

Michał Myśliński

 <https://orcid.org/0000-0001-5977-2142>

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

## Geneza wzornictwa i początki produkcji srebrnej biżuterii i galanterii w Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego ORNO w Warszawie (1949–1954)

Origin of design and beginnings production of silver jewelry in the ORNO Folk and Artistic Industry Cooperative in Warsaw (1949–1954)

**Streszczenie.** Tekst przedstawia kształtujące się na przełomie lat 40. i 50. XX wieku wzornictwo oraz produkcję srebrnej biżuterii, wytwarzanej w Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego ORNO, działającej w latach 1949–2003 w Warszawie. Podstawą omówienia jest tzw. Wielka Księga ORNO – rękopiśmienny katalog wyrobów, prowadzony przez prezesa spółdzielni Romualda Rochackiego w latach 1949–1954. W Księdze, która dotychczas nie stała się przedmiotem analizy, widnieją rysunki około 280 dzieł, wzbogacone informacjami o autorach, czasie zgłoszenia wzoru, produkcji, ocenach artystycznych i technicznych itp. Analiza rysunków oraz wpisanych do Księgi informacji o spółdzielni pozwala wskazać genezę wzornictwa ORNO – opartego na idei samokształcenia i doskonalenia twórczych umiejętności członków spółdzielni, a także przekazywanej im wiedzy o sztuce polskiej, poznawanej na wykładach i wycieczkach krajoznawczych. Srebrna biżuteria ORNO stanowi istotny nurt polskiego wzornictwa sztuki użytkowej po 1945 roku.

**Słowa kluczowe:** ORNO, polski design, polska biżuteria

**Summary.** The article presents the design and production of silver jewelry developed at the turn of the 1940s and 1950s, produced in the ORNO Folk and Artistic Industry Cooperative, operating in Warsaw in the years 1949–2003. The basis of the discussion is the so-called “The Great Book of ORNO” - a handwritten catalog of products, kept by the president of the cooperative, Romuald Rochacki, in the years 1949–54. The Book, which has not yet been the subject of analysis, contains drawings of approximately 280 works, enriched with information about the authors, the time of filing the design, production, artistic and technical assessments, etc. The analysis of the drawings and information about the cooperative entered into the Book allows us to indicate the genesis of the design ORNO – based on the idea of self-education and improvement of the creative skills of the cooperative members, as well as the knowledge about Polish art taught to them during lectures and sightseeing trips. ORNO silver jewelry is an important trend in Polish applied art design after 1945.

**Keywords:** ORNO, Polish design, Polish jewelry

Jednym z istotnych problemów, wyraźnie ograniczającym prowadzenie badań nad powojennym wzornictwem polskiej biżuterii oraz galanterii, jest fakt zniszczenia znacznej części dokumentacji działów nadzoru artystycznego w wytwórniach jubilersko-złotniczych. Dewastacja archiwaliów dokonywała się stopniowo po 1989 roku, tj. w okresie transformacji ustrojowej i gospodarczej, i dotyczyła praktycznie wszystkich producentów państwowych oraz spółdzielni – zarówno tzw. cepeliowskich, jak i należących do innych struktur, np. Rzemieślniczych Spółdzielni Zaopatrzenia i Zbytu. Do czasów obecnych zachowały się w rozproszeniu jedynie fragmenty najważniejszych zespołów dokumentacyjnych: 1) księgi wzorów, w które wpisywano każdy przygotowany model dzieła złotniczego – niezależnie od tego, czy został on wdrożony do produkcji; 2) karty technologiczne wyrobów; 3) fotografie z licznych wystaw biżuterii i galanterii. Kolejnym mankamentem, ale już dotyczącym zachowanej szczątkowo dokumentacji, są restrykcyjne przepisy o ochronie danych osobowych oraz obowiązujące prawo autorskie i majątkowe, bynajmniej nieułatwiające prowadzenia badań naukowych oraz publikowania osiągniętych wyników – zdarza się, że instytucjonalni dyspenci dokumentacji udostępniają ją niechętnie, mimo że w takich przypadkach odpowiednie regulacje normują dostęp do przechowywanych archiwaliów.

Analizując zatem stan zachowania zespołów dokumentacji wytworzonych w działach nadzoru artystycznego i odnoszących się do wzornictwa, zauważyć można jedną pewną cechę wspólną w spółdzielniach cepeliowskich (Imago Artis, Rytosztuka, Juwelia, Wytwórnia Wyrobów Bursztynowych), jak i zakładach państwowych (Wytwórnia Wyrobów Jubilerskich, Wytwórnia Wyrobów z Metali Szlachetnych, Wytwórnia Wyrobów Srebrnych). Jest nią niemal całkowity brak archiwaliów z pierwszych dwóch dziesięcioleci działalności wspomnianych wytwórni – od momentu ich organizacji i powstania na przełomie lat 40. i 50. aż do przełomu lat 60. i 70. XX wieku<sup>1</sup>. Trudno wskazać przyczyny tego stanu, ale w wielu przypadkach osiągnięcia producentów biżuterii z tego czasu są znane z zaledwie kilku katalogów wyrobów jubilerskich, nielicznych anonsów i wywiadów prasowych, krótkich esejów i felietonów w tygodnikach i kwartalnikach, skrótowych folderów wystaw itp. W tej sytuacji odtwarzanie wczesnego dorobku polskich wytwórni możliwe jest niemal wyłącznie poprzez bieżące uzupełnianie bazy ikonograficznej o fotografie archiwalne oraz współczesne zdjęcia zamieszczane w portalach aukcyjnych, społecznych itp.; w tym drugim przypadku jest to jednak obciążone istotnymi niedogodnościami – pierwszą jest oczywisty brak precyzyjnych danych o projektancie i czasie przedstawienia wzoru (widniały one

---

1 MYŚLIŃSKI 2021a, s. 13–26.

w niezachowanych dokumentach wzorcowni), drugą zaś wynikający z poszanowania praw autorskich zakaz publikowania tak gromadzonych zdjęć.

Na tym tle zdecydowanym wyjątkiem jest Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego ORNO w Warszawie<sup>2</sup>, wskazać bowiem można dwa niezwykle istotne przekazy z początkowego okresu jej działalności, tj. lat 1949–1954. Pierwszym jest dotychczas niepublikowana i niewykorzystana jako źródło informacji rękopiśmienna dokumentacja dokonań projektowych spółdzielni, zawarta w tzw. Wielkiej Księdze ORNO, której właściwy, iście barokowy tytuł, nadany jej przez pierwszego prezesa Romualda Rochackiego (funkcję tę pełnił w latach 1949–1960), to:

KSIĘGA  
Uchwał i ocen artystycznych  
Komisji Kwalifikacyjnej Zarządu S.P.L.i.A. „ORNO”  
dotyczących  
prac indywidualnych i zespołowych wykonywanych przez  
PRACOWNIĘ METALOPLASTYCZNĄ  
RĘKODZIEŁA ARTYSTYCZNEGO  
Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego  
„ORNO”  
w Warszawie ul. Bagno 5.

Poniżej tytułu widnieje narysowany ołówkiem tzw. gmerk autorski Rochackiego, którym od początku 1954 roku sygnował on swoje autorskie wyroby złotnicze<sup>3</sup>. Tytuł wskazuje, że pierwotnie Księga miała zawierać wspomniane uchwały i oceny przedstawianych projektów – i rzeczywiście je zawiera – ale dość szybko stała się po prostu katalogiem wyrobów ORNO z pierwszych sześciu lat działalności spółdzielni. Warto tu wspomnieć, że oprócz wspomnianego „gmerku” niemal jednolity charakter pisma ręcznego oraz przyjęty schemat wpisów dotyczących wzorów biżuterii i galanterii wskazuje, że zostały one wykonane przez jedną osobę

- 
- 2 Pierwotna nazwa Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego ORNO zmieniana była kilkakrotnie, np. w 1962 r. (Spółdzielnia Pracy Usług Plastycznych i Przemysłu Artystycznego ORNO), w 1965 (ORNO Spółdzielnia Pracy Przemysłu Artystycznego), w 1969 (Spółdzielnia Pracy Rękodzieła Artystycznego ORNO).
  - 3 Wielka Księga ORNO (dalej: WK ORNO) obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (Zbiory Sztuki Złotniczej, nr inw. SzM 11307) – tytuł przytaczam w układzie graficznym. Przekazanie Księgi do muzeum odbyło się 24 kwietnia 2002 za sprawą syna Romualda Rochackiego – Jacka Rochackiego, dla którego była ona przede wszystkim pamiątką rodzinną. Przed przekazaniem Księgi do MNW Jacek Rochacki wykonał jej pełną dokumentację fotograficzną, ta zaś, udostępniona mi wiosną 2021 r., stała się za jego zgodą jako spadkobiercy i właściciela praw autorskich podstawą przygotowania niniejszego artykułu.

– ich autorem był Romuald Rochacki<sup>4</sup>. Co istotne, ten widoczny, spójny charakter wpisów, obejmujący dokumenty oraz wzory powstające pomiędzy lipcem 1949 a listopadem 1954 roku, pozwala zdecydowanie uznać, że dokonywane były one *ex post*, a Księga nie została założona w momencie powołania spółdzielni, tj. 5 stycznia 1949 roku, lecz zdecydowanie później<sup>5</sup>. Świadczy o tym również użycie w jej tytule nazwy „pracownia metaloplastyczna rękodzieła artystycznego”, przyjętej w spółdzielni 4 lutego 1954 roku<sup>6</sup>. To wtedy zapadła decyzja o założeniu Księgi, a jej prowadzenie powierzono Rochackiemu, który dokonywał stosownych wpisów, poczynając od najstarszych wydarzeń i realizacji z 1949 roku.

Drugim – nie mniej istotnym – przekazem jest opublikowana w 1956 roku przez Mariusza Synkowskiego relacja o pierwszych latach funkcjonowania spółdzielni, mająca już właściwie charakter źródłowy<sup>7</sup>. Zawiera ona przede wszystkim opis prowadzonych do 1955 roku etapowych szkoleń artystycznych i technologicznych, przykłady wykonywanych w ich trakcie prac szkoleniowych, wprost rzutujących na powstające później projekty, kierowane do produkcji i sprzedaży. Widnieją w niej zatem informacje, których po części brak w Wielkiej Księdze ORNO.

Na marginesie tych dwóch źródeł wspomnieć można o jeszcze jednej publikacji z 1956 roku, autorstwa Henryka Kuronia. Jej wartość jako relacji o początkach działalności ORNO jest bardzo niska, ale zawiera ona łącznie 12 ilustracji, a na nich przedstawienia 22 wyrobów z omawianego okresu, głównie galanteryjnych, co w pewien sposób uzupełnia ikonografię najstarszych realizacji<sup>8</sup>. Ciekawostką jest, że to w tej publikacji widnieje nieco zaskakujące zdanie, iż wyroby ORNO

4 Przepuszczenie to potwierdził syn Romualda Rochackiego – Jacek Rochacki. Zmiana charakteru pisma i koloru atramentu zauważalna jest od s. 99 (nr wpisu 254).

5 WK ORNO była eksponowana na wystawie *Spółdzielnia ORNO. Biżuteria w Muzeum Warszawy* (17 maja–18 sierpnia 2019). Publikacją związaną z wystawą jest folder *Spółdzielnia ORNO. Biżuteria, przewodnik po wystawie*, zob. DĄBROWSKA/SIWIŃSKA/WISZNIEWSKA 2019a. Autorki opublikowały również esej *Srebrna łyżeczka. Na marginesie prac nad wystawą Spółdzielnia ORNO. Biżuteria w Muzeum Warszawy*, zob. DĄBROWSKA/SIWIŃSKA/WISZNIEWSKA, 2019b, s. 303–319. Wystawę omówił także: MYŚLIŃSKI 2019, s. 387–392. Przedmiotem osobnej analizy był srebrny okład WK ORNO: MYŚLIŃSKI 2021b, s. 433–446. Warto odnotować, że w profilu „Biżuteria w zbiorach Muzeum w Gliwicach”, prowadzonym w serwisie społecznościowym Facebook, w poście opublikowanym 21 kwietnia 2021 zamieszczono kilka zeskanowanych rysunków broszek, widniejących w WK ORNO, zob. <https://www.facebook.com/113676673626229/photos/gm.475082653923730/291418092518752/> [dostęp: 13.03.2022]; inne rysunki – karty nr 20, 23, 86, oraz rysunki nr 176 i trzy bez podpisów – opublikowała 6 sierpnia 2021 Paulina Mazurek w esej *Perła z lamusa*, <https://niezlasztuka.net/design-eseje/spoldzielnia-orno-bizuteria-arty-styczna> [dostęp: 20.08.2022].

6 WK ORNO, s. 24, wyciąg z protokołu nr 2 Zarządu spółdzielni z 27 marca 1954, potwierdzający decyzję z 4 lutego; na s. 2–6 wpisano wyciąg ze statutu spółdzielni oraz wyciągi z niektórych jego uchwał odnoszących się do szkoleń artystycznych oraz wzornictwa biżuterii i galanterii.

7 SYNKOWSKI 1956, s. 35–44. Informacje podane przez Synkowskiego powtórzyła w popularyzatorskim esej *PACIOREK-RUDKOWSKA 2000*, s. 10–11.

8 KURON 1956, s. 111–123.

noszą „piętno złego, drobnomieszczańskiego smaku”, co najpewniej było osobistą opinią Kuronia – wyraźnie będącego pod wpływem odchodzącego już socrealizmu i stalinizmu<sup>9</sup>.

## Wzornictwo – szkolenia

Łącząc ze sobą informacje widniejące w obu wspomnianych przekazach, można stwierdzić, że Synkowski wspomniał m.in. perturbacje z organizacją spółdzielni zakładanej przez artystów-plastyków, którzy jednak dość szybko wycofali swój akces, gdy Rochacki wskazał, iż powinna ona przybrać przede wszystkim charakter rzemieślniczy<sup>10</sup>. Kierunek ten, wyznaczony przez Rochackiego i podtrzymany przez Adama Jabłońskiego, wymagał jednak doskonalenia warsztatowego przyjmowanych pracowników-spółdzielców, często o pochodzeniu robotniczym, niezbyt wykształconych i nieufnie podchodzących do idei i wartości artystycznych. Synkowski pisał wprost: „Wielu młodych rzemieślników cierpiało na kompleks niższości i poza pracą nie zdradzało żadnych zainteresowań intelektualnych. Poprawę istniejącego stanu rzeczy osiągnąć można było jedynie przy pomocy umiejętnie zaplanowanego, a konsekwentnie i celowo przeprowadzonego szkolenia [...]. Podjęty zamiar szkolenia przywarsztatowego spotkał się na ogół z opornym i niechętnym ustosunkowaniem się załogi”. Rochackiemu i Jabłońskiemu udało się jednak przekonać pracowników do szkoleń artystycznych i technologicznych, w związku z czym Zarząd spółdzielni 18 września 1952 roku zlecił Komisji Kulturalno-Oświatowej „zorganizowanie szkolenia całego zespołu pracowniczego w zakresie metaloplastyki, budowy ornamentu i historii sztuki”, które prowadzono równocześnie z produkcją (zajęcia odbywały się we czwartki i soboty w blokach dwugodzinnych, po zakończeniu pracy, zatem w czasie wolnym); koszt szkolenia pokryła Ekspozytura Rejonowa Cepelii ze Spółdzielczego Funduszu Szkolenia Kadr<sup>11</sup>.

Rozpoczęte jeszcze jesienią 1952 roku szkolenie podzielono na 5 etapów<sup>12</sup>. Pierwszy etap obejmował zgodnie z projektem zajęcia z historii sztuki, sztuki użytkowej oraz ludowej, a podczas niego zorganizowano wycieczki szkoleniowe do Krakowa,

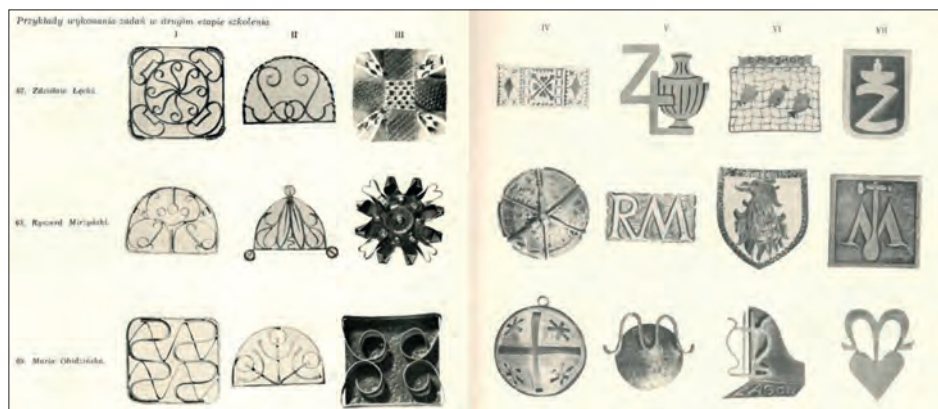
9 *Ibidem*, s. 112. Skorygować tu należy sąd, jakoby opinię tę wyraził Adam Jabłoński, ówczesny kierownik kursu metaloplastyki w ORNO (zob. MYŚLIŃSKI 2021b, s. 433, przyp. 1). Adam Jabłoński najprawdopodobniej jedynie dostarczył Kuroniowi materiał ilustracyjny do przygotowywanej publikacji.

10 Z udziału w spółdzielni wycofali się m.in. Stanisław Miller, Stefania i Andrzej Milwiczowie, Andrzej Wiercieński.

11 WK ORNO, s. 2, wyciąg z protokołu nr 43 Zarządu spółdzielni z 18 września 1952, pkt 6.

12 SYNKOWSKI 1956, s. 37–38.

Zakopanego, Gdańska i Kazimierza nad Wisłą<sup>13</sup>; co ciekawe, na posiedzeniu Zarządu 5 listopada 1952 roku „wysłuchano uwag Prezesa dotyczących zachowania poszczególnych członków zespołu na wycieczce szkoleniowej do Krakowa i Zakopanego”, co może świadczyć o pewnej niesforności grupy pracującej młodzieży<sup>14</sup>. Drugi etap szkolenia podzielono na 7 zadań, a jego celem było ujawnienie indywidualnych predyspozycji uczestników zebranych w kilkusobowe grupy<sup>15</sup>. Kursantom nakazano: planowanie kompozycji w kwadracie, trójkącie, kole oraz wycinku koła, wykonywanej najpierw drutem o przekroju okrągłym, następnie drutem o przekroju kwadratowym i płaskownikiem (zadanie I i II); opracowanie tzw. ornamentu snopowego, uzyskiwanego poprzez nacinanie blachy na paski, następnie zwijane i skręcane (zadanie III); opracowanie i dekorację wybranej bryły lub jej fragmentu (zadanie IV); opracowanie własnego monogramu, podkreślającego indywidualność twórcy (zadanie V); opracowanie znaczka pamiątkowego z wybranej miejscowości (zadanie VI); opracowanie znaku autorskiego – tzw. gmerku – służącego do oznaczania wykonywanych dzieł (zadanie VII) (il. 1). Etap trzeci, realizowany do przełomu czerwca i lipca 1954 roku, polegał na kontynuacji drugiego, z dodaniem bardziej skomplikowanych technologicznie oraz artystycznie wyrobów i dekoracji, kierowanych do produkcji masowej (cygarniczki, ołówki mechaniczne itp.). Na 1955 i 1956 rok przypadł czwarty i piąty etap szkolenia, tj. opracowywanie dzieł średniej wielkości oraz monumentalnych (Synkowski pisał w 1956 r. o piątym etapie jako rozpoczętym zaledwie kilka tygodni wcześniej)<sup>16</sup>.



1. Prace szkoleniowe – zadania I–VII w drugim etapie szkoleń pracowników ORNO (prace Zdzisława Łęckiego, Ryszarda Mirzyńskiego, Marii Obidzińskiej); za: SYNKOWSKI 1956, s. 40–41

13 *Ibidem*, s. 39.

14 WK ORNO, s. 2, wyciąg z protokołu nr 44 Zarządu spółdzielni z 5 listopada 1952.

15 SYNKOWSKI 1956, s. 39–42.

16 SYNKOWSKI 1956, s. 42.

Kończące z sukcesami szkolenia dały Zarządowi asumpt do podjęcia 28 maja 1953 roku decyzji o uroczystym zamknięciu drugiego etapu i powołaniu stałej Komisji Kwalifikacyjnej, w której skład wszedł kierownik kursu metaloplastyki Adam Jabłoński, prezes spółdzielni Romuald Rochacki, Andrzej Wiercieński oraz panie – Wanda Jeżowska i Beata Nehring z Cepelii<sup>17</sup>. Niebawem, 6 czerwca 1953 roku, potwierdzono osiągnięcie pozytywnych efektów drugiego etapu szkoleń, co pozwoliło przekształcić ORNO w „spółdzielnię artystów-rękodzielników”; jednocześnie Jabłoński zaproponował pracownikom dalszą naukę: 40 godzin rysunku i liternictwa, 40 godzin pogłębionego szkolenia technicznego, 20 godzin zajęć wiedzy o sztuce (również z zajęciami terenowymi), 100 godzin opracowywania wzorów do produkcji<sup>18</sup>. Wyrazem wzrostu prestiżu spółdzielni było też uznanie 8 października 1953 roku przez Ekspozyturę Rejonową Cepelii prezesa Rochackiego za kierownika artystycznego spółdzielni ORNO, a 5 grudnia 1953 roku Komisja Ocen Artystycznych (KOA) Cepelii przyjęła 105 wzorów (wszystkie zgłoszone) przygotowanych przez zespół grawerski (zapewne chodziło tu o wzory dekoracji rytowanej na ołówkach mechanicznych, papierośnicach, puderniczkach itp.). Za 45 wzorów wypłacono ich autorom honoraria, po 90 zł za każdy (Julia Szefer – 17 wzorów, Franciszka Szymanek – 11, Ryszard Mirzyński – 6, Marta Obidzińska – 5, Bogusław Maleszka – 4, Włodzimierz Śmieszny – 1, Wiktor Chrucki – 1). Wypłacono łącznie 4050 zł, co w specjalnym zawiadomieniu Zarząd skomentował, że „praca twórcza w zakresie metaloplastyki może być i jest opłacalna”<sup>19</sup>.

Nadzwyczaj ważna decyzja zapadła 9 stycznia 1954 roku – Zarząd spółdzielni postanowił ogłosić 12 stycznia I Konkurs Wewnętrzny dla członków i kandydatów spółdzielni na nowe wzory i formy produkcji metaloplastycznej. W ramach konkursu postanowiono zorganizować „nowy dział produkcji metaloplastycznej w zakresie pamiątkarstwa i galanterii artystycznej o charakterze indywidualnym i niepowtarzalnym”, a jednocześnie zapowiedziano stały charakter konkursów tego rodzaju. Uczestnictwo w I Konkursie było dobrowolne, wymagana była jedynie współpraca autorów z Adamem Jabłońskim jako wykładowcą i instruktorem szkolenia metaloplastycznego. Określono, że tematem będzie pamiątkarstwo, broszki, klamerki oraz inne przedmioty uzgodnione z Zarządem. Wzory należało składać do 31 stycznia, a ocena Zarządu uwzględniała trzy kryteria: poziom artystyczny, zapotrzebowanie rynku (ocena dokonywana przez przedstawiciela Rejonowego Biura Handlowego Cepelii, RBH) oraz ocenę technicznych możliwości wykonania wzoru w kilkudziesięciu egzemplarzach, przy uwzględnieniu

17 WK ORNO, s. 2–3, wyciąg z protokołu nr 53 Zarządu spółdzielni z 28 maja 1953, pkt 4.

18 *Ibidem*, s. 3, wyciąg z protokołu nr 54 Zarządu spółdzielni z 6 czerwca 1953, pkt 5.

19 *Ibidem*, s. 3, zawiadomienie Zarządu spółdzielni z 5 grudnia 1953.

kalkulacji uzgodnionej z RBH Cepelii oraz przy jak największej oszczędności srebra<sup>20</sup>. Ustalono, że wzory przyjęte przez Komisję Kwalifikacyjną spółdzielni będą następnie przedłożone KOA Cepelii, a po ich zaakceptowaniu i wypłaceniu autorom honorarium staną się własnością spółdzielni, która uzyska prawo do ich powielania. Konkurs nie mógł zakłócać bieżącej produkcji spółdzielni, dlatego przyjęto, że wszystkie zgłaszane nań dzieła należy wykonać poza godzinami pracy.

Sukces I Konkursu spowodował, że Zarząd spółdzielni 4 lutego 1954 roku podjął uchwałę o przekształceniu „zakładu (warsztatu) wytwórczego galanterii artystycznej ze srebra na pracownię metaloplastyczną rękodzieła artystycznego” zgodnie z etapami planów operatywnych spółdzielni<sup>21</sup>. W 12 punktach dokładnie określono zadania i charakter pracowni, m.in. podkreślono konieczność stałych szkoleń podnoszących wartość artystyczną wyrobów; wskazano srebro jako podstawowy materiał wytwórczy (inne materiały mogły mieć charakter zdobniczy); nad stałym podnoszeniem umiejętności pracowników czuwać miał kierownik artystyczny spółdzielni, który mógł korzystać z konsultacji innych artystów-plastyków spoza ORNO; nowe wzory winny były być opracowywane poza godzinami pracy; utworzono specjalny Fundusz Konkursów i Konsultacji (zasilano go m.in. 5% każdego wypłaconego honorarium autorskiego); wzory należało przedkładać Komisji Kwalifikacyjnej, a w dalszym etapie KOA Cepelii; ograniczono powielanie przyjętego wzoru do kilkudziesięciu egzemplarzy w celu utrzymania jego niepowtarzalności i indywidualności; wreszcie każdy wyrób pracowni, jako dzieło indywidualne, należało znakować opracowanym w drugim etapie szkolenia „gmerkiem” autorskim, widniejącym obok znaku spółdzielni; dopuszczono także tworzenie prac systemem kolektywnym (spółki autorskie), a przy produkcji prac „autoryzowanych” dopuszczono nadzór autorski.

Konkurs stał się wyraźnym impulsem do rozwoju spółdzielni; na zebraniu zwołanym na 27 marca 1954 roku Rochacki stwierdził, że posiedzenia Komisji Kwalifikacyjnej spółdzielni są ze względu na jej skład otwartymi posiedzeniami Zarządu, który ma czuwać nad wysoką jakością techniczną, artystyczną oraz możliwością zbytu nowo powstających wzorów przeznaczonych do produkcji. Jednocześnie zlikwidowano dział handlowy, którego rolę przejęło RBH Cepelii, a jego przedstawiciel miał głos decydujący w kwestii oceny przedstawianych wzorów. W celu podnoszenia walorów artystycznych wyrobów zaproszono do współpracy Mamerta Celmińskiego oraz Stefanię Milwicz, co było bardzo przemyślanym krokiem Zarządu spółdzielni, zakładano bowiem, że jeśli zespół pracowników będzie przedstawiał miesięcznie kilkadziesiąt nowych wzorów i będą

20 *Ibidem*, s. 3–4, wyciąg z protokołu nr 65 Zarządu spółdzielni z 9 stycznia 1954.

21 *Ibidem*, s. 4–6, wyciąg z protokołu nr 67 Zarządu spółdzielni z 4 lutego 1954.



one spełniać wysokie wymagania, to stanie się to podstawą do przekształcenia Komisji Kwalifikacyjnej w KOA Cepelii. Likwidowałoby to jeden stopień biurokratyczny w opiniowaniu wzorów i ich kierowaniu do produkcji, a z pewnością byłoby podniesieniem prestiżu spółdzielni, której Zarząd – jako Komisja Kwalifikacyjna – stałby się równocześnie KOA Cepelii (w omawianym czasie zamiar ten jednak się nie udał). Jakiegokolwiek nadzieje i różne kalkulacje wiązał Zarząd spółdzielni z I Konkursem, to nie ulega wątpliwości, że stał się on jednoznacznym dowodem na „przekształcenie kilkudziesięciu młodych, pozbawionych jakichkolwiek kulturalnych zainteresowań chłopców i dziewcząt na świadomych swej wartości i obranej drogi rzemieślników-artystów”<sup>22</sup>.

## Wzornictwo – realizacje

Widniejący w Wielkiej Księdze ORNO *Katalog metaloplastyki artystycznej SPLiA „ORNO” powielanej w latach 1949–1953 pod Kierownictwem artystycznym Romualda Rochackiego* obejmuje łącznie 529 numerowanych wpisów, ale tylko w zakresie numerów od 1 do 286 większość z nich zawiera nazwę przedmiotu, informację o rodzaju użytego materiału, imię i nazwisko autora, nadany numer katalogowy wraz z datą oceny dokonanej przez KOA Cepelii, datę wprowadzenia do produkcji, wysokość honorarium wypłaconego autorowi, koszt zakupu modelu do wzorcowni, jego wagę, cenę sprzedaży detalicznej oraz cenę zbytu do hurtowni lub innych sklepów<sup>23</sup>. Trzeba przy tym zauważyć, że oczywiście nie wszystkie wyszczególnione wyżej informacje uwzględniano przy każdym modelu, choć zawsze wpisywano dane podstawowe, tj. określano typ przedmiotu, zastosowany rodzaj materiału, imię i nazwisko autora, datę akceptacji KOA Cepelii. W tej grupie tylko w zakresie numerów od 1 do 282 wpisy w znacznej większości wzbogacone są bardzo dokładnymi, ołówkowymi rysunkami katalogowanych modeli biżuterii i galanterii (ich autorem był Rochacki; z niejasnych przyczyn nie wykonał on rysunków w zaledwie kilkunastu przypadkach – być może przedmioty te ze względu na swój charakter nie przedstawiały szczególnych wartości artystycznych). Choć zapewne jeszcze na przełomie 1954 i 1955 roku przewidywano dalsze prowadzenie katalogu wyrobów i przygotowano do wypełnienia numery od 287 do 526, to nie zawierają one żadnych opisów ani ilustracji; najprawdopodobniej pozostawienie „pustych” miejsc było efektem tego, że w 1955 roku rozpoczęto rysunkowe oraz fotograficzne uwiecznianie wzorów na kartach technologicznych w dziale

22 SYNKOWSKI 1956, s. 38.

23 O zmianach funkcji, jaką pełniła WK ORNO, świadczy też zakres lat „1949–1953” widniejący w tytule katalogu prac – wpisy dotyczące powstających wzorów zdecydowanie wykraczają poza rok 1953; por. DĄBROWSKA/SIWIŃSKA/WISZNIIEWSKA 2019b, s. 311–313.

nadzoru artystycznego, a Wielka Księga ORNO stała się wyłącznie okazjonalnie użytkowaną kroniką wystaw prac powstających w spółdzielni.

Katalog prac realizowanych w ORNO w pierwszych latach działania spółdzielni oraz zawarte w nim wyniki wewnętrznych przeglądów Komisji Kwalifikacyjnej i oceny KOA Cepelii pozwalają na analizę formowania się charakterystycznego wzornictwa spółdzielni, wypracowanego podczas kolektywnych szkoleń oraz samokształcenia się jej członków, zarówno pracujących bezpośrednio przy produkcji, jak i z działów pomocniczych, np. administracji. Daty zatwierdzenia zgłaszanych wzorów jednoznacznie wskazują, że pomiędzy początkiem 1949 a końcem 1951 roku powstało ich niewiele, bo w Wielkiej Księdze ORNO wpisano ich zaledwie 30<sup>24</sup>. Najwcześniejsze wyroby to w przeważającej części projekty Rochackiego (22 z 30), o różnorodnych formach, stylu, technikach wykonawczych i przeznaczeniu, co tłumaczyć należy trwającym wówczas poszukiwaniem własnego charakteru całej spółdzielni, jak i prozaiczną próbą dostosowania produkcji do oczekiwań rynku. Opierały się one na podstawowym asortymencie materiałowym, tj. srebrnym drucie o przekrojach kolistym oraz kwadratowym, który sztukowano na odpowiednio odcinki, wyginano i splatano w nieskomplikowane formy, a także srebrnej blasze – gładkiej, rytowanej lub młotkowanej, w jednym tylko przypadku sztancowanej, być może z użyciem wykrojnika formy. Uzyskane tak prefabrykaty lutowano, jeśli wyrób składał się z kilku elementów. Pierwszym, a zatem najstarszym wyrobem ORNO, poniekąd słynnym ze względu na niemal całkowity brak zainteresowania kupujących, były agrafki wyginane ze stalowego drutu – jakoby ze szprych rowerowych – srebrzone lub złocone (wzór zatwierdzony 28 lipca 1949; cena sprzedaży – 18,42 zł; wyprodukowano podobno 60 tysięcy agrafek)<sup>25</sup>. Kolejne wzory produkcyjne powstawały już ze srebra: łańcuszek do kluczy z zawieszka zdobioną Syrenką (proj. Romuald Rochacki i Andrzej Milwicz); bransoletki składane z dwóch połówek koła (dwie wersje – z dwóch oraz trzech równoległych pasm; proj. Henryk Strączek); bransoletka segmentowa (siedem ogniw; proj. Ryszard Janowski); seria wycinanych z blachy wisiorów z przedstawieniami dwunastu łączonych znaków zodiaku i symboli planet (il. 2), bransoletka kolistą, trzy bransoletki segmentowe (po siedem ogniw), dwie obrączki (jedna ze splecionego drutu), prostokątna puderniczka z blachy dekorowanej rytowaniem, dwa etui na pudełka zapalek, spinka do krawata, srebrna agrafka, cygarniczka, dwa komplety czteroczęściowych okuć do damskich torebek, ołówek automatyczny o przekroju sześciobocznym, skręcane z drutu łyżeczki do kawy oraz cukru z puncowanymi czerpakami, okucie do kasetki na papierosy (proj. Romuald Rochacki); koliste lustro z rączką oraz etui

24 WK ORNO, nr 1–30.

25 SYNKOWSKI 1956, s. 36.

na fotografię z rytowanym przedstawieniem żaglówki na wieczku (proj. Franciszek Książopolski); 2 wycinane w blasze nożyki do papieru zdobione warszawską Syrenką (proj. Zofia Jurakowska) (il. 3); wpinka sztancowana w blasze oraz broszka z drutu – obie dekorowane postacią warszawskiej Syrenki (proj. Aleksander Łącki). Trzeba tu dodać, że wyroby te z pewnością miały charakter produkcyjny, tj. utrzymywano je w ciągłej ofercie sprzedażowej, nie ma natomiast pewności, czy tak samo traktowano wzory powstające podczas szkoleń z lat 1952–1954. Te ostatnie, częściowo znane dzięki publikacji Synkowskiego, w większości nie zostały uwiecznione w Wielkiej Księdze ORNO, co zdaje się świadczyć, że nie weszły do seryjnej produkcji, ale stały się własnością wzorcowni spółdzielni, gdzie zapewne traktowano je jako przykłady rozwiązań formalnych i artystycznych – być może zatem należy uznać je za unikaty lub dzieła powielane w bardzo małym zakresie.



2. Wisior z przedstawieniem połączonych znaków: zodiaku Barana i planety Mars; proj. Romuald Rochacki, 1949 (Wielka Księga ORNO, nr 2); fot. oraz własność Monika Aleksiejuk

Kilkakrotnie wspomniany już I Konkurs roku był szczególnie istotny dla kształtowania wzornictwa ORNO. Wziął w nim udział niemal cały zespół pracowników – 31 osób do 15 lutego 1954 roku zgłosiło łącznie 53 wzory: 15 szpilek do kapeluszy i beretów, 16 broszek, 15 klamerek, 2 popielniczki, 1 etui na zapalniczki, 1 kasetę z ozdobnym okuciem, 1 zakładkę do książek, 1 okucie do albumu (w sumie 52<sup>26</sup>). Wyniki konkursu podano 16 lutego 1954 roku w Protokole nr 1 Komisji

26 Wyszczególnione liczby wzorów dają sumę 52. Niekiedy podawane w sprawozdaniach liczby zgłaszanych lub akceptowanych wzorów różnią się np. od sumy poszczególnych rodzajów wyrobów albo od liczby wzorów wpisanych do WK ORNO.

Kwalifikacyjnej, którą ostatecznie formowali: prezes spółdzielni Romuald Rochacki, kierownik techniczny Juliusz Budny, kierownik pracowni metaloplastycznej Zdzisław Łęcki, wykładowca kursu metaloplastyki Adam Jabłoński, prezes rady nadzorczej Edward Boimski, przewodniczący komitetu członkowskiego Kazimierz Wciśliński, zastępca kierownika pracowni metaloplastycznej i kierownik kursu metaloplastyki Henryk Bartosiak. Ze wszystkich 53 wzorów do dalszej oceny przez KOA Cepelii wskazano 29 (5 zaliczono do pamiątkarstwa), a wyniki generalnie uznano za bardzo dobre, choć w kilku wyrobach wskazano konieczność dokonania poprawek. Widniejące w protokole inicjały uczestników pozwalają przyjąć, że prace zaakceptowane przez KOA Cepelii przygotowali: Franciszka Szymanek, Helena Krygier, Kazimierz Wciśliński, Grzegorz Kłusek, Stanisława Kosińska, Irena Żbikowska, Stanisław Szymanek, Halina Kowalkiewicz, Alicja Narowska, Marta Obidzińska, Julia Szefer, Zdzisław Łęcki, Marian Piekarski, Teresa Asik, Edward Boimski wraz z Martą Obidzińską<sup>27</sup>. Część z prac przedstawionych do konkursu skierowano natychmiast do produkcji, o czym świadczą wpisy w Wielkiej Księdze ORNO o pozytywnej ocenie KOA Cepelii 18 lutego 1954 roku<sup>28</sup>. W zakresie formy łączy je kilka podstawowych cech, co dowodzi jednorodnego kształtowania biżuterii i galanterii, będącego wynikiem prowadzonych szkoleń. Są to przede wszystkim kompozycje ujęte w kształty podstawowych figur geometrycznych (koło, owal, kwadrat, trójkąt), wykonane albo z drutu (ew. płaskownika) wyginanego w pętle, esownicy lub uproszczone wzory geometryczne, albo odpowiednio opracowanej blachy. Ich konstrukcja jest płaska, jedno- lub najwyżej dwuwarstwowa – dzieła jednowarstwowe wykonane są z drutu lub blachy, której ażurowe wycięcia układają się w wybrane przedstawienie, natomiast w dwuwarstwowych na blaszane tło nałożona została dekoracja geometryczna lub figuralna z drutu lub płaskownika. Dekoracje figuralne charakteryzują się zdecydowanie syntetycznym ujęciem, sprowadzającym wybrane motywy niemal do znaku graficznego (warszawska Syrenka, kogut itp.), co wynikało zarówno z przyjętej konwencji artystycznej, jak i zapewne skromnego zestawu narzędzi i urządzeń technicznych, ograniczających bardziej finezyjne kształtowanie materiału. W niektórych wpisach widnieją niezwykle ważne dane o wielkości produkcji rękodzielniczej w pracowni – np. klamrę do sukni, autorstwa Franciszki Szymanek, oraz klamrę-sprzączkę, zaprojektowaną przez Grzegorza Kłuska, wykonano w 51 egzemplarzach każdą<sup>29</sup>, broszkę Mariana Piekarskiego wykonano w 29 egzemplarzach<sup>30</sup>, broszkę zdobioną

27 Uczestników konkursu oznaczono w protokole wyłącznie inicjałami (WK ORNO, s. 17).

28 WK ORNO, nr 31–47.

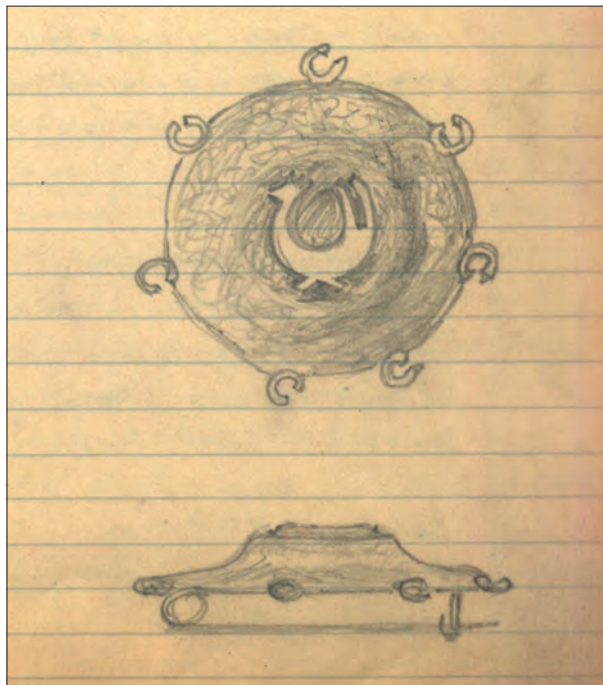
29 *Ibidem*, nr 31 i 33.

30 *Ibidem*, nr 40.

kogutem, autorstwa Ryszarda Mirzyńskiego, powielono w 50 egzemplarzach<sup>31</sup> (il. 4), a czarkę-popielniczkę do papierosów, zdobioną warszawskimi Syrenkami, autorstwa Zdzisława Łęckiego, zrealizowano w 29 egzemplarzach<sup>32</sup>. Przytoczone dane pozwalają jednoznacznie stwierdzić, że modele produkcyjne powstające po I Konkursie nie przekraczały liczby 51 egzemplarzy, zgodnie z wytycznymi, by prace miały walor dzieł nielicznych.



3. Nożyk do papieru, proj. Zofia Jurakowska, 1952 (Wielka Księga ORNO, nr 19); fot. oraz własność Magdalena Pietrzyk



4. Broszka, proj. Ryszard Mirzyński, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 42); fot. archiwum autora

Niebawem, po zamknięciu I Konkursu Zarząd spółdzielni rozpiął kolejny, choć nie miał on już tak oficjalnej i niemal uroczystej formy. Na zebraniu 27 marca 1954 roku przystąpiono do przeglądu 82 nowych zgłoszonych wzorów, co m.in. pokazuje tempo ich opracowywania – powstały one pomiędzy 16 lutego a 27 marca, tj. w okresie około półtora miesiąca<sup>33</sup>. Opinie o wzorach podzielono na cztery

31 *Ibidem*, nr 42. Ilustracja opublikowana w profilu „Biżuteria w zbiorach Muzeum w Gliwicach”, prowadzonym w serwisie społecznościowym Facebook, w poście z 21 kwietnia 2021, <https://www.facebook.com/113676673626229/photos/gm.475082653923730/291418092518752/> [dostęp: 13.03.2022].

32 WK ORNO, nr 46.

33 *Ibidem*, s. 23–26.

kategorie: artystyczną (wyrażali ją kierownik artystyczny spółdzielni, kierownik szkolenia metaloplastycznego oraz zaproszeni konsultanci – Mamert Celmiński i Stefania Milwicz), technologiczną, handlową i społeczną. Zdecydowaną większość z przedstawionych 82 wzorów stanowiły ponownie klamerki oraz broszki, a wzory takie jak etui na zapałki, nożyk do papieru, bransoletka, puderniczka, kasetka z dekoracją nawiązującą do VII Wyścigu Pokoju, szpilka i spinka do krawata miały już charakter dosłownie pojedynczych propozycji. Co więcej, aż 37 wzorów były to broszki i guziki srebrne z pleksiglasem, wówczas dość nowym i zaskakującym materiałem w profesji metaloplastycznej. Pozytywną opinię uzyskały ostatecznie 43 propozycje, 15 wskazano jako nadające się do poprawy, a pozostałe odrzucono<sup>34</sup>. Warto dodać przy tym, że do KOA Cepelii przesłano jednocześnie kilka wcześniejszych prac Romualda Rochackiego, już pozytywnie opiniowanych przez Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji, a także 26 nowych, pozakonkursowych wzorów zdobień ołówków mechanicznych, co świadczy, że ocenie podlegały również motywy dekoracyjne, traktowane na równi z projektami przedmiotów<sup>35</sup>.

Na ten etap kształtowania się wzornictwa ORNO należy zwrócić baczną uwagę ze względu na wykorzystanie szeroko rozumianych motywów podhalańskich (zakopiańskich), a także wspomniane już zastosowanie w części projektów pleksiglasu (metakrylanu). W tym pierwszym przypadku zwrot ku kulturze materialnej Podhala, tu pojmowanej jako składowa część polskiej sztuki ludowej, był z pewnością efektem wycieczki do Krakowa i Zakopanego, zorganizowanej jesienią 1952 roku jako element pierwszego etapu szkolenia; był to też wynik wpływu Adama Jabłońskiego, z którym każdy z autorów obowiązany był konsultować przygotowywany wzór. Zauważyć da się tu zarówno odwołania do motywów zdobiących góralską architekturę oraz stroje, form metaloplastyki – sprzączek i klamer, przedmiotów codziennego użytku, a nawet większych wyrobów kowalskich, np. okuś i krat. Odwołując się do przykładów, wskazać można przygotowaną przez Helenę Krygier ażurową klamrę do sukni, wykonaną z jednego odcinka drutu formującego okrąg wzbogacony po bokach poziomymi rzędami tzw. pętlic, tj. popularnymi motywami geometrycznej dekoracji wyszywanej na góralskich strojach<sup>36</sup>. Z kolei inspiracje masywnymi klamrami do pasów czytelne są w trzech wzorach: przygotowanej przez Bogusława Maleszkę blaszanej klamrze do sukni, składającej się z dwóch połączonych zapięciem owali o łukowatych wycięciach na dłuższych bokach, dekorowanymi sześcioma wybijanymi półkolami przeciętymi

34 *Ibidem*, nr 48–82; w tej części spisu uwzględniono również projekty opiniowane przez KOA 22 kwietnia 1954.

35 *Ibidem*, s. 26.

36 *Ibidem*, nr 51.

wspólną osią-odcinkiem (il. 5)<sup>37</sup>, zrealizowanej przez Martę Obidzińską blaszanej klamrze do płaszcza lub sukni, o wrzecionowatym kształcie, z dwoma głębokimi klinowymi wycięciami na końcach i nakładaną dekoracją sześciu rozmieszczonych symetrycznie rozetek<sup>38</sup>, oraz zaprojektowanej przez Halinę Kowalkiewicz klamrze do płaszcza – o podobnej formie, z nakładaną dekoracją pętającego się drutu<sup>39</sup>. Z kolei broszka projektu Teresy Asik przypomina kowalskie okucia zawiasów drzwi – ma ona kształt dwóch równoległych, szerokich pasów o zawiniętych antytetycznie końcach, złączonych w środku trzema krzyżkowymi przszyciami oraz dwoma prostopadłymi klinami<sup>40</sup> (il. 6, 7).



5. Klamra do sukni, proj. Bogusław Maleszka, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 52);  
fot. archiwum sklepu Oldlifestyle Pawła Łuca

Intrygującą ciekawostką było zastosowanie pleksiglasu w niewielkich wyrobach – guzikach, broszkach i wpinkach, będące być może efektem zakupu lub przekazania do spółdzielni kilku grubych tafli tego materiału. Biżuteria i galanteria tego rodzaju powstawała według jednego, zasadniczego schematu. Z kawałka tworzywa wycinano koło lub prostokąt, które w kilku wybranych miejscach przewiercano na wylot. Następnie przygotowywano zaprojektowaną wcześniej

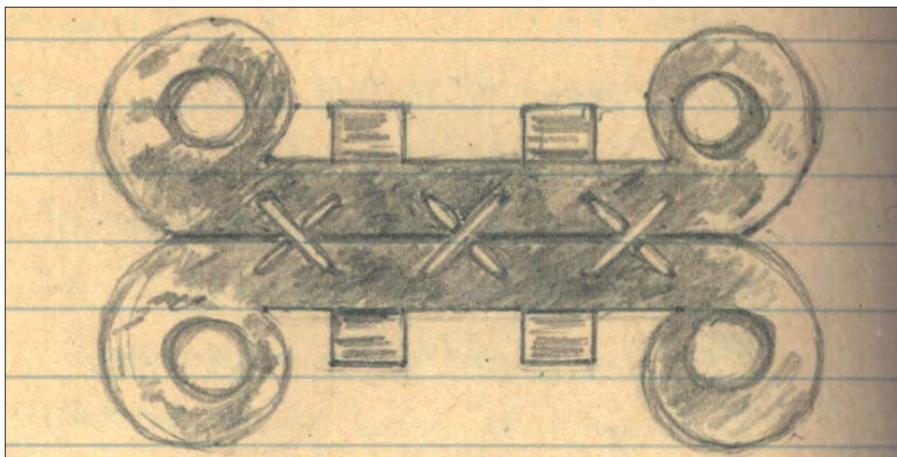
37 *Ibidem*, nr 52.

38 *Ibidem*, nr 55.

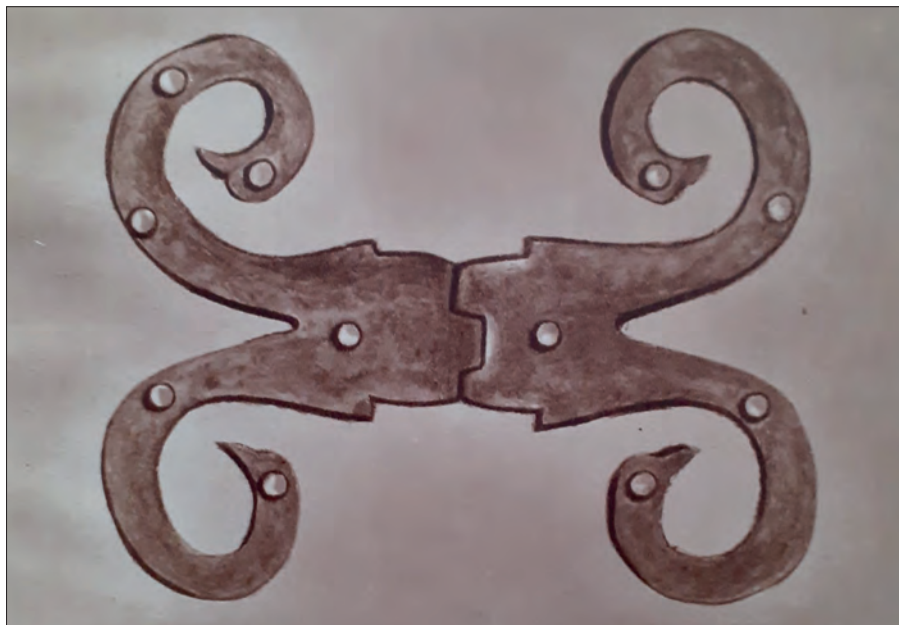
39 *Ibidem*, nr 57.

40 *Ibidem*, nr 69.

dekorację ze srebrnej blachy lub drutu, która z jednej strony miała dolutowane długie druciane trzpienie. Gotową dekorację mocowano w płytce pleksiglasu, przeprowadzając trzpienie przez wcześniej przewiercone otwory, a nieco wystające końce drutu lekko zaginano, bo z oczywistych względów niemożliwe było końcowe lutowanie. Tym sposobem dekoracja srebrna uzyskiwała pleksiglasowe tło – dzieło prezentowało się jako nowoczesne, a jednocześnie niebagatelna była oszczędność zastosowanego srebra (il. 8).



6. Broszka, proj. Teresa Asik, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 69); fot. archiwum autora



7. Zawias drzwii (Podhale), XIX–XX w.; za: KURON 1956, il. na s. 105





8. Broszka, proj. Edward Boimski, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 79);  
fot. oraz własność prywatna

Zdecydowanie rozwijające się wzornictwo spółdzielni i wyobraźnia młodych projektantów napotykały jednak różne przeszkody, także odnoszące się do relacji międzyludzkich. Ich śladem jest protokół zebrania Komisji Kwalifikacyjnej z 24 kwietnia 1954 roku, podczas którego pierwszym omówionym problemem było uczestnictwo konsultantów artystycznych w procesie projektowym – nieznane dziś obiekcje w tej sprawie zgłosił Jabłoński, a ze względu na różnicę zdań w tej kwestii Komisja postanowiła artystów-plastyków do konsultacji nie zapraszać<sup>41</sup>. Wydaje się, że takie działanie było intencją Jabłońskiego, gdyż kolejnym punktem było omówienie uwag zgłoszonych przez Henryka Grunwalda, pełniącego wówczas funkcję przewodniczącego Odwoławczej KOA Cepelii i wskazującego pewne usterki prac realizowanych w ORNO. Wówczas to „omówiono z prof. A. Jabłońskim sprawę wprowadzenia specjalnych konsultacji w zakresie rysunku i kompozycji, wysuwając kandydaturę prof. Grunwalda, art. Celmińskiego lub art. plast. Milwiczowej. Wobec różnicy zdań postanowiono sprawę przemyśleć ponownie i wrócić do niej

41 *Ibidem*, s. 38, wyciąg z protokołu nr 3 Zarządu spółdzielni z 24 kwietnia 1954. Pewne światło na te kwestie rzuca krótki esej: ROCHACKI 1994, s. 31–32.

na najbliższym posiedzeniu”<sup>42</sup>. Tak dość ogólnie sformułowane zdanie zdaje się wskazywać na rosnące napięcia w gronie Zarządu, których oficjalną przyczyną był najpewniej przyjęty system szkolenia i jego efektów, w ocenie zewnętrznej nie zawsze udanych i zadowalających, pomimo konsultacji z plastikami zaproszonymi do współpracy. Była to zatem próba zaradzenia podobnym sytuacjom w przyszłości, ale – jak pokazały późniejsze relacje – nieskuteczna, ponieważ miesiąc później, tj. 26 maja 1954 roku, jednym z punktów zebrania Zarządu było „ustalenie charakteru i warunków dalszej współpracy z kol. Jabłońskim” oraz zobowiązano „kol. Budnego [Juliusz Budny – kierownik techniczny] do opracowania projektu dot. charakteru i zakresu dalszego szkolenia metaloplastycznego oraz warunków dalszej współpracy z prof. Jabłońskim”<sup>43</sup>, a na posiedzeniu Komisji Kwalifikacyjnej 26 czerwca Jabłoński otrzymał sformułowane na piśmie warunki i zakres dalszej współpracy, ale ich podpisanie odłożono na jego wniosek do powrotu prezesa Rochackiego z urlopu<sup>44</sup>.

W tej nie w pełni zgodnej atmosferze dokonano 24 kwietnia oceny 38 nowych wzorów, spośród których jednomyślnie odrzucono 7 ze względu na dostrzeżone w nich usterki lub niedostateczny poziom artystyczny. Pozostałe, w liczbie 31, przyjęto jednogłośnie (7 prac – klamerka Kazimierza Wciślińskiego, broszka Julii Szefer, broszka i pierścionek Romualda Rochackiego, bransoleta i „klips” do krawata Ryszarda Janowskiego, guzik Mariana Piekarskiego) bądź z jedną opinią negatywną (klamerki, zakładka do książki, wisiorki, broszki i guziki z metakrylanem, kasetki) i przesłano do opiniowania KOA Cepelii 27 kwietnia 1954 roku<sup>45</sup>, gdzie 23 zgłoszone tego dnia modele uzyskały akceptację niezbędną do rozpoczęcia produkcji<sup>46</sup>. Uważna analiza pozwala dostrzec rosnącą klasę artystyczną wyrobów – głównie w zakresie kompozycji, ale też w sferze technologii, np. w coraz bieglejszym posługiwaniu się różnego rodzaju materiałami, tj. drutem, płaskownikiem i blachą. Zdecydowanie dobrze autorzy radzili sobie z kształtowaniem rozbudowanych form przy zastosowaniu np. niemal wyłącznie drutu – jako przykład służyć może prostokątna broszka Julii Szefer oraz kolistą, lekko wypukłą broszką autorstwa Franciszki Szymanek<sup>47</sup>. Pierwsza zbudowana jest z wąskiego, rytowanego paska blachy oraz ośmiu esownic wygiętych z drutu, które od góry i dołu ułożone zostały po dwie pary w układzie antytetycznym. Z kolei druga, ujęta splecionym

42 *Ibidem*, s. 39, wyciąg z protokołu nr 3 Zarządu spółdzielni z 24 kwietnia 1954.

43 *Ibidem*, s. 47, wyciąg z protokołu nr 4 Zarządu spółdzielni z 26 maja 1954.

44 *Ibidem*, s. 63, wyciąg z protokołu nr 5 Zarządu spółdzielni z 26 czerwca 1954.

45 *Ibidem*, s. 38–39, wyciąg z protokołu nr 3 Zarządu spółdzielni z 24 kwietnia 1954.

46 *Ibidem*, nr 83–103.

47 *Ibidem*, nr 91, 101.

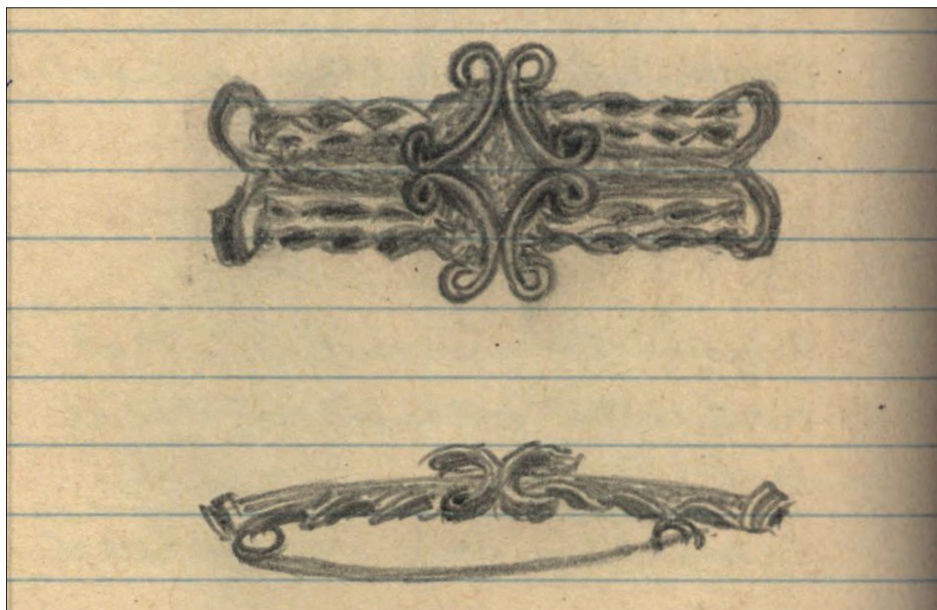
jak do filigranu grubym drutem, podzielona jest na trzy koncentryczne strefy – pierwszą wypełnia ciągły ornament falowy, drugą meander składający się z ośmiu złączonych w poziomie esownic wyginanych z plecionego drutu, a trzecią, środkową, w formie wypukłego kaboszonu zdoła rytowana, prosta dekoracja geometryczna (il. 9). W obu przypadkach udało się projektantkom uzyskać wrażenie okazałości dzieła przy jednoczesnej oszczędności materiałowej. Trzecim dziełem z tej grupy jest broszka Romualda Rochackiego, wykonana z blachy odpowiednio nacinanej w długie paski, które następnie zwijano lub skręcano, co budzi skojarzenie z ornamentem kartuszowo-zawijającym (twórcy biżuterii czynni w tym czasie ten rodzaj dekoracji nazywali „loczkami”, a w ORNO określano go jako „ornament snopowy” – był on tematem szkoleń artystycznych na etapie drugim jako zadanie III).



9. Broszka, proj. Franciszka Szymanek, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 101);  
fot. oraz własność Aleksandra Stańko

Rochacki wykonał broszkę w przemyślny, pracochłonny sposób: dość wąski prostokątny płat blachy został pięciokrotnie równolegle nacięty na obu końcach na około jednej trzeciej długości, dzięki czemu jego środek pozostał cały, a po bokach powstało po sześć pasek. Każdy pasek został następnie kilkakrotnie skręcony

wzdłuż swej osi, a ich końce najprawdopodobniej dolutowano do wykonanych z płaskownika zakończeń przypominających literę „B”<sup>48</sup>. Środek broszki, być może lekko wypukły, ujęty został czterema elementami przypominającymi ornament małżowinowy, formowanymi z odpowiednio wygiętych, dłuższych odcinków płaskownika lub drutu (il. 10)<sup>49</sup>. Ten sposób kształtowania biżuterii, polegający jedynie na nacinaniu blachy, skręcaniu oraz zwijaniu powstałych pasków, nie wymagał jakichkolwiek skomplikowanych narzędzi złotniczych, poza odpowiednimi nożycami i wąskimi szczypcami. Broszki, spinki i podobne dzieła przybierały dynamiczne, rozbudowane formy, uzależnione jedynie od wyobraźni projektanta oraz liczby i długości pasków uzyskanych równymi nacięciami.



10. Broszka, proj. Romuald Rochacki, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 90); fot. archiwum autora

Z pewnością już około połowy 1954 roku stała grupa osób zatrudnionych w pracowni metaloplastyki zgłaszała coraz więcej i coraz to lepszych wzorów dzięki wciąż prowadzonym szkoleniom i udzielanym konsultacjom. O ich klasie świadczy fakt, że zdecydowanie mniejszą liczbę modeli odrzucano jednogłośnie

48 *Ibidem*, nr 90. Rysunek nie pozwala na stwierdzenie, czy zakończenia zostały dolutowane, czy też uformowano je z przedłużonych pasków zewnętrznych. Odpowiedź na to może dać jedynie autopsja zachowanego egzemplarza broszki.

49 Ilustracja opublikowana w profilu „Biżuteria w zbiorach Muzeum w Gliwicach”, prowadzonym w serwisie społecznościowym Facebook, w poście z 21 kwietnia 2021, <https://www.facebook.com/113676673626229/photos/gm.475082653923730/291418092518752/> (dostęp: 13.03.2022).

w ramach Komisji Kwalifikacyjnej, a KOA Cepelii przyjmowała bez problemu nawet te z jedną opinią negatywną. Traktować to należy jako wyraz szczególnej dbałości Zarządu ORNO o to, by jak najwięcej nowych modeli trafiało do produkcji i w efekcie do sprzedaży przynoszącej zysk, co było podstawowym celem spółdzielni. Z tego powodu w ofercie projektowej pojawiały się przedmioty niekiedy zaskakujące różnorodnością rozwiązań technicznych, ikonografią, a nawet wielkością; podkreślić też należy pewną „elastyczność” projektantów, którzy na żądanie KOA Cepelii gotowi byli zmieniać pierwotne przeznaczenie swoich wyrobów, bez ingerencji w ich formę i jakość artystyczną. Dowodzi tego posiadzenie Komisji Kwalifikacyjnej 26 maja 1954 roku, podczas którego 35 pracowników przedstawiło łącznie 82 wzory, ale odrzucono tylko 1 z nich; w tej grupie zaprezentowano 45 modeli galanterii damskich fryzur – 32 zapinki i 13 wsuwek, 26 „klipsów” do krawata – z zakresu galanterii męskiej, a spośród tak popularnych dotychczas broszek przedstawiono tylko 4 wzory<sup>50</sup>. Jak zawsze Komisja Kwalifikacyjna przekazała wzory do KOA Cepelii, która swoją opinię wydała już 27 maja i przekazała ją Komisji Kwalifikacyjnej (jej treść przytoczona została na kolejnym zebraniu Zarządu, zwołanym na 26 czerwca 1954)<sup>51</sup>. KOA Cepelii zaakceptowała jak zawsze część przesłanych modeli<sup>52</sup>, ale w odniesieniu do 24 postawiono warunek zmiany ich funkcji: 6 zapinek do włosów należało przerobić na klamry (do sukni lub płaszcza), a 18 klipsów na broszki. Zalecenie zostało spełnione w ciągu miesiąca (przedmioty ponownie wysłano do KOA Cepelii 26 czerwca 1954), bo przeróbka dotyczyła wyłącznie funkcji dzieł, a nie ich wyglądu. Wymieniono jedynie mocowane na odwrociach zapięcia niezbędne do użytkowania przedmiotów, których wygląd i wyraz artystyczny pozostał niezmienny. Ten rodzaj zalecenia i łatwość jego uwzględnienia pokazuje dobitnie, że w ORNO poczyniono – być może przypadkiem – pierwszy krok do znacznej racjonalizacji procesu twórczego i produkcyjnego, w którym ozdobny front, w zależności od montowanych na odwrociu detali technicznych mógł stać się spinką do włosów, klamrą do sukni, dużą broszką lub głównym elementem bransoletki.

Jako przykład tego rodzaju „inercji” form przytoczyć można cztery wyroby – dwie spinki do włosów autorstwa Ryszarda Janowskiego<sup>53</sup> i Marty Obidzińskiej<sup>54</sup> oraz dwie klamry zaprojektowane pierwotnie właśnie jako spinki przez Wiktora Chruckiego i Edwarda Boimskiego<sup>55</sup>. Spinka Ryszarda Janowskiego wykonana

50 WK ORNO, s. 47, wyciąg z protokołu nr 4 Zarządu spółdzielni z 26 maja 1954.

51 *Ibidem*, s. 63, wyciąg z protokołu nr 5 Zarządu spółdzielni z 26 czerwca 1954.

52 *Ibidem*, nr 104–150.

53 *Ibidem*, nr 120.

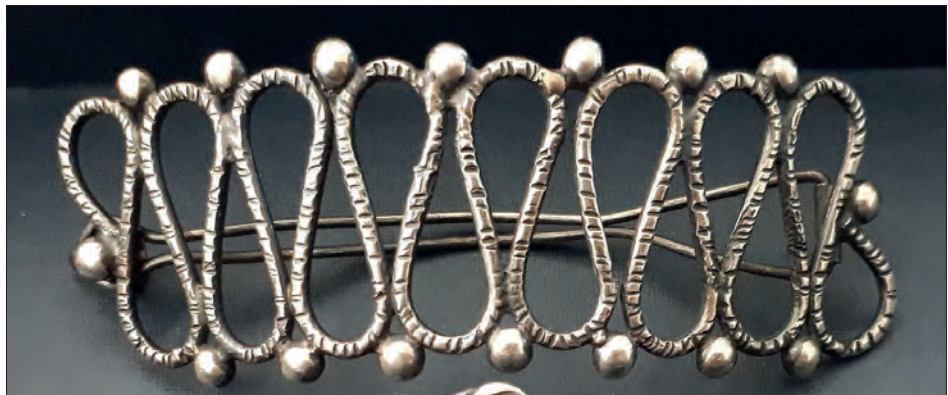
54 *Ibidem*, nr 114.

55 *Ibidem*, nr 152 i 153 (KOA zatwierdziła wzory 13 lipca 1954).

została z wyraźnie fakturowanej, puncowanej blachy – ma ona formę trzech połączonych poziomo kół o identycznej średnicy, repusowanych w trzy strefy; przy łączeniach kół, od góry i od dołu, a także po bokach spinki widnieje łącznie sześć geometrycznych zdobień z niewielkich półkul, grupowanych po trzy (il. 11). Spinka Marty Obidzińskiej, o prostokątnej formie, w całości ażurowa, ukształtowana została z fakturowanego drutu wyginanego w meander, wzbogacony pojedynczymi kulkami granulowania przy grzbietach zagieć (ta meandryczna forma zwana była niekiedy w środowisku złotników „cygańską drogą”) (il. 12). Oba dzieła o prostej budowie i dekoracji świadczą, że w połowie 1954 roku pracownicy ORNO podejmując jeden temat, posiadali umiejętności jego całkowicie odmiennego rozwiązania – projekty kształtowali swobodnie z blachy lub drutu, przez co świadomie wywoływali wrażenie ich zwartej masywności lub ażurowej lekkości, zdecydowanie dobrze radzili sobie także z fakturowaniem powierzchni, dzięki czemu nie była ona monotonna gładka, a dekoracja wzbogacająca zasadniczą formę przedmiotu współgrała z całością jego kompozycji. W tej samej konwencji powstał projekt Wiktora Chruckiego, opisany w Księdze ORNO jako „(Klamra do sukni) Zapinka do włosów”, co jednoznacznie dowodzi, że należała ona do grupy dzieł, których zmiana funkcji – wskazana przez KOA Cepelii – została uwzględniona przez autora. Spinka wykonana została z fakturowanej, młotkowanej blachy i ma formę wydłużonego, wrzecionowatego owalu o lekko nierównych brzegach. Jej niemal całą powierzchnię zdobi wycinane z gładkiej blachy i nałożone przedstawienie dwóch walczących, biegnących ku sobie kogutów. Podobnie swój projekt ukształtował Edward Boimski. Klamra o bezkowym, lekko wydłużonym kształcie wykonana została z młotkowanej blachy, której powierzchnię zajmuje wycięte z blachy przedstawienie zwróconego w lewą stronę smoka lub bazyliuszka o chudym wężowym ciele, długim zawiniętym ku górze ogonie i odwróconym w prawo łbie z paszczą przypominającą ptasi dziób, z którego wystaje długi język. Przy bokach oraz na górze i u dołu krawędzi pola klamry widnieje dekoracja z odcinków drutu, wyginanych w formy małżowin i „baranich rogów” (il. 13). Te dwa dzieła – autorstwa Chruckiego i Boimskiego – dosłownie zachwycają swoją formą i ikonografią zdobień, dowodząc mistrzowskiej biegłości warsztatowej obu twórców; wydaje się zatem, że powodem zmiany funkcji mogła być po prostu chęć ich większego wyeksponowania – jako ozdobne klamry pasów w stroju kobiety były zdecydowanie lepiej widoczne, niż gdyby służyły jako spinki do włosów.



11. Klamra do włosów, proj. Ryszard Janowski, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 120);  
fot. oraz własność Monika Aleksiejuk



12. Klamra do włosów, proj. Marta Obidzińska, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 114); fot. oraz  
własność Monika Dydo



13. Klamra do sukni, proj. Edward Boimski, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 153); fot. archiwum  
sklepu Oldlifestyle Pawła Łuca

Wspomniane spotkanie Komisji Kwalifikacyjnej 26 czerwca 1954 roku, podczas którego odniesiono się do wcześniejszych uwag KOA Cepelii, było szczególnie istotne z jednego powodu – po raz pierwszy wśród 78 nowych modeli biżuterii i galanterii znalazło się aż 60 „pierścieni i pierścionków (damskich, męskich i dziecięcych)”<sup>56</sup>. Oznacza to, że obok broszek, guzików, spinek i klamerek także ten rodzaj biżuterii stał się domeną projektów ORNO, co z pewnością było efektem zakończonego w tym właśnie czasie trzeciego etapu szkoleń<sup>57</sup>. Brak jednoznacznej informacji, ile z 60 pierścionków zatwierdziła KOA Cepelii na posiedzeniu 13 lipca 1954 roku, ale w Wielkiej Księdze ORNO Rochacki wpisał 29 wzorów<sup>58</sup>, a jako ich autorzy widnieją: Romuald Rochacki (4 wzory), Kazimierz Kosewski (1), Marian Piekarski (1), Stanisław Komorowski (1), Edward Boimski (1), Mieczysław Siulecki (1), Ryszard Mirzyński (2), Maria Dąbkowska (1), Kazimierz Wciśliński (1), Jan Śmieszny (2), Julia Szefer (2), Mariusz Żbikowski (1), Irena Żbikowska (2), Stanisław Szymanek (3), Wiktor Chrucki (3), Franciszka Szymanek (3). Rochacki narysował każdy z 29 pierścionków w trzech ujęciach: z góry oraz dwukrotnie z boku – prostopadle i równoległe do szyny, dzięki czemu widoczne były: główny element pierścionka, zastosowane wsporniki oraz kształt i łączenie szyny z płytą. Wszystkie pierścionki z tej grupy charakteryzują się jednorodnymi cechami konstrukcyjnymi, to zaś wskazuje, że ich autorzy odwoływali się do rozwiązań i propozycji przedstawianych na wspólnych szkoleniach i każdy z nich miał do dyspozycji te same narzędzia i urządzenia w pracowni metaloplastyki; natomiast różnice odnosiły się wyłącznie do dekoracji – jej rodzaju i sposobu realizacji. Wszystkie użyte w projektach szyny miały kształt kolisty, wyginane były z drutu o kolistym lub półkolistym przekroju, z nieskomplikowanymi wspornikami łączącymi szynę z płytą. W budowie rezygnowano z ażurowej bazy, ponieważ główne elementy ozdobne wykonane ze srebra lub rzadziej kamieni były nieprzezroczyste, nie było zatem konieczności ich doświetlania od spodu. Szczególnie rozbudowywano natomiast płytę – ażurowaną lub wycinaną tak, by możliwe było formowanie tzw. loczków, zdobioną dolutowywanymi detalami z ciętego drutu lub płaskownika, granulacją, młotkowaniem, puncowaniem, rytowaniem itp. W bardzo nielicznych projektach przewidziano obecność kamienia, który przytrzymywany był „łapkami”

56 WK ORNO, s. 63, wyciąg z protokołu nr 5 Zarządu spółdzielni z 26 czerwca 1954.

57 *Ibidem*, s. 63, wyciąg z protokołu nr 80 otwartego posiedzenia Zarządu, Rady Nadzorczej i Komitetu Członkowskiego spółdzielni ORNO z 6 lipca 1954. W tym samym czasie spółdzielnia przygotowywała się do uroczystych obchodów pięciolecia swojej pracy.

58 Wszystkie zgłoszone i zaakceptowane wzory z tej partii projektów opatrzono w WK ORNO numerami 151–203, pierścionki zaś numerami 174–203. Pod numerami 204–211 wpisano 3 noże do papieru, 2 puderniczki, 3 papierońnice, zaakceptowane przez KOA już wcześniej, tj. 16 września i 27 października 1952 oraz 29 maja i 24 lipca 1953.



wyciętymi w placie, lub – jak np. w przypadku oprawy korala pozyskanego ze sznurów – trzpieniem przechodzącym przez przewiercony otwór<sup>59</sup>.

Przyjęty w ORNO tryb przygotowywania, a następnie opiniowania wzorów bardzo szybko stał się normą postępowania, choć oczywiście starano się w miarę możliwości prezentować KOA Cepelii także wzory uznane za nieco słabsze. Dowodzi tego posiedzenie Komisji Kwalifikacyjnej 9 sierpnia 1954 roku, której przedstawiono łącznie 73 wzory – kilkanaście oceniono jako przedstawiające niski poziom artystyczny, ale ze względu na nieobecność na posiedzeniu kierownika szkolenia metaloplastycznego, konsultantów oraz przedstawiciela Komitetu Członkowskiego spółdzielni postanowiono nie dokonywać żadnej selekcji i przesłano do KOA Cepelii wszystkie nowe modele<sup>60</sup>, która opiniując je 11 sierpnia 1954 roku, dopuściła do produkcji 42 wzory. Większość z nich nawiązywała ikonografią przedstawień oraz motywami dekoracyjnymi do Gdańska (herb miasta) oraz tematyki morskiej (kotwice, łańcuchy, ryby, statki żaglowe itp.)<sup>61</sup>. Zdecydowane zainteresowanie tą sferą we wzornictwie ORNO w 1954 roku tłumaczyć można przede wszystkim obchodzonym wówczas uroczystością 500-leciem powrotu Gdańska i Pomorza do Polski (z tej okazji np. Poczta Polska przygotowała serię znaczków, a z inicjatywy gdańskiej Miejskiej Rady Narodowej wybity został okolicznościowy medal)<sup>62</sup>. Istotną rolę odegrało tu z pewnością także przywołanie własnych, artystycznych doświadczeń projektantów, którzy podczas pierwszego etapu szkolenia, zakończonego w połowie 1953 roku, udali się na wycieczkę do Gdańska. Ta autopsja zabytków i kultury materialnej miasta stała się okazją do znacznie szerszych nawiązań do ikonografii i motywów morskich w 1954 roku. W tej grupie szczególnie zwracają uwagę dzieła galanterii o nieco większych gabarytach, np. świecznik o przestrzennej, ażurowej formie trójzębnej kotwicy spoczywającej na syntetycznie ukazanych sylwetkach trzech ryb wykonał z grubego drutu Kazimierz Kosewski<sup>63</sup>, Stanisław Szymanek przedstawił projekt popielniczki, której płytki, kolista misa wsparta jest na trzech rybach<sup>64</sup>, a Julia Szefer zrealizowała ozdobne, wycięte

59 Zob. MYŚLIŃSKI 2021a, s. 68–72. W projektach ORNO, gdzie przewidywane było użycie kamienia (kaboszony o kolistej lub owalnej podstawie), w opisie nie zawarto informacji o jego rodzaju, co może być wynikiem tego, że do oprawy przeznaczano różne kamienie, choć o identycznych bądź zbliżonych średnicach. Te sposoby mocowania kamienia zastosowano w projektach uwiecznionych w WK ORNO nr 186, 189, 174, 176.

60 WK ORNO, s. 84, wyciąg z protokołu nr 82 Zarządu spółdzielni z 9 sierpnia 1954.

61 *Ibidem*, nr 212–253.

62 Awers medalu zaprojektowany został przez Józefa Gosławskiego, a rewers, według pomysłu Ryszarda Massalskiego, zaprojektował Wiktor Tolkin.

63 WK ORNO, nr 213.

64 *Ibidem*, nr 215.

w blasze okucie z herbem Gdańska, widniejące na wieku zapewne drewnianej kasety, określonej jako „pamiątka z Gdańska”<sup>65</sup>. Spośród dzieł biżuterii uwagę przykuwają wzory również epatujące pewną masywnością, m.in. Marta Obidzińska przedstawiła nawiązującą do okrętowego łańcucha kotwicznego kolieć-łańcuch, liczącą 45 podłużnych ogniw z drutu o przekroju kwadratowym, z dołączonym „dystynktorium” w formie płaskiej, dwuzębnej kotwicy<sup>66</sup>, a Mieczysław Siulecki wykonał kolieć, w której elementem głównym było trójkątne „dystynktorium” z herbem Gdańska, zdobione tzw. loczkami, zawieszane na łańcuchu z 38 kolistych, stopniowo zmniejszających się ogniw<sup>67</sup>. Rewelacyjny w swej prostocie, ale niezwykle pomysłowy okazał się zaproponowany przez Wiktora Chruckiego projekt bransoletki, której osiem ażurowych ogniw tworzyły połączone kotwice<sup>68</sup>, podobnie jak broszka Marty Obidzińskiej, gdzie na wąskim pasku blachy autorka umieściła dwie niezwykle syntetycznie ukazane ryby, formowane z drutu (ten sam motyw widnieje na przygotowanej przez nią kolistej bransoletce)<sup>69</sup>. O ile zatem w przypadku dzieł biżuterii lub galanterii dekorowanej herbem Gdańska były one bardzo ściśle związane topograficznie z tym miastem i zapewne trudno byłoby je sprzedawać np. w Koszalinie lub Warszawie, o tyle już motywy szeroko nawiązujące do tematyki morskiej mogły stać się znacznie popularniejszymi pamiątkami z wakacji nad Bałtykiem.

Ostatnia grupa wzorów, tak szczegółowo opisana i zilustrowana w Wielkiej Księdze ORNO jak poprzednie, została 17 listopada 1954 roku przedstawiona Komisji Kwalifikacyjnej, która w pełnym składzie (wszyscy członkowie Zarządu spółdzielni oraz kierownik szkolenia metaloplastycznego Adam Jabłoński, przewodniczący Rady Nadzorczej Edward Boimski, przewodniczący Komitetu Członkowskiego Ryszard Mirzyński, zastępca kierownika pracowni Henryk Bartosiak) oceniła 106 przedstawionych projektów. Po uwzględnieniu wartości artystycznej, technicznej oraz możliwości zbytu wyrobów odrzucono 20 z nich, a do KOA Cepelii przesłano 86 dzieł<sup>70</sup>. Ocena została dokonana jeszcze tego samego dnia i na pewno zostały zaakceptowane do produkcji 33 wzory, ponieważ w Wielkiej Księdze ORNO ostatni wypełniony wpis oznaczony jest numerem 286. Niestety kolejne pozycje wpisów pozostały puste, to zaś nie pozwala już wyciągnąć żadnych

65 *Ibidem*, nr 216.

66 *Ibidem*, nr 218.

67 *Ibidem*, nr 219.

68 *Ibidem*, nr 224.

69 *Ibidem*, nr 230 i 253.

70 *Ibidem*, s. 98, wyciąg z protokołu nr 6 Zarządu spółdzielni z 17 listopada 1954.

wniosków o pełnej liczbie przyjętych wówczas modeli<sup>71</sup>. Jednocześnie w listopadzie 1954 roku wprowadzono inny sposób archiwizacji powstających modeli, a Wielka Księga ORNO przestała być źródłem informacji o produkowanych wyrobach i kształtowanym wzornictwie srebrnej biżuterii.

\* \* \*

Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego ORNO w Warszawie zajmuje w dziejach polskiego wzornictwa małych form, tj. srebrnej biżuterii i galanterii, miejsce szczególne. Była ona przez niemal cały czas swego istnienia uważana za niejako wiodącą spółdzielnię, przede wszystkim ze względu na wysoką klasę artystyczną projektów, ale także ich trudną dostępność, będącą wynikiem celowo ograniczanej liczby tzw. powieleń modeli, jak i wysokiej ceny detalicznej sprzedawanych wyrobów. W efekcie biżuterię ORNO otaczała aura drogich, a także niezwykłych przedmiotów, których posiadanie i noszenie uznawane było w Polsce aż do końca XX wieku za wyznacznik nowoczesności.

To, co wyraźnie widoczne jest w przytoczonych przekazach źródłowych odnoszących się do początków produkcji ORNO, a powinno zostać szczególnie podkreślone w konkluzji, to fakt „samokształcenia” pracowników spółdzielni, z biegiem czasu stających się samodzielnymi projektantami biżuterii. Dojście do biegłości warsztatowej oraz artystycznej dokonało się w latach 1951–55 drogą intensywnych szkoleń, a przedstawiane wzory dowodzą stopniowego nabywania niezbędnych umiejętności projektowych oraz rękodzielniczych. Równie istotne stało się odwoływanie do szeroko rozumianej sztuki polskiej, poznawanej podczas wykładów z historii sztuki oraz wycieczek szkoleniowych. Wykształcona wśród pracowników zdolność obserwacji niezliczonych detali i wyposażenia architektonicznego, które następnie stawały się kanwą nowych wzorów biżuterii i ich zdobień, zadecydowała o różnorodności oferty spółdzielni. Trudny do przeprowadzenia eksperyment pedagogiczny i artystyczny, początkowo napotykający opór i niechęć nawet wśród pracowników, a polegający na nieustannym, kolektywnym szkoleniu i nauczaniu, stał się w przypadku spółdzielni ORNO podstawą jej sukcesu organizacyjnego, artystycznego oraz finansowego.

---

71 *Ibidem*, nr 254–286.

## Bibliografia

- DĄBROWSKA/SIWIŃSKA/WISZNIEWSKA 2019a – Agnieszka Dąbrowska, Monika Siwińska, Anna Wiszniewska, *Spółdzielnia ORNO. Biżuteria, przewodnik po wystawie, Muzeum Warszawy, 17 maja–18 sierpnia 2019*, Muzeum Warszawy, Warszawa 2019.
- DĄBROWSKA/SIWIŃSKA/WISZNIEWSKA 2019b – Agnieszka Dąbrowska, Monika Siwińska, Anna Wiszniewska, *Srebrna łyżeczka. Na marginesie prac nad wystawą Spółdzielnia ORNO. Biżuteria w Muzeum Warszawy*, „Almanach Warszawy” 2019, t. XIII, s. 303–319.
- KUROŃ 1956 – Henryk Kuroń, *Próby*, [w:] *Artyzm w wyrobach z metalu*, Państwowe Wydawnictwa Szkolnictwa Zawodowego, Warszawa 1956, s. 111–123.
- MYŚLIŃSKI 2019 – Michał Myśliński, *Biżuterii polskiej czas przeszły dokonany. Wystawa Spółdzielnia ORNO. Biżuteria. Muzeum Warszawy, 17 maja–18 sierpnia 2019*, „Almanach Warszawy” 2019, t. XIII, s. 387–392.
- MYŚLIŃSKI 2021a – Michał Myśliński, *Sztuka małych form. Studia nad produkcją i wzornictwem polskiej biżuterii w latach 1945–1989*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2021.
- MYŚLIŃSKI 2021b – Michał Myśliński, *Wielka Księga warszawskiej Spółdzielni Pracy Przemysłu Artystycznego „ORNO” – inroligatorskie dzieło złotników amatorów*, [w:] *Zbiory polskie. Polish Collections (Tegumentologia Polska, III)*, red. Arkadiusz Wagner, Toruń 2021, s. 433–446.
- PACIOREK-RUDKOWSKA 2000 – Katarzyna Paciorek-Rudkowska, *ORNO – życiowa pasja Romualda Rochackiego*, „Polski Jubiler” 2000, nr 2 (11), s. 10–11.
- ROCHACKI 1994 – Jacek Rochacki, *O dzwonie, co nie chciał dzwonić*, „Spotkania z Zabytkami” 1994, nr 7 (89), s. 31–32.
- SYNKOWSKI 1956 – Mariusz Synkowski, „ORNO” – *rzemieślnicza spółdzielnia metaloplastyczna*, „Przemysł Ludowy i Artystyczny” 1956, nr 1, s. 35–44.