

ANDRZEJ K. OLSZEWSKI

Warszawa

TRADYCJA BAROKU I ROKOKA WE FRANCUSKIM WNĘTRZU ART DECO

W literaturze naukowej ostatniego ćwierćwiecza poświęconej badaniom wielowątkowych kierunków w sztuce XX wieku szczególne znaczenie mają badania nad różnorodnym zespołem form określanymi dzisiaj jako Art Deco. Jeśli pojęcie „l’art décoratif” funkcjonowało od lat, to termin „Art Deco” wprowadził w 1968 roku B. Hillier. Termin ten obejmuje całokształt bardzo szeroko ujmowanej sztuki „pięknego” (przynajmniej w założeniu twórców) przedmiotu, w myśl zdania wypowiedzianego w 1901 roku przez krytyka Ch. Sauniera, że „sztuką dekoracyjną jest wszystko – od domu po wachlarz i puderniczkę”¹.

Głównym impulsem dla tych zainteresowań była wystawa *Les Années 25*, która miała miejsce w paryskim Musée Des Arts Décoratifs w 1966 roku. Ambicją organizatorów wystawy było pokazanie całokształtu zjawisk artystycznych lat dwudziestych, które były w gruncie rzeczy konfrontacją między wszelkimi formami sztuki tradycyjnej (w tym przypadku głównie dekoracyjnej, zwanej w podtytule wystawy Art Deco), co zreżcznie podchwycił i rozpowszechnił Hillier, oraz kierunków awangardowych, jak: Bauhaus, De Stijl, L’Esprit Nouveau². Pojęcie „Styl 1925”, które od tego czasu funkcjonuje wymiennie z pojęciem „Styl Art Deco”, pojmowane jest więc bardzo szeroko, co w dalszych badaniach spowodowało szereg nieporozumień w zakresie interpretacji form³.

¹ B. Hillier, *Art Deco of the 20s and 30s*, London 1968, cyt. za wydaniem z 1985, s. 12; G. Veronesi, *Style 1925. Triomphe et chute des «Arts-Deco»*, Lausanne-Paris 1968, d. 75.

² Y. Brunhammer (red.), *Les Années 25. Collections du Musée Des Arts Décoratifs Paris. Catalogue by Yvonne Brunhammer: 1. Art Deco, Bauhaus, Stijl, L’Esprit Nouveau; 2. Collection of the Museum, Biographies. Musée des Arts Decoratifs 3 Mars – 16 Mai 1966.*

³ A. K. Olszewski, *Art Deco. Towards the Definition and Chronology of the Style*, „Polish Art Studies”, 14(1992), s. 73-90, passim.

Nie wnikając obecnie w interpretacje wszystkich wydarzeń artystycznych lat dwudziestych, zajmijmy się jednym z najważniejszych, którym była paryska Exposition Internationale Des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Początkowo planowana na rok 1915, następnie 1922 i 1924, została otwarta 28 kwietnia 1925 roku, stając się apogeum „szalonych lat dwudziestych”, konfrontacją najrozmaitszych odmian *l'art décoratif* ze sztuką awangardową reprezentowaną przez Pawilon ZSRR Konstantego Mielnikowa i Pawilon L'Esprit Nouveau Le Corbusiera (postawiony poza programem wystawy). Dziesiątki tysięcy wyrobów – od szpilek do kapeluszy po karoserie samochodów, zaprezentowanych w 131 pawilonach, było eklektyczną mieszaniną wszelkich form wywodzących się z odległej barokowo-klasycyzacji, jak i najbliższej, secesyjnej⁴. Niektóre, poddane kubistycznej geometryzacji, tworzyły nader skomplikowany konglomerat form ornamentalnych występujących w latach dwudziestych i trzydziestych w architekturze, wnętrzach, szkle, biżuterii, ilustratorstwie, introliatorstwie. One to jako Art Deco są, jak nadmienialiśmy, przedmiotem bardzo licznych opracowań w ostatnim ćwierćwieczu⁵.

Zajmujący się Art Deco badacze są zgodni co do faktu, że w miarę precyzyjna definicja tego stylu jest właściwie niemożliwa. Wynika to z faktu wspomnianego powyżej eklektyzmu – poza tradycją nowożytną, czyli secesją i kubizmem, na styl Art Deco złożyły się motywy orientalne, przyniesione do Francji przez Balety Diagilewa, motywy egipskie (odkrycie grobu Tutenchamona w 1922 roku), sztuka Indian amerykańskich, sztuka murzyńska (fascynacja jazzem) czy sztuka ludowa. Ta ostatnia wyróżniała szczególnie polską sztukę dekoracyjną, o której poziomie świadczy (skrętnie pomijany w zagranicznej literaturze przedmiotu) sukces w postaci 172 nagród przyznanych artystom polskim na Wystawie Paryskiej 1925 roku⁶.

Niniejsze studium jest poświęcone tradycji baroku i rokoka oraz w nieco mniejszym stopniu sztuki 1. połowy XIX wieku we francuskim wnętrzu lat dwudziestych – tradycji niewątpliwie w całokształcie form Art Deco najbardziej zachowawczej, lecz z drugiej strony najbardziej francuskiej.

W 1911 roku prezes L'Union Centrale des Arts Décoratifs – René Guillère, w memoriale dotyczącym organizacji międzynarodowej wystawy sztuki dekoracyjnej w Paryżu (miała ona mieć miejsce, jak nadmienialiśmy, w 1915 roku),

⁴ *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris Avril-Octobre 1925. Catalogue General Officiel*, Paris 1925; *Guide Album de l'Exposition Internationale Des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris 1925.

⁵ O l s z e w s k i, dz. cyt., passim.

⁶ M. R o g o y s k a, *Paryskie zwycięstwo sztuki polskiej w 1925 roku*, [w:] *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918-1939*, (Studia z historii sztuki, t. IX), Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. 21-64.

pisał między innymi: „Od lat czterdziestu handlujemy bogactwem naszego narodowego mebla; sprzedajemy powtarzane wzory komód, stołów i foteli, szczypiec do drewna i ściennych zegarów, wyrobów z brązu i żyrandoli; sprzedajemy kopie tych wszystkich dekoracyjnych cudowności gromadzonych przez dynastie w ich pałacach [...] Kopie te były najpierw wykonywane z wielką dokładnością tak samo jak oryginały. Brązy topione i cyzelowane. Dziś są odtwarzane techniką galwanoplastyczną [...] Żalozne stwierdzenia. Poprzez stulecia, z wyjątkiem renesansu włoskiego, Francja narzucała swój smak światu [...] Czy mamy się stać narodem naśladowców i kopistów? Należy się temu odważnie przeciwstawić, podźwignąć. Powinniśmy wznowić naszą tradycję i pozostać twórczymi [...] tworzyć style współczesne odpowiednie do dążeń naszej epoki, tworzyć sztukę dekoracyjną, która zaspokoi tak potrzeby najbardziej skromne, jak i kapryсы luksusu [...]”⁷.

W powyższych stwierdzeniach kryje się szereg podtekstów, wyjaśniających nam genezę rozwoju sztuki dekoracyjnej i chęć organizacji samej wystawy w ogóle. Wprawdzie kopiowanie francuskich i – warto tu dodać – angielskich wzorów mebli XVII i XVIII wieku jest sprawą zawsze aktualną („ludwiki” i „chippendale” odtwarza się na całym świecie), lecz w 1911 roku produkcja ta była rzeczywiście, jak pisał Guillère, dowodem utraty znacznego wpływu Francji na europejską kulturę wnętrza.

Nowe tendencje i ruchy reformatorskie, które leżą u podstaw Art Deco, powstały głównie poza Francją. Od czasu The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations (Londyn 1851) rozpoczął się proces ruchów reformatorskich, których celem było znalezienie rozwiązań między koncepcją produkcji rzemieślniczej i przemysłowej, inspiracją formami czasów odległych a stylem współczesnym. Angielski Arts and Crafts Movement i powstałe w duchu jego reformatorskich idei liczne organizacje były ich wyrazem. Z europejskich wymienimy tu następujące: Wiener Werkstatte-Produktiv-Gemeinschaft von Kunsthandwerken in Wien (1903), monachijskie Vereinigte Werkstätten für Kunst und Handwerk (1897), Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst (1898), Deutscher Werkbund (1907), Warsztaty Krakowskie (1913)⁸. Nie należy przez to rozumieć, że Paryż nie odgrywał znacznej roli jako stolica sztuki i mody. Wszystkie wystawy światowe, począwszy od 1855 roku, odbywały się w Paryżu. Były to jednak wystawy typu *universelle*, na których „sztuka stosowana dla

⁷ *Rapport sur une Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes, Paris 1915*, cyt. za: Y. Brunhamer, *Le Style 1925*, Paris 1976, s. 15-17.

⁸ *Encyclopédie Visuelle des Arts Décoratifs*, Paris 1981; I. Anscombe, Ch. Gere, *Arts & Crafts in Britain and America*, New York 1983; J. Heskett, *Design in Germany 1870-1918*, London 1986; I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, *passim*.

przemysłu” była umieszczana w ramach ekspozycji różnych, nie zaś jako główny cel programu. Francuzi boleśnie odczuli fakt, że pierwsza tego typu wystawa odbyła się w Turynie. Była to Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro (1902). Kolejnym bodźcem do zamiaru prezentacji własnej sztuki dekoracyjnej była dla Francuzów wystawa Werkbundu na Salonie Jesiennym w 1910 roku⁹.

Te nowe tendencje i poszukiwania znalazły wyraz w powstaniu licznych organizacji zajmujących się kulturą wnętrza. Tworzyli w ich ramach artyści bezpośrednio już związani z kształtowaniem stylu Art Deco. Paul Follot i Maurice Dufrené działali w powstałym w 1901 roku La Société des Artistes Décorateurs, Louis Süe z L’Atelier Français (1912) i następnie z André Mare w Compagnie des Arts Français (1919). W 1911 roku wielki reformator mody i mecenas nowego stylu Paul Poiret zakłada szkołę wraz z wytwórnią mebli i tkanin Martine. Kilka pracowni projektowych powstaje przy wielkich domach towarowych¹⁰.

Twórcy stylu Art Deco rozpoczynali w większości działalność z początkiem stulecia, określając się pod względem artystycznym ok. 1910 roku. Był to czas, kiedy kończyła się ekspansja secesji, której wybitnymi przedstawicielami w dziedzinie meblarstwa byli między innymi: Hector Guimard, Louis Majorelle, Eugène Vallin. Jednocześnie pojawiają się tendencje neoklasyczne i kubizm. Wydarzeniem artystycznym był *La Maison Cubiste* na Salonie Jesiennym 1912 roku. Wśród form kształtujących Art Deco geometria kubistyczna była decydująca. Dzięki kubizmowi, pisał jeden z badaczy, „wszystko – od kwiatów do figury ludzkiej – stało się kanciaste”¹¹. „Secesja przyprawiona kubizmem czyli l’art décoratif 1925” – stwierdziła już w 1935 roku B. Brukalska¹². Jak już nadmieniliśmy, do stylu Art Deco należą formy nie tylko ściśle geometrycznych zig-zag. Postsecesyjne prądy: neoklasycyzm i kubizm oddziaływały też na tych, którzy tkwili głęboko w formach tradycji głównie XVII i XVIII wieku. Już współcześnie Guillaume Janneau zaliczył ich do grupy „les contemporains”, którzy są przywiązani do tradycyjnych form i technik. Druga, przeciwstawna grupa to „les modernes” – zainteresowani metodami przemysłowymi i wzorcami bliższymi samochodom niż komodom czy szyfonierom¹³. Twórcy z grupy „les contemporains” kontynuowali kształt mebla tradycyjnego,

⁹ Y. Brunhamer, *Le Style 1925*, [w:] *Les Années 1925*, s. 14, 28.

¹⁰ P. Cabanne, *Encyclopédie Art Deco*, Paris 1986, passim.

¹¹ D. Klein, N. Mc Clelland, M. Hoslam, *In the Deco Style*, London 1987, wstęp (D. Klein), s. 7.

¹² B. Brukalska, *Architektura polska*, „Pion”, 1934, nr 3, s. 6.

¹³ Cabanne, dz. cyt., s. 60.

głównie komód i kabinetów typu *Boullée*, biureczek *bonheur du jour*, berzer, które poddawali indywidualnej stylizacji.

Wśród omawianej grupy czołowym ebenistą był Jacques Emile Ruhlmann (1879-1933), zwany „Ricsenerem Art Deco”. Uchodzi on za największego spadkobiercę ebenistów XVII i XVIII wieku. Objąwszy po ojcu przedsiębiorstwo malarskie, projektował tapety, lecz za namową architekta Charles’a Plumeta zajął się meblarstwem. Zadebiutował jako ebenista na Salonie Jesiennym 1913 roku, zyskując szybko w tej dziedzinie sztuki wielką sławę. W 1917 roku wszedł w spółkę z M. Laurentem.

Zachowując tradycyjny kształt i funkcję XVIII-wiecznych komódek, sekretarzyków, foteli czy biureczek, Ruhlmann nadawał im najbardziej wysmakowane kształty. Doskonale wyważoną architektoniczną masę mebla unosiły pełne finezji nogi, „barokowość” bryły uległa modernistycznej redukcji. Ruhlmann stosował najbardziej wyszukane gatunki drewna, szagryn, lakiery, skorupy żółwie, kość słoniową. Oszczędną dekorację tworzyły motywy ikonograficzne lub geometryczne. Były to na przykład: kosz z kwiatami, kompozycja alegoryczna wkomponowana w motyw oktagonu, jeździec na rydwanie, plecionka kółek z kości słoniowej, motyw rombu. Każdy model mebla był numerowany i w chwili sprzedaży sygnowany.

Wielkim triumfem Ruhlmana był jego Pavillion du Collectionneur na Wystawie Paryskiej 1925 roku, któremu architekt Pierre Patout nadał kształt „kubistycznego” bloku, przypominającego piramidę schodkową. We wnętrzu pawilonu Ruhlmann zakomponował Wielki Salon, Jadalnię, Buduar, Biuro, Sypialnię, powierzając pozostałe wnętrza innym, należącym do ówczesnej elity artystom, wśród których znaleźli się między innymi rzeźbiarze Emile Bourdelle i Charles Despiau. Na Wystawie Paryskiej projektował również Bibliotekę we wnętrzach Une Ambassade Française. Ruhlmann był autorem wielu wnętrz w budynkach państwowych i na statku „Ile de France”.

W późniejszym okresie twórczości Ruhlmana pojawiły się pewne wpływy modernizmu, jak np. meble z metalu. Nie zmienia to postaci rzeczy, że w historii bardziej zachowawczego nurtu Art Deco pozostał mistrzem mebla klasycznego¹⁴.

Spółka architekt Louis Süe (1875-1968) i malarz André Mare (1887-1932) projektowała meble określane jako nawiązujące głównie do tradycji Ludwika

¹⁴ *Exposition Internationale [...] Catalogue Officiel*, s. 80-83, 95; F. C a m a r d, *Ruhlmann Master of Art Deco*, New York 1984, passim; C a b a n n e, dz. cyt., s. 233-235; *Encyclopédie Visuelle* (tekst: Ph. Garner), s. 60-63; M. B a t t e r s b y, *The Decorative Twenties*, London 1969, s. 31-32; t e n ż e, *The Decorative Thirties*, London 1969, s. 70-72; A. D u n c a n, *Art Deco*, London 1988, passim.

XIV, Ludwika XV oraz Ludwika Filipa. Cechowały je wyrafinowane krzywizny, girlandy kwiatów i owoców, liści. Stosowali barwne fornity, kontrastowe gatunki drewna. Dla słynnej wytwórni wyrobów z metalu Fontaine & Cie projektowali we współpracy z rzeźbiarzem Paulem Verą zegary, osłony kaloryferów, oprawy luster, okucia budowlane. W ich projektach wyczuwa się pewną *quasi*-kubistyczną bryłowatość, którą G. Veronesi określiła jako „róże jak jarzyny i owoce jak kamienie”, mając prawdopodobnie na myśli jeden z zegarów z połączanego brązu¹⁵.

Na Wystawie Paryskiej 1925 roku artyści wystawiali w kilku miejscach. Louis Süe zaprojektował między innymi reprezentacyjną La Salle des Fêtes, która znajdowała się we wnętrzu wybudowanego na Wystawę Światową 1900 roku Grand Palais. Pomieszczenie to było przeznaczone na ekspozycję wielkich *panneau* pędzla Gustawa Jaulmes. Süe umieścił je między kilkoma niszami, które ujął w ciężkie, pompierskie, „neobarokowe” portale. Architekt był zwolennikiem nurtu neoklasycznego, propagował moduł kompozycji adekwatny dla każdego zadania architektonicznego¹⁶.

Süe i Mare projektowali wspólnie dekoracje Łuku Triumfalnego w 1919 roku, wnętrza statków oraz sklepów, w tym Parfumerie d’Orsay, zdobioną stylizowanymi „rokokowymi” festonami¹⁷.

Paul Follot (1877-1941) był dyrektorem pracowni wewnątrz Pomone przy domu towarowym Bon Marche. Po okresie projektowania w linearnych formach secesji zaczął nawiązywać do stylów baroku, rokoka, Dyrektoriatu i Pierwszego Cesarstwa, interpretując nader indywidualnie motywy koszyków, girlandów, kwiatów (stylizacja róży), kratak i medalionów. Stosował różne gatunki drewna, lakierów, brązu, srebra i tkaniny. W kształtach i ornamentach mebli Follota widoczna jest pewna geometryzacja. W prezentowanych w 1925 roku wnętrzach atelier Pomone spotykało się kształty bardziej masywne, architektoniczne – kanelowane, prostopadłościennymi podstawy pod lampy i kwiaty, stoliki oktagonalne, płaszczyzny dekorowane mozaiką zgeometryzowanych liści kasztana lub romby. Follot projektował również tkaniny, biżuterię, lampy¹⁸.

¹⁵ Y. Brunhammer, *Art Deco Style*, London 1983, s. 29; C a b a n n e, dz. cyt., passim; R. F o u l k, *The Extraordinary Work of Süe and Mare*, London 1979, passim; V e r o n e s i, dz. cyt., s. 101-102; D u n c a n, dz. cyt., passim.

¹⁶ *Exposition Internationale [...] Catalogue Officiel*, s. 46, 58, 88, 89, 243; C a b a n n e, dz. cyt., s. 235-239.

¹⁷ J. P. B o u i l l o n, *Journal de L’Art Deco 1903-1940*, Genève 1988, s. 104; J. R u t h e r f o r d, *Art Nouveau Art Deco and the Thirties. The Furniture Collection at Brighton Museum*, Brighton 1983, s. 44-45.

¹⁸ B r u n h a m m e r, *Art Deco Style*, s. 28; B a t t e r s b y, dz. cyt., passim; D u n c a n, dz. cyt., passim; C a b a n n e, dz. cyt., passim; R u t h e r f o r d, dz. cyt., s. 33;

Maurice Dufrene (1876-1955), dyrektor atelier La Maîtrise przy Galeries Lafayette, bliższy był w projektach mebli modernistycznej prostocie. W formach tradycyjnych nawiązywał zdecydowanie do mebla XVIII wieku (berzera). Projektował architekturę, wnętrza, szkło, ceramikę, oświetlenia. Jego udział w Wystawie 1925 roku był również znaczny¹⁹.

André Groult (1884-1967) stylizował formy rokokowe „profilowane aż do nieprzyzwoistości”, jak się wyraził w jednym z wywiadów, przyznając, że „z rozkoszą pieści krawędzie komódki”²⁰. Jego szyfoniera z Pokoju Ambasadorowej, będącym jednym z pomieszczeń reprezentacyjnych wewnątrz Ambassade Française na Wystawie 1925 roku, o kształtach nieco karykaturalnych, jest ilustracją powyżej cytowanych słów jej autora. Groult projektował również tkaniny, tapety i okucia.

Paul Iribarnegaray, znany jako Paul Iribe (1883-1935), wszedł do historii Art Deco jak ilustrator, ebenista, złotnik i scenograf. W 1908 roku wykonał ilustracje do albumu *Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, prezentującego modę lansowaną przez tego, wzmiankowanego już, współtwórcę stylu Art Deco i mecenasa. Dla innego współczesnego projektanta mody i również mecenasa popierającego najnowszą sztukę dekoracyjną, a mianowicie dla Jacques’a Douceta, zaprojektował w 1913 roku neorokokową komódkę z jasnego mahoniu i czarnego marmuru, pokrytą skórą w kolorze zielonkawym. Zdobiał ją ornament zwany „różą Iriba” – wychodzące promieniście z kielicha „łodygi” wieńczyły „kwiaty”, z których kilka było jednocześnie uchwyty szuflad. Z tego samego czasu pochodzi fotel w kształcie stylizowanej berzery z palisandru, krytego jedwabiem, o bokach w formie dużych wolut²¹.

Przedstawieni powyżej artyści nie reprezentują oczywiście wszystkich należących do „les contemporains”. Wymieńmy ponadto takich, jak: Clement Mère, Léon Jallot, André Domin, Marcel Genevrière, René Joubert, Pierre Paul Montagnac, Pierre Lahalle, Henri Rapin²². Kontynuowali oni tradycyjne formy komódek, sof, foteli i sekretarzyków, wykonanych w zestawach różnych gatunków drewna i materiałów. Tradycyjny kształt podlegał często kubizującym uproszczeniom, dekorację stanowiły najczęściej kwiaty, ptaki, dyskretne wzory geometryczne. W grupie tej nieco odmienny charakter miała twórczość Armanda

A. S a l m o n, *Un artisan français. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes Paris 1925. Album édité par „L’Art Vivant”, Paris 1925, s. 43-47.*

¹⁹ B r u n h a m m e r, *Art Deco Style*, s. 28; D u n c a n, dz. cyt., passim; C a b a n n e, dz. cyt., passim; B a t t e r s b y, dz. cyt., s. 62.

²⁰ B o u i l l o n, dz. cyt., s. 175; C a b a n n e, dz. cyt., passim; B a t t e r s b y, dz. cyt., s. 34-35.

²¹ C a b a n n e, dz. cyt., passim; B r u n h a m m e r, *Art Deco Style*, s. 28; D u n c a n, dz. cyt., s. 25; G. E r c o l i, *Art Deco Prints*, Oxford 1989, s. 11-12.

²² B r u n h a m m e r, *Art Deco Style*, s. 28-29.

Alberta Rateau (1882-1938), który w kompozycjach sięgał do tradycji greckiej, pompejańskiej i orientalnej. Wielu twórców, jak powiedzieliśmy, znalazło się poza owymi podziałami, jak choćby znakomity kontynuator form tradycyjnych Jules Leleu (1883-1961)²³. Należy tu wspomnieć, że tradycja przejawiała się również w tkaninach, biżuterii czy wyrobach z metalu – w tej ostatniej dziedzinie wielką sławę zyskali Edgar Brandt i Raymond Subes²⁴.

Przedstawieni tu szkicowo artyści z konserwatywnego skrzydła Art Deco należą do tego stylu traktowanego raczej w ramach L'Art décoratif jako całości – „czysty” geometryzm stylu rozwinął się w pełni po 1925 roku, konkurując bardziej z awangardą niż z barokiem. Podział na „les contemporains” i „les modernes” już wówczas zapowiadał wyklarowanie się dwóch obozów. Choć granice były tu płynne, istota tego podziału leżała w zasadniczym podejściu do funkcji sztuki tak w sensie estetycznym, jak i społecznym. Tradycjoniści uważali ornament za element nieodzowny w sztuce. Jeśli mamy go usunąć – wyraził się w 1928 roku Paul Follot – to „usuńmy muzykę, kwiaty, perfumy i uśmiechy kobiet”²⁵. Awangardiści wierzyli wówczas w dewizę Adolfa Loosa, że „ornament to zbrodnia”. Efektem był skrajny utylitaryzm „klinicznych” wnętrz, wypełnionych meblami z rur metalowych. W sensie społecznym tradycjoniści byli za meblem elitarnym – styl Art Deco był w zasadzie sztuką dla zamożnych kręgów burżuazji. Ruhlmann stwierdzał, że „nowe dzieła nigdy nie były tworzone dla klas średnich, lecz dla elity, która hojnie dawała artyście czas i pieniądze na pracowite poszukiwania i doskonałe wykonanie”²⁶. Awangardiści lansowali mebel masowy, standaryzowany. Oczywiście stanowisk tych nie należy interpretować ortodoksyjnie. Louis Süe „szukał funkcjonalizmu, który nie byłby architekturą kliniczną”, do zwolenników produkcji przemysłowej należał też Dufrené, wierząc, że nie prowadzi ona do obniżenia estetycznej wartości mebla²⁷. Niejeden funkcjonalista spod znaku metalowej rury był autorem wnętrz bogato dekorowanych. Generalnie jednak biorąc, obydwie postawy wyklarowały się ok. 1930 roku. Krytyk R. Pelletier stwierdzał, że „domy naszych burżujów będą melancholijnie przypominać poczekalnie szpitali düsseldorfskich”, natomiast Le Corbusier miał zaliczyć Ruhlmana do „bufonów wierzących w sztukę dekoracyjną”²⁸. Jest to oczywiście problem do kolejnych rozważań.

²³ C a b a n n e, dz. cyt., s. 211.

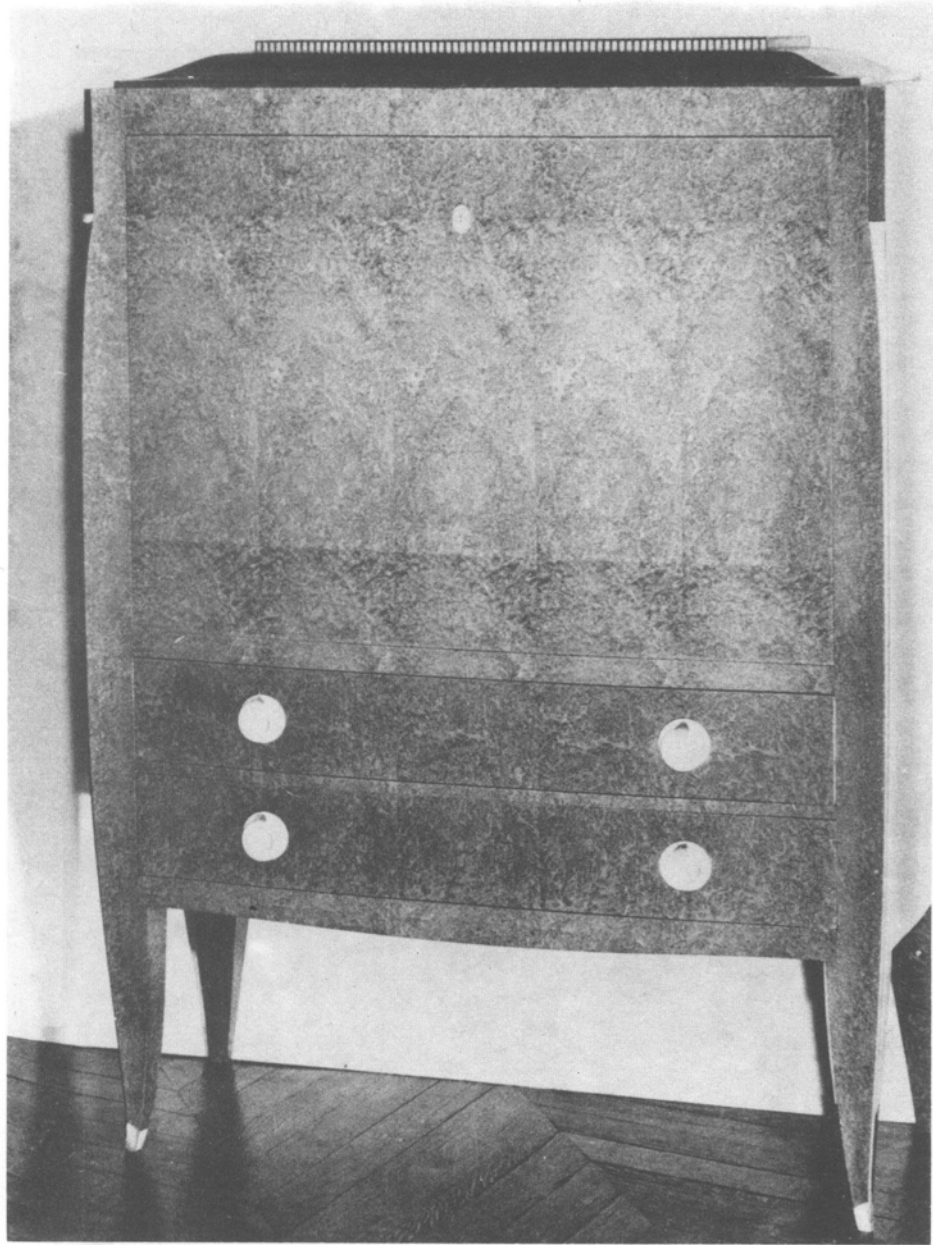
²⁴ Tamże, passim.

²⁵ D u n c a n, dz. cyt., s. 9.

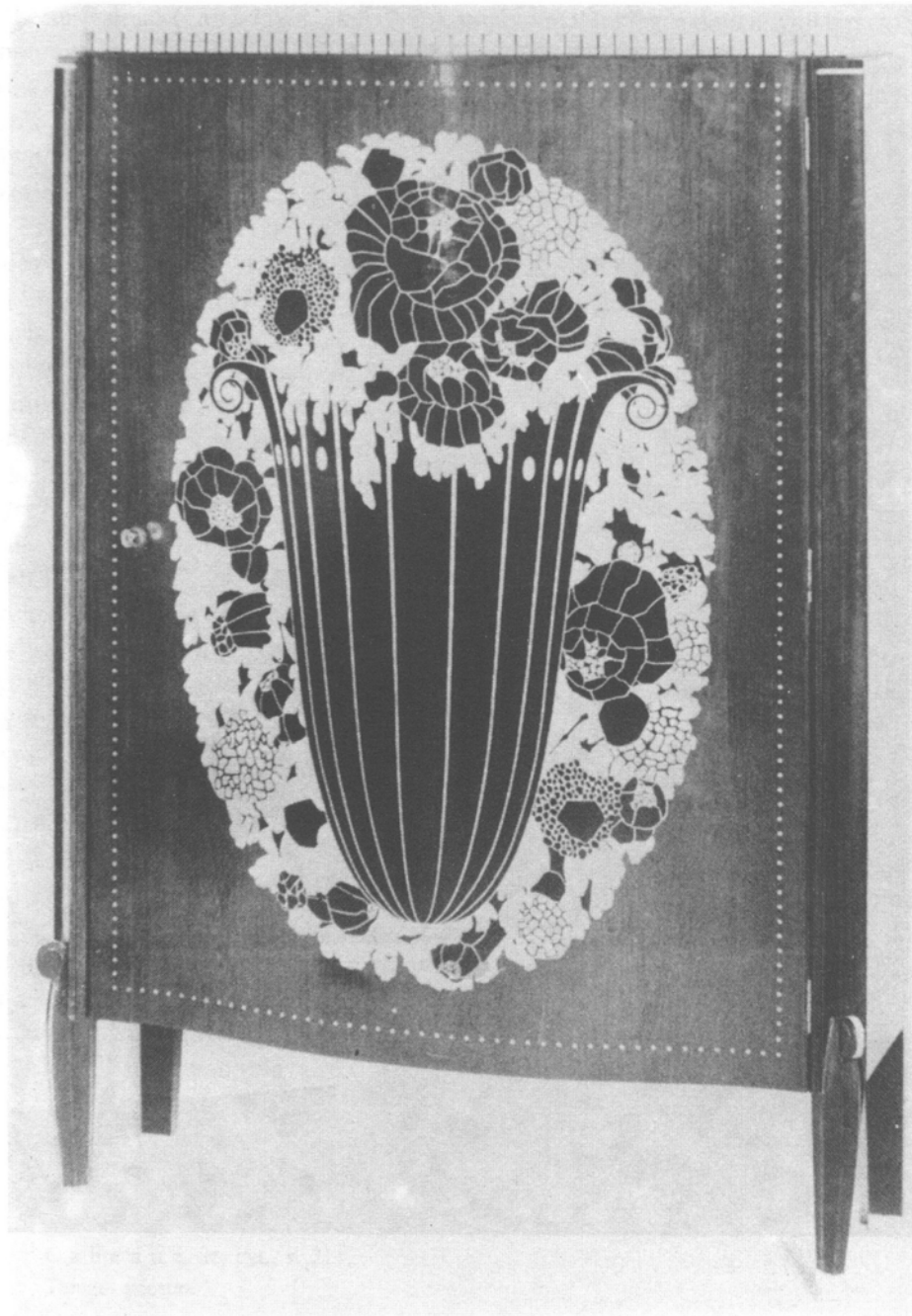
²⁶ C a m a r d, dz. cyt., s. 10.

²⁷ F o u l k, dz. cyt., s. 19-20; B r u n h a m m e r, *Art Deco Style*, s. 19.

²⁸ R. P e l l e t i e r, *Pour arrêter la décadence du meuble moderne*, „La Renaissance”, 1931, s. 342; C a m a r d, dz. cyt., s. 14.



1. Jacques Emile Ruhlmann, Komoda. Musée Des Arts Décoratifs.



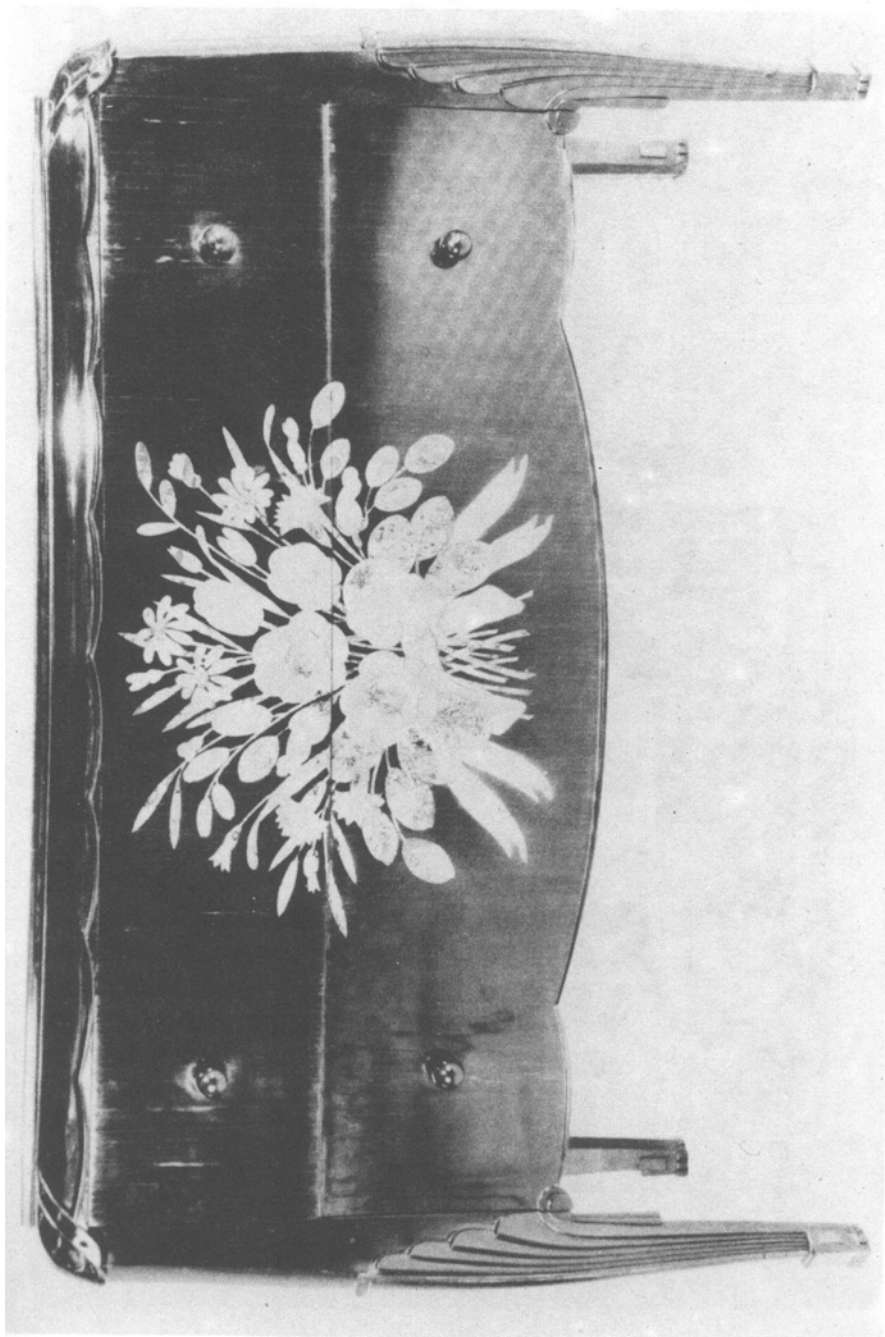
2. Jacques Emile Ruhlmann, Komoda 1923. Musée Des Arts Décoratifs.



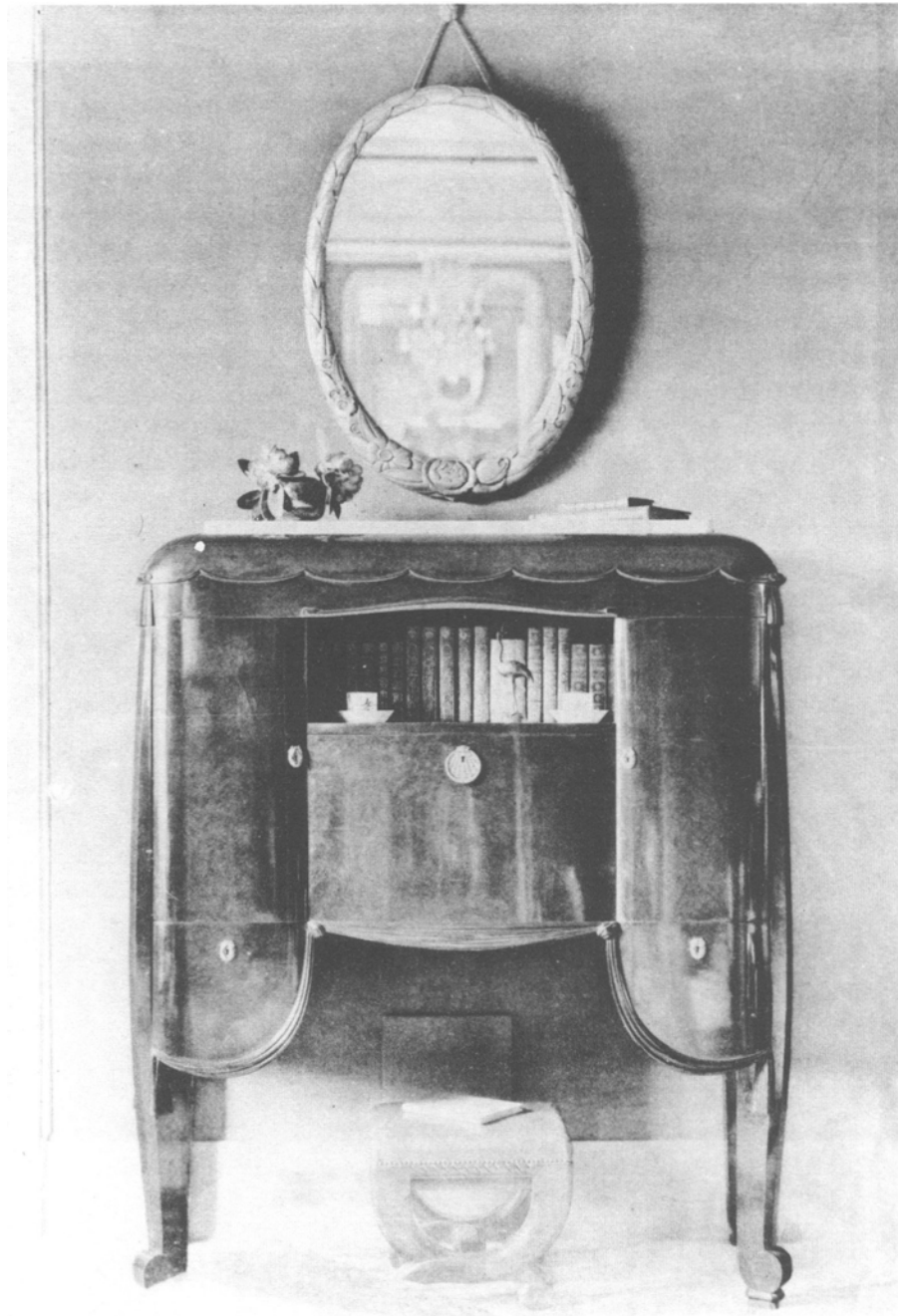
3. Jacques Emile Ruhlmann, Stół. Kolekcja prywatna.



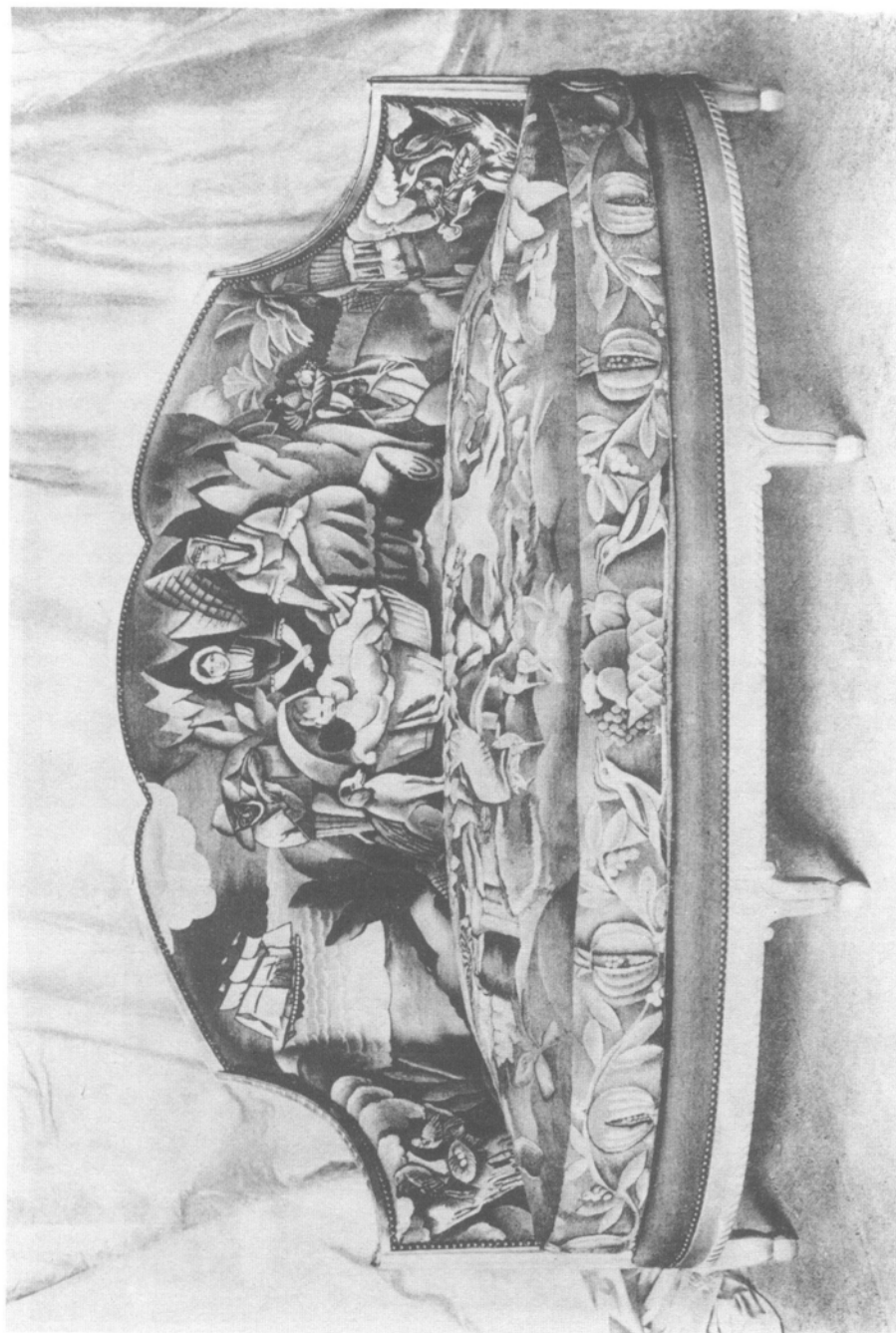
4. Jacques Emile Ruhlmann, Biurko. Galerie Luxembourg, Paryż.



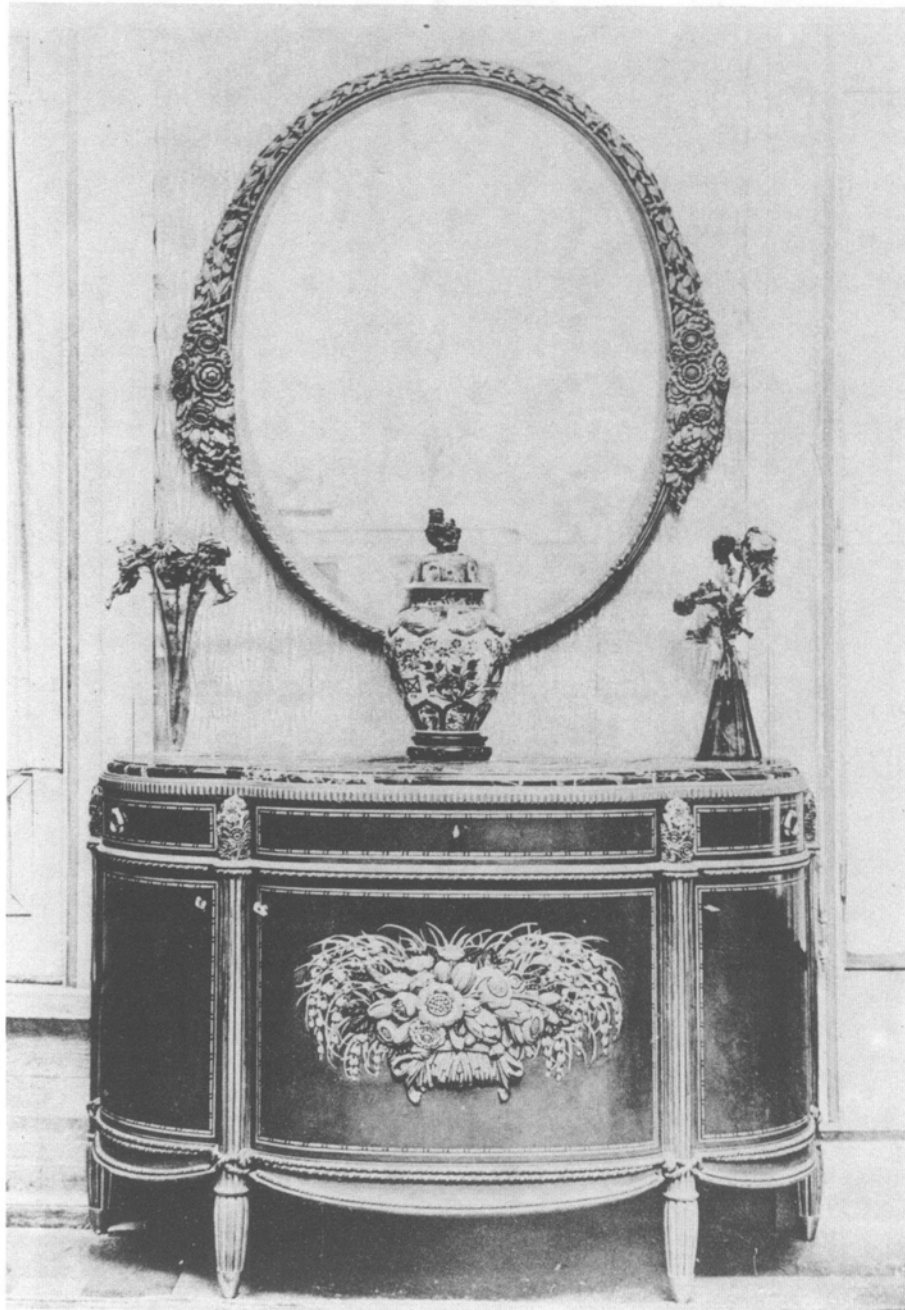
5. Louis Stie i André Mare, Komoda. Kolekcja Felix Marilhac. Paryż.



6. Louis Süe i André Mare, Sekretarzyk, 1922.



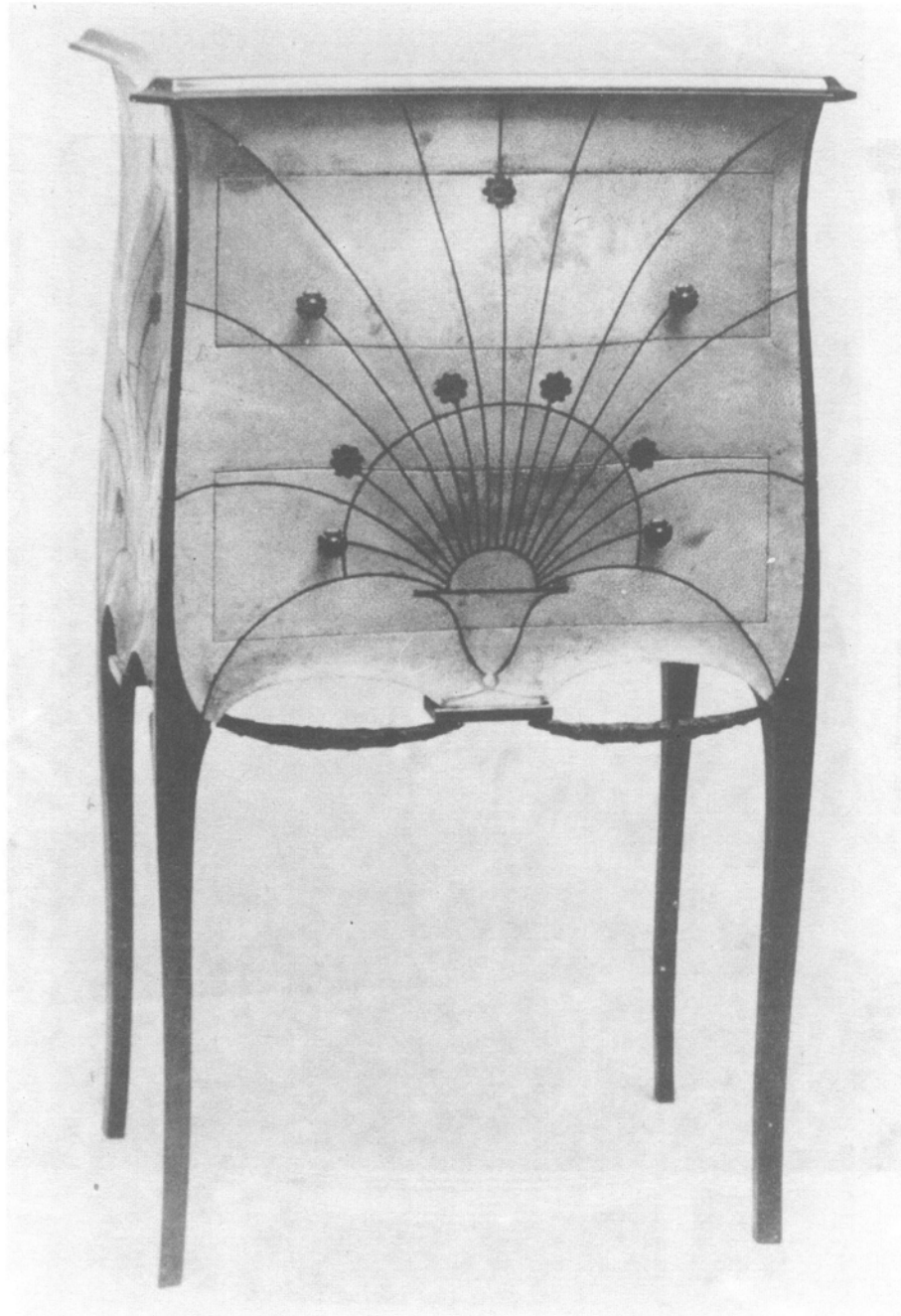
7. Louis Süe, Kanapa, 1913. Obicie Charles Dufresne, 1921.



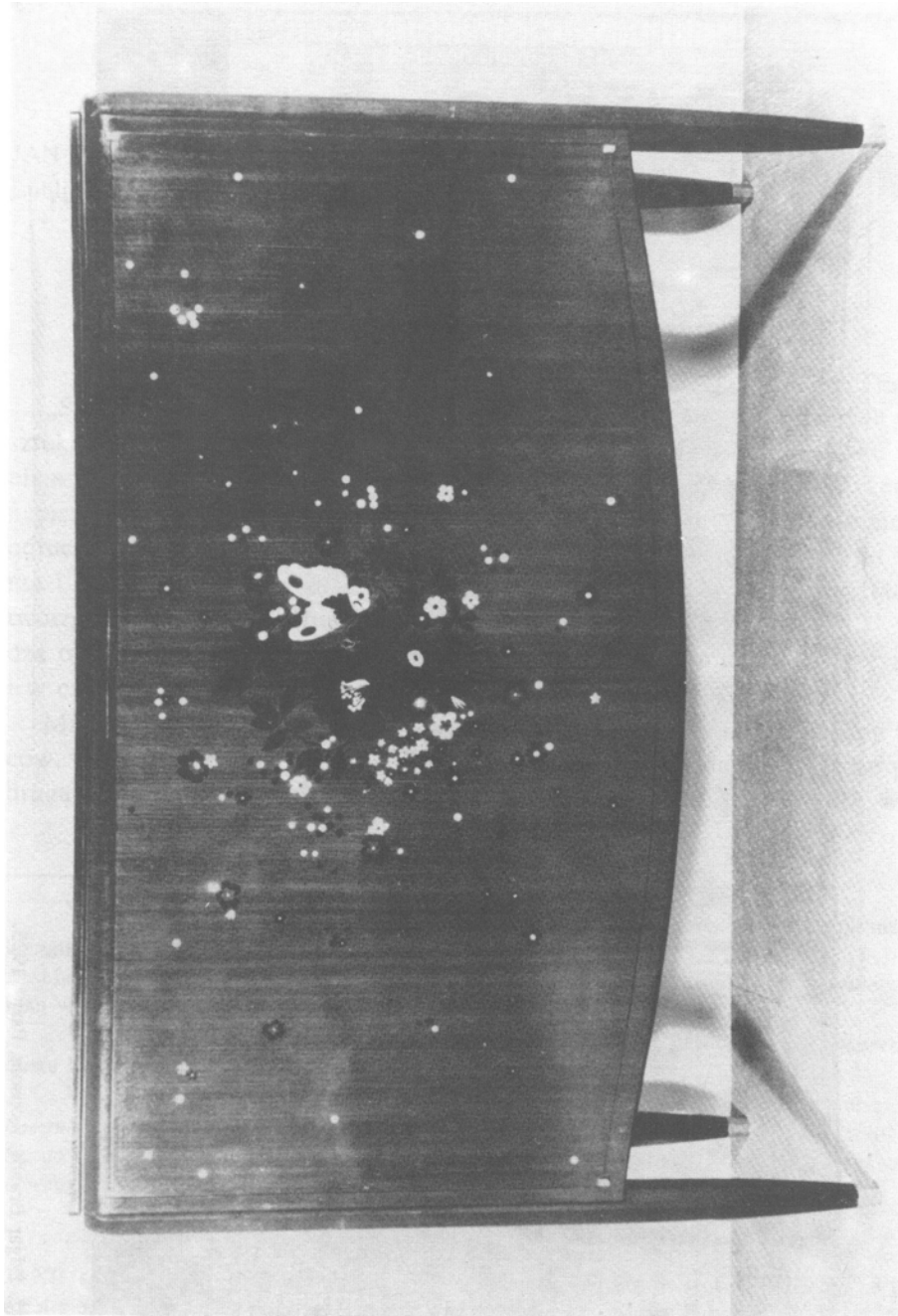
8. Paul Follot, Komoda, 1921.



9. André Groult, Komoda. Kolekcja Manoukian, Paryż.



10. Paul Iribé, Komódka, ok. 1912. Musée Des Arts Décoratifs.



11. Jules Leleu, Komoda, Paryż 1925.



12. Edgar Brandt, Konsola, Paryż 1925.