

Zdzisława Tofłoczko

Z zagadnień koincydencji Art Déco i ekspresjonizmu Część II

On the issue of coincidence of Art Déco and expressionism Part II

Głównym animatorem architektury 'Czerwonego Wiednia' był architekt Karl Ehn, który zgromadził wokół siebie zespół doskonałych architektów, a nawet zaprosił do współpracy politycznie indyferentnego skądinąd Petera Behrensa, który zaprojektował zbudowany między rokiem 1924 a 1926 Winarsky-Hof. Nazwy poszczególnych osiedli poświęcone były nazwiskom wybitnych teoretyków socjalizmu, poległym bohaterom ruchu robotniczego, a także postaciom kojarzonym z postępem, jak np. Jerzy Waszyngton. Projektantom udzielono jednocześnie sporej swobody w zakresie modelunku fasad i dekoracji obiektów. Przykładowo w ukończonym w 1927 roku Karl Marx-Hof, zaprojektowanym przez Karla Ehna, można zaobserwować od strony dziedzińca głębokie ryzality w formie zigguratów, zaś w Matteotti-Hof (arch. Schmid & Aichinger, 1925–1927) w obramieniach portali trójkątne, ostre zwieńczenie, profilowane i uskokowe. Wszakże za najbardziej dekoracyjne, a zarazem na poły ekspresjonistyczne rozwiązanie uznać wypada Liebknecht-Hof, zrealizowany w 1926 roku podług planów Karla Krista. Ostrołukowy portal z ziggagową metaloplastyką, trzy zespolone, trójkątne wykusze, również o takim zwieńczeniu, czynią podobne wrażenie jak wiedeńskie Krematorium Clemensa Holzmeistera. Te ostatnie, bez wątpienia mocne akcenty w wiedeńskiej architekturze są jednak przypadkami odosobnionymi. Zarówno ekspresjonizm, jak i Art Déco nie odegrały tam większej roli, aczkolwiek przytoczone przykłady są ważnym ogniwem w rozwoju tych kierunków oraz ich filiacji w Europie Centralnej¹.

Przechodząc do omówienia niektórych aspektów stylistyki Art Déco i bliskich jej związków z innymi nurtami pierwszych dziesiątków lat modernizmu, nie od rzeczy będzie przypomnieć zjawisko ideologizacji życia

The main animator of the architecture of 'Red Vienna' was Karl Ehn, an architect who assembled a team of excellent architects and even invited to cooperate the politically indifferent Peter Behrens who designed Winarsky-Hof built between 1924 and 1926. The names of particular residential areas were derived from the names of eminent theoreticians of socialism, fallen heroes of workers' movement, as well as personages associated with progress e.g. George Washington. Designers were given much freedom as far as façade modeling and object decoration were concerned. For example in the Karl Marx-Hof, designed by Karl Ehn and completed in 1927, deep risalits in the form of ziggurat can be observed from the courtyard, while in Matteotti-Hof (architects: Schmid & Aichinger, 1925–1927) sharp, triangular finials, profiled and offset were set in portal frames. However, it is Liebknecht-Hof, realised in 1926 according to the plans by Karl Krist that has to be considered the most decorative and also partially expressionist solution. An ogival portal with zigzag decorative metalwork and three combined triangular bays, also with such finials, make a similar impression as the Viennese Crematorium by Clemens Holzmeister. Those last, undoubtedly strong accents in Viennese architecture were, however, rare cases. Neither expressionism nor Art Déco played a major role there, although the examples mentioned here were an important element in the development of those trends and their affiliation in Central Europe¹.

When discussing some aspects of Art Déco stylistics and its close ties with other currents prevalent in the first decades of modernism, one should recall the phenomenon of ideologisation of life during the twenty-year interwar period. It did not occur in all European coun-

w dwudziestoleciu międzywojennym. Nie wystąpiło ono we wszystkich krajach Europy, ale dotknęło ich zbyt wiele. W takiej sytuacji również i sztuka, mniej lub bardziej, podlegała politycznej instrumentalizacji, a skrajnym przykładem może być genetyczny wręcz związek sztuki i ideologii. Co więcej, sami futuryści szukali u faszystów czegoś w rodzaju pasa transmisyjnego przenoszącego ich koszmarną wizję całkowitego odcięcia się od przeszłości cywilizacyjnej i kulturowej w codzienną praktykę. Podobnie czynili konstruktywiści, dla których reżym bolszewicki był jedyną szansą urzeczywistnienia utopijnej wiary w jedność skrajnej awangardy artystycznej i społeczeństwa. Tego rodzaju mrzonki niemieccy ekspresjoniści rychło porzucili, widząc, że taka droga poszukiwania idei sztuki wiedzie donikąd, aczkolwiek były nieliczne wyjątki. Art Déco, niemal w każdej swej postaci, nie była przedmiotem manipulacji ani dla polityków, ani dla artystów. We Francji oraz Anglii sztuka ta może nieco szokowała, ale była wyłącznie oprawą zmieniającego się życia codziennego. Podobnie było w państwach Europy Centralnej, jednakże wystąpił tu, nieznanym po 1918 roku na Zachodzie, czynnik, jakim było odzyskanie państwowości i odrodzenie narodowe. Ani Art Déco, ani bliskie jej formy ekspresjonistyczne nie pełniły tam roli politycznej, jednak miały ważny wydźwięk społeczny, podobnie jak modernizm w ogóle. Data 1918 roku, umownie rzecz biorąc, wyznaczała koniec epoki historyzmu i eklektyzmu, a zarazem wytyczała początek nowego, odmiennego od poprzedniego, życia społecznego. Fakt, że formy historyzujące i eklektyczne, wprowadzając zredukowane i zmodernizowane, będą nadal w użyciu, szczególnie w Art Déco pozostającym w nurcie *contemporaine*, nic tu nie zmienił. Przeto uznanie Art Déco z całą jej różnorodnością, a nawet wewnętrzną sprzecznością jej różnych odmian, za „styl odzyskanej niepodległości”, jak to onegdaj uczyniła Irena Huml, uznać należy za nadal uzasadnione, co potwierdzają dalsze badania nad polskim ‘dwudziestoleciem architektonicznym’. Terminem tym nawiązuję do tytułu pracy Andrzeja Zawady „Dwudziestolecie literackie”². To ostatnie z kolei było immanentnie związane z ‘dwudziestoleciem artystycznym’. Koincydencja wybitnych zdarzeń z zakresu powieści, poezji, teatru, a nawet niezapomnianych spektakli kabaretowych, z osiągnięciami z zakresu architektury, również wnętrz, malarstwa i scenografii, grafiki i sztuki stosowanej, rzeźby itd., była w historii kultury polskiej wydarzeniem wyjątkowym. Nie było, rzecz prosta, poezji *à la* Art Déco, aczkolwiek w niektórych utworach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, jak by nie było, z domu Kossakównej, jest coś z atmosfery emanującej z obrazów Tamary Łempickiej, osobliwie co się tyczy jej prac dedykowanych „wyzwolonej kobiecości”. Obie panie w ich niezapomnianej twórczości łączyła niezwykła liryczność, intelektualna wrażliwość, a zarazem dystans, wyczucie obyczajowego stylu epoki, roli nowych realiów życia codziennego, a przede wszystkim – nowych form wyrażania uczuć, a także dar wnikliwej obserwacji psychologicznej, subtelna ironia połączona z głębokim humanitaryzmem w „wieku maszyny”. Można zresztą sporządzić długą listę wielkich dam epoki Art Déco, które tworzyły kulturę i specyficzny *façon* owych czasów, w czym kontynuowały postawy zapoczątkowane przez swe poprzedniczki

tries, but affected too many of them. In such a situation art too, to a greater or lesser extent, was subject to political instrumentalisation an extreme case of which could be the almost genetic hybrid of art and ideology. What is more, the futurists themselves were looking among fascist ideas for a kind of a transmission belt that would convey their ghastly vision of complete isolation from civilised and cultural past into everyday practice. The constructivists, for whom the Bolshevik regime was the only chance of realising their utopian belief in the unity of the extreme artistic avant-garde and the society, did the same. German expressionists soon gave up such fantasies seeing that this way of seeking the idea of art was leading nowhere, even though there were few exceptions. Art Déco in any of its forms was not a subject to manipulation either by politicians or by artists. In France and England that art may have been slightly shocking, but it was exclusively a setting for the changing everyday life. The situation was similar in the countries of Central Europe, however there occurred a new factor here which was regaining independence and national rebirth, unknown in the West after 1918. Neither Art Déco, nor the expressionist forms close to it, served any political purpose there but they had social overtones, like modernism in general. The year 1918, symbolically speaking, indicated the end of the epoch of historicism and eclecticism, and at the same time marked out the beginning of a new, disparate social life. The fact that historicist and eclectic forms, even though reduced and modernised, would still be in use, particularly in Art Déco remaining within the *contemporaine* trend, did not change anything. Therefore, acknowledging Art Déco with all its varieties, and even internal contradiction among its diverse forms, as the “style of regained independence” as Irena Huml once did, should be regarded as still justified which has been confirmed by further research on Polish ‘architectonic twenty-year period’. With this term I allude to the title of work by Andrzej Zawada, entitled “Literary twenty-year period”². The latter in turn was immanently connected with the ‘artistic twenty-year period’. Coincidence of outstanding achievements in the sphere of novel, poetry, theatre, or even unforgettable cabaret performances, with achievements in the field of architecture, interior design, painting and theatre design, graphics and applied arts, sculpture etc., was an exceptional event in the history of the Polish culture. Naturally, there was no poetry *à la* Art Déco, although in some poems by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, whose maiden name was Kossak, there is something of the atmosphere emanating from the paintings by Tamara Łempicka, especially her works dedicated to ‘emancipated femininity’. In their unforgettable output both ladies united unique lyricism, intellectual sensitivity, as well as distance, a sense of social style of the epoch, the role of new realities of everyday life, but most of all – new forms of expressing emotions, a gift for astute psychological observation, and subtle irony combined with profound humanitarianism in the “age of machine”. One could make a long list of the great women of the Art Déco epoch, who contributed to the culture and specific *façon* of those times, in which they continued the attitudes initiated by their predecessors from the decades of Rococo, French Directory,



Ryc. 1. Kraków, budynek mieszkalno-usługowy przy ul. Miodowej 39. J. Krylowski, 1929
 Fig. 1. A residential and service building at 39 Miodowa Street. Kraków. J. Krylowski, 1929



Ryc. 2. Kraków, budynek mieszkalno-usługowy ZUPU przy pl. Inwalidów 8. W. Nowakowski, 1927–1929
 Fig. 2. A residential and service building of ICOW at 8 Inwalidów square. Kraków. W. Nowakowski, 1927–1929

w dekadach rokoka, dyrektoriatu i empiru oraz romantyzmu. W erze historyzmu niewiasta z reguły była co najwyżej modelem, jeszcze rzadziej duchową inspiracją artysty. W dwudziestoleciu międzywojennym działo się już inaczej, obok mężczyzn pojawia się cała plejada wybitnych pań, animatorów i kreatorów wszelkich odmian modernizmu. W dużej mierze do akceptacji i popularyzacji nowej roli kobiety, nawet w sferach prowadzących „wytworne życie”, niewiasty społecznie aktywnej, myślowo niezależnej, uprawiającej sport, automobilizm, a nawet awiację, przyczyniło się niewątpliwie kino³. O znakomitych indywidualnościach owych czasów pisać można bez końca, przeto wróćmy do sztuki polskiej, bowiem Tamara Łempicka, podpisująca się zresztą de Lempicki, mimo polskiego pochodzenia, należy do kręgu kultury francuskiej, bo w Paryżu stworzyła swoje najlepsze prace. Były one także wystawiane w Polsce, przykładowo na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku, gdzie otrzymała brązowy medal w kategorii malarstwa.

Polonia restituta i *Polonia nova*, między innymi, dzięki ogólnie przyjętej, dlatego, że modna, a nie dlatego, że urzędowo, stylizacji niemal wszystkiego co dziś można nazwać graficzno-plastycznym środkiem komunikacji masowej, w międzywojennej świadomości społecznej, stopiła się w jedno. Od druków urzędowych, znaczków pocztowych i opłaty skarbowej itp., po plakat reklamowy, winiety gazet, okładki książek, znaki handlowe i firmowe, a także banknoty i bilon, czy wreszcie stylizację symboli narodowych. Znakomita ich większość projektowana była w inspirowanym folklorze ziem górskich takich jak Podhale, a także Huculszczyzna, ducha zig-

Empire and romanticism. In the era of historicism a woman could have been a model at most, and a spirituals inspiration for an artist even less frequently. During the interwar period situation changed, besides men there appeared an array of eminent women, animators and creators of all varieties of modernism. To a great extent it was cinema that contributed to the acceptance and popularisation of the new role of woman: a socially active woman, thinking independently, practising sport, driving a car or even flying a plane, even among the circles leading ‘a refined life’³. One could write endlessly about eminent individualities of those times, so let us return to the Polish art, since Tamara Łempicka, who signed her works de Lempicki, despite her Polish origin belonged to the circle of French culture as she created her greatest masterpieces in Paris. They were also exhibited in Poland, for example at the National Exhibition in Poznan in 1929, where she received a bronze medal for painting.

In the interwar social awareness *Polonia restituta* and *Polonia nova* merged into one not because it was official but because it was fashionable, due to generally accepted stylisation of almost everything which now could be referred to as graphic-plastic means of mass communication: from official forms, postage and duty stamps etc., to advertising posters, newspaper mastheads, book covers, trademarks or logos, as well as banknotes and coins, or finally stylisation of national symbols. A great majority of them were designed in the zig-zag-crystal or herringbone pattern, inspired by the folklore of the mountain areas such as Podhale and Hutsul region, although parallel streamlined or constructivist forms also existed in the Polish Art Déco.

zakowo-kryształkowym bądź jodełkowym, chociaż w polskiej Art Déco występowały równolegle formy opływowe lub też konstruktywistyczne.

Nasza swojska odmiana nowoczesnego dekoracjonizmu nierozzerwalnie łączy się, analogicznie jak w Paryżu czy Londynie, z życiem towarzyskim warszawskiej elity literacko-artystycznej, a nawet wojskowej. Stolica szybko zrzuciła z siebie powierzchowny kostium prowincjonalnej siedziby carskiej administracji gubernialnej i w ciągu kilku lat, także pod względem architektonicznym, zaślśniła w Środkowej Europie czarem i blaskiem, a jedynym pod tym względem miejscem, przypominającym atmosferę Paryża, a konkurencyjnym wobec Warszawy, był Bukareszt. Życie elity stołecznej koncentrowało się w śródmieściu, ale nie tylko wokół legendarnych, już wówczas, miejsc spotkań, jakim były kawiarnie (słynna „Ziemiańska”), restauracje („Adria”, „Oaza”), niezapomniane kabarety (pierwsze miejsce zajmowało „Qui Pro Quo”), ale także wokół różnych instytucji kulturalnych, jak choćby przykładowo – Instytutu Propagandy Sztuki, protoplasty późniejszego Państwowego Instytutu Sztuki i Kultury, następnie Instytutu Sztuki PAN. Z historią polskiej literatury i sztuki miejsca te, gdzie narodziło się setki zabawnych zdarzeń i anegdot, związane są wprost genetycznie, a powstałe wokół nich wspomnienia pozwalają zrozumieć niepowtarzalną atmosferę, w której rodziły się, niektóre przynajmniej, arcydzieła międzywojennej kultury polskiej. Czasami nie zdajemy sobie sprawy, że we współczesnej, codziennej polszczyźnie używamy sformułowań, które pojawiły się w „czasie przeszłym dokonanym”, żeby użyć tu określenia Jana Meysztowicza⁴. Otóż często mówimy obecnie, myśląc o nadchodzących kłopotach, że „zaczęły się schody”. Powiedzonko to powstało w przedwojennej „Adrii”, wytwornej restauracji usytuowanej w piwnicach gmachu przy ul. Moniuszki *vis a vis* Filharmonii Warszawskiej. Do lokalu wiodła elegancka, ale bardzo stroma klatka schodowa. Kiedy po obficie zakrapianej kolacji eleganckie towarzystwo, któremu duszą przewodził pułkownik szwoleżerów, a później generał Bolesław Wieniawa-Długoszowski, skierowało się ku wyjściu, widząc tę niemal połową przeszkodę, stwierdził: „Panie i Panowie! Zabawa się skończyła, zaczęły się schody”. „Ulubieniec cesarza” według określenia Jacka Majchrowskiego, a także dodajmy – pięknych kobiet z warszawskiego towarzystwa, czy w ogóle szerokiej publiczności, był Wieniawa postacią wyjątkową w galerii stołecznego *monde’u*. Z wykształcenia lekarz, z powołania – kawalerzysta, z zamiłowania – literat, był nie tylko żarliwym patriotą i odważnym żołnierzem, lecz również tłumaczem Charlesa Baudelaire’a, związany był intelektualnie z grupą Skamandrytów oraz z współpracownikami „Wiadomości Literackich”. Do niemal podań o dawnej Warszawie należy dysputa literacka między Wieniawą a innym erudytą, jakim był Franciszek (Franz) Fiszer. Potomek generała Stanisława Fiszera, bohaterkiego oficera służącego pod rozkazami Tadeusza Kościuszki i ks. Józefa Poniatowskiego, ongiś właściciel sporych dóbr ziemskich w Łomżyńskim, Franciszek Fiszer mógł sobie wówczas pozwolić na studia w Lipsku, tym bardziej, że opłacał również osobiście wykładowcę, który wówczas musiał mieć przynajmniej trzech słuchaczy. Był nim wykładający metafizykę profesor Richard von Schubert-Soldern. Franciszek nie dość, że płacił czesne,

Our native variation of modern decorationism was inextricably linked, analogically as in Paris or London, with the social life of the literary and artistic or even military elite of Warsaw. The capital quickly took off the superficial costume of a provincial seat of tsarist administration, and within few years it shone with charm and glamour in Central Europe also with regard to architecture, and the only other place resembling the ambience of Paris and competing with Warsaw, was Bucharest. The life of the elite in the capital was concentrated in the town centre, but not only around the already legendary venues such as cafes (the famous “Ziemiańska”), restaurants (“Adria”, “Oaza”), unforgettable cabarets (the leader was “Qui Pro Quo”), but also around diverse cultural institutions, such as for instance – the Institute of Art Propagation, the predecessor of the later State Institute of Art and Culture, and then Institute of Art PAN. Those places where hundreds of hilarious anecdotes were born are inseparably linked with the history of the Polish literature and art, and memories that grew around them allow for better understanding of the unique atmosphere in which at least some masterpieces of the interwar Polish culture were created. Sometimes we do not even realize that in contemporary, everyday Polish language we use phrases that appeared in the “past perfect tense”, to quote the term used by Jan Meysztowicz⁴. Nowadays when we think about approaching problems we frequently say that “stairs have begun”. The adage was coined in the pre-war “Adria”, an elegant restaurant situated in the basement of the edifice at Moniuszki Street *vis a vis* Warsaw Philharmonic. An elegant but very steep staircase led to the restaurant. When, after a boozy dinner, an elegant company whose life and soul was a cavalry Colonel, later General, Bolesław Wieniawa-Długoszowski were leaving, the latter on seeing this almost field obstacle remarked: “Ladies and gentlemen! the fun has ended, the stairs have begun”. “Caesar’s favourite” to use the name given by Jacek Majchrowski but also, we should add, a favourite of beautiful women from Warsaw society, and of the general public, Wieniawa was a unique personage in the gallery of the capital *monde*. A doctor by profession, a cavalryman by vocation, a man of letters by avocation, he was not only an ardent patriot and courageous soldier, but also a translator of Charles Baudelaire’s work, intellectually connected with the Skamander group and the collaborators of “Wiadomości Literackie”. The literary dispute between Wieniawa and another erudite, Franciszek (Franz) Fiszer has become almost a legend of the old Warsaw. A descendant of General Stanisław Fiszer – a heroic officer who served under the command of Tadeusz Kościuszko and Prince Józef Poniatowski, once owner of huge estates in Łomża region, Franciszek Fiszer could afford to study in Leipzig, the more so as he personally paid the tutor who had to have at least three students. It was professor Richard von Schubert-Soldern who taught metaphysics. Not only did Franciszek pay for tuition, but he also paid the two vagabonds with whom he made up the obligatory trio. Believing that knowledge is more important, he travelled across almost the whole Europe before he squandered his fortune. When asked who metaphysicians were and what they did, he answered that they did not do anything. Then to the

ale i dodatkowo dwóm włóczęgom, z którymi razem tworzył wymagane trio. Zwiedził niemal całą Europę, zanim roztrwonił majątek, uważając, że wiedza jest ważniejsza. Kiedy pytano go, kim są i co robią metafizycy, odpowiadał, że w ogóle nic nie robią. Z kolei na stwierdzenie, co by było, gdyby wszyscy nic nie robili, ripostował, iż tak trudnej rzeczy wymagać od wszystkich niepodobna⁵.

Franz Fiszer jako metafizyk znalazł się na wszystkim, nawet na biologii, i kiedy pewnego wieczoru brylował swą nieprawdopodobną wiedzą, erudycją i dowcipem w bardzo dostojnym towarzystwie, siedzący obok niego przy kolacji słynny profesor ichtiologii poczuł się zirytowany, że to nie on jest przedmiotem ogólnej adoracji, spytał sarkastycznym tonem Fiszera: „Założę się, że mistrz nie wie, do jakiej rodziny ryb należą śledzie (właśnie jedzono śledzie)? – owszem – odpowiada Fiszer – wiem doskonale: śledzie należą do rodziny zakąsek”⁶.

Fiszer należał do najbardziej czytanych ludzi w Polsce, a dzięki znakomitej znajomości francuskiego i niemieckiego większość zagranicznych nowości literackich czytał w oryginale i mało prawdopodobnym jest, że nie znał głośnego wówczas Marcela Prousta. O jego to twórczości odbyła się rozmowa między Fiszerem a Wieniawą, której treść bawiła „całą Warszawę”. Otóż Wieniawa dowodził, że modny ówczesnie francuski prozaik to geniusz, subtelny artysta, mistrz „boskich detali”. Fiszer dla odmiany twierdził, że to tępy matoł, grafoman i w ogóle kretyn. Gorący zwolennik Prousta, piniąc się cytował fragmenty, sypał coraz to nowymi argumentami, przytaczał recenzje najznakomitszych krytyków etc. Adwersarze nie dali się wzajemnie przekonać i wyczerpani osiągnęli kres sporu, który zakończył Fiszer: „Widzisz, kochany, ja mam tę przewagę nad tobą, że ty czytałeś Prousta, a ja nie”⁷.

Anegdota o Fiszerze i Wieniawie powstała w latach międzywojennych bez liku, wystarczy sięgnąć do licznych wspomnień tych osób, które tworzyły niepowtarzalny klimat przedwojennej stolicy. Zatrzymajmy się wszakże przy osobie Wieniawy, z uwagi na jego funkcję wojskową. Obok wysokich stanowisk dowódczych był on przez wiele lat ulubionym adiutantem marszałka Józefa Piłsudskiego, co dodatkowo przysparzało mu wielkiej popularności, gdyż wojsko w odrodzonej ojczyźnie było kochane przez cały naród. Natomiast Józef Piłsudski, Pierwszy Marszałek Polski, był przez społeczeństwo polskie wręcz ubóstwiany. Jak każdy człowiek miał swoje wady, jako polityk i wojskowy – popełniał błędy, jednak pamiętano mu, że to dzięki jego inicjatywie Polskę wskrzeszono, nie tylko za sprawą gry dyplomatycznej, lecz przede wszystkim skutkiem czynu zbrojnego między 1914 a 1921. Społeczeństwo polskie wdzięczne było również i za to, że jedynie Józef Piłsudski mógł i potrafił zjednoczyć naród i znaleźć stabilny kompromis między lewicowo nastawionymi warstwami Polaków, a ich, bardzo nieraz radykalnie zorientowanymi, prawicowymi odłamami. Pierwszy Naczelnik Państwa, który później zrezygnował z najwyższych dostojności, personifikował po prostu Polskę samą. Nic dziwnego, że pewne elementy *ars militaris*, typowe dla tradycji polskiej, używane były na co dzień, w sztuce stosowanej zwłaszcza. Przykładem może być zig-zakowaty motyw wężyka generalskiego występujący dość pospolicie w ówczesnej plastyce. Wojsko było stale obecne w życiu społecznym Niepodległej, jako doniosły element polityki jednocze-

query what would happen if everybody did nothing, he replied that it would be impossible to demand such a difficult thing from everybody⁵.

Franz Fiszer as a metaphysician was an expert on everything, even biology, so when one evening he was demonstrating his incredible knowledge, erudition and wit in a very distinguished company, a famous professor of ichthyology seated next to him at dinner felt irritated that he was not the focus of general adoration, and asked Fiszer sarcastically: “I could bet that you, sir, do not know which fish family herring belongs to (herring was just being served)?” – “But I do – answered Fiszer – I know it very well: herring belongs to the family of appetisers”⁶.

Fiszer was among the best-read people in Poland, and owing to his excellent knowledge of French and German he read the majority of latest foreign literary publications in the original, so it seems unlikely that he did not know the famous then Marcel Proust. A conversation about Proust’s work took place between Fiszer and Wieniawa, the content of which amused ‘the whole Warsaw’. Wieniawa claimed that the fashionable French prose writer was a genius, a subtle artist, a master of “divine detail”. On the other hand, Fiszer argued that he was a dim-witted moron, talentless hack, and generally an idiot. The fervent supporter of Proust, foaming at the mouth quoted fragments, added new arguments, quoted reviews of the most brilliant critics etc. The adversaries did not manage to persuade each other and, exhausted, reached the end of the dispute which Fiszer concluded thus: “You see, my dear, I have the advantage over you that you have read Proust, and I have not”⁷.

During the interwar period there appeared countless anecdotes about Fiszer and Wieniawa, so it is enough to reach for memories of the people who created the unique atmosphere of the pre-war capital. Let us, however, look closer at Wieniawa because of his military function. Besides being one of the army high command, he was for many years a favourite aide of Marshal Józef Piłsudski, which only added to his popularity since the armed forces were held in high esteem by the whole nation in the regained homeland. Józef Piłsudski, the First Marshal of Poland, was virtually worshipped by the Polish nation. As any man he had his vices, he made mistakes as a politician and a military man, however it was remembered that Poland was resurrected thanks to his initiative, not only due to diplomatic games but mainly as a result of military action between 1914 and 1921. The Polish people were also grateful because only Józef Piłsudski could and managed to unite the nation and find a stable compromise between left-wing classes of Poles, and their sometimes very radically oriented right-wing factions. The First Chief of State, who later resigned from the highest ranks, simply personified Poland itself. Therefore, it was nothing strange that certain elements of *ars militaris*, typical for Polish tradition, were commonly used in applied arts. An example could be the zig-zag motif of a general’s galloon fairly popular in plastic art of the times. Armed forces were constantly present in the social life of the Independent State as a significant element of the policy of uniting the recently partitioned nation, therefore Prime Ministers and ministers wearing uniforms were a perfectly ordinary phenomenon in the reality of

nia, jeszcze onegdaj podzielonego na trzy zabory narodu, przeto premierzy i ministrowie noszący mundury byli czymś zupełnie zwyczajnym w ówczesnej rzeczywistości. Mimo to nie odnosiło się wrażenia, że międzywojenna Polska była krajem zmilitaryzowanym i tym samym smutnym. Wręcz przeciwnie, przebywający w Warszawie cudzoziemcy odnosili wrażenie zgoła odmienne, co budziło zdziwienie, biorąc pod uwagę dramatyczną pod względem geopolitycznym sytuację kraju. Po latach znakomity znawca dziejów polskich, notabene absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego, Norman Davis atmosferę II Rzeczypospolitej, zwięźle ujął następująco: „...panowała jedyna w swoim rodzaju atmosfera słodczy zmieszanej z goryczą. Z jednej strony, charakteryzowały ją duma i optymizm zrodzone z niepodległości narodu, z drugiej zaś – smutna świadomość, że przerażających problemów nędzy, polityki i uprzedzeń nie da się rozwiązać w oparciu o istniejące możliwości. Nowa elita rządowa promieniowała radością. (...) klasa robotnicza była niespokojna; Żydzi – pełni obawy; intelektualiści – otwarcie krytyczni...”⁷⁸.

Takim właśnie reprezentantem Wojska Polskiego w świecie teatru i filmu, literatury czy w ogóle elity stołecznej był Wieniawa. Po śmierci Józefa Piłsudskiego zdarzało mu się nie raz i nie dwa przeholować i uczynić coś nie zawsze zgodnego z ówczesnym, bardzo surowym, honorowym kodeksem oficerskim. Zirytowany tym marszałek Edward Śmigły-Rydz zatelefonował do prezydenta Ignacego Mościckiego, odgrzążając się, że wsadzi płochego Wieniawę do kryminału. Czcigodny profesor Mościcki już wówczas nieco niedosłyszał i zrozumiał, że jest to propozycja wysłania naszego bohatera do Kwirynału (rzymskiego pałacu, siedziby króla Włoch Wiktora Emanuela III) i obiecał, iż rzecz całą załatwi z Józefem Beckiem, ministrem spraw zagranicznych. I tak nieoczekiwanie gen. Wieniawa Długoszowski został dyplomata. Spodziewano się skandalu, zwłaszcza, że świeżo upieczona ekscelencja, udając się do Rzymu, wywinęła jeszcze jeden numer. Na warszawskim dworcu żegnała go *Tout-Varsovie*, wśród niej nie zabrakło innego znowu kawalarza i druha serdecznego – Adolfa Dymusza. Zoczywszy go, kiedy już pociąg ruszał, Wieniawa zawołał: „Adolfie, ja tobie tego nigdy nie zapomnę”. Była to nazbyt czytelna aluzja do treści szeroko znanej depechy Adolfa Hitlera do Benito Mussoliniego, w której dziękował („Duce! Ja Panu tego nigdy nie zapomnę”) za przyzwolenie zagarnięcia w 1938 roku Austrii. Zrobił się mały huczek, podobny do tego, który wywołał, już wówczas były przyjaciel Wieniawy, Antoni Słonimski. Nieco wcześniej bowiem złożył wizytę w Warszawie ówczesny włoski minister spraw zagranicznych, o czym Słonimski informował czytelników „Wiadomości Literackich” w ten oto mniej więcej sposób – do stolicy zawitał minister Dino Grandi, Dino to imię, a Grandi to zawód. Redaktor naczelny „Wiadomości...”, Mieczysław Grydzewski musiał gęsto tłumaczyć się w MSZ oraz w Urzędzie Wojewódzkim, zwłaszcza że ówczesny wojewoda warszawski, Wołodia Jaroszewicz zoologicznie wręcz nie znosił „Wiadomości...” i całą tę liberalno-żydowsko-komunistyczną zgraję pragnął posłać do Berezki Kartuskiej, do czego miał urzędowe prawo. Ale chwała Bogu, skończyło się na pogroźkach. A Wieniawa, ku powszechnemu zdumieniu, okazał się doskonałym ambasadorem

those times. Nevertheless, one did not have the impression that interwar Poland was a militarist country, and therefore sad. On the contrary, foreigners staying in Warsaw were under a totally different impression which aroused surprise, considering the dramatic geopolitical situation of the country. Years later, an eminent expert on Polish history, a graduate of the Jagiellonian University, Norman Davis briefly described the atmosphere of II Republic in the following way: “...there prevailed a unique atmosphere of sweetness mixed with bitterness. On the one hand, it was characterised by pride and optimism born out of the nation’s independence, on the other hand – sad awareness that terrifying problems of poverty, politics and prejudice cannot be solved on the basis of existing possibilities. New government elite radiated delight. (...) the working class were restless; the Jews – fearful; the intellectuals – openly critical...”⁷⁸.

Such a representative of the Polish Army in the Word of theatre, film, literature and generally the capital elite, was Wieniawa. After Józef Piłsudski’s death, he overshoot the mark a few times and did something not always in accordance with the contemporary, very strict military code of honour. It irritated Marshal Edward Śmigły-Rydz who phoned President Ignacy Mościcki, threatening to take criminal action against flighty Wieniawa. The venerable professor Mościcki already had hearing problems and understood that it was a suggestion to send our hero to the Quirinal (a Roman palace, the seat of Victor Emmanuel III, the king of Italy), so he promised to arrange the matter with Józef Beck, the minister of Foreign Affairs. And so, rather unexpectedly, general Wieniawa Długoszowski became a diplomat. Everybody expected scandal, especially as his freshly appointed Excellency, leaving for Rome, pulled yet another fast one. *Tout-Varsovie* came to the railway station in Warsaw to bid him farewell, among them another joker and close friend – Adolf Dymusza. Seeing him when the train was already pulling out, Wieniawa called: “Adolf, I will never forget you for this”. It was an all too clear allusion to the widely known telegram from Adolf Hitler to Benito Mussolini, in which the former thanked the latter (“Duce! I will never forget you for this”) for his consent to the annexation of Austria in 1938. There was some fuss over the affair, similar to that caused by Wieniawa’s ex-friend, Antoni Słonimski. Slightly earlier the Italian Minister for Foreign Affairs paid a visit to Warsaw, about which Słonimski informed the readers of “Wiadomości Literackie” in the following way: Minister Dino Grandi arrived at the capital, Dino is his name, and Grandi his profession. The editor-in-chief of “Wiadomości...”, Mieczysław Grydzewski had to make profuse apologies at the Foreign Office and Voivodeship Office, the more so as the then Voivode of Warsaw, Wołodia Jaroszewicz, almost organically detested “Wiadomości...” and wanted to send this whole liberal-Jewish-communist bunch to Bereza Kartuska prison, to which he had an official right but, thank God, it all ended in threats. And Wieniawa, to general amazement, turned out to be an excellent ambassador and minister plenipotentiary of the Republic of Poland. He treated his duties very seriously and fulfilled them with dignity and innate elegance. Grey-haired but still straight and very distinguished-looking (he was compared in this respect to the famous handsome gentleman – An-

i ministrem pełnomocnym Rzeczypospolitej. Swoje obowiązki traktował bardzo poważnie i wypełniał z dostojnością i wrodzoną elegancją. Siwowłosy już, wyprostowany jak struna, nadzwyczaj dystyngowany (pod tym względem porównywano go do słynnego z urody i wzoru gentlemana – Anthony Edena, ówczesnego wiceministra spraw zagranicznych Wielkiej Brytanii), Wieniawa natychmiast został przyjęty przez wybredne niesłychanie towarzystwo rzymskie. Zaprzyjaźniony był z nowym włoskim ministrem spraw zagranicznych, zięciem Duce, hr. Galeazzo Ciano – co walnie przyczyniło się do podtrzymania sympatii Włochów do Polski. Wprawdzie po wybuchu wojny w 1939 Italia do działań militarnych nie przystąpiła, ale pozostała w ścisłym ideologiczno-politycznym związku z Niemcami. A mimo to władze włoskie przez palce patrzyły na tranzyt, przez ich terytorium, dziesiątek tysięcy polskich żołnierzy i oficerów, udających się do tworzonej przez gen. Władysława Sikorskiego armii polskiej we Francji. Bez cichej aprobaty Rzymu tego rodzaju masowa migracja mężczyzn, odzianych niekiedy jeszcze w jakieś resztki mundurów, których marsowy wygląd nie mógł budzić wątpliwości, byłaby niemożliwa. Ogólną wesołość Włochów budziła przykładowo odpowiedź na pytanie o cel podróży, brzmiąca czasami, że udają się do uzdrowiska w Evian na kurację. A tę przychylność zawdzięczać należy głównie postawie i wysiłkowi gen. Bolesława Wieniawy-Długoszowskiego. W innym wypadku ta ogromna rzesza ludzi utknęłaby na Bałkanach i wpadła w hitlerowskie łapy. Zaś Polskie Siły Zbrojne na Zachodzie przedstawiałyby daleko mniejszą wartość militarną, co w konsekwencji osłabiałoby polską rację stanu, reprezentowaną przez Rząd Rzeczypospolitej na uchodźctwie. Tak zatem, mimo że Wieniawie nie pozwolono wrócić do szeregów, miał on swój niebagatelny udział w wojennym wysiłku Sprzymierzonych.

Ledwie tych kilka okrucichów z atmosfery owych, niezapomnianych do dziś lat, przytaczam w nadziei, mgławicowego chociażby, wyobrażenia i wycucia zarazem klimatu dwudziestolecia literacko-artystycznego, a także architektonicznego. Wszak w takim *entourage'u* projektowali bądź studiowali wybitni architekci polscy. Mentalny nastrój, jak w innych epokach, kształtował umysł, oko i rękę architekta w sposób oczywisty, zwłaszcza w tak interesujących czasach. Mieściły się one w szeroko rozumianych, estetycznych ramach, które konwencjonalnie można nazwać epoką Art Déco. Bez trudu wskazujemy różne trendy Art Déco w rozmaitych przejawach nowoczesnego dekoracjonizmu, jednak czy można mówić bez wątpliwości o architekturze w stylu Art Déco? Symbolem polskiej odmiany tego stylu był i jest Polski Pawilon na paryskiej Wystawie Światowej w 1925 roku, który uderzał jednością, czy wręcz komplementarnością, formy architektonicznej i artystycznej dekoracji. Królowały w nim wątki trójkątno-zig-zakowate, a także zigguratu, nawet we wnętrzach, niekoniecznie występujące zarówno w architekturze, jak i we wnętrzach. Obfity niesłychanie dorobek polski prezentowany był nie tylko w narodowym Pawilonie, ale również eksponowany był w Grand Palais i galerii Palais des Invalides. W tej ostatniej obok wzorcowych, podobnie jak w pawilonach francuskich, prezentacji wnętrz: jadalni, gabinetu, biblioteki, znalazła się kapliczka, według projektu Jana Szczepkowskiego, uchodząca w niemal

thony Eden, the British vice-minister for foreign affairs), Wieniawa was immediately accepted by the extremely fastidious Roman society. He was friends with the new Italian foreign minister, Duce's son-in-law, count Galeazzo Ciano – which substantially contributed to maintaining Italian sympathy for Poland. Although Italy did not enter military action after the war broke out in 1939, it remained in a close ideological and political coalition with Germany. Nevertheless, Italian authorities turned a blind eye to the transit of tens of thousands of Polish soldiers and officers who travelled through their territory to join the Polish army raised by general Władysław Sikorski in France. Without a silent approval of Rome, such a mass migration of men sometimes still wearing remnants of military uniforms, and whose grim appearance raised no doubts, would have been impossible. The Italians were invariably amused by, for instance, the answer they received to the question concerning destination, to which travelers replied they were going to the spa in Evian for a treatment. This sympathetic response was owed mainly to the attitude and efforts of general Bolesław Wieniawa-Długoszowski. Had it been otherwise, that mass of people would have got stuck in the Balkans and fallen into the Nazi clutches. And the Polish Armed Forces in the West would have been of much lower military value which, in consequence, would have weakened Polish reason of state, represented by the Government of the Republic of Poland in exile. And thus, even though Wieniawa was not allowed to rejoin the ranks, he made a valuable contribution to the military effort of the Allies.

I have shown a few glimpses from the atmosphere of those unforgettable years in the hope of providing at least a fleeting image and sense of the climate of the literary, artistic and architectonic twenty-year period. After all, it was the *entourage* in which eminent Polish architects either designed or studied. Like in other epochs, mental mood shaped the mind, the eye and the hand of the architect in an obvious way, especially in such interesting times. They were comprised within widely understood aesthetic framework which, for the sake of convention, could be called the epoch of Art Déco. We can easily point out various trends of Art Déco in diverse manifestations of modern decorationism, however can one talk beyond all doubt about architecture in Art Déco style? Polish Pavilion at the International Exposition in Paris in 1925, which struck by its unity, or even complementary character of architectonic form and artistic decoration has been a symbol of the Polish variation of that style. Triangular – zig-zag motifs and those of a ziggurat, not necessarily occurring both in architecture and in interiors, dominated it even in interior decoration. Extremely abundant Polish output was presented not only in the national Pavilion, but was also exhibited at the Grand Palais and the gallery of Palais des Invalides. In the latter, besides model interior arrangements like in French pavilions presenting a dining room, a study, and a library, there was a chapel designed by Jan Szczepkowski considered by almost all critics to be the best masterpiece of the Polish exposition generally regarded as excellent⁹.

Viewers were particularly impressed by both cubisation of the romantically interpreted Polish folklore and modernist expression of national pride. Such a percep-

zgodnej opinii krytyków, za najlepsze dzieło wśród ogólnie uznanej za znakomitą ekspozycji polskiej⁹.

Szczególne wrażenie na widzach czyniły pospółu kubizacja romantycznie interpretowanego folkloru polskiego i modernistyczna ekspresja narodowej dumy. Takie właśnie postrzeganie polskiej Art Déco motywowało próby syntetycznego ujęcia jej istoty. Między innymi również Tadeusz Chrzanowski podjął się tego zadania pisząc tymi słowami: „Art Déco (...) stało się modne w latach dwudziestych, kojarząc z kubizmem i jednocześnie z pewnymi tendencjami wyrastającymi z poszukiwań ‘stylu narodowego’, z fascynacji ciesielskim i świątkarskim zdobnictwem, co ktoś dowcipnie nazwał ‘stylem konikowym’ (uczynił to Andrzej Kazimierz Olszewski – dopis. ZT)¹⁰. Polska odmiana Art Déco miała piękny choć efemeryczny wzlot (...) Pawilon (Polski w Paryżu 1925 – dopis. ZT) zyskał wysokie uznanie, ale efekty nie pozostały zbyt liczne. Refleksy odnaleźć można w niektórych realizacjach u Koszczyca Witkiewicza i Sosnowskiego (...), a także w kamienicach krakowskich L. Wojtyczki i W. Nowakowskiego przy pl. Wolności, a najwyraźniej w pawilonie Związku Hut Szklanych na poznańskiej wystawie w 1929 r. (J. Goliński, H. Łagowski)¹¹.

Ze swej strony dodać muszę, że jeżeli nawet efekty rzeczywiście nie były bardzo liczne, to jednak ich ilość i jakość pozwalają wyodrębnić pewien specyficzny i trwały nurt w polskiej Art Déco, odpowiadający podobnym tendencjom w innych krajach. Dla odmiany Adam Miłobędzki ów nurt polskiej architektury, mającej ambicje zespolenia tradycji wernakularnej z wizją „szklanych domów” (w niej to upatrywał Stefan Żeromski materializacji Polski nowoczesnej zrywającej z przesądami i historyczno-społecznymi uprzedzeniami) określił mianem „narodowego ekspresjonizmu”¹². Przy czym ów ‘polski ekspresjonizm’ nie miał być echem podobnych zjawisk na Zachodzie, a osobliwie ekspresjonizmu niemieckiego, aczkolwiek podobieństwa formalne są uderzające. W tej kwestii istniał w międzywojennej Polsce istotny precedens. Albowiem już w 1917 roku grupa artystów zorganizowała w Krakowie „Pierwszą wystawę ekspresjonistów polskich”. Było to bardzo nieformalne ugrupowanie i dopiero założenie, z inicjatywy niemal tych samych artystów, czasopisma „Formiści” wydawanego między 1919 a 1921 usprawiedliwiało uznanie tego zjawiska artystycznego za coś w rodzaju ruchu plastycznego. Już same nazwiska aktywistów formizmu polskiego świadczą o reprezentowanej przez nich idei estetycznej. Do grupy formistów należeli: Andrzej i Zbigniew Pronaszki, Tytus Czyżewski, August Zamoyski, Leon Chwistek, Jan Hryńkowski, Konrad Winkler, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Jacek Mierzejewski, Tymon Niesiołowski, Henryk Gotlib, Jerzy Zaruba i inni. Uprawiano głównie malarstwo, rzeźbę, grafikę, a także – jak np. Chwistek – teorię i filozofię sztuki. Znanych architektów wśród formistów raczej nie spotykamy, z wyjątkiem bardzo wziętego na Górnym Śląsku Tadeusza Michejdy, zdeklarowanego aż do końca życia formisty¹³. Najogólniej rzecz ujmując, formizm akcentował w swych założeniach postulat uwolnienia sztuki od przymusu naśladowania natury, zaś co się tyczy form prymarnych, zalecał silne zrytmizowanie ożywione wyobraźnią konstrukcyjną. Inspirowali się rozwiązaniami stosowanymi przez wczesny kubizm równoległe z intuicyj-

tion of Polish Art Déco motivated attempts at a synthetic presentation of its essence. Among others, also Tadeusz Chrzanowski undertook this task and wrote those words: “Art Déco (...) became fashionable during the 1920s, associating with cubism and at the same time with certain tendencies originating from the search of ‘national style’, from a fascination with carpentry and folklore ornamentation, which was wittily called ‘gee-gee style’ (by Andrzej Kazimierz Olszewski – add. ZT)¹⁰. Polish version of Art Déco had its beautiful though ephemeral flight (...) the Pavilion (Polish in Paris in 1925 – add. ZT) was highly appreciated, but the effects were not numerous. Its reflections can be found in some realisations by Koszczyca-Witkiewicz and Sosnowski (...), as well as in Krakow tenements designer by L. Wojtyczko and W. Nowakowski at Wolności Sq., and most visibly in the pavilion of Glassworks Association at the exhibition in Poznań in 1929 (J. Goliński, H. Łagowski)¹¹.

I have to add here, that even if the effects were not really numerous, their quantity and quality allow for distinguishing a certain specific and permanent trend in Polish Art Déco, corresponding to similar tendencies in other countries. Adam Miłobędzki, for a change, defined this trend in Polish architecture bent on combining vernacular tradition with the vision of “glass houses” (in which Stefan Żeromski saw materialisation of modern Poland breaking with superstitions and historical-social prejudice) using the term “national expressionism”¹². This ‘Polish expressionism’ was not meant to echo similar phenomena in the West, especially German expressionism, although formal similarities were rather striking. In this respect, there existed a significant precedent in pre-war Poland. Already in 1917, a group of artists organised in Krakow “The first exhibition of Polish expressionists”. It was a fairly informal group and only a periodical entitled “Formists”, established on the initiative of almost the same artists and issued between 1919 and 1921, justified acknowledging this artistic phenomenon as a kind of plastic arts movement. Even the very names of the activists of Polish formism bore evidence of the esthetic idea they represented. The formist group consisted of Andrzej and Zbigniew Pronaszko, Tytus Czyżewski, August Zamoyski, Leon Chwistek, Jan Hryńkowski, Konrad Winkler, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Jacek Mierzejewski, Tymon Niesiołowski, Henryk Gotlib, Jerzy Zaruba and others. They were mostly painters, sculptors and graphic artists but also, as e.g. Chwistek, they were interested in theory and philosophy of art. We would not encounter well-known architects among the formists, with the exception of Tadeusz Michejda, a declared formist until the end of his days¹³ very popular in Upper Silesia. Generally speaking, in its fundamental assumptions formism stressed the necessity to free art from the obligation to imitate nature, and as far as primary forms were concerned it advocated strong rhythmicity enlivened by constructive imagination. They were inspired by solutions applied in early cubism, simultaneously with more intuitive than national discovering forms with expressionist colouring¹⁴.

Some ideas of the Polish formism corresponded to the rather imprecise principles of a numerous group of

nym bardziej niż racjonalnym odkrywaniem form o ekspresjonistycznym zabarwieniu¹⁴.

Niektórym wątkom ideowym polskiego formizmu odpowiadały, niezbyt wprawdzie sprecyzowane, założenia licznej grupy artystów biorących udział w stowarzyszeniu „Rytm”, działającym w latach 1922–1932. Było aktywne głównie w stolicy, ale nie bez powodu pierwsza wystawa (1922), konstytuująca niejako ów ruch, odbyła się w Krakowie. Kolejne wystawy „Rytmu” miały miejsce w Rzymie (1923), Poznaniu (1929 na PWK), Lwowie (1930). Ostatnia już wystawa rozpadającego się na skutek indywidualnego rozwoju i krzepnięcia osobowości artystycznych stowarzyszenia odbyła się w salonie wystawowym Instytutu Propagandy Sztuki (IPS) w 1932 roku w Warszawie. Z grubsza biorąc, pryncypia tego ruchu polegały na przeciwstawieniu się impresjonizmowi przez dążenie do klasycznej i rytmicznej równowagi kompozycyjnej, jasnego i ścisłego określenia formy za pomocą linii i płaszczyzn oraz traktowania kompozycji jako płaskiego ornamentu wypełniającego całą płaszczyznę obrazu. Wobec awangardy artyści z „Rytmu” uchodzili za tradycjonalistów, ponieważ uprawiali sztukę najczęściej dekoracyjną w typie bądź to zgeometryzowanego realizmu, bądź realizmu abstrakcyjnego – co odpowiadałoby mniej więcej nurtowi *contemporaine* w architekturze Art Déco. Prace artystów z „Rytmu” cieszyły się wysokim uznaniem publiczności, szczególnie wywodzącej się z kręgów inteligencji polskiej, której w większości nazwiska uczestników ruchu były znane i bliskie, przykładowo takie jak Wacław Borowski, Zygmunt Kamiński, Roman Kramsztyk, Tadeusz Pruszkowski, Eugeniusz Zak, Henryk Kuna, Stanisław Rzecki, Edward Wittig, Władysław Skoczylas, Wacław Husarski, Leopold Gottlieb, Felicjan Kowarski, Rafał Malczewski, Tymon Niesiołowski, Zofia Stryjeńska, Ludomir Ślodziński, Wacław Wąsowicz, Kamil Romuald Witkowski i inni¹⁵.

Nie negując ogromnego znaczenia w tworzeniu polskiego modernizmu w latach międzywojennych przez takie ugrupowania jak „Blok”, „Pion”, „Ład” i inne, roli „Rytmu” w aranżacji czegoś co można określić jako „estetykę II Rzeczypospolitej na co dzień” nie sposób przecenić. Działalność tego ugrupowania była również mile widziana przez sfery rządowe. Tendencja „Rytmu” do równowagi i znalezienia miejsca między tradycją a nowoczesnością odpowiadała linii politycznej obozu politycznego Józefa Piłsudskiego. On sam i jego następcy poszukiwali także równowagi i wspólnego mianownika między występującymi w polityce tak wewnętrznnej, jak i zagranicznej skrajnościami postaw i idei.

W architekturze najlepszym korespondentem programu „Rytmu” jest twórczość Jana Koszczyc-Witkiewicza, szczególnie jeśli chodzi o jego projekty budynków monumentalnych, które zgodnie uznawane są za wielkoskalowe przykłady budownictwa w stylu Art Déco, bądź inaczej – Art Déco w dwudziestoleciu architektonicznym Polski odrodzonej, na co złożyło się *oeuvre* rodziny Witkiewiczów. Stanisław Witkiewicz był najznakomitszym animatorem stylu zakopiańskiego, który miał być pierwowzorem nowoczesnego stylu narodowego, a stał się żywą inspiracją polskiej Art Déco w opisywanym tu nurcie. Ogromny wpływ na kulturę międzywojennego dwudziestolecia, miał jego syn Stanisław Ignacy Witkiewicz (Wit-

artists belonging to the “Rhythm” association, functioning in the years 1922–1932. They were active mainly in the capital, but for some reason their first exhibition (1922), which in a way constituted the movement, took place in Krakow. Subsequent exhibitions of the “Rhythm” group took place in: Rome (1923), Poznan (1929 in PWK), and Lviv (1930). The last exhibition of the group, which was already falling apart because of individual development and strengthening of artistic personalities, was held at the exhibition salon at the Institute of Art Propagation (IAP) in Warsaw in 1932. Broadly speaking, the principles of the movement involved opposition to impressionism by timing at a classical and rhythmical balance of composition, clear and precise definition of form with the use of lines and surfaces, and treating composition as a flat ornament filling in the whole surface of a painting. Compared with avant-garde, the artists from “Rhythm” were regarded as traditionalists as they created mostly decorative art in the type of either geometric realism, or abstract realism – which would more or less have corresponded with the *contemporaine* trend in Art Déco architecture. The works of artists from “Rhythm” enjoyed public recognition, particularly among the Polish intelligentsia to whom the names of the majority of movement activists were close and familiar, for instance those of Wacław Borowski, Zygmunt Kamiński, Roman Kramsztyk, Tadeusz Pruszkowski, Eugeniusz Zak, Henryk Kuna, Stanisław Rzecki, Edward Wittig, Władysław Skoczylas, Wacław Husarski, Leopold Gottlieb, Felicjan Kowarski, Rafał Malczewski, Tymon Niesiołowski, Zofia Stryjeńska, Ludomir Ślodziński, Wacław Wąsowicz, Kamil Romuald Witkowski and other¹⁵.

Not denying the immense significance of such groups as “Blok”, “Pion”, “Ład” and other in creating Polish modernism during the interwar period, the role of “Rhythm” in arranging something which could be defined as the “everyday aesthetics of II Republic” would be impossible to overrate. The group activity was also well received by the government circles. The tendency of “Rhythm” to aim for balance and finding a place between tradition and modernity suited the policy of the political camp of Józef Piłsudski. He himself and his successors were looking for balance and a common denominator between extreme attitudes and ideas occurring in both home and foreign policy.

The best correspondent to the program of “Rhythm” in architecture are the works of Jan Koszczyc-Witkiewicz, especially as far as his projects of monumental buildings are concerned which are unanimously considered to be large-scale examples of architecture in Art Déco style, or rather – Art Déco in the architectonic twenty-year period of reborn Poland, to which the *oeuvre* of the Witkiewicz family greatly contributed. Stanisław Witkiewicz was the most brilliant animator of the Zakopane style which was to be the precursor of modern national style, and became a real inspiration for Polish Art Déco in the trend described here. His son Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) who was a supporter of Polish formism had a huge impact on the culture of the interwar twenty-year period. Stanisław Witkiewicz’s nephew was Jan Koszczyc-Witkiewicz who, in turn, created the two most representative masterpieces where, independently of the above

kacy), który był zwolennikiem formizmu polskiego. Bratankiem Stanisława Witkiewicza był Jan Koszczyc-Witkiewicz, który z kolei stworzył dwa najbardziej reprezentatywne dzieła, gdzie niezależnie od powyższych inspiracji, analogii do osiągnięć „Rytmu”, zmaterializował swe wizje dekoracyjno-konstrukcyjno-przestrzenne. Mowa tu przede wszystkim o zespole budynków Wyższej Szkoły Handlowej w Warszawie, zlokalizowanych u zbiegu ul. Rakowieckiej i al. Niepodległości. Podług projektów Koszyc-Witkiewicza (dekoracje i niektóre wnętrza Wojciecha Jastrzębowski) wzniesiono w latach 1925–1926 Zakłady Doświadczalne, pomiędzy 1928 a 1931 – Bibliotekę, a dopiero po wojnie, w latach 1950–1951 zbudowano Gmach Główny. Pierwotna jego koncepcja powstała jeszcze w 1924 roku, w ramach ogólnego planu budowy tego zespołu, zaprojektowanego w latach 1924–1931. Wojna przerwała prace i dopiero w 1949 roku podjęto kroki w celu dokończenia realizacji zespołu. Koszczyc-Witkiewicz sprawował już tylko nadzór autorski i zaakceptował pewne modyfikacje wprowadzone do projektu w latach 1949–1950 przez Stefana Putowskiego. Uważa się, że jest to „wzorcowy przykład realizmu socjalistycznego w Polsce”, aczkolwiek o całym zespole ta sama autorka pisze: „Jedną z najwybitniejszych w Polsce realizacji w stylu umiarkowanego modernizmu o proveniencji niemieckiej. Połączenie klasycyzmu i narodowego historyzmu z ekspresjonizmem. Program architektoniczny opracowany przez masonerię jako inicjatora i fundatora uczelni. Nowatorskie zastosowanie konstrukcji szkieletowej”¹⁶. Z tym stanowiskiem wypada zgodzić się, zwłaszcza w obliczu asocjacji związanych z projektami i realizacjami (nielicznymi niestety) Otto Kohtza, Maksa Berga, a także Hansa Poelziga i Fritza Högera, szczególnie w odniesieniu do Gmachu Głównego warszawskiej WSH. Monumentalne, osiowo-symetryczne założenie z rytmiką wyraźnie zaznaczoną słupkami, niesłychanie wertykalne w całości, bez trudu przywodzi na myśl osiągnięcia szkoły hamburskiej. Nad gmachem dominuje potężna, jedyna tego rodzaju w Polsce, szklana zigguratowa piramida nakrywająca aulę główną uczelni. Kojarzyć się może, zwłaszcza po zmroku, kiedy oglądamy ją rozświetloną na tle nieba, bardziej z koncepcjami *Alpine Architektur* niż z wizjami socrealizmu. Tym bardziej, że Koszczyc-Witkiewicz wywodzi się ze ‘szkoły krakowskiej’, której współtwórcą był jego stryj. Gmach Główny zrealizowano, jak już była mowa, w innej epoce i nie doczekał się on bliżej znanych ocen przedwojennych. Natomiast o Zakładach Doświadczalnych oraz Bibliotece, pisano, iż były one najlepszymi przykładami „stylu narodowego”, przez co rozumiano na ogół syntezę „wszystkich pierwiastków, które ukształtowały polską sztukę dekoracyjną”¹⁷. Między innymi na temat architektury Koszyc-Witkiewicza wypowiedział się Stanisław Woźnicki: „...w ostatnich latach zaczął się coraz poważniej realizować długo i starannie przygotowywany wysiłek w kierunku tworzenia form i zdobnictwa budowlanego, mającego wynikać z ducha i zasad polskiego kształtowania; kierunek ongi w Krakowie zapoczątkowany głównie w dziedzinie tzw. architektury wnętrz (...) pod przewodnictwem J. Czajkowskiego i W. Jastrzębowski, K. Stryjeńskiego i innych, obecnie po triumfalnym występie Polskiego Pawilonu na Dekoracyjnej Wystawie Międzynarodowej 1925 poczyna znajdować wyraz i w wiel-

inspiracjach i analogiach do osiągnięć „Rytmu”, he materialised his decorative-constructive-spatial visions. We refer here mainly to the building complex of Wyższa Szkoła Handlowa (School of Economics) in Warsaw, located at the junction of Rakowiecka Street and Niepodległości Avenue. Other projects by Koszyc-Witkiewicz (decoration and some interiors by Wojciech Jastrzębowski) were also realised: in the years 1925–1926 the Experimental Unit, between 1928 and 1931 – the Library, and after the war in the years 1950–1951 the Main Building was built. Its original concept was introduced already in 1924, within the general building plan of the complex designer in the period 1924–1931. The war interrupted the work and it was as late as 1949 that steps were taken to complete the realization of the complex. Koszczyc-Witkiewicz supervised it only as the author and accepted some modifications introduced in the project by Stefan Putowski in the years 1949–1950. It was believed to be “...a model example of social realism in Poland”, although the same author wrote about the whole complex: “One of the most outstanding realisations in the style of moderate modernism of German provenance in Poland. A combination of classicism and national historicism with expressionism. Architectonic program worked out by the Freemasonry as the initiator and founder of the school. An innovative application of skeleton construction”¹⁶. One has to agree with this standpoint, especially in the face of associations with projects and realisations (unfortunately very few) of Otto Kohtz, Max Berg, as well as Hans Poelzig and Fritz Höger, particularly in reference to the Main Building of the WSH in Warsaw. Monumental, axial-symmetrical layout with rhythmicity clearly indicated by dosserets, extremely vertical as a whole, easily brought to mind achievements of the Hamburg school. The edifice is dominated by an enormous glass ziggurat covering the main hall of the university, the only of its kind in Poland. After dark, when viewed illuminated against the night sky, it can arouse more associations with the concepts of *Alpine Architektur* than visions of social realism. The more so, since Koszczyc-Witkiewicz was a descendant of the ‘Krakow school’, whose co-founder was his uncle. The Main Building was realised, as was mentioned before, in another epoch so it did not receive any well-known pre-war evaluation. The Experimental Unit and the Library were described as ones of the best examples of the “national style” which generally meant a synthesis “...of all elements which formed Polish decorative art”¹⁷. Among others, the issue of Koszczyc-Witkiewicz’s architecture was discussed by Stanisław Woźnicki: “...in recent years long and thoroughly prepared efforts towards creating forms and building decoration, which were to result from the spirit and principles of Polish forming, started to be seriously realised; the trend initiated in Krakow mainly in the area of the so-called interior architecture (...) under the leadership of J. Czajkowski and W. Jastrzębowski, K. Stryjeński and others, currently after the triumph of the Polish Pavilion at the International Decorative Exhibition 1925 it has also been expressed in great monumental buildings, such as e.g. the edifice of the Wyższa Szkoła Handlowa in Warsaw...”¹⁸

The earlier achievements of Polish artists at the Parisian Expo 1925 were described by Jerzy Warchałowski

kich monumentalnych budowlach. Do nich należy np. gmach Wyższej Szkoły Handlowej w Warszawie...¹⁸.

O wcześniejszych dokonaniach polskich artystów na paryskim Expo 1925 roku pisał Jerzy Warchałowski w sposób, który może wyjaśnić fenomen ekspresjonizmu i ekspresyjności, towarzyszący dwudziestolecu architektonicznemu odrodzonej Polski: „Przyglądając się ostatniej twórczości naszych artystów na wystawie paryskiej, czy to pawilonowi Czajkowskiego, czy to dekoracyjno-architektonicznym rozwiązaniom Jastrzębowskiemu, czy kaplicy Szczepkowskiego, czy meblom Kotarbińskiego, czy meblom i kioskom Stryjeńskiego, nie można było nie zauważyć pewnej nowej wspólnej tym artystom koncepcji, której pierwszą zapowiedź w dziwnym oddaleniu lat około dwudziestu dawały już kształty mebli Wyspiańskiego. Jest to pewna ostrość form i linii, przecinanie się płaszczyzn, system zaciosów wewnętrznych w granicach bryły, przewaga elementów geometrycznych, rytmika ruchu form występujących i cofających się z wyraźnym odgraniczeniem formy oświetleniowej od formy w cieniu, stykanie się płaszczyzn pod kątem prostym lub łączenie się ich w kształt krystaliczny, pewne jakby unikanie linii zbyt płynnej, form zbyt okrągłych”¹⁹.

Już wówczas przeto próbowano znaleźć sedno owej, wymykającej się poza w miarę precyzyjne określenie (terminu Art Déco jeszcze nie było) architektury wywodzącej się ze szkoły krakowskiej. Lech Niemojewski uważał, że ten nurt współczesnej mu architektury nie denominował w nim konkretnego kierunku artystycznego, lecz większość zjawisk architektonicznych zaliczał do „architektury wyrazu plastycznego”²⁰. Tak zatem, poszukując odpowiedzi na kwestię relacji ekspresjonizmu i ekspresyjności w polskiej Art Déco zorientowanej ku kubizmowi, warto, a może należy zacytować konkluzję Andrzeja K. Olszewskiego: „Można więc hipotetycznie założyć, że droga do kryształowatych form polskiej sztuki dekoracyjnej zaczęła się już przed kubizmem; odnajdujemy ją w owych wspomnianych przez Warchałowskiego ‘geometrycznych zaciosach’ mebli Wyspiańskiego, w jego wizjach kryształkowo-szklanej architektury, w nurcie wiedeńskiego ‘kwadrastil’ (Warsztaty Wiedeńskie – dopis. ZT), który kultywował jeden z najwybitniejszych przedstawicieli sztuki stosowanej Karol Tichy”²¹.

Doskonałymi wręcz przykładami syntezy dorobku szkoły krakowskiej i wpływów ówczesnych tendencji stylowych są, równie efemeryczne jak Pawilon Polski w Paryżu, pawilony na poznańskiej Powszechniej Wystawie Krajowej w 1929 roku. Mamy tu na myśli przede wszystkim Pawilon Związku Hut Szklanych zaprojektowany przez Jana Golińskiego. Typowy ziggurat, w którym odnajdujemy rytmikę Zig-Zagu albo inaczej, niemal wszystko o czym pisał, jak wyżej, J. Warchałowski. W Pawilonie Zakładu Witraży S.G. Zeleńskich, słynnej firmy krakowskiej realizującej również projekty Wyspiańskiego, zaprojektowanym przez Franciszka Mączyńskiego, także krakowianina, z łatwością dostrzegamy ową ekspresyjną gotyckość. Natomiast w Pawilonie Fabryki Nawozów Sztucznych zaplanowanym przez Szymona Syrkusa odnajdujemy reminiscencje „stylu kwadratowego” lub też pewne wpływy *genre'u* Ch.R. Mackintosha.

Szymon Syrkus studiował w Grazu, następnie w krakowskiej ASP, a później w Politechnice Warszawskiej.

in the way which could explain the phenomenon of expressionism and expressiveness, accompanying the architectonic twenty-year period in independent Poland: “Observing the recent works of our artists at the Parisian exhibition, whether it was the pavilion by Czajkowski, the decorative – architectonic solutions by Jastrzębowski, or the chapel by Szczepkowski, furniture by Kotarbiński, or furniture and kiosks by Stryjeński, one could not help noticing a certain new concept common to all those artists, the first hint of which was heralded by the shape of furniture by Wyspiański but about twenty years earlier. It was a certain sharpness of forms and lines, crossing of surfaces, a system of internal daps within the bulk, predominance of geometric elements, rhythmicity of movement in protruding and receding forms with a clear distinction between the form in full light and the form in shadow, surfaces touching at right angles or joining into a crystal shape, certain avoidance of too smooth lines, or too rounded forms”¹⁹.

Even then attempts were already made to find the essence of that architecture which originated from the Krakow school and eluded any relatively precise definition (the term Art Déco did not exist yet). Lech Niemojewski believed that this current of contemporary architecture did not signify a concrete artistic trend, and he counted the majority of architectonic phenomena among the “architecture of plastic expression”²⁰. Therefore, when seeking answers to the question of relation between expressionism and expressiveness in Polish Art Déco oriented towards cubism, it is worth quoting the conclusion drawn by Andrzej K. Olszewski: “One could hypothetically assume that the way to crystal-like forms in Polish decorative art began before cubism; we can find it in those ‘geometric daps’ in Wyspiański’s furniture, mentioned by Warchałowski, in his visions of crystal and glass architecture, in the trend of Viennese ‘quadrastil’ (Viennese Workshops – add. ZT), which was cultivated by one of the most brilliant representatives of applied art, Karol Tichy”²¹.

Excellent examples of a synthesis of the achievements of Krakow school and the influence of contemporary stylish tendencies, were equally ephemeral as the Polish Pavilion in Paris, or pavilions at the Poznan National Exhibition in 1929. First of all, we mean here the Pavilion of Glassworks Association, designed by Jan Goliński, a typical ziggurat in which we find the rhythmicity of Zig-Zag or, to put it differently, almost everything that J. Warchałowski wrote about. In the Pavilion of Stained-Glass Works of S.G. Zeleński, a famous company from Krakow which also realised Wyspiański’s projects, designed by another native of Krakow, Franciszek Mączyński, we can easily notice that expressive gothicity. On the other hand, in the Pavilion of the Artificial Fertiliser Factory designed by Szymon Syrkus we can find reminiscences of the “square style” or certain influences of the Ch.R. Mackintosh’ *genre*.

Szymon Syrkus studied in Graz, then at the Academy of Fine Arts in Krakow, and later at the Warsaw Polytechnic. He was connected with Polish formists, though in a different way than T. Michejda, as his contacts were more of plastic arts than architectonic nature. Towards the end of the 1920s, theoretical as well as urban works

Związany był, inaczej niż T. Michejda, z formistami polskimi, ponieważ jego kontakt był bardziej plastyczny niż architektoniczny. Z końcem lat dwudziestych twórczość teoretyczna, a także urbanistyczna Sz. Syrkusa, odmienne niż u B. Pniewskiego, ewoluowała ku racjonalnemu bardziej funkcjonalizmowi.

W duchu narodowego ekspresjonizmu, który stanowi bodaj najważniejszą część dorobku polskiej Art Déco, pozostaje szereg projektów niezrealizowanych, ale ważnych dla całości dzieł sztuki dwudziestolecia międzywojennego. Do nich należy wybitny projekt Domu Ludowego w Warszawie autorstwa Romualda Millera i Wojciecha Jastrzębowski, pochodzący z 1928 roku. Wertykalno-zygzakowata fasada przypominać może pionierskie rozwiązanie zastosowane przez Hendrika Petrusa Berlage w elewacji, zaprojektowanego przezeń w 1914 roku, Holland House w Londynie, natomiast koncepcja sali widowiskowo-konferencyjnej w warszawskim Domu Ludowym ze względu na konstrukcyjno-geometryczną przestrzenność przywodzi na myśl wnętrze zespołu kina, kabaretu i kawiarni „L'Aubette” w Strasburgu, który to obiekt powstał w latach 1926–1929, podług planów Theo van Doesburga oraz Hansa Arpa i Sophie Tauber-Arp. W projekcie R. Millera i W. Jastrzębowskiego zdecydowanie więcej widać interesującego nas tu modernistycznego dekoracjonizmu wyróżniającego z innych kierunków ową architekturę wyrazu plastycznego²². Tę wyobraźnię plastyczną w architekturze, tym razem inspirowaną duchem narodowo-religijnym, obserwujemy w licznych projektach Świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie, idea budowy której liczy sobie już ponad 200 lat i świadczy o istniejącej opaczności losów naszego narodu. Pomysł wzniesienia tego rodzaju monumentalnego kościoła powstał w związku z uchwaleniem Konstytucji 3 Maja i miał wyrażać wdzięczność za wydobycie Rzeczypospolitej z obcej przemocą. Rozpisano, pierwszy zresztą w historii polskiej architektury konkurs, mocą uchwały sejmowej z dnia 5 maja 1791 roku. Komisji konkursowej, która wybrała propozycję Jakuba Kubickiego, przewodniczył Stanisław August Poniatowski. Wojna z Rosją, a następnie trzeci rozbiór Polski przekreśliły te zamiary, aczkolwiek nie zostały one zapomniane. Po wskrzeszeniu niepodległości w 1918 roku już w 1921 roku Sejm sformułował warunki dla budowy świątyni – mauzoleum narodowego. Odbyło się wiele narad i burzliwych dyskusji, a także dwa konkursy: otwarty i nierozstrzygnięty oraz drugi – tym razem zamknięty w 1931 roku. W rezultacie tego ostatniego przyjęto projekt Bohdana Pniewskiego. Realizacja oddaliła się nieco w związku z ideą budowy dzielnicy im. J. Piłsudskiego na Polu Mokotowskim, zakończeniem głównej osi której miała być właśnie Świątynia Opatrzności Bożej. W związku z tym B. Pniewski zmodyfikował swą koncepcję, która i tak zakładała formę zigguratu. O niej pisał Olgierd Czerner: „...Bohdan Pniewski, który początkowo był zwolennikiem funkcjonalizmu, ale w 1929 roku od niego odstąpił i stał się najwybitniejszym polskim przedstawicielem reprezentacyjnego akademizmu, klasycyzmu i monumentalnej architektury. Różne wersje jego konkursowego projektu (1932–1938) zmierzały do wprowadzenia zwieńczenia podobnego do amerykańskich wieżowców uformowanego zewnętrznym gęstym rytmem pionowych żeber. Zmieniające się zagęszczanie

of Sz. Syrkus evolved to more rational functionalism, otherwise than in the case of B. Pniewski.

Several projects created in the spirit of national expressionism, which constituted virtually the most important achievement of Polish Art Déco, were not realised even though they remain significant for the history of art in the twenty-year interwar period. Among them was an outstanding project by Romuald Miller and Wojciech Jastrzębowski, namely Dom Ludowy in Warsaw from 1928. Its vertical – zig-zag façade might resemble the pioneer solution applied by Hendrik Petrus Berlag in the elevation of Holland House in London, designed by him in 1914, while the concept of the performance – conference hall in Dom Ludowy because of its constructive – geometric spaciousness brings to mind the interior of the cinema, cabaret and café complex “L'Aubette” in Strasburg, erected in the years 1926–1929, according to the design by Theo van Doesburg, Hans Arp and Sophie Tauber-Arp. Much more modernist decorationism, which is of interest to us as it distinguished that architecture of plastic expression among other trends, could be noticed in the project by R. Miller and W. Jastrzębowski²². Such plastic imagination in architecture, this time inspired by the national – religious spirit, could be observed in the numerous projects of the Temple of Divine Providence in Warsaw, the idea of which is over 200 years old and bears evidence of a really topsy-turvy fate of our nation. The idea of erecting such a monumental church was introduced in connection with the ratification of the Constitution of May 3, 1791, and was to express gratitude for liberating the Republic of Poland from foreign oppression. The first competition in the history of Polish architecture was announced and entries invited by the power of the Sejm resolution from May 5, 1791. The competition commission, chaired by Stanisław August Poniatowski, selected the entry of Jakub Kubicki. War with Russia and the subsequent third partition of Poland shattered those plans, although they were not forgotten. After regaining independence in 1918, the Sejm formulated conditions for building a church and a national mausoleum already in 1921. Many meetings and heated debates took place, as well as two competitions: an open one which was not adjudicated, and another, this time a closed one, in 1931. As a result of the latter, the project by Bohdan Pniewski was accepted. Its realisation was postponed because of the idea to build a residential area of J. Piłsudski in Pole Mokotowskie (Field of Mokotów), in which the main axis was to end at the Temple of Divine Providence. Therefore B. Pniewski modified his concept which assumed the form of a ziggurat, anyway. Olgierd Czerner wrote about it: “...Bohdan Pniewski, who initially was a supporter of functionalism, but renounced it in 1929 and became the most brilliant Polish representative of formal academism, classicism and monumental architecture. Numerous versions of his competition project (1932–1938) were designed to introduce a finial similar to American skyscrapers, formed on the outside with a dense rhythm of vertical ribs. The changing density of those vertical ribs, frequently covered with expensive materials, became a synonym of neo-classical architecture in Poland of the 1930s”²³.

tych wertykalnych żeber, często pokrytych kosztownymi materiałami, stało się synonimem neoklasycyzacji architektury w Polsce lat trzydziestych²³.

Wszelako za najbardziej ekspresyjno-dekoracyjny, a zarazem oryginalny, uznać trzeba projekt J. Koszczyc-Witkiewicza. Gdyby został zrealizowany, stałby się bez wątpienia wielką konkurencją wobec cytowanych w każdym niemal podręczniku historii architektury XX wieku dzieł Petera Vilhelma Jensena Klinta, jak katedra Grundtvig w Kopenhadze (1912–1940) oraz kościół St. Hans Tveje w Odense (1919). Prace J. Koszczyc-Witkiewicza i P.V.J. Klinta są wspólnie nacechowane ekspresyjnym gotykiem, ale w świątyniach duńskiego architekta znać zdecydowanie więcej zmodernizowanego neogotyku, w przeciwieństwie do projektu warszawskiej Świątyni Opatrzności, w której przeważa założenie struktur kryształicznych wpisanych, a zarazem konstruujących przejrzystą formę przestrzenną.

W związku z powyższym największą w polskiej Art Déco, a zarazem najważniejszą w dwudziestoleciu architektonicznym budowlą sakralną integrującą w sobie nowoczesny dekoracjonizm i narodowy ekspresjonizm pozostaje zrealizowany w latach 1927–1946 kościół pw. św. Rocha w Białymstoku, podług projektu Oskara Sosnowskiego. Kwintesencję idei leżących u podstaw koncepcji O. Sosnowskiego oddaje najlepiej wypowiedź Anny Sieradzkiej: „Był zwolennikiem tworzenia stylu narodowego w polskiej architekturze sakralnej, łączącego tradycję stylów historycznych z nowoczesnością. Początkowo punktem odniesienia była dlań architektura romańska, której kubiczne, surowe formy wykorzystał we wzniesionym w 1909 kościele św. Jakuba w Warszawie. W latach dwudziestych i trzydziestych w licznych rysunkowych fantazjach architektonicznych i nie zrealizowanych projektach budowli inspirował się gotykiem, a zwłaszcza »kryształkowymi« formami późnogotyckich sklepień, przetwarzając ekspresyjnie ich formy, podobnie jak architekci niemieccy (B. Taut, H. Poelzig). Rezultatem tych fascynacji Sosnowskiego była najwybitniejsza budowla sakralna polskiego Art Déco – kościół św. Rocha w Białymstoku, wznoszony w latach 1926–1946. Jego żelbetowa konstrukcja ośmiobocznej bryły z graniastą wyniosłą wieżą, dominujące w dekoracji wnętrza i fasady kryształy i trójkąty znakomicie oddają narodowy charakter tego stylu, a jednocześnie doskonale sytuują dzieło Sosnowskiego w europejskim nurcie architektury Art Déco²⁴.”

Niektórzy autorzy, między innymi Adam Miłobędzki, przypisują również ogólnemu rozwiązaniu bryły i wnętrza kościoła św. Rocha powszechne wówczas w architekturze sakralnej w Polsce wpływy dekoracyjnego konstruktywizmu Auguste Perreta, prekursora francuskiej wersji Art Déco. Szczególnie piętrzące się wertykalnie kubistyczne masy były przedmiotem licznych powtórzeń bądź inspiracji niekiedy zaledwie w postaci rozwiązań fasady niż całości bryły. Takie właśnie stylizacje spotkamy w daleko skromniejszych niż kościół św. Rocha realizacjach. Przykładowo można tu wymienić kościół pw. św. Klemensa przy ul. Karolkowej 49 w Warszawie, zbudowany w latach 1932–1933 przez Stanisława Marzyńskiego.

W Warszawie, nieoczekiwanym zrzędzeniem losu wobec totalnego zniszczenia centrum, zachowały się naj-

However, it is the project by J. Koszczyc-Witkiewicz that has to be regarded as the most expressive-decorative, and at the same time original. Had it been erected, it could undoubtedly have competed with the works of Peter Vilhelm Jensen Klint such as the Grundtvig Cathedral in Copenhagen (1912–1940) and the St. Hans Tveje church in Odense (1919) quoted in almost every handbook of history of architecture in the 20th century. The works of J. Koszczyc-Witkiewicz and P.V.J. Klint are both characterised by expressive gothicism, but in the temples by the Danish architect there is much more modernised neo-Gothic, in contrast to the project of the Warsaw Temple of Divine Providence in which the layout of crystalline structures inscribed into and simultaneously building up a clear spatial form is predominant.

Because of the above, the church of St. Roch in Białystok, designed by Oskar Sosnowski and realised in the years 1927 – 1946, has remained the largest church building in Polish Art Déco and the most important in the architectonic twenty-year period, in which modern decorationism and national expressionism were integrated. The essence of the ideas constituting the basis for O. Sosnowski's concept is best reflected by the statement of Anna Sieradzka: “He was in favour of creating the national style in Polish church architecture, which would combine the tradition of historical styles with modernity. Initially he referred to Romanesque architecture whose cubic, rough forms he used in the church of St. James erected in Warsaw in 1909. During the 1920s and 1930s, in his numerous architectonic fantasy sketches and unrealised building projects he was inspired by Gothic, and particularly »crystalline« forms of late-Gothic vaults, expressively transforming their forms like German architects had done (B. Taut, H. Poelzig). These fascinations of Sosnowski resulted in the most outstanding church building in Polish Art Déco – the church of St. Roch in Białystok, erected in the years 1926–1946. Its reinforced concrete construction in the shape of an octagon with a lofty angular tower, crystals and triangles predominant in the decoration of the interior and the facade, brilliantly reflect the national character of that style, while simultaneously perfectly situating the work by Sosnowski within the European current of Art Déco architecture²⁴.”

Some authors, including Adam Miłobędzki, attribute the general solution of the bulk and the interiors of the church of St. Roch to the influences of decorative constructivism of Auguste Perret, a precursor of French version of Art Déco, which were then common in church architecture in Poland. Particularly the vertically piled up cubist masses were the subject of numerous repetitions, or inspiration in the form of a solution of a facade rather than the whole building. Such stylisations we can also encounter in realisations far more modest than the church of St. Roch; the church of St. Clemens at 49 Karolkowa Street in Warsaw, built during the years 1932–1933 by Stanisław Marzyński, could serve as an example here.

By an unexpected twist of fate in view of the complete destruction of the centre of Warsaw, the interiors of buildings whose facade and bulk stylisation was not necessarily associated with the trend of modernist deco-

bardziej dziś reprezentacyjne dla polskiej Art Déco wnętrza budynków, których stylizacja fasad i brył niekonięcznie związane są z omawianym tu nurtem modernistycznego dekoracjonizmu. W pierwszym z tych obiektów, czyli Domu Kolejarza i Teatru „Ateneum” wybudowanym w latach 1924–1928 podług projektu Romualda Millera, uwagę zwraca kryształkowe sklepienie w ‘sali gwiazdzistej’ oraz szesnaście kolumn z również kryształkowato stylizowanymi kapitelami w foyer, autorstwa Wojciecha Jastrzębowski i Edwarda Trojanowskiego. Przetrwało także, co należy do absolutnej rzadkości, bardzo wiele elementów dekoracji i wyposażenia wnętrz, takich jak lampy, okucia, kraty, kominki marmurowe, plafony, płaskorzeźby, sztukaterie, supraporty, boazerie i inne, nie tylko te w marmurze i szlachetnym kamieniu, ale i te w drewnie intarsjowanym egzotycznymi gatunkami, a nawet witraże. Drugim obiektem, który zachował się niemal w niezmiennym stanie, albowiem powstańcom nie udało się w 1944 roku zdobyć tzw. dzielnicy niemieckiej na Mokotowie, jest gmach dawnego Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, w którym między 1939 a 1945 znajdowała się komenda Gestapo. Monumentalną budowlę w guście okrojonego neoklasycyzmu zaprojektował w latach 1925 i 1927 Zdzisław Mączyński, a realizacja nastąpiła w latach 1925–1930. Słynne wnętrza, szczególnie ‘gabinet ministra’ zaprojektował w 1928 roku Wojciech Jastrzębowski, jego autorstwa są także detale rzeźbiarskie oraz meble. Natomiast dopiero w 1935 roku supraporty nad drzwiami w gabinecie ministra oraz stylizowane gołdo państwa na portyku frontowym gmachu wykonał Stanisław Komaszewski.

Ów orzeł z horyzontalnie rozpiętymi skrzydłami wzorowany jest na tradycji imperialnego Rzymu i nawiązuje do elementów dekoracyjnych stosowanych w dobie neoklasycyzmu Stanisława Augusta i z kryształkową ekspresyjnością w polskiej Art Déco niewiele ma wspólnego. Jednakże właśnie detal w postaci – przykładowo – reliefu, płaskorzeźby, intarsji, muralis, metaloplastyki itp. wywoływał u widza wrażenie, iż ma do czynienia z architekturą nowoczesnego dekoracjonizmu, a nie choćby z funkcjonalizmem, o czym przekonuje i bryła, i tektonika budowli. Ludwig Mies van der Rohe konsekwentnie przekonywał swoich studentów i to zarówno przed opuszczeniem Niemiec, jak i po przybyciu do USA, że „detail w architekturze jest Bogiem”, o czym można się przekonać na przykładzie zbudowanego przezeń w latach 1945–1946 Alumni Memorial Hall Illinois Institute of Technology w Chicago. Fragment narożnika tego obiektu wymownie świadczy, że był on osobliwą arką przymierza między niegdyśszą skłonnością architekta do form ekspresyjnych a jego nową rolą jako animatora awangardy w architekturze za Oceanem.

Weźmy pod uwagę z kolei inne przykłady budynków, w których liczne detale fasady, trwałe elementy wnętrza bądź wyraźna, zdecydowanie zarysowana plastyka faktury ścian zewnętrznych wywołuje asocjacje z Art Déco. I tak w utrzymanym w stylu zmodernizowanego klasycyzmu lat trzydziestych XX wieku połączonego z romantycznym funkcjonalizmem (jak choćby reprezentowanym przez bogatą rustykę podpór, a także elementy stylizacji w guście staroegipskim) zespole gmachów Sądów Grodzkich w Warszawie, wzniesionym w latach 1935–1939 według

rationism discussed here, but which today are the most representative examples of the Polish Art Déco, have been preserved. In the first of those objects, namely Dom Kolejarza and the “Ateneum” Theatre built in the years 1924–1928 according to the design by Romuald Miller, attention is drawn to the crystalline vault in the ‘star room’ and sixteen columns with crystalline–stylized capitals in the foyer, designed by Wojciech Jastrzębowski and Edward Trojanowski. Many elements of interior decoration such as: lamps, fittings, grilles, marble fireplaces, plafonds, reliefs, stucco mouldings, supraportes, wall panelling and other, not only made from marble or precious stone, but also from wood inlaid with exotic species, and even stained glass have also survived, which is uncommonly rare. The other object which has been preserved in almost unchanged condition because the insurgents did not manage to seize the so called German district in Mokotów in 1944, is the edifice of the former Ministry for Religious Beliefs and Public Enlightenment in which, between 1939 and 1945, the seat of the Gestapo was located. The monumental building in the style of trimmed neo-classicism was designed by Zdzisław Mączyński in the years 1925 and 1927, and realized in the years 1925–1930. Its famous interiors, especially the ‘minister’s office’ was designed by Wojciech Jastrzębowski in 1928, who was also the author of sculpting detail and furniture. The supraportes over the door in the minister’s office and the stylised state coat of arms on the front portico of the edifice were made by Stanisław Komaszewski as late as 1935.

That eagle with horizontally spread wings has been modelled on the tradition of imperial Rome and alludes to decorative elements used in the neo-classicist period of Stanisław August, so it does not have much in common with the crystalline expressiveness in Polish Art Déco. However, it was such details in the shape of e.g. relief, bas-relief, marquetry, mural, metaloplastics etc. that gave a viewer the impression of being faced with architecture of modern decorationism, and not with e.g. functionalism conveyed by the bulk and tectonics of the building. Ludwig Mies van der Rohe consistently persuaded his students, both before his departure from Germany and after his arrival to the USA, that “detail in architecture is God”, which can be confirmed by the example of the Alumni Memorial Hall Illinois Institute of Technology in Chicago built by him in the years 1945–1946. A fragment of the corner of that object bears clear evidence that it was a peculiar ark of covenant between the bygone preferences of the architect for expressive forms and his new role of the animator of avant-garde in architecture over the ocean.

Let us then consider other examples of buildings in which numerous details of the facade, permanent elements of the interior or explicit, decisively outlined vividness of the outer walls texture evokes associations with Art Déco. In the complex of edifices housing Magistrate Courts in Warsaw, designed in the style of modernised classicism of the 1930s combined with romantic functionalism (as e.g. represented by ample rusticity of supports, as well as elements of old Egyptian stylisation), erected in the years 1935–1939 according to the project of Bohdan Pniewski, several details decorating the ob-

projektu Bohdana Pniewskiego, szereg detali zdobiących obiekt wykonał, po 1936 roku, Henryk Grunwald, jeden z najlepszych polskich rzeźbiarzy i metaloplastyków, tworzący w duchu narodowego Art Déco. Symbiozy typowej dla polskiej Art Déco dekoracji z innym dla odmiany przykładem stworzenia w latach międzywojennych modusu stylu narodowego, czyli „stylu dworskowego”, jest willa przy ul. Belwederskiej 46 w Warszawie, powstała w latach 1927–1928 podług projektu Józefa Czajkowskiego. Ogólna forma obiektu nakrytego wysokimi czerwonymi dachami nawiązuje do bardzo swobodnie pojętego wernakularyzmu połączonego z modernistycznym dekoracjonizmem wywodzącym się z własnych osiągnięć J. Czajkowskiego na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 roku. W obiekcie przetrwało sporo elementów reprezentujących „pokubistyczny styl »kryształkowy«”. Ozdobą szczególną willi było sklepienie kryształkowe w holu, niestety zamurowane po 1945 roku²⁵.

Przykładem roli sugestywnej faktury elewacji wywołującej wrażenie dominacji dekoracji nad całą bryłą jest gmach Szkoły Rzemiosł i Gospodarstwa Domowego (Szkoła Zawodowa Żeńska) w Warszawie. Pierwszy etap budowy zrealizowano w latach 1919–1926 podług projektu Romualda Gutta, zaś rozbudowę w latach 1928–1932 przeprowadzili arch. arch. Tadeusz Majewski i Franciszek Eychorn. Analogie do szkoły hamburskiej są tutaj wręcz bezpośrednie, a całą rzecz Marta Leśniakowska ujęła w sposób następujący: „...kubistycznie rozczłonkowana bryła z narożnymi pseudowieżami, zwieńczona attyką. Oblicowana w całości szarą cegłą cementową tworzącą przestrzenną, geometryczną dekorację art déco, inspirowaną tradycją ceglano-gotyku i powiązaną z ekspresjonizmem”²⁶.

Kolejną egzemplifikacją koincydencji Art Déco i ekspresjonizmu mogą być niektóre wybrane przykłady architektury międzywojennego Krakowa. Stare grody europejskie, w których architektura nawarstwiała się historycznie, kryją w swej tkance nadal wiele zagadek i niespodzianek, nawet w odniesieniu do budownictwa pochodzącego z XX wieku. Mimo iż z reguły było i jest przedmiotem rejestracji bądź inwentaryzacji, nader często uwadze bardziej szczegółowej umykają obiekty nierzadko bardzo interesujące i oryginalne. Takim, mało zbadanym i co najważniejsze, godnym popularyzacji, jest budynek mieszkalno-usługowy przy ul. Miodowej 39 na krakowskim Kazimierzu. Określenie stylistyczne jego architektury sprawiało niegdyś, a i dziś sprawia pewne wątpliwości i trudności. Z karty rejestracyjnej (tzw. zielonej) przechowywanej w zbiorach Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Krakowie, a wykonanej w 1959 roku, dowiadujemy się, że jest to „budynek nowy” pochodzący z 1929 roku. W owym jednak czasie takie pojęcia jak ekspresjonizm, Art Déco bądź też „szkoła krakowska” pozostająca między „tradycją a awangardą” – były niemal nieznanne, a przynajmniej nieużywane przez historyków sztuki. Wyłomu dokonała praca Andrzeja K. Olszewskiego *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925* z 1967 roku²⁷. Dała ona silny impuls dalszym badaniom nad relacjami między różnymi nurtami w łonie architektury w latach 20. i 30. ubiegłego stulecia²⁸. Nadal jednak, przynajmniej na gruncie polskim, trudno wytyczyć precyzyjnie granice między ekspresjonizmem a Art Déco bądź też „symbiozy klasyki z manierą styliza-

ject were made after 1936 by Henryk Grunwald, one of the best Polish sculptors and metaloplastic artists, creating in the spirit of the national Art Déco. An example of a symbiosis of decoration typical for Polish Art Déco with another modus of national style i.e. “manor house style” during the interwar period is a villa at 46 Belwederska Street in Warsaw, erected in the years 1927–1928 according to the design of Józef Czajkowski. The overall form of the object covered with high red roofs alludes to freely understood vernacularism combined with modernist decoration derived from J. Czajkowski’s own achievements at the International Exhibition in Paris in 1925. Quite a few elements representing “post-cubist »crystalline« style” have survived in the object. A unique ornament in the villa was a crystalline vault in the hall, unfortunately bricked over after 1945²⁵.

An example of the role of suggestive texture of elevation giving the impression of decoration dominating over the whole bulk is the edifice of the School of Crafts and Housekeeping (Girls’ Vocational School) in Warsaw. The first stage of construction was realised in the years 1919–1926 according to the project by Romuald Gutt, and its extension in the years 1928–1932 was carried out by architects Tadeusz Majewski and Franciszek Eychorn. Analogies to Hamburg School are here almost direct, and Marta Leśniakowska described the whole in the following way: “...cubistically divided bulk with pseudo-towers in corners, topped with attic. The whole of it faced with grey cement brick creating a spatial geometric art deco decoration, inspired by the tradition of brick Gothic associated with expression”²⁶.

Some selected examples of architecture of interwar Krakow can be yet another exemplification of coincidence of Art Déco and expressionism. Old European towns in which architecture accumulated in the course of history, still hide many mysteries and riddles in their tissue, even referring to the constructions erected in the 20th century. Although the majority have been registered or recorded in inventories, still fairly frequently very interesting and original objects escaped meticulous attention. Such an obscure but worthy of popularisation object is a residential and service building at 39 Miodowa Street in the Kazimierz district in Krakow. Stylistic definition of its architecture has been riddled with problems and ambiguities. The registration card (so-called green card) kept in the archive of the Voivodeship Monument Conservator in Krakow, and filed in 1959, informs us that it was “a new building” erected in 1929. At that time, however, such notions as: expressionism, Art Déco, or the “Krakow school” remaining between “tradition and avant-garde” – were almost unknown, or at least not used by art historians. The breakthrough was made by the work of Andrzej K. Olszewski, entitled: *New form in Polish architecture 1900–1925* from 1967²⁷, which gave a strong impulse to further research on relations between various currents within architecture during the 1920s and 1930s²⁸. However, in Polish art it was still difficult to precisely indicate the boundary between expressionism, Art Déco or the “symbiosis of classics with the stylisation-decorative manner”²⁹. Such dilemmas are clearly visible in the example of monumental works by Jan Koszczyk-Witkiewicz in Warsaw³⁰. Another issue is the question

cyjno-dekoracyjną²⁹. Dylematy te widać wyraźnie na przykładzie warszawskich monumentalnych dzieł Jana Koszycy-Witkiewicza³⁰. Osobną kwestią jest nierozstrzygnięte jak dotąd w literaturze krajowej pytanie, czy w ogóle możemy mówić o istnieniu ekspresjonizmu w polskiej architekturze międzywojennej. Wprawdzie powstały w 1917 roku ruch artystyczno-intelektualny początkowo nosił nazwę 'ekspresjoniści polscy', ale wkrótce przyjął określenie 'formizm' i tak jest kojarzony ze środowiskiem plastycznym. Jedynym bodaj architektem, który stale utrzymywał, że jest formistą, był Tadeusz Michejda³¹. Stanowisko takie było znane dzięki temu, że architekt ten sporo publikował. Inaczej rzecz ma się w przypadku innych jego kolegów, którzy tworzyli prace utrzymane w manierze podobnej do niemieckiego ekspresjonizmu, ale na temat swych stylistycznych upodobań albo się nie wypowiadali, albo nie ma materialnego śladu ich poglądów. Wacław Nowakowski, twórca gmachu usługowo-mieszkalnego wzniesionego w latach 1927–1929 dla członków Zakładu Ubezpieczeń Pracowników Umysłowych w Krakowie, zlokalizowanego przy pl. Inwalidów 8 (zbieg ulic H. Sienkiewicza i Pomorskiej) również nie formułował, przynajmniej drukiem, takiej czy innej doktryny artystycznej bądź do niej przywiązania, projektując ów charakterystyczny i raczej rzadki stylowo w architekturze polskiej gmach. A jednak obiekt ten niezawodnie kojarzy się z ikoniznym znakiem niemieckiego ekspresjonizmu, jakim jest Chilehaus w Hamburgu, wzniesiony przez mistrza gatunku – Fritza Högera, w latach 1921–1925³². Obiekt ten pełni tę samą rolę symboliczną, jak dla architektury Art Déco również słynny wieżowiec Chrysler Building w Nowym Jorku, zaprojektowany i zrealizowany w latach 1928–1930 przez Williama Van Alena³³.

Zważyć wszakże warto, iż oba te symbole nigdy nie miały swych następców. Zarówno wieżowce w stylu Art Déco (zwanym także Skyscraper Style) w Stanach Zjednoczonych, powstałe tak przed Chrysler Building, jak i po nim, nigdy go nie przypominały. Niekiedy spotyka się stanowisko, że ta znakomita, ale i odosobniona praca Van Alena jest jedynym przykładem ekspresjonizmu w modernistycznej architekturze amerykańskiej. Nieco inaczej rzecz się ma z utrzymanym w gotycyzującym guście nordyckiego ekspresjonizmu Chilehaus. Wprawdzie Höger wracał w swych kolejnych projektach do hojnie stosowanego przezeń w Chilehaus wertykalizmu, ale żadna później wzniesiona podług jego projektu realizacja nie miała takiej siły wyrazu. Następne budowle pozostające w obrębie „szkoły hamburskiej” nie posiadały tak mocno zaakcentowanego typowego instrumentarium tradycyjnego nurtu ekspresjonizmu niemieckiego. Sam zresztą Höger niejednokrotnie, nie porzucając modusu naroża o formie trójkąta równoramiennego podwójnie wciętego w stosunku do fasad, co w rezultacie w rzucie poziomym daje kształt litery „M”, odstępował od wertykalizmu na rzecz horyzontalizmu ekspresji formy i detalu. Przykładem może być zbudowane przezeń osiedle w dzielnicy Fuhlsbüttel w Hamburgu, pochodzące z lat 1927–1928. Na mniejszą skalę projektował budynki różniące się niemal pod każdym względem od dzieł Högera Erich Mendelssohn, czego egemplifikacją może być zaprojektowany przez Mendelssohna w 1922 roku bliźniak w berlińskiej dzielnicy Charlottenburg-West End³⁴.

that has remained unanswered in national literature: whether we can at all talk about the existence of expressionism in Polish interwar architecture. The artistic-intellectual movement created in 1917 was initially known as the Polish expressionists, but it soon accepted the name of formism and so it is associated with the artistic environment. Probably the only architect who constantly claimed he was a formist was Tadeusz Michejda³¹, and his stand was generally known because the architect published a lot. It was different in the case of his colleagues who created works in the manner similar to German expressionism, but as far as their stylistic preferences were concerned they either kept silent or no material trace of their views has remained. Wacław Nowakowski, the creator of the service and residential edifice erected in the years 1927–1929 for the members of the Insurance Company for Office Workers (ICOW) in Krakow, located at 8 Inwalidów square (at the junction of H. Sienkiewicza and Pomorska streets), while designing that characteristic edifice so stylistically rare in Polish architecture, did not formulate, at least in print, any artistic doctrine or a preference for one. Still the object is inseparably associated with an iconic symbol of German expressionism such as Chilehaus in Hamburg, erected by the master of the genre – Fritz Höger, in the years 1921–1925³². The object fulfils the same symbolic role as the equally famous skyscraper Chrysler Building in New York, designed and realized in the years 1928–1930 by William Van Alen³³, did for Art Déco architecture.

It is worth noticing, however, that both those symbols never had any successors. Skyscrapers in Art Déco style (also known as the Skyscraper Style) in the United States, built both before and after the Chrysler Building, never resembled it. Some are of the opinion that this brilliant but sole such work of Van Alen is the only example of expressionism in the modernist American architecture. It was different in the case of Chilehaus representing a gothicising trend of Nordic expressionism. Although in his subsequent projects Höger returned to the verticalism he so generously used in Chilehaus, none of the realisations erected later according to his projects had so much expressive power. Next buildings representing the style of the “Hamburg school” did not possess so much emphasized typical instrumentation of the traditional current of German expressionism. Many times Höger himself, not abandoning the modus of the corner in the form of a isosceles triangle doubly indented in relation to the facades which resulted in the shape of the letter “M” on the plan, gave up verticalism in favour of horizontalism in the expression of form and detail. A good example could be the residential area he built in the Fuhlsbüttel district in Hamburg, during the years 1927–1928. Erich Mendelssohn designed in a similar way but on a smaller scale, though his work differed in almost every respect from Höger’s, which can be exemplified by a semi-detached house in the Charlottenburg – West End district of Berlin designed by Mendelssohn in 1922³⁴.

Traditional current of expressionism was distinguished by unique abundance of modernised and cubised forms derived from north-German Gothic. As far as architecture of Krakow is concerned, it is worth pay-

Tradycyjny nurt ekspresjonizmu wyróżniał się szczególnie bogactwem zmodernizowanych i skubizowanych form zaczerpniętych z północnoniemieckiego gotyku. Zaś co się tyczy architektury krakowskiej, warto zwrócić uwagę na stosowanie cegły jako elementu dekoracyjnego, wykuszy oraz ostrołukowych okien o trójkątnych szczytach (np. gmach ZUPU). Wykusze w budynkach mieszkaniowych szeroko stosowano w architekturze na Górnym Śląsku, w tej jego części, która należała do Niemiec. Spotkać je można również często w Krakowie, np. w budynkach przy ul. S. Konarskiego 21, ul. J. Lea 15a, ul. Pędzichów 4 i oczywiście przy ul. Miodowej 39. Spośród tych czterech przykładów obiekt przy ul. Miodowej 39 wyróżnia wykusz umieszczony w narożu budynku, nadając mu niezwykle dynamiczny i kubistyczny charakter. A zauważyć warto, że forma dynamicznych naroży była podstawowym modusem stosowanym przez architektów tworzących w stylu ekspresjonizmu, Art Déco, a niekiedy przez konstruktywistów. Wykusz ów oraz dwa znajdujące się na elewacji frontowej nadają temu zaledwie trzypiętrowemu budynkowi wyraz zdecydowanie wertykalny. Natomiast biegnący na poziomie pierwszej kondygnacji podokienny, wielopasmowy, głęboko profilowany fryz nadaje budowli dodatkowy mocny horyzontalny akcent. Jej twórca szalenie udatnie, wzorem swoich zachodnich kolegów, połączył w jednym dziele dwa specyficzne środki wyrazu charakterystyczne dla ogólnoeuropejskiego nurtu nieawangardowej architektury modernistycznej. Autorem omawianego obiektu jest Józef Kryłowski, architekt raczej mało znany, ale w swoim czasie zdaje się dość wzięty³⁵. Był on bowiem autorem wzniezionych w „belle quartier” albo „minimieście-ogrodzie” (koncepcji, która przyjęła się na przełomie stuleci) w krakowskiej dzielnicy Podgórze, dwu willi przy ul. Parkowej. Pierwszą pod nr 9, utrzymaną w manierze historyczno-eklektycznej, zrealizował w roku 1896, drugą natomiast, pod nr 7 – w stylu secesyjnym, Kryłowski zbudował w latach 1906–1907.

Zaprojektowany przez J. Kryłowskiego budynek u zbiegu ul. Miodowej 39 i ul. Szerokiej 1 jest nie tylko przykładem znamienego rozwoju artystycznego architekta, ale również, co ważniejsze, niewielkim wprawdzie, lecz silnym i ważnym ogniwem łączącym wspólne doświadczenia, krajowe i zachodnioeuropejskie, w procesie ewolucji architektury pierwszej połowy XX wieku i zaskakująco niemal identycznych rezultatów. Sądzić wolno, że nie tylko międzywojenna architektura Krakowa dostarczyć może, na dowód tego, jeszcze wiele cennych przykładów³⁶.

ing attention to the use of brick as a decorative element, bay windows and ogival windows with triangular gables (e.g. the edifice of the ICOW). Bay windows in residential buildings were widely used in the architecture of Upper Silesia in the part which belonged to Germany. They can also be frequently encountered in Krakow, e.g.: in the buildings at 21 S. Konarskiego Street, 15a J. Lea Street, 4 Pędzichów Street and naturally at 39 Miodowa Street. Among those four examples the object at 39 Miodowa Street is singled out by a bay window in the corner of the building which gave it an extremely dynamic and cubist character. And it is worth considering that the form of dynamic corners was the basic modus applied by both the architects creating in the style of expressionism, Art Déco and sometimes by constructivists. That bay window and the two located in the front elevation, give this merely three-storey building a decidedly vertical appearance. On the other hand, the multi-strip, deeply profiled frieze below the window, running at the level of the first storey gave the building an additional strong horizontal accent. Following his western colleagues, its creator skillfully combined in one masterpiece two specific means of expression characteristic for the all-European trend of non-avant-garde modernist architecture. The author of the described object was Józef Kryłowski, an obscure architect though apparently relatively popular in his time³⁵. He was the author of two villas at Parkowa Street erected in the “belle quartier” or the “mini garden – city” (the concept which was accepted at the turn of the centuries) in the Podgórze district in Krakow. The first villa at no 9, designed in the historical and eclectic manner, was realised in 1896, the other at no 7 – in the Secession style – Kryłowski built in the years 1906–1907.

The building at the junction of 39 Miodowa Street and 1 Szeroka Street designed by J. Kryłowski is not only an example of significant artistic development of the architect but also, what is more important, a small but strong and vital link binding common national and west European experiences in the process of architectural evolution during the first half of the 20th century and, surprisingly almost identical results. One could hope that not only interwar architecture of Krakow could provide numerous precious examples to prove it³⁶.

¹ Tołłoczko Z., *Architektura i społeczeństwo. Przegląd zagadnień budownictwa i urbanistyki w Niemczech od około roku 1850 do około roku 2000. Od późnoromantycznego historyzmu do późnego socjodemizmu*, Kraków 2005, s. 166 in.; Hautmann H. i R., *Die Gemeindebauten des Roten Wien 1919–1934*, Wien 1980; Tołłoczko Z., *Nowa forma w architekturze lotewskiej i jej filiacje na przełomie XIX i XX wieku na przykładzie Rygi / New form In Latvian architecture, and affiliations At the turn of the 19th and the 20th century, on the example of Riga*, Wiadomości Konserwatorskie / Conservation News, 27/2010, s.11-20.

² Zawada A., *Dwudziestolecie literackie*, Wrocław 1996; Huml I., *Polish Art Déco. The Style of Regained Independence (the 1920's)*, [w:] *Niedzica Seminars, VI, The Art of the 1920's in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary*, October 19-20, 1989, Cracow 1991, s. 11-20; Mori G., *Tamara Łempicka, Paryż 1930-1938*, Warszawa 2003.

³ Mori G., *ibidem*; *Nie tylko Art. Deco. Art. Deco and More*, Kraków 2007.

⁴ Meysztowicz J., *Czas przeszły dokonany. Wspomnienia ze służby w Ministerstwie Spraw Zagranicznych w latach 1932–1939*, Wrocław 1989.

- ⁵ *Na rogu świata i nieskończoności. Wspomnienia o Franciszku Fiszerze*. Zebrał i opracował R. Loth, Warszawa 1985, s. 261 i n.
- ⁶ Ibidem, s. 145.
- ⁷ Ibidem, s. 29, 42, 144, 152, 228.
- ⁸ Davies N., *Boże igrzysko*, t. 2, Kraków 1992, s. 536; Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Wstęp [w:] Art Déco w Polsce, Art Déco in Poland*, Katalog wystawy, Catalogue of the exhibition, Muzeum Narodowe w Krakowi maj – wrzesień 1993, Kraków 1993, s. 7-14.
- ⁹ Sieradzka A., *Art Déco w Polsce*, [w:] Cabanne P., *Encyklopedia Art Déco*, Warszawa 2002, s. 182-206; Tołłoczko Z., *Zig-Zag Moderne czyli o estetycznym logo art déco*, Hybryda, Pismo Artystyczno-Literackie Stowarzyszenia Twórczego POLART, nr13/2009, s. 57-61.
- ¹⁰ Olszewski A.K., *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1967, s. 127-130.
- ¹¹ Chrzanowski T., *Sztuka w Polsce od I do III Rzeczypospolitej. Zarys dziejów*, Warszawa 1998, s. 407, 408.
- ¹² Miłobędzki A., *Architektura ziem Polski. Rozdział europejskiego dziedzictwa. The Architecture of Poland, A Chapter of the European Heritage*, Kraków – Cracow 1994, s. 112-114.
- ¹³ Stachura E., *Architektura Tadeusza Michejdy w pejzażu dwudziestolecia międzywojennego*, Kwartalnik Architektury i Urbanistyki, t. XXXV, z. 3-4, 1990, s. 185-194; Zwolińska K., Malicki Z., *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1990, s. 86.
- ¹⁴ Zwolińska K., Malicki Z., ibidem.
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Leśniakowska M., *Architektura w Warszawie. Lata 1918–1939*, Warszawa 2002, s. 45, 44.
- ¹⁷ Olszewski A.K., *Nowa forma...*, op.cit., s. 154.
- ¹⁸ Woźnicki S., *Architektura, Sztuka i Praca*, 1928, nr 17–20, s. 54, (cyt. za:) A.K. Olszewski, op.cit., s. 155.
- ¹⁹ Warchałowski J., *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa MCMXXXVIII, s. 35, (cyt. za:) A.K. Olszewski, op.cit., s. 147.
- ²⁰ Olszewski A.K., ibidem.
- ²¹ Ibidem, s. 148.
- ²² Buch J., *A Century of Architecture in the Netherlands 1880/1990*, Amsterdam 1994, s. 172 i n.; Cabanne P., op.cit., s. 116 i n.
- ²³ Czerner O., *Competing Ideas in Polish Architecture*, [w:] *East European Modernism. Architecture in Czechoslovakia, Hungary and Poland between the Wars 1919–1939*, W. Leśniakowski (ed.), V. Ślapeta, J. Macsai, J. Bonta, O. Czerner, New York 1996, s. 181-202; Czerner O., *Formalne kierunki w polskiej architekturze (lat 1918–1939)*, [w:] idem, *Architektury istnienie i zachowanie – z szuflady Profesora*, Wrocław 2004, s. 70.
- ²⁴ Sieradzka A., *Art Déco w Europie i w Polsce*, Warszawa 1996, s. 138; Tołłoczko Z., *Różne oblicza amerykańskiej art. Deco. Sztuka sakralna*, Hybryda, Pismo Artystyczno-Literackie Stowarzyszenia Twórczego POLART, nr 12/2008, s. 39-46.
- ²⁵ Leśniakowska M., op.cit., s. 106-107, 51.
- ²⁶ Ibidem, s. 37148.
- ²⁷ Olszewski A.K., *Nowa forma...*, op.cit., passim; Dranka M., Tołłoczko Z., *Zapomniany krakowski przykład ekspresyjnego dekoracjonizmu w architekturze modernistycznej*, Archiwołta 4/2004, s. 38-39.
- ²⁸ Olszewski A.K., ibidem; Zychowska J.M., *Między tradycją a awangardą. Problem stylu w architekturze Krakowa lat międzywojennych*, Kraków 1991; Sieradzka A., *Art. Déco w Europie i w Polsce*, Warszawa 1996; Tołłoczko Z., *Architektura perennis. Szkice z historii nieawangardowej architektury nowoczesnej pierwszej połowy XX wieku (Ekspresjonizm–Art Déco–Neolasycyzm)*, Kraków 1999; Tołłoczko Z. i T., *In horto latericio. Rozprawy z dziejów architektonicznych szkół amsterdamskiej i hamburskiej*, Kraków 2000.
- ²⁹ Olszewski A.K., op.cit., s. 159.
- ³⁰ Leśniakowska M., *Architekt Jan Koszczyc Witkiewicz (1881–1958) i budowanie w jego czasach*, Warszawa 1998, s. 12 i n., 104 i n.
- ³¹ Stachura E., *Architektura Tadeusza Michejdy w pejzażu dwudziestolecia międzywojennego*, Kwartalnik Architektury i Urbanistyki, t. XXXV, z. 3-4, 1990, s. 185-194; Tołłoczko Z., *Ze studiów nad historią międzywojennej architektury Górnego Śląska. Część I. Katowicki skyscraperstyle a Art Déco jako styl odzyskanej niepodległości*, Czasopismo Techniczne, z. 1, 2002, s. 157-196.
- ³² Olszewski A.K., op.cit., s. 159; Marszałek A., Bembenek M., *Wokół placu Inwalidów*, Kraków 2009, s. 40-41; Zroja B., Myśliński K., *Nieznany portret Krakowa*, Kraków 2010, s. 171-174.
- ³³ *Icons of Architecture the 20th Century*, S. Thiel-Siling (ed.), Munich – London – New York 1998; Bucciarelli P., *Fritz Höger. Hanseatischer Baumeister 1877-1949*, Berlin – Kreuzberg 1992; Schmidt J.N., *William Van Alen. Das Chrysler Building. Die Inszenierung eines Wölkentratzers*, Frankfurt am Main 1995.
- ³⁴ Tołłoczko Z., *Architektura...*, op.cit., s. 35-62; Tołłoczko Z. i T., *In horto...*, op.cit., s. 45-68; Sharp D., *Modern Architecture and expressionism*, London 1966, s.120 i n.
- ³⁵ Archiwum Państwowe w Krakowie, Dz. VIII, L. s. 218, F. 610.
- ³⁶ *Kraków międzywojenny*. Materiały sesji naukowej z okazji Dni Krakowa w roku 1985, M. Małecki (red.), Kraków 1988; Tołłoczko Z., *Nowatorstwo czy epigonizm? Kilka uwag na marginesie polskiego półmodernizmu lat 20. i 30. XX wieku [w:] 50 lat architektury i urbanistyki w Polskiej Akademii Nauk*, Wrocław 2002, s. 121-124; Zychowska M.J., *Krakowskie rozważania o modernizmie i jego lokalnych korzeniach [w:] 50 lat...*, op.cit., s. 125-127.

Streszczenie

Część druga niniejszego opracowania poświęcona jest koincydencji stylowych relacji pomiędzy Art Déco i ekspresjonizmem. Przedstawia źródła powstania jednego i drugiego stylu, które występują równolegle w czasie i często „zapobiegają” od siebie detale architektoniczne, co – bywa – utrudnia niezmiernie ich klasyfikację. W artykule zaprezentowano szereg obiektów wzniesionych w wielu krajach, wydobywając ich cechy charakterystyczne oraz szeroko dokumentując źródła ich powstania. Część druga artykułu dotyczy również architektury międzywojennego Krakowa ze szczególnym uwzględnieniem niektórych problemów ekspresyjnego dekoracjonizmu.

Abstract

The second part of this study is devoted to the coincidence of stylistic relations between Art Déco and expressionism. It presents the sources of origin of both styles, which occurred parallel in time and frequently ‘borrowed’ architectonic details from each other – which sometimes may have made their classification extremely difficult. The article presents several objects found in many countries, emphasising their characteristic features and thoroughly documenting their origin. The second part of the article concerns also the architecture of interwar Krakow with particular stress on selected issues of expressive decorationism.