

ANDRZEJ K. OLSZEWSKI
UNIwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

NOWOJORSKIE ART DÉCO A EUROPEJSKI EKSPRESJONIZM*

Zagadnienie różnorodnych form sztuki dekoracyjnej, prezentowanych na paryskiej L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes w 1925 r., jest od czterdziestu lat przedmiotem szczegółowych badań wielu autorów. Punktem wyjścia była wystawa w Musée des Arts Décoratifs w Paryżu w 1966 r. – *Les Années 25*. Zawarty w podtytule katalogu termin art déco został rozpowszechniony w 1968 r. przez autora pierwszych licznych publikacji, Bevisa Hilliera i jest powszechnie przyjęty¹.

Wprawdzie Stany Zjednoczone nie wzięły udziału w wystawie 1925 r., to właśnie w Ameryce formy art déco, zwanego też między innymi stylem 1925, rozwinęły się różnorodnie i bogato w dekoracji architektury i wnętrz. W Ameryce styl ten zwano także French Style, American Perpendicular, Skyscraper Style, Zig-Zag, Moderne, Modernistic. Oczywiście, nazwy dawano również ściśle amerykańskim odmianom, jak Streamline Art Deco, Pueblo Deco, Tropical Deco, PWA Classical Oriented Deco². Niezależnie od takich czy innych definicji i interpretacji wszyscy są zgodni co do francuskiego pochodzenia stylu – ściślej – Wystawy Paryskiej 1925 r.

Wbrew pozorom, architektura ta była w Ameryce w gruncie rzeczy mało znana, dopiero w ciągu minionych trzydziestu lat pojawiły się na jej temat liczne publikacje. Kilka z nich, poświęconych architekturze nowojorskiej, będzie przytoczonych w tekście.

W amerykańskich wieżowcach bardziej podziwiano konstrukcję umożliwiającą osiąganie znacznych wysokości, niż dekorację będącą istotą déco, ta zaś z kolei nie interesowała zwolenników awangardowego stylu międzynarodowego, który zresztą w Ameryce szeroko się nie przyjął, przynajmniej w swojej skrajnej, właśnie programowo „antydekoracyjnej” postaci. Współautor jednej z podstawowych książek na temat nowojorskiego art déco, Cerwin Robinson pisał: „Budowle wzniesione w końcu lat 20. i w latach 30. stały się pariasami współczesnej architektury, z wyjątkiem zaledwie kilku, jak gmachy News i McGraw-Hill, uważane za zbliżone do stylu międzynarodowego, Empire State uznawany za najwyższy na świecie czy Rockefeller Center – z powodu jego ambitnego programu. W świetle purystycznej etyki Modern Movement ich krzykliwość koloru i ornamentu wydawała się nietaktem”³.

* Materiały do artykułu zostały zebrane dzięki stypendium Fundacji Kościuszkowskiej i pomocy Art Déco Society of New York.

¹ B. Hillier, *Art Deco of the 20s and 30s*, The Herbert Press Limited, London 1968.

² A.K. Olszewski, *Art Deco. Towards the Definition and Chronology of the Style*, „Polish Art Studies”, XIV, 1992, *passim*; D. Gebhard, *The National Trust Guide to Art Deco in America*, John Wiley & Sons, Inc., New York, Chichester, Brisbane, Toronto, Singapore 1996, *passim*; idem, *Tulsa art déco: an architectural era, 1925–1942*, Tulsa 1980, s. 20–22; L. Cerwinske, *Tropical Deco. The Architecture and Design of Old Miami Beach*, Rizzoli, New York 1981.

³ C. Robinson, R. Haag Bletter, *Skyscraper Style. Art Deco, New York*, New York Oxford University Press 1975, s. 3. Książka zawiera katalog 115 nowojorskich budynków art déco powstałych w latach 1923–1939.

W zamieszczonym w tejże książce tekście *The Art Deco Style* Rosemarie Haag Bletter wszechstronnie omówiła problemy art déco, ze szczególnym uwzględnieniem wersji amerykańskiej, ściśle – specjalnie nas interesującej nowojorskiej, wydobywając jej podstawowe cechy tak w aspekcie estetycznym, jak i historycznym.

Wyjątkowo ważne jest twierdzenie autorki, że o ile wcześniej historycy zaniedbywali art déco na korzyść stylu międzynarodowego, to obecnie sztukę tę rozciągają niesłusznie na całe lata 20. i 30., uważając za art déco również antydekoracyjny styl międzynarodowy. Bletter przypomina, że amerykańska art déco ma swoje lokalne odmiany, i stwierdza, iż apogeum popularności tego stylu w Nowym Jorku przypadło na lata 1928–1931. Następnie autorka zwraca uwagę na wpływy francuskie i wiedeńskie, rodzimą tradycję amerykańską (Sullivan, Wright), wreszcie specjalnie nas interesujący niemiecki ekspresjonizm⁴.

Norbert Messler natomiast uważa, że przed 1970 r. architektura art déco wydawała się jedynie irytować historyków sztuki jako kicz czy żart architektoniczny, daleki od europejskiego *modern movement*. Gdy w latach 60. zaczęto krytykować chłodną bezosobowość stylu międzynarodowego, wydobyto art déco na światło. „Ornament, gry faktur, ciekawe układy materiałów i intrygujące wizualne rytmy fasad art déco są widziane obecnie jako alternatywny język stylu międzynarodowego. Styl międzynarodowy żył dłużej, być może z powodu jego banalnej handlowej rzeczowości, lecz dziś jest widziany jako zunifikowany ruch stylistycznej represji”⁵.

Związki architektury i sztuki amerykańskiej z europejską w XIX i XX w. były wielokrotnie omawiane w różnych opracowaniach. Zapożyczenia z europejskiego dziedzictwa romanizmu i gotyku były powszechne, bogate formy neorenesansu i neobaroku określa się w USA jako Style Beaux Arts, co jednoznacznie wskazuje na Paryż. W XX-wiecznej architekturze formy art déco są związane z Wystawą Paryską 1925 r. i szczególnie nas interesującym europejskim ekspresjonizmem, a w konsekwencji z różnymi postaciami sztuki lat 30., których wyrazem była Exposition Internationale Arts et Techniques dans la Vie Moderne 1937 r.

Symbolem architektury amerykańskiej, utrwalonym w powszechnej świadomości społecznej, był wieżowiec, popularnie zwany drapaczem chmur⁶. Jak pisała Bletter, a także liczni inni autorzy, wieżowiec narodził się w XIX w. w Chicago. Architekci szkoły chicagowskiej, William Le Baron Jenney, Dankmar Adler i Louis Sullivan, John Wellborn Root i Daniel Burnham, wypracowali formę biurowca-wieżowca, charakteryzującego się nowatorstwem konstrukcji, przy jednoczesnym stosowaniu bogatej dekoracji. Początkowo wznoszono mury nośne z cegły lub kamienia, kładziono na nich żelazne belki stropowe, następnie wprowadzono konstrukcję szkieletową z żelaza lub stali, co umożliwiło uzyskiwanie znacznych wysokości. Bletter podkreśla fakt, że architektura art déco tkwi głęboko w komercyjnym stylu chicagowskich wieżowców 2. połowy XIX w., kiedy ustalono taką ich kompozycję: reprezentacyjny wystawny parter ze sklepami, bankami i przyciągającym oko wejściem głównym, ujednoliczona forma kondygnacji biurowych, podkreślenie zwieńczenia budynku. Podział ten obowiązywał w zasadzie w wieżowcach XX-wiecznych, oczywiście z pewnymi modyfikacjami, jak na przykład wykorzystanie parteru na przejścia dla pieszych, dojścia do metra, garaży itp., oraz uskokowym traktowaniem górnych kondygnacji, co było wymuszone ustawą o prawie strefowym (*zoning law*) z 1916 r. Dominującym elementem kompozycji elewacji budynku są klasycyzujące bądź gotycyzujące filary oraz zastosowanie różnorodnych materiałów jak kamień, cegła, terakota i metal. Dziedzictwem głównie Sullivana jest dynamiczna koncentracja ornamentu wokół wejścia głównego i strefy dachu. Kolejnym czynnikiem podkreślonym przez Bletter jest fakt, że nowojorska art déco była projektowana dla wielkiego businessu, miała być jego reklamą przyciągającą uwagę publiczności. W neoklasycznych formach kondygnacji biurowych jest pewien romantyzm oddziaływania przez kolor, fakturę i dekorację⁷. Problem tkwił w transporcie. Historyk wieżowców Francesco Mujica, autor wydanej już w 1930 r. podstawowej pracy *History of the skyscraper* stwierdził, że w gruncie rzeczy czynnikiem decydującym w osiągnięciu wielkich

⁴ *Ibidem, passim*. Ekonomiczne aspekty koniunktury budowlanej tych lat omawia C. Willis, *Form Follows Finance. Skyscrapers and Skylines in New York and Chicago*, Princeton Architectural Press, New York 1995.

⁵ N. Messler, *The Art Deco Skyscraper in New York*, Peter Lang Publishing, New York, Berne, Frankfurt am Main 1968, s. 8.

⁶ W USA wysokie budynki określa się terminem *skyscraper*, choć termin ten nie jest precyzyjnie zdefiniowany. W Europie powszechnie przyjęty jest termin „wieżowiec”. W licznych tekstach terminy te są stosowane wymiennie. Zobacz: *Wieżowce Wrocławia 1919–1932*, red. J. Ilkosz i B. Störkuhl, Wrocław 1977.

⁷ Robinson, Haag Bletter, *op. cit., passim*.

wysokości było wynalezienie windy elektrycznej. Zdefiniował więc wieżowiec jako „budynek o dużej wysokości, o stalowej konstrukcji szkieletowej, wyposażony w szybką windę elektryczną”⁸.

Historię nowojorskich wieżowców w XX w. rozpoczynają dwa obiekty: Metropolitan Life Insurance Tower i Woolworth Building. Pierwszy, projektu Napoleona Le Brun i synów, był w roku jego wzniesienia (1909) najwyższym budynkiem świata (213 m). Jego forma architektoniczna była inspirowana campanillą na placu św. Marka w Wenecji. Jednak już w 1913 r. powstał Woolworth, według projektu Cassa Gilberta, który liczy 241 m. Był to najwyższy budynek świata do 1931 r., tj. roku wzniesienia Chrysler Building (319 m). Woolworth jest właściwie syntezą wszystkich właściwości amerykańskiego wieżowca, tak w sensie jego idei, jak konstrukcji i formy. Zleceniodawca, milioner Frank Winfield Woolworth, zwany „Napoleonem handlu” pragnął wznieść budynek jako „katedrę handlu”, stąd życzył sobie, aby stalowy szkielet przybrać w formę zapożyczoną z gotyku. Szkielet ten jest wypełniony cegłą pokrytą matową terakotą w różnych odcieniach kremowych, zmieniających się od podstawy do szczytu. Dekoracja budynku jest neogotycka. Skoncentrowana w dolnych partiach i zwieńczeniu (pinakle), bardziej dyskretna w środkowej części (tęm są tu błękity, zielenie, żółć i siena), nie zmniejsza ona jednak klarowności jego bryły, uderzającej wertykalizmem rzędów okien. Hol główny jest neogotycki, klatka schodowa neorenesansowa, część wewnątrz empiriowa. Wzorem gotyckich katedr w dekoracji budynku znalazły się liczne rzeźby o treściach symbolicznych. Na łuku portalu wejścia głównego Donnelly i Ricci wyrzeźbili *Prace dwunastu miesięcy*. W dekoracji wejścia *Sowa*, ponad inicjałem „W” *Merkury i Ceres*, *Pelikan*, ponad wszystkim amerykański orzeł. Umieszczone w holu na licznych wspornikach karykatury dłuta Thomasa R. Johnstona, przedstawiają Woolwortha oraz Gilberta i inne osoby związane z budynkiem⁹.

Woolworth, jako połączenie nowoczesnej konstrukcji z historyzującym ornamentem (dziedzictwo szkoły chicagowskiej) stylistycznie plasuje się na pograniczu XIX i XX w. W dalszej ewolucji ornament ten zmienia charakter, przechodząc w art déco. Pozostaje jednak kwintesencją stylu wieżowca, co krytykowali zwolennicy antydekoracyjnego, purystycznego funkcjonalizmu. W 1931 r. Philip Johnson pisał: „Zadziwiające, że niezależnie od tego, jak bardzo nasi projektanci wieżowców przekonują, że jedynym sposobem na budowanie jest czysty funkcjonalizm, to w praktyce nadal stosują ornament. A dzisiejszy ornament powstaje w pracowni za sprawą miękkiego ołówka. W niektórych przypadkach plan i fasada, nawet układ okien są opracowane przed »architekturą« budynku. Nic dziwnego, że wskazując na wieżowiec, Le Corbusier zauważył: »Słuchajmy rad inżynierów amerykańskich, lecz bójmy się architektów amerykańskich«”¹⁰.

Dla ukształtowania formy wieżowca podstawowe znaczenie miała wspomniana ustawa z 1916 r., tzw. prawo strefowe (*zoning law*). Nowojorski Manhattan rozwijał się początkowo w swobodnych, bez narzuconego schematu układach ulic, biegnących do centralnego placu z ratuszem. Ślady tego są widoczne w dolnej części Manhattanu. W 1811 r. za podstawę planowania urbanistycznego (począwszy od 14. ulicy) przyjęto regularną siatkę (*grid*) ulic przecinających się pod kątem prostym. Chęć najlepszego wykorzystania prostokątnej działki spowodowała maksymalne zagęszczenie zabudowy. Prawo strefowe miało po części złagodzić uciążliwą egzystencję w wąskich korytarzach ulic. Jeśli wysokość budynku przekraczała szerokość ulicy, wyższe kondygnacje musiały być cofnięte (*set backs*) na trzy czwarte wysokości. Powyżej budynek mógł znów pięć się. Praktyka cofania wyższych partii była znana już wcześniej (*vide* Woolworth), lecz od 1916 r. stała się obowiązującym prawem. Dzięki uskokowemu wysuwaniu wyższych kondygnacji liczne wieżowce przypominają piramidy schodkowe. Należy dodać, że piramida schodkowa jest typowa dla form art déco (np. biżuteria, zegary, radia, podstawy pod małe rzeźby), co na ogół jest łączone z zainteresowaniem egiptologią po odkryciu w 1922 r. grobowca Tutanchamona.

W historii wieżowców amerykańskich wydarzeniem był konkurs na budynek Chicago Daily Tribune w 1922 r. Nadesłano 250 projektów z 23 krajów. Przedstawiały wszelkie możliwe rozwiązania architektoniczne, typowe dla lat przechodzenia od historyzmu do modernizmu. Pionier tego modernizmu, Adolf Loos, zaprojektował wieżowiec w formie doryckiej kolumny, osadzonej na kilkupiętrowej bryle; Walter Gropius

⁸ F. Mujica, *History of the Skyscraper*, New York, Archeology & Architecture Press, 1930, s. 21. Reprint: Da capo Press, New York 1977.

⁹ D.M. Reynolds, *The Architecture of New York City. Histories and Views of Important Structures, Sites and Symbols*, John Wiley & Sons, Inc. New York, Chichester, Brisbane, Toronto, Singapore 1994, s. 215–225; B. Diamondstein, *The landmarks of New York*, H.N. Abrams, New York 1993, s. 308; J. Dupre, *Skyscrapers. Introductory Interview with Philip Johnson*, Black Dog & Leventhal Publishers, New York 2001, s. 29.

¹⁰ P. Johnson, *The Skyscraper School of Modern Architecture*, „The Arts”, vol. XVIII, May 1931, nr 8, s. 575.

i Adolf Meyer – zaproponowali całkowicie „czyste” formy w stylu międzynarodowym. Dla dalszego rozwoju formy wieżowca szczególne znaczenie miał wyróżniony drugą nagrodą projekt fińskiego architekta Eliela Saarinen. Rezygnując z horyzontalnych akcentów gzymsów, podkreślił on strzelistość budynku – zwięźającego się uskokami w górnej części profilowanymi uskokowo pasami, rozdzielającymi rzędy okien. Wszyscy uznają, że układ ten wywarł wpływ na wygląd następnych wieżowców. Do realizacji wszedł odznaczony pierwszą nagrodą projekt Raymonda Hooda i Johna M. Howellsa. Ich ukończona w 1925 r. Tribune Tower była w dekoracji neogotycka, zwłaszcza (tak jak w przypadku Woolwortha) na zwieńczeniu budynku (pinnacle, przypory, maswerki)¹¹. Howells i Hood stali się później autorami wielu gmachów nowojorskich.

Możliwościom wznoszenia wieżowców towarzyszyły wizje architektów i urbanistów nadających im znaczenia symboli. Architekt-malarz Hugh Ferriss, w swoich romantyczno-futurystycznych wizjach zawartych w książce *The Metropolis of Tomorrow* (1929), kreował miasto jako wielką scenę, na której wieżowce, często o formach krystalicznych, wyłaniały się z tajemniczego półmroku, „proponował wieżowiec jako gigantyczną rzeźbę ukształtowaną według wymagań prawa”¹². Chodzi tu oczywiście o prawo strefowe. W wizjach Ferrisa miasta przypominały projekty Antonia Sant’Elii i Le Corbusiera. Były inspiracją nie tylko dla architektów, lecz także ich klientów¹³. Z kolei Claude Bragdon w książce *The Frozen Fountain* (1931) oczami jej bohatera widział miasto jako zamrożone fontanny. Faktem jest, że wieżowiec stał się symbolem Ameryki. „Jeśli architekci art déco mieli jakąś wspólną naczelną zasadę, to była nią chęć stworzenia monumentalnej metropolii jutra. Projekty nowojorskich wieżowców przekształcili w miejskie przedsięwzięcie pełne ekspresyjnej siły. Połączyli miasto wieżowców z narodowymi nadziejami i marzeniami”¹⁴.

Architektura nowojorskich wieżowców zaliczanych do art déco odznacza się różnorodną ornamentyką geometryczną, w której, jak nadmienialiśmy, istnieją zarówno wątki związane z Europą, jak i wysnuwane z tradycji lokalnej.

W analizie form składających się na art déco – będącą w gruncie rzeczy stylem eklektycznym – może najmniej uwagi poświęcano architekturze ekspresjonizmu niemieckiego, a także holenderskiego. W kształtowaniu sztuki dekoracyjnej Niemcy widziano od strony działalności Werkbundu, później mówiono o Bauhausie, często mylnie łącząc jego purystyczne formy z dekoracjonizmem. W najnowszych opracowaniach, dotyczących genezy różnych form w amerykańskiej déco, niemiecki ekspresjonizm wymienia się obok francuskiej l’art décoratif, wczesnych prac Wrighta, sztuki prekolumbijskiej i innych zapożyczeń po gotyckie detale włącznie¹⁵.

Odnośnie do architektury nowojorskiej, autorka niezastąpionej monografii, kilkakrotnie tu cytowana Rosemarie Haag Bletter, poświęciła uwagę ekspresjonizmowi w kontekście niektórych budynków stojących w tym mieście. Uważała ona, że twórcy amerykańscy interesujący się architekturą niemiecką bardziej zwracali uwagę na ekspresjonizm aniżeli styl międzynarodowy. Pisała o powszechnie znanych niemieckich budynkach i wnętrzach, w których występowały tak typowe dla art déco motywy jak trójkąty i wężyki – dom Sommerfelda w Berlinie projektu Waltera Gropiusa, prace Petera Behrensa w Monachium – Dombauhütte na wystawie sztuki w 1922 r. i budynek administracyjny koncernu IG Farben w Höchst (1924). W Höchst wielopoziomowy hall wejściowy jest ekspresjonistyczną transformacją gotyku. Kolor cegły wzmacnia dekoracyjny efekt – od niebieskawo-zielonkawego, poprzez żółto-oranżowy, aż po sugestię gwiaździstego nieba¹⁶.

Jeśli mowa o pokrewieństwach niemieckiego ekspresjonizmu z architekturą amerykańską, a ściślej nowojorską, to chodzi o maksymalne wykorzystanie plastycznych możliwości cegły – w sensie ornamentyki wątków muru oraz kolorystyki. Pryzmy, trójkąty, uskoki, operowanie kolorystyczną gradacją cegły naturalnej i glazurowanej, tak charakterystyczne dla architektury niemieckiej i Szkoły Amsterdamskiej, jest widoczne w niektórych budynkach nowojorskich. Bletter pisała: „Być może najbliższa wykształconym w formach beaux arts architektom nowojorskim była zachowawcza interpretacja ekspresjonizmu, przejawiającego się w tzw. północno-niemieckim stylu ceglany, wskrzeszającym tradycję hanzeatyckiej architektury gotyckiej

¹¹ W. Kilham, *Raymond Hood, Architect. Form Through Function in the American Skyscraper*, Architectural Book Publishing Co., Inc. New York 1973, s. 58–63.

¹² Messler, *op. cit.*, s. 59.

¹³ Kilham, *op. cit.*, s. 86.

¹⁴ Messler, *op. cit.*, s. 36–37.

¹⁵ T. Benton, *Art Deco Architecture*, [w:] *Art Deco 1910–1939*, Ch. Benton, T. Benton, G. Woods (eds.), V&A Publications 2003, s. 246.

¹⁶ Robinson, Haag Bletter, *op. cit.*, s. 52–60.

z dodaniem akcentów ekspresjonistycznych. Ornament zazwyczaj jest mocno wrośnięty, czyli to strukturalna jednostka, sama cegła, służy do wprowadzenia dekoracji poprzez różne odcienie koloru czy zmianę wątku, przez co układa się w graniaste wzory wystające ze ścian. Ten typ architektury sprawia wrażenie ręcznie wykonanej siemiennej tkaniny. »The American Architect« z marca 1925 r. opublikował fotografie dzieł północnoniemieckiego ekspresjonizmu – hamburskich Chilehaus Fritza Högera (1922–1923) i Ballinhaus (1923) Hansa i Oskara Gersonów. Ekspresjonizm tych ceglanych struktur mieszał się często z tak typową gotycyzacją jak trójkatne filary (Chilehaus); ten zabieg miał być później często stosowany również w budowlach art déco Nowego Jorku¹⁷. W dalszym ciągu Bletter pisze o ekspresjonistycznej architekturze w innych krajach, a szczególnie dziełach Szkoły Amsterdamskiej, również popularyzowanej przez ówczesne czasopisma amerykańskie. Fascynacje były tu wzajemne. W studium Janusza Dobesza poświęconym ekspresjonistycznemu budynkowi poczty we Wrocławiu, autorstwa Lothara Neumanna, czytamy: „Budynek poczty przy ul. Krasieńskiego jest [...] praktycznym urzeczywistnieniem idei, która narodziła się w Niemczech z początkiem drugiej dekady XX stulecia i była wynikiem fascynacji architekturą amerykańską”¹⁸.

Z autorów polskich zagadnieniom architektury ekspresjonizmu, również w kontekście art déco, poświęciła dwa obszernie studia (jedno wspólnie z Tomaszem Tołłoczko) Zdzisława Tołłoczko¹⁹. Autorka, zajmując się m.in. ekspresjonizmem jako jednym z kierunków XX-wiecznej architektury, znajdującej się poza kierunkami ściśle awangardowymi, omówiła Szkołę Amsterdamską oraz Fritza Högera i Szkołę Hamburgską, wskazując na liczne podobieństwa z formami art déco. Istotna jest tu dekoracyjność różnych wątków naturalnej i glazurowanej cegły.

W Szkole Amsterdamskiej, której głównymi przedstawicielami byli Michel de Klerk i Piet Kramer, posługiwanie się cegłą przyniosło różnorodne efekty ornamentalno-dekoracyjne. Michel de Klerk układał mury z cegieł w różnych wątkach, jak wertykalne i faliste, stosował półokrągłe bądź wrzecionowate wykusze, osiągając efekty rzeźbiarskie. Do największych jego osiągnięć należą zespoły osiedlowe w Amsterdamie: Spaarndammerplantsoen (1913–1915) i Eigen-Haard (1913–1917) (il. 1). Podobne efekty osiągał w cegle i bryle Piet Kramer. Jego zespół osiedlowy De Dageraad (1919–1922) uderza wręcz „barokowym” falowaniem bryły. Ta forma dekoracji ekspresjonistycznej jest bliska dekoracji art déco (jest to w końcu dekoracja geometryczna). Tołłoczki uważają, że np. zarówno do ekspresjonizmu, jak i art déco można zaliczyć wnętrza jednego z czołowych dzieł Szkoły Amsterdamskiej – Het Scheepvarthuis (Johan Melchior van der Meij, Piet Kramer, Michel de Klerk; 1912–1916). Pisząc o wnętrzach domu towarowego de Bijenkorf w Hadze, projektu Pieta Kramera z lat 1924–1926, autorzy, powołując się na innych badaczy stwierdzają, że „nie popełni błędu ten, kto przypisze je ekspresjonizmowi, jak i ten, który powie, że jest to Art Déco”²⁰. Haag Bletter podała przykład jednego z wnętrz w Berlinie projektu Cesara Kleina, które wydaje się być art déco, ale w Niemczech jest klasyfikowane jako ekspresjonistyczne²¹. Takich przykładów dwoistych możliwości interpretacji znajdziemy dużo, jednak w bogatej literaturze przedmiotu bardzo często klasyfikacje są zbyt swobodne, o czym pisałem przed laty²².

Za jeden z głównych ośrodków ekspresjonizmu w Niemczech uchodzi Hamburg i jego główny architekt lat 20., Fritz Höger. Jego powyżej przytoczony przez Bletter Chilehaus należy do największych osiągnięć architektury ekspresjonistycznej. Budynek założono na planie przypominającym obrys statku, którego dziób jest narożem dwóch zbiegających się ulic. Wydatny, unoszący się trójkatny szpic dachu i boczne uskokowe ryzality nadają bryle dynamizmu. Glazurowane profile i plecionki, wężykowate i „jodełkowe” fryzy, dekoracje rzeźbiarskie i „gotycki” podcień wiążą budynek z tradycją budowlaną Niemiec północnych (il. 2).

¹⁷ *Ibidem*, s. 54.

¹⁸ J.L. Dobesz, *Budynek poczty Lothara Neumanna we Wrocławiu*, [w:] *Wieżowce Wrocławia...*, s. 79.

¹⁹ Z. i T. Tołłoczko, *In horto latericio. Rozprawy z dziejów architektonicznych szkół amsterdamskiej i hamburskiej*, PAN, Oddział w Krakowie, Prace Komisji Urbanistyki i Architektury 4, Kraków 2000; *iidem*, *W kręgu ekspresjonistycznego modernizmu; W kręgu modernistycznego dekoracjonizmu*, [w:] *Architektura perennis: szkice z historii nieawangardowej architektury nowoczesnej pierwszej połowy XX wieku*, PAN, Oddział w Krakowie, Prace Komisji Urbanistyki i Architektury 3, Kraków 1999. Problemy architektury niemieckiego ekspresjonizmu porusza również B. Szczypka-Gwiżdża, *Pomiędzy praktyką a utopią. Trójmiasto Bytom–Zabrze–Gliwice jako przykład koncepcji miasta przemysłowego czasów Republiki Weimarskiej*, Katowice 2003. W obszernej literaturze niemieckiej podstawową pracą jest: W. Pehnt, *Die Architektur des Expressionismus*, Hatje Gerd Verlag, 1998.

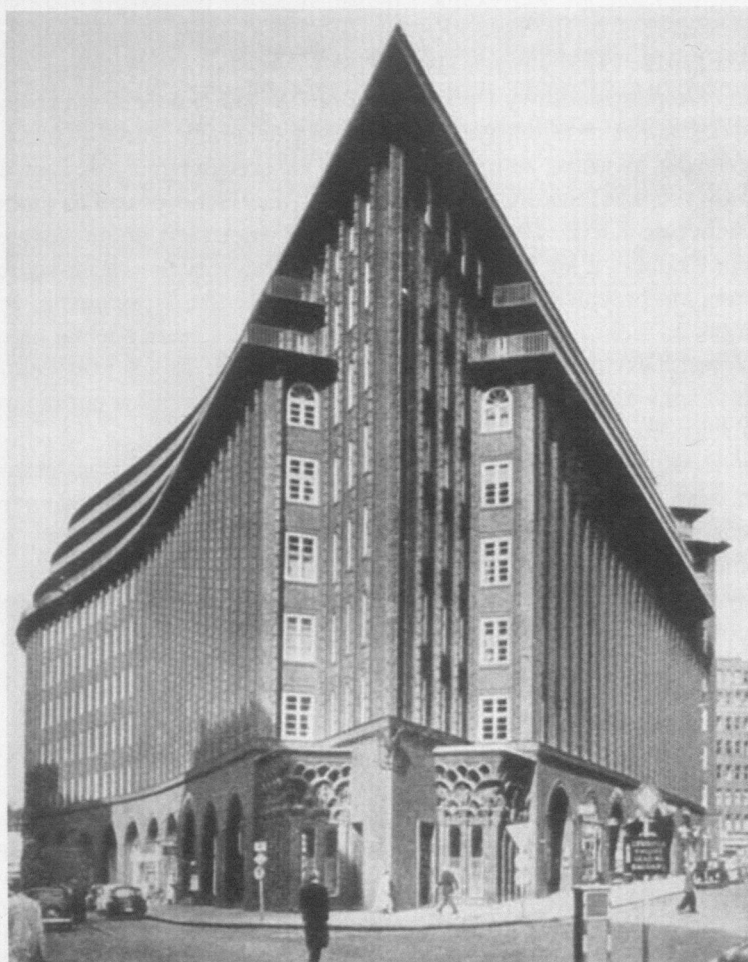
²⁰ Z. i T. Tołłoczko, *II. Szkoła amsterdamska i jej filiacje*, [w:] *iidem*, *In horto...*, s. 35.

²¹ Robinson, Haag Bletter, *op. cit.*, s. 53.

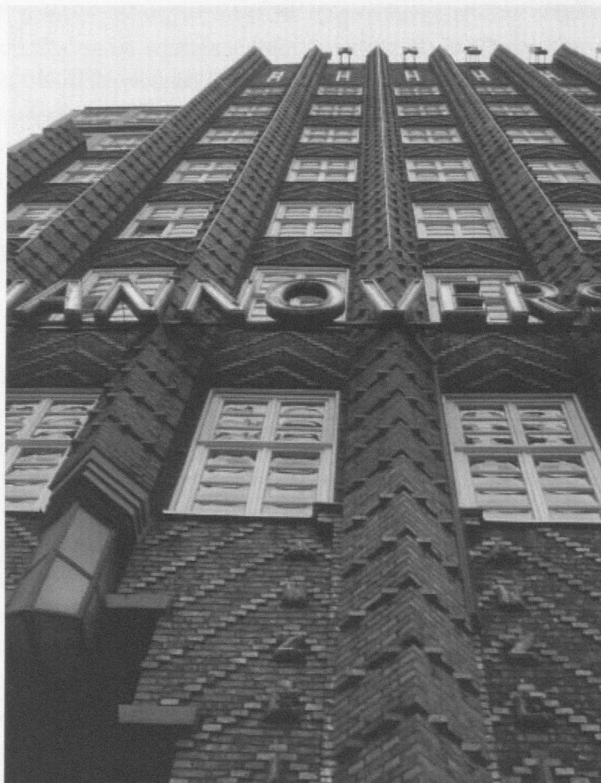
²² Olszewski, *Art Deco...*, *passim*.



1. Amsterdam, Osiedle Eigen-Haard, M. de Klerk, 1913–1917. Fot. W. Włodarczyk



2. Hamburg, Chilehaus, F. Höger, 1922–1924. M. Major, *Geschichte der Architektur*, Henschelverlag. Kunst und Gesellschaft, Berlin 1960, il. 208



3. Hanower, Hannoverscher Anzeiger, F. Höger, 1927–1928.
Fot. A. K. Olszewski

Wśród innych hamburskich prac Högera wyróżniają się Broschekhaus (ob. Hotel Ramada) z 1927 r., Gimnazjum im. Cürschmanna (1926–1928), Geschäftshaus Leder-Schüler (1927–1928), czy projektowany wspólnie z innymi wybitnymi architektami hamburskimi Hansem i Oskarem Gersonami Sprinkenhof (1927–1943)²³.

Poza Hamburgiem jednym z najwybitniejszych dzieł Högera jest gmach redakcji Hannoverscher Anzeiger w tym mieście (1927–1928). Budynek w pewnym sensie syntetyzuje formy typowe dla ekspresjonizmu, uznane dziś za równie typowe dla art déco: pryzmatoidalne filary przyścienne biegnące wzdłuż całej elewacji podkreślają jej wertykalizm. Zdobi je dodatkowo ornament w formie trójkątnych cegiełek. Całą powierzchnię elewacji pokrywa fryz z cegiełek ułożonych uskokowo w motywy jodełkowo-trójkątne (il. 3). Wgłębny portyk wejściowy ma formę piramidy schodkowej, całość kryje kopuła. Wobec tej geometrycznej ornamentyki, słuszną wydaje się opinia Tołoczki, że „ceglany ekspresjonizm Högera tworzący oryginalny nurt w ekspresjonistycznym ugrupowaniu uznać można za l'art décoratif à la allemande”²⁴.

Wykorzystanie piękna naturalnej bądź glazurowanej cegły nie jest jedynym czynnikiem łączącym ekspresjonizm niemiecki i holenderski z niektórymi dziełami architektury amerykańskiej. W szerszym kontekście, wychodzącym znacznie poza odniesienia do déco amerykańskiego, lecz dotyczącym całokształtu genezy omawianego stylu, charakterystyczne dla sztuki art déco formy kryształów, trójkątów, pryzmatów powstały nie tylko w wyniku połączenia kubizmu z secesją, lecz są pokrewne wizjom budynków jako górskich kryształów, skał czy szklanych struktur, w których ekspresjoniści niemieccy widzieli ducha gotyku. Na Werkbund Ausstellung w Kolonii w 1914 r. Bruno Taut wystawił Szklany Pawilon w kształcie wielkiej szyszki lub hełmu, o lekkiej konstrukcji betonowej, wypełnionej szklanymi barwnymi płytkami w miedzianych ramach.

Na powstanie Szklanego Pawilonu miała wpływ wydana w 1914 r. książka Paula Scheerbarta *Glasarchitektur*. Jemu też Taut dedykował swój pawilon. Według Scheerbarta świat winien być przekształcony przez architekturę, ta zaś ma wychodzić z natury, jak na przykład stylizacja ściany skalnej. Budynek o szkla-

²³ Z. i T. Tołoczko, *Fritz Höger i szkoła hamburska*, [w:] *idem*, *In horto...*, s. 45–68; *idem*, *W kregu ekspresjonistycznego modernizmu...*, s. 28–29.

²⁴ Tołoczko, *Fritz Höger...*, s. 46.

nych ścianach miał mieć w sobie coś tajemniczego i mistycznego. W 1919 r. Taut wydał książkę *Alpine Architektur* – inspirowane poglądami Scheerbarta architektoniczne wizje gór, wymodelowanych w różne kształty śnieżnych kopuł i łuków, krystalicznych diamentów. W latach 1916–1919 Taut pracował nad książką *Die Stadtkrone* – wizją miasta, w którego centrum miał stać budynek kryształowy jako Volkshaus lub Stadtkrone. W 1920 r. Taut zaproponował Haus des Himmels. Był to projekt budowy ze szkła i betonu na planie gwiazdy, pełen mistycznych idei i symboli²⁵. Mistyka kryształowych struktur odnosiła się do architektury gotyckiej, która w owych latach budziła szczególne zainteresowanie dzięki książce Wilhelma Worringera *Formprobleme der Gotik* (1911). Worringer uważał formy krystaliczne za abstrakcyjne i duchowe²⁶. Krąg ekspresjonistów był dosyć liczny. Wymieńmy Hermana Finsterlina, Hansa Scharouna, Hansa i Wassilego Luckhardtów. W architektonicznej praktyce projekty szklanych wieżowców Miesa van der Rohego powstały w pewnym sensie w duchu tych wizji²⁷.

Zastosowanie przez niemieckich ekspresjonistów barwnego szkła i barwnej glazurowanej cegły przynosiło efekty wizualne dzięki odpowiedniemu oświetleniu. Pisząc o oświetleniu niektórych budynków nowojorskich wobec doświadczeń ekspresjonizmu, Bletter mówi o efektach światła na Wystawie Paryskiej 1925 r., wyróżniając specjalnie nocną iluminację pawilonu polskiego projektu Józefa Czajkowskiego, który wieńczyła zbudowana ze szklanych pryzmatów i trójkątów wieża w kształcie piramidy na planie gwiazdy²⁸.

Analizując takie formy geometryczne jak trójkąty, romby, pryzmaty czy kryształy, należy wspomnieć, że występowały one już przed 1914 r. w Czechach – Alena Adlerowa nazwała je „kuboekspresjonizmem”. Chodzi tu o wyroby sztuki użytkowej i realizacje architektoniczne autorstwa Josefa Gočára, Otakara Novotného, Josefa Chochola, Pavela Janáka, Františka Kysela i innych²⁹.

Wracając do architektury nowojorskiej, bliskiej ceglanej twórczości ekspresjonizmu europejskiego, należy omówić w pierwszym rzędzie realizacje spółki projektowej McKenzie, Voorhees & Gmelin, w której pracował jeden z najwybitniejszych architektów, Ralph Walker (1889–1973). Jego też uważa się za głównego autora budynków wzniesionych przede wszystkim dla telefonii (Bell Company), które wyszły z pracowni wspomnianej spółki. Walker był obok Raymonda Hooda i Ely Kahna zaliczany do „trzech małych Napoleonów architektury”. W 1957 r. otrzymał od The American Institute of Architects tytuł „architekta stulecia”³⁰.

Wszyscy autorzy piszący na temat nowojorskiej art déco jako pierwszy budynek w tym stylu omawiają Barclay-Vesey Telephone Building powstały w latach 1923–1926, znany jako „dom miliona głosów”³¹. Jest on usytuowany na dolnym Manhattanie, między Barclay, Vesey i West Street. Do czasu wybudowania World Trade Center o wysokości 417 m, jego potężna, licząca 152 m wysokości bryła zdecydowanie górowała nad tą częścią dzielnicy. Po ataku terrorystycznym we wrześniu 2001 r., w którym doznał znacznych uszkodzeń, w pewnym sensie „odzyskał” dawną pozycję. Wybudowany jako pierwszy wieżowiec podporządkowany ustawie z 1916 r., w swoim dość skomplikowanym układzie brył, szczególnie w ich górnych partiach, przypomina wspomniany konkursowy Eliela Saarinen na gmach Chicago Daily Tribune z 1922 r., oraz, jak pisze Eric P. Nash „gorączkowe wizje Hugh’a Ferrisa budynków »podobnych do górskich masywów«”³².

Budynek świadomie zaprojektowano jako ahistoryczny i podporządkowany funkcji. Olbrzymia kubatura była przeznaczona dla sześciu tysięcy pracowników, ponadto znaczna jej część mieściła aparaturę. Ralph Walker pisał, że wieżowiec został tak zaprojektowany, aby być współczesny jak telefony w naszych domach, „nie grecki, nie gotycki ani w stylu Majów; patrzący nieco ku przeszłości, bardziej ku teraźniejszości i próbujący zerknąć w przyszłość”³³. Dzięki jego nowoczesności fotografia budynku znalazła się na okładce amerykańskiego wydania „Vers une architecture” („Towards a New Architecture”) Le Corbusiera. Z kolei bogata

²⁵ T. Benton, *Expressionism*, The Open University Press, New York, NY 1975, s. 49–51.

²⁶ *Ibidem*, s. 15, 49–51.

²⁷ Tołoczko, *W kręgu modernistycznego dekoracjonizmu...*, s. 22.

²⁸ Robinson, Haag Bletter, *op. cit.*, s. 58, 79 przyp. 70; A. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2005, s. 199–200.

²⁹ A. Adlerová, *České užité umění 1918–1938*, Praha 1983, s. 253.

³⁰ Kilham, *op. cit.*, s. 81; Diamondstein, *op. cit.*, s. 425.

³¹ D.M. Reynolds, *Monuments and Masterpieces. Histories and Views of Public Sculpture in New York City*, Macmillan Publishing Company New York, Collier Macmillan Publishers London 1988, s. 319.

³² E.P. Nash, *Manhattan skyscrapers*, Princeton Architectural Press, 1999, s. 37.

³³ Dupre, *op. cit.*, s. 34–35.

dekoracja czyni ten gmach „prototypowym przykładem amerykańskiego stylu art déco”³⁴. Bryła budynku wzniesionego w konstrukcji stalowej wypełnionej cegłą ma skomplikowany kształt. Założona na planie rombu, ma symetryczną siatkę filarów konstrukcyjnych (modułem siatki jest kwadrat), w którą wpisany został układ wewnątrz różny na poszczególnych kondygnacjach. Na wysokości 17. kondygnacji bryła przechodzi w wieżę na planie kwadratu, dając efekt odchylenia od osi i dzięki „skrętowi” wywołując jej dynamizację, potęgowaną połączeniem tej wieżowej części z bryłami o formach trapezoidalnych, co w sumie daje układ w kształcie litery H. Od strony Vesey Street znajduje się arkadowo sklepione przejście dla pieszych. Oświetlenie pewnej liczby pomieszczeń sztucznym światłem umożliwiło rezygnację z wewnętrznego oświetlonego dziedzińca (il. 4)

Potężna bryła budynku pokryta jest ornamentem geometryczno-roślinnym, przy którego wykonaniu współpracował Ulysses A. Ricci (il. 5). Ornament zdobiący archiwolty łuków dolnego pasażu w oprawach okien przybiera formę stylizowanych kwiatów (il. 6). W bogato rzeźbionych portalach, wśród roślinnej plecionki znajdują się płaskorzeźbione postaci Indian, zaś we wnęcie nad drzwiami wielki dzwon (logo przedsiębiorstwa), umiejscowiony na tle kraty o roślinnym ornamentcie. Umieszczona we wnęcie lampa z metalu ma kształt jakby zgeometryzowanej szyszki.

Zagęszczony ornament w górnych partiach (niewątpliwie dziedzictwo szkoły chicagowskiej) przybiera formy różnych plecionek, na narożach stylizowanej głowy słonia oraz olbrzymich kwiatów (il. 7). Ornament ten wypełnia i jednocześnie podkreśla uskoki skomplikowanej bryły. Bogactwo dekoracji miało według Nasha symbolizować światowy zasięg połączeń telefonicznych³⁵. Norbert Messler uważa, że układ ornamentu z liści, ludzi, ptaków, zwierząt wzrasta jak drzewo, oplata budynek jak winorośl i w gruncie rzeczy decyduje o plastycznych walorach wieżowca. „Na przykład układ ornamentów Barclay Vesey Telephone Building można odbierać na dwa sposoby. Przypadkowy przechodzień widzi go powierzchownie, jak napisane słowo bez odczytania jego znaczenia. Nie umiejscowi go w szerszym kontekście. Jego znaczenie kontekstowe dostrzeże tylko widz krytyczny. Z daleka ornament jawi się jednocześnie w różnych miejscach, w podstawie, w pewnych miejscach wokół okien i różnych partiach poddasza. Jest łatwo dostrzegalny dzięki kontrastom faktur i barw, dekoracyjnej cegle. Wydaje się poddany kontroli, zdyscyplinowany, o raczej delikatnych proporcjach. Kształtuje i ożywia powierzchnię ściany dwojako. Po pierwsze, zaznacza powierzchnie pionowe i poziome; po drugie, wprowadza niezależny rytm na wznoszące się masy budynku. [...] Ornament określa szeroko zarys bryły, potwierdza wypracowany system części głównych i podporządkowanych, czynnie wspomaga recepcję wieżowca [...]. Czyni bardziej zrozumiałą jego gigantyczną skalę”³⁶. Dodatkowym wzbogaceniem plastyki bryły jest dyskretne zróżnicowanie naturalnego kolorytu cegły – czerwieni, brązu i szarości z odcieniem oliwki. Ornament nadproży i łuków Bletter łączy z ekspresjonizmem niemieckim³⁷.

Podobnie do wszystkich amerykańskich wieżowców, Barclay-Vesey Telephone Building ma reprezentacyjny, sklepiony kolebką hol łączący wejścia z obu stron budynku. Ściany wyłożone jasnym marmurem i podzielone pilastrami z czarnego marmuru odbijają, tak jak i marmurowa podłoga i ręcznie kute drzwi wind, światło z umieszczonych ponad roślinnym fryzem z miedzi kinkietów, o polerowanych reflektorach w odcieniu złota. Motywy roślinne fryzu, jak i malarstwo na gurtach miały pokazywać towary sprzedawane ongiś w miejscu, gdzie stanął budynek. Przesła sklepienia wypełnia dziesięć obszernych *panneaux* pędzla Hugo R. B. Newmana (il. 8). Tematem ich jest historia łączności od czasów starożytnych po wiek XX: greccy wojownicy przekazujący sygnały odbiciem słońca w tarczach, rzymskie ogniska na wieżach, dymne sygnały wysyłane przez Indian, ogień z dział statków, średniowieczne i współczesne flagi, azteccy gońcy, gołębie pocztowe, legendarny egipski megafon, afrykańskie bębny. Centralne *panneau* przedstawia telefon, telegraf i radio³⁸. Całość może sprawiać wrażenie pewnego przeładowania, co żartobliwie skomentował Lewis Mumford, nazywając omawiany hol „wiejską ulicą podczas festynu truskawkowego”³⁹. Henry Hitchcock pisał o budynku, że „jego bryła przypomina fortecę nieco ożywioną dotknięciami ornamentu zapożyczonymi

³⁴ *Ibidem*. Budynek wykorzystał w jednym ze swoich fotomontaży Kazimierz Podsadecki.

³⁵ Nash, *op. cit.*, s. 37.

³⁶ Messler, *op. cit.*, s. 156.

³⁷ Robinson, Haag Bletter, *op. cit.*, il. G.

³⁸ Reynolds, *Monuments...*, s. 319–321. Jako autorów wymienia się również Edgara Williamsa i jako konsultantów Macka, Jenneya & Tylera. Zob. B. Capitan, M.D. Kinerk, D.W. Wilhelm, *Rediscovering Art Deco U.S.A.*, Viking Studio Books, New York 1994, s. 158.

³⁹ Robinson, Haag Bletter, *op. cit.*, s. 13.



4. Nowy Jork, Barclay-Vesey Telephone Building, R. Walker, McKenzie, Voorhees & Gmelin, 1923–1926.
140 West Street. Fot. A. K. Olszewski



5. Nowy Jork, Barclay-Vesey Telephone Building, R. Walker, McKenzie, Voorhees & Gmelin,
1923–1926. 140 West Street. Fot. A. K. Olszewski



6. Nowy Jork, Barclay-Vesey Telephone Building, R. Walker, McKenzie, Voorhees & Gmelin, 1923–1926.
140 West Street. Fot. A. K. Olszewski



7. Nowy Jork, Barclay-Vesey Telephone Building,
R. Walker, McKenzie, Voorhees & Gmelin, 1923–1926.
140 West Street. Fot. A. K. Olszewski



8. Nowy Jork, Barclay-Vesey Building. R. Walker, McKenzie, Voorhees & Gmelin, 1923–1926.
140 West Street. Fot. I. Grzesiuk-Olszewska

z Wystawy Paryskiej 1925 r.⁴⁰ Gmach zyskał bardzo wysoką ocenę. Mumford uważał, że „wyraża osiągnięcia współczesnej architektury amerykańskiej lepiej niż jakkolwiek widziany przez niego wieżowiec”⁴¹. Poza publikacjami poświęconymi architekturze Nowego Jorku, budynek jest uwzględniony w ogólnym przewodniku po mieście⁴².

Spółka Walker, Voorhees i Gmelin projektowała kolejne budynki dla central telefonicznych, tworząc ich wyodrębniający się, łatwy do rozpoznania styl. Większość z nich powstała w latach 1928–1930. Również na dolnym zachodnim Manhattanie (Tribeca) powstały dwa imponujące budynki dla telefonii: Western Union Building między Hudson Street (nr 60), Broadway, Thomas i Worth Streets (1928) oraz AT&T Long Lines Building między 6 Avenue (nr 32), Church (nr 314), Walker i Lispenard Streets (1918, 1930–1932)⁴³. Pierwszy z nich Bletter słusznie łączy z ekspresjonizmem⁴⁴. Budynek tworzy układ quasi-piramidy schodkowej, zdynamizowany, podobnie jak Barclay-Vesey, „skrętnym” ustawieniem masywu centralnego, co daje w sumie efekt rzeźbiarski. Rzeźbiarskość tę podkreślają rozmaite akcenty wertykalne i horyzontalne. Pierwsze, to liczne nakładające się uskokami listwy i lizeny, podkreślające strzelistość konstrukcji; drugie zaś to silnie wystające z lica ściany różne formy geometryczne, układające się w typowe dla art déco zygzaki, fale, pryzmaty itp. Budynek jest przykładem maksymalnego wykorzystania możliwości cegły, nie tylko jako materiału wypełniającego konstrukcję, lecz także dekoracyjnego. Cegła precyzyjnie, równo położona, wydaje się, jak słusznie zauważa Messler, być tkaniną tworzącą zasłonę. Dodatkowym czynnikiem jest jej kolor w różnych odcieniach – od głębokiej czerwieni po pomarańczowo-różowy (il. 9–13). Tych odcieni ma być aż dziewiętnaście⁴⁵. Budynek może być zestawiony z czołowymi realizacjami Fritza Högera.

⁴⁰ H.R. Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books 1958, s. 400.

⁴¹ P. Goldberger, *The City Observed New York. A Guide to the Architecture of Manhattan*, New York 1979, s. 12.

⁴² *New York, Knopf Guides*, A.A. Knopf, Inc. New York 1994, s. 140.

⁴³ N. White, E. Willensky, *AIA Guide to New York City*, Three Rivers Press New York 2000, s. 62, 60.

⁴⁴ Robinson, Haag Bletter, *op. cit.*, s. 57.

⁴⁵ Messler, *op. cit.*, s. 121; White, Willensky, *op. cit.*, s. 62.



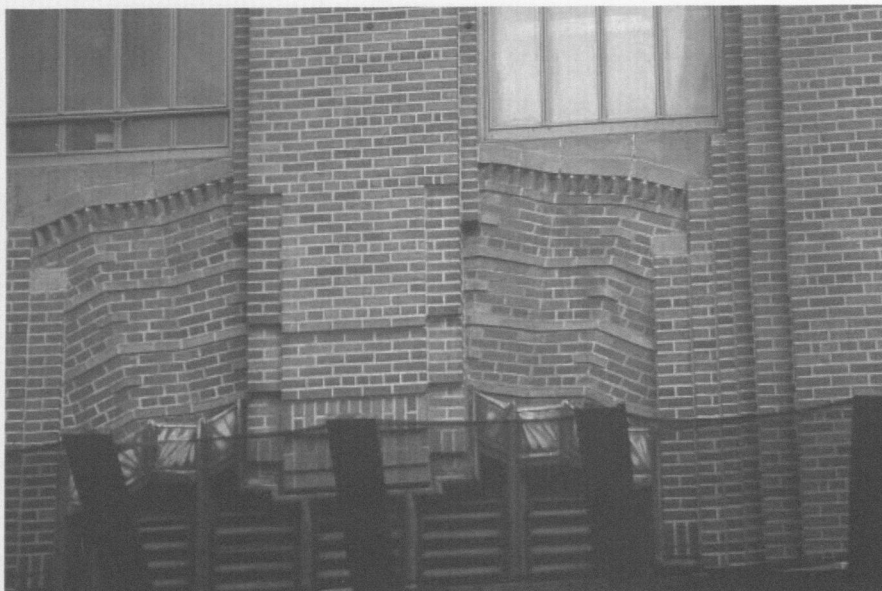
9. Nowy Jork, Western Union Building, Voorhees, Gmelin & Walker, 1928–1930. 60 Hudson Street.
Fot. A. K. Olszewski



10. Nowy Jork, Western Union Building, Voorhees, Gmelin & Walker, 1928–1930. 60 Hudson Street. Fot. A. K. Olszewski



11. Nowy Jork, Western Union Building, Voorhees, Gmelin & Walker, 1928–1930. 60 Hudson Street. Fot. A. K. Olszewski



12. Nowy Jork, Western Union Building, Voorhees, Gmelin & Walker, 1928–1930.
60 Hudson Street. Fot. A. K. Olszewski



13. Nowy Jork, Western Union Building, Voorhees, Gmelin & Walker, 1928–1930.
60 Hudson Street. Fot. A. K. Olszewski

Stojący kilka ulic dalej Long Lines Building (notabene pominięty przez Robinsona, Bletter i Messlera) ma podobnie ukształtowaną bryłę jak w budynkach poprzednich. Potężny masyw tworzą poszczególne partie zwężających się piramidalnie ku górze brył. Wertykalizm podkreślają liczne pasy i listwy o typowym dla déco przekroju pryzmatoidalnym. Górne partie są rozczłonkowane przez pryzmaty, które ustawione pod różnymi kątami obiegają budynek na kształt fryzu „w harmonijkę”. Dekorację tę podkreśla zróżnicowanie koloru cegły. W dolnych partiach budynku ściany parapetowe zdobią pryzmaty i wyodrębnione z lica ściany prostokąty z cegieł, tworzące obramienia poszczególnych pól. Efekty te wzmacniają różne wątki cegieł, zróżnicowanych nieznacznie w odcieniu kolorystycznym (il. 14, 15). We wnętrzach budynków znajdują się imponujące hole. Bardzo podobny układ motywów dekoracyjnych „w jodełkę” zdoła elewację elektrowni



14. Nowy Jork, Long Lines Building, R. Walker, Voorhees & Gmelin, 1918, 1930–1932. 32 Sixth Avenue. Fot. A. K. Olszewski



15. Nowy Jork, Long Lines Building, R. Walker, Voorhees & Gmelin, 1918, 1930–1932. 32 Sixth Avenue. Fot. A. K. Olszewski

w kopalni „Anna” w Pszowie koło Wodzisławia Śląskiego (Hans Poelzig 1915)⁴⁶. Przykładów budynków o podobnych układach kompozycyjnych można spotkać wiele. Jednym z nich jest szkoła przy ul. Dygasińskiego 14 w Łęborku, wzniesiona według projektu Mohra i Weidnera w latach 1926–1929 (il. 16, 17)⁴⁷.

Telephone Building (1929) u zbiegu 2 Avenue i 13 Street East ma bryłę mniej skomplikowaną. Liczy jedenaście kondygnacji. Osiem kondygnacji pionów okien architekt przedzielił gładkimi pasami, tylko w partiach narożnych wprowadzając na ściankach parapetowych akcenty wąskich, wystających z lica ściany ceglanych pasków. Elementy dekoracyjne znajdują się na kondygnacjach pierwszej i ostatniej. Na uwagę zasługują przede wszystkim portal i fryz obiegający budynek między pierwszą a drugą kondygnacją. Prostokątny portal z białego piaskowca zdecydowanie kontrastuje z kolorem cegły lica ściany. Składa się on z trzech uskoków zwieńczonych trójkątami. Płaszczyzny portalu wypełniają ornamenty z trójkątów i zygzaków. Ościeża mają również po kilka profilowanych uskoków (il. 18). Górną partię drzwi wypełnia metalowa krata o geometrycznych motywach ostrołukowych, które mogą być odczytane również jako stylizowane kwiaty. Ponad pierwszą kondygnacją budynek obiega fryz z piaskowca o typowych motywach déco: wstęgi zig zag, układy gwiazdzisto-promieniste (il. 19). W górnych partiach budynku biała wykładzina podkreśla przemianym rytmem ścianki parapetowe. Biały jest też wąski pas gzymsu wieńczącego.

Telephone Building między 17 i 18 West Street oraz 7 i 8 Avenue powstał w latach 1929–1930. Monumentalna uskokowa bryła jest podkreślona ciągami pryzmatoidalnych występów o subtelnych, lecz nader wyrazistych profilach, które wraz z również profilowanymi ściankami parapetowymi tworzą wręcz rzeźbiarską „falującą” fakturę. W ostatniej kondygnacji owo „falowanie” potęguje się dzięki „nakładaniu się” trójkątnych szczytów, również bogato profilowanych. Efekty wzmacnia, jak zwykle u Walkera, zróżnicowanie kolorystyczne cegły i subtelnych akcentów białego wapienia. W dolnych partiach (ścianki parapetowe okien, portyk wgłębny wejścia) architekt wprowadził dekoracyjne elementy gwiazdzisto-trójkątne (il. 20). Messler

⁴⁶ B. Szczępka-Gwiazda, *Działalność architektoniczna Hansa Poelziga na Górnym Śląsku. Plany i realizacje*, [w:] *Hans Poelzig we Wrocławiu. Architektura i sztuka 1900–1916*, Muzeum Architektury, Wrocław 2000, s. 255–291, il. na s. 254.

⁴⁷ Informację tę zawdzięczam panu Zachariaszowi Frąckowi z Łęborskiego Bractwa Historycznego.



16. Lębork, szkoła przy ul. Dygasińskiego 14, Mohr & Weidner, 1926–1929. Fot. I. Grzeziuk-Olszewska



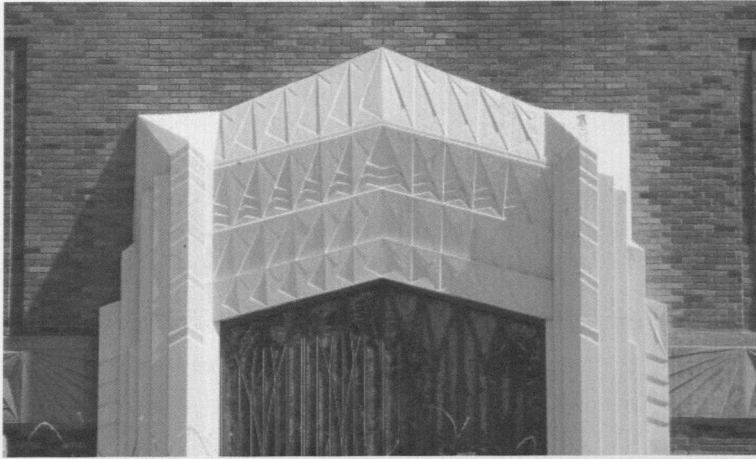
17. Lębork, szkoła przy ul. Dygasińskiego 14, Mohr & Weidner, 1926–1929. Fot. I. Grzeziuk-Olszewska

pisał: „Ornament budynku nie narzuca się [...]. Sposób ułożenia cegieł oddziela wizualnie partie »słabsze« od »mocniejszych«. [...] okna wydają się głęboko cienistymi wnękami [...]. ściana jak tkanina, okna jak oczy i wertykalne filary jak ukryte kości są częściami jednego programu estetycznego nadania budynkowi monumentalności. Ukształtowanie rzeźbiarskie elewacji [...] wraz z subtelnym odcieniem poszczególnych cegieł oraz z cienistymi występami ponad oknami jest rezultatem pragnienia architekta efektywnego wyważenia mas, pięknej kompozycji. Czyniąc to nie zwrócił się do przeszłości, lecz wykazał tendencję do tego, co on i inni architekci art déco nazywali »nowym duchem«. Istotą jest powrót do trzeciego wymiaru w architekturze, jak chciał Ferris, i to głównie przez fakturę. Pozwala to na porównanie do prac Wrighta, który cenił Walkera bardzo wysoko, nazywając go »jedynym architektem w Ameryce«⁴⁸.

Kolejny Telephone Building znajduje się między 50 a 51 West Street i 9 a 10 Avenue. I tu, jak i w poprzednich, podkreślona pasami bryła pnie się uskokami. W dolnych partiach ściśle podporządkowana strukturze podziałów dekoracja składa się z pięknie profilowanych obramowań wnęk okiennych z piaskowca, zwieńczonych ornamentem ze stylizowanych gałęzi wierzby (il. 21, 22). Portyki wejściowe zdobi dekoracja geometryczna, tworząca różnorodne układy z trójkątów i przyrządów. W górnych partiach wydatne przyrządoidalne quasi-filary przyścienne akcentują główną oś fasady, a na najwyższej kondygnacji stanowią obramienie okna (il. 23). Kontrasty podkreśla, podobnie jak i w poprzednich budynkach, przeciwstawienie cegły w różnych odcieniach i ciepło żółtawej kamiennej wykładziny.

W 1931 r. zbudowano Telephone Building w dzielnicy Brooklyn przy Willoughby Street. Przy tej ulicy pierwszy budynek na potrzeby telefonii powstał już w 1898 r. Ma on charakter „neoromański”. Biurowiec Walkera jest, tak jak i poprzednie, zwięzającym się uskokowo wieżowcem o elewacji rozczłonkowanej pasami i skromniejszym ornamentem geometrycznym w górnych partiach. Od poprzednich zdecydowanie odbiega

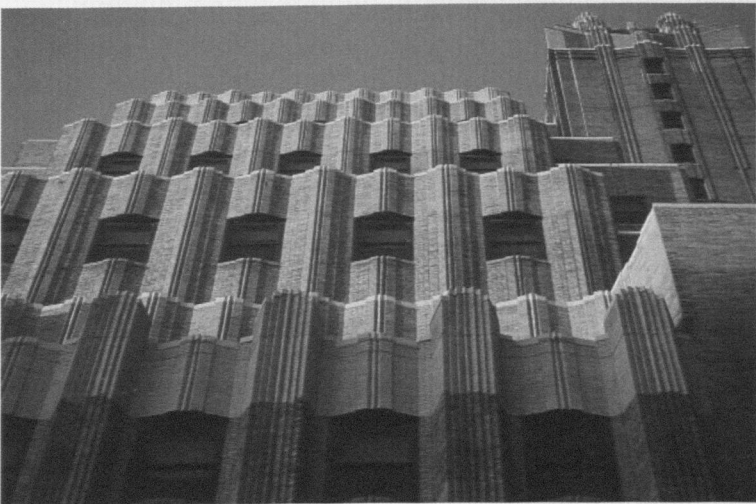
⁴⁸ Messler, *op. cit.*, s. 103, 105.



18. Nowy Jork, Telephone Building, Voorhees, Gmelin & Walker, 1929–1930.
U zbiegu 2 Avenue i 13 East Street. Fot. A. K. Olszewski



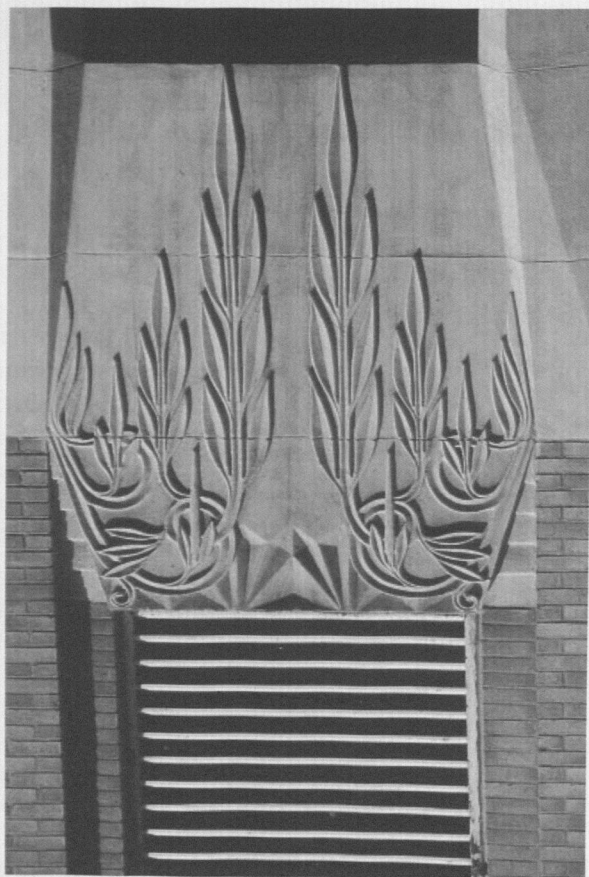
19. Nowy Jork, Telephone Building, Voorhees, Gmelin & Walker, 1929–1930.
U zbiegu 2 Avenue i 13 East Street. Fot. A. K. Olszewski



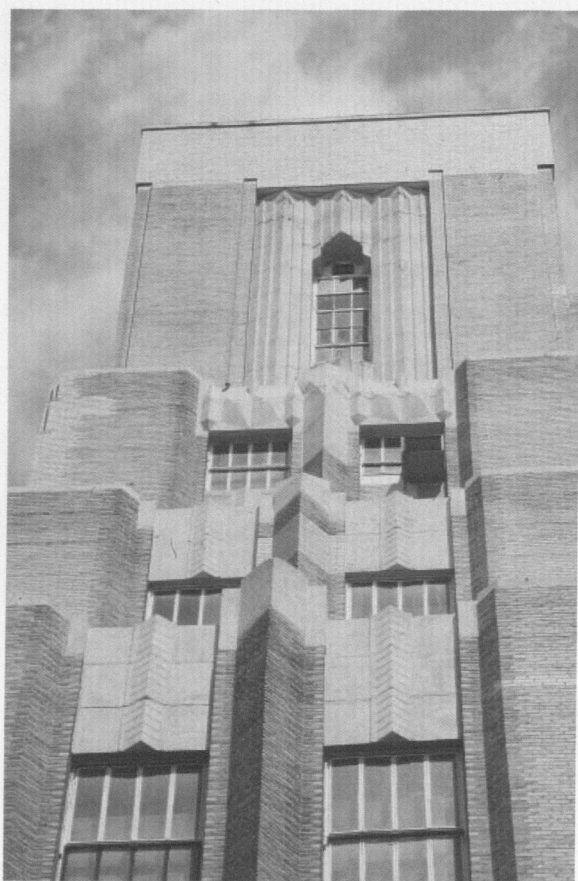
20. Nowy Jork, Telephone Building, Voorhees, Gmelin & Walker, 1929–1930.
Między 17 i 18 West Streets oraz 7 i 8 Avenues. Fot. A. K. Olszewski



21. Nowy Jork, Telephone Building, R. Walker, Voorhees, Gmelin & Walker, 1930.
Między 50 a 51 West Streets i 9 a 10 Avenues. Fot. A. K. Olszewski



22. Nowy Jork, Telephone Building, R. Walker, Voorhees, Gmelin & Walker, 1930. Między 50 a 51 West Streets i 9 a 10 Avenues. Fot. A. K. Olszewski



23. Nowy Jork, Telephone Building, R. Walker, Voorhees, Gmelin & Walker, 1930. Między 50 a 51 West Streets i 9 a 10 Avenues. Fot. A. K. Olszewski



24. Nowy Jork, Brooklyn, Telephone Building, Voorheese, Gmelin & Walker, 1931. 95 Willoughby Street. Fot. A. K. Olszewski

oprawa plastyczna wejść. Wejście główne ma formę wklęsłego portyku zamkniętego łukiem najbliższym kształtem do łuku dzwonowatego, ujętego w bogato profilowane listwy i uskoki (il. 24). Oprawę wejścia bocznego stanowi portal z cegieł układających się w geometryczną plecionkę (il. 25). Oryginalna jest również oprawa okna (il. 26)⁴⁹.

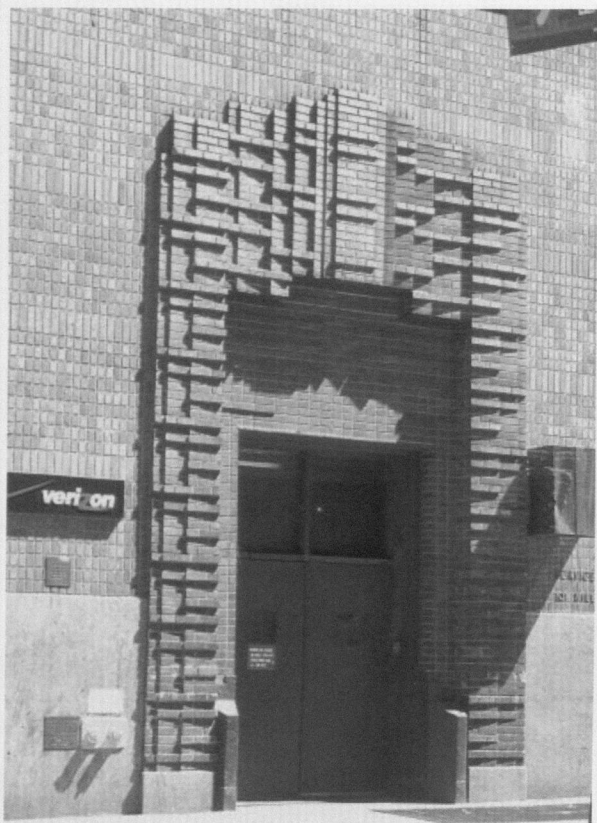
Portyk w powyżej omówionym budynku wykazuje bardzo duże pokrewieństwa z portalem Salvation Army Centennial Memorial Temple and Executive Offices z lat 1929–1930, przy 14 West Street między 6 i 7 Avenue. W charakterze opracowania bryły i detalu jest bardzo podobny do poprzednich. Na uwagę zasługuje portal z nakładających się uskokami płyt z piaskowców⁵⁰.

Od wyżej omówionych budynków odbiega Irving Trust Company Building (1929–1932) przy 1 Wall Street róg Broadway'u. Istotną różnicą od poprzednio omówionych jest całkowite obłożenie tego wieżowca wapieniem. Smukła sylwetka, wydatnie podkreślona pasami, ma pewną lekkość. Nash uważa, że „jest bardzo delikatny, nawet kobiecy”⁵¹. Ponad nieznacznie cofniętymi partiami bryły wystrzela wieża zwieńczona „koroną” z uskokowo uformowanych brył. Wejście główne i otwory okienne są quasi-„gotyckie” – być może jako *pendant* do stojącego po drugiej stronie neogotyckiego Trinity Church. Subtelna dekorację rzeźbiarską tworzą stylizowane indiańskie pióropusze wojenne. Wnętrze głównej sali banku jest dekorowane mozaiką w różnych odcieniach czerwieni, przetykanej złocistą siatką delikatnych linii. Autorką była Hildreth Meier. Messler pisał: „Wertykalizm, uskoki i biały wapień tworzą z tego wieżowca rzeźbę. [...] Tutaj art déco sławi jedność i przejrzystość, siłę i wytrzymałość, i wreszcie piękno. Nie ma tu nic z Egiptu i Babilonu. [...] Art

⁴⁹ White, Willensky, *op. cit.*, s. 642.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 193.

⁵¹ Nash, *op. cit.*, s. 89.



25. Nowy Jork, Brooklyn, Telephone Building, Voorheese, Gmelin & Walker, 1931. 95 Willoughby Street.
Fot. A. K. Olszewski



26. Nowy Jork, Brooklyn, Telephone Building, Voorheese, Gmelin & Walker, 1931. 95 Willoughby Street.
Fot. A. K. Olszewski

déco łączy tutaj amerykańską wizję kurtynowych ścian wieżowców z europejską tendencją tego stylu do dekoracji⁵². Dekorację tę, oraz we wzmiankowanej siedzibie Salvation Army, Bletter łączy z jednym z berlińskich wnętrz Bruna Tauta, kasynem w Scala Palace architekta Waltera Würzbacha i rzeźbiarza Rudolfa Bellinga oraz restauracją w filmie Fritza Langa *Doktor Mabuse*⁵³.

Nowojorskie wieżowce były inspiracją dla scenografii Ericha Kettelhuta do klasycznego dzieła niemieckiego filmu ekspresjonistycznego tegoż reżysera *Metropolis* (1926)⁵⁴. Kryszałkowo-geometryczne formy ekspresjonizmu występowały także w scenografii do filmu *Gabinet doktora Caligari* (Robert Wiene 1919). W filmie amerykańskim przykładem może być scenografia do filmu *Broadway* (Philip Dunning i George Abbott) z 1929 r.⁵⁵

Mówiąc o architekturze nowojorskiej, niewątpliwie bliskiej ekspresjonizmowi, wybrałem najbardziej typowe obiekty Ralpa Walkera. Jest ich oczywiście znacznie więcej. Najbliższy ekspresjonizmowi (według Bletter – niemieckiemu) jest budynek mieszkalny Wadsworth Manor przy 190 Street, projektu H. I. Feldmana z 1929 r. Pryzmatoidalne przyścienne filary i ornamenty geometryczne z cegły, zygzakowaty ornament z zielonej terakoty są najlepszą ilustracją możliwości interpretacji między ekspresjonizmem a geometryzmem déco (il. 27, 28).

W reminiscencjach bardziej „gotyckich” na uwagę zasługuje między innymi wieżowiec Panhellenic Tower (obecnie hotel pod nazwą Beekman Tower), który stoi przy zbiegu 1 Avenue i 49 Street. Wzniesiony w 1927 r. jako siedziba greckich stowarzyszeń żeńskich i dom akademicki dla studentek-greczynek był

⁵² Messler, *op. cit.*, s. 81.

⁵³ Robinson, Haag Bletter, *op. cit.*, s. 53.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 66–67; Tołoczko, *W kręgu modernistycznego dekoracjonizmu...*, s. 37; J. Ilkosz, *Wieżowce w strukturze miasta na przykładzie Wrocławia w latach 1919–1928. Koncepcja urbanistyczna Maxa Berga*, [w:] *Wieżowce Wrocławia...*, s. 58.

⁵⁵ H. Mandelbaum, E. Myers, *Screen Deco*, Columbus Books 1985, s. 3, 103.

27. Nowy Jork, Wadsworth Manor, H. I. Feldman, 1929.
Wadsworth Terrace przy 190 Street. Fot. A. K. Olszewski



28. Nowy Jork, Wadsworth Manor, H. I. Feldman, 1929.
Wadsworth Terrace przy 190 Street. Fot. A. K. Olszewski

projektowany przez Johna Mead Howellsa. Architekt wygrał w 1922 r. i zrealizował w 1925 r. wraz z Raymondem Hoodem konkurs na budynek Chicago Daily Tribune. Wieżowiec, podobnie do nowojorskiego Woolwortha pełen form neogotyckich w kondygnacjach dolnej i wieńczącej, był również regresem w stosunku do bardziej ascetycznego, odznaczonego drugą nagrodą projektu Eliela Saarinena, który, jak mówiliśmy, wywarł decydujący wpływ na rozwój wieżowców, w tym projektowanych następnie również przez Hooda.

Wzniesiony z cegły 23-piętrowy gmach uderza rytmem profilowanych filarów, które uwypuklają jego smukłość, dzieląc elewację na pięć wypełnionych oknami osi. Wieżowiec ma znacznie rozbudowane dolne partie. Biforia pierwszego piętra przywodzą na myśl formy romańskie. Półkoliście zamknięte okna drugiego piętra wieńczą zworniki przechodzące w silnie rozbudowane „kwiaty-fontanny”. Elewacja ma szereg uskoków, dyskretnych listew w cegle oraz sfazowane narożniki. Nad jednym z nich znajduje się relief w terakocie autorstwa René Chambellana, o motywach kwiatowych umieszczonych ponad oktagonálną płyciną. Messler sugeruje, że kompozycja ta ujawnia wpływ angielskiego artysty 2. połowy XIX w. Christophera Dressera⁵⁶. Piszący na temat Panhellenic Tower nie zwrócili uwagi na nader interesującą dekorację wnęki okiennej na parterze, wypełnionej terakotową dekoracją „kwiatu-fontanny”. Jest to typowy motyw art déco, wprowadzony przez czołowego przedstawiciela francuskiej sztuki dekoracyjnej Edgara Brandta w kompozycji jego parawanu *Oasis*. Drugim takim typowym detalem jest umieszczona obok lampa w formie pryzmatoidalnych uskoków. Pod nią znajdują się litery greckiego alfabetu. Górną kondygnację, częściowo zmienioną przeszkleniem pomieszczenia restauracji, wieńczy powtarzająca motyw biforiów arkada z „gotyckimi” pinaklami. Messler uważał, że Howells jako spadkobierca tradycji gotyku specjalnie podkreślał wertykalizm ornamentem⁵⁷.

⁵⁶ Messler, *op. cit.*, s. 67.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 68.



29. Nowy Jork, American Radiator Building, R. Hood & A. Foulhoux, 1924, 1937. 40 West 40 Street. Fot. A. K. Olszewski

Powyższe interpretacje są oczywiście nader indywidualne, co nie zmienia faktu, że ornamentyka Panhellenic Tower zawiera w sobie „typowe” formy art déco, dopełniające wnętrze, całkowicie zdominowane przez układy geometryczne, różnorodność materiałów, bogactwo kolorystyczne.

Howells wraz z Raymondem Hoodem wygrali konkurs na Chicago Tribune. Budynek ten, jak i omówiona Panhellenic Tower, zawierały silne reminiscencje gotyku. Są one widoczne w jednej z wcześniejszych prac Hooda – budynku American Radiator Building (obecnie American Standard Building) przy 40 West Street nr 40, między 5 a 6 Avenues (il. 29). Ten powstały w 1924 r. wolno stojący wieżowiec (24 piętra) wyróżnia się oryginalną kolorystyką czerni (cegła) i złota (terakota). Dolna kondygnacja jest eklektycznym zlepkiem detali neogotycko-neoklasycyżnych. „Czarny, wykończony złotem, piękny, nieco gotycki” – pisze Messler, napomykając jednocześnie o sugestiach Egiptu czy Babilonu⁵⁸. Z kolei John Tauranac sugeruje żarzącą się bryłę węgla (w budynku sprzedawano sprzęt do ogrzewania). Autor ten, jak i monografista Hooda Walter Kilham uważają, że architekt wybrał czarną cegłę, chcąc zmniejszyć oddziaływanie okien jako „czarnych dziur”⁵⁹. W 1928 r. Hood zrealizuje w Londynie Ideal House (Palladium House), gdzie elewacja z czarnego granitu kontrastuje z „egipską” dekoracją⁶⁰. American Radiator jest wieżowcem o ściętych krawędziach narożników, co jest skutkiem eliminacji narożnych kolumn, dźwigających konstrukcję. Jego „gotyckie”

⁵⁸ *Ibidem*, s. 73.

⁵⁹ J. Tauranac, *A Guide to the History and Architecture of Manhattan's Important Buildings, Parks, and Bridges*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1979, s. 151; Kilham, *op. cit.*, s. 70.

⁶⁰ E. Jones, Ch. Woodward, *A Guide to the Architecture of London*, Weidenfeld & Nicolson, London 1983, s. 239.

zwieńczenie przypomina rozwiązanie Chicago Tribune. Kontrasty form i kolorów dają efekty ekspresjonistyczne.

Liczne wpływy i formy kształtujące styl art déco pozwalają, jak widzieliśmy, na różne jego interpretacje, ulegające zmianom uwarunkowanym tak pogłębieniem badań, jak i indywidualnymi poglądami autorów. Naszkicowane powyżej zagadnienie formalnych relacji między niektórymi budynkami nowojorskimi a architekturą europejskiego ekspresjonizmu nie wyczerpuje ani tematu nowojorskiego art déco, ani jego odniesień do ekspresjonizmu. Interpretacje mogą tu być nader śmiałe. Tim Benton uważa, że Raymond Hood projektując Rockefeller Center znał ideę Stadtkrone⁶¹.

Niektórzy widzą powiązania z ekspresjonizmem najwybitniejszego dzieła architektury art déco, jakim jest Chrysler Building, wzniesiony według projektu Williama Van Alena w latach 1928–1930. Świadczyć ma o tym projekt Bruno Tauta z 1922 r. wieżowca Chicago Tribune. Tak uważa przytoczony przez Tołłoczko William J. R. Curtis. Chodzi tu o dosyć odległe podobieństwo spiczastego kształtu górnych partii budynku⁶². Oczywiście biorąc pod uwagę omówiony powyżej wspólny dla art déco i „ostrej kanciastości niemieckiego ekspresjonizmu” geometryzm form, porównania takie można przeprowadzać w bardzo szerokim zakresie⁶³. O wpływach ekspresjonizmu pomieszanego z motywami prekolumbijskimi i innymi pisze Tim Benton odnośnie do prac Ely’ego Jacques’a Kahna – szczególnie budynku przy Park Avenue 2, w którym cegła współgra z barwną dekoracją terakotową⁶⁴. Zbieżność pewnych motywów pozwala na znaczną swobodę w określaniu granic formalnych między ekspresjonizmem a art déco. Związki te dotyczą zresztą tylko jednej z odmian tej architektury, z drugiej strony silnie inspirowanej motywami zaczerpniętymi z Wystawy Paryskiej 1925 r., zaś w dalszej ewolucji z wystawy 1937 r., ponadto motywami egiptologicznymi, azteckimi itp., ale ich prezentacja wychodziłaby znacznie poza zakres niniejszego artykułu.

NEW YORK ART DÉCO AND EUROPEAN EXPRESSIONISM

Abstract

The article pertains to the New York architecture Art Déco in the context of its relations with the European Expressionism that is to be seen particularly in the architecture in Germany and Holland. Building made of bricks and terracotta with various grades of color were marked by decorative motives characteristic also of Art Déco, a style which became widely popular both in Europe and America after the International Exposition of Modern Industrial and Decorative Art (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) at Paris in 1925. These motives included prisms, triangles, zigzagged shapes, floral ornaments which, in certain patterns resulted sometimes in the forms close to sculpture. In the visions of crystals or rocks the expressionists saw the spirit of the Gothic style. The architecture influenced a part of American architects whose designs belong to one of the variety of the very abounding and diverse American Art Déco. The article discusses the works by Ralph Walker, designing for the Voorhees & Gmelin Company. These include the buildings for the New York Telephone Company: Barclay Vesey Telephone Building, Western Union Building, Long Lines Building, and several others in various parts of the city. They were constructed in 1923–1932. There is also an analysis of the Wadsworth Manor (H. I. Feldman), Panhellenic Tower (John Mead Howells), American Radiator Building (J. M. Howells, R. Hood), close to the aesthetics of Expressionism. The article brings up the problems of the history and aesthetics of skyscrapers and presents the opinions of various authors about the discussed buildings in the light of current debates on most sophisticated forms encompassed by Art Déco movement.

Translated by Grażyna Waluga

⁶¹ Benton, *Art Deco Architecture...*, s. 254.

⁶² Tołłoczko, *W kregu ekspresjonistycznego modernizmu...*, s. 22.

⁶³ M. Eliot, *Down 42 Street. page 5: Chrysler Building*. <http://www.newyorkhistory.info/42and Street/chryslerbuilding.html.2006-02-04>.

⁶⁴ Benton, *Art Deco Architecture...*, s. 246.