

Sztuka

II RP

**Stefania
Krzysztofowicz-
-Kozakowska**

BOSZ

Tekst, koncepcja publikacji
oraz wybór ilustracji
Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska

Projekt graficzny
Władysław Pluta

Redakcja
Joanna Kułakowska-Lis

Współpraca redakcyjna
Agnieszka Rymarowicz

Korekta
Ewa Rogucka

DTP
Jakub Kinel, BOSZ

Przygotowanie ilustracji do druku
Studio Kolor, Rzeszów

Druk
OZGraf Olsztyńskie Zakłady
Graficzne SA
Printed in Poland

© Copyright by BOSZ

Olszanica 2013
Wydanie I

Wydawnictwo
BOSZ Szymanik i wspólnicy sp. jawna
38-722 Olszanica 311
Biuro: ul. Przemysłowa 14
38-600 Lesko
tel. + 48 13 469 90 00
faks + 48 13 469 61 88
biuro@bosz.com.pl
www.bosz.com.pl

ISBN 978-83-7576-209-9

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego
**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Ilustracja na s. 212: Wacław
Borowski, panneau dekoracyjne
Jesień zdobiące lokal kawiarni
Mała Ziemiańska przy ulicy
Mazowieckiej 12 w Warszawie,
1927, fragment; NAC

Autorka i Wydawca dziękują
wszystkim instytucjom, firmom,
galeriom i osobom prywatnym,
które zgodziły się na udostępnienie
reprodukcji znajdujących się
w ich posiadaniu dzieł sztuki
oraz fotografii, a w szczególności:
Dyrekcji i Pracownikom
Narodowego Archiwum
Cyfrowego, firmom: Desa Unicum
z Warszawy, Dom Aukcyjny
Nautilus z Krakowa, Kudelski –
Dzieła Sztuki i Antyki, Galeria
Dyląg z Krakowa, IRSA z Krakowa,
Polswiss Art z Warszawy, Salon
Connaisseur z Krakowa oraz:
Grzegorzowi Dolińskiemu, Urszuli
i Piotrowi Hofmanom, Krzysztofowi
Kołakowskiemu, Grażynie
i Jackowi Łozowskiemu, Krzysztofowi
Musiałowi, Rodzinie Sosenko.

Autorka i Wydawca dołożyli
wszelkich starań, by dotrzeć
do wszystkich właścicieli
i dysponentów praw autorskich do
ilustracji zamieszczonych w książce.
Osoby, których nie udało nam
się ustalić, prosimy o kontakt
z Wydawnictwem.

Spis treści

Wstęp

6

Sztuka niepodległa

8

Geometria wyobraźni

32

Wielkie jutro

72

Nowoczesny design.

Nobilitacja

codzienności

182

Alians elit i cyganerii

212

Addenda

224

Wstęp

Czasy II Rzeczypospolitej to okres niezwykle długi dla Polski – to odzyskanie niepodległości i powstanie szczególnej atmosfery odbudowy i budowy nowego, wolnego państwa i wypracowanie polskiej gospodarki z zapaści; to również czas kryzysu gospodarczego i przypadające na lata 1918–1921 wyniszczające starcia zbrojne – powstanie wielkopolskie i powstania śląskie, wojna polsko-ukraińska, poważny spór z Litwą, wojna polsko-bolszewicka. *Przeżywalimy epokę nieporównywalną z żadną inną w historii Polski – jak zauważył Tadeusz Peiper – nic w naszych dziejach nie da się zestawić z faktem zniesienia rozbiorów; tylko raz stopa dziejów mija taką chwilę.*

Nowa sytuacja polityczna wyzwoliła olbrzymi potencjał twórczy, wszak, jak to zanotował kronikarz międzywojennego Zakopanego, Rafał Malczewski: *Wskoczyliśmy w wolność*. Skok ten okazał się impulsem do rozkwitu kultury we wszystkich jej aspektach. Tworzyły wtedy wielkie postaci polskiej literatury i poezji, teatru i kabaretu, muzyki i kina, a także malarstwa, rzeźby, grafiki, architektury, designu. To również lata intensyfikacji życia towarzyskiego w różnych jego aspektach, czas plenerów artystycznych, działalności modnych klubów, kawiarni, teatrów awangardowych, lokali rozrywkowych. *Witaliśmy pokój i niepodległość gestami obłądnej radości – zanotował Konrad Winkler – w kawiarniach, na dancinгах, balach, a nawet w obskurnych knajpach (...). W tym orgiastycznym rozfałowaniu temperamentów sztuka uchwyciła wkrótce takt nowego życia, śmiało sięgając po batutę dyrygenta. Nowa sztuka zaczęła wchodzić w życie: stawała się „modna”.*

Niemal natychmiast po odzyskaniu niepodległości podjęto dyskusję na temat pozycji sztuki w nowej Polsce, zaś elity rządzące dostrzegły jej szczególną rolę w kreowaniu nowej państwowości. Sprawą bez precedensu był dla młodego kraju udział w powszechnych wystawach światowych, dający możliwość przypomnienia świata o Polsce, jak też, a może przede wszystkim, będący okazją do prezentacji dorobku, zarówno gospodarczego, jak i kulturalno-artystycznego. Równie ważne propagandowo były – z racji powszechnej mobilizacji – ekspozycje krajowe. Głośnym wydarzeniem artystycznym pierwszego dziesięciolecia Polski niepodległej stał się pełen spektakularnych sukcesów udział w Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłu w Paryżu w 1925 roku i Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w 1929 roku,

świadectwo chlubnie zdanego egzaminu z umiejętności samodzielne go życia w rodzinie państw i narodów...

Olbrzymie znaczenie propagandowe, a także symboliczne, miało, zrealizowane pod patronatem państwa, luksusowe wyposażenie dwóch polskich transatlantyków – m/s „Piłsudski” i m/s „Batory”, które stały się znakomicie promującymi Polskę pływającymi galeriami sztuki.

Ważna rola przypadła urbanistyce i architekturze, dla których impulsem stała się konieczność przygotowania odpowiedniej liczby nowoczesnych budynków dla administracji państwowej; ich monumentalna forma miała dać społeczeństwu poczucie stabilności. Prawdziwym spektaklem postępu, będącym efektem propagandy mitu morza i idei polskiej „bramy na świat”, była Gdynia, która na przestrzeni zaledwie dwóch dekad przeobraziła się z rybackiej wsi w nowoczesne miasto – największy i najbardziej ambitny projekt polskiego rządu, a zarazem główne osiągnięcie międzywojennej urbanistyki.

Boom budowlany objął również architekturę mieszkaniową we wszystkich większych polskich miastach, a także w modnych podgórskich i nadmorskich kurortach. Istotne stały się nowości technologiczne, a nade wszystko zmiana kanonów estetycznych, pozostających w opozycji zwłaszcza do stylistyki historyzmu.

W nowo organizowanym polskim życiu artystycznym, kiedy doszło do głosu nowe pokolenie, powstała szczególna atmosfera pogoni za nowymi manifestami twórczymi. To lata różnych artystycznych „izmów” – futuryzmu, kubizmu, formizmu, strefizmu, surrealizmu, konstruktywizmu, koloryzmu, ekspresjonizmu; zawiązują się ugrupowania promujące nowe, szybko zresztą dewaluujące się programy, ustępujące miejsca następnym. Powstaje swoista rywalizacja komitetów, bractw, zrzeszeń, cechów, związków, konsolidujących artystów we wspólnych wystawach, publikacjach manifestów, statutów, deklaracji. Dochodzi do radykalnych zmian w sztuce, zwłaszcza w malarstwie, podejmującym trudny dyskurs na temat formy. Awangardowe hasła szybko jednak ucichły w efekcie zniechęcenia ogólnym niezrozumieniem i inwazją koloryzmu oraz ideami tworzenia sztuki narodowej. Na polskie malarstwo międzywojnia znaczny wpływ miały paryskie fascynacje, zarówno postimpresjonizmem, który uformował silny nurt koloryzmu, jak i włączenie się w kręgi międzynarodowej cyganerii „nowego świata” poprzez École de Paris.

Z bogactwem koncepcji artystycznych malarstwa kontrastowała grafika dwudziestolecia, skupiona przede wszystkim na eksperymentach drzeworytniczych, podejmowanych głównie w środowisku Stowarzyszenia Polskich Artystów Grafików Ryt, hołdującego wzorom sztuki ludowej.

W nowej polskiej rzeczywistości politycznej szczególnego znaczenia nabrała informacja i propaganda, które narzuciły wyjątkową rolę plakatowi: istotne stały się treści polityczne, gospodarcze, kulturalne, które sprowokowały wprowadzenie nowej metafory, przewrotnego sloganu, funkcjonalizmu, nowego literactwa, odwołującego się do stylu art déco.

Nowe propozycje demonstrowała również rzeźba okresu międzywojennego, zdominowana tendencjami „nowego klasycyzmu” i ukierunkowana programem łączenia architektury z malarstwem i rzeźbą. Do tego stylu zbliżała się również kubizująca rzeźba stworzona pod wpływem ludowej snycerki, natomiast z wyraźnych inspiracji awangardą europejską, a zwłaszcza radziecką, narodziły się koncepcje rzeźbiarskie w kręgu konstruktywistów, autorów abstrakcyjnych form przestrzennych.

Symbolem nowej państwowości II Rzeczypospolitej stał się styl art déco, który najefektowniej realizował się w rzemiośle artystycznym i w pracach projektantów odpowiadających na społeczne zapotrzebowanie na nowoczesne, a równocześnie tanie i modne przedmioty. Wyzwaniem dla polskich projektantów stały się również początki wzornictwa przemysłowego, tworzonego przez multidyscyplinarne zespoły artystów, inżynierów, naukowców, zaangażowanych w opracowywanie nowoczesnych projektów technicznych.

Te lata dionizyjского upojenia, wielkiego entuzjazmu, sukcesów, radości tworzenia brutalnie przerwała katastrofa wojny, przed którą przestrzegał w swych dramatycznych literackich wizjach Stanisław Ignacy Witkiewicz: *...Już wszystko tak zbrzydło na tym świecie, że więcej o niczym gadać nie warto (...). Już nic gadać nie trzeba. Wszystko je wygadane do cna...*



Nowojorska Wystawa Światowa, 1939,
otwarcie polskiego pawilonu, widoczny
pomnik króla Władysława Jagiełły, dzieło
Stanisława Ostrowskiego; NAC



Nowojorska Wystawa Światowa, 1939, sala honorowa polskiego pawilonu; NAC



Widok ogólny polskiego pawilonu na Nowojorskiej Wystawie Światowej w 1939 roku; NAC



Geometria wyobraźni

Architektura międzywojnia, oscylująca w kierunku umiarkowanego modernizmu, we wczesnym okresie odwołującego się także do eksperymentów stylu art déco, zdominowała przede wszystkim prestiżowe budownictwo ministerialne, administracji rządowej i samorządowej, obiekty przemysłowe, a także kamienice i wille; projektantami byli zazwyczaj cenieni, młodzi architekci, częstokroć nawiązujący do ultranowoczesnych prac Le Corbusiera czy środowiska Bauhausu.

Geometria wyobraźni

Architektura użyteczności publicznej i urbanistyka

W nowej sytuacji politycznej i gospodarczej szczególna rola przypadła urbanistyce i architekturze, co zmobilizowało środowisko architektów. W 1926 roku odbyła się w warszawskiej Zachęcie I Międzynarodowa Wystawa Architektury Nowoczesnej, na której reprezentujący Polskę młodzi twórcy opowiedzieli się za nowoczesną wizją rodzimej architektury, krytykując równocześnie dekoracyjną stylizację swojszczyzny – eksponowane wówczas prace Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnowerówny proponowały daleko idącą geometryzację; była to jednak tylko architektura eksperymentalna, która nie wyszła poza sferę projektów.

To właśnie propozycje zainspirowane programem Bauhausu, lansowane przez środowisko ugrupowań Blok, a następnie Praesens, propagowały funkcjonalizm, opowiadały się za dyskusją na temat funkcji mieszkania, upowszechniały ideę „domów-ogrodów” w „miastach-ogrodach” oraz zwracały uwagę na aspekt społeczny. Takie propozycje pojawiały się w artykułach, między innymi autorstwa Heleny i Szymona Syrkusów *Masowa produkcja mieszkań* („Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1931) oraz w nieco wcześniejszym, samego Szymona Syrkusa *Fabrykacja osiedli* („Architektura i Budownictwo” 1928), które były związane z wystawami, takimi jak: „Tani dom”, na VI Targach Wschodnich we Lwowie w 1926 roku, czy „Wzorowe mieszkanie” w 1933 roku. Obok Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnowerówny w kręgu Bloku kwestię architektury podjęli również Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński, którzy rozwinęli teorię funkcjonalizmu.

W organizacji polskiego życia architektonicznego istotne było także wznowienie w 1922 roku krakowskiego pisma „Architekt” (założonego w 1899 roku) i rozpoczęcie w 1925 roku edycji warszawskiego pisma „Architektura i Budownictwo”, propagującego i dokumentującego osiągnięcia najnowszej architektury. W 1923 roku powstało – obok Koła Architektów Polskich – Towarzystwo Urbanistów Polskich.

Jednym z pierwszych programów była idea integracji sztuk, do której nawoływał w 1926 roku Henryk Stażewski w ogłoszonym w katalogu grupy Praesens artykule *Styl współczesności*, deklarując, iż *malarstwo i rzeźba bez związku z architekturą są dziś nie do pomyślenia i nie mają najmniejszej racji bytu*.

Koncepcji tej towarzyszyła szeroka dyskusja na temat sztuki monumentalnej, która – jak stwierdził w artykule opublikowanym w 1937 roku Wacław Husarski – *musi być skoordynowana z monumentalnością postawy duchowej*, zaś Jan Kleczyński zauważył w 1938 roku na łamach „Polski Zbrojnej”, iż *bieg sztuki polskiej zwraca się ku twórczości monumentalnej, zbiorowej, ku architekturze połączonej z rzeźbą i malarstwem, ku tworzeniu nowego oblicza Polski*.

Architektura międzywojnia, oscylująca w kierunku umiarkowanego modernizmu, we wczesnym okresie odwołującego się także do eksperymentów stylu art déco, zdominowała przede wszystkim prestiżowe budownictwo ministerialne, administracji rządowej i samorządowej, obiekty przemysłowe, a także kamienice i wille; projektantami byli zazwyczaj cenieni, młodzi architekci, częstokroć nawiązujący do ultranowoczesnych prac Le Corbusiera czy środowiska Bauhausu; znaczenie funkcjonalizmu utwierdziła poznańska Powszechna Wystawa Krajowa w 1929 roku. W połowie lat trzydziestych nastąpiło natomiast wyraźne złagodzenie form architektury – przede wszystkim budownictwa mieszkaniowego. W nawiązaniu do stylu paryskiej wystawy 1937 roku, a także tak zwanego stylu okrętowego, stały się one zaokrąglone i „miękkie”.

Największą i najbardziej ambitną realizacją polskiego rządu, wspartą finansowo przez publiczne i prywatne środki, a zarazem głównym osiągnięciem międzywojennej urbanistyki była Gdynia, która na przestrzeni zaledwie dwóch dekad przeobraziła się z rybackiej wsi w nowoczesne miasto; była to wielka zasługa między innymi ministra Eugeniusza Kwiatkowskiego.

Proces powstawania Gdyni, nazwany przez Tadeusza Peipera „spektaklem postępu”, był efektem propagandy mitu morza i idei polskiej „bramy na świat”, potwierdzonej symboliczną ceremonią zaślubin Polski z morzem, która miała miejsce 10 lutego 1920 roku. Generał Józef Haller wrzucił wówczas do Bałtyku platynowy pierścień, drugi zaś założył na swój palec.

Pierwsze plany Gdyni opracował w 1923 roku warszawski architekt, „ojciec” polskiej urbanistyki – Tadeusz Tołwiński, natomiast pierwsze istotne inwestycje zrealizowane w latach 1921–1925 związane były z budową portu, basenu wojskowego, budynków portowych; konsekwencją tych działań była decyzja o powstaniu nowego miasta. Zawiązано wówczas Komitet Rozbudowy Gdyni,

zaangażowano lwowskiego urbanistę Romana Felińskiego, który uznawał przestrzeń za element artystyczny budowy miast, autora między innymi planów ośrodków Centralnego Okręgu Przemysłowego.

Z czasem plan budowy Gdyni jako „miasta funkcjonalnego” został nieco zweryfikowany; uwzględniono główną oś urbanistyczną wschód–zachód, nadmorski plac i północno-południowy bulwar Nadmorski, zaś na wzgórzu Kamienna Góra zaplanowano ekskluzywną dzielnicę willową, dla której projekty przygotowali między innymi Tadeusz Tołwiński i Tadeusz Zieliński, opowiadający się za ideą „miast-ogrodów”.

Nadanie w dniu 10 lutego 1926 roku Gdyni praw miejskich narzuciło tempo prac. W latach 1933–1935 w Pracowni Projektów Komisariatu Rządu powstał kolejny plan urbanistyczny, autorstwa Stanisława Filipkowskiego. Wybudowano wówczas, w stylu umiarkowanego modernizmu, gmachy administracji rządowej i samorządowej, zabudowano wysokimi modernistycznymi budynkami skwer Kościuszki; powstały okazałe kamienice czynszowe z luksusowymi apartamentami, banki, lokale komercyjne, hotele, restauracje, nowy dworzec kolejowy, teatr, kino. Obiekty te charakteryzowały się jednolitą w stylu, jasną, klarowną bryłą, czytelną między innymi w budynku Urzędu Morskiego, zaprojektowanym w 1927 roku przez Adama Ballenstedta, z charakterystyczną wieżyczką, wyraźnie inspirowaną paryskim pawilonem Józefa Czajkowskiego. Stosowano też przeszklone ściany, jak w gmachu Urzędu Pocztowo-Telegraficznego projektu Juliana Putermana-Sadłowskiego i Antoniego Miszewskiego.

W latach trzydziestych budowano z kolei domy urozmaicane półkolistymi narożnikami w „stylu okrętowym”, z okrągłymi oknami przypominającymi okrętowe bulaje, efektownie wyglądającymi na przykład w kompleksie biurowo-mieszkalnym Zakładu Ubezpieczeń Społecznych projektu Romana Piotrowskiego czy w kamienicy Antoniego Ogończyk-Blocha i Leona Mazalona, według projektu Leona Mazalona i Stefana Kozińskiego. Pojawiły się też półkoliste balkony wprowadzone przez Tadeusza Jędrzejewskiego na fasadzie kamienicy czynszowej z kinem Polonia, przy skwerze Kościuszki.

Pierwszy konkurs na Bazylikę Morską odbył się w 1929 roku, a w 1932 roku przeprowadzono drugi, w którym zwycięzcą został wybitny architekt, uważany za realizatora ważniejszych rządowych inwestycji – Bohdan Pniewski.



Gmach Urzędu Pocztowo-Telegraficznego w Gdyni przy ulicy 10 lutego, 1929, projekt Julian Puterman-Sadłowski, Antoni Miszewski; NAC



Gmach Zakładu Ubezpieczeń Społecznych w Gdyni przy ulicy 10 lutego, 1935–1936, projekt Roman Piotrowski; repr. za: „Architektura i Budownictwo” 1936, nr 5



Budynek Dworca Morskiego w Gdyni, 1933,
projekt spółki Dyckerhoff & Widmann;
Archiwum Państwowe w Gdańsku



Ulica 3 Maja w Gdyni; NAC

Nie mniej obrazoburcze były rozważania Szukalskiego *Atak Kraka. Twórcownie czy akademie?*, propagujące, w atmosferze skandalu i napastliwości, opracowywanie „bohaterologii” wszystkich narodów, począwszy od Słowian. Szukalski rozpoczął też, posługując się hasłem „miłować, walczyć”, propagandę sztuki narodowej; ingerował w politykę, proponując między innymi utworzenie Polski II z nowym godłem Toporzeł oraz Neuropy z centrum w Polsce. Na łamach „Kraka” głosił demagogiczne myśli w rodzaju: *Dotąd mieliśmy sztukę w Polsce, lecz Polskiej Sztuki jeszcze nie było (...). Mamy zabytki piękne (...), ale wszystko to zrobione dla nas przez obcych, lub obcą krewią przeżyłone.*

Na znak jedności wszyscy członkowie Szczepu Rogate Serce (obok Szukalskiego byli to: Marian Konarski, Stefan Żechowski, Czesław Kiełbiński, Franciszek Frączek i Fryderyk Śmieszek) przyjęli pseudonimy. Byli zainteresowani malarstwem oscylującym między filozofią, ekspresją, podświadomością i metafizyką, które nie znalazło jednak aprobaty wśród krytyków. Mieczysław Treter na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” pisał o wystawie szukalszczyków w warszawskiej Zachęcie w 1931 roku, że „straszy”, a Tytus Czyżewski w artykule w „Kurierze Polskim” stwierdził, iż jest bardziej gadaniną niż manifestacją artystyczną.

Odmienne od widocznych w kręgach stowarzyszenia Rytm cechy, określane mianem art déco, reprezentuje malarstwo pierwszej damy tego stylu Tamary z Górskich Łempickiej. Polka z pochodzenia, królowa salonów paryskich i nowojorskich, była niekwestionowanym symbolem kobiety wyzwolonej, odpowiednikiem literackiej bohaterki powieści *La Garçonne* Victora Margueritte’a. Kochała nowoczesność i wszelkie nowości eleganckiego świata, tworzyła, jak napisał w 1930 roku anonimowy krytyk na łamach „Comedie”, bardzo odważne malarstwo, o starannie dopracowanych szczegółach. Tamara Łempicka była przede wszystkim portrecistką europejskich i amerykańskich elit, arystokratów i dyplomatów, bankierów i pisarzy, skandalistów, gwiazd Hollywood, ale malowała też niezwykle zmysłowe akty, a jej autoportret *Tamara w zielonym bugatti* z 1932 roku jest jedną z najbardziej interesujących kompozycji w konwencji art déco. Łatwo rozpoznawalny styl artystki wynikał ze stosowania zasady „manieryzmu modernistycznego”, opartego na ozdobnej deformacji, wynikającej z zamiłowania do czystych linii,

prosty form, dokładnego rysunku i wyrazistego modelu o metalicznym, twardym światłocieniu.

Narodziny awangardy

W opozycji do idei sztuki narodowej oraz w opozycji wobec koloryzmu pozostawała polska awangarda, która – zdaniem poety Jana Brzękowskiego – narodziła się w latach 1924–1925. Opinia ta, odnosząca się co prawda jedynie do poezji, aktualna jest również w kontekście malarstwa i rzeźby lat dwudziestych, które po pierwszej wojnie światowej nie mogły pozostać obojętne wobec dokonujących się w sztuce europejskiej zmian, wobec ważnych eksperymentów, nowych poszukiwań, dążeń do przekroczenia utartych norm. Trudno było nie zauważyć francuskiego kubizmu, włoskiego futuryzmu, rosyjskiego łucyzmu oraz konstruktywizmu, holenderskiego neoplastycyzmu. Istotne stało się nie tylko budowanie nowego, lecz także burzenie dotychczasowych sposobów myślenia. Rodzi się zatem – w cieniu pierwszego w Polsce pokazu europejskiej awangardy, czyli lwowskiej Wystawy Futurystów, Kubistów i Ekspresjonistów w 1913 roku (udział wzięli w niej między innymi Wassily Kandinsky i Aleksiej Jawlenski) – polska awangarda, która na tle pozostałych kierunków artystycznych dwudziestolecia stanowić będzie wąski nurt sztuki, narażony na niezrozumienie i niechęć. W atmosferze wrzenia i tworzenia nowej rzeczywistości tworzy się też pojęcie „czystego malarstwa”.

Polskie malarstwo awangardowe skupiło się zasadniczo wokół trzech ugrupowań, obcych w swych programach twórczych polskiej tradycji malarstwa. Były to: Blok, Praesens oraz a.r., animatorzy fermentu artystycznego, który spowodował zachwianie się dotychczasowych przyzwyczajzeń estetycznych. Ta artystyczna rewolucja pozostawała w symbiozie z wywrotowym programem politycznym członków tych grup, w znacznej części wywodzących się z kręgów młodzieży lewicującej.

Pierwszym polskim ugrupowaniem awangardowym był Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów. Powstał on z inicjatywy Henryka Berlewiego w następstwie Wystawy Sztuki Nowej, zorganizowanej w Wilnie w 1923 roku pod hasłem uwolnienia sztuki od zadań obcych, to znaczy od pomysłów literackich, historycznych, mistycznych, pseudoklasycznych, muzycznych i anatomicznych. Pierwsza wystawa ugrupowania zbiegła się z wydaniem pierwszego numeru redagowanego przez



Władysław Lam, *Dziewczyna przy oknie*, 1923, olej na sklejce, 82,5 × 76,6 cm;
fotografia z archiwum Salonu Connaissanceur

Henryka Stażewskiego, Teresę Żarnowerównę, Mieczysław Szcukę pisma „Blok. Czasopismo Awangardy Artystycznej”, na którego łamach ogłoszono między innymi manifest *Co to jest konstruktywizm*, rozważania Władysława Strzemińskiego *B=2* oraz artykuł Kazimierza Malewicza (malarza rosyjskiego polskiego pochodzenia) *O sztuce*. To właśnie jemu najwięcej zawdzięczali członkowie ugrupowania, zwłaszcza Władysław Strzemiński, zaś wydana przez Bauhaus w 1927 roku książka Malewicza *Die Gegenstandlose Welt* (Świat bezprzedmiotowy) zawierała również propozycje dotyczące awangardy sztuki polskiej.

W 1924 roku odbyły się równocześnie dwie wystawy – Henryka Berlewiego, w warszawskim salonie samochodowym firmy Austro-Daimler, oraz grupy Blok w salonie Laurin i Klement przy ulicy Mazowieckiej 11 w Warszawie. Wybrano salony samochodowe, a nie galerie, dla podkreślenia łączności sztuki z nowoczesną techniką.

Artyści zgrupowani w Bloku – Szczuka, Strzemiński, Żarnowerówna, Berlewi – opowiadali się za estetyką maksymalnej ekonomii oraz za ideą nowego pojęcia piękna – piękna utylitarne, piękna maszyny, gdyż względy utylitarne w technice dają rezultaty zbliżone do estetycznych.

Indywidualnością w środowisku Bloku był zainteresowany dadaizmem i futuryzmem, a następnie konstruktywizmem i suprematyzmem Henryk Berlewi, który zafascynowany magią i pięknem maszyny, tworzył formy podporządkowane opracowanej przez siebie teorii mechanofaktury. Były to dynamiczne kombinacje podstawowych figur geometrycznych oraz – równoważących ich dynamikę – płasko nałożonych kolorów. Odpowiedzią krytyki na te eksperymenty były między innymi słowa Antoniego Słonimskiego, który na łamach „Wiadomości Literackich” w 1924 roku opublikował artykuł pod jednoznacznym tytułem *Mechano-bzdura*.

Rok 1924 zakończył najbardziej dynamiczny okres działalności Bloku, który został wycofany z udziału w prestiżowej międzynarodowej wystawie w Paryżu. Ostatni numer czasopisma pogłębił nieporozumienia w kręgu ugrupowania, uwidocznili dominację Szczuki i Żarnowerówny, a następnie spowodował rozpad Bloku.

Z inicjatywy Szymona Syrkusa w 1926 roku rozpoczęło w Warszawie działalność nowe pismo – „Praesens. Kwartalnik Modernistów”, w którym programowe artykuły opublikowali: Henryk Stażewski (*Styl współczesności*) i Szymon Syrkus (*Preliminarz architektury*). Ugrupowanie

to zajmowało się również edycją książek w serii Biblioteka Praesensu, w której wydany został między innymi *Unizm* Strzemińskiego.

Konflikt powstały w łonie grupy Praesens zrodził ideę zawiązania w połowie 1929 roku w Łodzi kolejnego lewicującego ugrupowania awangardowego – a.r. – Artyści Rewolucyjni, zainicjowanego przez Władysława Strzemińskiego, Katarzynę Kobro i Henryka Stażewskiego, którzy zaprosili do swego grona poetów: Juliana Przybosa, a następnie Jana Brzękowskiego. Wydany w 1930 roku *Komunikat „a.r.”* (nr 1) głosił: *Sztuka nowoczesna jest zaprzeczeniem tego wszystkiego, co było przedtem. „a.r.” współtworzy, nie naśladuje, współdziałając w ruchu awangard artystycznych Europy, rozszerza zakres zdobywczości swych idei. „a.r.” tylko daje w Polsce twórczość i nowoczesność*. Następny, opublikowany dwa lata później *Komunikat* (nr 2) obejmował wypowiedzi Strzemińskiego na temat sztuki użytkowej oraz alfabet grupy, zawierający najistotniejsze teorie jego autorstwa.

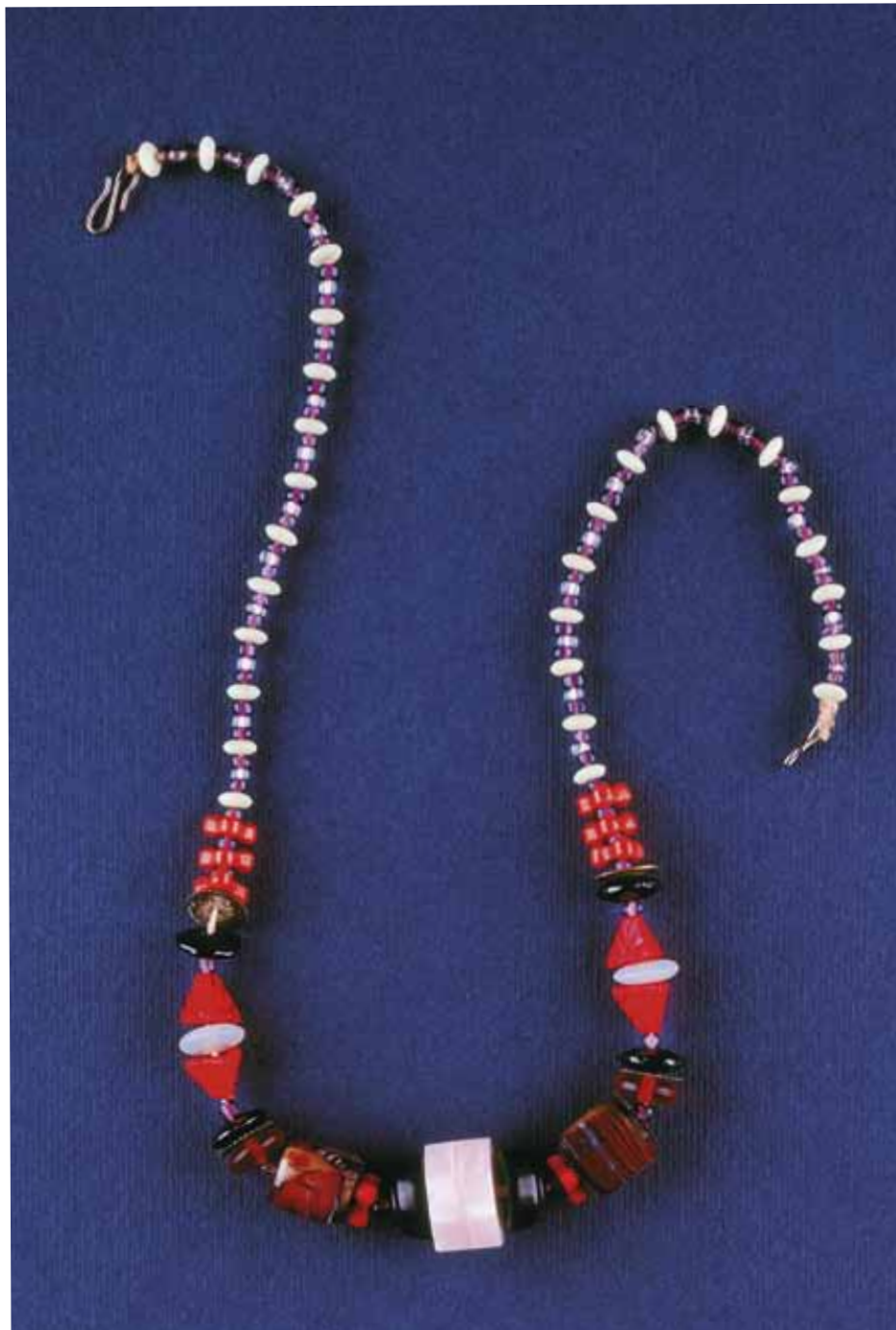
Ogromną zasługą grupy a.r. było stworzenie w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, którą w 1931 roku, w imieniu ugrupowania, przekazał Władysław Strzemiński Miejskiemu Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów, zaś nowo otwarta galeria sztuki nowoczesnej zaliczona została do pierwszych w świecie stałych muzealnych ekspozycji sztuki awangardowej.

Te trzy ugrupowania – Blok, Praesens, a.r. – stworzyli artyści o sprecyzowanych programach twórczych.

Władysław Strzemiński był autorem teorii unizmu, uznawanej za jedną z najoryginalniejszych koncepcji filozoficznych awangardy europejskiej, dla której misją była eliminacja przedstawienności w malarstwie, zaś normą – jedność dzieła sztuki z miejscem, w jakim powstaje, oraz jedność optycznego lub matematycznego powiązania kształtów między sobą. Twórczość ta ewoluowała od inspirowanych przez Władimira Tatlina prób kubistycznych, przez suprematyzm Kazimierza Malewicza, ku abstrakcji o matematycznych proporcjach. W latach 1926–1930 podjął Strzemiński pracę nad serią obrazów architektonicznych, w których stosował złoty podział, tak względem proporcji płótna, jak i elementów kompozycyjnych. Kolejne teoretyczne rozważania doprowadziły go do następnego etapu – unistycznego, który obejmował dziesięć obrazów całkowicie autonomicznych, odrzucających jakiegokolwiek



Mieczysław Szczuka, *Autoportret z paletą*,
1920, olej na płótnie, 134,5 × 91 cm; Muzeum
Narodowe w Warszawie



Naszynnik, ok. 1935, szkło barwione;
zbiory Rodziny Sosenko, fot. Studio ST
Lenartowicz/Zaucha



Klamra do paska, ok. 1930, szkło, nikiel;
zbiory Rodziny Sosenko, fot. Studio ST
Lenartowicz/Zaucha

Klamra do paska, bakelit, ok. 1935;
zbiory Rodziny Sosenko, fot. Studio ST
Lenartowicz/Zaucha

Guziki, ok. 1935, bakelit; zbiory Rodziny
Sosenko, fot. Studio ST Lenartowicz/Zaucha



Guziki, ok. 1935, bakelit; zbiory Rodziny
Sosenko, fot. Studio ST Lenartowicz/Zaucha



Bransoletka, ok. 1935, bakelit; zbiory Rodziny
Sosenko, fot. Studio ST Lenartowicz/Zaucha



pracownie srebrnicze i bliżej niezidentyfikowani srebrnicy, znani jedynie z monogramów, którzy zajmowali się produkcją galanterii srebrnej, pudełek na cygara, puderniczek i papierosnic, częstokroć zdobionych wyrafinowanym, delikatnym, artdekovskim ornamentem.

W uruchomionej przy Muzeum Techniczno-Przemysłowym, dzięki inicjatywie Warsztatów Krakowskich, pracowni metalu, kierowanej przez Kazimierza Młodzianowskiego, przygotowywano projekty, zajmowano się modelowaniem oraz kuciem na zimno, odlewaniem i zdobieniem różnymi technikami. Powierzchnie najczęściej oksydowano i dekorowano puklowanym, wypukłym bądź płaskim ornamentem, natomiast forma nawiązywała do tradycyjnych kubków, wazonów, czar, kaset, lamp, cukiernic, samowarów. Projekty przygotowane przez uczniów wykorzystywane były potem niekiedy przez nauczycieli.

Metaloplastyką i kowalstwem zainteresowali się członkowie spółdzielni „Ład”: Karol Stryjeński, Wojciech Jastrzębowski, Mieczysław Kotarbiński, a także młodsze pokolenie, na przykład Rudolf Krzywiec, Karol Tchorek. Niekwestionowanym mistrzem w tej dziedzinie był Henryk Grunwald, autor pełnych fantazji, kunsztownych przedmiotów z metalu: kształtnych pater, waz, kubków, czarek, popielniczek, tac, mis, ręcznie kutych w czerwonej miedzi, złotawym mosiądzu, zielonkawym „białym metalu”, grawerowanych rylcem. Grunwald wykonywał także kute w żelazie świeczniki, lampy, zastawy. Najwyższej jednak klasy mistrzostwo osiągnął w produkcji medali i odznak oraz modnej srebrnej bądź miedzianej biżuterii: broszek i wisiorów, powtarzających motyw Janosika bądź Pana Twardowskiego na księżycu, a także klamer do pasków czy diademów.

Galanteryjne wyroby ze srebra czy mosiądzu, zwłaszcza biżuteria, natrafiły na nowoczesną konkurencję coraz modniejszych przedmiotów z barwnego bakelitu, którym nadawano formy proste i zgeometryzowane. Były to bransoletki, naszyjniki, broszki, klipsy, kolczyki, a nawet... guziki.

Design przemysłowy

W okresie międzywojnia należy szukać także początków wzornictwa przemysłowego, które tworzyły multidyscyplinarne zespoły artystów, inżynierów, naukowców, zaangażowanych w opracowywanie nowoczesnych projektów technicznych. Przykładem takiej współpracy było

zaprojektowanie, a następnie wyprodukowanie w 1936 roku w Fabryce Lokomotyw w Chrzanowie lokomotywy PM 36-1, będącej szczytowym osiągnięciem polskiej myśli konstrukcyjnej i wzornictwa przemysłowego, a uhonorowanej złotym medalem na międzynarodowej wystawie w Paryżu w 1937 roku. Zaprojektowana przez inżyniera Kazimierza Zembrzuskiego i profesora Adama Xiężopolskiego charakteryzowała się opływową linią oraz wprowadzeniem otuliny aerodynamicznej. Piękną lokomotywę uzupełniał skład luksusowych wagonów: sypialny z naryskami, restauracyjny, klubowy. Druga wersja tej lokomotywy, 36-2, znana była pod nazwą „Piękna Helena”. Interesującym przykładem pracy polskich designerów: Piotra Biegańskiego i Kazimierza Marczewskiego z końca lat trzydziestych było luksusowe wyposażenie pociągu turystycznego, kursującego jako pociąg „Narty–Dancing–Brydż”.

Na dobry okres polskiego wzornictwa lat trzydziestych przypadają również inne udane rozwiązania konstrukcyjne, jak zaprojektowanie i produkowanie motocykli: od 1933 roku marki Sokół 1000 i od 1936 roku – Sokół 600, konstrukcja i produkcja bombowca „Łoś”, projektu konstruktorów Jerzego Dąbrowskiego, Piotra Kubickiego i Franciszka Misztala, którego silnik eksponowany był na międzynarodowej wystawie w Nowym Jorku w 1939 roku, a także samolotu pasażerskiego „Wicher”, autorstwa Wsiewołoda Jakimiuka.



Wnętrze pociągu turystycznego „Narty–Dancing–Brydż”, projekt Piotr Biegański, Kazimierz Marczewski, Lech Niemojewski; repr. za: „Architektura i Budownictwo” 1937, nr 4/5



Bar w pociągu turystycznym „Narty–Dancing–Brydż”, ok. 1938, projekt Piotr Biegański, Kazimierz Marczewski, Lech Niemojewski; repr. za: „Architektura i Budownictwo” 1937, nr 4/5

Lokomotywa PM 36-1, 1937, projekt Kazimierz Zembruski, Adam Xięzopolski; NAC