

Wstęp

Na meblarstwo i wnętrzarstwo przełomu XIX i XX wieku wielki wpływ miały rozwijające się niezwykle szybko techniki i technologie służące wytwarzaniu sprzętów. Unowocześniające się zarówno warsztaty, jak i fabryki meblowe umożliwiły większą dostępność i upowszechnienie wyposażenia mieszkań.

W stosowaniu form meblowych w dużej mierze odzwierciedlała się wówczas sytuacja panująca w innych dziedzinach sztuki w przeważającej części XIX stulecia, którą można scharakteryzować jako brak jednego kierunku stylowego. Występował wtedy historyzm, przejawiający się wielością stylów o różnym stopniu wierności wobec oryginałów, a około 1900 roku także różne nurty secesji.

Rozwój fabryczny, nowe technologie, materiały, przeznaczenie produkcji

W drugiej połowie XIX wieku w wytwórstwie mebli dokonał się znaczny postęp techniczny¹. Zaczęto stosować nowe materiały,

rozpowszechniły się także materiały, które wcześniej wykorzystywano sporadycznie, powstało wiele wyspecjalizowanych maszyn, dzięki którym część pracy została zmechanizowana. Nastąpił rozwój firm od warsztatu do dużej fabryki meblowej. Zakłady te wyposażano początkowo w motory parowe, pod koniec XIX wieku również w elektryczne, zatrudniały one wielu robotników o wyraźnie wydzielonej specjalizacji (m.in. stolarzy, tokarzy, frezerów, robotników obsługujących czopiarki, szlifiery, politurowników, lakierników, wyplacaczy, pakowaczy). Szczególnie wielki skok widoczny był w Niemczech, po zjednoczeniu, w tzw. epoce kajzerowskiej. Największy przyrost warsztatów i fabryk meblowych zanotowano w Berlinie (il. 1)².

Przed wszystkim produkowano meble przeznaczone dla zamożnego odbiorcy, które często cechował przepych, czasem wykwintność i okazałość. Wiele z tych sprzętów było niedostępnych dla mniej zamożnego mieszczaństwa, inteligencji oraz silnie rozwijającej się warstwy robotników. Dla części z nich masowo produkowano meble popularne, oparte na podobnych wzorach (czasem upraszczanych), jednak zdobione oszczędniej, mniej szlachetnymi i czasochłonnymi technikami, z wykorzystaniem tańszych i dostępniejszych materiałów. W ich konstrukcji, a szczególnie w dekoracji, wprowadzano zmiany

* O przemianach formy w meblarstwie europejskim tego czasu traktuje wiele prac syntetycznych, przekrojowych lub dotyczących poszczególnych ośrodków i krajów, np. E. Aslin, *Nineteenth Century English Furniture*, Faber and Faber, London 1962; H. Kreisel, G. Himmelheber, *Die Kunst des deutschen Möbels. Klassizismus Historismus Jugendstil*, C. H. Beck, München 1973; B. Mundt, *Historismus. Sonderausgabe. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil*, Keysersche Verlagsbuchhandlung, München 1981; Ch. Payne, *Stilmöbel Europas*, München 1985; G. Himmelheber, *Deutsches Möbelvorgehen 1800–1900. Ein Bilderlexikon der Gedruckten Entwürfe und Vorlagen im Deutschen Sprachgebiet*, München 1988; K. J. Sembach, G. Leuthäuser, P. Gössel, *Twentieth Century Furniture Design*, Cologne 1991; A. Dużyk, *Siedzisko niejedną ma formę. Formy krzesła końca XIX i XX wieku – rys historyczny*, „Świat Mebli” 2000, nr 2; J. Pile, *Historia wnętrz*, Arkady, Warszawa 2004; A. Szurłat, *Secesja. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Arkady, Warszawa 2012.

¹ Informacje na ten temat przekazują katalogi fabryczne (np. *Illustrated catalogue Ransome's Wood-working machinery*, Chelsea–London 1899; *Maschinenbaustalt Kirchner & Co.*, Leipzig 1911–1912), rozmaite leksykony

i encyklopedie techniki (np. *Encyklopedia odkryć i wynalazków*, Państwowe Wydawnictwa „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1979), informatory dotyczące przemysłu (wymieniające liczbę robotników, napędy parowe i elektryczne oraz ważniejsze maszyny, np. w Polsce *Księga adresowa przemysłu fabrycznego w Królestwie Polskim*), a także opracowania poświęcone poszczególnym zagadnieniom (np. L. E. Andés, *Die technischen Vollendungs-Arbeiten der Holzindustrie*, Wien 1895; J. Górski, M. Matejak, *Dwuipilowe pilarki z XIX wieku*, „Ogólnopolska Gazeta Przemysłu Drzewnego” 1998, nr 4; P. Kozakiewicz, M. Matejak, *Obrabiarki na parę*, „Gazeta Przemysłu Drzewnego” 2001, nr 5, s. 28; W. Karlikowski, P. Kozakiewicz, *Traki i tartaki w literaturze polskiej i niemieckiej od XVII do XX w.*, Wydawnictwo SGW, Warszawa 2003; *Idea Thoneta. Meble z drewna giętego i rur stalowych*, red. C. Pese, U. Peters, W. Pülhorn, Nürnberg 1989).

² Tę problematykę porusza np. R. Haaff, *Meble neorenesansowe epoki kajzerowskiej 1871–1914*, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2005, s. 26–27.



Il. 1. Sygnatura berlińskiej fabryki Kimbela i Friederichsena; fot. S. Mielezkiewicz

przyspieszające i ułatwiające produkcję wielkoseryjną. Oba rodzaje mebli wytwarzano, w dużej mierze opierając się na coraz liczniejszych wzornikach bądź katalogach meblowych, prasie fachowej, żurnalach mód, przykładach umeblowań drukowanych w tygodnikach i prasie codziennej, a także na egzemplarzach pokazywanych jako wzorce na wystawach regionalnych, krajowych i powszechnych oraz w katalogach i publikacjach im towarzyszących. Wpływ na rozpowszechnianie i powielanie się wzorów mebli miały również rozmaite kursy dokształcające i warsztaty dla rzemieślników prowadzone przez cechy i muzea przemysłowe³ oraz osoby prywatne⁴.

Pod koniec XIX wieku wykonywano meble nie tylko z drewna metodami stolarskimi i giętymi, lecz również z innych materiałów, przy użyciu różnorodnych technik. Ugruntowała się tradycja mebli odlewanych z mosiądzu, staliwa lub żeliwa, które wielką popularność zyskały po połowie wieku⁵. Często były one mazerowane (czyli pokryte malowaną imitacją usłojenia drewna) lub malowane na czarno bądź biało. Były przeznaczone do sypialni, szpitali, szkół, urzędów. Wykonywano także stalowe meble spawane lub nitowane. Krzesła i fotele tego ro-

³ To zagadnienie poruszają m.in.: Muzeum Rzemieślnicze, „Gazeta Przemysłowo-Rzemieślnicza”, 8: 1891, nr 2, s. 1–2; K. Szczepkowska-Naliwajek, *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce. 1800–1939*, Warszawa 2005, s. 125, 128; M. Dłutek, *Warszawskie Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej. Rys historyczny*, [w:] *W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, Warszawa 2011, s. 275–289.

⁴ *Przewodnik po Wystawie Przemysłu i Rolnictwa, Częstochowa 1909*, ogłoszenie, „Świat” 1909, nr 39, s. 23.

⁵ Pierwsze tego rodzaju sprzęty weszły około 1825 r. Do najważniejszych producentów należały niemieckie odlewnie (B. Friedhofen, E. Dębowska, E. Bartel, E. Sobaszek, D. Smolorz, *Gliwice, Berlin, Sayn. Europäische Eisenkunstguss, die Königlich-Preussischen Eisengießereien*, Żeliwo Europejskie, Królewskie Pruskie Odlewnie Żeliwa, Go rres Verlag und Druckerei GmbH, Koblenz 2006). W Polsce meble z odlewanych elementów i blachy stalowej wykonywały warszawskie firmy, np. Konrad Jarnuszkiewicz i S-ka, Towarzystwo Akcyjne Fabryki Wyrobów Metalowych „Wawer” i Władysław Gostyński i S-ka.

dzu miały oparcia i siedzenia wypełnione siatką metalową⁶. W ogrodach i oranżeriach oraz na tarasach używano też mebli ceramicznych, odpornych na złe warunki atmosferyczne, głównie taboretów i postumentów.

Wytwarzano również sprzęty z masy papierowej zwanej *papier-mâché*, choć w epoce fin-de-siècle’u ich popularność była mniejsza niż w szczytowym okresie przypadającym na lata 1850–1870 (il. 2). Oprócz siedzisk (foteli, krzesła, taboretów) i stolików, których konstrukcje były wzmocniane metalowym lub drewnianym stelażem, wykonywano także małe sprzęty i formy meblowe (np. szkatułki, sekretarzyki podróżne), których tradycja wytwarzania sięgała końca XVIII wieku.

Znaczny rozkwit przeżywały meble wyplatane (tzw. koszowe) z takich materiałów, jak europejska wiklina i rogożyna, a także egzotyczny rotang (rattan)⁷.

Tworzywem popularnym na przełomie XIX i XX wieku były maty trzcinowe i bambus, z których konstruowano w Europie meble szkieletowe (stoliki, etażerki, krzesła i fotele), a także niektóre skrzyniowe, np. biurka. W Polsce wykonywano je m.in. w warszawskich firmach – Fabryce Japońskich Mebli Bambusowych M. Stankiewicza i Maison Nipon oraz w będzińskiej Pracowni Wyrobów Bambusowych S. Rutkiewicza⁸. Meble te były przeznaczone nie tylko do ogrodów i na tarasy, ale także do salonów i gabinetów.

W ograniczonym zakresie montowano sprzęty z poroży, zazwyczaj meblujące sale lub domki myśliwskie, traktując je jako trofea z polowań. Niektóre, specjalne sprzęty były wykonywane ze szkła lub ze znacznym udziałem tego tworzywa.

Dążność ku wygodzie – rola tapicerki

Na przełomie XIX i XX wieku we wszystkich ośrodkach europejskich przy urządzaniu wnętrz, oprócz okazałości, przywiązywano wielką wagę przede wszystkim do komfortu. Była to kontynuacja długotrwałego procesu zapoczątkowanego jeszcze

⁶ Meble tego rodzaju omawia A. Feliks, *Popołudnie w Ogródzie. Wystawa zabytkowych mebli plenerowych*, Muzeum Sopotu 2005, s. 47–53.

⁷ I. Huml, „Mebel idealny” – warszawskiej firmy Krąkowski, referat na sesji *Polskie meblarstwo – obiekty, projektanci, zbiory, piśmiennictwo*, która odbyła się 18 listopada 2004 r. w MNW; A. Feliks, op. cit.

⁸ Świadczą o tym ogłoszenia reklamowe warszawskich firm, np. w *Kalendarzu dla Polaków i Polek na 1898*, Warszawa 1897, s. 232; *Kalendarzu warszawskim na rok 1902 pod red. E. Skowrońskiego*, Warszawa 1901, s. 275, 311, 320. W zbiorach MNW zachowały się stolik, etażerka i krzesło wykonane w Pracowni wyrobów bambusowych S. Rutkiewicza w Będzinie (nr inw. SZMb 2826, SZMb 2827, SZMb 2828).



Il. 2. Fotel z papier-mâché, Niemcy (?), 1850–1880; Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. P. Ligier

w XVIII wieku, który zyskał na znaczeniu w drugiej ćwierci XIX wieku⁹. Z tego względu już w okresie biedermeieru rozwinęła i rozpowszechniła się tapicerka sprężynowa. Około połowy XIX stulecia powstały nowe odmiany mebli, głównie tapicerskich kanap (m.in. *borne*, *indiscret* i *confident*). Pod koniec tego wieku modne stały się też miękko wyściełane fotele klubowe – *crapoud* i *rothschild*, będące całkowicie tapicerowanymi berżerami, obszytymi u dołu frędzlami zakrywającymi nogi, różniącymi się kształtem oparcia. Wówczas znaczna część komfortowych mebli miała pikowaną tapicerkę z dekoracyjno-funkcjonalnymi guzikami rozmieszczanymi pomiędzy sprężynami (tzw. kapitonaż). Guziki tapicerskie (ang. *deep buttoning*), stanowiące zakończenie sznurów łączących sprężyny w układ, pomagały je napinać, tworząc przy tym charakterystyczną sieć wgłębień. Tego rodzaju głęboko pikowane tapicerki należały na przełomie XIX i XX wieku do rozwiązań zakorzenionych, w powszechnym użyciu były bowiem od połowy XIX stulecia. Odpowiadając na ówczesne

⁹ Tę sprawę porusza m.in. S. Parissien, *Historia wnętrz. Dom od roku 1700*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2010, s. 150.

sne zapotrzebowania nie tylko starej arystokracji, ale także burżuazji i zamożnego mieszczaństwa, często łączono historyczny kostium z nowatorskimi rozwiązaniami podnoszącymi komfort.

Początki wzornictwa przemysłowego

W okresie fin de siècle'u, jak niemal w całym XIX stuleciu, meble wykonywano dwutorowo: w mniejszych i większych warsztatach stolarskich o różnym stopniu zmechanizowania, a także w fabrykach meblowych. Ważnym problemem rodzącego się i rozwijającego się w szybkim tempie przemysłu meblowego było więc opracowanie odpowiednich modeli (wzorów), dostosowanych do nowych wymogów i potrzeb. Do zapoczątkowania wzornictwa przemysłowego przyczyniły się dwa zjawiska: zainicjowany w Wielkiej Brytanii ruch odnowy rzemiosła¹⁰ (pomimo krytycznego stosunku do nowoczesnych metod wykonywania mebli oraz negacji maszynowego i fabrycznego ich wytwarzania), a także rodzący się w połowie XIX wieku przemysł mebli giętych.

Ruchom odnowy rzemiosła, odrzucającym estetykę wczesnej fazy masowej fabrykacji, towarzyszyła teoretyczna podbudowa, w której starano się wypracować zasady tworzenia ornamentyki, oparte na założeniu wynikania jej ze struktury i formy mebla¹¹. Jeden z najważniejszych teoretyków ruchu, A. W. N. Pugin, nie wstydził się łączyć stolarskich i traktował je jako element dekoracyjny. Inny z tego grona – John Ruskin, nawoływał do powrotu do tradycji i metod rzemieślniczych. Powyższe idee reformy i odnowy rzemiosła realizowano w dużej części z zastosowaniem historycznej stylistyki.

Z ruchu odnowy rzemiosła wyrósł również styl anglo-japoński Edwarda Williama Godwina, zasadzający się na uproszczeniu i geometryzacji formy, silnym ograniczeniu ornamentu, barwieniu mebli na czarno (w całości lub ich pewnych partiach). Sprzęty w tym stylu projektowane przez Godwina wykonywała firma Williama Watta¹² w latach 70. XIX wieku. Kierunek ten

¹⁰ Arts and Crafts Movement – ruch ten zwany był również estetycznym. Problematykę poruszaną w tym rozdziale w kontekście Wysp Brytyjskich i całego Zjednoczonego Królestwa omawiają: J. Styles, *Victorian Britain, 1837–1901*, [w:] M. Snodin, J. Styles, *Design & the Decorative Arts Britain 1500–1900*, V&A Publications 2001, s. 311–447; J. Pile, *Historia wnętrz*, Arkady, Warszawa 2004, s. 210–219.

¹¹ A. W. N. Pugin wydał dwie prace teoretyczne: *Gothic Furniture of the Fifteenth Century* oraz *The Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841); John Ruskin, przeciwnik podziału pracy i jej mechanizacji, chcąc zapobiec chaosowi eklektyzmu, wydał *The Seven Lamps of Architecture* (1849) i *The Stone of Venice* (1851–1853); Charles Lock Eastlake był autorem innej ważnej ówczesnej pracy teoretycznej – *Hints and Household Taste* (1868 r.).

¹² Katalog firmy Williama Watta *Art Furniture z 1877 r.*

był rozwijany także przez innych brytyjskich twórców – Thomasa Jeckylla, Christophera Dressera, Artura Heygate’a Mackmurdo, Bruce’a Talberta. Oddziałł on silnie na Szkołę z Glasgow i stał u podstaw secesji geometrycznej w Szkocji i Austrii (problematyka omówiona w dalszej części publikacji). Wpływy stylu anglo-japońskiego są również widoczne w XX-wiecznych realizacjach awangardowych De Stijl i Bauhausu.

Stowarzyszenia tworzące ruch odnowy rzemiosła swoimi wyrobami nie wychodziły naprzeciw niezwykle ważnemu aspektowi – dostępności dla wielu warstw ówczesnego społeczeństwa¹³. Aspekt ten był ideą i imperatywem dla Michaela Thoneta¹⁴, a przykładem przystosowania starych form do najnowszych osiągnięć technologicznych są jego pierwsze meble gięte produkowane z pakietów klejonych ze sobą listew. Wypracowana w krzesłach dla wiedeńskiego pałacu Lichtenstein (lata 1843–1847), płynna, falista linia, tak naturalna dla techniki gięcia drewna, a jednocześnie dla neorokoka, stała się w niedługim czasie jedną z podstawowych form oraz zasadą konstrukcyjną setek wzorów mebli giętych, wytwarzanych metodą wielkoprzemysłową. Zastosowano w nich pewne uproszczenia, nastąpiło też odejście od dosłownych nawiązań do rokoka, ale dzięki temu forma, która wyrastała z naturalnej podatności drewna na proces toczenia i gięcia, a możliwa do zrealizowania metodami przemysłowymi, zyskała na przejrzystości, stała się nowoczesna, uniwersalna i atrakcyjna na długie dziesięciolecia. Sposób produkcji mebli giętych oparty na wytwarzaniu prefabrykatów łączonych ze sobą na stanowisku montażowym dobrze wpisał się w idee, które pojawiły się przed połową XIX wieku w budownictwie i architekturze¹⁵. Firma Gebrüder Thonet, a szczególnie jej największa konkurentka – Josef & Johann Kohn przywiązywały wielką wagę do profesjonalnego projektowania swoich wyrobów zestawianych w drukowanych katalogach fabrycznych.

¹³ Na ten aspekt zwraca uwagę S. Parissien, op. cit., s. 161.

¹⁴ Thonetowi i stworzonej przez niego firmie poświęcono wiele opracowań i wzmianek. Należą do nich m.in.: A. Alvera, G. Dry, R. Keil, D. E. Ostergard, Ch. Wilk, Ch. Witt-Döring, *Bent wood and metal furniture: 1850–1946*, The American Federation of Art, New York 1987; K. Minczewska-Gospodarek, *Prekursorzy wzornictwa przemysłowego – bracia Thonet*, „Design. Wiadomości Instytutu Wzornictwa Przemysłowego” 1987, nr 2, s. 29–36; *Idea Thoneta...*; S. Mielezkiewicz, *Meble gięte*, „Przemysł Drzewny” 1996 nr 1, s. 1–5.

¹⁵ Odlewane z metalu elementy i inne wykonane wcześniej metodą fabryczną podzespoły i prefabrykaty przywożono na plac budowy (problem ten omawiają m.in. N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Encyklopedia architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992, hasło „prefabrykacja i uprzemysłowienie w budownictwie”, s. 293–295).

Dla rodzącego się wzornictwa przemysłowego niezwykle ważny był proces rozpoczęty przez Michaela Thoneta i kontynuowany przez jego synów. Od końca XIX wieku ożywczo i kluczową w nim rolę odegrała firma J. & J. Kohn, która postawiła na współpracę z profesjonalnymi architektami i designerami specjalizującymi się w projektowaniu sprzętów. Należeli do nich: Gustav Siegel (il. 3), Adolf Loos, Marcel Kammerer, Otto Wagner, Otto Prutscher, a przede wszystkim artyści założyciele Warsztatów Wiedeńskich (*Wiener Werkstätte*) – Josef Hoffmann i Koloman Moser. Kammerer, podobnie jak Prutscher, pracował także dla firmy Gebrüder Thonet, w której secesyjne sprzęty wytwarzano w mniejszym zakresie.

Wyraz plastyczny zmieniał się m.in. poprzez: zmianę przekroju giętej łąty z okrągłej na graniastą, stosowanie prostych odcinków zagiętych łukiem pod kątem 90°, wprowadzenie łukowatych diagonalnych elementów konstrukcji, wypełnianie ważnych ramowych elementów nośnych sklejką, a także wycinanie w sklejce ażurowej geometrycznej dekoracji oraz wprowadzenie metalowych okuć – stopek, nakładek, wzmocnień. Perforowane w sklejce dekoracyjne otwory o prostych kształtach tworzyły geometryczne kompozycje. Niektóre tradycyjne wzory mebli giętych uaktualniano poprzez dodanie na elementach wykonanych ze sklejki (najczęściej siedzeniach i oparciach) wypalano-wyłaczanych wzorów roślinnych, utrzymanych w secesyjnej konwencji.

Meble spod znaku secesji geometrycznej wytwarzano w mniejszych i większych seriach w fabrykach meblowych. Poza concernami mebli giętych do najważniejszych firm angażujących projektantów należały wiedeńskie: Friedrich Otto Schmidt, J.W. Müller, a przede wszystkim Prag-Rudniker Korbwarenfabrikation. Pierwsza z nich współpracowała z Adolfem Loosem, dla drugiej projektował Josef Hoffmann, dla trzeciej – Koloman Moser, Wilhelm Schmidt, Otto Prutscher, Josef Zotti, Hans Vollmer. Ostatnie z przedsiębiorstw poza meblami stolarskimi produkowało także secesyjne meble wyplatane, głównie z wikliny, które wykonywano w Rudniku nad Sanem¹⁶ (woj. podkarpackie).

Na przełomie XIX i XX wieku autorami ambitniejszych projektów meblowych i wnętrzarskich byli architekci. Obok plejady już wymienionych, do wybitniejszych należeli: Josef Maria Olbrich, Josef Plečnik, Leopold Bauer, Max Schmidt i Otto Wyrulik. Z ich pracy korzystały takie firmy, jak: Österreichische

¹⁶ W Rudniku działała także szkoła wikliniarska, której album z fotografiami wyrobów uczniów i nauczycieli znajduje się w Muzeum Fotografii w Krakowie.



Il. 3. Gustav Siegel, fotel bujany; zbiory prywatne, fot. S. Mieszekiewicz

Pressstoff-Möbel-Entwurf Wien, Friedrich Otto Schmidt, August Ungethüm i wymieniana już Prag-Rudniker Korbwarenfabrikation.

Ważnym etapem tworzenia wzornictwa przemysłowego było powołanie, m.in. przez Hermanna Muthesiusa, Hansa Poelziga i Henry'ego van de Veldego, Deutscher Werkbund¹⁷, organizacji, której założyciele przy plastycznym projektowaniu dla rękodziela i przemysłu przywiązywali wielką wagę do zespolenia ze sobą sztuki z techniką. Proponowali oni „włączenie artysty w nurt ekonomiki produkcji i korzystanie z jego inwencji do podniesienia zysków w przedsiębiorstwie”. Henry van de Velde uważał, że „połączyć sztukę i przemysł to znaczy nie tylko związać ich idee, ale i przetopić w rzeczywistość”¹⁸.

Historyzm i jego oblicza

Historyzm stanowił kontynuację tendencji zapoczątkowanej na Wyspach Brytyjskich, w drugiej połowie XVIII wieku. Był on ściśle powiązany z rodzącym się wtedy sentymentalizmem, a duży wpływ na wzrost zainteresowania przedmiotami przeszłości miały: literatura „gotycka”¹⁹, rodząca się wówczas historia sztuki

¹⁷ Działalność Deutscher Werkbund omawiają m.in. I. Huml, *Warsztaty krakowskie*, Polska Akademia Nauk – Instytut Sztuki, „Studia z Historii Sztuki”, t. 18, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 19–21; L. Tomczyk, *Thonet, Deutscher Werkbund i Bauhaus*, [w:] *Idea Thoneta...*, s. 89–93.

¹⁸ I. Huml, *Warsztaty krakowskie...*, s. 21.

¹⁹ Najważniejszymi autorami i twórcami tego gatunku byli Horacy Walpole i Walter Scott.

ki oraz powstające pierwsze publiczne muzea i rozwijające się kolekcjonerstwo²⁰. Dużą rolę, szczególnie w drugiej połowie XIX wieku, odegrała idea „przeszłości jako wzorca do naśladowania” oraz szacunek dla przeszłości. Niebagatelne znaczenie dla utrwalania tendencji historyzujących miały burżuazja i poszerzona warstwa mieszczańska, które swój status społeczny wyrażały poprzez naśladowanie stylu życia i otoczenia zarówno arystokracji, jak i szlachty. Istotną rolę w tym procesie odegrał szybko rozwijający się przemysł, potrzebujący nowych, a jednocześnie aprobowanych przez klientelę wzorów. W procesie tym pomocna była znajomość stylistyki tych wyrobów przez odbiorców oraz ich przywiązanie do niej.

Na kontynencie europejskim tendencja do sięgania po kostium minionych epok pojawiła się na początku XIX wieku, a powszechniej w latach 20. i 30. W różnym czasie rozmaite były odmiany historyzmu. Pod koniec XIX wieku równocześnie występowały nurty wiernie kopiujące i ściśle dopasowujące się do stylistyki odtwarzanych epok, jak też wrażeniowy, o różnym stopniu wierności, a także eklektyczny.

Eklektyzm

W XIX stuleciu doszło do swobodnego czerpania z repertuaru form i dekoracji epok historycznych, a nawet mieszania ich ze sobą, tworzenia hybryd z elementów, które nigdy wcześniej ze sobą nie występowały. Zestawiano w jednym meblu elementy zapożyczone z różnych, czasem odległych od siebie okresów. Proces ten, zwany eklektyzmem, nasilił się szczególnie pod koniec trzeciej ćwierci XIX wieku. Przejawiał się on również w ahistorycznej niezgodności stosowanych form stylowych i dekoracji w danym typie sprzętów. Wykonywano np. komplety mebli do jadalni w stylu romańskim (komplety rozpowszechniały się od początku XVIII wieku), „gotyckie” zegary szafowo-podłogowe (pojawily się około 1660 roku), „romańskie” lub „gotyckie” biurka (wykształciły się w drugiej połowie XVII wieku).

Podsumowanie historyzmu

Ostatnimi akordami historyzmu były neoempire i neobiedermeier, które swą popularność zdobyły już na początku XX wieku. Jednak wpływ form stylowych minionych epok nie

²⁰ Zagadnienie to porusza np. Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, PWN, Warszawa 1982, s. 50–51.

skończył się wówczas. Wyraźnie wystąpił on jeszcze w *art déco*, np. francuskim w latach 20. i w polskim w końcu lat 30. XX wieku, oraz w radzieckich meblach doby socrealizmu opartych na klasycyzmie.

Niektóre meble nawiązujące do epok historycznych cechowała przesada w użyciu ornamentyki, niezrozumienie naśladowanych form i zasad nimi rządzących lub niewolnicze naśladownictwo. Mimo to działania wielu projektantów i stolarzy można ocenić nie tylko jako naśladownictwo, imitowanie czy powielanie, lecz także jako artystyczne przetworzenie, wzbogacenie języka plastycznego i jego rozwinięcie, odzwierciedlające postawy społeczne i artystyczne ówczesnego społeczeństwa.

Dzięki historyzmowi zmienił się stosunek do dorobku artystycznego poprzednich epok. Wzmogło się również zainteresowanie nimi. Zaczęto mierzyć ich wartość nie tylko miarą klasyczną, a to umożliwiło rozpoczęcie badań nad nimi oraz przetrwanie wielu dzieł.

W obecnym czasie widoczna była zmiana, utrzymujących się przez wiele dziesięcioleci, dość negatywnych sądów o tej epoce. Zarówno historycy sztuki, jak i kolekcjonerzy widzą w wyposażeniu mieszkań, urzędów i miejsc publicznych tamtego okresu nie tylko ich odtwórczy charakter, ale również dostrzegają udane próby nadania im nowych cech i funkcji oraz wprowadzenia meblarstwa w erę produkcji przemysłowej. Zaczyna się w nich cenić funkcjonalność, solidność i biegłość wykonania, naturalne piękno tradycyjnych materiałów, dających także możliwość ewentualnej naprawy.

W pewien sposób meble epoki historyzmu zastępują nam np. dzieła renesansowe czy rokokowe, a wiele ówczesnych kopii nieistniejących już dziś sprzętów funkcjonuje niemal na zasadzie oryginału. Popularności przydają im również niewygórowane ceny na fabrycznie produkowane sprzęty z ostatniej ćwierci XIX i początku XX wieku.

Najważniejsze nurty secesji europejskiej

Wielki wpływ na powstanie secesji wywarły ruchy mające na celu odrodzenie rzemiosła. Twórcy „nowej sztuki”, dostrzegając brak możliwości rozwoju w oparciu o dotychczasowe historyzujące zasady kształtowania i ornamentykę, poszukiwali nowych form wyrazu i estetyki, które byłyby zgodne z potrzebami epoki. Jednakże we wszystkich nurtach secesji jest widoczny pewien dualizm i sprzeczności wewnętrzne. Na przykład obok buntu przeciw tradycji, silnie akcentowanego odrzucenia do-

tychczasowych dokonań sztuki²¹, w tym na polu meblarstwa, inspirowano się również przeszłością i folklorem. Inne przykłady niezgodności to: występowanie afirmacji maszyny²², a jednocześnie silne trwanie przy rzemiośle; głoszenie funkcjonalizmu (przez który rozumiano ściśle przystosowanie dzieła do funkcji, jaką ma ono spełniać), a zarazem niefunkcjonalność wielu dzieł secesyjnych (od architektury, przez wnętrza, meble do ceramiki i szkła). Brak konsekwencji w zerwaniu ze starymi sposobami konstruowania i dekoracji mebli można zauważyć w nakładaniu nowej ornamentyki na tradycyjne struktury. Ostatnie spostrzeżenie dotyczy głównie sprzętów anonimowych, przystosowanych do rozwiązań plastycznych, modnych i obowiązujących w okresie secesji.

Mimo styczności niektórych dążeń nowego stylu w najważniejszych europejskich ośrodkach rozwijał się on według własnych, czasem odległych od siebie założeń. Na skrajnych biegunach leżały geometryczna secesja oraz floralna *art nouveau*. Pierwsza z nich, oparta na czystych, klarownych liniach i ograniczonej ornamentyce, należała do osiągnięć twórców Szkoły z Glasgow, a przede wszystkim Charlesa Renniego Mackintosh²³, a także kontynuujących i rozwijających ich myśl przedstawicieli wiedeńskiej *Sezessionstil* z Kolomanem Moserem, Josefem Hoffmannem i Josefem Marią Olbrichem na czele. Nie odrzucali oni natury, lecz oszczędnie korzystali z tych inspiracji, głównie silnie przetworzonych. Nurt geometryczny charakteryzowała dążność do prostoty wyrosła z idei Arts & Crafts Movement, użycie tradycyjnych materiałów, stosowanie nowych przekrojów (profilu) elementów szkieletów i oczyszczenie z historycznego ornamentu. Na rozpropagowanie tej ostatniej postawy znaczny wpływ miał austriacki architekt i projektant Adolf Loos. Szkoccy designerzy, do których należeli George Walton i Ernest Archibald Taylor, a przede wszystkim współpracujący z Mackintoshem – siostry Macdonald, Margaret i Francis, oraz Herbert MacNair (tworzący „Czwórkę z Glasgow”), starali się łączyć zasady ruchu odnowy rzemiosła z przetworzonym ornamentem roślinnym. Wiedeńscy twórcy stosowali bardziej abstrakcyjne i czyste formy.

²¹ Gruntownej analizie stylu dokonał M. Wallis, *Secesja*, Arkady, Warszawa 1984.

²² Do najważniejszych twórców secesyjnych uważających, że maszyna są najważniejszym środkiem pracy, był Henry van de Velde (G. Kaesz, *Meble stylowe*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, s. 211).

²³ Artystyczne dokonania twórcy wraz z krótką biografią przybliżają Ch. & P. Fiell, *Charles Rennie Mackintosh (1868–1928)*, Taschen, Köln 1995.

Art nouveau odznaczał się profuzją ornamentyki ze świata flory i fauny²⁴, często współtworzącej strukturę nośne mebli lub z nimi stopionej. Nurt floralny i linearno-floralny dominował we Francji, Belgii i w południowych Niemczech. Charakteryzował się dekoracyjnością i dominacją giętkiej linii, raz delikatnej, raz ekspresyjnej, która kształtowała i podkreślała elementy nośne mebli. Twórcy *art nouveau* lubowali się w liniach długich i płynnych, miejscami pęczniejących i przewężających się.

Szczególne związki łączyły secesję linearno-floralną z rokokiem. Zbieżności te są widoczne w zasadach konstruowania szkieletów meblowych z krzywoliniowymi elementami, często z zatartym podziałem na elementy dźwigane i dźwigające, oraz w organicznym pochodzeniu motywów dekoracyjnych i współtworzeniu przez nie struktur nośnych.

Na oba podstawowe nurty secesji – geometryczny i floralny, znaczny wpływ miała sztuka Dalekiego Wschodu, szczególnie japońska (architektura wnętrz, meble, drzeworyty i przedmioty zdobione laką), która została na nowo odkryta w Europie po nawiązaniu przez Japonię stosunków z USA w 1854 roku, a następnie z Rosją i Holandią. Wpływy te były widoczne w latach 60. i 70. XIX wieku we wspomnianym już stylu tzw. anglo-japońskim autorstwa Edwarda Godwina, a na przełomie XIX i XX wieku u Charlesa Renniego Mackintosha²⁵. Twórców tych inspirowała geometryczność form i podziałów mebli chińskich, a przede wszystkim japońskich, rytmiczność ich struktur szkieletowych, puste płaszczyzny. Artystów *art nouveau* urzekła kolorystyka oraz linearyzm drzeworytów i dekoracji wyrobów z laki, a także niektóre wschodnie motywy: kwiat chryzantemy, postacie gejsz, ukwiecone gałęzie. Podziwiali precyzję wykonania japońskich dzieł, wytworność kształtów, nasyconą kolorystykę i szlachetną prostotę. Podobnie jak dalekowschodni twórcy posługiwali się linią i płaską plamą.

Istniały także tendencje łączące te dwa nurty, np. u twórców niemieckiego *Jugendstil* z Berlina i Darmstadt²⁶. Można do nich zaliczyć także secesję angielską, w której płaszczy-

zność spotykała się z silnie przetworzonym ornamentem wywodzącym się z natury, w wielu wypadkach tylko nakładanym (często w formie metalowych aplikacji) lub niestanowiącym elementu konstrukcji. Wykorzystywano barwę i usłojenie drewna, unikano asymetrii, stawiano na harmonijne, klarowne kompozycje całości i dekoracyjnych detali, ograniczano linię falistą. Na twórców angielskich wielki wpływ miały zjawiska zachodzące od około połowy XIX wieku: działalność Jamesa McNeilla Whistlera i stowarzyszeń popierających rzemiosło, ruch prerafaelitów, sztuka Japonii, a w końcu XIX wieku – także twórczość Szkoły z Glasgow. Do najważniejszych brytyjskich artystów projektujących wnętrza i meble należeli Arthur Heygate Mackmurdo, założyciel pracowni wnętrzarstwa The Century Guild, Charles Francis Annesley Voysey, George Walton. Na Wyspach Brytyjskich powstały manufaktury i fabryki, stawiające sobie za cel wytwarzanie mebli i innych elementów wyposażenia w oparciu o ambitne projekty i współczesne im założenia teoretyczne. Poszły one w ślady Morris, Marshall, Foulner & Co., a do najbardziej znanych należały Liberty & Co.²⁷, manufaktura Williama Watta oraz Colinson and Lock.

W tych meblarskich ośrodkach niemieckich i monarchii habsburskiej, w których eksponowano konstrukcje i podziały ścianek, stosowano silnie przetworzone ornamentalne akcenty roślinno-owocowe, nierzadko w formie witraży (co było *novum* w meblarstwie), których kolor odgrywał ważną, wzmacniającą rolę, równoważącą niedekorowane powierzchnie.

We Francji wyróżniały się dwa najważniejsze środowiska zwane szkołami – Nancy i Paryż²⁸, gdzie często po rzeźbiarstwu traktowano strukturę mebli. W Nancy głównymi, inspirującymi postaciami byli: Émile Gallé (il. 4), znakomity szklarz, ceramik i projektant mebli, później także jego uczeń Louis Majorelle, który pod wpływem mistrza porzucił formy historyczne, głównie neorokokowe, i zainteresował się secesją. Obaj sięgali po motywy ze świata flory i fauny, zarówno naturalistyczne, jak i silnie przekształcone, stylizowane; umiejętnie łączyli snycerkę z barwną intarsją, w której wykorzystywali egzotyczne gatunki drewna o nasyconym kolorze, często też wydatnym usłojeniu. Twórczość Gallégo i Majorelle'a, podobnie jak innych stolarzy z tej szkoły (np. Eugène'a Vallina, Jacques'a Grubera), charakteryzowała profuzja płynnych, organicznych i symetrycznych form oraz żywiołowość natury.

²⁴ Temu zagadnieniu wiele miejsca poświęca w swoim znakomitym studium tego stylu M. Wallis, op. cit.

²⁵ Wpływy dalekowschodnie uwydatniły się szczególnie w kratownicowym podziale przestrzeni *Chinese Room* w *Ingram Street Tea Rooms* i w takichże motywach użytych w krzesłach do tego pomieszczenia (1911 r.). Wcześniej inspiracje Japonią i Chinami ujawniły się w *Pokoju Muzycznym* w *Haus Eines Kunstfrundes* z 1901 r. oraz w *Hill House* z 1902–1903 r. (stół do Salonu i oświetlenie Hallu).

²⁶ Tę postawę widać na fotograficznych planszach wykonanych w latach 1904–1905 i wydanych przez Ernsta Wasmutha w Berlinie (przedruk oryginału: *Jugendstil. Möbel und Zimmereinrichtungen um 1900*, Verlag Th. Schäfer, Hannover 1981).

²⁷ D. Bennett, *Liberty's Furniture 1875–1915. The Birth of Modern Interior Design*, Antique Collectors' Club 2012.

²⁸ A. Duncan, *The Paris Salons 1895–1914*, vol. 3: *Furniture*, Antiqua Collectors' Club 1996.



Il. 4. Émile Gallé, półka wisząca, Nancy, 1885 r.; Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. P. Ligier

Twórczość projektantów z drugiego ośrodka francuskiego – Paryża, cechowała równowaga między formami organicznymi a rzeźbiarską strukturą, skupienie uwagi na formie mebla oraz mniejsza rola ornamentyki. Tzw. Szkołę Paryską tworzyli m.in. Louis-Désire-Eugène Gaillard, Hector Guimard, Georges de Feure, Edward Colonna i Georges Hoentschel. Niektórzy z nich nie tylko projektowali meble, ale także tkaniny i wnętrza. Wielką rolę inspirującą w tym środowisku odegrał Siegfried Bing, kolekcjoner, wydawca i marszand, założyciel *Maison de l'Art Nouveau* w Paryżu (1895 rok), od którego wzięła nazwę francuska secesja.

Kolejnym, niezwykle ważnym ośrodkiem „nowej sztuki” była Belgia. Działali tu wybitni projektanci wnętrz i sprzętów – Henry van de Velde, architekt, malarz i grafik, oraz Victor Horta, architekt. Do czołowych designerów zaliczał się także Gustave Serrurier-Bovy. Wymienieni twórcy oszczędnie stosowali ornamentykę, którą często zastępowali profilowaniami i krzywoliniowym przebiegiem elementów konstrukcyjnych, szczególnie szkieletów meblowych. Projektowane przez nich sprzęty, tak samo jak Hectora Guimarda, zazwyczaj stanowiły element architektury

wnętrza i w sposób szczególny były zespolone ze strukturą architektoniczno-dekoracyjną tej przestrzeni. Podobnie jak u Mackintosh, we wnętrzach projektowanych przez belgijskich twórców widać racjonalne uporządkowanie i oczyszczenie przestrzeni ze zbędnego natłoku sprzętów, którym cechowała się we Francji epoka Napoleona III, a w Anglii epoka wiktoriańska.

Wszystkim odmianom secesji wspólne były próby odnowy poprzez wprowadzenie nowej ornamentyki. W angielskim i francuskim *art nouveau* były to motywy oparte na obserwacji natury lub o różnym stopniu stylizacji. Do najbardziej charakterystycznych należały liście kasztanowca i dębu, kwiaty irysa, kalii i maków. Nie brakło również tulipanów, róż, nenufarów, sylwetek drzew, pawi, krajobrazów.

W przypadku wiedeńskiej secesji geometrycznej rolę tradycyjnego ornamentu przejęły m.in. drobna kratka, szachownica, kulki, okręgi, układy prostokątnych pól, m.in. wpisane jedno w drugie, a także pasy złożone z poziomych lub pionowych rowków. Na meblach umieszczano również: „kalejdoskopowe” fryzy, wielorzędowe pasy z geometrycznymi figurami (najczęściej kółkami, trójkątami, kwadratami), zdwojone, potrojone lub zwielokrotnione proste szczeblinki, listwowe wypełnienia w kształcie rombów, stylizowane fale. Funkcję dekoracji pełniły stosowane w wielu meblach wiedeńskiej secesji i *Wiener Werkstätte* metalowe, kubiczne stopki i ochronne nakładki osłaniające podstawy mebli skrzyniowych i stołów. Były one modne także w niektórych niemieckich ośrodkach. Niepoślednią rolę odgrywała jednak w tym środowisku zasada *amor vacui* – uwielbienie pustki, powierzchni niewypełnionych.

Secesja na ziemiach polskich

W omawianym okresie przełomu XIX i XX wieku na terenach byłej Rzeczypospolitej szczególny rozwój meblarstwa nastąpił pod zaborem austriackim, przede wszystkim w Krakowie, dzięki sprzyjającej sytuacji politycznej i swobodzie działania.

Znaczną pozycję osiągnął styl zakopiański²⁹, który aspirował do roli stylu narodowego. Jego inicjatorem i propaga-

²⁹ M.in. temu zagadnieniu była poświęcona ekspozycja w Muzeum Narodowym w Krakowie oraz towarzyszący jej tekst: *Między Giewontem a Parnasem*, kat. wyst., red. K. Onderka, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1997; zob. przypisy 25–27; A. Hołoga-Marduła, S. Dziegielewska, *Konstrukcja i zdobnictwo mebli w stylu zakopiańskim*, wystąpienie na sesji konferencji naukowej pt. „Polskie meblarstwo – obiekty, projektanci, zbiory, piśmiennictwo”, MNW, 18 listopada 2004 r. (materiały w druku). Wcześniej problematykę tą poruszała I. Huml, *Warsztaty krakowskie...*, s. 13, która zestawiała również źródła i krytykę artystyczną tego stylu.

torem był Stanisław Witkiewicz³⁰ – znany malarz, pisarz, krytyk sztuki i projektant licznych willi oraz wyposażenia wnętrz (il. 5). Do jego współpracowników należeli: Wojciech Brzega³¹, rzeźbiarz i cieśla zakopiański ze Skibówek, jeden z inicjatorów Towarzystwa Sztuka Podhalańska, Stanisław Barabasz, rzeźbiarz, snycerz, cieśla, oraz Wiktor Gosieniecki, malarz³².

Styl ten jest oparty na budownictwie i zdobnictwie podhalańskim, meble zakopiańskie zaś mają swe korzenie w stolarce i ciesiołce tego regionu. Pewien wpływ, mimo przeciwnego nastawienia Witkiewicza, miały meble tzw. stylu „tyrolskiego”, „szwajcarskiego” czy „alpejskiego”, rozwijającego się od lat 70. XIX wieku w folklorystycznym nurcie budownictwa letniskowego i uzdrowskiego. Do typowych cech zakopiańskich należą: połączenie ramiaków na tzw. kozią ratkę, płetwowe wzmocnienia narożnych połączeń („pieski”), kroksztynki, ozdobne kołki, ryte stylizowane kwiaty i rozety, ażurowa rzeźba zwana „gadziem”, „korona” – rozbudowane, ażurowe zwieńczenie, a także motywy – promienistego słońca (snycerski) oraz „klepkowy”. Choć sprzęty w stylu zakopiańskim odwoływały się do góralskiego folkloru Podhala, to jednak ich przeznaczeniem nie była chłopska chata, lecz inteligencka willa wiejska.

Do najważniejszych postaci polskiej secesji, zwanej Młodą Polską, należeli: Stanisław Wyspiański, Józef Czajkowski, Karol Tichy, Karol Maszkowski, Karol Homolacs, Karol Stryjeński, Karol Frycz, Edward Trojanowski, Ludwik Wojtyczko, Henryk Uziębło i Jan Rembowski. Większość z nich zrzeszyła się w 1901 roku w Towarzystwie „Polska Sztuka Stosowana”, które propagowało nowe idee podejścia do sztuki użytkowej na łamach swojego pisma „Sztuka Stosowana”³³. Głównym ideologiem grupy był Jerzy Warchałowski³⁴. W krakowskim środowisku są widoczne wpływy prac Mackintosha, angielskich



Il. 5. Stanisław Witkiewicz, krzesło zakopiańskie, pocz. XX w.; Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. P. Ligier

realizacji wyrosłych z ruchu sztuki i rzemiosła (Arts & Crafts Movement), francuskiego *art nouveau* i wiedeńskiej secesji geometrycznej. Ważne były również inspiracje folklorem, do czego miały zachęcać wydawane przez Towarzystwo zeszyty pokazujące rozmaite wzory, w tym polskiej sztuki ludowej. Mimo zauważalnych różnorodnych wpływów dzieła twórców tej grupy mają swój indywidualny charakter.

Dużą rolę odegrało krakowskie Muzeum Przemysłowe³⁵ – jego zbiory, a przede wszystkim organizowane przez nie kursy rzemieślnicze i wydawane zeszyty ze wzorami dawnymi i współczesnymi. Podobną działalność prowadziły także lwowskie Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego³⁶ i dwa warszawskie muzea: Przemysłu i Rolnictwa oraz Rzemiosł i Sztuki Stosowanej³⁷. Należy podkreślić, że działania podejmowane przez polskich projektantów odpowiadały sytuacji artystycznej w Europie, a jednocześnie były zindywidualizowane i wyróżnia-

³⁰ I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 11–15; eadem, *Styl swojski i początki współpracy artystów i wytwórców warszawskich*, „Design. Wiadomości Instytutu Wzornictwa Przemysłowego” 1992, nr 3, s. 4–5.

³¹ T. Jabłońska, Z. Moździerz, „Koliba”, *pierwszy dom w stylu zakopiańskim*, Wydawnictwa Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, vol. 20, Zakopane 1994; T. Jabłońska, *Styl zakopiański*, [w:] *Stanisław Witkiewicz 1851–1915*, kat. wyst. w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Zakopane 1996; *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, hasło: *Wojciech Brzega*, autor hasła: Stanisław Bryniarski, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 255–258.

³² I. Huml, *Polska sztuka stosowana...*, s. 11–15.

³³ Pismo wydawano w latach 1902–1914. Działalność Towarzystwa opisała I. Huml, *Warsztaty krakowskie...*, s. 25–29).

³⁴ Sprawy te omówiła szeroko I. Huml, *Polska sztuka stosowana...*, s. 9–64; eadem, *Warsztaty krakowskie...*, m.in. s. 26, 34–40.

³⁵ Placówka muzealna została założona w 1868 r. przez dra Adriana Baraniekiego. To zagadnienie porusza K. Szczepkowska-Naliwajek, op. cit., s. 125.

³⁶ Ibidem, s. 128.

³⁷ Zob. przypis 36; M. Dłutek, op. cit., s. 275–289.

ły się próbą wprowadzania pierwiastków narodowych. Niektóre realizacje wykraczały poza ramy stylowe secesji i antycypowały styl *art déco*. Należała do nich np. sypialnia Karola Tichy'ego zaprojektowana na konkurs Muzeum Przemysłowego w Krakowie, ogłoszony w 1908 roku i rozstrzygnięty w roku następnym³⁸.

Bugatti – twórca poza wszystkimi nurtami

Twórcą działającym poza wszystkimi nurtami secesji był Carlo Bugatti³⁹. Jego niepowtarzalne projekty nie były inspirowane omówionymi wcześniej formami i indywidualnymi stylami, a mimo rozgłosu i sukcesu handlowego nie oddziaływały bezpośrednio na innych artystów. Podobieństwa do zasadniczych nurtów secesji występują u Bugattiego w sferze myślenia o projektowaniu. Należą do nich: element zaskoczenia, próba stworzenia nowej jakości formalnej w oparciu o odmienne środki wyrazu, dekoracyjność, wprowadzanie nowych materiałów, dążenie do syntezy sztuk i połączenie rękodziela z produkcją maszynową. Inne cechy twórczości mediolańskiego projektanta, zbieżne z dokonaniem największych artystów secesyjnych, to skrajny indywidualizm i niechęć do prac zespołowych ze względu na chęć wyrażania samego siebie.

W dziełach Bugattiego widoczna jest fascynacja sztuką mauretańską i japońską, przy jednoczesnej teatralizacji i niefunkcjonalności projektowanych przez niego sprzętów, wykonywanych w jego mediolańskiej manufakturze⁴⁰ (il. 6). Wyróżniały się one kontrastowaniem materiałów (ciemny palisander oraz jasny pergamin i kość), a także faktur (połyskliwość pamsanterii, groszkowanie ażurowych mosiężnych blach, satynowa powierzchnia pergaminu).

Pomimo wpisania się w nurt zainteresowania Bliskim i Dalekim Wschodem, zastosowane przez Bugattiego środki wyrazu i motywy wyodrębniają jego sztukę. Należą do nich malatury na welinie przypominające orientalne obrazy na tkaninie i papierze, jedwabne frędzle, repusowane blachy o bli-



Il. 6. Carlo Bugatti, fotel, Mediolan, 1895–1905; Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. P. Ligier

skowschodnim charakterze, a także inkrustowane dekoracje stylizowane na pismo kuficzne oraz arabskie mihraby i kolumnienki. Użyte w nich drogie materiały są silnymi akcentami dekoracyjnymi. Meble z mediolańskiej manufaktury przejawiają silny indywidualny styl, właściwy tylko Bugattiemu.

Podsumowanie secesji

Secesja była kierunkiem krótkotrwałym, który przygotował sztukę i jej odbiorców do zmian, jakie nastąpiły jeszcze w trakcie I wojny światowej. Jej geometryczna odmiana zarówno antycypowała styl *art déco*, jak i znacząco wpłynęła na awangardę powstającą już w trakcie I wojny światowej.

Secesja zmieniła myślenie o wnętrzu, pojmowanym od tego czasu jako integralnie powiązane ze sobą elementy – podziały i dekoracja ścian oraz sufitów, oświetlenie, meble, tkaniny. Styl ten przełamał złe nastawienie kręgów artystycznych do maszynowego wytwarzania i wpłynął na rozwinięcie wzornictwa przemysłowego. Początkowo niezwykle witalny, rozpowszechnił się niemal w całej Europie, szybko osiągnął szczyt możliwości artystycznych i powodzenia. Jednak w krótkim czasie po kulminacyjnym momencie rozwoju, jakim była paryska wystawa w 1900 roku, kierunek ten się wyczerpał, a jego

³⁸ Ten komplet mebli szerzej omawia I. Grzeluk, *Polskie meble. Konkurs na sypialnię*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1999, nr 3–4, s. 411–422.

³⁹ S. Jervis, *Dictionary of Design and Designers*, Penguin Books 1984, s. 89–90; Ch. Boyce, *Dictionary of Furnitures*, New York–Oxford 1985, s. 39; I. Grzeluk, *Bugatti w Polsce*, „Przemysł Drzewny” 1999, nr 2, s. 14–15; H. H. Hawley, *Bugatti*, The Cleveland Museum of Art 1999; H. G. Conway, H. H. Fersen, H. Jedding, R. Mahotra, A. v. Saldern, H. Spielmann, *Die Bugattis. Automobile, Möbel, Bronzen, Plakate*, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1983.

⁴⁰ Sprzedanej w 1904 r. firmie De Vichi.

najważniejsi twórcy zmarli⁴¹, przeszli na pozycje wkraczającego nowego stylu – *art déco*⁴², bądź powrócili do form historyzujących. Krytycy sztuki zniechęceni do secesji i wrogo wobec niej nastawieni uznali ją za synonim artystycznej tandety. Do wypaczenia założeń kierunku i jego późniejszej złej sławy przyczyniła się m.in. rzesza fabrykantów powielających i powierzchownie naśladowujących wzory w swoich wyrobach.

⁴¹ Émile Gallé zmarł w 1904 r.

⁴² Jeden z czołowych animatorów secesji geometrycznej – Josef Hoffmann, czując wyeksploatowanie nurtu geometrycznego, jeszcze przed I wojną światową zaczął stosować elementy floralne, przechodząc do nowej fazy swojej twórczości, wpisującej się w początek nowego stylu – *art déco*, który już w pierwszych latach okresu międzywojennego stał się, obok awangardy, głównym nurtem artystycznym. Również Louis Majorelle wypowiadał się w nowej stylistyce.

European furniture making at the turn of the 20th century

(summary)

The end of 19th century witnessed rapid development of furniture making technologies. New materials were introduced and machine production became more wide-spread. Opulent, expensive historicist pieces of furniture were made for richer clients often also in more modest, less profusely decorated versions. Bent and woven furniture became popular, which was made possible by the availability of bamboo and rattan. Arts & Crafts Movement and proliferation of bent furniture factories were the most important factors which helped emerge modern industrial design.