

SYPIALNIA ART DECO ZE ZBIORÓW MUZEUM HISTORYCZNEGO M. KRAKOWA

Uwagi o meblach i stylu wnętrz lat dwudziestych

Trudno jest pisać o polskim meblarstwie współczesnym. Nie istnieje bowiem w Polsce Muzeum Sztuki Dekoracyjnej, gdzie można by prześledzić ewolucję mebla od secesji poprzez Art Deco i funkcjonalny styl Bauhausu ku formom bardziej „miękkim” z 2 poł. lat trzydziestych, hołdującym swoistemu historyzmowi — z jego luksusem, zbytkiem oraz zamiłowaniem do komfortu. Również niewielu badaczy zajmowało się tym zagadnieniem. Poza fragmentarycznymi uwagami w ramach większych, a nielicznych opracowań, nie istnieje historia polskiego mebla i powiązanego z nim współczesnego wnętrza. Artykuł ten z konieczności nie wyczerpie więc wszystkich problemów¹. Trudności wynikają również ze spraw merytorycznych i wiążą się choćby z datowaniem stylu, za którego oficjalny początek przyjęto otwarcie w Paryżu w roku 1925 wystawy Exposition Internationales des Artes Decoratifs et Industriales Modernes. Zaprezentowano na niej jednak gotową już — bogatą i wielowarstwową formułę zawartą zarówno w architekturze pawilonów jak i w kształcie przedmiotów użytkowych. Początków więc i przyczyn poszukiwań nowych form wyrazu dopatrywać się należy znacznie wcześniej i wiązać z kryzysem secesji, a więc z okresem od Wystawy Paryskiej w roku 1900 do końca pierwszej dekady XX wieku². Jeżeli jednak za wyznacznik stylu przyjąć świadome dążenie do uproszczenia wystroju wnętrza cofnąć by się wypadało do XIX wieku i za początek Art Deco uznać — zgodnie z przekonaniami Le Corbusiera — osiągnięcia Thoneta: opatentowane meble gięte, lub — w architekturze — secesyjne obiekty Josefa Marii Olbricha z lat 1897–98, charakteryzujące się klockową formą i powściągliwą, zredukowaną dekoracją.

Gdy za najbardziej charakterystyczną cechę Arto Deco uznamy nowatorskie zastosowanie materiałów znanych lub wprowadzenie surowców wcześniej nie stosowanych np. celuloide, metalowych rurek, szklanych blatów, bakelitu, to z całą pewnością styl ten rozwinął się tuż przed Wystawą Paryską, a upowszechnił u schyłku lat 1920-ych.

Wyznacznik stanowić może również powstanie grup artystycznych programowo negujących założenia Art Nouveau i szukających nowych środków wyrazu, choć często tkwiących jeszcze w starej epoce (English Arts and Crafts — 1888 r., Wiener Werkstätte — 1903 r., Deutsche Werkbund — 1907 r., De Stijl — 1917 r., spółka Ruhlmana — 1919 r., Compagnie des Arts Francais — 1919 r., Bauhaus — 1919 r.). Równie kłopotliwe wydaje się przyjęcie czynnika estetycznego: Art Deco bowiem funkcjonowało w dwóch podstawowych nurtach — wykwintnej, dekoracyjnej kontynuacji tradycyjnego francuskiego zdobnictwa (odmiana modernistyczna) oraz w radykalnej negacji przeszłości nastawionej na poszukiwanie całkiem nowych form ekspresji, a co za tym idzie otwartej na nowe prądy w sztuce (kubizm, futuryzm) oraz na inne kultury (odmiana eklektyczna). Gdyby jednak za element wspólny

obu nurtów przyjąć zakwestionowanie założeń Art Nouveau jako sztuki naśladowania natury w formie miękkich, falistych kształtów, płynnych linii, stonowanych barw na rzecz intelektualizacji i dyscypliny dzieła, co znajdowało wyraz w geometryzacji zdobnictwa, to za niewątpliwy i przełomowy moment uznać należy ukończone przez Picassa obrazu „Panny z Avignon” w roku 1907. Dzieło to uznane za zwiastuna kubizmu, ukształtowane pod wpływem sztuki egipskiej i archaicznej rzeźby afrykańskiej było wyrazem nowego pojmowania ekspresji w malarstwie: odejścia od realizmu ku abstrakcji. Picasso i Braque stworzyli sztukę badającą trójwymiarowość form dzięki dzieleniu prezentowanego przedmiotu na części, które następnie upraszczali, poddawali uabstrakcyjnieniu i obserwowali dzięki nie tradycyjnej, lecz wielopunktowej perspektywie. Stworzyli oni pewną postawę artystyczną właściwą dla wielu późniejszych twórców Deco, zwłaszcza tych, którzy oferowali kompleksowe usługi w zakresie aranżacji wnętrz. Od kubistów przejęli ci ostatni kanciastość i wyrazistość kształtów, upraszczanie brył oraz zdobionej powierzchni, kontrastowanie barw, ścieranie się perspektyw oraz linii pionowych z poziomymi.

Już w pierwszej dekadzie XX w. najpierw w Anglii (Charles Voysey, Charles Rennie Mackintosh), a potem w Austrii (Otto Wagner) sformułowane zostały tezy kwestionujące podstawowe założenia modernizmu na rzecz geometryzacji form zdobniczych. Prace Mckintosha oraz grupy English Arts and Crafts miały decydujący wpływ na zorganizowanie się wielu artystów secesyjnych w grupę Wiener Werkstätte (m.in. Josef Maria Olbrich, Koloman Moser, Josef Hoffmann). Zogniskowała ona produkcję przedmiotów zdobniczych, narzucając zarazem twórcom wysoką dyscyplinę estetyczną. Za najpełniejsze dzieło zespołowe Wiedeńskiej Secesji uznać należy pałac Stoclet w Brukseli budowany od 1905 r. Metoda projektowania i wykańczania obiektu oparta na pracy całego zespołu artystów i wykonawców właściwa była dla późniejszych grup artystów zaliczanych już do „czystego” Art Deco. Objęła ona nie tylko bryłę budynku — jakby zestaw klocków; i otoczenie — projekt przestrzenny zieleni, kraty, płot, ale przede wszystkim wnętrza — meble, dywany, mozaiki i tkaniny ścienne, srebra i szkła stołowe, oświetlenie, zasłony... Ich kształt estetyczny wskazuje na świadome dążenie do nadawania przedmiotom form geometrycznych, a aranżacja wnętrza na dynamizowanie stosunków przestrzennych. Wspomnieć tu wypada, że w tym czasie Francis Jourdain sformułował ideę stworzenia przestrzeni nieumeblowanej, wypełnionej światłem i draperiami oraz sprowadzenia ornamentyki do minimum, a austriacki architekt Adolf Loos zaproponował rezygnację z ozdób w ogóle. Pod wpływem myśli angielskiej i wiedeńskiej Hermann Muthesius organizuje w Niemczech w roku 1907 zrzeszenie Deutsche Werkbund, które jako

założenie programowe przyjmuje połączenie funkcjonalności z geometryzacją, uproszczeniem i ujednoliceniem estetycznym przedmiotu. Te same tezy reprezentować będzie szkoła sztuk i rzemiosł w Düsseldorfie, kierowana przez współpracownika Werkbundu Petera Behrensa. Od Werkstätte przejęła ona metodę zespołowego kształtowania wnętrza, stosowanie przemysłowych technik wytwórczych czyli wykorzystanie potencjału, który niesła industrializacja oraz zainteresowanie dystrybucją dóbr obliczonych na masowego odbiorcę, a więc i jego warunki mieszkaniowe. Po raz pierwszy sztuka zdobnicza wypowiada się świadomie za upowszechnieniem osiągnięć estetycznych, za odejściem od wymgań bogatych elit ku realizacji potrzeb przeciętnego konsumenta, za wyjściem z bogatych rezydencji ku małym mieszkaniom. Wymagania te realizowała również działająca w okresie I wojny światowej duńska grupa artystów-dekoratorów De Stijl. Pod wpływem kubizmu stworzyła ona program uabstrakcyjnienia sztuki użytkowej — głównie mebla, geometryzacji intarsji z położeniem nacisku na grę między pionami a poziomami. Barwa ograniczana do trzech podstawowych kolorów: czerwonego, żółtego i niebieskiego miała za cel podkreślenie porządku planów przestrzennych. Dzieła de Stijl były sztywne, proste, a funkcjonalność podporządkowana idei jedności z komponowanym wnętrzem. Założenia De Stijl przeniesione zostały przez van Doesburga w 1921 r. do Bauhausu i przejęte przez Marcela Breuera. Rozkwit, jednak nowoczesnej myśli zdobniczej i nowy styl pracy możliwy stał się od momentu przejścia kierownictwa Bauhausu przez László Moholy-Nagy'ą w 1922 roku. Wprowadził on w życie stowarzyszenia mechanizmy wypróbowane już przez Werkstätte i Deutsche Werkbund: związał proces pracy nad dziełem z przemysłowym użyciem technik i procesów produkcyjnych, był otwarty na wprowadzanie nowych materiałów, ideę produkcji seryjnej oraz nowoczesną estetykę z jej tendencją do geometryzacji, upraszczania, stosowania jednolitych powierzchni czystego koloru i rezygnacji z ornamentyki. W tym duchu w sposób najpełniejszy w meblarstwie wypowiedzieli się już w 1925 roku Marcel Breuer i Ludwig Mies van der Rohe. Tworząc meble z rurek stalowych zrealizowali oni ideę przedmiotu zredukowanego pod względem estetycznym do minimum. Pozbawili go bowiem ozdób, skupiając uwagę tylko na proporcjach i na spójności z otoczeniem. Ich projekty były tak proste i archetypiczne, że duża ich część stanowił nowoczesny wzór do dnia dzisiejszego. Wywarły one wpływ na wielu artystów, którzy w zdecydowany sposób odeszli niemal z dnia na dzień od realizowanej dotąd poetyki kosztownego wnętrza o bogatym wystroju. Tak wielka indywidualność jak Eileen Gray — uczestnica Sougawary — którą nazwać można mistrzynią powierzchni lakierowanej prześladowanego teatralizującego stylu początkowo na rzecz abstrakcji, później zaś funkcjonalności mebla nie tylko pozbawionego ozdób ale i wykonanego z taniego i dostępnego surowca. W znakomity sposób potrafiła ona wykorzystywać metalowe rurki, perforowany metal, szkło i celuloide tworząc konstrukcje ruchome, łączone czopem dające się rozsuwać i łatwo demontować. Za wzór prostoty i funkcjonalności uznaje się jej krzesło „Transat” przeznaczone dla pokładów okrętowych — wyszczelone siedzenie zawieszane na lakierowanych i chromowanych ramach. Idea funkcjonalnego mebla wykonanego ze stalowych rurek przejęta została przez Eugene Printza tworzącego oprócz tego meble drewniane utrzymane mimo prostoty w manierze „wysokiego” Deco, przez Roberta Malletta-Stevena wzbogacającego metalową konstrukcję lakierowaniem powierzchni i wykorzystaniem wzorzystych materiałów tapicerskich Héléne Henri. Również René Herbst najlepsze swe

projekty zaczął tworzyć wtedy, gdy podstawowym materiałem meblarskim uczynił stalową rurkę. Stał się on mistrzem w łączeniu rygoryzmu, subtelnej elegancji i bezpiecznego zrównoważenia proporcji. Podobnie w Anglii — Serge Chermayeff wprowadził metalowe meble z rurek, wywierając tym samym zdecydowany wpływ na zainteresowania Jacka Pritcharda i Wellsa Coatesa, a następnie grupę PEL.

Modzie tej uległ również Le Corbusier, który we współpracy z Harlotte Perriand opracował projekty trzech krzeseł z metalowych rurek — niezwykle ważne w historii meblarstwa. On też — wypełniając pawilon Esprit Nouveau na wystawie Paryskiej w 1925 r. meblami Thoneta — wskazywał na źródło inspiracji niezwykle atrakcyjne dla współczesnej estetyki użytkowej. Związany z Peterem Behrensem głosił ideę cakowitego odwrotu od ekspresjonizmu i rozumienia sztuki jako duchowego fenomenu. Purytańska surowość jego pawilonu na tej wystawie była świadomą reakcją na obce mu postawy.

Obok typowo intelektualnego nurtu konstruktywistycznego wskazać można w tej samej odmianie Art Deco i inne, które inspiracji poszukiwały w kulturach pozaeuropejskich. Sztuka starożytnych i prymitywnych cywilizacji wpłynęła na rozwój w Art Deco bogactwa motywów dekoracyjnych tematów. Kultura afrykańska zaadaptowana przez kubizm wzbudziła entuzjazm kolekcjonerów (Doucet), artystów i masowego odbiorcy, w konsekwencji zaś przyniosła fascynację kulturą Murzynów amerykańskich z ich „czarnym jazzem”. W 1922 r. odkryty został grób Tutanchamona, powodując krótkotrwałą ale powszechną modę na egipską strożytność. Biżuteria, torebki, pudełka na papierosy, meble tkaniny, budynki tworzone wykorzystując gotowe niemal wzory wymarłej kultury. Podobny wpływ na świadomość artystyczną miały cywilizacje Azteków i Majów z prekolumbijskiej Ameryki oraz kultura ludowa poszczególnych krajów. Artystą mało znanym, ale b. ciekawym ze względu na wszechstronne zainteresowania sztuką Egiptu, Persji, Syrii i starożytnej Grecji był Armand-Albert Rateau. W swej twórczości wykorzystywał on delikatne, pochylone ku abstrakcji stylizowane figury zwierzęce w pełnych wdzięku miniaturach rzeźbiarskich pełniących funkcję oparcia, podstawy stołów i lamp. Tworzył również meble z patynowanego brązu, z których najbardziej znany jest stół podtrzymywany przez cztery ptaki, a wykonany na zamówienie Jean Lanvin. W luksusowym wystroju wnętrza stosował kosztowne surowce — marmury, skóry zwierzęce, brązy, drogie gatunki drewna.

Wspomnieć należy jeszcze o fascynacji Wschodem, którą wiązać można z przybyciem do Paryża w 1909 r. Baletu Rosyjskiego Diagilewa. Zaaferowanie przepychem wschodnim, perskim i orientalnymi motywami, bogactwem barw, zmysłową dekoracyjną obfitością uznać można za wyraz hołdu dla scenografii i kostiumów Leona Baksta. Wpływ Baletu Diagilewa odzwierciedlił się początkowo w modzie, później zaś w idei stylu propagowanego ok. 1910 r. przez paryskiego projektanta Paula Poireta. Jego Atelier Martine łączyło dwa nurty Deco; znajdowało się pod wpływem Werkbundu i Werkstätte oraz zamiłowania do bogactwa zdobniczego Baletu Rosyjskiego. Stąd podstawowy w jego projektach wnętrz kontrast tworzony przez proste, naturalne w formie meble, pozornie prymitywne, ale przecież wykłintne i wykonane z kosztownych materiałów, z barwnym tłem tworzoną przez różnorodne jaskrawe tkaniny, tapety, wyściółki, dywany, poduszki. Stał się dzięki temu współtórca jeszcze jednej jakości w Art Deco: umieszczania surowych mebli w bogatym i skomplikowanym kontekście przestrzennym.

Podkreślić przy tym należy, że twórcy odwołujący się do innych kultur nie podporządkowywali się im niewolniczo.

Gdyby mówić o sięganiu do wzorów to tylko w tym znaczeniu, w którym związane to było z poszukiwaniem archaicznych, podstawowych, niezmiennych i tkwiących w każdej sztuce założeń estetycznych. To, co oferowały te źródła inspiracji było bezcennym materiałem dla abstrakcji geometrycznej i figuratywnej, zaspokajającej uniwersalistyczne ambicje twórców Deco do stworzenia powszechnego i ponadczasowego stylu użytkowego. Zainteresowanie innymi kulturami, a co za tym idzie postawami estetycznymi spowodowało powszechną liberalizację i rozluźnienie dotychczasowych norm, którym poddana była sztuka. W konsekwencji mówić można również o gwałtownych przemianach obyczajowych, które zepchnęły na bok arystokrację fin de siècle'u, a będąc ufundowane na nowych fortunach powstałych w wyniku drugiej rewolucji technicznej poszukiwały swej wizytówki stwarzając zapotrzebowanie na sztukę łączącą ekstrawagancję z nowoczesnością i z komfortem. Pod patronatem zamożnych opiekunów — pierwszym z nich był Jacques Doucet — Art Deco, zorientowane na nowe bogactwa, stało się również stylem nowej elity. Dużą rolę w krystalizacji tego nurtu odegrało projektowanie wydzielonych zespołów architektonicznych, które stanowiły francuskie luksusowe statki pasażerskie wprowadzone do użytku we wczesnych latach 1920-ych. Pod jednym kierownictwem pracowały nad ich wystrojem całe zespoły dekoratorów, co przyczyniło się w znacznej mierze do krystalizacji nurtu „wysokiego” Art Deco. Wystawa Paryska 1925 pokazała kwiecisty, wypracowany starannie styl oparty na tradycyjnym francuskim zdobnictwie, który — kształtując się pod wpływem modernizmu — został nazwany „modernistycznym”. Stwierdzić jednak należy, że przejął on szereg idei futurystycznych, De Stijl, Bauhausu, konstruktivismu i kubizmu. W drugiej połowie lat 1920-ych nurt ten wchodzi w fazę schyłkową, by — tak jak inne — zgasnąć w latach wielkiego kryzysu ekonomicznego. Cechą wspólną ebenistyki tego prądu stanowi wykonanie mebli pojedynczych (nie: wielkoseryjnych), autorskich (nie: zespołowych) i kosztownych. W zakresie zdobnictwa korzystano z wykwinnych rodzajów drewna sprowadzanego z krajów tropikalnych o bogatym naturalnym rysunku (np. z hebanu, różnych rodzajów drzew palmowych, mahoni, orzecha, brazylijskiej jacarandy), ze skór zwierzęcych (marokańskiej, skór wężowych, skóry szagrynowej), z papieru welinowego z kości słoniowej, z szylkretu, z masy perłowej, z kamieni półszlachetnych, z orientalnych lakierów (laki).

Bardzo chętnie artyści łączyli materiały skontrastowane barwą: kość słoniową lub perłową masę z hebanem, wtapiali w przezroczystą lakę płatki złota, wtarciskali na niej wzory, kontrastowo barwili skóry lub intarsjowali powierzchnie.

Do pierwszych wielkich indywidualistów tego nurtu należy Paul Iribe, który działał krótko jako ebenista, gdyż od 1915 r. poświęcił swój talent produkcji filmowej. Pozostawił po sobie duży zespół mebli projektowanych dla apartamentu Jacques'a Doucet'a przy Avenue du Bois w Paryżu, kontynuujących linearność Art Nouveau i elegancję ancien regime'u.

W przypadku Clémenta Mère zdobnictwo zdradzało początkowo duże uzależnienie od modernizmu. Próby przezwyciężenia tej sytuacji artysta poszukiwał we wzorach mebli czerpanych z XVIII w., które pokrywał kurdybanem lub zdobił w całości ornamentem roślinnym. Nie dopracował się jednak wyraźnie ukształtowanej postawy artystycznej, realizując — mimo prób wykorzystania wschodniej egzotyki — projekty nie określone stylistycznie, zawsze jednak korespondujące z modernizmem.

Do XVIII stulecia odwoływał się również Clément Rousseau. Łączył on doskonale materiały w śmiałe geometryczne

wzory. Preferował drewno o bogatym rysunku jak palma, drewno różane; które jako jeden z pierwszych w XX w. łączył ze skórą szagrynową i z kością słoniową.

Do tradycjonalistów zaliczyć należy także dwóch współtwórców Compagnie des Arts Français — André Mare'go i Louis Süe'go. Traktując elastycznie idee Werkstätte i Deutsche Werkbund skupili się na harmonijnym wystroju wnętrza i jego spójności estetycznej opierając się na przetworzonych motywach empire. Tradycyjne formy delikatnie unowocześniali wysubtelniając sylwetkę mebla i kontrastując krzywizny z liniami prostymi. Powierzchnie stanowiły kontrastowe tło dla mistrzowsko wykonanych i niezwykle subtelných dekoracji roślinnych — szczególnie kwiatów drzew owocowych. Meble umieszczali na tle bogatych draperii, tapet, wzorzystych dywanów, kilimów, wśród luster i zegarów. W pracach tych artystów nie ma agresywnej nowoczesności, gdyż świadomie zakładał oni przede wszystkim wygodę, elegancję i zbytek wynikające z twórczego przetworzenia ustalonych wzorów.

Do najbardziej znanych reprezentantów „wysokiego” nurtu Art Deco zaliczyć należy Emile Jacqueusa Ruhlmann'a. Jego podziw dla ebenistów schyłku XVIII w. zdecydował o tworzeniu takich mebli, które wymagały mistrzostwa rzemieślniczego, nienaganny pod względem elegancji, proporcji i harmonii. Stosując się do nowoczesnej idei upraszczania poddał twórczemu przetworzeniu osiągnięcia neoklasycyzmu. Używając drewna o bardzo wyrazistym rysunku, powierzchnie zdobił w ograniczonym zakresie. Stosował wąziutkie, płynne w kształcie paseczki z kości słoniowej układane szkieletowo po przekątnych oraz pojedyncze rzędy małych plamek akcentujących wykwinną, lekką formę i linię mebla. Stosował również jedwabne chwasty lub kółka z kości słoniowej, które, pełniąc funkcję rączek, były jedynymi elementami ożywiającymi jednorodne, ciemne powierzchnie. Nieobce było mu też zdobienie powierzchni skórą marokańską, wężową lub papierem welinowym. Do wykonania mebla angażował on wielu mistrzów rzemiosła: Dunand wykonywał lakierowania, Georges Bastard i O'Kim Simmen inkrustacje. Do grona współpracujących z jego firmą zaliczyć należy również: Brandta, Decoeura, Décorchemanta, Jourdaina, Legrain, Lenoble'a, Linossiera, Puiforcata. Ruhlmann był także mistrzem aranżacji wnętrz komponowanych wbrew wymogom nowatorskich poszukiwań. Zrezygnował bowiem z tła konstruowanego z wielu barw, z kontrastowych wzorów, tworząc atmosferę dyskretnego komfortu, spokojnej harmonii. Jego wnętrza były charakterystycznie monumentalne z wielkimi kandelabrami kaskadowymi i warstwowymi tapetami. Był on właściwie daleki od estetyki modernistycznej i stymulował rozwój Art Deco w kierunku poszukiwania mebli czystych w formie i pozbawionych dekoracji.

Inny twórca „wysokiego” nurtu Art Deco to Jean-Michael Frank, który, projektując w bardzo surowym, nowoczesnym stylu używał drogich surowców dla stworzenia efektu bogactwa i luksusu. Używał do zdobienia mebli i pokrywania ścian pergaminu, aksamitu i jedwabiu. Specjalność zaś tego artysty stanowiły pracochłonne słomkowe mozaiki wymagające dziełnia każdego żdźbła wzdłuż i klejenia.

Wspomnieć też wypada o pracach Jules Leleu, którego proste fornirowane meble zdobione były charakterystycznym wzorem dorbnych żyłatek lub kwiatów inkrustowanych kością słoniową i masą perłową oraz o dziełach André Groulta stosującego odważnie skórę szagrynową i kość słoniową, które uwydatniały pogrubione, jakby napęczniałe kontury jego kompletów.

Styl „wysokiego” Art Deco związany był przede wszystkim z Francją i opierał się na tradycyjnych formach, które wysub-

telniał i upraszczał. Stosunek wielu artystów tego nurtu do modernizmu był różny, czasami świadomie kontynuowali osiągnięcia epoki poprzedniej, czasami odnosili się do niej obojętnie (Süe, Mare, Ruhlmann), realizując jednak postulat wykwińtości, elegancji i naturalistycznego odzwierciedlenia w jakiś sposób korespondowali z Art Nouveau. Ogólnie temu prądowi w sztuce patronują kierunki historyczne, co stanowi niewątpliwą analogię do eklektyzmu XIX w. Redukcjonizm form upowszechniony po 1907 r. spowodował i w tym nurcie osiągnięcie elegancji i wyrafinowania dzięki większej zwartości mebla, jego geometryzacji, a przede wszystkim proporcji i grze planów. Równie istotne jest podkreślenie swoistej dramaturgii tworzącej się z kontrastowania linii poziomych, z pionowymi a więc stosunków przestrzennych wnętrza, co podkreślone było jeszcze oświetleniem, użyciem luster (Pierre Chareau, Syrie Maugham). W innych krajach powielano wzornictwo paryskie: w Anglii najpełniej reprezentowane przez magazyn Betty Joel założony w 1919 r., w Niemczech odzwierciedlone w mieszczańskim neobaroku, ciężkim jednak i przysadzistym. Sztuka Czechosłowacji i Krajów Skandynawskich zaliczana być musi do nurtu eklektycznego, który nawiązywał do tradycji ludowych, w tym do ludowości fin de siècle'u bądź do idei Werkstätte, Deutsche Werkbund, Bauhausu i kubizmu.

WYSTAWA PARYSKA

Wystawa Exposition Internationales des Arts Decoratifs et Industriels Modernes otwarta w Paryżu w roku 1925 była pierwszą po wojnie imprezą międzynarodową o bardzo szerokim zasięgu. Miała zaprezentować poziom nowoczesnej sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego w zakresie architektury, meblarstwa, ubiorów, szkolnictwa artystycznego oraz — jak to określono — sztuki teatru, sztuki ulicy, sztuki ogrodu. Programowo demonstrowała ideę dzieła sztuki pełniącego funkcję dekracyjną w określonym zespole form, a więc w założeniu architektonicznym czy we wnętrzu. Poszczególni wystawcy mieli prawo wznieść własne pawilony kompletnie wyposażone lub urządzić wystawy przedmiotów sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego w działach drewna, kamienia, skóry, metalu, ceramiki, szkła, włókiennictwa, papieru i innych. O dopuszczeniu do uczestnictwa decydowało jury wystawy, powołane też do przyznania nagród przewidzianych zarówno dla projektodawców, jak wykonawców³. Była to wystawa o z góry już założonym programie artystycznym, sceną mieszczańskiej rewolucji w sztukach dekoracyjnych i odpowiedzią na powszechny nacisk do stworzenia nowoczesnego stylu-synonimu XX wieku z jego przyspieszonym tempem zmian społecznych, ekonomicznych i kulturowych. Z wielości wątków stylistycznych preferowała nurt deokoracyjny „wysokiego” Deco. Reakcją na nadchodzącą „obsesję” ornamentyki panującą na wystawie były jedynie dwa pawilony reprezentujące orientację konstruktywistyczno-funkcjonalną. Surowy i sztywny Pawilon projektu Le Corbusiera, związane z francuską grupą Esprit Nouveau, ostro zwalczaną przez samych organizatorów wystawy oraz bardzo dynamiczny pawilon radziecki będący dziełem Konstantina Melnikowa. Oba pawilony zapowiadały proces odejścia od Art Deco w 2 poł. lat dwudziestych ku ascetycznemu stylowi awangardy. Jednak nie ich kosmopolityczny „styl międzynarodowy”⁴ dominował nad całą ekspozycją. Szalę na korzyść nurtu dekoracyjnego przechyliła nieobecność na wystawie konkurencyjnego Bauhausu, który mimo starań nie został dopuszczony do ekspozycji ze względów politycznych.

Na tak zarysowanym tle polska sztuka Art Deco zaprezentowała się na Wystawie Paryskiej jako ostatecznie sprecyzowana i oryginalna a równocześnie zgodna z założeniami ogólnymi wystawy, która jak to już zostało podkreślone, preferowała orientację dekoracyjną. Zaistniała jako samodzielny twór wykrystalizowany już przed 1925 rokiem, kontynuujący osiągnięcia krakowskiego ośrodka artystycznego tj. Polskiej Sztuki Stosowanej (1901–1914) i Warsztatów Krakowskich (1913–1926).

Podjęła ona ten nurt, który w secesji poszukując kulturowych archetypów odwołał się do sztuki ludowej (styl zakopiański Stanisława Witkiewicza), a w zdobnictwie stosował szeroko geometryzację ornamentu, uproszczenie motywów naturalnych, oraz świadome ich zespolenie z formami wnętrza, tworząc charakterystyczną stylową całość (np. wnętrza zakopiańskiej willi Paliwowskich „Pod Jędrami” z roku 1896). Tzw. „styl zakopiański” właściwie był tylko inspirowany ludowością, a praca artysty nie polegała na biernym opisie faktów zaistniałych poza głównym nurtem kultury (tzn. secesją), lecz na ujednoliceniu estetycznym elementów znanych i opierając się na nich, na stworzeniu oryginalnej idei. Korzeni takiej postawy artystycznej należy poszukiwać w romantyzmie polskim — w teorii „cyrkulacji idei piękna” Cypriana Kamila Norwida, który to, co ludowe nakazywał podnosić do godności narodowej, oraz w mickiewiczowskiej metodzie niejako narzucania swojej wizji estetycznej ludowej kulturze (ludowość „Dziadów”). Szczególnie Stanisława Wyspiańskiego, czołowego artystę Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, uznać należy za prekursora całościowej aranżacji wnętrza. Projektując słynną „Świętlicę” na wystawę w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w roku 1904 artysta sięgnął jeszcze do źródeł sztuki ludowej ale jakby wypływającej z legend i podań prapolskich. Aranżując wnętrza powiazał w integralną całość obrazy i rzeźby dając niespokytany efekt. Szczególnie trzy jego monumentalne siedziska zaprezentowane na tej wystawie odegrały znaczną rolę w historii polskiego meblarstwa XX wieku wskazując dalszą linię rozwojową w kierunku geometryzacji bryły i uproszczeń linii⁵.

Natomiast projektując wnętrza już modernistyczne dla Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie (1904 r.) oraz dla Zofii z Pereńskich i Tadeusza (Boya) Żeleńskich (1904–1905) — podporządkowane malarskiemu widzeniu przestrzeni, brał pod uwagę nie tylko kolorystykę tła na którym funkcjonować miały jego silnie zgeometryzowane meble, ale również oświetlenie oraz układ linearny wnętrza (komozycyjny rytm przeplatających się pionów i poziomów)⁶. W podobnym duchu pracowali i inni artyści, członkowie tego Towarzystwa. Np.: Edward Trojanowski, Ludwik Wojtyczka, Józef Czajkowski, Eugeniusz Dąbrowa-Dąbrowski, urządzając w latach 1905–1906 jeden z najciekawszych stylistycznie zespołów wnętrz secesyjnych tj. pomieszczenia przebudowanego gmachu krakowskiego Teatru Starego⁷. Dalej Józef Mehoffer (wnętrze Izby Przemysłowo-Handlowej — 1905 r.)⁸, Karol Frycz — (wnętrze cukierni Jana Michalika — 1910 r.)⁹, Henryk Uziębło i inni (wnętrze sanatorium dr Kazimierza Dłuskiego w Zakopanem — 1908–1910)¹⁰.

Z kręgu artystów Towarzystwa wyróżniał się jeszcze Karol Tichy, początkowo entuzjasta secesji, który w roku 1908 wykonał w ramach konkursu zestaw mebli będących antytezą estetyki secesji i wizjonerską zapowiedzią konstruktywizmu. Krzesło Tichego z zestawu sypialnego, wykonane z drewnianej listwy jednej grubości, wsparte na trzech nogach powiązanych w najprostszy sposób z oparciem i siedzeniem — powinno być porównane z pracami Marcela Breuera czy

Josefa Albersa z Bauhausu z lat dwudziestych¹¹. Należy zadać więc pytanie, czy doświadczenia Karola Tichy'ego i Stanisława Wyspiańskiego, związane z geometrycznym upraszczaniem mebli, sprowadzanie ich niejednokrotnie do brył, w których decydującą rolę odgrywały: proporcje, redukcja zdobnictwa, położenie nacisku na funkcjonalność — nie wyprzedziły metod stosowanych przez De Stijl, Bauhaus, Le Corbusiera, Ruhlmana, Mare'ego, Süe'go — zarówno w sposobie konstruowania mebla jak i jego otoczenia. Kontynuując w wielkim skrócie rozważania nad polską sztuką dekoracyjną — pierwsza faza rozwoju zamknięta została wielką wystawą Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym, urządzoną w Krakowie w r. 1912 pod parkiem dr Jordana, gdzie architekci i malarze z Polskiej Sztuki Stosowanej wybudowali i urządzili oprócz pawilonów wystawowych kilka wzorowych domów jak: domek podmiejski, dom dla robotnika i rzemieślnika oraz zagorę chłopską¹². Wystawa ta uznawana dziś za nowatorską w Europie, prezentowała w sposób poglądowy dążenie do stworzenia nowoczesnej, praktycznej i pięknej architektury, zespolonej harmonijnie z otoczeniem, a jednocześnie akcentującej wagę wewnętrznych rozwiązań z umeblowaniem włącznie¹³. Oddanie inicjatywy w ręce Warsztatów Krakowskich (1913–1926) stworzyło nową płaszczyznę działania i doprowadziło do polskiego uczestnictwa w Wystawie Paryskiej 1925 r. Poszukując własnego, narodowego charakteru plastycznej wypowiedzi, artyści z Warsztatów połączyli w sposób oryginalny modernistyczne tendencje naszej sztuki z doświadczeniami Karola Tichy'ego i Stanisława Wyspiańskiego, zbieżne z nową estetyką konstruktywizmu. Oznaczało to pojednanie formy z ornamentem. W związku z powyższym polska sztuka Art Deco zaistniała na Wystawie Paryskiej w r. 1925 jako gotowy w formie program estetyczny w naturalny sposób kontynuujący osiągnięcia epoki wcześniejszej, jako odpowiedź na powszechne wyzwanie do poszukiwania nowego stylu zdobniczego, który zaspokoiłby aspiracje człowieka wyzwolonego przez futurizm z zależności historycznych. Odzwierciedlała ona żądania wynikające na Zachodzie z przyspieszonego tempa życia, ze zmian społecznych, ekonomicznych i kulturalnych. Sztuka polska odniosła w ramach tej wystawy ogromny i niespodziewany sukces¹⁴. Sukces ten ułatwił fakt, że wystawa, mimo zamierzeń przedstawienia form przemysłowych, oddała priorytet estetyce wyrażonej przez rzemiosło artystyczne. Stworzyło to dla Polski pomyślną sytuację dla pokazania głównie, dobrego rzemiosła artystycznego. Ekspozycja polska stanowiąc przykład dojrzałej sztuki dekoracyjnej, której poświęcona była wystawa, nie sygnalizowała istnienia u nas kierunków awangardowych, kontrowersyjnych wobec nurtu dekoracyjnego (tj. grupy „Blok”). Komisarzem działu polskiego Wystawy Paryskiej był Jerzy Warchałowski, ziązany od dawna z środowiskiem krakowskich artystów najpierw poprzez działalność w Towarzystwie Polska Sztuka Stosowana jako jej prezes, a następnie jako mecenas i dyrektor Warsztatów Krakowskich. Miało to decydujący wpływ na charakter polskiej ekspozycji, artytom krakowskim powierzył bowiem główne zadania. Byli to: Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Karol Tichy, Karol i Zofia Stryjeńscy, Edward Trojanowski, Jan Szczepkowski. Do udziału w przygotowaniu ekspozycji polskiej zaproszeni zostali ponadto Henryk Kuna i Władysław Skoczylas z warszawskiego Stowarzyszenia Rytm, bliscy założeniom artystycznym Warchołowskiego. Uczestnicząca w wystawie grupa wybitnych twórców zaprezentowała własną, polską odmianę „stylu roku 1925” wyrosłą na gruncie założeń Warsztatów Krakowskich jako synonim sztuki oficjalnej. Nasz reprezentacyjny pawilon wybudowany według projektu

Józefa Czajkowskiego, przyozdobiony malarstwem Zofii Stryjeńskiej, sgraffitem Wojciecha Jastrzębowskiego, meblami Karola Stryjeńskiego, rzeźbą Rytm Henryka Kuny przeszedł do historii polskiej architektury jako obiekt oryginalny i charakterystyczny dla tego kierunku. Również pozostałe części ekspozycji w Grand Palais oraz Galerii Inwalidów stanowiły przykład dojrzałej sztuki dekoracyjnej, której poświęcona była Wystawa Paryska. Wnętrza tam zaprezentowane autorstwa Wojciecha Jastrzębowskiego, Karola Tichy'ego, Józefa Czajkowskiego, Karola i Zofii Stryjeńskich, Edwarda Trojanowskiego, Jana Szczepkowskiego — tworzyły wraz z architekturą oryginalną całość, zaprojektowaną od początku do końca przez twórców wyznających ideę integracji sztuki, wypracowaną teoretycznie i praktycznie w Warsztatach Krakowskich. Wśród tych artystów, najwybitniejszym twórcą wnętrz na Paryskiej Wystawie był Wojciech Jastrzębowski¹⁵. W ramach istniejącej konwencji zaproponował zamiast mebli nawiązujących do form stylowych (tj. barokowych) — formę nową, współczesną odmianę, która odzwierciedlała tendencje ówczesnej sztuki i architektury. Nie rezygnując z nowoczesnego ujęcia logiki budowy, nadał swoim meblom na wystawie charakter polski¹⁶. Do tradycji ludowych sięgały natomiast propozycje wnętrz Mieczysława Kotarbińskiego (z Warszawy) i Edwarda Trojanowskiego. Tak więc zaprezentowany na wystawie paryskiej styl polskiego Art Deco ogólnie charakteryzował się kanciastością kształtów, ostrością linii, kryształicznymi bądź trójkątnymi, zrytmizowanymi formami, akcentującymi geometryczne układy w systemie przenikających się płaszczyzn. Rytmikę ruchu form występujących i cofających się z wyraźnym odgraniczeniem formy oświetlonej od formy w cieniu. Wobec osiągnięć polskiego modernizmu, o którym pisałam wyżej należy zadać pytanie — czy polskie Art Deco uwarunkowane było wpływami Winer Werkstätte, Deutsche Werkbund, Bauhausu i przywodziło na myśl związki z kubizmem — czy też stanowiło oryginalny, samodzielny nurt sztuki towarzyszący rozwojowi zdobnictwa europejskiego, oparty na programach estetycznych Młodej Polski oraz na tradycjach ludowych. Ludową umiejętność ciosania w pniu drewna czy bryle kamienia, w sposób mistrzowski zastosował w swej kapliczce Jan Szczepkowski. Zwracała ona największą uwagę i zakupiona została przez rząd francuski. Dzięki Jerzemu Warchałowskiemu, komisarzowi działu polskiego, a równocześnie dyrektorowi Warsztatów Krakowskich, kierowane przez niego Stowarzyszenie zaprezentowało na wystawie swój wieloletni dorobek we wszystkich dziedzinach sztuki i rzemiosła reprezentowanych na wystawie. Dział polski imponował rozmachem i wszechstronnością. Polscy artyści zdobyli najwięcej nagród tj. 172 nagrody i wyróżnienia w tym 33 Grand Prix, 32 Diplôme d'Honneur, 43 złote medale, 42 srebrne medale i inne dla 307 wystawców polskich, przychylnie oceny niektórych krytyków francuskich oraz uznanie zwiedzających¹⁷. Jednak, pomimo tak świetnego sukcesu polska sztuka Art Deco nie weszła na rynek francuski i europejski. Był to bowiem jednorazowy z wielkim wysiłkiem dokonany pokaz. Nie było to winą ani organizatorów, ani artystów. Jej słabość stanowił brak zaplecza przemysłowego, który we Francji i krajach niemieckojęzycznych zapewnił produkcję sryjną i szybki obrót towarowy¹⁸. Natomiast z omawianej wystawy jako wartości trwale pozostało: po pierwsze, potwierdzenie w kraju pozycji tej grupy artystów, która brała udział w wystawie. Po drugie: powstanie doświadczalnej Spółdzielni Artystów i Rzemieślników „Ład” założonej przy warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w roku 1926 m.in. przez Warchałowskiego i Jastrzębowskiego. Dzięki temu „Ład” stał się następnym ogniwem nurtu dekoracyjnego w sztuce polskiej i spad-

kobiercą dorobku Warsztatów Krakowskich, a idee leżące u jego podstaw jeszcze sprzed I wojny światowej — przeniesione na grunt warszawski¹⁹. Na tych wartościach „Ład” stworzył odrębny styl, uznany powszechnie za charakterystyczny dla polskich wnętrz lat trzydziestych. Początkiem jego była dekoracyjna konwencja „stylu roku 1925”, potem pod wpływem konstruktywizmu stopniowe upraszczanie form uznawane za właściwy styl „Ładu” i wreszcie nawrót do swoistego, historyzującego Art Deco²⁰. Po trzecie: powstanie Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej za Granicą oraz założenie Instytutu Propagandy Sztuki.

Na tak zarysowanym tle europejskiej i polskiej sztuki dekoracyjnej przyszła kolej na omówienie stylistycznych warunkowań sypialni Art Deco ze zbiorów Muzeum Historycznego m. Krakowa, która jest głównym tematem tego artykułu. Prezentowany niżej szczegółowy opis i analiza stylistyczna poszczególnych sprzętów wchodzących w skład garnituru, pozwoli rozwiązać szereg problemów z nim związanych. Najważniejszym — to uzyskanie odpowiedzi na pytanie, czy garnitur ten posiada cechy polskiego, czy raczej niemieckiego Art Deco. W dotychczasowej ocenie Muzeum uchodził bowiem za reprezentujący niemiecką sztukę dekoracyjną. Następnie pomoże zrekonstruować pierwotny wygląd dwuosobowego łóżka, przerobionego na tapczan oraz ocenić wartość artystyczną całego zespołu. Opis i analiza stylistyczna niezbędna jest też do wyjaśnienia równie ważnej kwestii jak określenie czasu powstania tego zespołu mebli. Wnioski stąd wypływające w połączeniu z historią fabryki, która wykonała meble, uściślą datowanie. W efekcie końcowym, na bazie tych wszystkich rozważań, będzie można podjąć próbę wskazania autora projektu analizowanej sypialni Art Deco.

W obliczu rozproszenia polskiego zasobu meblarstwa pierwszej połowy XIX wieku oraz braku fachowych opracowań na ten temat (co zasygnalizowałam na wstępie artykułu) — tak postawiona linia badawcza nad zespołem mebli Art Deco z naszego Muzeum jest pierwszą próbą zajęcia się tym zagadnieniem oraz stanowi propozycję do podjęcia kompleksowych badań nie tylko nad meblarstwem lat dwudziestych, ale także nad całą polską odmianą „stylu 1925 roku”.

OPIS POSZCZEGÓLNYCH SPRZĘTÓW Z KOMPLETU SYPIALNI W STYLU ART DECO

W skład kompletu wchodzi: szafa ubraniowa, toaletka, komoda, stolik, dwa krzesła, fotel, dwa puffy oraz tapczan przerobiony współcześnie (w latach sześćdziesiątych) z dwuosobowego łóżka, dwa fragmenty wezgłowia łóżka i jego przyczółek od strony nóg. Wszystkie meble wykonane zostały z miękkiego drewna iglastego, fornirowane od zewnątrz złocistą brzozą karelską, częściowo intersjowane czeczotą oraz ozdobione aplikacją ze złożonego drewna²¹.

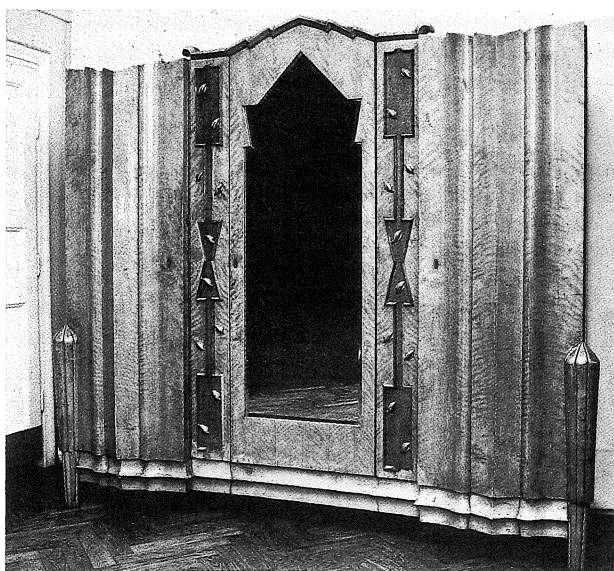
Duże płyty forniru grubości od 1 do 2 cm, grają na powierzchni mebli pomysłowym układem mazeru, tworząc falisty lub pierzasty ornament z pasów o tonacji ciemniejszej niż tło. Wnętrza mebli fornirowane mahoniem. Całość bejcowana i politurowana szelakiem. Zawiasy, zamki (wpuszczane w grubość desek) oraz szyldy zamków — mosiężne. W toaletkę i szafę wprawione ponadto kryształowe, szlifowane lustra. Siedziska i zaplecki krzeseł oraz fotela tapicerowane na sprężynach. Od strony konstrukcyjnej wszystkie meble są klejone i śrubowane, a boki szuflad łączone na wczepy (tzw.

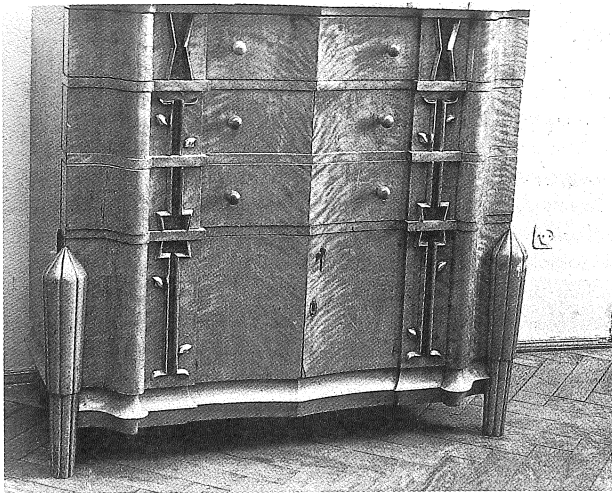
jaskółczy ogon). Wszystkie drzwi osadzone na długich, pionowych zawiasach. Niektóre elementy składowe kompletu oznaczone są nazwą fasonu; GABRJELA oraz numerami seryjnymi — i tak: GABRJELA (na plecach szafy), GABRJELA 299 (na plecach komody), GABRJELA 296 i 297 (we wnętrzach szafek nocnych), GABRJELA 300 (na oskrzynieniu stolika). Ponadto na wewnętrznej stronie prawego skrzydła drzwiowego szafy przytwierdzona jest prostokątna tabliczka metalowa z nazwą firmy stolarskiej zapisaną w 3 wierszach: W. NOWAKOWSKI i SYNOWIE / FABRYKA MEBLI / POZNAŃ, GÓRNA WILDA 134.

Uderzającą cechą tych mebli, poza użyciem drogich fornirow, wykończenia „na wysoki połysk”, zastosowania złocenia prawdziwym złotem płatkowym, jest niezwykła staranność wykonania. Wszystkie niewidoczne części poszczególnych sprzętów mają deski gładzone (oskrzynienia: stolika, krzeseł, fotela, puffów), gładzone i ciemno podbejcowane (plecy szafy, komody), fornirowane brzozą karelską o nieco uboższym rysunku mazeru i politurowane szelakiem (tyły całej toaletki oraz bazerii ściennej). Ponadto na poszczególne części konstrukcyjne można obecnie rozebrać szafę i boazerię, a pierwotnie także i łóżko. Parucentymetrowe różnice w wymiarach niektórych elementów składanych i dekoracyjnych poszczególnych mebli wskazują, że wykonane zostały metodą warsztatową na indywidualne zamówienie. Umiejętność wykonania dużych, łukowato wgiętych, wolutowo wygiętych oraz przyrmatycznych płaszczyzn, świadczy o perfekcyjnym opanowaniu techniki stolarskiej i znajomości tajników tej sztuki w poznańskiej fabryce mebli W. Nowakowskiego i Synów.

Całą sypialnię tworzą sprzęty typu skrzyniowego, szkieletowego, łączące typ mebla skrzyniowego z elementami konstrukcji szkieletowej oraz uzupełniające całość łóżko i boazeria. Najokazalszym sprzętem skrzyniowym w całym komplecie jest szafa ubraniowa o wymiarach: wys. 207 cm, szer. 227 cm, gł. 65 cm (Fot. 1). Trójdziwna, wsparta na 4 nogach zróżnicowanych w formie, z ryzalitowo rozwiązany frontem. Dół szafy obiega z trzech stron rodzaj uskoko-

1. Szafa ubraniowa z garnituru sypialni w stylu Art Deco. Wyk. Fabryka mebli W. Nowakowski i Synowie. Poznań, ok. 1926/27—1929.





2. Komoda z garnituru sypialni w stylu Art Deco. Wyk. Fabryka mebli W. Nowakowski i Synowie. Poznań, ok. 1926/27–1929 r.

wego cokołu, również ryzalitowo załamanego i cofniętego nieco w stosunku do lica ścian. Część środkowa szafy lekko ryzolitowo cofnięta ku tyłowi, u góry trójkątnie zakończona, z linią brzegu zaakcentowaną złożoną pryzmatyczną listwą uskokowo załamaną, z końcami uniesionymi półkoliście do góry. W drzwi wprowadzone prostokątne, szlifowane lustro o sfazowanych brzegach, zakończone u góry łukiem dwuspadowym, schodkowym. Pionowe płaszczyzny po bokach drzwi ozdabia aplikowany, złożony ornament geometryczny — utworzony z dwóch rzędów równoległych pryzmatycznych listew, załamujących się pod różnymi kątami. Wnętrze powstałych w ten sposób prostokątów i trójkątów wypełnia intarsja z bejcowanej na brązowo czeczotki. Złożone, stylizowane pęczki listków przyćpione do listew zewnątrz i wewnątrz, uzupełniają dekorację. Ryzalitty boczne szafy to drzwi skonstruowane z dwóch grubych wygiętych desek, zestawionych ukośnie. Powierzchnia wewnętrzna drzwi gładka, posiada w przekroju linię łuku dwudzielnego kotarowego. Powierzchnia zewnętrzna natomiast wolutowo wygięta na bokach z pryzmatyczną formą pośrodku, w związku z czym górne krawędzie są skośnie wklęsłe i posiadają niespokojny uskokowy wykrój. Ściany boczne szafy gładkie. Nogi przednie dekoracyjne, rzeźbiarsko potraktowane, w formie wysokich cylindrycznych stożków puklowanych, flankujących mebel do wysokości 83 cm, na wysokości cokołu uskokowo zwężonych ku dołowi. Wnętrze szafy w części środkowej, prostokątne z czterema półkami na metalowych wspornikach. Dno i sufity części bocznych, ryzalitowych — posiadają od frontu wykrój łuku dwudzielnego kotarowego. Wewnątrz uchwyty na drążki do wieszania ubrań.

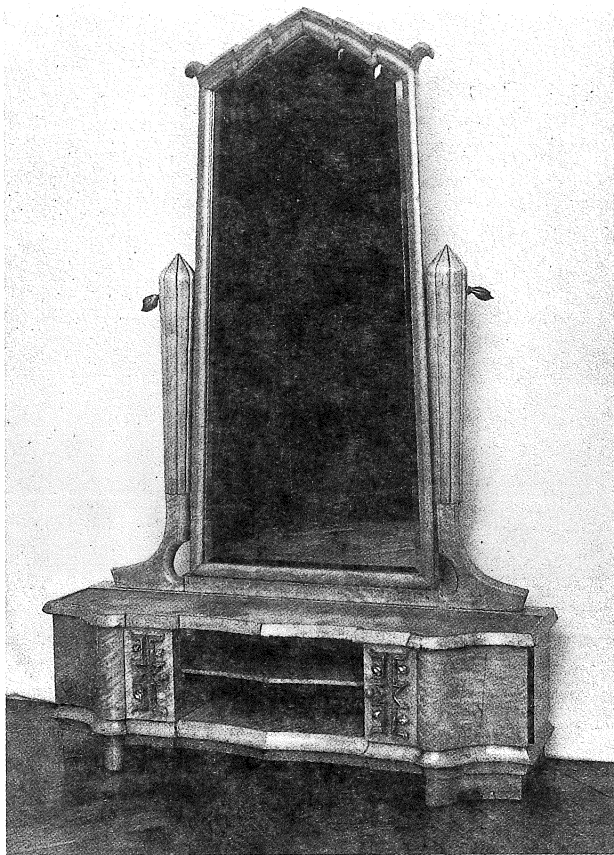
Komoda o wymiarach: wys. 99,5 cm, szer. 107 cm, gł. 57 cm (Fot. 2) jest meblem skrzyniowym, trzy-szufladowym z dwudrzwiową szafką i rodzajem cokołu u dołu; wspartym na czterech nogach. Ściana frontowa komody jednolicie, wertykalnie wymodelowana w formy płynne — wolutowo wygięte na bokach mebla; przechodzące uskokowo w formy płaskie ozdobione złożonym, aplikowanym ornamentem geometrycznym; i znów łukowato wklęsłe, tworzące na osi mebla ostry kant. Ów ornament geometryczny — podobnie jak na szafie, tworzą dwa rzędy równoległych pryzmatycznych listew, załamujących się pod różnymi kątami, tworząc na szufladach i szafce rozmaite figury geometryczne. Wnętrze figur wypeł-



3. Taboret — puf z garnituru sypialni w stylu Art Deco. Wyk. Fabryka mebli W. Nowakowski i Synowie. Poznań, ok. 1926/27–1929 r.

nia intarsja z bejcowanej na brązowo czeczotki. Złożone, stylizowane pęczki listków przyćpione do listew — uzupełniają dekorację. Ściany boczne komody gładkie. Cokół obiegający komodę z trzech stron — podobnie jak w przypadku szafy, jest uskokowy, załamujący się na liniach profilów bryły komody i cofnięty nieco ku tyłowi. Błat na rzucie wydłużonego prostokąta o skośnie sfazowanych brzegach, w części frontowej powtarza charakterystyczne profile mebla. Wystrój mebla uzupełniają toczone, kuliste uchwyty umieszczone po dwa na każdej szufladzie. Całość uniesiona jest na czterech zróżnicowanych w formie nogach. Nogi przednie takie same jak u szafy — w kształcie wysokich, cylindrycznych, puklowanych stożków flankujących mebel do wysokości 48,5 cm; na wysokości cokołu uskokowo załamanych i zwężających się ku dołowi.

W garniturze omawianych mebli typ sprzętu skrzyniowego reprezentując również dwa taborety zwane puffy (poufs) — (Fot. 3). Oba w kształcie szafki prostopadłościenną na rzucie kwadratu o boku długości 38 cm i wysokości całkowitej 42,5 cm, z rodzajem cokołu na dole, siedziskiem wyścielanym na sprężynach; wsparte na czterech wysokich jednakowo ukształtowanych nogach. Profil bryły taboretów skromniejszy niż szafy i komody. Wszystkie cztery boki wymodelowane są tak samo: duże, gładkie płaszczyzny łączą się wzdłuż narożników z formami wolutowo-wygiętymi. Cokół obiegający puffy z czterech stron, jest uskokowy, załamujący się na linii profili i cofnięty nieco ku tyłowi. Narożniki na całej wysokości flankują nogi w kształcie wysokich, cylindrycznych, puklowanych stożków; na wysokości cokołu uskokowo załamanych i zwężających się ku dołowi. W ściankach frontowych jednoskrzydłowe drzwi z zatraskowymi zamkami. Złożona, aplikowana dekoracja ogranicza się tu do krótkich, pryzmatycznych listewek z przyćpionymi pęczkami listków, umieszczonych na trzech bokach pod ramą siedziska, oraz pryzmatycznych listewek i toczonych gałek uchwytów — na drzwiczkach taboretów. Tapicerka przytwierdzona do ramy siedziska na stałe, wykończona pasmanterią. Pokrycie współczesne (z lat sześćdziesiątych) stanowi wełniana tkanina



4. Toaletka z garnituru sypialni w stylu Art Deco. Wyk. Fabryka mebli W. Nowakowski i Synowie. Poznań, ok. 1926/27–1929 r.

żakardowa, jasnobieżowa z deseniem roślinnym w kolorze popielatym i błękitnym. Deseń tkaniny utworzony jest z owalnych medalionów wypełnionych bukiecikami kwiatów, umieszczonych w polach pomiędzy krzyżującą się skośnie wicią roślinną, spiętą kokardami. Pasmateria w kolorze niebieskim, białym i bordowym.

Toaletka (wys. 182 cm, szer. 120 cm, gł. 38 cm) z tego garnituru jest sprzętem łączącym typ mebla skrzyniowego z elementami konstrukcji szkieletowej (Fot. 4). Podstawę bowiem dla tafli lustrzanej, oprawionej w ramę — tworzy wydłużona, prostopadłościenna skrzynia z rodzajem cokołu, wsparta na czterech niskich nogach, z otwartą częścią środkową, w której mieści się półka ujęta jednoskrzydłowymi szafkami po bokach. Ściana frontowa, podobnie jak w komodzie, ukształtowana z elementów wolutowo wygiętych, przechodzących ku środkowi w formy płaskie, ozdobione złożonym, aplikowanym ornamentem geometrycznym (drzwi szafek), oraz łukowato wklęsłych, tworzących na osi ostry kant (część środkowa z półką). Aplikację tworzą i tu dwa rzędy równoległych, pryzmatycznych listew, załamujących się pod różnymi kątami tworząc figurę geometryczną z czterokątną gwiazdą pośrodku. Wnętrza figur wypełnia też intersja z bejcowanej na brązowo czeczoty. Ornament ten uzupełniają tak samo jak w innych meblach — złożone, stylizowane pączki listków, przyłączone do listew oraz toczone gałki — uchwyty drzwiczek. Ściany boczne podstawy gładkie. Cokół podstawy — analogicznie do innych mebli — jest uskokowy i załamuje się na liniach profilii oraz cofnięty nieco ku tyłowi. Brzegi blatu skośnie sfazowane, w części frontowej wykrojone w charak-

terystyczny profil dla wszystkich mebli tego kompletu. Płyta blatu pogłębiona dla umieszczenia szyby. Nogi przednie wolutowo wygięte, nogi tylne płaskie. Cofnięte ku tyłowi lustro w kształcie trapezu z trójkątnym, uskokowym szczytem, oprawione jest w wąską, wypukłą ramę, osadzoną trwale w blacie podstawy za pomocą wsporników. Rama w partii szczytowej jest zdowjona. Jej zewnętrzna część tworzy pryzmatyczna, uskokowo załamana listwa z końcami uniesionymi półkoliście do góry. Wsporniki flankujące lustro, mają kształt wysokich, cylindrycznych stożków puklowanych, w partii dolnej przechodzących uskokiem w rodzaj spływów wolutowych z półkolistym ażurem. Wystrój toaletki uzupełniają dwa duże złożone, stylizowane pączki listków przykręcone do szczytów wsporników.

Należące do garnituru dwa krzesła i fotel reprezentują typ mebli szkieletowych.

Krzesła (wys. 91 cm, szer. max. 47 cm, gł. 45 cm) — (Fot. 5) posiadają tapicerowane siedziska i zaplecki wsparte na czterech nogach zróżnicowanych w formie. Oskrzynienia siedzisk wąskie, w kształcie trapezu, w części frontowej wykrojone w charakterystyczną linię tj. wolutowo wygiętą na bokach w połączeniu z łukowato wklęsłą ku środkowi i ostrym kantem na osi. Nogi przednie w kształcie wysokich, cylindrycznych stożków o puklowanej powierzchni, w partiach dolnych uskokowo załamanych i zwężających się ku dołowi. W miejscu połączenia nóg z ramą siedziska znajdują się wydłużone elementy w kształcie jakby kostki. Nogi tylne graniaste, lekko ugięte z małym uskokiem w partii dolnej, od strony wewnętrznej. Nogi przednie z tylnymi powiązane pod siedzeniem wklęsło profilowaną po-

5. Krzeszło z garnituru sypialni w stylu Art Deco. Wyk. Fabryka mebli W. Nowakowski i Synowie. Poznań, ok. 1926/27–1929 r.



przeczką. Przedłużenie tylnych nóg w górę, powyżej siedzenia stanowi ramę dla wysokiego, lekko odchylonego do tyłu zaplecka, wypełnionego tapicerką. Górna listwa ramy załamuje się skośnie ku środkowi i posiada uskokowy wykrój. Pozioma, wklęsło profilowana poprzeczka umieszczona nad siedzeniem, ogranicza tapicerkę od dołu — tworząc ażurowy, wąski prześwit przedzielony pośrodku elementem konstrukcyjnym w formie trapezu. Tapicerka siedzisk oraz zaplecków krzeseł okryta tkaniną identyczną jak na pufach.

Fotel (wys. 91,5 cm, szer. 61 cm, gł. 52 cm.) — (Fot. 6). Kształt fotela stanowi rozwinięcie formy krzeseł. Oskrzynienie siedziska jest tu półokrągłe, w części frontowej wykrojone jak krzesła i inne meble tj. posiada na osi ostry kant, łukowate wgięcia i wolutowe wygięcia na bokach. W miejscu połączenia przednich nóg z ramą siedziska występują wydłużone, prostopadłościennne kostki. Nogi przednie przedłużone powyżej siedziska, stwarzają podpory poręczy mebla. Powtarzają kształt nóg wszystkich mebli tego garnituru tj. cylindrycznych stożków o puklowanej powierzchni, w partiach dolnych uskokowo załamanych i zwężających się na końcach. Tylnie nogi — lekko ugięte, graniaste, jak u krzeseł z małym uskokiem od wewnątrz u dołu — poprzez przedłużenie w górę nad siedzenie tworzą ramę dla wysokiego, lekko wklęsłego zaplecka, wypełnionego tapicerką. Górna listwa ramy zaplecka szersza niż u krzeseł. Załamuje się tak samo jak tam skośnie ku środkowi i posiada również uskokowy wykrój. Pozioma, wklęsło profilowana poprzeczka, umieszczona nisko nad siedzeniem, również i tu ogranicza pole tapicerki od dołu. Powstały ażur przedziela też po-

6. Fotel z garnituru sypialni w stylu Art Deco. Wyk. Fabryka mebli W. Nowakowski i Synowie. Poznań ok. 1926/27–1929 r.



7. Stolik z garnituru sypialni w stylu Art Deco. Wyk. Fabryka mebli W. Nowakowski i Synowie. Poznań, ok. 1926/27–1929 r.

środku element konstrukcyjny o kształcie trapezu. Łączny nóg stanowi tu półkoliście wygięta, wklęsło profilowana listwa, umieszczona pod siedzeniem. Poręcze długie o urozmaiconym kształcie, wspierają się dodatkowo na rozwidlonych, uskokowych podpórkach, osadzonych w oskrzynieniu siedziska. Przednia część poręczy posiada formę szyny; na osi rozwidlonych podpórek wyciętej od dołu na kształt trapezu. Powstały w ten sposób ażur ma kształt wydłużonego w szpic siedmioboku. Część tylna poręczy — powiązana z zaplekiem — jest łukowato wygięta i skośnie sfazowana. Tapicerka fotela identyczna jak na krzesłach i taboretach.

Należący do garnituru stolik (wys. 75 cm, szer. 86 cm, gł. 60 cm) — (Fot. 7) posiada prostokątną płytę wierzchnią o skośnie sfazowanych brzegach, spoczywającą na oskrzynieniu mieszczącym od frontu szufladę z uchwytem w kształcie gałki. Zarówno wszystkie boki oskrzynienia jak i blatu stolika mają charakterystyczną linię z ostrym kątem na osiach, wolutowe wygięcia przy nogach. Unoszące całość nogi to również wysokie, cylindryczne stożki o puklowanej powierzchni, w partiach dolnych, uskokowo załamane i zwężające się ku dołowi. W miejscu połączenia nóg z oskrzynieniem występują wydłużone, kostkowe elementy konstrukcyjne. Tylną ścianę oskrzynienia ozdabia złożona aplikacja z pryzmatycznej, załamanej listwy.

Omawiany garnitur uzupełniało dwuosobowe łóżo związane integralnie z boazerią osłaniającą częściowo ścianę sypialni oraz dwie szafki nocne również połączone z boazerią jako jej dodatkowy element dekoracyjny. Cała ta rozbudowana konstrukcja umieszczona była pierwotnie na podeście obitym malinowym sukrem²².

Należący obecnie do kompletu jednoosobowy tapczan (Fot. 8) przerobiony został w latach sześćdziesiątych z elementów dawnego łóżka oraz boazerii²³. Tak więc wezgiowie tapczanu oraz przyczółek od strony nóg, utworzone zostały z środkowej części boazerii (spełniającej równocześnie rolę wezgiowia oryginalnego łóżka), wyciętej z całości i przeciętej wzdłuż na dwie części. Powstały w ten sposób prostokątne wezgiowie tapczanu, zakończone trójkątnym szczytem, wykończonym pryzmatyczną, uskokowo załamującą się listwą —



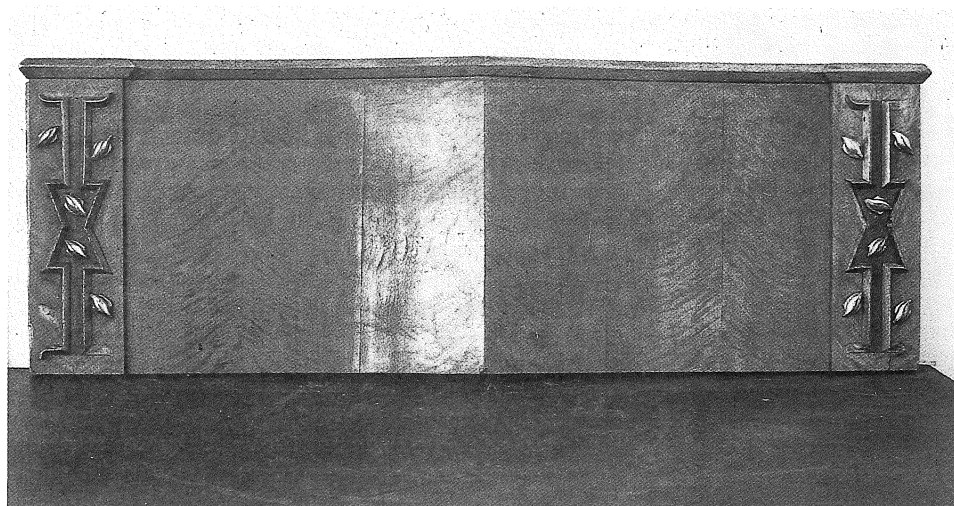
8. Tapczan przerobiony z łóżka oraz boazeria z garnituru sypialni w stylu Art Deco. Stan obecny.

jest częścią górną wyciętego fragmentu boazerii, a prostokątny przyczółek od strony nóg stanowi jej część dolną. Elementami z dawnego łóżka są tu również deski skrzyni pościelowej, wykorzystane jako dłuższe boki tapczanu oraz nogi przednie w kształcie cylindrycznych, puklowanych stozków w części dolnej uskokowo załamanych i zwężających się ku dołowi.

Do wystroju dawnego łóżka należy jeszcze, zachowany luzem, jego przyczółek od strony nóg (Fot. 9). W obecnym kształcie jest wydłużonym prostokątem o licu utworzonym z dwu łukowato wygiętych desek, tworzących na osi ostry kant, flankowany na bokach formami płaskimi w rodzaju lizen, ozdobionych złożonym, aplikowanym ornamentem geometrycznym utworzonym z dwóch rzędów równoległych pryzmatycznych listew załamujących się pod różnymi kątami

z umieszczonym pośrodku motywem dwóch trapezów zwróconych do siebie krótszymi podstawami. Ornament ten uzupełniają złożone, stylizowane pęczki listków przyczepione do listew, a jego wnętrze wypełnia intarsja z bejcowanej na brązowo czeczoty. Gruba, pryzmatyczna listwa, załamana uskokowo nad lizenami, wykańcza przyczółek od góry. Zachowane na bokach przyczółka ślady po nieprecyzyjnym odcięciu pozostałych części lica, wskazują, że obecna jego długość 178 cm nie jest pierwotna. Również ślady kleju oraz wręby wzdłuż dolnego brzegu przyczółka, sugerują istnienie pierwotnie dodatkowego członu konstrukcyjnego i dekoracyjnego zarazem, usuniętego w trakcie przeróbki łóżka. Tak więc obecna wysokość przyczółka 46 cm nie może być pierwotna.

Pozostałe — po wycięciu części środkowej — cztery luz-



9. Przyczółek od strony nóg dawnego łóżka z garnituru sypialni w stylu Art Deco. Stan obecny. Wyk. Fabr. W. Nowakowski i S. Poznań, ok. 1926/27-1929 r.

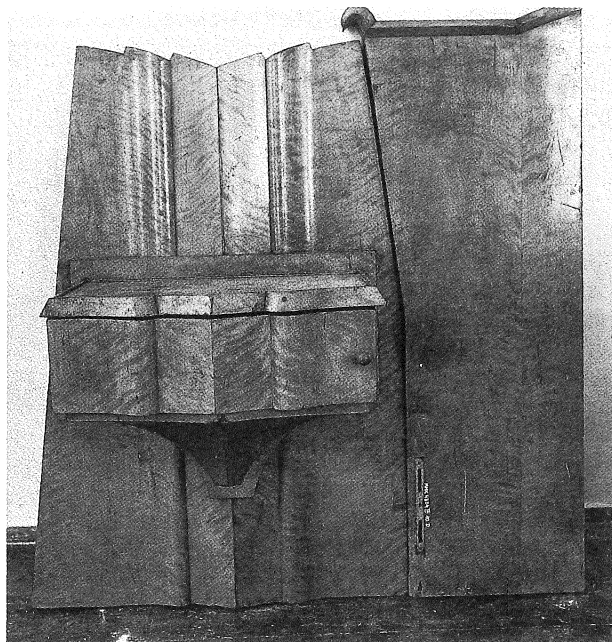
ne elementy pierwotnej boazerii są zróżnicowane pod względem kształtu jak i sposobu opracowania powierzchni lica (Fot. 10). Elementy połączone z szafkami nocnymi mają kształt wieloboku, w którym linie boków zewnętrznych zbieżają się skośnie ku górze, a boki wewnętrzne wykrojone są pod kątem rozwartym. Zarys lica taki sam jak bocznych skrzydeł szafy. Powstał z połączenia formy pryzmatycznej, umieszczonej pomiędzy dwoma formami wolutowo wygiętymi. Wykrój górnych krawędzi jest więc również skośnie wklęsły ku środkowi i niespokojnie, uskokowo załamany. Na tak ukształtowanym tle umieszczone są jednoskrzydłowe szafki nocne na rzucie wydłużonego prostokąta, wsparte na trójkątnych konsolach, tworząc razem jednorodną całość. Boki szafek gładkie, natomiast części frontowe oraz blaty, powtarzają plastykę ścian boazerii. Ponadto płyty blatów są pogłębione dla umieszczenia szyb, a drzwiczki zaopatrzone w toczone gałki.

Omówione wyżej części boazerii łączą się integralnie z fragmentami pierwotnego wezłowania łóża. Ich boki zewnętrzne mają więc wykrój odwrotny tj. lekko skośnie wcięty ku środkowi, a obecny kształt smukłego wieloboku powstał w wyniku dokonanych przeróbek. Niewielkie różnice w wymiarach, pomiędzy lewym a prawym fragmentem, wynikają z niestaranności pracy współczesnego rzemieślnika — stolarza. (Fragment lewy: wys. 106,6 cm, szer. max. 40,5 cm, szer. min. 37,2 cm.; fragment prawy: wys. 108,7 cm, szer. max. 49,5 cm, szer. min. 39 cm.). Powierzchnia jest tu jednolicie gładka, wykończona u góry załamaną, pryzmatyczną listwą z zewnętrznymi końcami uniesionymi półkoliście do góry. W dolnych partiach zachowały się ślady po okuciach zaczepów mocujących deski skrzyni pościelowej pierwotnego łóża.

W konstrukcji tak pomyślanej boazerii zwraca uwagę zastosowanie mocowania poszczególnych elementów w całość — na niewidoczne, wewnętrzne kołki-czopiki.

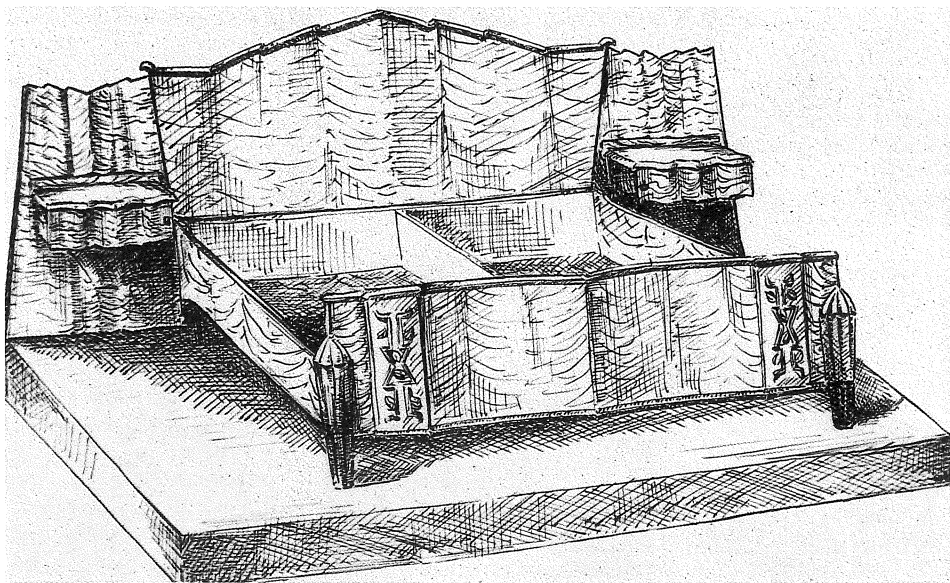
PRÓBA REKONSTRUKCJI WYGLĄDU ŁÓŻKA

Z przeprowadzonej wyżej analizy stylistycznej wynika, że rekonstrukcja nie jest trudna i niemożliwa do wykonania. Ponowne złączenie obecnego wezłowania tapczanu z jego przyczółkiem w jedną całość, oraz wmontowanie tego członu

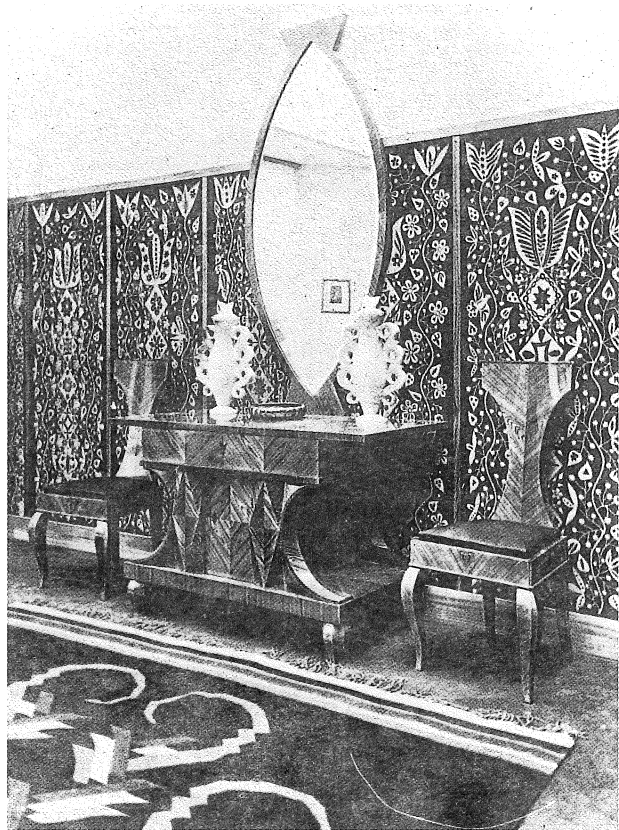


10. Część boazerii wraz z szafką nocną z garnituru sypialni w stylu Art Deco. Wyk. Fabryka mebli W. Nowakowski i Synowie. Poznań, ok. 1926/1927–1929 r. Stan obecny.

we właściwe miejsce tj. pomiędzy zachowane fragmenty pierwotnego wezłowania łóża, określi właściwy wygląd oraz całkowite wymiary tej części łóżka. Szerokość natomiast skrzyni pościelowej będzie równa odległości pomiędzy zaczepami mocującymi boczne deski do wezłowania. Wygląd dawnego przyczółka — drugiej ważnej konstrukcyjnej części łóżka można odtworzyć na podstawie analogii form stosowanych w dekoracji całego garnituru. Najbliższą analogią pod względem rozwiązania plastycznego powierzchni jest dla tego elementu — komoda. W trakcie przekształcania łóżka w tapczan, boki przyczółka pozbawione zostały wolutowo wygiętych części swej powierzchni, a dół uskokowego gzymsu. Uzupełniony o te elementy przyczółek odzyska



11. Próba rekonstrukcji pierwotnego wyglądu łóżka wraz z boazerią i szafkami nocnymi z garnituru sypialni w stylu Art Deco. Rys. piórkiem na kartonie Witold Turdza.



12. Wojciech Jastrzębowski. Jadalnia w Galerii Inwalidów. Paryż 1925. Meble wyk. Adam Jaszczółt w Warszawie. Wazy alabastrowe zakład Czartoryskich w Żórawnie. Obicia ścian — batik na bawełnie wyk. Józefa Kogutówna z Warsztatów Krakowskich.

pierwotne wymiary oraz proporcje. Do wyjaśnienia pozostaje jeszcze kwestia odpowiedniej długości łóżka. Aby łóżko miało należyte proporcje, jego długość powinna być dostosowana do szerokości ustalonej już w trakcie tych rozważań. Obecne wymiary desek boków tapczanu (176 cm), do rekonstrukcji długości skrzyni pościelowej łóżka są zbyt małe. Wnikliwe badanie tych desek pozwoliło stwierdzić, że zostały poważnie skrócone, a ich kształt od strony wezglowia zmieniony. Widoczne wytarcia politurę powyżej miejsc zaczepów, na zachowanych fragmentach wezglowia dawnego łóżka, sugerują, że deski skrzyni pościelowej od tej strony były znacznie szersze. To poszerzenie desek, prawdopodobnie o formę sływu wolutowego (analogicznie do spływów wolutowych toaletki) zostało usunięte, a uszkodzony w trakcie roboty fornir uzupełniony dużą łatą innego forniru (jesion?) jasno zabieganego. Ślady skracania widoczne są też na przeciwnych końcach desek. Tak więc optymalną długością desek skrzyni pościelowej pierwotnego łóżka mogą być dwa metry. (Fot. 11).

WNIOSKI Z REKONSTRUKCJI

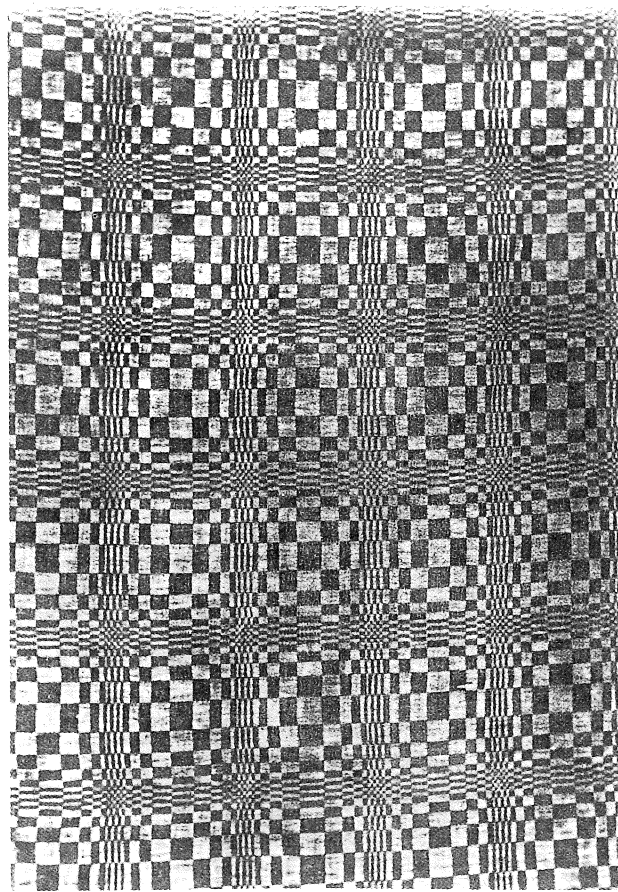
Wzbogacenie formy łóża przez wprowadzenie boazerii spełniającej równocześnie funkcję wezglowia oraz ustawienie całości na podium obitym malinowym sukniem, stworzyło z tego mebla niezwykle dekoracyjną i pomysłowo zakomponowaną całość. W organizacji przestrzeni sypialni taka rozbudowana

konstrukcja łóżka spełniała „barokową” rolę dominanty kompozycyjnej. Ustawienie jej musiało więc mieć kierunek tzw. „katafalkowy” — na pokój. Pozostałe sprzęty z kompletu uzupełniały i podkreślały te cechy łóża.

ROZWAŻANIA NAD ZAGADNIENIEM STYLU

Wobec powyższych rozważań spróbujmy bliżej określić cechy stylistyczne omawianego garnituru mebli. Najbardziej typową ich cechą jest przenikanie się pod kątem prostym lub ostrym, płaczących kontrastowanych z linią wolutową. Stosowana zasada jedności rytmów wertykalnych w kompozycji ścian mebli, surowe przestrzeganie geometrycznych układów z zachowaniem symetrii; równie świadome posługiwanie się światłocieniem, który wydobywa wartości bryłowej struktury mebli, stosowanie pryzmatycznych, uskokowo załamujących się listew w wykańczaniu ścian, jakby unikanie zbyt płynności form wypukłych mogących nasuwać skojarzenia z estetyką secesyjną. Nieliczne bowiem formy pochodzenia secesyjnego np. spływy wolutowe wystroju toaletki, podporządkowane zostały zasadzie geometryzacji. Ta sama tendencja daje się zauważyć w budowie ornamentu podkreślającego wyraz estetyczny mebli. Echo secesji — stylizowane pączki listków, podporządkowane zo-

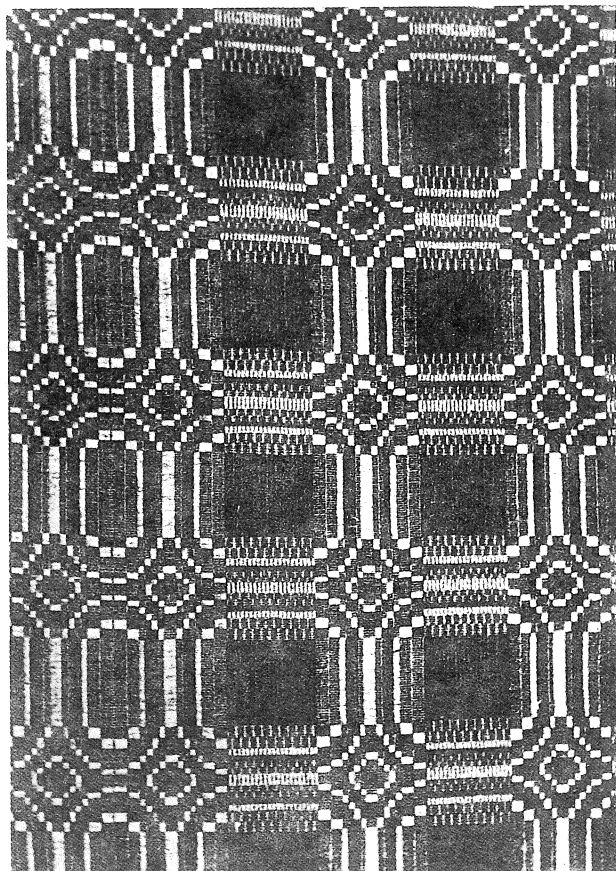
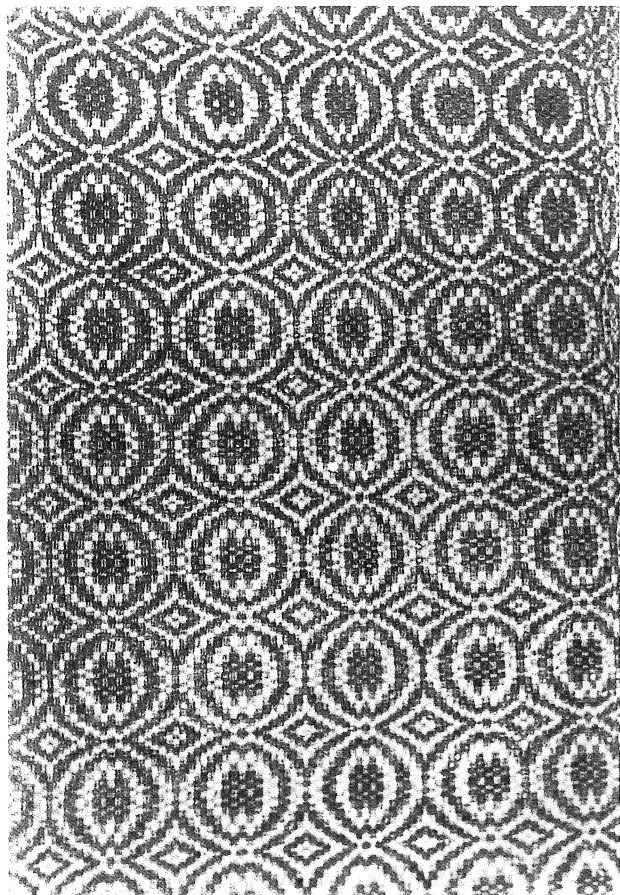
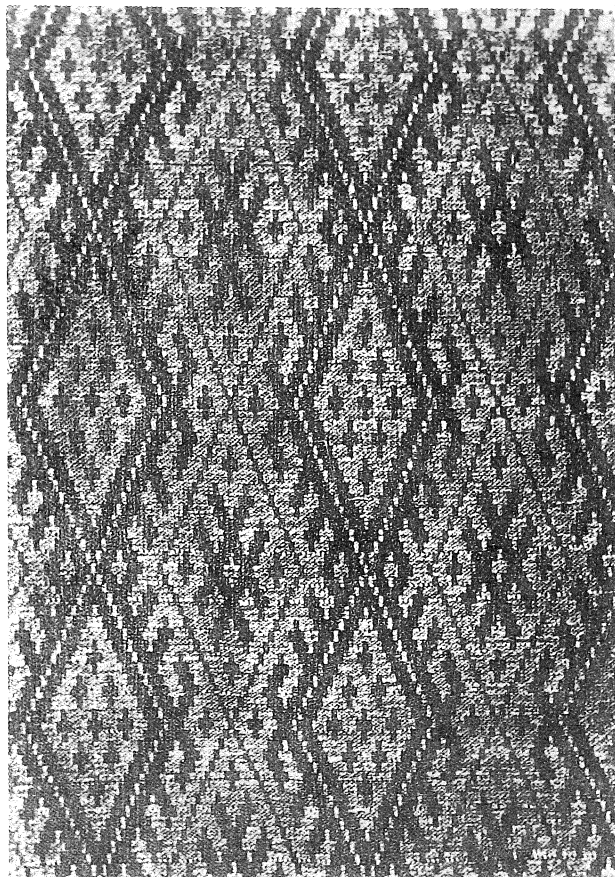
13a, b, c, d. Lniane tkaniny żakardowe do pokrycia mebli lub ścian. Wzory oparte na motywach ludowych z okolic Wilna. Paryż 1925 r. Wyk. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego w Warszawie.



stały spokojnemu rytmowi rozbodowanego ornamentu geometrycznego.

Odnotowane wyżej znamiona stylowe omawianego garnituru mebli są cechami typowymi dla stylu Warsztatów Krakowskich i polskiej odmiany stylu Art Deco, który osiągnął kulminacyjny punkt na Wystawie Paryskiej w roku 1925.

Wypada jeszcze zadać pytanie jak wyglądała tkanina, którą pierwotnie pokryte były krzesła, fotel i pufy. Najwcześniejszych wskazówek poszukiwać należy w literaturze dotyczącej polskiej ekspozycji w Paryżu w roku 1925. Tkaniny jakich tam użyto do tapicerki mebli, na wykładziny ścian, jako portiery, narzuty, obrusy, makaty — to; batik, żakardy i kilimy. Batikowana tkanina bawełniana Józefa Kogutówny z Warsztatów krakowskich ozdobiła np. jadalnię proj. Wojciecha Jastrzębowskiego w Galerii Inwalidów (Fot. 12). Poszczególne bryty wykładziny miały charakterystyczny dla Warsztatów kolor (jasny ornament na ciemnym tle) i styl ornamentu oparty na motywach kwiatowych, geometrycznie stylizowanych, o symetrycznej i osiowej kompozycji, niekiedy z zachowaniem delikatnej, secesyjnie giętkiej wici. Inną propozycją były lniane tkaniny produkcji maszynowej wykonane na warsztatach żakardowych. Naturalny kolor lnu odgrywał w nich ważną rolę w kombinacji z niemi barwionymi trwałymi barwnikami roślinnymi. Ornamentyka tych tkanin była ściśle geometryczna, wzorowana na wileńskich motywach ludowych. Na wystawę paryską tkaniny żakardowe wyprodukowało Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego w Warszawie (Fot. 13). Od roku 1927 technikę wyrobu tkanin żakardowych przejęła Spółdzielnia „Ład”. Kilimu natomiast, oprócz tradycyjnego zastosowania, użyto wówczas również do





14. Wojciech Jastrzębowski. Krzesło z gabinetu w pawilonie polskim. Paryż 1925. Wyk. Józef Sroczyński w Poznaniu. Pokryte kilimem wyk. w Towarzystwie Popierania Przemysłu Ludowego w Warszawie.

obicia mebli stanowiących wyposażenie gabinetu w głównym pawilonie polskim tj. krzesła, kanapy, foteli tzw. berżer — proj. Wojciecha Jastrzębowskiego (Fot. 14) oraz foteli proj. Józefa Czajkowskiego (Fot. 15). Pokazane w Paryżu kilimy były dziełem artystów z Warsztatów Krakowskich, Stowarzyszenia „Kilim” z Zakopanego, Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego z Warszawy, Warszawskiej Szkoły Pięknych oraz z pracowni tkackiej J. Langiera we Lwowie. Wspomniane już parokrotnie wnętrza Wystawy Paryskiej mogą też stanowić najwcześniejszy, bezpośredni wzór ikonograficzny dla planowanej w przyszłości przez Muzeum Historyczne m. Krakowa, całościowej aranżacji sypialni w stylu Art Deco w kamienicy Hipolitów.

Fabryka mebli W. Nowakowskiego i synów w Poznaniu.

Ustalenie datowania sypialni Art Deco.

Próba wskazania autora projektu.

Dla ustalenia datowania interesującego nas garnituru mebli konieczne jest przesłедzenie historii fabryki, w której zostały wykonane tj. firmy W. Nowakowskiego i Synów przy ul. Górna Wilda 134 w Poznaniu. Badając kolejne wydania Polskich Ksiąg Adresowych oraz Roczników Polskiego Przemysłu i Handlu, dochodzimy do wniosku, że była to najstarsza — bo powstała jeszcze w r. 1870 i jedna z większych w Polsce międzywojennej fabryk mebli, dysponując w roku 1934 olbrzymim kapitałem zakładowym (2.785,134,29 zł.). Meble wyrabiano wówczas w trzech zakładach produkcyjnych: przy ul. Górna Wilda 134 i Przemysłowej 32 w Poznaniu oraz w Fabianowie k. Poznania. (Prócz mebli firma ta wytwarzała również posadzki i posiadała też cegielnię). Zainstalowane w zakładach produkcyjnych maszyny miały moc: prądnice elektryczne 275 HP, a maszyny parowe 640 HP. Gotowe wyroby sprzedawane były w salonach Poznania przy

15. Józef Czajkowski. Fotel z gabinetu w pawilonie polskim. Paryż 1925. Wyk. Józef Sroczyński w Poznaniu. Pokryte kilimem wyk. w Towarzystwie Popierania Przemysłu Ludowego w Warszawie.



ul. Kantaka 1 oraz Warszawy przy Nowym Świecie 51. Biura zarządu fabryki znajdowały się w tym czasie przy ul. Górna Wilda 134, a właścicielami byli Kazimierz i Bronisław Nowakowscy²⁴. Na obecnym etapie badań trudno ustalić jakie były początki zakładu poznańskiego, jaki typ mebli wtedy wytwarzał i gdzie w Poznaniu miał swoją pierwszą siedzibę. W najstarszej publikacji na temat polskiego przemysłu i handlu z roku 1909, do której udało mi się dotrzeć, interesujący nas zakład stolarski, własność Stanisława Nowakowskiego zlokalizowany był w Poznaniu przy ul. Cesarza Wilhelma 1²⁵. W roku 1922 wymieniony jest przy ul. Przemysłowej 32 (zarówno fabryka jak i sklep) już pod znanym firmowym szyldem Nowakowski W. i Synowie²⁶. Pod tym samym adresem fabryka ta mieści się jeszcze w roku następnym 1923, ale sklep meblowy posiada przy ul. 27-Grudnia, róg Kantaka²⁷. Na przełomie lat 1926/27 fabryka ma już drugi zakład produkcyjny, zlokalizowany przy interesującej nas ulicy tj. Górnej Wildzie 134 wraz z należącą doń cegielnią i sklepem gotowych wyrobów²⁸. Taki sam profil organizacyjny fabryki tj. wyrób mebli przy ul. Przemysłowej 32 i Górnej Wildzie 134 wraz z salonem meblowym i biurami zarządu fabryki, odnotowany jest jeszcze w latach 1928 i 1930²⁹.

Z powyższego wynika, że garnitur mebli prezentowany w nieniszym artykule mógł powstać najwcześniej około roku 1926/27. Dzięki cechom stylistycznym — ukształtowanym wyraźnie pod wpływem Wystawy Paryskiej 1925 roku — wnosić można również, że nie powstał on po roku 1929, gdy wartości estetyczne deprecjonowały się ze względu na załamanie koniunktury i światowy kryzys ekonomiczny.

Kolejne pytanie dotyczy autorstwa projektu omawianej sypialni. Zdradza on rękę wytrwanego artysty o ukształtowanych poglądach estetycznych. Biorąc pod uwagę zarówno styl jak i czas realizacji projektu w fabryce tj. lata ok. 1926/27–1929, autora jego można próbować szukać wśród artystów z kręgu Warsztatów Krakowskich oraz „Ładu”, a więc wśród profesorów i absolwentów warszawskiej Szkoły



16. Wojciech Jastrzębowski. Gabinet w pawilonie polskim. Paryż 1925. Meble wyk. Józef Sroczyński w Poznaniu.



17. Józef Czajkowski. Gabinet w pawilonie polskim. Paryż 1925. Meble wyk. Józef Sroczyński w Poznaniu.

Sztuk Pięknych. Artystyczny program tej szkoły (otwartej 11 marca 1923 roku) stworzyła bowiem liczna grupa krakowian m.in. Karol Tichy, Edward Trojanowski, Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Bohdan Treter, Karol Stryjeński, a Spółdzielnia „Ład” powstała 27 października 1926 roku dzięki osobistemu zaangażowaniu Czajkowskiego, Jastrzębowskiego, Stryjeńskiego i Tichego. Nie posiadając jeszcze w tym czasie własnych zakładów meblarskich „Ład” zlecał wykonanie swoich projektów z tej branży najlepszym firmom krajowym³⁰.

Mebłe do dziesięciu rozwiązań wewnątrz mieszkalnych, jakie Spółdzielnia zaprezentowała na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w roku 1929, były wykonane w Krakowie, Warszawie i Poznaniu. Ze zrozumiałych względów interesuje nas Poznań. Dwie fabryki tego miasta, w którym „Ład” zrealizował projekt Mariana Sigmunda dotyczący dwupokojowego mieszkania oraz projekt gabinetu autorstwa Czesława Konthe — to firmy W. Nowakowskiego i Synów oraz Józefa Sroczyńskiego³¹. Literaturze fachowej Fabryka Mebli Artystycznych Józefa Sroczyńskiego znana jest już od czasu Wystawy Paryskiej 1925 roku. Firma ta założona jeszcze w roku 1906³² wykonała według proj. Wojciecha Jastrzębowskiego i Józefa Czajkowskiego meble do wnętrza gabinetu w głównym pawilonie polskim na Cours de la Reine (Fot. 16 i Fot. 17)³³. Wydarzenie to nie było przypadkowe. Poznań posiadał działającą od 1919 r. uczelnię artystyczną — Szkołę Sztuk Zdobniczych. Kierował nią najpierw Wiktor Gosieniecki, współtwórca stylu zakopiańskiego, następnie znany malarz lwowski Fryderyk Pautsch, a po nim od roku 1925 Karol Zyndram Maszkowski, który najbardziej zaważył na kierunku artystycznym szkoły. Uczelnia poznańska rozwijała takie dyscypliny jak: tkactwo, ceramika, witraż, fotografia artystyczna, meblarstwo — angażując wybitnych artystów na profesorów szkoły, jak np. Stanisława Jagmina (pioniera polskiej ceramiki artystycznej) czy Władysława Roguskiego (malarza i twórcę gobelinów). W programie studiów uwzględnione zostało projektowanie przemysłowe dla różnych dziedzin produkcji, a studenci odbywali praktyki w poznańskich fabrykach³⁴. Dzięki tym zainteresowaniom poznańskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych, miasto to zaraz po skończeniu I wojny światowej stało się również poważnym ośrodkiem, który odegrał znaczną rolę w kształtowaniu i realizacji programu polskiej sztuki dekoracyjnej.

W świetle przytoczonych faktów współpraca Spółdzielni „Ład” z dwoma wspomnianymi wyżej fabrykami mebli w Poznaniu, potwierdza słuszność obranego kierunku poszukiwań autora projektu garnituru mebli w stylu Art Deco ze zbiorów Muzeum Historycznego m. Krakowa. Jednak na obecnym etapie badań nie można tego jednoznacznie stwierdzić.

P R Z Y P I S Y

¹ Problem ten porusza też A. K. Olszewski w artykule „*Wokół ideologii wnętrza lat trzydziestych*” [w:] *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa 1991, s. 17–19.

² Wszystkie uwagi dotyczące ogólnych założeń Art Deco oraz omówienie poszczególnych twórców mebli oparte są głównie na monografii S. Morgan, *Art Deco the European Style*, New York 1990.

³ I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1973, s. 99.

⁴ Termin „styl międzynarodowy”, który odwoływał się do kategorii czysto formalnych wprowadził w r. 1932 Philip Johnson choć Walter Gropius i Le Corbusier bronili się przed zarzutem, że tworzą nowy styl. (zob. J. A. Mrozek, *Główne nurty wzornictwa w Polsce w 2 poł. lat trzydziestych*. [w:] *Sztuka lat trzydziestych...*, s. 279).

⁵ *Sztuka Stosowana*. Wyd. Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”. Kraków 1906, z. VIII–IX, fot. s. 5.

⁶ jw. Kraków 1907, z. X, fot. s. 35, 36.

⁷ jw. Kraków 1907, z. X, fot. s. 39, 40.

⁸ jw. Kraków 1906, z. VIII–IX, fot. s. 11.

⁹ jw. Kraków 1911, z. XV, fot. s. 2–9.

¹⁰ jw. Kraków 1910, z. XIV, fot. s. 5–9.

¹¹ jw. Kraków 1909, z. XIII, fot. s. 63–65.

¹² J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*. Warszawa-Kraków. 1928, s. 22. *Sztuka Stosowana...* Kraków 1912, z. XVI. Dworek na Wystawie Architektury, fot. s. 3–16, oraz jw. Kraków 1913, z. XVIII, fot. s. 8, 9.

¹³ I. Huml, jw. s. 28.

¹⁴ M. Rogoyska, *Paryskie zwycięstwo sztuki polskiej w 1925*. [w:] *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*. Warszawa-Kraków-Wrocław 1936.

¹⁵ J. Warchałowski: jw., fot. s. 80–82.

¹⁶ I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*. Warszawa 1978, s. 72–73.

¹⁷ Tamże, s. 77. Huml podaje tę liczbę nagród za M. Treterem: Nagrody na Wystawie Paryskiej „*Sztuki Piękne*”, 15 XI 1925, s. 95–96. Natomiast wg J. Warchałowskiego liczba nagród wynosiła 189, w tym 36 Grand Prix, 31 Diplôme d'Honneur, 60 medali złotych (Polska sztuka dekoracyjna..., s. 27).

¹⁸ J. Warchałowski, *Polska sztuka...*, s. 14., oraz tenże, *Ład*. „*Sztuki Piękne*”. R. 5. 1929, s. 41–42.

¹⁹ I. Huml, *Warsztaty Krakowskie...*, s. 106.

²⁰ M. Dłutek, *Prezentacja produkcji meblarskiej „Ładu” do 1939 roku*, Biuletyn Historii Sztuki, Warszawa 1986, s. 77.

²¹ Muzeum Historyczne m. Krakowa, nr. inw. MHK 4304/III 1–12. Drewniane, przyrządzone listwy tworzące aplikację są gruntowane kredą. Złocenie wykonane złotem płatkowym, dość grubo kładzionym, prawdopodobnie na belgijskim lakierze. Lakier belgijski to rodzaj mikstionu, który w latach dwudziestych był powszechnie używany do prac pozłotniczych ponieważ bardzo dobrze utwardzał grunt i trzymał złoto. (Informacja p. Wacława Wagnera, głównego konserwatora w Muzeum Historycznym m. Krakowa).

²² Informacja pani Heleny Sliwińskiej z Krakowa, zam. przy ul. Batorego 9/4, od której Muzeum zakupiło omawiany garnitur mebli w roku 1988.

²³ Informacja jw.

²⁴ *Rocznik Polskiego Przemysłu i Handlu*. Warszawa 1934, poz. 8271.

²⁵ *Księga Kupiectwa i Przemysłu Polskiego w W. Ks. Poznańskim 1908–1909*. Poznań 1909, s. 41.

²⁶ *Księga Adresowa Przemysłu i Handlu Wielkopolski, Pomorza i Śląska*, Poznań 1922, s. 64, 564–565, 566–567.

²⁷ *Księga Adresowa Obywateli Ziemskich Rzeczypospolitej Polskiej oraz Spis Kótek Rolniczych z działem handlowo-przemysłowym*. Wielkopolska i Pomorze. St. Lityński. Warszawa 1923, s. 8.

²⁸ *Księga Adresowa Polski (wraz z W. m. Gdańskim) dla handlu, przemysłu i rolnictwa 1926/1927*. Warszawa 1927, s. 694, 713.

²⁹ Toż, Warszawa 1928, s. 1420.

Toż, Warszawa 1930, s. 1337, 1394.

³⁰ *Katalog Działu Sztuki*. Powszechna Wystawa Krajowa. Poznań 1929., s. 96.

Tamże, s. 103 i 104 (dotyczy wnętrza nr 4 i 5 oraz nr 10).

³² *Rocznik Polskiego Przemysłu i Handlu*. Warszawa 1938, poz. 12452. Najwcześniejsze wiadomości dotyczące tej firmy do jakich udało mi się dotrzeć, zawiera *Księga Adresowa Przemysłu i Handlu Wielkopolski, Pomorza i Śląska*. Poznań 1922, s. 84, 564–565 oraz s. 566–567 — zarówno fabryka jak i skład mebli zlokalizowany jest wówczas przy Alei Chopina 2. Tą samą lokalizację podaje jeszcze *Księga Adresowa Polski (wraz z W. m. Gdańskim) dla handlu, przemysłu i rolnictwa 1926/27*. Warszawa 1927, s. 696 i 713. Natomiast tamże, Warszawa 1930, s. 1373 i 1394 odnotowuje fabrykę i sklep

przy Placu Wolności 2. Najwięcej wiadomości na temat tej firmy można znaleźć w: Rocznik Polskiego Przemysłu i Handlu. Warszawa 1936, poz. 9166 – podaje on, że zarząd firmy mieścił się wtedy przy ul. Marszałka Focha 4, fabryka mebli przy ul. Emilii Szczanieckiej 10. Właścicielami byli Kazimiera i Walenty Sroczyńscy. Kapitał zakładowy wynosił 200 000 zł. Fabryka posiadała zainstalowane silniki elektryczne o mocy 40 HP oraz 15 maszyn specjalnych. Zatrudniała 65 robot-

ników, trzy osoby personelu technicznego raz pięciu urzędników.

³³ J. Warchałowski, *Polska sztuka...*, fot. str. 73, 74, 75, 76.

³⁴ Z. Kępiński, *Historia uczelni, 1919–1969. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu*. Poznań 1971. (cyt. za I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*. Warszawa 1978, s. 69.