

# Architektura i aeronautyka. Wokół grupy Praesens oraz strategii promocyjnej Polski na wystawie *Sztuka i technika w życiu współczesnym* w Paryżu (1937)

Katarzyna UCHOWICZ

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

<https://orcid.org/0000-0002-4844-5629>

**ABSTRAKT** Celem artykułu jest spojrzenie na grupę Praesens z perspektywy dwugłosu Barbary Brukalskiej i Bohdana Lacherta – autorów dopełniających się projektów przygotowanych na wystawę światową *Sztuka i technika w życiu współczesnym* w Paryżu (1937). Zaproponowali oni strategię promocji Polski poprzez zdobycze cywilizacyjne (osiągnięcia przemysłu lotniczego) oraz kolorystyczny kod identyfikujący Polskę (barwy narodowe). Odtworzona koncepcja wystawiennicza jest uzupełnieniem badań nad wystawą światową z 1937 r. oraz awangardową architekturą ekspozycyjną grupy Praesens. Oryginalny charakter można odszyfrować, analizując niezrealizowane warianty oraz urzeczywistnione projekty wystawiennicze. Idea połączenia architektury i aeronautyki wpisała się – czego ostatecznie dowiodła wystawa paryska – w ogólnoswiatowy trend. W latach 30. XX w. już nie automobil, lecz samolot stał się synonimem nowoczesności i zaawansowanych technologii, a w obliczu toczącej się wówczas wojny domowej w Hiszpanii – także symbolem potencjału obronnego kraju.

**SŁOWA-KLUCZE** Praesens, wystawa światowa 1937, architektura nowoczesna, architektura awangardowa, Barbara Brukalska, Bohdan Lachert, Józef Szanajca, Lech Niemojewski, Le Corbusier, dwugłos, aeronautyka, kolorystyczny kod awangardy, barwy narodowe, szachownica lotnicza, wojna domowa w Hiszpanii, obrona przeciwlotnicza

**ABSTRACT** *Architecture and Aeronautics. On the Praesens Group and Poland's Promotional Strategy During the International Exposition "Art and Technology in Modern Life" (Paris, 1937).* The aim of the article is to assess the Praesens group from the perspective of the parallel statements by Barbara Brukalska and Bohdan Lachert, the authors of two complementary designs prepared for the International Exposition *Art and Technology in Modern Life* held in Paris in 1937. Brukalska and Lachert's proposal was for Poland to adopt a promotional strategy based on its civilisational achievements, namely the successes of the aviation industry, combined with a colour code that identified Poland (the national colours). The reconstruction of the conception for the exhibition as proposed herein is complementary to the research on the 1937 universal exhibition and the avant-garde display architecture by the Praesens group. Its original character can be deciphered by analysing the unimplemented variants and the implemented display designs. As amply demonstrated by the Paris exhibition, the concept of combining architecture and aeronautics matched a universal trend of the era. In the 1930s, it was not longer an automobile but an airplane that constituted a symbol of modernity and advanced technology, as well as, considering the civil war then ongoing in Spain, an emblem of the country's defensive potential.

**KEYWORDS** Praesens, universal exhibition 1937, modern architecture, avant-garde architecture, Barbara Brukalska, Bohdan Lachert, Józef Szanajca, Lech Niemojewski, Le Corbusier, parallel statements, aeronautics, colour code of the avant-garde, national colours, Polish Air Force checkerboard, Spanish Civil War, air defence

W ŚWIATOWEJ wystawie odbywającej się w Paryżu w roku 1937 udział wzięli Barbara i Stanisław Brukalscy, Bohdan Lachert i Józef Szanajca, których łączyła przynależność do grupy Praesens. Nawiązująca do tytułu wystawy – *Sztuka i technika w życiu współczesnym* – idea połączenia architektury i aeronautyki przyswiecała przede wszystkim dwojgu z wymienionych członków ugrupowania – Barbarze Brukalskiej i Bohdanowi Lachertowi. Ich oryginalny pomysł na promocję Polski można dzisiaj odszyfrować tylko pod warunkiem, że połączy się pomysły obojga architektów, przeanalizuje niezrealizowane i zrealizowane warianty wystawiennicze, wreszcie prześledzi działania Lecha Niemojewskiego, komisarza wystawy paryskiej, a przy tym entuzjasty lotnictwa. Istotne znaczenia dla postrzegania wystawy paryskiej 1937 r. i koncepcji polskich architektów ma również sytuacja geopolityczna w Europie 2. połowy lat 30. XX w.

Na wstępie warto przypomnieć – w syntetycznym ujęciu – historię ugrupowania Praesens oraz przybliżyć model współpracy twórców bazujący na szacunku dla odmiennych wizji, dialogu, wymianie praktyk i pomysłów. Grupa, uchodząca za synonim polskiej

awangardy architektonicznej, zapoczątkowała swoją działalność sto lat temu. Pod koniec 1925 r. architekt Szymon Syrkus, dotychczas związany z formacją Blok, podjął decyzję o utworzeniu zespołu zrzeszającego architektów i artystów pod nazwą „grupa artystyczna Praesens”<sup>1</sup>. Celem tej inicjatywy był udział w I Wystawie Międzynarodowej Architektury Nowoczesnej, prezentowanej na przełomie lutego i marca 1926 r. w dolnych salach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie<sup>2</sup>. Nazwa Praesens, podsunięta przez Helenę Eliasberg (od 1927 r. – Syrkus), zainspirowaną łacińskim terminem *tempus praesens* (czas teraźniejszy), współgrała z założeniami wystawy, której celem była prezentacja tego, co w architekturze współczesne i aktualne<sup>3</sup>, a przy tym była zrozumiała w międzynarodowych kręgach architektonicznych i artystycznych. Idea odwołania się do kategorii czasu nie była nowa. W odniesieniu do architektury posługiwał się nią już wcześniej Lech Niemojewski<sup>4</sup>. Wprawdzie sam nie był członkiem Praesensu, ale sympatyzował z grupą, przyjaźnił się i współpracował z Bohdanem Lachertem, a także z Józefem Szanajcą<sup>5</sup>. To właśnie on opracował

1. Bohdan Lachert tak wspominał okoliczności powstania grupy: „[...] nieznany mi do tego czasu architekt Szymon Syrkus, który zaprzestał współpracy z grupą polskiej awangardy «Blok», w telefonicznej rozmowie zaproponował mi udział w tworzeniu nowej grupy. Miała ona podjąć problematykę podobną do zainteresowań grupy «Blok» koncentrując się na zagadnieniach architektury. Z dokooptowanymi przeze mnie kolegami Józefami: Szanajcą i Malinowskim pod auspicjami Syrkusa wraz z jego żoną Heleną, stanowiliśmy ekipę architektoniczną, do której dołączyli awangardowi plastycy: Katarzyna Kobro i jej mąż – Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski, Aleksander Rafałowski i inni [Karol Kryński, Maria Nicz-Borowiakowa, Bronisław Elkouken, Jan Golus i Stanisław Zalewski]”; zob. „Rozbić bryłę. Rozmowa z prof. Bohdanem Lachertem”, *Literatura*, nr 37 (1979), s. 1.

2. Architekci i artyści, którzy z ramienia grupy Praesens prezentowali swoje prace na wystawie, podawali afiliację „grupa artystyczna Praesens”. Zob. „Katalog I-ej Wystawy Architektury Nowoczesnej w Warszawie ułożony przez Jana Najmana i Lecha Niemojewskiego”, *Blok*, nr 11 (1926), s. 3–5.

3. Władysław Strzemiński, Szymon Syrkus, „Teraźniejszość w architekturze i malarstwie”, *Przegląd Artystyczny*, nr 4 (1928), s. 5–8.

4. Lech Niemojewski, „Wczoraj i dziś w architekturze”, *Wiadomości Literackie*, nr 26 (1924), s. 4 (dodatek „Architektura i Dekoracje Wnętrz”).

5. Pierwsze koncepcje mieszkaniowe Bohdan Lachert i Józef Szanajca opracowali wspólnie z Lechem Niemojewskim, którego udział był podyktowany z jednej strony względami pragmatycznymi, z drugiej – aprobatą projektów młodszych kolegów po fachu. Realizacja projektu obu architektów kończących wówczas edukację była możliwa jedynie dzięki udziałowi Niemojewskiego, który miał już wówczas uprawnienia budowlane (dyplom architekta na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej otrzymał w 1922 r.) i mógł formalnie prowadzić budowę (Bohdan Lachert zdobył je w 1928 r.). Chodzi m.in. o warianty taniego domu mieszkalnego – w zabudowach szeregowej oraz bliźniaczej – eksponowane na I Ogólnopolskiej Wystawie Budownictwa „Mieszkanie i miasto”, zorganizowanej w ramach VI Targów Wschodnich we Lwowie (ekspozycja trwała od 5 do 15 IX 1926 r.).

1 Henryk Stażewski  
(projekt), legitymacja członka  
grupy Praesens Stanisława  
Brukalskiego, archiwum  
rodziny Brukalskich.  
Fot. Andrzej Stawiński



katalog firmowanej przez Praesens I Wystawy Architektury Nowoczesnej<sup>6</sup>.

W czerwcu 1926 r. opublikowano pierwszy numer czasopisma „Praesens” (po polsku i francusku). Henryk Stażewski stworzył jego układ graficzny i identyfikację wizualną, która obejmowała autorski krój pisma, projekty legitymacji członkowskich (il. 1) i pieczęci, reklamę prasową oraz oprawę graficzną serii „Biblioteka Praesens”. Schemat kompozycyjny opierał się na czarno-białej asymetrycznej siatce inspirowanej obrazami Pieta Mondriana<sup>7</sup>. Ten dialog z holenderską awangardą uzewnętrzniał aspiracje i dokumentował interdyscyplinarny model działania Praesensu oparty na relacjach z innymi ośrodkami artystycznymi oraz współtworzeniu wizualnego kodu awangardy. Powiązania grupy z zagranicznymi środowiskami wynikały z kontaktów Heleny i Szymona Syrkusów nawiązywanych w ramach CIAM (Congrès internationaux d’architecture moderne), jednoczących europejskich modernistów

od 1928 r. Jak podkreślał sekretarz generalny CIAM Sigfried Giedion, spotkania miały charakter roboczy, stwarzały przestrzeń do debaty i współpracy architektów<sup>8</sup>. Oceniając twórczość Barbary Brukalskiej, Helena Syrkus tak scharakteryzowała nowo powstałe ugrupowanie: „Wkrótce po rozpoczęciu współpracy z WSM [1927] Brukalscy wstąpili do grupy «Praesens», która stanowiła polską grupę C.I.A.M. (Międzynarodowe Kongresy Architektury Nowoczesnej) i brali udział w pracach tej najbardziej w okresie międzywojennym awangardowej światowej organizacji architektów, która wytyczała drogi rozwoju humanistycznej racjonalnej architektury i urbanistyki”<sup>9</sup>.

Charakter i status ugrupowania zmieniały się kilkakrotnie: w 1928 r. w miejsce dotychczas istniejącej interdyscyplinarnej Grupy Modernistów (taką nazwę podano na okładce pierwszego numeru „Praesensu” w 1926 r.) zawiązano Stowarzyszenie Praesens, czyli zespół roboczy powołany na potrzeby prac przy

6. „Katalog I-ej Wystawy Architektury Nowoczesnej w Warszawie ułożony przez Jana Najmana i Lecha Niemojewskiego”, s. 1–6.

7. Piotr Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949* (Kraków: Karakter, 2011), s. 138–139.

8. Sigfried Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, tłum. Jerzy Olkiewicz (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968), s. 665–666.

9. Helena Syrkus, *Recenzja o całokształcie dorobku twórczego – architektoniczno-urbanistycznego i naukowego mgr inż. Barbary Brukalskiej, profesora nadzw. Wydz. Architektury P.W.*, 25 IX 1966, s. 4. Archiwum rodziny Brukalskich, kopia cyfrowa w Pracowni Dokumentacji Architektury XX i XXI wieku w IS PAN.

Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (1929)<sup>10</sup>. W 1930 r. zmieniono formułę organizacyjną: utworzono Zespół Praesens promujący pracę kolektywną oraz architekturę społeczną, skupiający wyłącznie profesjonalnych architektów i inżynierów: Barbarę i Stanisława Brukalskich, Helenę i Szymona Syrkusów oraz Romana Piotrowskiego, Zygmunta Skibniewskiego, Bohdana Lacherta, Józefa Szanajcę, Stanisława Hempla, Jana Najmana i Wacława Chyrosza<sup>11</sup>. Zapewne po 1933 r. utworzono Spółdzielnię Pracy Architektów i Inżynierów „Praesens”, będącą jednym z udziałowców Towarzystwa Producentów Materiałów dla Budowy Domów „PRODAR” Sp. z o.o. (skrót pochodził od połączenia słów PRODucenci i ARchitektci)<sup>12</sup>. Spółdzielnia działała do wybuchu wojny i na ten właśnie okres przypada opisana poniżej strategia wystawiennicza zrealizowana na wystawie światowej w Paryżu w 1937 r.

Aktywność Praesensu opierała się na budowaniu relacji z krajową i międzynarodową awangardą, na współtworzeniu sieci wydawniczej oraz działalności wystawienniczej<sup>13</sup>. Spośród twórczych interakcji pomiędzy architektami ugrupowania mało znanym przypadkiem są dopełniające się koncepcje/projekty Barbary Brukalskiej oraz Bohdana Lacherta (a potem spółki Lachert i Szanajca) na wystawie paryskiej w 1937 r. Warto przypomnieć, że domy własne z pracowniami – Brukalskich przy ulicy Władysława Niegolewskiego 8 (1927–1928) oraz Lacherta przy Katowickiej 9 (1928–1929) – były pionierskimi awangardowymi realizacjami na terenie Warszawy. Barbara Brukalska i Bohdan Lachert jako jedni z pierwszych architektów w Polsce projektowali meble z metalowych giętych rurek. Oboje

stworzyli autorskie interpretacje asymetrycznego krzesła (tzw. Berliner Stuhl) zaprojektowanego przez Gerita Rietvelda<sup>14</sup>. Wielofunkcyjny sprzęt stanowił część wyposażenia domu Truus Schröder-Schröder w Utrechtie (1924), do którego nawiązywał dom własny Brukalskich. Do wnętrza prowadziły neoplastyczne drzwi opracowane przez Stanisława Brukalskiego i Lacherta. Ten sam duet zaprojektował klamki z białego metalu, czyli mieszaniny cyny, antymonu i miedzi<sup>15</sup>.

Baltazar Brukalski wspominał, że rodzice przyjaźnili się głównie z Lachertem i Szanajcą. Wedle praktykującego w pracowni Brukalskich Mieczysława Pipreka „stanowili [oni] wspańiałą parę. Barbara Brukalska, rozczając czar kobiecości, była zawsze pełna entuzjazmu dla podejmowanych zadań, traktując je jako powołanie. Do współpracowników i studentów odnosiła się po przyjacielsku, z wielką dobrocią. Z radością dzieliła się swym doświadczeniem. Męska, wyprostowana postać jej męża, o ułańskiej postawie, budziła respekt, choć w istocie był to człowiek niezwykle bezpośredni, odznaczający się wielką łagodnością oraz poczuciem humoru. Świetny rysownik. W jakiś przedziwny sposób stanowili jedność, wzajemnie się uzupełniając. Oboje z wielką pasją podchodzili do stojących przed nimi zadań; ich zaangażowanie udzielało się współpracownikom, co jednoczyło zespół w działaniu i sprzyjało wytworzeniu w pracowni rodzinnej atmosfery. Rysunki były zawsze gotowe przed czasem; gotowe – obowiązkowo przynajmniej tydzień musiały wisieć na ściennej listewce nad rajzbretem”<sup>16</sup>.

Dla Jana Minorskiego intuicja i dociekliwość były cechami charakteryzującymi spółkę Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcy<sup>17</sup>. Wspomniane pracownie

10. Helena Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego 1925–1975* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976), s. 69.

11. „Zespół architektów «Praesensu» podejmuje próbę kolektywizacji pracy architektów”, *Praesens*, nr 2 (1930), s. 190.

12. Muzeum Architektury we Wrocławiu (dalej: MAWr.), notatka dotycząca współpracy Praesensu z firmą PRODAR, sporządzona przez Bohdana Lacherta, sygn. MAt IIIb-265/9/P, tusz na papierze, wym. 30 × 21,1 cm.

13. Spis wystaw z udziałem grupy Praesens zob. Andrzej Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981), s. 265–301.

14. Nazwa nadana przez Rietvelda wiązała się z berlińską ekspozycją *Juryfreie Kunstschau* (1923), na której krzesło to zaprezentowano po raz pierwszy. Fotografie mebla pokazano na I Międzynarodowej Wystawie Architektury Nowoczesnej; zob. Stefania Zahorska, „Międzynarodowa Wystawa Architektury w Warszawie”, *Architekt*, nr 5 (1926), s. 1–17; fotografia, s. 2.

15. Opisane fotografie drzwi i klamki zob. *Praesens*, nr 2 (1930), s. 63.

16. Mieczysław Piprek, „Forma i funkcja. Dom własny Barbary i Stanisława Brukalskich”, *Magazyn Budowlany*, nr 1 (2001), s. 60.

17. Jan Minorski, „Społeczne i gospodarcze tło działalności środowiska architektonicznego 1918–1939”, w: *Fragmenty stuletniej historii 1899–1999. Ludzie. Fakty. Wydarzenia. W stulecie*

architektoniczne zacieśniły współpracę właśnie w 1937 r., podejmując kilka prób stworzenia spójnej wizji urbanistyki nowoczesnej Warszawy. Pierwsza to plan regulacji placu Zamkowego zgłoszony na konkurs ograniczony SARP (1937), którego przedmiotem było uporządkowanie placu i okolic kościoła św. Anny oraz połączenie zamkowego parku z bulwarem wiślanym<sup>18</sup>. W tym samym roku włączyli się w dyskusję nad kształtem Dzielnicy Marszałka Józefa Piłsudskiego na terenie Pola Mokotowskiego<sup>19</sup>. O skrajnie nowoczesnej wizji tego miejsca świadczył zaprojektowany przez Lacherta i Szanajcę gmach Ligi Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej. Warunki techniczne konkursu zakładały szkieletową konstrukcję i wykończenie gmachu kamienią okładziną. Zleceniodawca – promująca lotnictwo komunikacyjne, wojskowe i sportowe paramilitarna Liga Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej – została utworzona w 1928 r. w wyniku połączenia Ligi Obrony Powietrznej Państwa (1923) i Towarzystwa Obrony Przeciwgazowej (1922). Opracowany przez zespół wolnostojący budynek miał mieścić m.in. redakcję czasopism „Skrzydłata Polska” oraz „Lot i Obrona Przeciwlotniczo-Gazowa Polski”, biura zarządu głównego LOPP oraz okręgu wojskowego LOPP Warszawa, aeroklubu warszawskiego, Polskich Linii Lotniczych „Lot” i Komitetu Żwirki i Wigury, a także sale wykładowe i laboratorium chemiczne Szkoły Obrony Przeciwlotniczo-Gazowej, muzeum lotnictwa, salę posiedzeń, hotel, archiwum i pomieszczenie związku inżynierów lotniczych<sup>20</sup>. Koncepcja wykończenia kompleksu z dominującą przeszkloną rotundą o widocznym szkielecie konstrukcji prezentowała typową dla 2. połowy lat 30. tendencję do łączenia tradycyjnych materiałów z nowoczesnymi technologiami i rozwiązaniami konstrukcyjnymi oraz kontrastowania materiałów – płaszczyzn

szkła, kamienia, klinkieru, betonu. Projekt gmachu LOPP spełniał postulat syntezy sztuki i techniki, będący hasłem międzynarodowej wystawy w Paryżu w 1937 r.

#### ARCHITEKTURA I AERONAUTYKA, CZYLI SZTUKA I TECHNIKA NA WYSTAWIE PARYSKIEJ W 1937 R.

W 1925 r. polska awangarda nie wzięła udziału w Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa (L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes) w Paryżu. Grupa Blok wycofała w ostatniej chwili wszystkie zakwalifikowane prace, wyrażając w ten sposób sprzeciw wobec odrzucenia projektu salonu samochodowego Mieczysława Szczuki<sup>21</sup>. Sytuacja mogła się powtórzyć i w odniesieniu do wystawy światowej w 1937 r. Stało się jednak inaczej. Odrzucona przez sąd konkursowy pierwsza wersja nowoczesnego pawilonu projektu Bohdana Lacherta okazała się zaczynem, z którego wyrosła ostatecznie zrealizowana koncepcja. Lachert, a razem z nim Barbara Brukalska, zaproponowali spójną strategię promocji Polski poprzez zdobycze cywilizacyjne: nowe technologie, w tym osiągnięcia przemysłu lotniczego, oraz kolorystyczny kod identyfikujący Polskę, czyli barwy narodowe. W latach 30. XX w. już nie automobil, a samolot stał się synonimem nowoczesności, zaawansowanych technologii i symbolem potencjału obronnego kraju.

#### SAMOLOTY NA SIATCE, CZYLI NIEZAISTNIAŁY PAWILON PRZEMYSŁOWY

„Udział Polski w Wystawie [...] winien być, według intencji Rządu Polskiego, doskonałą okazją dla pokazania oczom świata, czym jest nowa Polska, Polska «restituta»”<sup>22</sup>. Decyzją Ministerstwa Przemysłu i Handlu z 3 czerwca 1936 r. na stanowisko generalnego komisarza

*organizacji warszawskich architektów*, red. Tadeusz Barucki et al. (Warszawa: Oddział Warszawski SARP Stowarzyszenia Architektów Rzeczypospolitej Polskiej, 2001), s. 70.

18. Katarzyna Uchowicz, *Ariergarda modernizmu. Katalog projektów Bohdana Lacherta (1900–1987) i Józefa Szanajcy (1902–1939)* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2017), s. 438–439, nr kat. 159.

19. Ibid., s. 498–501, nr kat. 186.

20. MAWr, Gmach Ligi Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej, sygn. MAt IIIb-204: rzut parteru, odbitka ozalidowa, wym. 46 × 48 cm; MAt IIIb-203: rzut I piętra, odbitka ozalidowa, wym. 46 × 48 cm; MAt IIIb-202: rzut II piętra, odbitka ozalidowa, wym. 46 × 48 cm, MAt IIIb-201: rzut III piętra, odbitka ozalidowa, wym. 46 × 48 cm.

21. Joanna M. Sosnowska, „Dlaczego w Paryżu nie było awangardy?”, w: *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku*, red. Joanna M. Sosnowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2007), s. 121–127.

22. Edmund Labbé, „Francja raduje się z udziału Polski w Wystawie”, w: *Międzynarodowa Wystawa w Paryżu, maj – listopad 1937 r.* (Warszawa: W drukarni „Kurjera

rzędu odpowiedzialnego za reprezentację Polski na wystawie paryskiej powołano Lecha Niemojewskiego<sup>23</sup>. Funkcję wykonawczą pełnił komitet pod przewodnictwem Wacława Jędrzejewicza, który we wspomnieniach ujawnił okoliczności wyboru swojego gimnazjalnego kolegi: „Co do komisarza generalnego, nie potrzebowaliśmy szukać długo, doskonałym kandydatem na to stanowisko był architekt Lech Niemojewski, profesor Politechniki Warszawskiej, którego znałem od dzieciństwa. [...] w zakresie sztuki i architektury był wybitnym znawcą, a ostatnio miałem z nim bliski kontakt w komisji artystycznej budowy polskich statków w Monfalcone. Znany był też z tego powodu w Ministerstwie Przemysłu i Handlu i kandydatura jego została łatwo zaaprobowana”<sup>24</sup>. Idea Niemojewskiego zakładała wyeksponowanie wybitnej polskiej sztuki i architektury przy jednoczesnym zaniechaniu ostentacyjnej propagandy (co stało się później powodem krytyki paryskiego pawilonu)<sup>25</sup>.

Po objęciu stanowiska Niemojewski ogłosił wśród architektów związanych z Wydziałem Architektury Politechniki Warszawskiej zamknięty konkurs na polski pawilon, co wzbudziło krytykę innych środowisk architektonicznych. Na krótkiej liście znaleźli się Romuald Gutt, Bohdan Pniewski, Stanisław Brukalski, Bohdan Lachert i Jerzy Hryniewiecki<sup>26</sup>. Koncepcje opracowane w ciągu dwóch tygodni, przewidziane dla pierwotnej lokalizacji pawilonu u podnóża lewego skrzydła pałacu Trocadéro, zostały odrzucone przez sąd konkursowy<sup>27</sup>. Zaważyły jednak na ostatecznym kształcie polskiego założenia oraz na wyborze twórców – Bohdana Pniewskiego i Stanisława Brukalskiego, których prace oceniono wówczas najwyżej, oraz – po pewnym czasie – Bohdana Lacherta, który zaprosił do współpracy swojego współnika Józefa Szanajcę. Jak można przypuszczać,

o udziale w przygotowaniach do wystawy tych dwóch świetnie rozpoznawalnych przedstawicieli stołecznej awangardy architektonicznej zdecydował Niemojewski. Wszystkie zgłoszone do konkursu projekty zostały szczegółowo opisane przez niego w „Arkadach” oraz reprodukowane (poza projektem Lacherta, który uznano za skrajnie awangardowy). Niemojewski pisał o nim tak:

Prof. Bohdan Lachert, czwarty pod względem wieku należący już całkowicie do dwudziestego stulecia, reprezentuje najbardziej krańcowy i bezkompromisowy kierunek w architekturze. O ile wszyscy trzej jego poprzednicy [Romuald Gutt, Bohdan Pniewski, Jerzy Hryniewiecki], nie łącząc Brukalskiego, zdradzającego pewną skłonność do form nie tyle może „wymyślonych”, co wytłumaczonych, o tyle Lachert jest bezwzględny. Ta jego bezwzględność i bezkompromisowość stała się przyczyną klęski projektu, posiadającego niewątpliwie i poważne walory plastyczne. Niestety nawet obrońcy jego projektu musieli przyznać, iż pomimo wszystkich walorów architektonicznych, pawilon wzniesiony według projektu prof. Lacherta, nie odpowiadałby przeznaczeniu. W opinii Sądu Konkursowego znalazło się zdanie kwalifikujące ten projekt jako odpowiedni raczej dla wystawy wojskowo-technicznej, lub tematu: **Państwo a obrona** [podkreślenie K. U.]. Autor wychodził z założenia terenowego, chodziło mu wyraźnie o to, żeby pawilon łączył się z terenem. Stąd wynikała przykra konsekwencja, że oglądany z góry ku dołowi, po prostu niknie, zamieniając się taras, w którego podłodze znajduje się otwór, przez który można zajrzeć w głąb zakopanego jakby w ziemi schronu na... ekspozycje. Profesor uważał, że wysokość drzew nie pozwala na wydźwignięcie rzeczy wysokiej. W jego pojęciu należało albo dźwignąć się ponad drzewa, albo skryć się pod nimi. Uznawszy zasadę nienaruszalności pejzażu wybrał alternatywę drugą. W konsekwencji forma architektoniczno-plastyczna została przezeń ograniczona do minimum. Jak sam oświadczył, żadnej idei plastycznej nie zamierzał realizować. Ograniczył się do stworzenia pewnej liczby

Warszawskiego – Krakowskie Przedmieście Nr. 40, 1937), s. 9. Edmund Labbé był Komisarzem Generalnym wystawy światowej w 1937 r.

23. Piotr Korduba, „Lech Niemojewski i jego rola na wystawie paryskiej 1937 roku”, w: *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 22–23 października 2007 roku*, red. Joanna M. Sosnowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2009), s. 111.

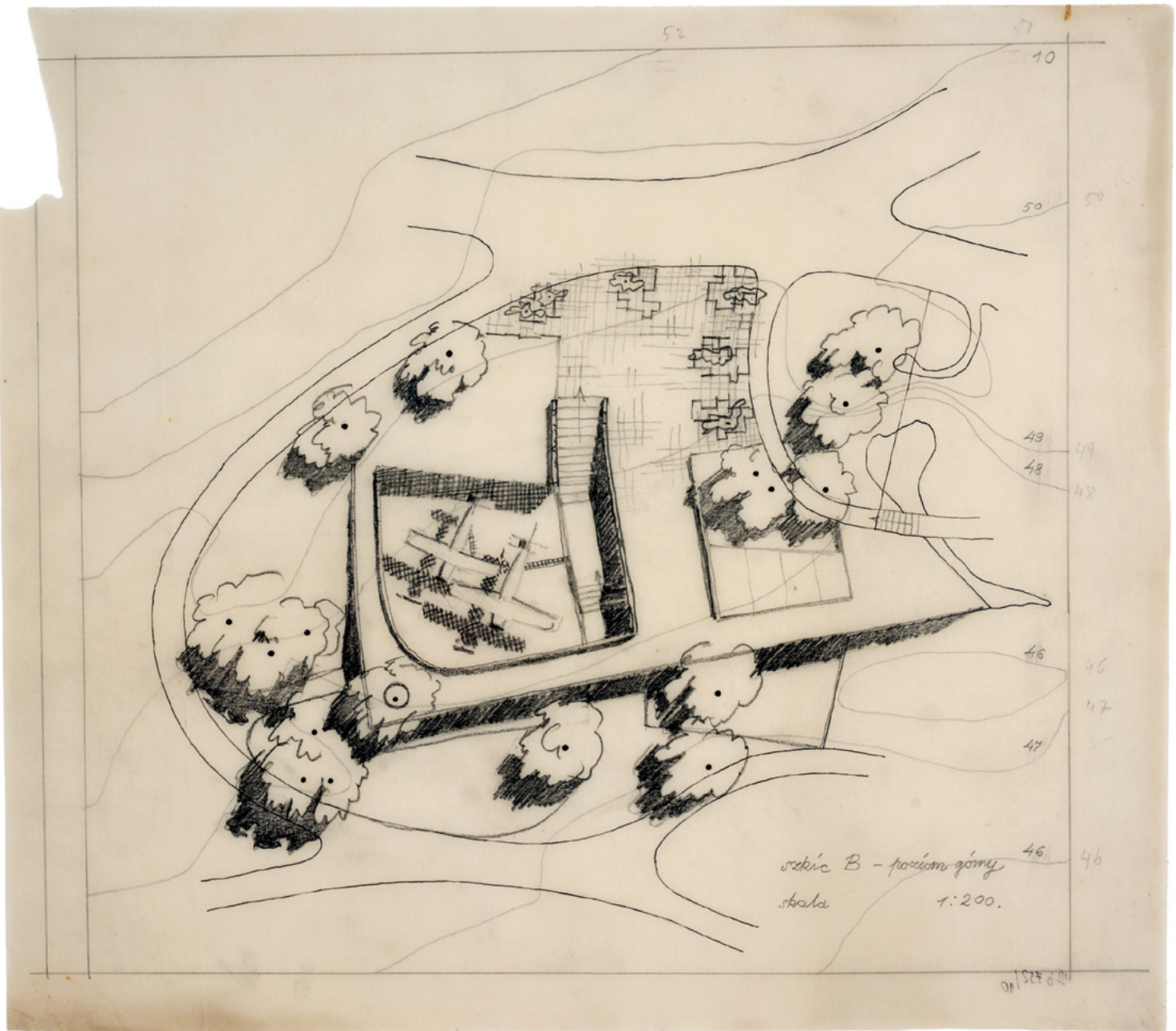
24. Wacław Jędrzejewicz, *Wspomnienia* (Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1993), s. 262.

25. Zofia Norblin-Chrzanowska, „Walory propagandowe i estetyczne pawilonu polskiego na Wystawie Paryskiej”, *Świat*, nr 48 (1937), s. 9.

26. Lech Niemojewski, „Konkurs na projekt pawilonu polskiego na wystawie paryskiej”, *Arkady*, nr 9 (1936), s. 520–527.

27. Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Warszawie (dalej: APAN), Materiały Lecha Niemojewskiego, sygn. III-67, j. 79, k. 25: *Sprawozdanie Komisarza Generalnego*; Niemojewski, „Konkurs na projekt pawilonu polskiego na wystawie paryskiej”, s. 521. Ostatecznie wybrano „teren dwukrotnie większy i znacznie efektowniejszy” u zbiegu avenue de Tokyo i place de Varsovie, gdzie wcześniej miał stanąć pawilon Chile.





2 Bohdan Lachert, niezrealizowany wariant projektu polskiego pawilonu na wystawę światową w Paryżu w 1937 r., 1936, poziom górny (szkic B), Muzeum Architektury we Wrocławiu, sygn. MAT IIIb-752-10. Fot. © Muzeum Architektury we Wrocławiu

pomieszczeń na ekspozycje, część z nich pozostawiając na otwartej przestrzeni. **Bardzo ładny pomysł ustawienia samolotów na płycie szklanej** [podkreślenie K. U.], dającej możliwość oglądania ich również i od spodu. Komunikacja spływa z góry ku dołowi, wprowadzając zwiedzającego od razu do pomieszczeń wystawowych, oświetlonych częściowo z góry, częściowo z boku<sup>28</sup>.

Znaną z opisu Niemojewskiego koncepcję pawilonu dokumentuje zbiór jedenastu rysunków projektowych przechowywanych w Muzeum Architektury we Wrocławiu<sup>29</sup> (il. 2). Warto dodać, że dla Bohdana Lacherta (i zapewne dla pozostałych członków Praesensu)

28. Niemojewski, „Konkurs na projekt pawilonu polskiego na wystawie paryskiej”, s. 525–526.

29. MAWr., Bohdan Lachert, projekt pawilonu na wystawę Sztuka i technika w życiu współczesnym w Paryżu, 1936: 11 numerowanych plansz (każda zawiera po dwa szkice), tusz na kalce technicznej, wym. 39 × 39 cm. Sygn. MAT IIIb-752-1 (nr 1): [górny]: „pierwszy

projekt niezrealizowany był pełnoprawnym dziełem, analogicznie do partytury utworu muzycznego, który – zagrany bądź nie – pozostawał utworem, własnością intelektualną twórcy, zamkniętym procesem myślowym<sup>30</sup>. Chociażby z tego względu warto go przeanalizować, pomimo odrzucenia koncepcji przez komisję.

Dla Lacherta punktem wyjścia w poszukiwaniu formy obiektu stało się ukształtowanie terenu „określające poziomy i kierunki kompozycyjne”<sup>31</sup>, a metodą projektową – stopniowe dopełnianie go transparentną architekturą. Pawilon został zaprojektowany dla konkretnej ekspozycji, którą miały tworzyć dwa samoloty ustawione na szklanej płycie i metalowej siatce („ażur pod samolotami, rozpięta siatka żelazna na odpowiedniej konstrukcji”), widoczne zarówno z góry, przez dach z tafli szkła przezroczystego i barwionego na czerwono, ułożonych na kształt lotniczej szachownicy, a także od dołu, z wnętrza pawilonu<sup>32</sup>. Komunikację wewnątrz zapewniały szerokie schody<sup>33</sup>. Minimalistyczny obiekt akcentowała pionowa forma, co mogło wskazywać na planowaną współpracę architekta ze Stanisławem Hemplem (z Zespołu Praesens). Opracowany przez niego maszt flagowy (chorągwiący) o nowatorskiej konstrukcji ustawiono ostatecznie przy zrealizowanym w Paryżu pawilonie głównym Bohdana Pniewskiego i Stanisława Brukalskiego<sup>34</sup>. Brak sugestii

Lacherta odnośnie do kształtu „akcentu pionowego” stał się wówczas jednym z czynników dyskwalifikujących pierwotną wersję projektu<sup>35</sup>. Niezrealizowany „schron na eksponaty”, ingerujący w stopniu minimalnym w zastany krajobraz, z wyeksponowaną płaszczyzną dachu jako piątą elewacją, wpisywał się w nurt corbusierowskich poszukiwań budynku bez fasady, które znalazły wyraz właśnie w Paryżu – w Pawilonie Nowych Czasów (Pavillon des Temps Nouveaux) jego autorstwa, rozwiązany jako szkieletowa konstrukcja przykryta płótnem rozpiętym na linach. Ten pawilon-namiet oraz pawilon-schron Lacherta czerpały z „repertuaru plastyki militarnej”<sup>36</sup>.

Pomysł architekta na pokazanie samolotów we wnętrzu pawilonu miał już wówczas krótką historię, w której istotny był nie tylko wątek paryski, lecz także dynamika rozwoju polskiego przemysłu lotniczego. Pierwsza połowa lat 30. przyniosła kilka rewelacyjnych rozwiązań na tym polu, do czego poza Lachertem nawiązał najmłodszy z zaproszonych do konkursu architektów Jerzy Hryniewiecki, planując samolot we wnętrzu pawilonu oraz sylwetę polskiego szybowca na lekkim łuku konstrukcyjnym wyniesionym ponad bryłę<sup>37</sup>. W 1936 r. na XV Międzynarodowej Wystawie Lotniczej w Paryżu pokazano polski lekki bombowiec i samolot rozpoznawczy (samolot liniowy) PZL.23

szkic określający poziomy i kierunki kompozycyjne”, [dolny]: „widok górnego poziomu pawilonu”; MAt IIIb-752-2 (nr 2): szkic trzeci i czwarty – „górne światło pawilonu”; MAt IIIb-752-3 (nr 3): [górnny]: poziom górny – woda przed pawilonem; [dolny]: ażur pod samolotami, rozpięta siatka żelazna na odpowiedniej konstrukcji, MAt IIIb-752-4 (nr 4): poziomy górny i dolny (kontynuacja planszy nr 3); MAt IIIb-752-5 (nr 5): poziomy górny i dolny (kontynuacja planszy nr 3); MAt IIIb-752-6 (nr 6): poziomy górny i dolny (kontynuacja planszy nr 3); MAt IIIb-752-7 (nr 7): poziom dolny z wrysowanym kierunkiem ruchu (schody); MAt IIIb-752-8 (nr 8): poziom górny (szkic A); MAt IIIb-752-9 (nr 9): poziom dolny (szkic B); MAt IIIb-752-10 (nr 10): poziom górny (szkic B); MAt IIIb-752-11 (nr 11): ukształtowanie terenu, rozmieszczenie drzew.

30. „Rozbić bryłę”, s. 1.

31. MAWr., sygn. MAt IIIb-752-1, rysunek projektowy nr 1: [górnny]: „pierwszy szkic określający poziomy i kierunki kompozycyjne”, [dolny] „widok górnego poziomu pawilonu”.

32. Anna Wiktoria Benesz, „Architekt Bohdan Lachert. Monografia twórczości do roku 1939” (rozprawa magisterska, Uniwersytet Warszawski, 1980), s. 206–207.

33. MAWr., sygn. MAt IIIb-752-7, rysunek nr 7: poziom dolny z wrysowanym kierunkiem ruchu (schody).

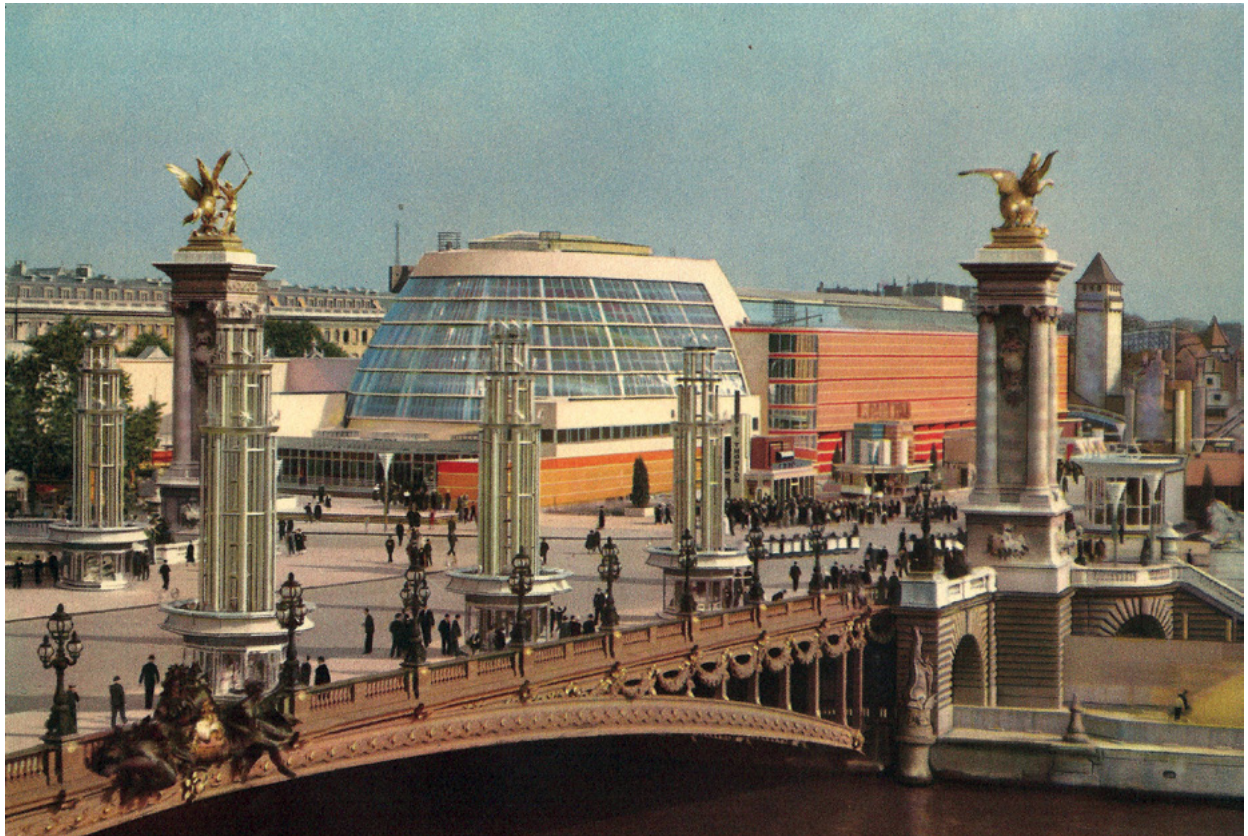
34. Jan Załęski, „Pawilon polski na wystawie «Sztuka i Technika» w Paryżu”, *Architektura i Budownictwo*, nr 6 (1937), s. 213.

35. „W pojęciu Sądu Konkursowego, ów akcent pionowy, zwłaszcza w projekcie prof. Lacherta, całkowicie skrytym w spadku terenu, miałby znaczenie decydujące. Bez niego projekt należało uznać za nieodpowiadający celom i zamierzeniom Komitetu Organizacyjnego”; zob. Niemojewski, „Konkurs na projekt pawilonu polskiego na wystawie paryskiej”, s. 526.

36. S. N. [Stanisława Nowicka?], \*\*\*, *Arkady*, nr 11–12 (1937), s. 610.

37. Szkic perspektywiczny i aksonometria reprodukowane są w tekście Niemojewskiego, „Konkurs na projekt pawilonu polskiego na wystawie paryskiej”, s. 526–527.





3 Alfred Audoul, Jack Gérodiás, René Hartwig, Pawilon Aeronautyki na wystawie światowej w Paryżu w 1937 r. Fot. commons.wikimedia.org, CC BY-SA 4.0



4 Pocztówka z reprodukcją akwareli Géo Hama przedstawiającej Pawilon Aeronautyki z fragmentem ekspozycji we wnętrzu, 1937. Fot. ze zbiorów autorki

Karaś, w grudniu 1936 r. gotowy był prototyp najnowocześniejszego samolotu ofensywnego – bombowca PZL.37 Łoś z całkowicie przeszkloną kabiną pilota. W obu przypadkach wykonano modele do celów ekspozycyjnych. To istotny fakt w obliczu światowej rywalizacji o nowoczesną flotę powietrzną – prace nad prototypem niemieckiego Messerschmitta rozpoczęto w 1934 r. (pierwszy oblot – 1935). Przedmiotem ekspozycji w szklanym pawilonie zaprojektowanym przez Lacherta mógł być np. polski samolot sportowy RWD-13, opracowany w Doświadczalnych Warsztatach Lotniczych na warszawskim Okęciu (nazwę tworzyły pierwsze litery nazwisk konstruktorów – Stanisława Rogalskiego, Stanisława Wigury i Jerzego Drzewieckiego). Byłoby to nawiązaniem do głośnego wówczas pierwszego lotu przez Atlantyk wykonanego w 1933 r. przez Stanisława Skarżyńskiego na RWD-5, który ustanowił światowy rekord odległości lotu.

Być może postulat wyekspozowania samolotów w Paryżu zgłosiło Ministerstwo Przemysłu i Handlu, w pierwotnej wersji pawilon opisywano bowiem jako przemysłowy (a zrealizowano go jako pawilon gospodarczy)<sup>38</sup>. W 2. połowie lat 30. XX w. przemysł lotniczy i obrona powietrzna były kluczowym tematem ze względu na toczącą się wojnę domową w Hiszpanii (1936–1938), w czasie której przetestowano nowe typy uzbrojenia, m.in. myśliwiec Messerschmitt i bombowiec Dornier. W konflikcie zbrojnym na Półwyspie Iberyjskim samoloty były wykorzystywane przez korpusy wspierające generała Francisca Franco: niemiecki (legion Condor) i włoski (Aviazione Legionaria). Na miesiąc przed otwarciem wystawy paryskiej zbombardowano baskijskie miasto Guernica (29 IV 1937). Do tego wydarzenia nawiązał w pawilonie hiszpańskim Pablo Picasso. „Nigdy i nigdzie nie doznałam takiego wstrząsu, jak owego czerwcowego dnia r. 1937, kiedy po raz pierwszy dane mi było ujrzeć Guernicę. Przez cały czas pobytu w Paryżu wracałam codziennie na Expo tylko po to, aby ją znów ujrzeć, znów przeżyć, znów przeboleć” – wspominała Helena Syrkus<sup>39</sup>.

Widmo wojny (ataków lotniczych i zastosowania broni chemicznej) znajdowało odbicie w architekturze. Świadczy o tym m.in. tekst *Budownictwo przemysłowe w świetle obrony przeciwlotniczej*, który ukazał się w czasopiśmie „Młoda Architektura”, wydawanym z inicjatywy Związku Słuchaczy Architektury na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Precyzował on normy budowlane, jakim powinny podlegać nie tylko zakłady, lecz także robotnicze kolonie mieszkaniowe. Przy ich planowaniu niezbędna była współpraca architekta i specjalisty z zakresu obrony przeciwlotniczej. Autor, major inżynier Król, zalecał stosowanie szkieletowej konstrukcji stalowej lub żelbetowej, gładkie elewacje z cokołami obłożonymi klinkierem po to, aby po ataku łatwiej było odkażać budynki<sup>40</sup>.

Pomysł Bohdana Lacherta na pawilon-schron był zatem „na czasie” i wpisywał się – czego ostatecznie dowiodła wystawa paryska – w ogólnoświatowy trend ekspozowania samolotów. Pokazano je w sali konferencyjnej Pawilonu Nowych Czasów Le Corbusiera, transparentnym pawilonie Czechosłowacji<sup>41</sup> czy Pawilonie Aeronautyki (il. 3, 4), w którym historii lotnictwa towarzyszyły prototypy francuskich maszyn:

Pałac Lotnictwa. Jest to olbrzym o 150 mtr. długości i 36 mtr. szerokości i o liniach opływowych. Cały przód jego skonstruowany jest z materiału przezrystego, tak że wieczorem zwiedzający oglądać mogą od zewnątrz potężne samoloty, oświetlone przez reflektory. Najrozmaitsze typy samolotów pasażerskich i bojowych, szybowce, aparaty szkolne, lekkie samoloty lotnictwa ludowego, motory wszystkich fabryk francuskich, części samolotów, surowce, z których części te są wyrabiane, mapy linii lotniczych – oto eksponaty, które widzimy w tym olbrzymim pawilonie. Wszystkie sale i galerie, otaczające główny hall, poświęcone są poszczególnym fazom i gałęziom techniki lotniczej. Mechanika płynów, aerodynamika demonstrowane są publiczności w jak najdostępniejszy sposób. Przed oczyma zwiedzających wykonywane są poszczególne części składowe samolotów, przy czym można się przekonać, jakim najróżniejszym próbom poddawane

38. Projekty sygnowane pieczęcią pracowni Lachert i Szanajca oraz podpisane przez Bohdana Lacherta, zostały opisane jako „Paris/ paw. przemysłowy”, datowane 3 I 1937.

39. Muzeum Sztuki w Łodzi, Materiały Heleny Syrkus, teczka 46: *Ze wspomnień o pobycie Picassa w Polsce*, 1969, mps, s. 3.

40. K. Król, „Budownictwo przemysłowe w świetle obrony przeciwlotniczej”, *Młoda Architektura*, nr 3 (1938), s. 18–19.

41. Marek Krejčí, „Pawilon Czechosłowacji na wystawie paryskiej 1937”, w: *Wystawa paryska 1937*, s. 247–254.

są materiały używane w lotnictwie. Na pierwszym piętrze pawilonu zwiedzający może wsiąść do samolotu „Goe-land” i przyjrzeć się z góry olbrzymiej makiecie nowego paryskiego portu lotniczego w Le Bourget. Złudzenie przelotu ponad portem jest tu zupełne<sup>42</sup>.

W tym imponującym obiekcie Sara Lipska zaprezentowała rzeźbę przedstawiającą „samolot, którego kadłub oparty był jakby na «powietrznej kurtynie», co dawało efekty szybowania w przestworzach. Na wprost tej kompozycji znajdowała się kolumna, na której na wysokości samolotu siedział ptak. Jego głowa zwrócona była w kierunku czoła samolotu. Miało się wrażenie, jakby ptak i samolot prowadzili ze sobą rozmowę. Ptak był od zawsze inspiracją i marzeniem projektantów urządzeń latających”<sup>43</sup>.

Samolot jako kluczowy element koncepcji Lacherta miał jeszcze inny wymiar – stanowił zarówno przedmiot ekspozycji, jak i środek komunikacji pozwalający na ogląd pawilonu z góry – z perspektywy lotu ptaka (samolotu). Być może wpływ na tak ukształtowaną przestrzeń miała książka Le Corbusiera *Aircraft. The New Vision* (1935), w której znalazły się wykłady zamówione przez Fundację Rockefellera<sup>44</sup>.

Nowatorska forma pawilonu, a zarazem ekspozycji, z mocnym akcentem biało-czerwonej szachownicy lotniczej oraz czytelną poetyką architektury organicznej Franka Lloyd Wrighta<sup>45</sup> miała zamierzone oddziaływanie propagandowe – promowała kraj o zaawansowanej myśli technicznej, a przy okazji rodzimą architekturę awangardową. Zastosowanie szklanych płaszczyzn (planowanej szklanej płyty do ekspozycji samolotów) powiązane było z coraz większą popularnością szkła ciągniętego – technologii, która pozwalała na produkcję szyb o dużych rozmiarach. Szkło, jak samolot, traktowano jako synonim nowoczesności.

## PROFIL SKRZYDŁA, CZYLI WNĘTRZE DLA KONSTRUKTORA SAMOŁOTÓW

Zbliżony obraz Polski jako kraju o istotnym potencjale technologicznym zawarła w zaaranżowanym na wystawie „pokoju konstruktora samolotów” Barbara Brukalska<sup>46</sup>. Zanim poddamy go analizie, warto skupić się na samym udziale architektki w paryskiej wystawie. Formalnie uzyskała nagrodę w konkursie na zaprojektowanie wnętrza na międzynarodową ekspozycję<sup>47</sup>. Jej kandydaturę mógł również zasugerować Lech Niemojewski. Jak wspomniano, wybrano go na komisarza polskiego pawilonu między innymi dlatego, że zasiadał w komisji artystycznej budowy polskich transatlantyków w Monfalcone, działającej pod egidą Ministerstwa Przemysłu i Handlu. Należeli do niej także Stanisław Brukalski, Wojciech Jastrzębowski oraz – po włoskiej stronie – Giovanni „Nino” Zoncada. Barbara Brukalska razem z mężem projektowała wnętrza pływających „ambasadorów polskiej kultury”: Batorego, Chrobrego i Sobieskiego – symboli modernizacji polskiego państwa, zaawansowania technologicznego i gospodarczego. Małżeństwo architektów pracowało razem nie tylko nad autorskimi rozwiązaniami: w materiałach Brukalskich znajduje się zbiór rysunków mebli wzorcowych pochodzących z manufaktury w Newcastle upon Tyne, które poddawali oni korekcie (najczęściej zmianie skali), aby pasowały do wnętrza statku MS Sobieski, który powstał w brytyjskiej stoczni Swan Hunter & Wigham Richardson w Newcastle upon Tyne.

Wnętrza (a może lepiej – architektura wnętrza) znajdowały się w centrum twórczych zainteresowań Barbary Brukalskiej. O tym, w jaki sposób pracowała, świadczy opis jej działalności przy transatlantykach: „Najpierw o trudnościach projektowania, jaką stanowiły niskie ściany, rozległe wnętrza, zależne jednak od wielu specyficznych pomieszczeń na statku, np. luk, usytuowania kajut pasażerskich, maszynowni, magazynów itp.

42. Fs. [Roman Fajans], „Technika w życiu codziennym”, w: *Międzynarodowa Wystawa w Paryżu, maj – listopad 1937 r.*, s. 33.

43. Ewa Ziemińska, „Ptak i samolot”, w: *Wystawa paryska 1937*, s. 264.

44. Charles Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, tłum. Monika Biegańska (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1982), s. 136–138.

45. Wright był znany w środowisku architektów dzięki artykulom Michała Kostaneckiego: „Twórczość arch. Frank Lloyd Wright’a”, *Architektura i Budownictwo*, nr 6 (1933), s. 179–187; „Architektura nowoczesna”, *Dom. Osiedle. Mieszkanie*, nr 12 (1935), s. 2–14.

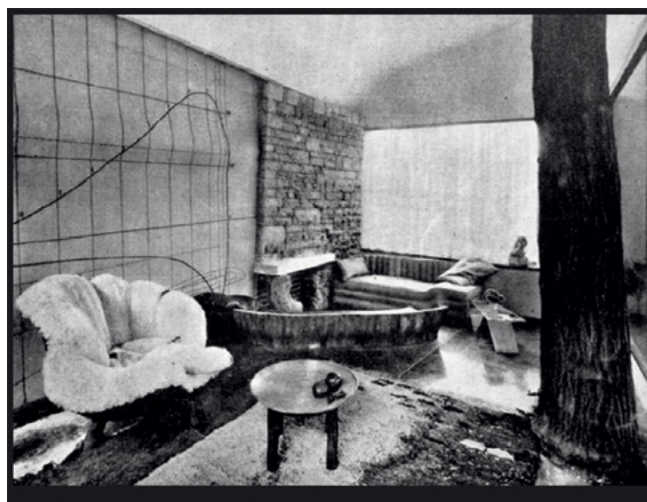
46. Pokój wypoczynkowy nazwano nieoficjalnie „hallem w willi konstruktora samolotów”. Zob. Marta Leśniakowska, „«Wielka Szyba» Brukalskiej”, w: *Wystawa paryska 1937*, s. 153–168.

47. H. [Jerzy Hryniewicz?], „Na temat pokazu «Fragmenty wnętrza» projektowanych na wystawę paryską 1937”, *Arkady*, nr 12 (1936), s. 680.



W tych niskich pomieszczeniach należało szczególnie starannie potraktować dwa elementy stałe: sufit i podłogi. Do wysokości należało również dostosować wielkość i kształt mebli, które musiały być stosunkowo niskie, aby optycznie nie obniżały i tak dostatecznie niskich pomieszczeń<sup>48</sup>. Do fabryki w Newcastle jeździł Stanisław Brukalski, który pisał do żony o efektach swojej misji, wkomponowując w list własne projekty mebli przeznaczonych do wnętrz (potem zrealizowane). 24 marca 1936 r. relacjonował: „Zaprojektowałem dzisiaj 4 t.j. wszystkie stoliki do salonów I cl. Zrobiłem rysunki nat[uralnej] w[ielkości], które na jutro mają przerysować na czysto i jutro je definitywnie poprawię. – Jak widzisz wyrabiam się nawet w angielskiej nóżce; starałem się czegoś nauczyć od tutejszego stolarza, ale on nic – twardy jak drzewo”<sup>49</sup>.

Zestawienie przeszklonego pawilonu kryjącego samoloty pomysłu Bohdana Lacherta z prywatnym wnętrzem, zaprojektowanym dla ich konstruktora, ujawnia artystyczny dwugłos, widoczny już na poziomie wstępnych koncepcji opracowanych z perspektywy lotu ptaka. Zaprzyjaźniona z Lachertem i związana z nim zawodowo, Brukalska знаła zapewne projekt architekta, a przynajmniej jego główne założenia. W wystawie o międzynarodowej renomie brała udział po raz pierwszy. W 1936 r. opracowała koncept „fragmentu wnętrza o dowolnym przeznaczeniu dla człowieka na wysokim poziomie zamożności” (zgodny z tematem konkursu na projekty wnętrz na wystawę paryską)<sup>50</sup>. Zaprojektowała przestrzeń wydzieloną dwiema szklanymi ścianami z zatopioną w jednej z nich brązową rzeźbą pływaczki bądź pływaka, z geometryczną podłogą z prostokątnych płyt polerowanego czarnego granitu biegnących ukośnie, wnikaających w przestrzeń ogrodową. U źródeł transparentnej architektury dopełnionej rzeźbą z pierwszej wersji projektu leżał zapewne minimalistyczny pawilon Ludwiga Miesa van der Rohe, stworzony przy współpracy Lilly Reich na wystawę światową w Barcelonie (1929).



5 Barbara Brukalska, „wnętrze dla konstruktora samolotów” w polskim pawilonie na wystawie światowej w Paryżu w 1937 r. Fot. Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, Materiały Lecha Niemojewskiego, sygn. III-67 *Na ścianie widoczne panneau Edwarda Manteuffla z rytym w linoleum przekrojem skrzydła samolotu i danymi aerodynamicznymi.*

Pawilon zrealizowany w Paryżu, odbiegający nieco od koncepcji z 1936 r., zaaranżowano zaraz za rotundą honorową: „Pierwszymi eksponatami są tu trzy wnętrza, wykonane przez autorów wybranych w drodze specjalnego konkursu. Widziane przez pełną szybę, spod krytego, lecz otwartego na ogród przejścia, bardzo pomysłowo porozdzielane pomiędzy sobą miniaturowymi ogródkami, zatraciły całkowicie bodaj charakter wnętrz eksponatowych, dając wrażenie mieszkalnej rzeczywistości”<sup>51</sup>.

Wnętrze zaprojektowane przez Brukalską powstało dla konkretnego użytkownika – konstruktora samolotów. Jego identyfikację ułatwiało *panneau* Edwarda Manteuffla – rysunek cięty w linoleum przedstawiał profil skrzydła samolotu z danymi aerodynamicznymi<sup>52</sup> (il. 5). Wiązało się to z opracowaniem w latach 30. XX w. nowoczesnego skrzydła laminarnego do

48. „Zestawienie i charakterystyka ważniejszych prac mgr inż. arch. Barbary Brukalskiej”, bez daty (zapewne lata 60. XX w.), s. 18, archiwum rodziny Brukalskich (kopia cyfrowa w Pracowni Dokumentacji Architektury XX i XXI wieku w IS PAN).

49. List S. Brukalskiego do B. Brukalskiej z 24 III 1936. Oryginał w archiwum rodziny Brukalskich, kopia cyfrowa w Pracowni Dokumentacji Architektury XX i XXI wieku w IS PAN.

50. H. [Jerzy Hryniewiecki?], „Na temat pokazu «Fragmenty wnętrz» projektowanych na wystawę paryską 1937”, s. 680.

51. Załęski, „Pawilon polski na wystawie «Sztuka i Technika» w Paryżu, s. 213.

52. Ewa Chudecka, „Niebo gwiazdzone... Wątki astronomiczne w twórczości projektowej Barbary Brukalskiej na wystawach światowych”, w: *Wystawa nowojorska 1939. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 23–24 listopada 2009 roku*, red. Joanna M. Sosnowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012), s. 181, przyp. 9.

6 Barbara Brukalska, „wnętrze dla konstruktora samolotów” w polskim pawilonie na wystawie światowej w Paryżu w 1937 r. Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, PIC\_1-M-652-66



samolotu PZL.37 Łoś (prototyp w grudniu 1936, produkcja 1936–1939). Motywy związane z lotnictwem przewijały się w dekoracjach na wystawie paryskiej – na przykład w barwnych muralach przedstawiających silnik oraz śmigło samolotu, wykonanych przez Sonię De-launay w Pawilonie Aeronautyki. We wnętrzu zaaranżowanym przez Brukalską znalazł się ponadto „dywan strzyżony z wełny niebarwionej”, wykonany w technice kilimowej przez Wandę Kossecką. Komponował się z fotelem okrytym białym futrem, na którym sposób siedzenia nie został z góry określony. Architektka tak komentowała swój udział w paryskiej wystawie: „[...] po raz pierwszy brałam udział w Międzynarodowej Wystawie w Paryżu w 1937 r. W konkursie na wnętrza mieszkalne otrzymałam kilka nagród i jedno wnętrze do wykonania. Za to wnętrze, które oparłam na naturalnych kolorach materiałów, z ważnym elementem jego urządzenia – fotelem, uzyskałam «Grand Prix». Fotel ten miał formy wszechstronnie przystosowane do

różnorodnego użytkowania (siedzenie wzdłuż i w poprzek, różne pozycje – leżące, pół-leżące itp.)”<sup>53</sup> (il. 6). Grand Prix przyznano Brukalskiej w dziedzinie „Dekoracja mieszkań i meble. Meble oddzielne i garnitury mebli”, a złoty medal przypadł współpracującemu z nią stolarzowi Józefowi Derwińskiemu.

Oryginalność meblarskiego rozwiązania podkreśliła pionierka badań nad architekturą nowoczesną Izabella Wisłocka: „Wśród projektów mebli opracowanych przez Brukalską na szczególną uwagę zasługuje fotel we wnętrzu zaprojektowanego przez nią livingu w Pawilonie Polskim w Paryżu w roku 1937. Mebel ten, reprodukowany w pismach krajowych i zagranicznych, stanowił nowość w meblarstwie. Forma fotela zbliżona do kształtu muszli pozwalała na przystosowanie go do różnego użytkowania, antycypując dzisiejsze fotele z tworzyw sztucznych”<sup>54</sup>. W 1937 r. wnętrze z oryginalnym fotelem pozytywnie oceniono na łamach niemieckiego pisma „Innen-Dekoration”: „W holu mieszkalnym z willi

53. „Zestawienie i charakterystyka ważniejszych prac mgr inż. arch. Barbary Brukalskiej”, s. 11.

54. Izabella Wisłocka, *Awangardowa architektura polska 1918–1939* (Warszawa: Arkady, 1968), s. 182.



konstruktora samolotów prawdziwie luksusowy fotel pokryty czarno-białą owczą skórą, miękki dywan z owczej wełny oraz ceglany kominek w obudowie z surowego naturalnego kamienia tworzą stylistyczną mieszankę, w której intrygująco przeplatają się ze sobą elementy prymitywizmu i największego wyrafinowania. Obok delikatnego, lekkiego stolika ze szkła i aluminium stoi masywna ława z grubych jesionowych desek, a przy niej sofa pokryta matową skórą w kolorze truskawkowym. W całym pomieszczeniu panuje nastrój, która jest nam obcy, ale jednocześnie mający niezaprzeczalny urok<sup>55</sup>. Ale były też głosy krytyczne: „W innym saloniku [Brukalskiej] zdumiewa staroświeckością pomysłu baranica, którą wybito fotel. Kształt mebla został zupełnie zatracony, estetyczny efekt jest żaloszny, a zbiornik kurzu niezawodny”<sup>56</sup>.

Elementem dekoracyjnym odrzuconego, ale ostatecznie zrealizowanego projektu Lacherta była białoczerwona lotnicza szachownica wypełniająca ścianę kurtynową pawilonu, analogiczne kolory wprowadziła do salonu konstruktora samolotów także Brukalska. Jak wspomniano, na fotel narzucono białą baranicę, a szezlong był obity matową skórą w kolorze truskawkowym.

Czerwony mebel był już odczytywany jako „mebel-fetysz, ukryta figura nagiego kobiecego ciała wystawionego na męskie pożądanie”<sup>57</sup>, jednak jego kolor ewidentnie nawiązywał do barw narodowych, a sam szezlong miał być miejscem odpoczynku, będącego jedną z kluczowych funkcji wnętrz projektowanych przez małżeństwo Brukalskich. W 1934 r. Stanisław Brukalski

pisał: „Życie człowieka nowoczesnego ułożone jest w rytm 24-godzinny – pracy, rozrywki i wypoczynku. [...] Funkcja wypoczynku – to zagadnienie urbanistyczne i architektoniczne”<sup>58</sup>. Potrzebie wytchnienia mogła także służyć szyba z wtopioną pływaczką (pływakiem) w wyjściowym wariantcie koncepcji wnętrza Brukalskiej – substytut wody, który przywodzi na myśl „salę ciszy” wyposażoną w łagodne światło, akwaria, rośliny, dzieła sztuki, przeznaczoną dla wypoczynku ludzi pracujących w hałasie. Architektka opisała ją dekadę później w *Zasadach społecznych projektowania osiedli mieszkaniowych* (1948)<sup>59</sup>. W wariantcie zrealizowanym za szkłem rozplanowała miniaturowy japoński ogródek z karłowatymi drzewami<sup>60</sup>.

Kolorystyczny kod łączący koncepcje Lacherta i Brukalskiej miał odpowiednik w projekcie graficznym okładki promocyjnego albumu zatytułowanego *Architektura polska*. Kompozycja i układ liter zostały oparte o dwa kolory – biel i czerwień. Jeszcze jeden element łączył obydwie koncepcje – pień (pnie) drzewa (platanu) wpisany w architektoniczną przestrzeń wnętrza – u Brukalskiej w obrębie patia (projekt)<sup>61</sup>, we wnętrzu salonu (realizacja); u Lacherta zarówno w niezrealizowanym projekcie, jak i w pawilonie urzeczywistnionym. Trzeba wyraźnie podkreślić, że zachowanie istniejącego drzewostanu było warunkiem organizatorów ekspozycji<sup>62</sup>. Dlatego w opisie projektu wnętrza z 1936 r. odnotowano fakt, że architekturę wnętrza tworzy drzewo, którego nie można ściąć<sup>63</sup>.

55. „Die ausländischen Pavillons”, *Innen-Dekoration*, nr 9 (1937), s. 302–303. Zamieszczone w „Arkadach” tłumaczenie tego fragmentu artykułu jest bardzo swobodne; zob. „Pawilon polski”, *Arkady*, nr 11–12 (1937), s. 653.

56. Norblin-Chrzanowska, „Walory propagandowe i estetyczne pawilonu polskiego na Wystawie Paryskiej”, s. 11.

57. Leśniakowska, „«Wielka Szyba» Brukalskiej”, s. 162.

58. Stanisław Brukalski, „Lamus czy magazyn MOB”, *Pion*, nr 5 (1934), s. 8. Znaczenie funkcji wypoczynkowej wnętrz projektowanych przez Brukalskich podkreślał Baltazar, syn architektów: „[...] człowiek czuje, że panując nad przestrzenią, rośnie. Czuje się w jakiś sposób wolny i godniejszy. Tak rozumieli moi rodzice spełnienie funkcji mieszkania jako miejsca odpoczynku. Również psychicznego. Odpoczynek to nie tylko stół, tapczan, szafa z orzecha – jak w piosence Młynarskiego. To również całe piękno i ład, w którym się człowiek odnajduje i do czego co dzień wraca, by nabrać sił dla dnia następnego. Jest to chyba wyższa forma funkcjonalizmu. Odpocząć, znaczy rozpocząć pracę od nowa”; cyt. za: Piprek, „Forma i funkcja”, s. 59.

59. Barbara Brukalska, *Zasady społeczne projektowania osiedli mieszkaniowych* (Warszawa: Wydawnictwo Trzaska Evert i Michalski, 1948), s. 86.

60. mdd. [Marian Dienstl-Dąbrowa], „Pawilon polski na Wystawie Paryskiej”, *As*, nr 30 (1937), s. 4–5.

61. H. [Jerzy Hryniewiecki?], „Na temat pokazu «Fragmenty wnętrza» projektowanych na wystawę paryską 1937”, s. 680.

62. Niemojewski, „Konkurs na projekt pawilonu polskiego na wystawie paryskiej”, s. 523.

63. „Wewnątrz budynku rośnie drzewo, którego nie można ściąć. [...] Drzewo zostało otoczone zimowym ogrodem”; zob. H. [Jerzy Hryniewiecki?], „Na temat pokazu «Fragmenty wnętrza» projektowanych na wystawę paryską 1937”, s. 680. Drzewo wkomponowane

Pnie platanów uwzględnili w konkursowych projektach także Romuald Gutt i Bohdan Pniewski<sup>64</sup>. W wyjściowym projekcie Brukalska rozplanowała wokół drzewa oranżerię z ogrodem zimowym – przestrzeń przypisaną wówczas do modernistycznych willi, w tym własnej. Na etapie realizacji drzewo zostało sprowadzone do ich symbolu. Masywny pień wkomponowany w przestrzeń werandy wyróżniał także wnętrze zaaranżowane przez Jana Bogusławskiego i Konstantego Danka. Uzasadnione wydaje się zatem ponowne odwołanie do Wrighta, który pierwszy raz wprowadził pnie drzew do przestrzeni architektonicznej w budynku stajni domu Wiliama Winslwa w River Forest (Illinois) w 1893 r. zgodnie z przekonaniem, że „[b]udowle, jak drzewa, są braćmi ludzkości. Budowle, drzewa i człowiek wyrastają z ziemi ku słońcu”<sup>65</sup>.

Konstruktor samolotów jako potencjalnego użytkownika zaprojektowanego przez Brukalską wnętrza mógł zasugerować architektce Niemojewski, sam zafascynowany awiacją, a także związkami sztuki i techniki. Problematyce tej poświęcił wykład inauguracyjny wygłoszony w auli Politechniki Warszawskiej 8 października 1934 r. (na Wydziale Architektury studiowała wówczas Brukalska)<sup>66</sup>. Zdaniem Marty Leśniakowskiej konstruktor urealniał topos podróżnika, *homo viator* („konstruktor-wynalazca, eksplorator nowych, intelektualnie i realnie, terytoriów”), oddawał „wyobrażenie o nowoczesnym mężczyźnie (męskości), którego obrazem jest tytułowy Konstruktor Samolotów”, „ideał Nowego Wojownika”<sup>67</sup>. Bohater odczytu Niemojewskiego był inny: to „człowiek mechaniczny (robot)”, który „staje się mitycznym niemal Herkulesem, który podejmie i wykona nadludzkie zadania”. Dziełem konstruktora

mógł być zatem nie tylko samolot, ale również automatyczny pilot: „I nagle wszystko się wyjaśnia. Post [Willy Post, lotnik amerykański – K. U.] nie leci sam, ma z sobą automatycznego pilota, który za niego czuwa, pilnuje kierunku, zapisuje trasę, szybkość lotu, spełnia wszystkie włożone nań obowiązki, nieustrudzenie, nieomylnie... Z tą chwilą powodzenie lotu staje się ambicją całego świata. Najlepsze życzenia idą w ślad za drobnym punkcikiem [...]. Wszystkie myśli jednoczą się z nim. Z nim? O nie! Z nimi! Z nimi obydwoma. Z człowiekiem i jego cieniem. Kto wie, czy nawet większej emocji nie budzi właśnie ów cień... Wreszcie po ośmiu dniach lot skończony. Automat nie zawiódł. Rekord pobity. Tryumf maszyny zupełny”<sup>68</sup>.

#### SZACHOWNICA LOTNICZA, CZYLI ZAISTNIAŁY PAWILON GOSPODARCZY

„Wystawa paryska (za wyjątkiem może Muzeum Sztuki Współczesnej i przebudowanego Trocadero) przypomina w ogólnym charakterze [...] prymitywny modernizm o niezdecydowanym jeszcze stosunku do zagadnienia pawilonu wystawowego, który może być równie dobrze potraktowany w formach budynku mieszkalnego (pawilon włoski) czy kościelnego (pawilon niemiecki) czy w dowolnych fantastycznych, naiwnie upraszczanych kształtach (pawilon Norwegii) – to pawilon polski jedy-ny chyba stanowi wyjątek poważnym potraktowaniem problemu pawilonowego i ciekawym w tym zakresie odkryciem” – pisał Stanisław Zamecznik<sup>69</sup>. On też podjął próbę zdefiniowania polskości założenia: „Najkapitałniejszą zdobyczą wysiłku twórców jest nareszcie to, że właściwie zespół elementów pawilonu daje całość bez najmniejszych wątpliwości polską. A właśnie

w przestrzeń tarasu zaistniało już wcześniej w pawilonie L'Esprit Nouveau autorstwa Le Corbusiera na wystawie paryskiej w 1925 r. Interesującą interpretację obecności drzewa w obrębie domu-schronienia zawarła Gabriela Świtek w tekście poświęconym ponadczasowemu poetyckiemu mitowi oraz paradygmatowi obecności drzewa w przestrzeniach domu; zob. ead., „Built Around a Tree: Odysseus's Thalamos and Le Corbusier's Pavillon de L'Esprit Nouveau”, *Ikonotheka* 25 (2015), s. 87–110.

64. Marta Leśniakowska interpretuje pień platana w kontekście „archetypicznej kolumny drzewa, której geneza sięga antycznych koncepcji architektury i fetyszyzmu (kolumna-fallus)”; zob. ead., „«Wielka Szyba» Brukalskiej”, s. 157–158.

65. „Manifest Frank Lloyd Wright'a”, *Architektura i Budownictwo*, nr 2 (1931), s. 45; Peter Blake, *Frank Lloyd Wright – architektura i przestrzeń*, tłum. Jolanta Mach (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1990), s. 36–37.

66. Lech Niemojewski, „Sztuka i technika (Wykład inauguracyjny, wygłoszony w auli Politechniki Warszawskiej 8. X. 1934 roku)”, w: id., *Siedem cudów świata* (Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka, 1947), s. 11–12.

67. Leśniakowska, „«Wielka Szyba» Brukalskiej”, s. 160–162.

68. Niemojewski, „Sztuka i technika”, s. 11–12.

69. Stanisław Zamecznik, „Krzywe zwierciadło”, *Architektura i Budownictwo*, nr 6 (1937), s. 226–227.

z tym tzw. «polskim charakterem» jest zawsze najwięcej nieporozumień. Na ogół utarło się mniemanie, że bez użycia bali drewnianych, stropu na belkach, pasiaka łowickiego, zydli i drewnianych figurek przydrożnych nie ma efektu polskości. [...] Nie wiadomo, dlaczego popularnie traktuje się sztukę ludową jako ostatnią deskę ratunku dla polskości w architekturze. A przecież ani budownictwo ludowe nie nadaje się do wyrażenia form pawilonu wystawowego – ani zdaje się dziś nikt by się nie podjął projektowania w «stylu ludowym» z obawy przed nieuniknionymi fałszami. W tym względzie nader zastanawiającym wydaje się już sam fakt, że architektura polskiego pawilonu jest tak różna od reszty. Jeżeli inna, a więc oryginalna, własna, odkryta, talentem i wrażliwością polskiego architekta. Więc chyba jednak polska<sup>70</sup>.

W tomie poświęconym wystawie paryskiej 1937 r. zrealizowany przez Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcę pawilon gospodarczy wymieniono kilkakrotnie, ale podane informacje są nieścisłe. Pisano, że Lachert i Szanajca byli autorami „właściwego pawilonu ekspozycyjnego”, w którym zaaranżowano wnętrza Brukalskiej, Janusza Kieszkowskiego i Kazimierza Kamlera, Stefana Lisowskiego i Jerzego Hryniewieckiego oraz Jana Bogusławskiego i Konstantego Danka<sup>71</sup>. Nie precyzowano jednak, czy chodzi o pawilon gospodarczy (również ekspozycyjny, ale nie prezentowano w nim wnętrza), czy pasaż, gdzie „poszczególne działy pokazu

zostały zaprojektowane w półotwartych przestrzeniach portyków, podcieni i loggi<sup>72</sup> (umieszczono tam aranżacje mieszkalne), a którego nie projektowali Lachert z Szanajcą<sup>73</sup>. Wnętrza mieszkalne błędnie lokalizowano w pawilonie gospodarczym<sup>74</sup>. Te nieścisłości mogły wynikać po części z faktu, że pawilonu gospodarczego nie ma w makiecie polskiego założenia, której dwie fotografie zamieściły „Arkady”<sup>75</sup>. Na etapie krystalizowania się koncepcji polskiej ekspozycji obiekt nie miał konkretnego kształtu i miejsca, o czym pisał Niemojewski: „Minąwszy galerię architektury, zwiedzający wejdzie do pawilonu techniki i przemysłu. W tej chwili trudno jeszcze orzec, w jakim zakresie wystąpi nasz przemysł. W każdym razie rezerwuje się dla niego obszerną salę, obok której mieścić się będzie czytelnia czasopism oraz biuro informacyjno-turystyczne, a także biuro Komisarza Generalnego Działu Polskiego”<sup>76</sup>.

W związku z powiększeniem obszaru działki przyznanej Polsce pod koniec 1936 r. Lachert i Szanajca opracowali projekty właściwego, zrealizowanego pawilonu – szkicowy (listopad 1936)<sup>77</sup>, następnie realizacyjny (styczeń 1937)<sup>78</sup>. Podobnie jak w przypadku Barbary Brukalskiej, udział architektów w paryskiej wystawie zapewne popierał Lech Niemojewski, mimo że ocena pierwotnej koncepcji konkursowej nie zyskała przychylnych recenzji. Poza tym spółka Lacherta i Szanajcy miała już za sobą doświadczenie wystawiennicze<sup>79</sup>.

70. Ibid., s. 228–229.

71. Leśniakowska, „«Wielka Szyba» Brukalskiej”, s. 153.

72. APAN, Materiały Lecha Niemojewskiego, sygn. III-67, j. 79: *Sprawozdane Komisarza Generalnego*, k. 25. Cyt. za: Joanna Sosnowska, „Polska w Paryżu była... kobietą”, w: *Wystawa paryska 1937*, s. 131.

73. Na planie polskiego założenia oznaczone numerami 18, 19, 20. Zob. Z. S., „Pawilon Polski na Wystawie w Paryżu 1937”, *Architektura i Budownictwo*, nr 11 (1936), s. 357. Lachert z Szanajcą byli autorami wyłącznie pawilonu gospodarczego, co potwierdza m.in. wykaz dzieł do 1939 r. załączony do karty ewidencyjnej SARP Bohdana Lacherta, projekty przechowywane w Muzeum Architektury we Wrocławiu oraz informacje o wystawie paryskiej z 1937 przekazane przez Lacherta Annie Benesz, monografistce architekta.

74. Agnieszka Chmielewska, „Odrębność kulturowa narodu, jego duch i siła, czyli reprezentacja Polski na wystawie paryskiej”, w: *Wystawa paryska 1937*, s. 93–95.

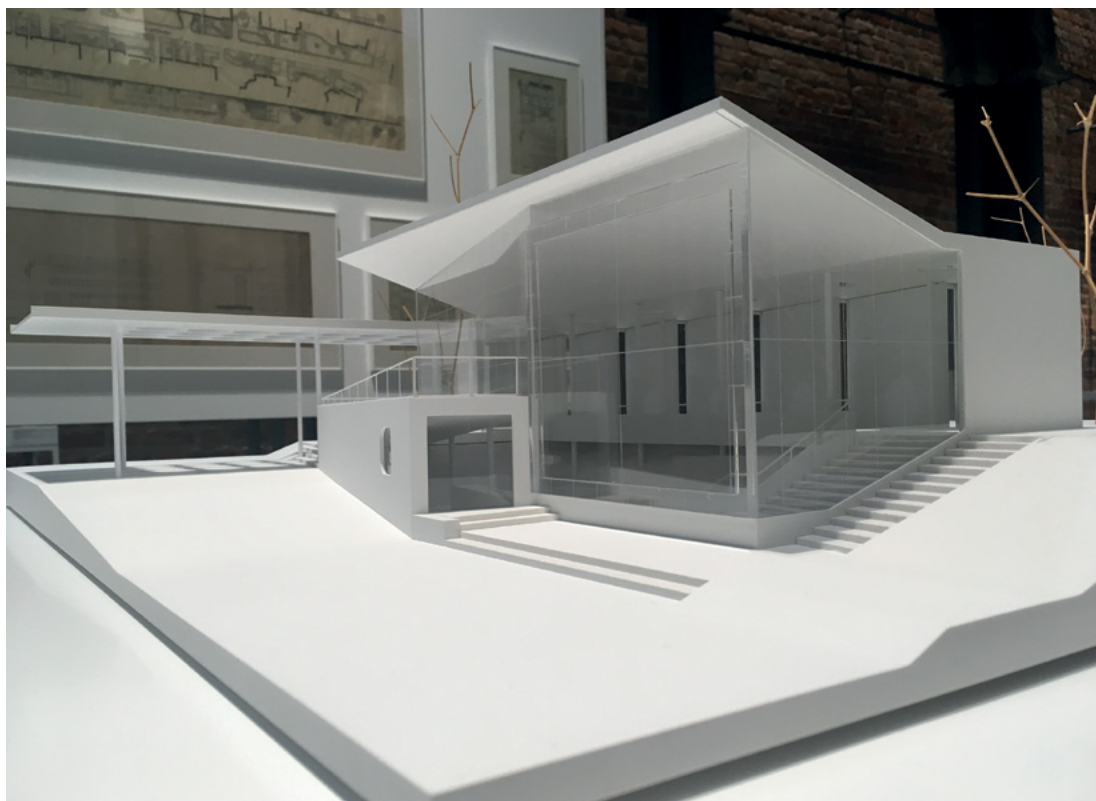
75. Niemojewski, „Konkurs na projekt pawilonu polskiego na wystawie paryskiej”, s. 573–574.

76. Ibid., s. 574.

77. MAWr., szkice przygotowawcze, dwie wersje (odbitki ozalidowe), sygn. MAT IIIb-753-2: rzut; MAT IIIb-753-2: elewacja frontowa (dwie wersje); MAT IIIb-753-2: elewacja boczna, przekrój. Dat. 29.II.36, BLachert, JSzanajca; MAT IIIb-753-2: elewacja boczna, przekrój. Dat. 16.II.36, BLachert, JSzanajca; MAT IIIb-753-2: sytuacja.

78. Projekty sygnowane pieczęcią pracowni Lachert i Szanajca, podpisem Lacherta, opisane jako: „Paris/ paw. przemysłowy”, datowane 3 I 1937: MAT IIIb-754-1: rzut poziomu dolnego; MAT IIIb-754-2: rzut poziomu górnego; MAT IIIb-754-3: przekroje AB i CD; MAT IIIb-754-4: przekrój EF i GH; MAT IIIb-754-5: elewacje główna i elewacja boczna.

79. Architekci brali udział m. in. w Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (1929), na której, poza wnętrzami pawilonów Ministerstwa Skarbu i Monopoli Państwowych opracowanymi w ramach grupy Praesens, zaprojektowali pawilon Związku Polskich Fabryk



7 Makieta pawilonu gospodarczego zrealizowanego przez Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcę na wystawie światowej w Paryżu w 1937 r. (Onimo – Makiety Architektoniczne), fragment ekspozycji *Awers/rewers. Architekt Bohdan Lachert* (Muzeum Architektury we Wrocławiu, 2017). Fot. Katarzyna Uchowicz

*Z przodu po prawej stronie widoczna przezroczysta ściana kurtynowa z podziałami w kształcie szachownicy lotniczej.*

Rzut zaprojektowanego przez nich obiektu został włączony do planu polskiego założenia wystawowego, reprodukowanego w polskich i francuskich czasopiśmiech z dziedziny architektury i sztuk pięknych oraz w katalogu ekspozycji<sup>80</sup>. Pawilon gospodarczy opierał się na niezrealizowanej koncepcji Lacherta – był lekki, wykonany z metalu, żelbetu i szkła, zintegrowany z terenem w duchu architektury organicznej, z pniami drzew wnikałymi w przestrzeń (platany porastające teren oznaczono na szkicach). Był transparentny, ale nie jednorodny ze względu na zastosowanie szkła w różnych rozmiarach, o zróżnicowanych kątach nachylenia i stopniu przejrzystości. Elewacja frontowa została skomponowana z dwóch stykających się odmiennie opracowanych

ścian kurtynowych – jednej z czterdziestu ośmiu prostokątnych szklanych tafli w metalowych ramach (na wzór monumentalnej metalowej siatki), drugiej z podziałem lotniczej szachownicy z dwubarwnego szkła – białego i czerwonego, co jest niewidoczne na zachowanych czarno-białych fotografiach pawilonu. „Szklana płaszczyzna [...] podzielona została na cztery wielkie kwadraty. Zastosowano tu dwubarwną – z użyciem szkła barwionego na czerwono – kompozycję «szachownicy» nawiązującą do znaku graficznego polskiego lotnictwa»<sup>81</sup> (il. 7, 8). Do pawilonu prowadziła promenada architektoniczna, czyli długa pergola z trzema rzędami okrągłych świetlików<sup>82</sup>. Z wejścia ulokowanego na skarpie zwiedzający przechodzili do galerii, gdzie znajdowały się plansze Edwarda

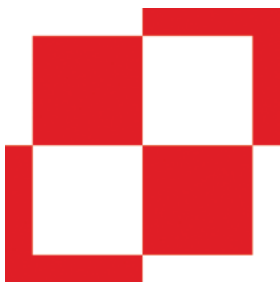
Portland-Cementu, powszechnie znany jako pawilon Centro-cementu. Por. Bohdan Lachert, Józef Szanajca, „Projekt pawilonu przemysłu cementowego na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu”, *Drugi Rocznik Stowarzyszenia Architektów Polskich* (Warszawa: [s.n.], 1929), s. 38.

80. „Le Pavillon de la Pologne”, *L'Architecture d'aujourd'hui*, nr 8 (1937), s. 26–27.

81. Cyt. za: Benesz, „Architekt Bohdan Lachert”, s. 209.

82. Terminu „architectural promenade” użył Le Corbusier w odniesieniu do willi Savoye w Poissy oraz La Roche w Paryżu.





8 Szachownica obowiązująca w polskim lotnictwie wojskowym w latach 1921–1993

Manteuffela i Antoniego Wajwóda. Po obejrzeniu schodzili na dolny poziom, którego znaczną część zajmowała porośnięta trawą skarpa, na której wyeksponowano maszyny, silnik i narzędzia rolnicze. Wzdłuż ścian rozmieszczono ekspozycję Polskiego Radia, Ministerstwa Poczty i Telegrafów, dioramy Muzeum Techniki i Przemysłu w Warszawie, wynalazki Kazimierza Prószyńskiego z dziedziny kinematografii, narzędzia rolnicze, eksponaty zrzeszenia Polskich Przemysłowców Lotniczych oraz – *last, but not least* – modele dwóch typów samolotów RWD i PZL<sup>83</sup>. Po obejrzeniu wystawy zwiedzający byli kierowani do przeszklonych drzwi wyjściowych obok

ściany kurtynowej z lotniczą szachownicą. Być może to na jej tle ostatecznie eksponowano modele. Za pawilon gospodarczy architekci otrzymali, na równi z projektantami pawilonu rotundy Bohdanem Pniewskim oraz Stanisławem Brukalskim, Grand Prix w dziedzinie „Urbanistyka i architektura. Gmachy dla użytku publicznego”.

O wyjątkowości ekspozycji paryskiej z 1937 r. pisała Joanna M. Sosnowska, zwracając uwagę na jej niedocenienie oraz powszechną krytykę, nasiloną przed wystawą nowojorską w 1939 r.<sup>84</sup> Odtworzona koncepcja wystawiennicza stanowi uzupełnienie badań nad tym wydarzeniem<sup>85</sup>. Jest wynikiem pracy nad archiwami Barbary i Stanisława Brukalskich<sup>86</sup> oraz Bohdana Lacherta (a w tym spółką Lachert i Szanajca)<sup>87</sup>. Badania źródłowe to szansa na nowe perspektywy badawcze, a także świeże spojrzenie na twórczość tych projektantów, o których pisano na podstawie zawężonego materiału archiwalnego. W przypadku wystawy paryskiej 1937 r. to twórcy związani z grupą Praesens, a równocześnie zaprojektowane przez nich pawilony i wnętrza, stały się obiektami, dzięki którym charakter polskiej prezentacji okazał się spójny.

83. Benesz, „Architekt Bohdan Lachert”, s. 209.

84. Joanna M. Sosnowska, „Wstęp”, w: *Wystawa nowojorska 1939*, s. 11.

85. Analizowana w niniejszym tekście koncepcja grupy Praesens oraz projekty pawilonu gospodarczego, określanego w pierwotnej, niezrealizowanej wersji mianem przemysłowego, nie zostały opisane w pokonferencyjnym tomie *Wystawa paryska 1937* (2009). Zrealizowany pawilon opisała zwięźle Joanna Sosnowska; zob. ead., „Polska w Paryżu była... kobietą”, s. 133.

86. Archiwum rodziny Brukalskich, obecnie depozyt w Muzeum Architektury we Wrocławiu, kopie cyfrowe w Pracowni Dokumentacji Architektury XX i XXI wieku w IS PAN.

87. Uchowicz, *Ariergarda modernizmu*.

## BIBLIOGRAFIA

- Blake, Peter. *Frank Lloyd Wright – architektura i przestrzeń*. Tłumaczenie Jolanta Mach. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1990.
- Błaszczuk, Dariusz. *Jerzy Sosnkowski (1893–1954). Architekt, projektant wnętrz, rysownik, pisarz....* Warszawa: Centrum Architektury, 2023.
- Brukalska, Barbara. *Zasady społeczne projektowania osiedli mieszkaniowych*. Warszawa: Wydawnictwo Trzaska Evert i Michalski, 1948.
- Chmielewska, Agnieszka. „Odrębność kulturowa narodu, jego duch i siła, czyli reprezentacja Polski na wystawie paryskiej”. W: *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007 roku*, redakcja Joanna M. Sosnowska, 89–104. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2009.
- Chudecka, Ewa. „Niebo gwiazdziste... Wątki astronomiczne w twórczości projektowej Barbary Brukalskiej na wystawach światowych”. W: *Wystawa nowojorska 1939. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 23–24 listopada 2009 roku*, redakcja Joanna M. Sosnowska, 180–188. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012.
- Giedion, Sigfried. *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*. Tłumaczenie Jerzy Olkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968.
- Jencks, Charles. *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*. Tłumaczenie Monika Biegańska. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1982.
- Korduba, Piotr. „Lech Niemojewski i jego rola na wystawie paryskiej 1937 roku”. W: *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 22–23 października 2007 roku*, redakcja Joanna M. Sosnowska, 105–114. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2009.
- Krejčí, Marek. „Pawilon Czechosłowacji na wystawie paryskiej 1937”. W: *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007 roku*, redakcja Joanna

- M. Sosnowska, 247–254. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2009.
- Leśniakowska, Marta. „«Wielka Szyba» Brukalskiej”. W: *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007 roku*, redakcja Joanna M. Sosnowska, 153–168. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2009.
- Minorski, Jan. „Społeczne i gospodarcze tło działalności środowiska architektonicznego 1918–1939”. W: *Fragmenty stuletniej historii 1899–1999. Ludzie. Fakty. Wydarzenia. W stulecie organizacji warszawskich architektów*, redakcja Tadeusz Barucki et al., 63–88. Warszawa: Oddział Warszawski SARP Stowarzyszenia Architektów Rzeczypospolitej Polskiej, 2001.
- Piprek, Mieczysław. „Forma i funkcja. Dom własny Barbary i Stanisława Brukalskich”. *Magazyn Budowlany*, nr 1 (2001): 58–60.
- Rypson, Piotr. *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*. Kraków: Karakter, 2011.
- Sosnowska, Joanna M. „Dlaczego w Paryżu nie było awangardy?”. W: *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 16–17 listopada 2005 r.*, redakcja Joanna M. Sosnowska, 121–127. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2007.
- Sosnowska, Joanna M. „Polska w Paryżu była... kobietą”. W: *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007 roku*, redakcja Joanna M. Sosnowska, 129–138. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2009.
- Syrkus, Helena. *Ku idei osiedla społecznego 1925–1975*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976.
- Świtek, Gabriela. „Built Around a Tree: Odysseus’s Thalamos and Le Corbusier’s Pavillon de L’Esprit Nouveau”. *Ikonotheke* 25 (2015): 87–110.
- Turowski, Andrzej. „Historia nieopowiedziana”. W: *Teresa Żarnowerówna 1897–1949. Artystka końca utopii*, redakcja Milada Ślizińska, Andrzej Turowski, 19–37. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014.
- Turowski, Andrzej. *Konstrukttywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981.
- Uchowicz, Katarzyna. *Ariergarda modernizmu. Katalog projektów Bohdana Lacherta (1900–1987) i Józefa Szanajcy (1902–1939)*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2017.
- Uchowicz, Katarzyna. „Wielogłos. Sieci i relacje Bloku w perspektywie I Wystawy Międzynarodowej Architektury Nowoczesnej w Warszawie (1926)”. *Biuletyn Historii Sztuki* 86, nr 3 (2024): 117–136.
- Ziemińska, Ewa. „Ptak i samolot”. W: *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007 roku*, redakcja Joanna M. Sosnowska, 261–266. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2009.

## SUMMARY

*Architecture and Aeronautics. On the Praesens Group and Poland’s Promotional Strategy During the International Exposition “Art and Technology in Modern Life” (Paris, 1937)* by Katarzyna Uchowicz

The Praesens group has so far not been a subject of a separate monograph; hence the introduction to the article contains a brief description of the group’s evolving programme, its mission, status and the name itself, which, by referring to the Latin term for present time (*tempus praesens*), had the nature of a manifesto. Until now, the group’s activity was discussed in the perspective of its participation in the process of creating the Polish or international avant-garde or in the context of the biographies of artists that constituted it. In the current text, an attempt was made to adopt a different perspective, namely, to show the group “from the inside” on the basis of the parallel statements, nearly a duet, of Barbara Brukalska and Bohdan Lachert, which took place during the International Exposition *Art and Technology in Modern Life* (Exposition Internationale *Arts et Techniques dans la Vie Moderne*) in Paris (1937). The two architects put forward a proposal for a consistent promotional strategy for Poland, based on the country’s civilisational achievements: the application of new technologies and the successes of the aviation industry, in combination with an overall colour code that identified Poland, i.e. its national colours. The reconstruction of the conception for the exhibition as proposed herein is complementary to the research on the 1937 universal exhibition and the avant-garde current in display architecture.

The innovative character of the ideas proposed by the two architects associated with the Praesens group becomes evident only when Brukalska and Lachert’s ideas are combined into a whole and when both the unimplemented and implemented variants

of their designs come under analysis. This is the only approach that reveals a connection between Lachert's glass pavilion with a specially designed mesh for displaying airplanes and Barbara Brukalska's "interior for an airplane designer" decorated with a diagrammatic drawing of an airplane wing. The methodology of searching for connections as adopted in current research stems from the work formula characteristic of the Praesens group, which was based on collaboration, the exchange of practices and ideas, and the perception of unimplemented projects as fully-fledged works, in the same manner as a music score, which, whether played or not, is still a work, the intellectual property of its creator, and the evidence of a completed thought process.

As amply demonstrated by the Paris exhibition, the concept of combining architecture and aeronautics matched a universal trend of the era: the tendency to highlight the achievements of the aviation industry, as France did, for instance, in the specially designed Aeronautics Pavilion. In the 1930s, it was no longer an automobile but an airplane that constituted a symbol of modernity and advanced technology, as well as an emblem of the country's defensive potential, in view of the civil war then ongoing in Spain – a conflict considered a prelude to the Second World War and a testing field for new types of weaponry (a month before the exhibition opened the Basque town of Guernica was bombed). Thus Poland's Industrial Pavilion (ultimately presented as the Economy Pavilion) may have contained a light bomber and reconnaissance aircraft PZL.23 Karaś, a prototype of the PZL.37 Łoś bomber, or the RWD-13 sports aircraft developed at the Experimental Aviation Workshops at the Okęcie airfield in Warsaw (the name of the aircraft came from the first letters of the surnames of its designers, Stanisław Rogalski, Stanisław Wigura and Jerzy Drzewiecki). In the Economy Pavilion as it was ultimately completed, designed by Bohdan Lachert and Józef Szanajca, Polish aviation was promoted by erecting a curtain wall of transparent and red-tinted glass panes arranged in the Polish Air Force checkerboard. This wall most probably served as a background for models of aircraft. The "interior for an airplane designer", arranged by Barbara Brukalska in Poland's main pavilion at the universal exhibition in Paris in 1937, was similarly dominated by national colours.

#### BIOGRAPHICAL NOTE

Katarzyna Uchowicz PhD is a historian of architecture and a curator. She works in the Centre for the Documentation of 20<sup>th</sup>- and 21<sup>st</sup>-Century Architecture at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences and in the Interdepartmental Chair of Art History and Theory at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Her scholarly interests focus on 20<sup>th</sup>-century architecture in interdisciplinary perspective, architectural avant-garde and experimental creation, and the new forms of documenting and presenting architecture.

#### NOTA BIOGRAFICZNA

Katarzyna Uchowicz – doktor historii sztuki, historyczka architektury, kuratorka. Pracuje w Pracowni Dokumentacji Architektury XX i XXI wieku w Instytucie Sztuki PAN oraz Międzywydziałowej Katedrze Historii i Teorii Sztuki ASP w Warszawie. Prowadzi wykłady poświęcone historii i teorii architektury oraz planowaniu przestrzennemu XX w. Zajmuje się architekturą XX w. w ujęciu interdyscyplinarnym, awangardą architektoniczną i twórczością eksperymentalną, a także nowymi formami dokumentacji i prezentacji architektury.