⁸⁷. Inny komentarz głosił, że każdy zwiedzający *ten gmach jasny i prosty, czysty w linii i szlachetny w rysunku wychodzi z przekonaniem, iż naród, który w nim się wypowiada, jest tak samo wielki i twórczy w wykuwaniu nowych wartości, jak bezkompromisowy i niezłomny w gotowości obrony wartości już zdobytych* [9, s. 103]⁸⁸. Niesłuszne były obawy J. Drohojowskiego, że pawilon nowojorski, tak jak paryski z 1937 r.,

⁷⁹ Wynalazki prezentowane w pawilonie polskim w 1939 r. to między innymi: system napędu statków (N. Gorzechowski), boja ratunkowa (L. Humnicki, S. Jacewicz), bateria litowa (H. Silbermann), automatyczny wyłącznik czasowy (J. Wesolowski), regulowany potencjometr (K. Wojtkowski), elektryczny samowar, zegarynka telefoniczna (T. Korn), bezpróżniowa żarówka (A. Pruszek), nóż ze szczypcami (A. Kielbasa), opony z kauczuku syntetycznego, silnik lotniczy Pegaz XX, obrabiarki, stoły operacyjne itd.

⁸⁰ Równocześnie w tygodniku poświęconym edukacji filmowej *Educational Screen* (1939, no. 9) znajduje się też informacja o filmie *Poland Today*, zalecanym do wyświetlania w szkołach amerykańskich z uwagi na istotną rolę polityczną Polski (film ten pokazywał sceny z Polski, z Warszawy, architekturę, parki, place handlowe, Gdynię, gospodarkę wiejską obszarczą i chłopską, obyczaje wiejskie, prace na wsi, szkoły, przedszkola, ogródki jordanowskie, sztukę) [9].

⁸¹ Pisarz tak relacjonował swoją wędrowkę przez część wystawy, gdzie pokazywano polskie krajobrazy: *Zmykam przez polną studnię lasów państwowych, z którą poradzono sobie w ten sposób, że w niej urządzono barwny kinematograf ukazujący piękno ziem polskich* [9].

⁸² M. Wańkowicz, Trawnik należy strzyc 300 lat. Cienie polskiego pawilonu w nowym Jorku, *Ilustrowany Kurier Codzienny*, 1939, nr 145, s. 2–3, za: [9].

⁸³ M. Wańkowicz, Ciche zatoczki i gwiazdna droga, *Ilustrowany Kurier Codzienny*, 1939, nr 145, s. 2–3, za: [9].

⁸⁴ M. Wańkowicz, Istniejemy od tysiąca lat!... Pod tym hasłem otwarto pawilon polski na wystawie w N. Jorku, *Ilustrowany Kurier Codzienny*, 1939, nr 150 (2 VII), s. 2–3, za: [9].

⁸⁵ M. Chelmiński, Encyklopedia wiedzy o Polsce, *Kurier Poznański*, 1939, nr 332 (23 VII), s. 5, za: [9].

⁸⁶ M. Chelmiński, Pawilon polski na wystawie nowojorskiej, *Kurier Poznański*, 1939, nr 252 (4 VII), s. 5, za: [9].

⁸⁷ M. Chelmiński, Encyklopedia ..., op. cit., za: [9].

⁸⁸ J. W.-I. [J. Waldorff], Symbol wielkiej i niepodległej Polski, *Kurier Poranny*, 1939, nr 166 (18 VI), s. 3, 6, za: [9].

nie zadowolili *naszego mocarstwowego prestiżu* [9, s. 103]⁸⁹. Z perspektywy ówczesnej Polski „Świat jutra” miał być światem odrodzonej chwalebnej przeszłości, bo w obliczu nieuchronnej wojny tylko ponowne wejście na *historyczne szlaki mocarstwowości* [9, s. 104]⁹⁰ wydawało się gwarancją zachowania swojej państwowości (ryc. 7).

Dzisiejsza ocena pawilonu polskiego w Nowym Jorku w 1939 r. jest wysoka, szczególnie jego architektury, która zaznaczyła się w sposób bardzo wyrazisty w krajobrazie nowojorskiego expo. Mimo zastosowania środków z międzynarodowego słownika modernizmu wprowadzone elementy symboliczne, głównie wieża bramna, w oczywisty sposób podkreślały tożsamość polskiej architektury na amerykańskim gruncie.

2. PODSUMOWANIE

Trzy wystawione przez Polskę pawilony narodowe na wystawach światowych 1925, 1937 i 1939 roku godnie reprezentowały wprawdzie młode państwo, ale o wielowiekowej tradycji na arenie międzynarodowej. Były to przykłady architektury najwyższej próby zaprojektowane przez najwybitniejszych architektów i artystów tego okresu. Pozytywnie oceniane przez miejscową krytykę, były nagradzane za walory formalne i ideowe. Jako takie z pewnością przyczyniły się do podniesienia atrakcyjności terenów wystawowych, wzbogacając je o obiekty być może nie epatujące skalą i rozmachem, ale oryginalne i wyróżniające się jakością rozwiązań architektonicznych, doбором szlachetnych materiałów oraz wyrafinowanym detalem. Posługiwały się nowoczesnym językiem architektury modernistycznej, z elegancją, dbałością o szlachetne proporcje i dyskretne elementy dekoracyjne, tak charakterystyczne dla klasycznego podejścia do projektowania. Międzywojenne pawilony polskie na wystawach światowych unikały naiwnej ludowości i nachalnego wprowadzania form regionalnych w architekturze obiektów wystawowych, co prawdopodobnie zamiast zakładanego propagowania tożsamości polskiej architektury bardziej narażałoby polskie reprezentacje na zarzuty o wsteczność czy brak polotu (ryc. 8).

Polskość w naszych pawilonach zdecydowanie bardziej przekazywały dekoracje wnętrz pawilonów, zazwyczaj inspirowane sztuką ludową, oraz eksponaty i dzieła sztuki. Bardziej skupiały się one wprawdzie na przywoływaniu ducha przeszłości, pokazując Polskę jako kraj chwalebnych czynów i wielkich bohaterów, co nie do końca przystawało do charakteru wystaw międzynarodowych, głoszących idee postępu i nowoczesności. Ale taki sposób prezentacji naszego kraju wydawał się wówczas najbardziej stosowny – pokazać osiągnięcia młodego państwa polskiego po odzyskaniu niepodległości przez pryzmat jego dawnej świetności. Dzieła sztuki prezentowane w polskich pawilonach, tworzone przez uzdolnionych młodych artystów międzywojnia – podobnie zresztą jak i ich architektura – spotykały się z bardzo pozytywnym oddźwiękiem krytyki artystycznej i doczekały się wielu nagród i wyróżnień.

Wszystkie polskie pawilony zostały rozebrane po zakończeniu ekspozycji, co jest standardową praktyką na wystawach światowych. Można je dzisiaj podziwiać wyłącznie na archiwalnej dokumentacji fotograficznej. Największe szanse na pozostanie na stałe na terenach powystawowych w parku Flushing Meadows miała miedziana wieża pawilonu z wystawy nowojorskiej 1939. Pozostaje tylko żałować, że nie udało się zachować tego pięknego obiektu. Trwałym dziedzictwem polskiego pawilonu z 1939 r. jest natomiast pomnik Władysława Jagiełły (ryc. 6), ustawiony w Central Parku na Manhattanie. Wiele z eksponatów trafiło do Muzeum Polskiego w Chicago [3]. Ciekawe były również losy wyposażenia pawilonu polskiego z wystawy paryskiej 1937 r. Pomysł rotundy, w zasadzie zdwojonej, wykorzystano w projekcie „pylonów” gmachu Sztabu Generalnego przy ul. Rakowieckiej w Warszawie (proj. Stanisław Brukalski). Wiejska kapliczka projektu J. Alchimowicza znalazła swoje miejsce w parku Skaryszewskim w Warszawie. Stałowy

⁸⁹ J. Drohojowski, Dni polskie w Ameryce, *Kultura*, 1939, nr 32, s. 5, za: [9].

⁹⁰ K. Rzyziński, *Człowiek charakteru i czynu*, Warszawa 1938, s. 5, 23, za: [9].

maszt i rzeźba *Polonia Restituta* dobitnie prezentują się na szczycie Gubałówki w Zakopanem. Wiele pozostałych dzieł, eksponatów i elementów wnętrza otrzymały różne muzea i instytucje [8, s. 201–214]. To rozproszone dziedzictwo przedwojennych polskich pawilonów wystawowych świadczy dzisiaj o wysokim poziomie polskich prezentacji, ale także posiada wielki walor archiwalny i sentymentalny.

BIBLIOGRAPHY

- [1] Greenhalgh P., *Fair World. A History of World's Fairs and Expositions from London to Shanghai 1851–2010*, Papadakis, Great Britain 2011, ISBN 9781906506094 1906506094.
- [2] Koolhaas R., *Deliryczny Nowy Jork. Retroaktywny manifest dla Manhattanu*, Kraków, Karakter 2013, ISBN 9788362376391.
- [3] Loryś J., *Muzeum Polskie w Chicago i jego zbiory z pawilonu Polskiego w Nowym Jorku w 1939 roku*, Muzeum Polskie w Chicago, Chicago, http://www.gdynia.pl/g2/2014_04/82258_fileot.pdf, access 11.12.2014.
- [4] Łotysz S., *Polska myśl techniczna na EXPO'39*, <http://www.konstrukcjeinzynierskie.pl/tematyka/historia/87-polska-mysl-techniczna-na-expo39.html?start=2>, access 1.07.2014.
- [5] Mattie E., *World's Fairs*, New York, Princeton Architectural Press 1998, ISBN 1-56898-132-5.
- [6] *Polowanie na ducha Polski*, <http://archiwum.rp.pl/artukul/820919-Polowanie-na-ducha-Polski.html>, access 1.07.2014.
- [7] Sosnowska Joanna M. (red.), *Wystawa paryska 1925*. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku, Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 2007, ISBN 9788389101730.
- [8] Sosnowska J.M. (red.), *Wystawa paryska 1937*. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007 roku, Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 2009, ISBN 83-89101-87-4.
- [9] Sosnowska J.M. (red.), *Wystawa nowojorska 1939*. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 23–24 listopada 2009 roku, Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 2012, ISBN 978-83-63877-06-4.
- [10] Sykta I., *Znaczenie wyróżniających się, kontrowersyjnych obiektów architektury współczesnej dla kształtowania i percepcji krajobrazu miejskiego*. Praca doktorska PK 2007, <http://www.biblos.pk.edu.pl>.
- [11] Widok ogólny terenów wystawy paryskiej 1937 r. Zbiory Narodowego Archiwum Cyfrowego NAC, <http://www.audiovis.nac.gov.pl/obraz/1857313>, access 11.12.2014.
- [12] *Wspomnienia z Międzynarodowej Wystawy Wzornictwa, Paryż 1925*, <http://www.meble.lobos.pl/blog/wspomnienia-z-miedzynarodowej-wystawy-wzornictwa-paryz-1925>, access 11.12.2014.
- [13] *Z kart historii polskiego designu: Warsztaty Krakowskie*, <http://zsah.blox.pl/html/1310721,262146,21.html?454984>, access 11.12.2014.

O AUTORZE

Izabela Sykta jest architektem i nauczycielem akademickim w Instytucie Architektury Krajobrazu na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. Jej główne zainteresowania naukowe koncentrują się wokół współczesnych tendencji projektowych w architekturze krajobrazu, architekturze i urbanistyce.

AUTHOR'S NOTE

Izabela Sykta is an architect and academic teacher at the Institute of Landscape Architecture at the Faculty of Architecture of the Cracow University of Technology. Her main research interests are focused on contemporary trends in landscape architecture, architectural design and urbanism.

Kontakt | Contact: isykta@pk.edu.pl