Zdzisława Tołłoczko

Z problemów koincydencji Art Déco i ekspresjonizmu

Część I

On the issue of coincidence of Art Déco and expressionism

Part I

Jak wiadomo, większość określeń tego czy innego stylu historycznego ukonstytuowało się u jego schyłku lub kiedy denominowany styl tracił dramatycznie na swej aktywności artystycznej, bądź zanikł w zupełności. Kiedy zaś jakiś kierunek artystyczny wznowił swą stylową żywotność – w zupełnie odmiennej już epoce – określa się go za sprawą przedrostka 'neo' lub 'pseudo', a ostatnio jako 'post'. Nie inaczej działo się w wielowątkowym kierunku, pozostającym na styku tradycji i nowoczesności, jakim jest Art Déco. Termin ten wszedł do obiegu naukowego i literackiego w roku 1968, za sprawą nestora badaczy tej sztuki, Bevisa Hilliera[1]. Terminu tego w latach największych sukcesów tego stylu, czyli od około 1925 do około 1940, nie używano. Natomiast przejawy tego wielonurtowego kierunku, który był zarazem swoistą postawą estetyczną w dwudziestoleciu międzywojennym, modą, gustem czy czymś, co najlepiej określa francuski termin *façon*, nosiły bardzo wiele określeń funkcjonujących, krócej lub dłużej, we wspomnianych latach. Najczęściej wymienia się takie nazwy jak: Style 1925, Jazz Modern, Paris 1925, La Mode 1925, Style Poiret, Style Chanel, Style Puiforcat, Aztec Airways, Zig-Zag Style, Skyscraper Style, Vertical Style, New York Style, Art Moderne, Streamline Style, Zickzack-Jugendstil and Borax. Później, poniekąd wtórnie, zrodziły się określenia takie jak American Perpendicular, American Art Deco, Classical-Orient Art Deco, Gothic Art Deco, Ziggurat Deco, Pueblo Deco, Metro (Metropolitan) Deco[2]. W artykule niniejszym będzie omówiony zakres artystyczno-estetycznego oddziaływania następujących nurtów: Zickzack-Jugendstil, Zig Zag Moderne, Gothic and Deco i innych pozostających w specyficznym kręgu stylistycznym, w korelacji z ekspresjonizmem. Sztuka obu tych

It is generally known that the vast majority of terms referring to a given historic style are usually established at its decline or when the denominated style dramatically decreased in its artistic activity, or faded out completely. However, when an artistic trend resumed its stylistic life – in an entirely different epoch – it was usually denoted by the prefix 'neo' or 'pseudo', and recently as 'post'. Such was the case with Art Déco, a multi-layered trend remaining at the meeting point of tradition and modernity. The term was first applied in scientific and literary materials in the year 1968 by Bevis Hillier[1], a doyen among the researchers of the art. During the years of the greatest popularity of the style, namely from about 1925 till about 1940, the term was not used. But manifestations of this multi-layered trend, which was simultaneously a specific aesthetic attitude during the twenty years of the interwar period, a fashion, a taste or something best described by the French term *façon*, were identified by numerous names functioning, for a longer or shorter time, in the above mentioned period. Among the most frequently mentioned names are the following: Style 1925, Jazz Modern, Paris 1925, La Mode 1925, Style Poiret, Style Chanel, Style Puiforcat, Aztec Airways, Zigzag Style, Skyscraper Style, Vertical Style, New York Style, Art Moderne, Streamline Style, Zickzack-Jugendstil and Borax. Later, somewhat secondarily, there were born other terms such as: American Perpendicular, American Art Deco, Classical-Orient Art Deco, Gothic Art Deco, Ziggurat Deco, Pueblo Deco, and Metro (Metropolitan) Deco[2]. This article will discuss the range of the artistic and aesthetic influence of the following currents: Zickzack-Jugendstil, Zigzag Moderne, Gothic and Deco and other remaining within the specific stylistic

Praca dopuszczona do druku po recenzjach *Article accepted for publishing after reviews*

kierunków wyłoniła się z secesji i wnet stanęła w opozycji do swego pierworodnego źródła. Powszechnie powiada się, że Art Déco jest formą skubizowanej secesji, zwłaszcza w wydaniu środkowoeuropejskim (Autria, Polska, Łotwa) oraz niemieckim, gdzie owa kubizacja, geometryzacja, a nawet gotyzacja, wyrażała się głównie w północnoniemieckim ekspresjonizmie. Zdumiewające, jak wiele toposów łączy ekspresjonizm z przejawami nowoczesnego dekoracjonizmu[3].

Poszukując praźródeł omawianego tu nurtu tradycjonalnego modernizmu należy zwrócić wzrok na przemiany w secesji wiedeńskiej. Ich rezultatem oraz wiecznie intrygującym badaczy tematem są Warsztaty Wiedeńskie (*Wiener Werkstätte*). Niekiedy określa się je mianem 'drugiej secesji wiedeńskiej' lub 'secesji wobec secesji'. Sztuka Warsztatów Wiedeńskich postrzegana była wobec Art Déco jako jej prekursor i nazywana przeto mianem 'stylu kwadratowego'. I rzeczywiście, był to stanowczy sprzeciw wobec istoty secesji samej, wobec giętkich, falistych i splątanych linii, wzorowania się na świecie przyrody i fantazji zarazem. Secesja właściwa rozpoczęła się od pochwały młodości (Jugendstil), a jednak wkrótce potem zaczęła wyrażać nastrój zwątpienia, upadku, melancholii, mrocznego sentymentalizmu, który symbolizowały nader często występujące postacie kobiet o chorobliwym wdzięku. Tej jakże popularnej, omdlewającej florealności Warsztaty Wiedeńskie, a w Szkocji – Szkoła z Glasgow, oraz tuż przed pierwszą wojną światową Deutsche Werkbund, zaproponowały nowe rozwiązania artystyczne, mające kontynuować pierwotny modernizm (rozumiany jako opozycja wobec tradycji) w secesji, odczytywanej jako odłączenie się od historyzmu i eklektyzmu. W takiej sytuacji figury geometryczne takie jak kwadrat, linia prosta, linia łamana pod kątem prostym, koło – stały się zaczątkami form prymarnych interesującego nas tutaj nurtu, a nawet po części krystalizowały wczesny awangardowy modernizm[4]. Co więcej, zaczęły wpływać na wszystkie dziedziny twórczości kreatywnej, w tym także na modę, co było ewenementem od czasów Dyrektoriatu, *empire'u* i romantyzmu. Historyzm i eklektyzm XIX wieku, poza umocnieniem pruderyjnych tendencji, miały na modę wpływ niewielki lub też nie wprowadziły znaczących innowacji.

W większości publikacji, zwłaszcza anglojęzycznych, na temat rozwoju Art Déco, wysuwa się na poczesne miejsce rolę School of Glasgow i Charlesa Renniego Mackintosha. Za pionierską w tym względzie uznaje się pracę tego architekta, w postaci projektu i realizacji, głównie holu domu mieszkalnego w Derngate, w hrabstwie Northampton, wzniesionego w latach 1916-1917[5]. Roli znakomitego Szkota nie można przecenić, wszakże zapomnieć nie wolno o prekursorskich dokonaniach Warsztatów Wiedeńskich i pracy Josefa Hoffmanna w postaci projektu wzoru na tkaninie obiciowej pochodzącej z 1904 roku. Fotokopię tego projektu Gabriele Fahr-Becker, wybitna znawczyni sztuki epoki, zamieszcza na stronie przedtytułowej, co znamienne, jej monumentalnej monografii pt. *Wiener Werkstaette 1903-1932,* wydanie anglojęzyczne Kolonia 1995[6].

Wprawdzie za szczytowe osiągnięcie Wiedeńczyków, w dziele tworzenia podwalin Art Déco, uważa się realizację Palais Stoclet w Brukseli (1905-1911, arch. Josef

circle, in correlation with expressionism. The art of both those styles emerged from Secession and soon stood in opposition to its original source. It is commonly said that Art Déco is a form of cubised Secession, particularly in its Central-European (Austria, Poland and Latvia) and German versions where this cubisation, geometrisation or even Gothisation were expressed mostly in North-German expressionism. It is surprising how many toposes link expressionism with manifestations of modern decorationism[3].

Searching for ancient sources of the current of traditional modernism discussed here, one should observe the transformations in the Vienna Secession. They resulted in the Viennese Workshops (*Wiener Werkstätte*) – the subject which seems to incessantly intrigue researchers. The latter are sometimes defined as 'the second Vienna Secession' or 'Secession from secession'. The art of Viennese Workshops was perceived as a precursor of Art Déco and therefore called the 'square style'. And indeed, it was categorical opposition to the Secession itself, to its pliant, wavy and tangled lines, modeled after the world of nature and fantasy at the same time. The proper Secession began with the praise of youth (Jugendstil), but it soon started to express the atmosphere of despair, decline, melancholy, gloomy sentimentalism symbolized by frequently occurring figures of morbidly charming women. To this so popular, swooning florality Viennese Workshops, the School of Glasgow in Scotland and, just before the outbreak of World War I, Deutsche Werkbund proposed new artistic solutions which were to continue the original modernism (understood as opposition to tradition) in the Secession meant as separation from historicism and eclecticism. In that situation geometrical figures such as: square, straight line, line broken at right angle or circle initiated the primary forms in the trend of our interest, or even partially crystallized early avant-garde modernism[4]. Moreover, they began to influence all the disciplines of creative work, including fashion which was a unique phenomenon since the times of French Directory, *empire* and Romanticism. Apart from reinforcing prudish tendencies, historicism and eclecticism of the 19th century had little impact on fashion or did not introduce any significant innovations.

School of Glasgow and Charles Rennie Mackintosh seem to occupy an important place in the majority of publications, especially those in English, concerning the development of Art Déco. The work by that architect in the form of the project and realisation of the hall in a house in Derngate, Northampton County, erected in the years 1916-1917 is regarded as pioneer in this respect[5]. The role of the brilliant Scotsman cannot be overestimated, though pioneering achievements of Viennese Workshops and the work of Josef Hoffmann in the form of a project of a pattern design for an upholstery fabric from 1904 should not be forgotten, either. It seems significant that Gabriele Fahr-Becker, an outstanding expert on the art of that epoch, placed a photocopy of this project on the frontispiece of her monumental monograph entitled. *Wiener Werkstaette 1903–1932,* published in English in Köln 1995[6].

Although it is the realisation of Palais Stoclet in Brussels (1905-1911, architect Josef Hoffmann, interior de-

Hoffmann, wnętrza – Gustav Klimt), jednak co się tyczy Zig-Zag Moderne, palma pierwszeństwa przypada J. Hoffmannowi za wymieniony projekt tapiserii[7]. Czy Hoffmann pozostawał pod wpływem C.R. Mackintosha, czy było odwrotnie, dziś trudno jest jednoznacznie kwestię tę rozstrzygnąć, nawet jeżeli wziąć pod uwagę chronologię powyższą, czyli przejawy Zig-Zag Styl. Mackintosh przebywał w Wiedniu między 1900 a 1902 rokiem. W Pawilonie Secesji (arch. Joseph Maria Olbrich, 1897-1898) wystawił aranżację swojego projektu salonu w typie Szkoły Glasgow i około 1902 roku zaprojektował salon muzyczny w domu wiedeńskiego bankiera Fritza Warndörfera i jego małżonki. Wiadomo także, że wielokrotnie spotykał się z członkami Warsztatów Wiedeńskich, dyskutując zwłaszcza z Hoffmannem i Adolfem Loosem[8].

Również ze środowiska secesji wiedeńskiej i praskiej wyłonił się ruch 'czeskiego kubizmu', w którym motyw trójkąta, Zig-Zagu, a także elementy struktury kryształu i formy nawiązujące do późnogotyckich konstrukcji odróżniały praski modus architektury kubistycznej od powojennego (po 1918) kubizmu europejskiego. Nie przypadkiem bowiem jeden z najważniejszych współtwórców modernizmu czeskiego Jan Kotìra był uczniem Otto Wagnera i mentorem Josefa Goèára, jednego z najważniejszych animatorów praskiego kubizmu w architekturze. Aktywność tego nurtu czeskiego modernizmu trwała stosunkowo krótko, czyli między rokiem około 1909 a około 1914. Zrealizowano w tym stylu kilkanaście budynków o różnym przeznaczeniu, głównie w Pradze. Był to ewenement, bowiem w Paryżu, gdzie idea kubizmu zrodziła się, powstał jedynie projekt znany nam do dziś w postaci makiety. Mowa tu o 'willi kubistycznej' Raymonda Duchamp-Villona, pochodzącej z roku 1912[9]. Jeżeli przykładowo Pavel Janák, Josef Goèár uprawiali, obok architektury, inne dziedziny sztuki, na przykład projektowali wystrój wnętrz, meble, tkaniny, ceramikę itd., to w budownictwie najkonsekwentniejszym zwolennikiem owego ekspresyjnego, aczkolwiek nieekspresjonistycznego choć inspirującego, jak to zobaczymy, ekspresjonizm i Art Déco – kubizmu, był Josef Chochol[10].

Poza wymienionymi przykładami owego, jednego z naczelnych modusów architektury pierwszej połowy XX wieku wspomnieć warto o jego jaskółkach w innych ośrodkach artystycznych. Do historii architektury przeszła makieta wnętrza przedziału sypialnego, zaprojektowana w 1914 roku przez Waltera Gropiusa, wystawiona na słynnej Wystawie Werkbundu w Kolonii w tym samym roku[11]. Również wielostronnie utalentowany i twórczy Peter Behrens projektował wnętrza, których przestrzenność wywoływana była dzięki takiej właśnie geometryzacji formy, jak np. projekt wnętrza restauracji na wystawie Düsseldorfer Kunst- und Gartenbau-Ausstellung w 1904 lub projekt wejścia do firmy 'Tapetenhaus Klein' w Hagen, pochodzący z lat 1905-1907. We Francji zaś analogiczne zjawiska w plastyce reprezentował głównie Robert Delaunay, a także często zmieniający artystyczne *emploi* Pablo Picasso, przykładowo szkice do scenografii Baletów Rosyjskich wystawianych w Paryżu przez Siergieja Diagilewa od 1909 do 1929 roku. Nie tylko na fali ówczesnej oszałamiającej popularności rosyjskiej kultury i sztuki w Paryżu, ale dzięki wybitne-

sign Gustav Klimt) which is regarded as the crowning achievement of the Viennese in lying the foundations for Art Déco, in case of Zigzag Moderne J. Hoffmann carries off the palm for the already mentioned project of upholstery[7]. Whether Hoffmann remained under the influence of C.R. Mackintosh, or the other way round, is difficult to resolve nowadays, even considering the above chronology i.e. manifestations of the Zigzag Style. Mackintosh stayed in Vienna between 1900 and 1902. In the Secession Pavilion (architect Joseph Maria Olbrich, 1897-1898) he displayed his project of the décor for a living room in the School of Glasgow type, and around 1902 designed a music salon in the house of a Viennese banker Fritz Warndörfer and his wife. It is also known, that he repeatedly met members of the Viennese Workshops, discussing art particularly with Hoffmann and Adolf Loose[8].

The movement of the 'Czech cubism', in which the motifs of a triangle, Zig-Zag, and elements of crystal structure and form alluding to late-Gothic constructions distinguished the Prague modus of cubist architecture from the post-war (after 1918) European cubism, also emerged from the milieu of the Vienna and Prague Secession. It was not an accident that one of the most important co-creators of the Czech modernism, Jan Kotìra, was a disciple of Otto Wagner, and the mentor of Josef Goèár one of the leading animators of Prague cubism in architecture. Activity of that current of Czech modernism was relatively brief, i.e. from around 1909 to around 1914. Several buildings serving diverse functions were realised in this style, mainly in Prague. It was a unique phenomenon because in Paris, where the idea of cubism was born, a project was created which we know today merely in the form of a scale model. We refer here to the 'cubist villa' by Raymond Duchamp-Villon, from 1912[9]. If Pavel Janák or Josef Goèár were interested in other art disciplines besides architecture, for instance: designing interiors, furniture, fabrics, ceramics, etc., then in building Josef Chochol[10] was the most consistent follower of that expressive though non-expressionist cubism, which inspired both expressionism and Art Déco.

Besides the above mentioned examples of that one of the leading modes in architecture in the first half of the 20th century, one should mention its heralds in other artistic centres. The model of the interior of a sleeping compartment designed in 1914 by Walter Gropius, exhibited on the famous Werkbund Exhibition in Köln in the same year[11], went down in the history of architecture. Multitalented and creative Peter Behrens also designed interiors, whose spatial dimension was evoked by such geometrisation of form, for instance the project of interior design of a restaurant displayed on the exhibition Düsseldorfer Kunst- und Gartenbau-Ausstellung in 1904, or his project of an entrance to the firm 'Tapetenhaus Klein' in Hagen, designed between 1905 and 1907. In France, Robert Delaunay represented analogical phenomena in plastic arts, as well as Pablo Picasso who frequently changed his artistic *emploi* – for example, sketches for the theatre sets of the Russian Ballets staged in Paris by Siergei Diagilev from 1909 to 1929. Alexander Archipenko, who contributed to the development of strong geometrism in art as much as Frank Lloyd Wright, gained

mu talentowi, uznanie zyskał Aleksander Archipenko, równie zasłużony dla rozwoju ostrego geometryzmu w sztuce, co Frank Lloyd Wright.

Z rozwojem plastyki generowanej Zig-Zagiem, która walnie przyczyni się do aplikacji tych form w architekturze, ściśle wiąże się kwestia stosowania w sztuce XX wieku form w postaci piramidy schodkowej, czyli ziggguratu oraz piramidy egipskiej. Ta ostatnia będzie występowała jako zwieńczenie, najczęściej wysokościowców amerykańskich. Zwłaszcza ziggurat stał się popularny wraz z zaczątkami modernizmu, nawiązując do form prymarnych zaczerpniętych z kultury sumeryjsko-babilońskiej starożytnej Mezopotamii oraz prekolumbijskich kultur Azteków i Majów w Ameryce Łacińskiej. Osobliwie te drugie pierwowzory staną się przedmiotem wielkiego zainteresowania artystów i architektów amerykańskich, w obliczu kontynuowanej w XX wieku mody, rozpoczętej na początku wieku XIX, na sztukę egzotyczną i ludową, np. w USA na sztukę pueblo.

Pierwsze powszechnie uznane objawy zainteresowania zigguratem w architekturze odnajdujemy na paryskiej Wystawie Światowej (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*) w 1925 roku. Typowym takim przykładem jest stylistyka Pawilonu Pomone, zaprojektowanego przez Louisa Boileau. Jeszcze bardziej dosłowne klisze zigguratu, tym razem kultywujące neoklasycystyczny rewiwalizm przełomu XIX i XX stulecia, obserwujemy w budynku Pawilonu Kolekcjonera (*L'Hôtel d'un riche Collectionneur*) wzniesionym podług projektu Pierre'a Patout, zaś wnętrza w stylu swobodnie interpretowanego historyzmu, zaaranżował Jacques-Emile Ruhlmann. Wrażenie zigguratu, aczkolwiek nie jest to taka forma, sprawia perspektywiczny widok wejścia na Wystawę Paryską od strony Placu de la Concorde. Zaprojektował je Pierre Patout ustawiając w kręgu siedem słupów, czym nawiązał on do wzorów nie tylko starożytnych, ale również do północnoeuropejskich kultur megalitycznych. Mamy zatem do czynienia z charakterystycznym znakiem czasu epoki. Jeżeli bowiem sztuka XIX wieku odnosiła się do tradycji antyku i niekiedy starożytnego Egiptu, obok oczywiście całego dziedzictwa cywilizacji chrześcijańskiej, to sztuka dwudziestolecia międzywojennego sięgała ku tradycji daleko głębszej, jeszcze bardziej oddalonej od kultury protochrześcijańskiej czy też środziemnomorskiej[12]. Do tego problemu przyjdzie wrócić przy okazji recepcji w sztuce dwudziestolecia międzywojennego wątków i form zaczerpniętych z innych kultur, niezwiązanych genetycznie z cywilizacją białego człowieka. Na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 roku niesłychaną furorę zrobiła polska sztuka stosowana, uważana za kwintesencję polskiej Art Déco. Eksponaty zostały wystawione w Pawilonie Polskim, którego architekturę zaprojektował Józef Czajkowski, zaś wnętrza skomponowali Wojciech Jastrzębowski, Zofia i Karol Stryjeńscy oraz Jan Szczepkowski. Artyści w sposób niezrównanie harmonijny połączyli w jednym obiekcie formę zigguratu z nadal mającymi wzięcie kanonami klasycyzmu, uzupełniając je zgeometryzowanymi motywami zaczerpniętymi z folkloru krajowego, z lubością stosując formy kryształkowe, a także i takie, które przypominały zaciosy jodełkowe. Do pewnego stopnia kontynuowali oni marzenia Stanisława Wyspiańskiego o 'bu-

artistic recognition not merely on the tide of stunning popularity of the Russian art and culture in Paris but owing to his brilliant talent.

The development of plastic arts generated by Zigzag, which would greatly contribute to the application of these forms in architecture, was closely connected with the issue of using forms such as step pyramid or ziggurat and Egyptian pyramid in the 20th-century art. The latter would be most frequently used as a finial on American skyscrapers. Ziggurat became particularly popular at the beginning of modernism by alluding to the primary forms borrowed from the Sumerian and Babylonian culture of ancient Mesopotamia, and pre-Columbian cultures of the Aztecs and Mayans in Latin America. Particularly the latter will become the focus of interest on the part of American artists and architects, in the face of the fashion for exotic and folk art, e.g. pueblo art in the USA, initiated at the beginning of the 19th century and continued in the 20th century.

The first generally recognized symptoms of fascination with ziggurat in architecture could be found at the Parisian International Exposition (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*) in 1925. A typical example was the stylistics of the Pomone Pavilion, designed by Louis Boileau. Even more literal clichés of a ziggurat, this time cultivating the neo-classicist revival from the turn of the 19th and 20th century, could be observed in the building of the Collector's Pavilion (*L'Hôtel d'un riche Collectionneur*) erected according to the design by Pierre Patout, the interiors of which were arranged by Jacques-Emile Ruhlmann in the style of freely – interpreted historicism. The perspective of the entrance to the Parisian Exposition from Place de la Concorde gives the impression of a ziggurat, even though the form itself is different. It was designed by Pierre Patout, who stood seven pillars in a ring by which he alluded to not only ancient motifs, but also to northern European megalithic cultures. So we deal here with a characteristic sign of the times, because if the art of the 19th century alluded to the tradition of antiquity and sometimes ancient Egypt, naturally besides the whole heritage of Christian civilisation, then the art of the twenty-year interwar period reached much further, to the times even more remote from the proto-Christian or Mediterranean culture[12]. This problem will be addressed again when discussing the reception of motifs and forms borrowed from other cultures, not connected geneticall-ly with the white man civilization, in the art of the twenty-year interwar period. Polish applied arts, regarded as the essence of Polish Art Déco, created a sensation at the International Exposition in Paris in 1925. Exhibits were displayed in the Polish Pavilion which was designed by Józef Czajkowski, and the interiors were arranged by: Wojciech Jastrzębowski, Zofia and Karol Stryjeńscy, and Jan Szczepkowski. In a uniquely harmonious way the artists combined the form of ziggurat with the still popular classicist canons in one object, complementing them with geometrized motifs taken from native folklore, with particular delight applying crystal-like forms and those resembling herringbone patterns. They continued Stanisław Wyspiański' dreams about 'stained-glass buildings'[13] to a certain extent. Neo-Gothic stylisation was rel-

dowlach z witraży'[13]. Neogotycka stylizacja była dość często obecna w realizacjach szeroko rozumianej secesji środkowoeuropejskiej i łączyła się z poszukiwaniami własnego stylu bądź krajowego, bądź narodowego. Niektóre przykłady stosowania form nawiązujących do struktury kryształu zapowiadały pierwsze zwiastuny ekspresjonizmu w architekturze. Charakterystyczną dominantą takiej architektury była osobliwa ekspresyjność wyrazu, aczkolwiek nie był to jeszcze ideowy ekspresjonizm, czym wyróżnia się przykładowo stylistyka pawilonu przemysłu szklarskiego na wystawie Werkbundu w Kolonii w 1914 roku, zaprojektowanego przez Bruno Tauta. Słynna grafika Lyonela Feiningera „Katedra socjalizmu", opublikowana w 1919 roku, nie jest pochwałą tej ideologii i mylnie może świadczyć o komunistycznych skłonnościach ekspresjonistów i ich sztuki oraz dokonań w dziedzinie architektury. Pozostali oni obojętni wobec komunizmu, jak i nadciągającego już faszyzmu. Twórcy skupieni głównie w ośrodkach berlińskim i drezdeńskim, mimo że wzięli udział w rozmaitych „robotniczych radach artystycznych", byli raczej zwolennikami czegoś w rodzaju romantycznego socjalizmu, który za sprawą demokratycznego postępu miał pchnąć Niemcy na zupełnie nowe drogi rozwoju. Rewolucji upatrywali głównie w sferze moralności, etyki – głównie w kulturze i sztuce. Wkrótce porzucili te młodzieńcze marzenia i utopie, aczkolwiek wiele wątków intelektualnych owego spontanicznego ekspresjonizmu zostało zmaterializowanych w architekturze i plastyce lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku[14]. Ujawniały się one jeszcze przed I wojną światową, przykładowo u Hansa Poelziga, w postaci bardzo swoiście pojętego wernakularyzmu, jak choćby w realizowanym w 1912 roku projekcie zakładów chemicznych w Luboniu koło Poznania, oraz perpendykularyzmu widocznego w makiecie projektu na konkurs Domu Przyjaźni w Istambule z 1917 roku[15].

Do przyczynkowo tu potraktowanego, a powszechnie niekwestionowanego wpływu Warsztatów Wiedeńskich na rozwój sztuki nowoczesnej i analizowanych w tym miejscu jej wybranych kierunków zaliczyć należy pionierskie osiągnięcia w zakresie ebenistyki. Pewne dzieła stały się wręcz pierwowzorami późniejszych form w architekturze. Mowa tu przede wszystkim o schodkowych formach mebli, np. szafa biurowa według projektu Eduarda Josefa Wimmera z lat 1910-1914. Znajdzie ona liczne naśladownictwa w latach dwudziestych XX wieku w Wiedniu, a także na całym świecie, przy czym będzie służyć za wzór innym przedmiotom, np. radioodbiornikom itp.[16]

Jeżeli jednak poszukiwać w architekturze owych lat syntezy takich form jak ziggurat, Zig-Zag, gotycyzująca ekspresyjność – wpisane w klasycyzujący układ – to odnajdziemy taką koncentrację nie w szeroko znanych typologicznych dziełach zaprezentowanych na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 roku, lecz w Wiedniu początku lat dwudziestych. Mowa tu o wzniesionym między rokiem 1921 a 1922, podług projektu Clemensa Holzmeistera, gmachu krematorium. Clemens Holzmeister był wybitnym austriackim architektem, konserwatorem i autorem wielu obiektów o charakterze sakralnym, które wznosił również w Berlinie i Hamburgu. Był także znakomitym pedagogiem i wykładał na Politechnice Wiedeńskiej oraz na wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięk-

atively frequently present in realisations of widely understood central-European Secession and involved seeking one's own style, either native or national. Some instances of using forms alluding to the crystal structure heralded the advent of expressionism in architecture. The characteristic dominant of such architecture was its specific expressiveness, although it was not yet ideological expressionism like that represented in the stylistics of the glass industry pavilion at the Werkbund exhibition Köln in 1914 designed by Bruno Taut. The famous graphics by Lyonel Feininger "The Cathedral of Socialism", published in 1919, did not praise that ideology and could be mistaken for communist sympathies voiced by expressionists, their art and their architectural achievements. They remained indifferent both towards communism and the already approaching fascism. Despite participation in diverse "working class artistic councils", the artists concentrated mostly in the Berlin and Dresden centres were rather supporters of a kind of romantic socialism which, by means of democratic progress, was to push Germany onto completely new tracks of development. They awaited a revolution in the sphere of morality and ethics – mainly in art and culture. Soon, however, they abandoned those youthful dreams and utopias, though numerous intellectual motifs of that spontaneous expressionism were materialized in architecture and plastic arts of the 1920s and 1930s[14]. They were revealed even before World War I, for example in the case of Hans Poelzig in the form of a specifically understood vernacularism, such as displayed in the project of a chemical plant in Luboń near Poznan realised in 1912, or perpendicularism visible in the model project for the competition for a House of Friendship in Istanbul in 1917[15].

Pioneer achievements in cabinetmaking cannot be ignored when discussing the generally unquestionable influence of the Viennese Workshops on the development of modern art and its selected trends analysed here. Some masterpieces, such as the step-gabled forms of furniture e.g. an office cabinet according to the design by Eduard Josef Wimmer from 1910-1914, became almost prototypes of later forms in architecture. It will be frequently imitated during the 1920s not only in Vienna but all over the world, and will serve as a model for other items such as radios etc.[16].

However, if we are looking for a synthesis of such forms as ziggurat, Zig-Zag, Gothicising expressiveness – set in a classicist layout in the architecture of those years, we might find such concentrations not in the widely known typological works presented at the International Exposition in Paris in 1925, but in Vienna at the beginning of the 1920s. We mean here the edifice of the crematorium erected between 1921 and 1922 according to the design by Clemens Holzmeister. Clemens Holzmeister was an outstanding Austrian architect, conservator and author of many objects of religious character, which he erected also in Berlin and Hamburg. He was also a brilliant teacher and lectured at the Vienna Polytechnic and at the Vienna Academy of Fine Arts. He created his works in the spirit of expressively understood traditionalism, and his students were such well-known co-creators of post- modernism as Gustav Peichl, Wilhelm Holzbauer and Hans Hollein. Clemens Holz-

nych. Tworzył w duchu ekspresyjnie pojmowanego tradycjonalizmu, zaś jego uczniami byli tak znani współtwórcy postmodernizmu, jak Gustav Peichl, Wilhelm Holzbauer oraz Hans Hollein. Clemens Holzmeister zlecenie na projekt krematorium otrzymał dzięki wygraniu I nagrody w konkursie zorganizowanym przez socjaldemokratyczną w większości radę miejską. Decyzja o budowie takiego obiektu była bowiem krokiem bardzo odważnym. W arcykatolickiej monarchii austriackiej nie do pomyślenia było wzniesienie tego rodzaju budynku. Posunięcie to było skierowane również przeciw konserwatywnemu federalnemu rządowi republiki i podkreślało autonomię socjaldemokratycznego samorządu. Nie miało na celu laicyzacji społeczeństwa, lecz cel praktyczny, czyli oszczędność terenów miejskich. Holzmeister w swej twórczości skłaniał się raczej do parabarokowego patosu, a jednak zastosował tutaj coś w rodzaju neogotyckiego modusu i połączył go pospołu z formami adekwatnymi do bieżących trendów, szanując uczucia większości społeczeństwa, jak i wymogi nieuchronnie nadciągającej modernizacji we wszystkich dziedzinach życia[17]. Zrealizowane w latach 1921-1922 krematorium wiedeńskie było swoistą prognozą ruchu budowlanego, którego rezultatem był tak zwany 'czerwony Wiedeń', w którym swoiście stosowano ekspresjonistyczny neogotyk (ostry łuk, graniaste wykusze itp.) dla rozproszenia monotonnego wrażenia, jakie sprawiały monumentalne założenia bloków wokół dziedzińców. Będzie jeszcze o tym mowa.

Do architektury antycypującej ekspresyjno-dekoracyjne rozwiązania w dwudziestoleciu międzywojennym wypada zaliczyć także wnętrza katedry Grundvig w Kopenhadze, budowanej, z przerwami, w latach 1912-1940. Jej projektantem był Peter Vilhelm Jensen Klint, który wpłynął wydatnie na umocnienie się tej tendencji w Europie północno-wschodniej. W Wiedniu natomiast jeszcze przed I wojną światową pewne formy zigguratu w wystroju plastycznym budynków lansował, między innymi, Otto Wagner, przykładowo w realizacji projektu drugiej willi własnej, pochodzącej z lat 1912-1913. W Pradze dla odmiany Jan Kotìra nowatorsko wpisał w klasycystyczne założenie zaprojektowanego przezeń i wzniesionego w latach 1907-1908 Pawilonu Czeskiej Izby Handlu i Przemysłu na Jubileuszowej Wystawie Krajowej w Pradze. Ważne miejsce w dziejach początków modernizmu zajmuje pochodzący z 1909 roku, sporządzony przez Josefa Goèára projekt rozbudowy ratusza staromiejskiego w Pradze. Trzeba trafu, że już w 1909 roku Otto Kohtz, znany twórca interesujących teorii i koncepcji architektonicznych, narysował wczesną wersję studium zigguratu połączonego z portykiem świątyni starożytnej. Zdaniem Wolfganga Pehnta Kohtz sugerował się w tym wypadku inspiracjami sumeryjskimi, co wydaje się zupełnie naturalne w świetle znakomitych osiągnięć niemieckich archeologów w XIX stuleciu. Wiele swoich pomysłów, a także perspektyw, wykonanych na prestiżowe konkursy, lecz niestety niezrealizowanych, budowy monumentalnych obiektów publicznych, Kohtz opublikuje w swej książce *Gedanken über Architektur*, wydanej w Berlinie w 1909 roku. Rok wcześniej, również poddając się zapoczątkowanej przez secesję modzie na orient i egzotykę, a może także pesymistycznym frustracjom przełomu

meister was commissioned to design the crematorium due to the fact that he had won the 1st prize in the competition organised by the mostly social-democratic city council. The decision to build such an object was a courageous step, since erecting such a building seemed inconceivable in the arch-Catholic Austrian monarchy. That move was also directed against the conservative federal government of the republic and emphasised the autonomy of social-democratic local government. However, it was not aimed at secularisation of the society, but served a practical purpose namely saving the city public area. In his work Holzmeister leaned towards a quasi-Baroque pomposity, however here he applied a kind of neo-Gothic mode which he combined with forms adequate to current trends, thus respecting the emotions of the social majority and the requirements of inevitably approaching modernization in all spheres of life[17]. Realised in the years 1921-1922, the Viennese crematorium foreshadowed a building movement the result of which was the so-called 'red Vienna', in which expressionist neo-Gothic was applied (ogival arch, angular bay windows etc.) to disperse the impression of monotony created by the monumental layout of blocks around courtyards, which will be discussed further.

The interior of the Grundvig Cathedral in Copenhagen built on and off between 1912 and 1940, ought to be enumerated among examples of architecture anticipating expressively-decorative solutions during the twenty-year interwar period. It was designed by Peter Vilhelm Jensen Klint who had a significant impact on strengthening this tendency in north-eastern Europe. Before the World War I in Vienna some forms of ziggurat in artistic decor of buildings were promoted by Otto Wagner, for example in his realization of the project of his own second villa designed in the years 1912-1913. In Prague, for a change, Jan Kotìra innovatively set in a classicist layout the Pavilion of Czech Chamber of Commerce and Industry at the Jubilee National Exposition in Prague, designed by him and erected in the years 1907-1908. The project of expanding the old town city hall in Prague, designed by Josef Goèár in 1909, holds an important place in the history of the beginnings of modernism. As luck would have it, it was already in 1909 when Otto Kohtz, a well-known creator of interesting theories and architectonic concepts, drew an early version of a study of ziggurat combined with a portico of an ancient temple. According to Wolfgang Pehnt, in this case Kohtz was inspired by Sumerian culture, which seems perfectly natural in the light of magnificent achievement of German archaeologists in the 19th century. In his book *Gedanken über Architektur*, published in Berlin in 1909, Kohts presented many of his ideas and perspectives prepared for prestigious competitions for monumental public buildings, but unfortunately never realised. A year earlier, following the fashion for the Orient and exoticism, initiated by the Secession, or perhaps succumbing to pessimistic frustrations at the turn of the centuries, Emanuel Josef Margold drew 'a model sketch of a kind of universal monument to fallen soldiers'. It is possible that in the face of the impending European crisis, Margold was commissioned to do it by the k.u.k. Ministry of War. During the war, the project was never used while

stuleci, Emanuel Josef Margold wykonał 'wzorcowy szkic, czegoś w rodzaju uniwersalnego pomnika poległych żołnierzy'. Niewykluczone, że w obliczu narastającego kryzysu europejskiego Margold uczynił to na zlecenie c.k. Ministerstwa Wojny. W Austrii nigdy w czasie wojny tego projektu nie wykorzystano przy projektowaniu cmentarzy wojskowych w latach 1914-1918. Uderza wszakże podobieństwo do koncepcji Margolda, architekta wielu pawilonów na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 roku, która była kulminacyjnym punktem rozkwitu rozmaitych modusów sztuki Art Déco[18].

Inną ciekawostką owych 'szalonych lat' dwudziestych była uderzającą nieobecność Stanów Zjednoczonych na Wystawie Paryskiej w 1925. Rozstrzygający ostatecznie losy I wojny światowej, udział armii amerykańskiej, poza uczuciem wdzięczności, wywołał ogromne zainteresowanie kulturą, zwłaszcza tą popularną, zaoceanicznego kuzyna. Europejczycy i Amerykanie, których bardzo wielu zatrzymało się na dłuższy czas w Paryżu, poznawali się nawzajem, zafascynowani jednością, a zarazem różnorodnością przejawów świeżo rodzącej się i gwałtownie rozwijającej się nowoczesności. Ci ostatni, wracając do kraju przywozili najnowsze nowinki z zakresu mody, obyczaju i życia towarzyskiego, rozrywki, ale także szeroko rozumianej sztuki i poznawania nowych horyzontów intelektualnych. Ci pierwsi, dla odmiany, mimo że panowali nad ogromnymi obszarami własnych kolonii, odkrywali dzięki Amerykanom kulturę cywilizacji egzotycznych, która w Stanach Zjednoczonych uległa stopniowej europeizacji, jednak stopiła się w jedną, aczkolwiek niejednorodną, cywilizację amerykańską. Muzyka synkopowana była rzecz jasna znana w takich metropoliach kolonialnych, jak Londyn czy Paryż, ale furorę tamże zrobiła w postaci jazzu amerykańskiego. Czym byłyby te oszałamiające lata dwudzieste bez takich tańców i muzyki jak charleston czy shimmy. Odkrywano ze zdumieniem, że jazz nowoorleański zrodził się w byłej stolicy Luizjany, niegdyś francuskiej kolonii, którą Napoleon I odsprzedał Amerykanom. Czym byłyby 'szalone lata' bądź Art Déco w ogóle bez olśniewających występów Joséphine Baker, amerykańskiej mulatki, przybyłej do Paryża w 1925 roku.

Przy okazji refleksji nad amerykańsko-europejskimi relacjami wpływów na kształtowanie się sztuki Art Déco warto przypomnieć postać Nancy Cunard, wnuczki Samuela Cunarda, Kanadyjczyka pochodzącego z Halifaxu w Nowej Szkocji, który założył w 1840 roku słynne przedsiębiorstwo żeglugowe utrzymujące stałą komunikację transatlantycką. Lady, bo z czasem rodzina Cunardów weszła do grona arystokracji angielskiej, Nancy – bo tak nazywali ją przyjaciele – dorastała w szalenie niekonwencjonalnej, jak na późnowiktoriański Londyn, atmosferze. Przyjacielem domu był, między innymi, Thomas Beecham, słynny ówcześnie dyrygent, który zaoferował swą batutę Sergiejowi Diagilewowi, kiedy ten przybył na koncerty wraz z Baletami Rosyjskimi. Przełamywanie tabu w konserwatywnym Zjednoczonym Królestwie nie było łatwe, aczkolwiek Brytyjczycy stworzyli własną wersję tego, co można nazwać epoką Art Déco. Z dzisiejszego punktu widzenia więcej tam zabytków architektury w tym stylu niż we Francji, a nawet w Paryżu. Kiedy jednak z początkiem lat dwudziestych

designing military cemeteries in the years 1914-1918 in Austria. There is, however, a striking resemblance to Margold's concept in the architecture of several pavilions at the International Exposition in Paris in 1925, which was the culmination point in the development of diverse modes in Art Déco[18].

Another curious feature of those 'crazy 1920s' was the striking absence of the United States at the Exposition in Paris in 1925. The military participation of the American army which ultimately decided the fates of World War I, besides the feeling of gratitude evoked enormous interest in the culture – particularly the popular one – of the overseas cousin. Europeans and Americans, many of whom stayed in Paris for a longer time, got to know each other fascinated by the unity, and at the same time diversity of symptoms of the newly born and rapidly developing modernity. On returning to their home country, the latter brought the latest novelties in the field of fashion, custom and social life, entertainment, but also widely understood art and broadening intellectual horizons. The former, on the other hand, in spite of the fact that they ruled over enormous area of their own colonies, thanks to the Americans were able to discover the culture of exotic civilizations which underwent gradual Europeanization in the United States, and merged into a united though not homogeneous American civilisation. Syncopated music was, naturally, known in such colonial metropolises as London or Paris, but it became all the rage there in the form of American jazz. What would those mad 1920s have been without such dances and music as Charleston or shimmy? It was discovered with surprise that New Orleans jazz was born in the former capital of Louisiana, once a French colony which Napoleon I sold to the Americans. What would those crazy 1920s have been, or Art Déco at all, without the dazzling performances of Joséphine Baker, an American Mulatto who arrived in Paris in 1925.

While reflecting over the American-European influence on shaping Art Déco, it might be worthwhile to recall the figure of Nancy Cunard, a granddaughter of Samuel Cunard, a Canadian from Halifax in Nova Scotia, who in 1840 founded a famous shipping company maintaining constant transatlantic runs. Lady, because in time the Cunard family joined the ranks of English aristocracy, and Nancy – as her friends called her, grew up in the atmosphere extremely unconventional for late Victorian London. Among others, a friend of the family was Thomas Beecham, then a famous conductor, who offered his baton to Sergei Diagilev when the latter arrived to perform with the Russian Ballets. It was not easy to break a taboo in the conservative United Kingdom, even though the British created their own version of what could be called the epoch of Art Déco. From today's viewpoint there are more monuments of architecture in that style in Britain than in France, or even in Paris. However, when Nancy Cunard arrived in Paris at the beginning of the 1920s, almost immediately she became the focus of great interest, and being an eccentric aristocrat she herself was an energetic animator of Art Déco style. Her name was also associated with incredible luxury for which the passenger ocean liners of Cunard Lines were famous. Particularly the "Mauretania", launched in

Nancy Cunard zawitała do Paryża, niemal natychmiast stała się przedmiotem wielkiego zainteresowania, a i sama, ekscentryczna arystokratka, była energiczną animatorką stylu Art Déco. Z jej nazwiskiem kojarzone były też niesłychane luksusy, z których słynęły oceaniczne statki pasażerskie Cunard Lines. Szczególnie zwodowana w 1907 roku „Mauretania", a następnie siostrzana „Akwitania" zafrapowały publiczność przepychem i wykwintnością, zapowiadając styl Art Déco. Kolejne pasażerskie kolosy morskie staną się wręcz symbolem stylu życia i przejdą do legendy Art Déco. Przez niemal dwadzieścia lat publiczność ekscytowała się zmaganiami o błękitną wstęgę Atlantyku pomiędzy brytyjskimi i francuskimi armatorami. Myślę tu o cunardowskich statkach, takich jak „Queen Elizabeth", „Mauretania II", a szczególnie o „Queen Mary", zawziętej konkurentce „Normandie" francuskich linii CGT. Nazywano je „pływającymi pałacami", w których, pośród wytwornych wnętrz, zaspokajano najwymyślniejsze zachcianki bogatej klienteli, w czym przodowała zwłaszcza „Normandie"[19].

Egzotyzacja i geometryzacja przeróżnych środków wyrazu artystycznego zależne były od upodobań publiczności konkretnej metropolii kolonialnej. W Londynie preferowano inspiracje kulturą Indii, oczywiście w wydaniu europejskim, natomiast Paryż upodobał sobie europejską stylizację wzorów czerpanych głównie z czarnej Afryki i to aż do mniej więcej połowy lat trzydziestych towarzyszyła takiej plastycznej oprawie żywiołowa forma o charakterystycznym, niejako 'zygzakowatym' rytmie. Wyrażała ona radość z niedawno zakończonej wojny, a zarazem zagłuszała troski codziennego bytowania w czasach wielkich kryzysów i nadciągającego widma totalitaryzmów różnej maści. Nierzadko trwogę, bywało jeszcze nieuświadomioną do końca, budziło zjawisko tworzenia się społeczeństwa masowego. Dzisiejsze społeczeństwo masowej komunikacji, z jej zaletami i wadami zarazem, początek wzięło właśnie w transformacjach międzywojnia. Dobrym przykładem umasowienia informacji, kultury i rozrywki jest w owych czasach rola radia, masowa prasa, a nawet podkasana muza. Jeżeli przed I wojną światową w Paryżu rej wodziły operetka i niewielkie kabarety, oraz teatrzyki rewiowe, to w latach dwudziestych przekształciły się one w wielkie rewie, gromadzące nie dziesiątki, ale już setki wykonawców, zwane z amerykańska music-hallami, aczkolwiek idea i praktyka tego rodzaju spektakli zrodziła się w Anglii. Dynamizmowi i emocjonalności dwudziestolecia międzywojennego towarzyszyła, rzecz prosta, stosowna moda, szczególnie kobieca, czy też w ogóle styl życia, jakże odmienny od tego sprzed 1914 roku.

Motywy Zig-Zagu stały się niemal obowiązujące w prawie wszystkich przejawach plastyki i sztuki użytkowej. Tym sposobem zdobiono niemal wszystko, od wystroju wnętrz, poprzez tkaniny, ceramikę, biżuterię itd., aż po dekorację kubistycznie wymodelowanych samochodów[20]. Towarzyszyły również sztuce przez duże „S", w tym malarstwu i rzeźbie. Przez wieki sztuka i moda tworzyły specyficzny i niepowtarzalny dla danej epoki koloryt i klimat życia codziennego, w którym architektura, jako najbardziej społeczna wśród innych ludzkich artefaktów, jest sztuką najważniejszą i najbardziej służebną wobec ludzkich potrzeb. Przy tak pojętej roli

1907, and then her sister-ship the "Aquitania" – fascinated the public with their splendour and refinement thus heralding the Art Déco style. Next passenger ocean vessels would become a symbol of a life style and would pass into the legend of Art Déco. For almost twenty years the public was excited by the rivalry between the British and the French ship-owners for the Blue Riband of Atlantic. We mean here the Cunard Line chips such as "Queen Elizabeth", "Mauretania II", and especially "Queen Mary", a sworn rival of "Normandie" owned by the French CGT lines. They were nicknamed "floating palaces" and in their elegant interiors the most fanciful whims of the rich clientele were satisfied, in which "Normandie"[19] seemed to lead the way.

Exoticism and geometrism in various means of artistic expression depended on preferences of the public of a given colonial metropolis. London preferred seeking inspiration in the culture of India, naturally in its European version, while Paris favoured the European stylisation of patterns borrowed mostly from black Africa. Until more or less the mid-1930s, such artistic setting was accompanied by lively form with a characteristic, somewhat 'zigzag' rhythm, which conveyed the joy after the recently ended war, and simultaneously suppressed the worries of everyday existence in the times of great crises and the looming spectre of impending totalitarianisms of all descriptions. Frequently the fear, of which people may not have been fully aware, was aroused by the phenomenon of a gradually emerging mass society. Present-day society of mass communication, with its virtues and vices, had its origin in the transformations of the inter-war period. The role of the radio, mass press, and even the light muse serve as the best example to show how widespread information, culture and entertainment became in those times. Before World War I, Paris was the capital of entertainment with its numerous operettas, small cabarets and revue theatres which, during the 1920s, transformed into huge review theatres where not tens but hundreds of artists performed, and which were given the American name of music-halls, although the idea and practice of such performances was born in England. Dynamism and emotionality of the twenty-year inter-war period were naturally accompanied by suitable fashion, especially feminine, or generally a lifestyle so different from that before 1914.

Zigzag motifs became almost obligatory in practically all manifestations of plastic and utility arts. Virtually everything was decorated in this way, from interior decorations, fabrics, ceramics, jewellery etc., to trimmings in cubist – modelled cars[20]. They also accompanied the true Art, including painting and sculpture. For centuries art and fashion created the unique flavour and atmosphere of everyday life specific to a given epoch, in which architecture as the most social among other human artefacts plays the role most essential and most ancillary to human needs. With the so defined role of architecture it is difficult to resolve what was the beginning and what the result, and therefore who should be given priority: fashion or style? The issue is additionally complicated by the question of style itself which, in its almost identical toposes and typologies bears various names with totally different content or even ideological messages. For

architektury trudno rozstrzygnąć, co było początkiem, a co rezultatem, czyli komu przyznać pierwszeństwo – modzie czy stylowi? Sprawę komplikuje dodatkowo kwestia stylu samego, który w swych niemal identycznych toposach i typologiach nosi różne określenia o bardzo odmiennych treściach, a nawet przesłaniach ideowych. Przykładowo, francuska Art Déco, poza przekazem artystycznym, nie wykazywała prawie żadnych znamion ideowości w szerokim tego słowa znaczeniu. Art Déco była tam ideą w rozumieniu pomysłu na coś nowego, raz to związanego ze sztuką dawną (nurt *contemporaine*), raz to jako wyraz entuzjazmu dla modernizmu (nurt *moderne*), ale zawsze musiała być *en vogue*. Nie inaczej było z jej brytyjską wersją, która stosując dawne i współczesne metody, obowiązkowo spełniała hasło *up-to-date*. Podobne cechy wykazywała Art Déco w Stanach Zjednoczonych, aczkolwiek w latach trzydziestych, szczególnie w okresie odbudowy gospodarczej, zwanej New Dealem, kiedy to styl ten w architekturze kojarzył się z wewnętrzną polityką prezydenta Franklina Delano Roosevelta. A jeszcze bardziej zróżnicowane konotacje wiążą się z funkcjonowaniem Art Déco w jej nurcie także i zygzakowato-geometrycznym w krajach Europy centralnej.

Przejdźmy zatem do niektórych przykładów interesującego nas tu nurtu we Francji i Wielkiej Brytanii. Wspomniano już, jak niewiele w tym pierwszym kraju wzniesiono architektonicznych przykładów tego stylu i jak niewiele zachowało się do dziś, co uderza w proporcji francuskiego udziału w rozwoju Art Déco w ogóle. Tak na dobrą sprawę jedynym monumentalnym obiektem wykazującym cechy geometryzacji późnej secesji i umiarkowanej kubizacji formy jest fasada domu towarowego „Samaritain" w Paryżu, która pochodzi z 1926 roku i jest dziełem Frantza Jourdaina i Henri'ego Sauvage. Pierwsze skrzypce w pracy nad nadaniem nowej formy grał Frantz Jourdain, który sporządził i ukończył w 1905 roku podstawową wersję tego domu towarowego. Architekt ten zalicza się do czołówki zwolenników upraszczania i maksymalnego zmodernizowania form secesyjnych i choć sam był Belgiem, to ostro zwalczał propozycje takich secesjonistów, jak Victor Horta czy nawet Henry van de Velde. Wiele źródeł wskazuje, iż solidaryzował się ze stanowiskiem niemieckich reformatorów, szczególnie z kręgu Deutsche Werkbund i utrzymywał kontakty, między innymi, z Walterem Gropiusem, aczkolwiek nie wspomina się o Wiener Werkstätte. Tymczasem już na pierwszy rzut oka dostrzec można podobieństwa do propozycji przedstawionych przez Josefa Hoffmanna i Kolomana Mosera w 1904 roku na berlińskiej ekspozycji Warsztatów Wiedeńskich, chociaż może Frantz Jourdain spotkał się w Berlinie z pracami Wiedeńczyków. Modelując nową fasadę „Samaritaine", architekt według wszelkiego prawdopodobieństwa skorzystał z niektórych pomysłów francuskich kolegów – współautorów słynnych pawilonów na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 roku. I tak, przykładowo, mógł w poważnym stopniu inspirować się aranżacją oprawy szklanej fontanny w Pawilonie Perfumeryjnym (René Lalique); palarnią w Pawilonie „Ambasada Francuska" (Jean Dumond) czy wreszcie Pawilonem Turystycznym Miasta Grenoble (Roger-Henri Expert). Formy romboidalne

instance, the French Art Déco, apart from its artistic message did not display any traces of ideology, in every sense of the word. Art Déco there was an idea understood as a concept for something new, sometimes connected with ancient art (the *contemporaine* trend), sometimes meant as expression of enthusiasm for modernism (the *moderne* trend), but it always had to be *en vogue*. It was much the same with its British version which, even though applying old and modern methods, had to be absolutely *up-to-date*. Art Déco in the United States displayed similar features, though particularly during the 1930s, in the period of economic reconstruction known as New Deal, when that style in architecture was associated with the home policy of President Franklin Delano Roosevelt. Even more diverse connotations are associated with the functioning of Art Déco, also in its zigzag and geometric version, in the countries of central Europe.

Let us move on to view some examples of the trend of our interest in France and Great Britain. It has already been mentioned how few architectonic examples of that style were erected and how few of them have been preserved in France until today, which seems striking considering the proportion of French participation in the development of Art Déco in general. Strictly speaking, the only monumental object possessing the features of geometrisation typical for late Secession and of moderate cubisation of form is the façade of the "Samaritain" department store in Paris, which dates back to 1926 and was designed by Frantz Jourdain and Henri Sauvage. Frantz Jourdain, who prepared and completed the basic version of the department store in 1905, played the leading role in the work on giving it a new form. The architect is numbered among the leaders supporting the idea of simplification and maximum modernization of Secession forms and, although a Belgian, he fought against propositions of such Secessionists as Victor Horta or even Henry van de Velde. Numerous sources indicate that he sympathised with the position of German reformers, particularly from the Deutsche Werkbund milieu and maintained contacts with e.g. Walter Gropius, although Wiener Werkstätte were not mentioned. However the similarities with the propositions presented by Josef Hoffmann and Koloman Moser at the Berlin exposition of the Viennese Workshops in 1904 are noticeable at first sight, though Frantz Jourdain may have encountered the works of the Viennese in Berlin. When modelling the new façade of "Samaritaine", the architect was most likely to have used some ideas of his French colleagues – co-authors of the famous pavilions from the International Exposition in Paris in 1925. And so, for example, he could have been seriously inspired by the arrangement of the setting of a glass fountain in the Perfume Pavilion (René Lalique); the smoking room in the "French Embassy" Pavilion (Jean Dumond); or finally by the Tourism Pavilion of the City of Grenoble (Roger-Henri Expert). Rhomboid forms were extremely popular not only in architecture, but primarily in other manifestations of Art Déco[21].

However, the facade of the multi – function house in Paris, erected at 118 Avenue des Champs Élysées by Jean Desbouis in 1929, is generally regarded as the most zig-

były zresztą szalenie popularne nie tylko w architekturze, ale nade wszystko w innych przejawach sztuki Art Déco[21].

Jednakże za najbardziej zygzakowato-romboidalną, ekspresyjną, czy też ekspresjonistyczną wręcz, uważa się fasadę domu wielofunkcyjnego w Paryżu, wzniesionego przy 118 Avenue des Champs Élysées, przez Jeana Desbouisa, w 1929 roku. Na ogół budynek ten określa się jako 'Zig-Zag Moderne', co jest wyrazem stanowiska kompromisowego, ponieważ we Francji ekspresjonizmu, w rozumieniu środkowoeuropejskim, nie było – może z wyjątkiem malarzy zaliczanych do grupy fowistów. Najbliższy manierze ekspresjonistycznej, na przykład według niemieckich kryteriów, był Robert Delaunay, malarz i grafik, a także mniej znany grafik Jean-Emil Laboureur. W architekturze francuskiej projekty podobne do tego, jaki wykonał Jean Desbouis, należały do absolutnej rzadkości; ich specyficzny *genre* był wspólny dla Francuzów, Niemców, Polaków, czy nawet architektów łotewskich, niezależnie od liczby wzniesionych tego rodzaju obiektów, o czym wkrótce się przekonamy[22].

W Paryżu frywolna Art Déco była w pewnym sensie kontynuacją płochej *la belle époque* schyłku dziewiętnastego stulecia. W Londynie natomiast styl ten był wyrazem czegoś w rodzaju 'rewolucji kulturalnej', której kolejnym etapem była 'kontrkultura', zapoczątkowana na gruncie brytyjskim przez słynną czwórkę z Liverpoolu. Wpływy francuskie w kulturze i żuciu codziennym umacniało wspólne zwycięstwo nad Niemcami w 1918 roku. Natomiast w Zjednoczonym Królestwie oddziaływanie kultury niemieckiej nigdy nie było znaczące, a kariera Josepha Haydna należała tam do rzadkości, przypomnieć wypada, że za cykl symfonii 'londyńskich' i oratoriów otrzymał on tytuł doktora honorowego Uniwersytetu w Oxfordzie. Również ekspresjonizm nie zdobył u wyspiarzy popularności, mimo znacznej więzi kultury anglosaskiej z kulturą północnej Europy. Skrajny emocjonalizm i estetyczna egzaltacja są obce Anglikom, Szkotom i Walijczykom, co nie oznacza, że radosna Art Déco była dla nich czymś zupełnie nowym. Brytyjczycy lubią się bawić i przepadają za tańcem. Dancing, który stał się popularny na kontynencie w latach dwudziestych, na wyspach był znany o wiele dziesiątek lat wcześniej i oznacza lokal publiczny z orkiestrą i parkietem do tańczenia, z reguły bez restauracji, gdzie tańczono bez alkoholu.

Jednakże sztuka brytyjska nie odseparowała się od, niektórych przynajmniej, metod stosowanych przez europejskich kubistów i ekspresjonistów, co w sztuce brytyjskiej przynosiło interesujące rezultaty. Weźmy dla przykładu wnętrze jednego z najlepszych dzieł angielskiej Art Déco, kinoteatru „New Victoria", zaprojektowane i ukończone w latach 1929-1930 przez architektoniczną spółkę E. Wamsley Lewis i N.A. Trent. I choć architekci brytyjscy dalecy byli od ideowych założeń ekspresjonizmu niemieckiego, to w tym konkretnym wypadku widać coś w rodzaju wspólnego im ducha. Nie bez powodu zbudowane w latach dwudziestych i trzydziestych kinoteatry nazywano 'pałacami marzeń', a „New Victoria" kojarzyła się dodatkowo z czymś przypominającym podwodny pałac, zwłaszcza że ogólna kolorystyka utrzymana była w odcieniach zieleni i błękitu. Muszelkowy ornament i wieńcząca sklepienie podświetlana gwiazda

zag – rhomboid, expressive or even expressionist. Usually the building is referred to as 'Zigzag Moderne', which reflects a compromise since there was no expressionism in France in the central – European sense of the word – perhaps with the exception of painters belonging to the fauvist group. For example, according to the German criteria the closest to the expressionist manner was Robert Delaunay, a painter and graphic artist, and another less well known graphic artist Jean-Emil Laboureur. In French architecture projects resembling the one designed by Jean Desbouis were extremely rare because their specific *genre* was common to the French, Germans, Poles or even Latvian architects, regardless of the number of erected objects of this kind, which we shall find out shortly[22].

In Paris, frivolous Art Déco was in a sense a continuation of flighty *la belle époque* at the end of the nineteenth century. In London, however, the style was an expression of a kind of 'cultural revolution', whose next stage was 'counter-culture' initiated in Britain by the famous four from Liverpool. French influence on culture and everyday life was strengthened by the victory of the Allies over the Germans in 1918. On the other hand, in the United Kingdom the impact of German culture had never been very strong, and the career of Joseph Haydn there was a unique phenomenon; it should be mentioned that he received an honorary doctor's degree at Oxford University for his series of 'London' symphonies and oratories. Expressionism did not gain popularity among the inhabitants of the Isles, despite the close ties between the Anglo-Saxon culture and the culture of northern Europe. Extreme emotionalism and aesthetic raptures seem alien to the English, Scottish or Welsh, which does not mean that joyful Art Déco was something completely new for them. The British like entertainment and enjoy dancing. 'Dancing', which became popular on the continent in the 1920s, had been well known for dozens of years in the Isles and meant a public venue with an orchestra and a dance floor, usually without a restaurant, where people danced without alcohol.

British art did not become isolated from at least some methods used by European cubists and expressionists, which gave interesting results in British art. Let us look for example at the interior of the movie theatre "New Victoria", one of the best works in English Art Déco, designed and completed in the years 1929-1930 by a team of architects E. Wamsley Lewis and N.A. Trent. And although British architects were far from the ideological principles of German expressionism, this concrete example reveals something like a common spirit. Movie theatres built during the 1920s and 1930s were not called 'dream palaces' for nothing, and "New Victoria" was additionally associated with a structure resembling an underwater palace, especially as the colour scheme was kept in the shades of green and blue. A shell ornament and a star on the vault, lit from underneath, reinforced such impressions. They could be compared to the planned emotions which were to accompany viewers and listeners seated in the Festspielhaus in Salzburg[23] designed by Hans Poelzig in the years 1920-1922, but unfortunately never realised.

Strongly highlighted elements of Zigzag we can encounter in another prominent building in the style of English Art Déco, namely in the interiors of the edito-

wzmacniały tego rodzaju wrażenia. Porównać je można śmiało do zaplanowanego odczucia, które miało towarzyszyć widzom i słuchaczom zasiadającym w zaprojektowanym w latach 1920-1922 przez Hansa Poelziga, lecz niestety niezrealizowanym, Festspielhaus dla Salzburga[23].

Silnie zaakcentowane elementy Zig-Zagu spotykamy w innej sztandarowej budowli w stylu angielskiej Art Déco, czyli we wnętrzach budynku redakcji „Daily Express" w Londynie, wzniesionym w latach 1929-1931 przez Roberta Atkinsona i Erica Aumoniera. Wszakże najwięcej konotacji związanych z bliskimi sobie kuzynami, czyli Warsztatami Wiedeńskimi i niemieckim ekspresjonizmem w duchu *kristal, glas und licht architektur*, budzi wystrój zewnętrzny oraz wnętrza pierwszorzędnego londyńskiego hotelu „Strand Palace". Zbudowany został w latach 1929-1930 podług projektu Olivera Percy'ego Bernarda[24]. Zasadniczym elementem wystroju wnętrz, a także wejścia do obiektu, mowa tu o hotelu „Strand Palace", są podświetlane obramienia pięciobocznych łuków, słupów, balustrad i gzymsów, niewątpliwie będące spóźnioną inspiracją podobnych rozwiązań zaprezentowanych na Wystawie Paryskiej w 1925 roku[25].

Tym samym wpływom, a do pewnego stopnia pośrednio, przez Londyn, zawdzięczać należy rozwój analogicznych form w Stanach Zjednoczonych. Kraj ten rozwinął wszelkie przejawy plastyki Art Déco w stopniu dorównującym dorobkowi najważniejszych ośrodków tego stylu w Europie. Atoli w dziedzinie architektury Art Déco pozostała niedoścignionа. Podobnie jak w Europie rozwijała się ona wielonurtowo i można ją z grubsza podzielić na dwa odłamy, czyli *contemporaine* (o silnych tendencjach tradycjonalnych) oraz *moderne* (oscylującą między skrajną awangardą a umiarkowanym funkcjonalizmem). Była już mowa o niektórych przyczynach popularności modusu Zig-Zagu, a zwłaszcza o kubistycznej bądź geometrycznej dynamizacji form przeciwnych secesji oraz jazzie, które częściowo wywodziły się z kultury północnoamerykańskiej początków XX wieku. Ogromny wpływ na asymilację Zig-Zagu do sztuki w tym stylu w USA, podobnie zresztą jak w Europie centralnej, była ogromna popularność sztuki ludowej, a w tym wypadku sztuki Indian północno- i środkowoamerykańskich. Prekursorską rolę w tym względzie odegrała tu działalność Franka Lloyda Wrighta, na przykład zaprojektowany przezeń już w 1922 roku Barnadall Hause w Los Angeles lub charakterystyczna bryła Charles Ennis Residence również w Los Angeles, ukończona w 1923 roku, która nawiązuje tym razem nie do kultury *pueblo*, lecz do cywilizacji i architektury Majów[26]. Także w dziedzinie rzeźby artyści amerykańscy nie pozostawali w tyle. Ot, weźmy dla przykładu „Elfy", czyli grupę rzeźb dłuta Franka Lloyda Wrighta i Alfonso Iannelli, wykonaną w 1914 roku. Wyraźnie widać tutaj inspiracje europejskim kubizmem (np. Georges Braque) F.L. Wrighta w związku z jego licznymi podróżami po Europie przed 1914 rokiem. Uderzająca jest tutaj analogia z twórczością Zbigniewa Pronaszki (np. projekt pomnika Adama Mickiewicza dla Wilna z 1922 roku), jednego z najwybitniejszych działaczy grupy formistów, czyli polskich ekspresjonistów. I jeżeli kubizm zakorzenił się na dobre w sztuce amerykańskiej, to nie można tego powiedzieć o ekspresjonizmie, aczkolwiek istnieje jeden, bardzo dysrial building of "Daily Express" in London, erected in the years 1929-1931 by Robert Atkinson and Eric Aumonier. However, the most numerous connotations to the relations between the close cousins, namely the Viennese Workshops and German expressionism in the spirit of *kristal, glas und licht architektur*, can be found in the decor on the outside and inside the first-class London hotel "Strand Palace". It was built in the years 1929-1930 according to the project by Oliver Percy Bernard[24]. The basic element in the interior decoration and of the entrance to the "Strand Palace" hotel, are five-side frames of arches, pillars, balustrades and cornices lit from underneath, which were undoubtedly inspired by similar solution presented at the International Exposition in 1925[25].

Analogical forms in the United States owe their development, to a certain extent indirectly through London, to the same influence. The country developed all the forms of plastic arts of Art Déco to a degree equal to the achievements of the most important centres of that style in Europe. But in the field of architecture Art Déco remained unrivalled. Similarly like in Europe it developer in many trends but can be roughly divided into two main currents, namely *contemporaine* (with strong traditional tendencies) and *moderne* (oscillating between extreme avant-garde and moderate functionalism). Some causes of the popularity of the Zigzag mode have already been mentioned, especially the cubist or geometric dynamism in forms opposing the Secession and jazz, which were partially derived from the north – American culture at the beginning of the 20th century. Enormous impact on the assimilation of Zigzag into the Art of this style in the USA, similarly to central Europe, was caused by the enormous popularity of folk art, in this case the Art of north- and central – American Indians. The works of Frank Lloyd Wright played a pioneer role in this respect, for instance Barnadall House in Los Angeles designed by him in 1922, or the characteristic bulk of Charles Ennis Residence also in Los Angeles completed in 1923, this time alluding not to the *pueblo* culture but to the civilization and architecture of the Mayans[26]. Neither in the field of sculpture did American artists lag behind. Let us take, for example, the "Elves" i.e. a group of sculptures made by Frank Lloyd Wright and Alfonso Iannella in 1914. It can be clearly seen that F.L. Wright was inspired by European cubism (e.g. Georges Braque) in connection with his numerous trips round Europe before 1914. There is a striking analogy here with the works of Zbigniew Pronaszko (e.g. the project of the monument of Adam Mickiewicz for Vilnius from 1922), one of the most prominent artists among the formists or Polish expressionists. And although cubism took root in American art the same cannot be said about expressionism, though there exists one very controversial exception. Paradoxically, it is the most perfect example of architecture in Art Déco style i.e. the Chrysler Building in New York, erected in the years 1928-1930 according to the plans of William Van Alen. The ziggurat silhouette with an elongated central section, topped with a dome composed from semi-circular arches with offsets narrowing upwards, is commonly recognised. The dome ending in a spire was made from stainless steel, owing to

kusyjny wyjątek. Jest nim, paradoksalnie, najdoskonalszy przykład architektury w stylu Art Déco, czyli wieżowiec Chrysler Building w Nowym Jorku, wzniesiony w latach 1928-1930 podług planów Williama Van Alena. Sylweta zigguratu o wydłużonej części centralnej, zwieńczona hełmem skomponowanym z półkolistych łuków uskokowo zwężającym się ku górze, znana jest powszechnie. Hełm zakończony iglicą wykonany został ze stali nierdzewnej, dzięki czemu widoczny jest za dnia i w nocy, a dodatkowego efektu przydają, promieniście rozstawione u nasady każdego z łuków, ostrokątne prześwity, rzęsiście podświetlone. Dzieło życia Van Alena słusznie określane jest mianem „okrętu flagowego" amerykańskiej Art Déco, zwłaszcza że wnętrza gmachu zniewalają widza niezwykłymi rozwiązaniami artystycznymi, gdzie oczywiście nie brak stylistyki w duchu Zig-Zagu, zigguratu oraz *a ray – fountain motives.* Te ostatnie były szalenie popularne w optymistycznym niejako nurcie sztuki dwudziestolecia międzywojennego, które to z kolei już wówczas było kojarzone z nadziejami związanymi z cywilizacyjnym przełomem po I wojnie światowej. Stąd też szeroko stosowano efekty plastyczne nawiązujące do symboliki promieni bądź dynamicznie bijącego ożywczego źródła. Wnętrza Chrysler Building należały pod względem wykwintu do najlepszych w Ameryce, co nie oznacza, że tylko w nim skupiały się owe charakterystyczne motywy Art Déco[27].

Natomiast co się tyczy ekspresyjności form tego unikalnego wszak budynku, a zarazem pewnych cech mogących kojarzyć się z ekspresjonizmem, to warto zwrócić uwagę nie tylko na hełm wieżowca, ale również na stylizację podstawy zigguratu. Nasuwa ona przykładowo Giovanniemu Franci, Roselli Mangaroni i Esther Zago (uczonym z Uniwersytetu Stanu Waszyngton w Seattle) skojarzenia maniery przypominającej neogotyk[28]. Ale również rozwiązanie takie porównywalne może być śmiało z osiągnięciami Michaela de Klerka, czy w ogóle 'szkoły amsterdamskiej', w której skłonność do – bardzo swoiście pojmowanej – gotyckości była wówczas dobrze znana. Gotycyzowanie, rozumiane jako sposób wywoływania ekspresyjnego nastroju, było także specjalnością 'szkoły hamburskiej'[29]. Spośród wcześniej wybudowanych w miastach amerykańskich, a i później, „katedr przemysłu i finansów", „katedra automobilizmu" Van Alena podkreślała wiodącą rolę przemysłu samochodowego w gospodarce amerykańskiej, a dzięki wnętrzom umacniała niektórych autorów w przekonaniu o silnym pokrewieństwie stylowym z niemieckim ekspresjonizmem. Johann M. Schmidt utrzymuje tezę o bezpośrednich analogiach między reprezentacyjnym lobby Chrysler Building a foyer Grosses Schauspielhaus w Berlinie (arch. Hans Poelzig, 1916-1919)[30]. Również z doświadczeniami artystycznymi niemieckiego obszaru językowego, np. z Warsztatami Wiedeńskimi, ale także z osiągnięciami Wystawy Światowej w Paryżu w 1925 roku, kojarzyć się może przyjęte przez Van Alena rozwiązanie w postaci wejścia do budynku od strony Lexington Avenue, zaś typowy Zig-Zag pojawia się właśnie nad tym i innymi wejściami do wieżowca, niezależnie od tego, iż motyw ten użyty został jako dekoracja innych części fasad.

Atoli kwintesencją syntezy różnych wątków omawianego tu nurtu Art Déco jest architektura wnętrza lobby

which it is well visible by day and by night, and sharp-angled gaps placed radially at the base of each arch and lit from behind lend additional effect. Van Alen's life work has been appropriately named the "flagship" of American Art Déco, especially as the interiors of this edifice captivate the viewer by their unusual artistic solutions, naturally representing the stylistics in the spirit of Zig-zag, ziggurat and *a ray – fountain motives.* The latter were extremely popular within the somewhat optimistic artistic trend in the twenty-year interwar period which, in turn, was already associated with hopes raised by the civilisation breakthrough after World War I. That is why plastic arts effects alluding to the symbolism of rays or a gushing and invigorating spring were widely used. The Chrysler Building interiors were among the most refined in America, which does not mean that characteristic motifs of Art Déco[27] were concentrated only there.

As far as expressiveness of form of this unique building is concerned, and at the same time certain features which might be associated with expressionism, it is worth paying attention not only to the dome of the tower block but also to the stylization of the ziggurat base. For Giovanni Franci, Roselli Mangaroni and Esther Zago (scholars from the Washington State University in Seattle) it had certain associations with the manner resembling neo-Gothic[28]. But such a solution can be compared with the achievements of Michael de Klerk, or generally the 'school of Amsterdam', whose preference for specifically understood Gothicism was then well known. Gothicism, understood as a way of evoking expressive moods, was a specialty for which the 'school of Hamburg'[29] was also known. Among the "cathedrals of industry and finance" built before and afterwards in American cities, the "cathedral of automobilism" by Van Alen emphasised the leading role of car industry in American economy, and thanks to its interiors reinforced some authors in their belief about its strong stylistic relationship with German expressionism. Johann M. Schmidt maintains a thesis about direct analogies between the formal lobby in the Chrysler Building and the foyer in the Grosses Schauspielhaus in Berlin (architect Hans Poelzig, 1916-1919)[30]. The solution chosen by Van Alen in the form of an entrance to the building from Lexington Avenue can also be associated with artistic experience of German speaking countries, e.g. with Viennese Workshops, but also with the achievement of the International Exposition in Paris in 1925, and typical Zigzag appeared over that and other entrances to the skyscraper, regardless of the fact that the same motif was used for decoration on other parts of the facades.

The essence of synthesis of diverse motifs in the current of Art Déco discussed here is reflected in the architecture of the lobby interior in Union Trust (nowadays Guardian Building) in Detroit, designed and realized in the years 1928-1929 by Wirt Rowland for a construction company Smith, Hinchman & Grylls (mosaics – Ezra Winter). It is dominated by the impression of strong and real influence of *Pueblo* culture and therefore reminiscences of *Spanish colonial style*, but at the same time there are striking analogies to solutions approved by the schools of Amsterdam or Hamburg. The motif of inverted pyramid, which belonged to the canonical forms of Art Déco,

w Union Trust (ob. Guardian Building) w Detroit, zaprojektowana i zrealizowana w latach 1928-1929 przez Wirta Rowlanda dla spółki budowlanej Smith, Hinchman & Grylls (mozaiki – Ezra Winter). Wprawdzie dominuje tu wrażenie ogromnego i realnego wpływu kultury *pueblo*, a zatem także reminiscencji *Spanish colonial style*, ale jednocześnie uderzają analogie do rozwiązań przyjętych przez szkołę amsterdamską bądź hamburską. Występujący nader często w Europie, również w Anglii, był także popularny w architekturze amerykańskiej motyw odwróconej piramidy, która należała do kanonicznych wręcz form Art Déco. Przykładem może być odrestaurowany w latach 1982-1983 przez Richarda Rauha gmach i wnętrza hotelu Starrett-Netherland Plaza w Cincinnati.

Dekoracja zigzakowo-uskokowa towarzyszy architekturze amerykańskiej niezmiennie aż do końca epoki Art Déco, głównie tyczy się to wnętrz i dekoracji fasad. Natomiast jeśli chodzi o kompozycję bryły, rzadko można spotkać w miarę konsekwentną tego rodzaju ekspozycję. Do dziś zachowanym i bodaj najlepszym przykładem uskokowo zygzakowatej formy jest budynek dawnej rozgłośni radiowej WCAU w Filadelfii. Zyskał on sporą sławę, jako że stąd, z radiowej sali koncertowej prowadzono na żywo transmisje w eter występów znakomitej Filadelfijskiej Orkiestry Symfonicznej oraz ze względu na fakt, że otwarcia budynku dokonał osobiście prezydent Stanów Zjednoczonych Herbert Hoover. Ukończony w 1931 roku gmach zaprojektowali Harry Stemfeld i Gabriel Roth. H. Stemfeld był uczniem Paula Philippe'a Kreta, wziętego ówcześnie architekta, współtwórcy amerykańskiej Art Déco w nurcie neoklasycystycznym. Wspomniany budynek został poddany renowacji i częściowej przebudowie przez firmę Kopple Sheward & Day w 1983 roku i obecnie znajduje się w nim Art Institute of Philadephia[31].

Tak zatem nie Zig-Zag, lecz ziggurat ukształtował charakterystyczny krajobraz wielkich miast amerykańskich w dwudziestoleciu międzywojennym, aczkolwiek trzeba podkreślić, że jego motywy umieszczone na fasadach amerykańskich wieżowców przydały specyficznego kolorytu tej wersji nowoczesnej sztuki dekoracyjnej, którą słusznie nazwano 'metropolitan (metro) déco'.

Wzajemne odkrywanie i lepsze poznanie Europy i Ameryki, również Łacińskiej (z Argentyny pochodzi tango, popularne wielce jeszcze w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku na europejskich dancingach) wywołało na Starym Kontynencie coś w rodzaju „gorączki wieżowców"[32]. Dotknęła ona, rzecz ciekawa, głównie architektów niemieckich tworzących w nurcie tak modernistycznym, jak i tradycjonalnym. Fascynacja wieżowcami pojawiła się także w Anglii, Polsce oraz Czechosłowacji. W tej ostatniej projektowano takie obiekty w duchu konstruktywizmu. W ZSRR pierwsze koncepcje wysokościowców powstały w łonie radzieckich konstruktywistów, lecz realizacje, oparte głównie o formułę zigguratu, pojawiły się dopiero w dobie socrealizmu. Będzie o tym mowa w rozdziale następnym, zaś z angielskich wysokościowców wspomnieć warto następujące gmachy w Londynie: Zarządu London Transport (arch. Charles Holden, 1929) oraz Rozgłośni Radiowej BBC (arch. G. Val Myers, 1932). W Niemczech większość koncepoccurred quite frequently in Europe including England, and was also popular in American architecture. The edifice and interiors of the Starrett-Netherland Plaza hotel in Cincinnati, restored in the years 1982-1983 by Richard Rauh, can serve as an example.

Zigzag and offset decoration invariably accompanied American architecture until the end of Art Déco epoch, mainly in interior and façade decoration. As far as the composition of the building is concerned, so consistent exposition of this kind can rarely be encountered. Probably the best example of the offset and zigzag form is the building of the former WCAU radio broadcasting station in Philadelphia, preserved until today. It achieved renown because performances of the magnificent Philadelphia Symphonic Orchestra were broadcast live from the radio concert hall located here and also because the building official opening ceremony was performed by Herbert Hoover, the President of the United States in person. The edifice, completed in 1931, was designed by Harry Stemfeld and Gabriel Roth. H. Stemfeld was a disciple of Paul Philippe Kret, then a popular architect and co-author of American Art Déco in its neo-classicist version. The above mentioned building underwent renovation and partial reconstruction by the company Kopple Sheward & Day in 1983, and currently houses the Art Institute of Philadephia[31].

So it was not Zigzag but ziggurat that shaped the characteristic skyline of great American cities during the twenty-year interwar period, and it should be emphasised that its motifs placed on facades of American high-rise blocks added a specific colouring to that version of modern decorative art which was aptly named 'metropolitan (metro) déco'.

The process of mutual learning and discovering that took place between Europe and America, including Latin America, too (tango, so popular in European dancing – halls even in the 1960s, came from Argentina), evoked a kind of a "skyscraper fever" on the Old Continent[32]. What seems interesting is the fact that it afflicted mostly German architects who created both in the modernist and traditional mode. Fascination with tower blocks also occurred in England, Poland and Czechoslovakia. In the latter such objects were designed in the spirit of constructivism. In the Soviet Union the first concepts of high-rise blocks were created by Soviet constructivists but their realisation, based mostly on the ziggurat formula, appeared much later in the era of social realism, which will be discussed further in the next chapter. Among English high-rise blocks the following edifices in London are worth mentioning: the building of the London Transport Management (architect Charles Holden, 1929) and of the BBC Radio (architect G. Val Myers, 1932). In Germany the majority of concepts for high-rise blocks remained only on the drawing-board. Among projects kept in the functional constructivist style the high-rise building housing the editorial offices of "Tagblatt" in Stuttgart (architect Ernst Otto Osswald, 1924--1928) gained immense popularity. Strictly speaking, only object that fully deserved the name of a skyscraper, although it was still a dwarf when compared with American high-rise buildings. Other, more ambitious and avant-garde plans, such as e.g. the project of the City

cji budynków wysokościowych pozostała wyłącznie na rajzbrecie. Z projektów utrzymanych w stylu funkcjonalno-konstruktywistycznym wielką popularność uzyskał wieżowiec redakcji „Tagblatt" w Stuttgarcie (arch. Ernst Otto Osswald, 1924-1928). Tak na dobrą sprawę, tylko ten obiekt zasługiwał w pełni na miano drapacza chmur, a i tak był karzełkiem w porównaniu z wieżowcami amerykańskimi. Inne, bardziej ambitne i awangardowe zarazem zamierzenia, jak np. projekt wieżowca Zarządu Miasta (Nowego Ratusza) we Wrocławiu (arch. Max Berg i Ludwig Moshamer, 1920) czy też przykładowo słynne konkursy na wysokościową zabudowę Friedrichstrasse w Berlinie, pozostały na papierze. Nie udało się zrealizować także propozycji zdecydowanie podporządkowanych formie zigguratu, jak choćby, między innymi, szeroko znanej koncepcji budynków rządowych (tzw. Dom Rzeszy) na Placu Królewskim w Berlinie (ob. Plac Republiki, arch. Otto Kohtz, 1920) bądź zabudowy przy berlińskiej Unter den Linden (arch. E. Karweit, 1925) i wielu innych[33]. Również w sferze wstępnej koncepcji perspektywicznej pozostał wieżowiec dla Hamburga, autorstwa Fritza Högera i współpracowników, z 1937 roku.

Rzecz ciekawa, iż najwięcej powstało może nie tyle wysokościowców, ile monumentalnych zigguratów, w stylu tradycjonalnie interpretowanego ekspresjonizmu, zwłaszcza że używano do ich budowy lub dekoracji takich zadawnionych w niemieckiej kulturze budowlanej materiałów, jak cegła klinkierowa, cegła i okładziny glazurowane i inne, szeroko stosowane w średniowieczu. Jednym z najwcześniej zbudowanych w takim duchu jest wzniesiony w latach 1922-1924 wieżowiec koncernu „Stumm" w Düsseldorfie, autorstwa Paula Bonatza. Zastosowany tu przez architekta, mocno wyeksponowany wertykalizm nie upoważnia jednak do kwalifikacji tego obiektu jako typowego przykładu ekspresjonizmu. Inaczej rzecz się ma z twórczością w tym zakresie jednego z najważniejszych współtwórców szkoły hamburskiej, czyli Fritza Högera. W jego ogromnym dorobku znalazł się, między innymi, zrealizowany w latach 1927-1928, wyniosły gmach redakcji „Hannoverscher Anzeiger" w Hanowerze. W tym dziele autor połączył niezwykle harmonijnie wątki zigguratu zarówno w bryle, jak i formie dekoracyjnych elewacji, szczególnie przyziemia, a także dekoracji wnętrz. Służki-gurty podkreślają wertykalizm budowli i skłonność do swoistej gotyckości w niemieckim ekspresjonizmie. Konstrukcję wieńczy kopuła z gurtami kontynuującymi te na elewacji. Mieści się niej planetarium, niemniej jednak jest wyrazem konsekwencji myśli architekta. Bowiem w wielu swych pracach Höger wprowadzał silne akcenty orientalne. Nawiązywał jednocześnie do nadal trwających w architekturze niemieckiej, a zwłaszcza północnoniemieckiej, tradycji dziewiętnastowiecznego historyzmu oraz dawnych związków orientu i zachodu w sztuce średniowiecza, zadzierzgniętych, chcąc nie chcąc, podczas wypraw krzyżowych[34]. Wykonany przez Högera szkic perspektywiczny zawiera w sobie typową manierę Art Déco, czyli szeroko stosowane w niej promienie bijące ekstatycznie w niebo. Najczęściej miały przywodzić na myśl wrażenie wywoływane przez smugi reflektorów, które od czasów używania ich w czasie I wojny światowej były bar-

Council skyscraper (New Town Hall) in Wrocław (architect Max Berg and Ludwig Moshamer, 1920) or for example the famous competitions for high-rise buildings in Friedrichstrasse in Berlin, remained on paper. Proposals which were strictly subordinate to the ziggurat form, as e.g. the widely known concept of government buildings (the so called Reich House) in the Royal Square in Berlin (nowadays the Republic Square, architect Otto Kohtz, 1920), or the building development along Unter den Linden (architect E. Karweit, 1925) in Berlin and many others[33] also remained unrealised. The skyscraper for Hamburg, the author of which was Fritz Höger and his co-workers in 1937, remained in the sphere of the initial perspective concept, too.

It seems interesting, that not so many high-rise buildings but monumental ziggurats were created in the style of traditionally interpreted expressionism, especially since materials as typical for German building culture as clinker brick, glazed brick and facing, and others widely used since the medieval period, were used for their construction or decoration. The skyscraper of the "Stumm" concern in Düsseldorf, designed by Paul Bonatz and erected in the years 1922-1924, was one of the earliest built in this spirit. The strongly highlighted verticalism applied here by the architect does not entitle us to qualify that object as a typical example of expressionism. The work of Fritz Höger, one of the most import ant co-creators of the school of Hamburg, is different in this respect. Among his numerous achievements there was the lofty building housing editorial offices of the "Hannoverscher Anzeiger" in Hanover, realized in the years 1927-1928. In this work the author harmoniously combined the motifs of ziggurat both in the shape of the building and in the form of decorative elevations, particularly on the ground floor, as well as interior decoration. Buttresses highlight the vertical aspect of the building and a tendency to specific Gothicism noticeable in German expressionism. The construction was topped with a dome with buttresses which were a continuation of those in the elevation. A planetarium is located there, which nevertheless consistently expresses the architect's thought, since in many of his works Höger introduced strong oriental accents. He simultaneously alluded to the still present in German architecture, and particularly in northern Germany, tradition of the 19th-century historicism and historic connections between the Orient and the West reflected in the art of the medieval period, which had originated during the crusades[34]. The perspective sketch drawn by Höger encompasses a manner typical for Art Déco, namely the widely applied rays streaming ecstatically into the sky. Most frequently they were to bring to mind the impression evoked by streaking searchlights which, since the times of World War I, became a very popular gadget used in cinema trailers advertising films and in totalitarian regimes where they served as an instrument of political and ideological propagande[35].

Another work by Fritz Höger, namely the town hall for the Rüstringen quarter in Wilhelmshaven erected by him in the years 1927-1929, has connotations to the architecture of Art Déco in its neo-classicist version. Generally this object is regarded as one of the works remaining under the influence of the north-German expres-

dzo popularnym rekwizytem reklamy kinowej czołówek filmów, a w państwach totalitarnych – propagandy polityczno-ideologicznej[35].

Z architekturą Art Déco w jej nurcie neoklasycystycznym konotowane jest inne dzieło Fritza Högera, a mianowicie wzniesiony przezeń w latach 1927-1929 ratusz dla dzielnicy Rüstringen w Wilhelmshaven. Na ogół zalicza się obiekt do prac pozostających w kręgu ekspresjonizmu północnoniemieckiego, chociażby z uwagi na tradycyjnie stosowany materiał bądź też charakterystyczny dla tego kierunku stylowego surowy dekoracjonizm, oszczędny a jednocześnie szalenie *parlante*. A jednak w ratuszu w Wilhelmshaven-Rüstringen z łatwością zaobserwować można, niezależnie od samej bryły gmachu, wiele elementów bezpośrednio niejako spokrewnionych z szeroko stosowanymi w amerykańskim Metro-Deco. Jeżeli wziąć pod uwagę analogie do niektórych tego rodzaju budynków publicznych, przykładowo we Francji lub Czechosłowacji, wówczas paralele między ekspresjonizmem a Art Déco wydają się więcej niż dopuszczalne[36].

Wspomniane paralele Art Déco i ekspresjonizmu w architekturze i plastyce wzmacniała tendencja, wspólna zresztą dla dwudziestolecia międzywojennego, skłonność do kubizacji i geometryzowania wszystkich możliwych form wyrazu artystycznego. Bez takiej metody niemal większość przejawów Art Déco ograniczałaby się do unowocześniania tradycji w sztuce. Tymczasem nawet Art Déco w nurcie *contemporaine* wyrażała tego rodzaju prawidłowość. Nie kontynuowano w niej dziewiętnastowiecznego historyzmu w nowej postaci, lecz odwrotnie, z wielkim powodzeniem, którego dowodzi ogromne wzięcie Art Déco w XXI wieku, skutecznie asymilowano awangardę w niedawną jeszcze tradycję sztuki historyzmu i eklektyzmu. Przeto, niezależnie od takich czy innych przesłań ideowych i postaw estetycznych ekspresjonistów, szereg ich prac pozostaje w kręgu percepcji nowoczesnej sztuki dekoracyjnej, jak choćby słynne wnętrza wykonane przez Joosta Schmidta i Josefa Albersa w domu Sommerfelda w Berlinie-Dahlem, wzniesionym w latach 1921-1922, podług planów Waltera Gropiusa. Uwagi te dotyczą również sztuki dwudziestolecia międzywojennego wszystkich niemal, bez wyjątku, krajów północnoeuropejskich, gdzie na określenie omawianych zjawisk nie używano terminów ani ekspresjonizm, ani Art Déco. W Niderlandach w powszechnym obiegu był termin 'holenderski modernizm', zaś w niedalekim wszak Hamburgu licznych dzieł Högera, Hansa i Oskara Gersonów, Fritza Schumachera i innych nikomu ze współczesnych nie przyszłoby do głowy nazywać ekspresjonistycznymi. Dopiero po 1945 roku za sprawą högerowskiego Chilehaus taką architekturę przyszło zaliczać do konserwatywnego ekspresjonizmu. A jednak, nie upierając się przy takiej czy innej denominacji tego czy innego nurtu, uderza zbieżność stosowania podobnej, jak na przykład w USA, stylizacji ornamentu i detalu.

Wszakże do najwybitniejszych osiągnięć artystycznych szkoły hamburskiej zaliczyć należy szerokie stosowanie Zig-Zagu w modelowaniu malowniczych niezwykle, a zarazem niesłychanie ekspresyjnych brył budynków. Tendencja do ekspresyjnego gotycyzowania tych, w większości zbudowanych z cegły klinkierowej budowli, wyrażała się również przez wprowadzanie do tektonisionism, either because of the traditionally applied material or the harsh decorationism so characteristic for this stylistic current, so frugal and at the same time very *parlante*. Nevertheless, regardless of the bulk of the edifice itself, numerous elements almost directly related to those widely used in American Metro-Deco can be easily observed in the town hall in Wilhelmshaven-Rüstringen. When we take into account the analogies to other public utility buildings of this type, for instance in France or Czechoslovakia, then the parallels between expressionism and Art Déco seem more than tolerable[36].

The above mentioned parallels between Art Déco and expressionism in architecture and plastic arts were reinforced by the tendency, common to the whole twenty-year interwar period, for cubisation and geometrisation of all possible forms of artistic expression. Without this method the majority of Art Déco manifestations would have been limited to modernising tradition in art, whereas even Art Déco in its *contemporaine* version expressed this kind of regularity. It did not continua the 19th-century historicism in a new shape but, on the contrary, it effectively assimilated avant-garde into the fairly recent tradition of the art of historicism and eclecticism, and with great success as can be confirmed by immense popularity of Art Déco in the 21st century. Therefore, regardless of ideological messages or esthetic attitudes represented by expressionists, several of their works remain within the sphere of perception of modern decorative art as e.g. the famous interiors designed by Joost Schmidt and Josef Albers, in the Sommerfeld house in Berlin-Dahlem, erected in the years 1921-1922 according to the project by Walter Gropius. These remarks refer also to the art of the twenty-year interwar period in almost all northern European countries, where terms such as expressionism or Art Déco were not used to define the discussed phenomena. In the Netherlands the term 'Dutch modernism' was commonly applied, while in the nearby Hamburg none of the contemporaries of artists such as Höger, Hans and Oskar Gerson, Fritz Schumacher and others would have called their numerous works expressionistic. It was only after 1945, because of Höger's Chilehaus, that such architecture became recognized as conservative expressionism. Nevertheless, not insisting on one or another denomination of a given current, there strikes a certain similarity in applying the ornament or detail stylisation like that used e.g. in the USA.

One of the greatest artistic achievements of the school of Hamburg must have been the wide application of Zigzag for modelling extremely picturesque and at the same time very expressive shapes of buildings. The tendency for expressive Gothisation of those buildings, mostly constructed from linker brick, was also expressed by the introduction of characteristic bays into the object tectonics. Frequently the zigzag divisions of the facade did not end, as usual in the case of a bay, on the first floor but they constituted an integral part of the ground floor marked out by the projection of the first floor. Previously such ideas had been voiced by expressionists representing a kind of idealistic – progressive movement as e.g.: Vassili Luckhardt (the concept of Festhalle, 1919), or Paul Gösch (the perspective of Wallfahrtskapelle, 1920). Those visions were realized partially by conserv-

ki obiektów charakterystycznych wykuszy. Nierzadko zig-zagowate podziały fasady nie kończyły się, jak zwykle w przypadku wykuszu, na pierwszej kondygnacji, lecz stanowiły integralną część przyziemia wyznaczoną przez rzut pierwszej kondygnacji. Tego rodzaju pomysły mieli już wcześniej ekspresjoniści, reprezentujący coś w rodzaju idealistyczno-postępowego ruchu, jak np. Wassili Luckhardt (koncepcja Festhalle, 1919) bądź Paul Gösch (perspektywa Wallfahrtskapelle, 1920). Częściowo owe wizje zrealizowali zachowawczo zorientowani ekspresjoniści ze szkoły hamburskiej i po części funkcjonaliści z Nadrenii. I ponownie jako przykład takiego rozwiązania estetycznego opartego na rzucie Zig-Zagu, połączonych trzech trójkątów itd. wymienia się narożnik ukształtowanego w formie okrętu Chilehaus (Fritz Höger, 192l--1924) w Hamburgu. Najlepszą, wręcz dosłowną egzemplifikacją symbiozy bryły i rzutu, a zarazem Zig-zagu i zigguratu, jest budynek biurowy dawnych zakładów produkcji margaryny Vossa w dzielnicy Barmbek w Hamburgu, dziś, po renowacji mieszczący przebogate zasoby Hamburskiego Archiwum Architektonicznego. Zbudowany został według wspólnego projektu Henry'ego Grella i Petera Prutera w latach 1922-1926. Zaiste, jak wiele trzeba talentu i wyobraźni twórców, aby nadać tyle wyrazu artystycznego budowli o tak banalnym przeznaczeniu. Podobnie rzec można o równie prozaicznym obiekcie, jakim jest łaźnia publiczna. Mowa tu o łaźni miejskiej, wzniesionej w latach 1928-1929 w ówcześnie głównie robotniczej dzielnicy Harburg w Hamburgu. Autorem projektu był Carl Lembke, wówczas miejski radca budowlany, a architektom piastującym takie stanowiska najczęściej zlecano projekty o charakterze socjalnym. Monumentalna i zarazem wystawna fasada miała świadczyć o trosce socjaldemokratycznego zarządu miasta o warunki egzystencji świata pracy. Jeden z najlepszych znawców dziejów budownictwa w Hamburgu stylistykę tego obiektu określił mianem kompromisu między typowymi znamionami Art Déco a tradycją miejscowej, czy też regionalnej, północnoniemieckiej tradycji architektonicznej[37]. Po II wojnie światowej, kiedy to zmieniła się struktura gospodarczo-przemysłowa miasta, a następnie społeczna, zaś w odbudowanych po zniszczeniach dzielnicach zamieszkali przedstawiciele innych warstw, a nowe budynki obowiązkowo wyposażone były w nowoczesne ogrzewanie i sanitariaty, potrzeba takich instytucji jak łaźnie zaczęła zanikać. Tak zatem, z uwagi na wysoką wartość artystyczną, a także dostojny i reprezentacyjny wygląd, łaźnie w Harburgu poddano przebudowie i renowacji i w 1987 roku przeznaczono na siedzibę oddziału Landeszentralbank.

Również, mając na myśli niemieckojęzyczny obszar Europy środkowej, Wiedeń był między 1919 a 1933 rokiem twierdzą władzy socjaldemokracji. Austriaccy socjaliści byli nieco bardziej zorientowani na lewo, lecz podobnie jak ich niemieccy koledzy nienawidzili komunizmu, w czym z kolei solidaryzowali się ze skrajnie konserwatywną Partią Społeczno-Chrześcijańską, która dla odmiany sprawowała rządy centralne. Jednym z największych osiągnięć władających stolicą Republiki Austriackiej socjalistów była realizacja niesłychanie ambitnego programu rozwiązania palącej kwestii mieszkaniowej. Tak właśnie w wymienionym czasie powstało 398 budynków

atively-oriented expressionists from the school of Hamburg and partially the functionalists from Rhineland. And once again the corner of the Chilehaus (Fritz Höger, 192l--1924) in Hamburg, shaped as a ship, is quoted as an example of such esthetic solution based on the projection of Zigzag, three triangles joined together etc. The best, almost literal exemplification of the symbiosis between the shape and projection, Zigzag and ziggurat, is the office building of the former Voss margarine producing plant in the Barmbek quarter in Hamburg which now, after renovation, houses the extensive collection of the Hamburg Architectural Archives. It was built according to the common project by Henry Grell and Peter Pruter, in the years 1922-1926. Indeed, much talent and imagination on the part of its creators was needed to give so much artistic expression to a building of such a banal function. The same could be said about an equally prosaic object such as a public bath. We mean here the city bath, erected in the years 1928-1929, in the then mostly working-class Harburg quarter in Hamburg. The author of the project was Carl Lembke, then the building city councillor, and architects holding such positions were most frequently commissioned to carry out social projects. Monumental and simultaneously opulent facade was to bear evidence of the concern the social-democratic city magistrate felt for the conditions of the working-class existence. One of the best experts on the building history in Hamburg described the stylistics of this object as a compromise between the typical hallmarks of Art Déco and the tradition of local or regional north-German architectonic tradition[37]. After World War II, when the economic, industrial, and subsequently the social structures of the city changed, representatives of other social classes moved into the quarters rebuilt from ruins, and new buildings were obligatorily fitted with modern central heating and toilets, the need for such institutions as the public baths began to disappear. Therefore, because of its high artistic value as well as stately and elegant appearance, the bathhouse in Harburg underwent reconstruction and renovation, and on 1987 became the seat of a branch of the Landeszentralbank.

As far as the German-speaking countries in central Europe were concerned, between 1919 and 1933 Vienna was a fortress of social-democratic power. Austrian socialists were slightly more oriented to the left, but similarly to their German colleagues they hated communism, in which they sympathized with the extremely conservative Social-Christian Party which, in turn, exercised central power. One of the greatest achievements of the socialists ruling the capital of the Austrian Republic was the realization of the extremely ambitious program for solving the urgent issue of housing. 398 residential houses grouped in several quarters known as *Hofen* in Austria were built in that way. That name, different from German *Siedlungen*, reflected the concept behind such kind of residential quarters according to which buildings were concentrated around social life of the residents which focused on vast, sunny, internal courtyards that usually came in twos or threes. Canteens, workers' clubs, afterschool clubs for the young, libraries, bookshops, kindergartens, laundries and other services were located on the ground floor around those courtyards full of greenery

mieszkalnych zgrupowanych w kilku osiedlach zwanych w Austrii *Hofen.* Ta nazwa, odmienna od niemieckich *Siedlungen*, odzwierciedlała istotę koncepcji tego rodzaju osiedli polegającą na tym, że zabudowa koncentrowała się wokół życia społecznego mieszkańców, a ono skupiało się na obszernych, słonecznych, wewnętrznych podwórcach, których z reguły było dwa lub trzy. Wokół tych dziedzińców, pełnych zieleni i otwartej przestrzeni, na parterach umieszczono stołówki, kluby robotnicze, świetlice dla młodzieży, biblioteki, księgarnie, przedszkola, pralnie i inne zakłady usługowe. Idea takiego budownictwa spokrewniona była z pryncypiami radzieckiego konstruktywizmu, ale ze wspomnianej już przyczyny adaptacja estetyki konstruktywistycznej awangardy była dla architektów 'Czerwonego Wiednia' nie do przyjęcia. Modelem podstawowym dla architektury tych osiedli było założenie zabudowy zwartej, przypominające pionierskie rozwiązania zastosowane u schyłku XIX i na początku XX wieku w Berlinie przez Alfreda Messela i Alberta Gessnera. Co się tyczy stylistyki tych budynków, *leitmotivem* były niektóre kanony klasycyzmu, z którym tak zacięcie walczyli futuryści i konstruktywiści. Te, również wówczas zwane „czerwone twierdze", nie miały za zadanie szerzenia ideologii kolektywizmu, lecz raczej umacnianie środowiskowej współpracy zgodnej z zasadami zachodnioeuropejskiego ruchu spółdzielczego.

and space. The idea of such building development was related to principles of Soviet constructivism, but for the already mentioned reason, adaptation of the aesthetics of constructivist avant-garde was unacceptable for the architects of 'Red Vienna'. The basic model for the architecture of those residential quarters was the layout of compact building development, resembling pioneer solutions applied at the end of the 19th and the beginnings of the 20th century in Berlin by Alfred Messel and Albert Gessner. As far as the stylistics of those buildings was concerned, the *leitmotiv* were some canons of classicism which the futurists and constructivists so fiercely opposed. Those "red fortresses" as they were called then were not meant to promote the ideology of collectivism but rather to reinforce communal cooperation in accordance with the principles of west-European cooperative movement.

---

[1] B. Hillier, *Art Deco of the 20s and 30s*, London – New York 1968.

[2] Z. Tołłoczko, *Architectura perennis. Szkice z historii nieawangardowej architektury nowoczesnej pierwszej połowy XX wieku (ekspresjonizm – art déco – neoklasycyzm)*, Kraków 1999, s. 35 i n.; A.K. Olszewski, *Art Déco. Towards the Definition and Chronology of the Style, Polish Art Studies*, vol. XIV, 1992, s. 73; K. Kadłuczka, Z. Tołłoczko, *Różne oblicza architektury amerykańskiej Art Deco – Pueblo Deco – Metro Deco*, Czasopismo Techniczne, z. 13-A/2005, s. 73-90.

[3] Z. i T. Tołłoczko, *In horto latericio. Rozprawy z dziejów architektonicznych szkół amsterdamskiej i hamburskiej*, Kraków 2000.

[4] A. Sieradzka, *Art Déco w Europie i w Polsce*, Warszawa 1996, s. 22-27; G. Fahr-Becker, *Secesja*, Königswinter, 2004, s. 361-378.

[5] B. Hillier, S. Escritt, *Art Déco Style*, London 1997, s. 143-154; A. Duncan, *Art Déco*, London 1988, s. 178 in.; A. Sieradzka, *op.cit.*, s. 20-22.

[6] G. Fahr-Becker, *Wiener Werkstaette 1903–1932*, Köln 1995.

[7] L.W. Rochowanski, *Josef Hoffmann*, Wien 1950; E.F. Sekler, *Josef Hoffmann*, Salzburg 1982.

[8] E. Muthesius, *Foreword*, [w:] W. Buchanan, J. Macaulay, A. MacMillan, G. Rawson, P. Trowles, *Mackintosh's Masterwork. Charles Rennie Mackintosh and the Glasgow School of Art*, San Francisco 1989, s. 9-13; Th. Howarth, *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement*, London 1978.

[9] A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1967, s. 127-130; Z. Tołłoczko, *Architectura perennis..., op.cit.*, s. 14, 52; J.-P. Bouillon, *Art Déco in Wort und Bild 1903–1940*, Stuttgart 1989, s. 67-73.

[10] R. Švácha, *The Architecture of New Prague 1895–1945*, Cambridge (Mass.) – London 1994, s. 100 in.; B. Hillier, S. Escritt, *op.cit.*, s. 45 i n.

[11] A.W. Ikonnikow, *Architiektura XX wieku. Utopii i realnost*, T. I, Moskwa 2001, s.213 i n.; Z. Tołłoczko, *Architektura i społeczeństwo. Przegląd zagadnień budownictwa i urbanistyki w Niemczech od około roku 1850 do około roku 2000. Od późnoromantycznego historyzmu do późnego socmodernizmu*, Kraków 2005, s. 124 i n.

[12] Z. Tołłoczko, *ibidem*, s. 233 i n.; E. Weber, *American Art Déco*, New York 1995, s. 6 i n.; M. Battersby, *The Decorative Twenties*, London 1969, s. 27 i n.; A. Ducan, *op.cit.*

[13] A.K. Olszewski. *Nowa forma..., op.cit.*, s. 164-166; B. Hillier, S. Escritt, *op.cit.*, s. 52 i n.; J.P. Bouillon, *op.cit.*, s. 187 i n.

[14] D. Sharp, *Modern Architecture and Expressionism*, London 1966, s. 85-96.

[15] *Ibidem*, s. 39 i n.; *Hans Poelzig*: *Gesammelte Schriften und Werke*, J. Posener (ed.), Berlin 1970.

[16] J.-P. Bouillon, *op.cit.*, s. 40 i n.; B. Hillier, S. Escritt, *op.cit.*, s. 9 i n.

[17] P. Haiko, *Vienna 1850–1930. Architecture*, New York 1992, s. 238-241; J. Gregor, *Clemens Holzmeister. Das Architektonische Werk*, Wien 1953.

[18] Z. Tołłoczko, *Architectura perennis...*, *op.cit.*, s. 53 i n.; W. Pehnt, *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart 1973, s. 40 i n.; J.-P. Bouillon, *op.cit.*, s. 186 i n.

[19] *Art Déco. Die aufregende Bewegung*, Hamburg 1986, s. 26 i n.; Z. i T. Tołłoczko, *W kręgu architektury Art Déco*, Kraków 1997, s. 4-17; M. Battersby, *op.cit.*, s.115 i n.

[20] M. Battersby, *ibidem*, s. 20 i n.

[21] J.-P. Bouillon, *op.cit.*, s. 169-189.

[22] N. Evenson, *Paris: A Century of Change, 1878–1979*, London 1979, s. 178 i n.

[23] A. Massey, *Interior Design of the 20th Century*, London 1996, s. 118 i n.

[24] R. Prange, *Das Kristallene Sinnbild*, [w:] *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, V.M. Lampugnani, R. Schneider (hgs.), Stuttgart 1994, s. 69-98.

[25] A. Massey, *op.cit.*, s. 117, 118; Z. Tołłoczko, *Architectura perennis...*, *op.cit*., s. 50 i n.

[26] B. Hillier, S. Escritt, *op.cit.*, s. 60 i n.; C. Breze, *Pueblo Deco*, New York 1990; E. Weber, *op.cit.*, s. 6 i n., 19 i n.

[27] B. Capitman, M.D. Kinerk, D.W. Wilhelm, *Rediscovering Art Deco U.S.A.*, New York 1994, s. 160 i n.; Z. Tołłoczko, *Architectura perennis...*, *op.cit.*, s. 48 i n.

[28] G. Franci, R. Mangaroni, E. Zago, *A Journey Through American Art Deco. Architecture, Design, and Cinema in the Twenties and Thirties*, Seattle 1998, s. 61 i n.

[29] Z. Tołłoczko, *In horto latericio...*, *op.cit.*, *passim*.

[30] J.N. Schmidt, *William Van Alen. Das Chrysler Buildind. Die Inszenieruneines Wolkenkratzers*, Frankfurt am Main 1995, s. 31 i n.

[31] B. Capitman et al., *op.cit*., s. 179.

[32] B. Störtkuhl, *Wieżowce we Wrocławiu a „gorączka wysokościowców" w Niemczech lat dwudziestych*, [w:] *Wieżowce Wrocławia 1919–1932*, J. Ilkosz, B. Störtkuh1 (red.), Wrocław 1997, s. 13-37; Z. Tołłoczko, *Wrocławski ekspresjonizm w kontekście historycznym lat dwudziestych*, Materiały z Międzynarodowego Sympozjum Konserwatorskiego, Kraków 2000, t. 6, Kraków 2000.

[33] Z. Tołłoczko, *Architektura i społeczeństwo*, *op.cit.*, s. 136; J. Ilkosz, *Wieżowce w strukturze miasta na przykładzie Wrocławia w latach 1919–1928. Koncepcja urbanistyczna Maxa Berga*, [w:] *Wieżowce Wrocławia...*, *op.cit*., s. 39-78.

[34] J. Zukowsky, *Hamburg, Hanover, and Expressionist Architecture in North Germany* [w:] *The Many Faces of Modern Architecture. Building in Germany between the World Wars,* J. Zukowsky (ed.), Munich – New York 1994, s. 112-165; P. Bucciarelli, *Fritz Höger. Hanseatischer Baumeister 1877–1949*, Berlin – Kreuzberg 1992, s. 128-131, 108-111; Z. i T. Tołłoczko, *Główne nurty historyzmu i eklektyzmu w sztuce XIX wieku*, Tom I: *Architektura*. Podręcznik dla studentów wyższych szkół technicznych, Kraków 2005, s. 316-346.

[35] Z. Tołłoczko, *Architektura i społeczeństwo...*, *op.cit*., s. 81-116; *idem*, *Ze studiów nad historią międzywojennej architektury Górnego Śląska*. Część I. *Katowicki skyscraperstyle a art déco jako styl odzyskanej niepodległości*, Czasopismo Techniczne, z. 1-A/2002, s. 157-186.

[36] P. Bucciarelli, *op.cit*., s. 134 i n.; J. Zukowsky, *Hamburg, Hanover...*, *op.cit*., s. 112 i n.

[37] R. Lange, *Architekturführer Hamburg*, Stuttgart 1995, s. 273.

Streszczenie

Część pierwsza 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 „zapożyczają" od siebie detale architektoniczne, co nieraz utrudnia niezmiernie ich klasyfikację. W artykule zaprezentowano szereg obiektów występujących w wielu krajach, wydobywając ich cechy charakterystyczne oraz szeroko dokumentując źródła ich powstania.

Abstract

The first part of this study is devoted to the idea of coincidence of stylistic relations between Art Déco and expressionism. It presents the sources of origin of both styles, which occurred at the same time and frequently "borrowed" architectonic details from each other – which occasionally might make their classification extremely difficult. The article presents several objects, occurring in various countries, enhancing their characteristic features and documenting their origins.