

TECHNE
TEXNH
SERIA NOWA
NR 8 / 2021

Redakcja tomu

prof. dr hab. Krzysztof Stefański
dr Daria Rutkowska-Siuda

Redaktor naczelny

prof. uł. dr hab. Piotr Gryglewski

Kolegium redakcyjne

prof. uł. dr hab. Tadeusz Bernatowicz
prof. uł. dr hab. Eleonora Jedlińska
prof. uł. dr hab. Aneta Pawłowska
prof. dr hab. Krzysztof Stefański

Sekretarze redakcji

dr Alina Barczyk
dr Irmina Gadowska

Rada naukowa

prof. dr hab. Juliusz A. Chrościcki / Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
prof. uł. dr hab. Wioletta Kazimierska-Jerzyk / Uniwersytet Łódzki
prof. uł. dr hab. Anna Marciniak-Kajzer / Uniwersytet Łódzki
prof. dr Birgit Mersmann / IFK Internationales Forschungszentrum für Kulturwissenschaften,
Kunsthochschule Linz / NfS Bildkritik Universität Basel
prof. IS PAN dr hab. Jakub Sito / Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
dr hab. Beate Störckuhl / Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen
in östlichen Europa
PhD Lukáš Novotný / Západočeská Univerzita v Plzni
Prof. Juan Manuel Monterroso Montero / University of Santiago de Compostela

Redakcja techniczna

dr Alina Barczyk

Korekta językowa

mgr Marta Kołpanowicz

Tłumaczenia abstraktów

mgr Adam Drozdowski

Skład komputerowy

dr Joanna Apanowicz

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. w.10492.21.0.C
Ark. druk. 33,0
© Copyright by Authors, Łódź 2021
© Copyright by University of Lodz, Department of History of Art, Łódź 2021
Autorzy artykułów ponoszą pełną odpowiedzialność ze uzyskanie praw autorskich do ilustracji

Adres Redakcji

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego
ul. G. Narutowicza 65
90-131 Łódź
www.techne.uni.lodz.pl
e-mail: techne@uni.lodz.pl
ISSN 2084-851X

Spis treści

Krzysztof Stefański	
Wstęp	5
 ARTYKUŁY	
Piotr Korduba	
Od stylu i daty do rzeczy i gestu. Kierunki i perspektywy badań nad wnętrzami mieszkalnymi	11
Eleonora Jedlińska	
Teoria taylorizmu i „mieszkania najmniejsze” w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce	35
Ewa Grochowska	
Martin Kimbel (1835–1921). Przyczynek do historii wnętrzarstwa śląskiego	63
Krzysztof Stefański	
Gustav Goerke – berliński „mistrz dekoracji” i jego łódzkie wnętrza	83
Agata Wójcik	
Powrót do tradycji w architekturze wnętrz około 1910 roku na przykładzie twórczości Henryka Uziembły	105
Jarosław Maciej Zawadzki	
Borys Zinserling (1890–1961) i jego wizja wnętrz ministerstwa sprawiedliwości Uwagi na marginesie mecenatu ministra Aleksandra Meysztowicza oraz ministra i senatora Czesława Michałowskiego	121
Agata Wereszczyńska	
Od szafy wielofunkcyjnej do Cepelii – powojenne projekty mebli Władysława Sowickiego z lat 1945–1954	145
Anna Ozaist-Przybyła	
Wyposażenie wnętrz mieszkaniowych modernistycznych osiedli łódzkich na przykładzie osiedla im. Montwiłła-Mireckiego i tzw. Kolonii Spółdzielców	161
Irma Kozina	
Współczesne meble z Jasienicy w kontekście mody na styl skandynawski w meblarstwie polskim	185

Julia Błaszczczyńska

- Wystawy meblarskie w Polsce 1945–1989
Systematyka, rekonstrukcja założeń, analiza realizacji 199

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Piotr Gryglewski

- Jacek Kusiński, Krzysztof Stefański, Marcin Szymański, *Łódź. Kamienice*
Wydawnictwo Kusiński (we współpracy z Muzeum Miasta Łodzi),
Łódź 2021, s. 495. Recenzja..... 219

Joanna Jaśkiewicz

- Artystka Anna Bilińska (1854–1893) 225

Dominika Łarionow

- Autonomia sztuki, czyli rzeźby pozornie niemożliwe Andrzeja Jocza 231

Krzysztof Stefański

- „Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1871–1939”
/ „Contatti Artistici Polacco-Italiani 1871–1939”,
Rzym 20–22 października 2021 241

PRO MEMORIAM

Janusz Janyst

- Pamięci Jana Dominikowskiego (1966–2021) 251

- Nasze publikacje 261

- Recenzenci współpracujący z czasopismem 263

Wnętrze to integralny element struktury architektonicznej. To przestrzeń, która jest nam najbliższa, bezpośrednio nas otacza. To także swoista dziedzina badań historyków sztuki, dziedzina, przyznajmy, pozostająca w cieniu rozważań związanych z architekturą”. Zacytowany fragment rozpoczynał „Call for papers” ogólnopolskiej konferencji „Wnętrze w architekturze świeckiej XX wieku – od historyzmu do postmodernizmu”, zorganizowanej w dniach 13–14 maja 2021 roku przez Katedrę Historii Architektury Uniwersytetu Łódzkiego. Konferencja ta miała swoją historię. Przygotowania do niej rozpoczęto w 2019 roku, a termin wyznaczono na dni 18–19 czerwca 2020 roku. Tematyka planowanego spotkania spotkała się z szerokim odzewem licznego grona naukowego, nadeszło ponad 20 zgłoszeń z wielu ośrodków krajowych. Niestety z powodu wybuchu pandemii COVID-19 zorganizowanie konferencji w planowanym terminie okazało się niemożliwe. Postanowiliśmy przenieść ją na wiosnę następnego roku licząc, że w tym czasie obrady będą mogły przebiegać w tradycyjny sposób. Okazało się, że byliśmy zbyt wielkimi optymistami. Sytuacja pandemiczna wiosną 2021 roku nie była lepsza – przeżywaliśmy drugie i trzecie „fale”. W tej niepewnej atmosferze podjęliśmy decyzję o przeprowadzeniu konferencji w przewidzianym terminie: 13–14 maja 2021 roku, ale w trybie zdalnym, on-line, przy wykorzystaniu platformy Microsoft Teams. Było to dla organizatorów wyzwanie rodzące niepewność, czy podołamy techniczne przeprowadzić sprawnie obrady, czy nie pojawią się niespodziewane problemy. Z pomocą przyszedł nam Instytut Historii UŁ dysponujący dobrze wyposażoną salą audiowizualną oraz obsługujący tę salę dr Wojciech Ziomek, któremu składamy serdeczne podziękowania za wsparcie. Konferencję udało się przeprowadzić zgodnie z przyjętym programem bez większych niespodzianek. Mimo drobnych usterek technicznych, które wydają się być nie do uniknięcia, system on-line sprawdził się.

Prezentowany Czytelnikom nowy numer „TECHNE/TEXNH” jest pokłosiem obrad z maja 2021 roku. Do publikacji przeznaczono dziesięć z wygłoszonych w trakcie dwóch dni referatów: Piotra Korduby, Ewy Grochowskiej, Krzysztofa Stefańskiego, Agaty Wójcik, Jarosława Zawadzkiego, Eleonory Jedlińskiej, Anny Ozaist-Przybyły, Agaty Wereszczyńskiej, Irmy Koziny i Julii Błaszczczyńskiej. Ułożone zostały zgodnie z przyjętą na konferencji kolejnością odnoszącą się do chronologii prezentowanych tematów. Charakter wprowadzający ma tekst Piotra Korduby, stanowiący próbę ujęcia stanu badań nad zagadnieniem wnętrza. W konkluzji autor formułuje jednocześnie ważne postulaty badawcze:

Z naszego przeglądu wynika, że [...] dominuje model studium pojedynczego przypadku (dotyczący projektanta, wnętrza lub ich zespołu, określonego zjawiska), a niewielkie zasoby zachowanych badawczych źródeł (np. archiwaliów, wnętrz, wyposażenia) perspektywę tych pojedynczych przypadków zawężają. Nawet trwające od kilku lat inicjatywy, jak przywołane *Polskie art déco*, to raczej zbiór autonomicznych studiów niż działanie zmierzające do prezentacji zjawiska jako systemu. Właśnie w podchodzeniu do problematyki wnętrza jako systemu, właściwie niezależnie od punktu wyjścia naukowej dyscypliny, upatruję przyszłości naszych badań.

Kolejne artykuły omawiają szerokie spektrum tematów związanych z wnętrzami świeckimi od początku xx wieku czyli okresu przełamywania form historycznych i poszukiwania nowych rozwiązań, do czasów nowszych, motywów znamienych dla 2. połowy xx wieku. Mowa jest zarówno o wnętrzach gmachów użyteczności publicznej, jak i domów prywatnych czy rezydencji. Prezentując te teksty zdajemy sobie sprawę, że przedstawiają one jedynie wycinek z bogatej sfery projektowania i wykonawstwa wnętrz związanych z różnorodną stylistycznie i funkcjonalnie architekturą xx wieku, mając przy tym nadzieję, że będą stanowić zaczyn dalszych poszukiwań w tej dziedzinie.

Teksty pokonferencyjne stanowią trzon obecnego numeru, ale nie wyczerpują jego treści. W dziale „Recenzje i komunikaty” znajdujemy kilka interesujących artykułów. Dominika Łarionow analizuje wystawę *Andrzej Jocz (1941–2019) – ocalić od zapomnienia* zorganizowaną w Galerii Wozownia przy Centrum Kultury Uniwersytetu Łódzkiego, mieszczącej się w dawnej wozowni pałacu Alfreda Biedermanna (październik – listopad 2021), której kuratorką była nasza instytutowa koleżanka, prof. Aneta Pawłowska. Wystawa stanowiła próbę podsumowania dorobku zmarłego niespodziewanie dwa lata temu artysty, który był postacią znaną i lubianą w szerokim gronie środowiska artystycznego Łodzi, jak i wśród historyków sztuki, z którymi blisko współpracował, choćby przewodnicząc Sekcji Sztuki i Nauk o Sztuce Łódzkiego Towarzystwa Naukowego. Wspomnienie pośmiertne o Andrzeju Joczku ukazało się w jednym z wcześniejszych numerów „TECHNE/TEXNH”. Pozwolę sobie w tym miejscu na małą osobistą dygresję: jeszcze w czerwcu 2019 roku umawialiśmy się z Profesorem na powakacyjne spotkanie w Łódzkim Towarzystwie Naukowym, na którym wraz z dr Irminą Gadowską mieliśmy prezentować temat łódzkiego cmentarza żydowskiego. W sierpniu śmierć zabrała Profesora...

Dominika Łarionow, prezentując wystawę i omawiając zgromadzone na niej dzieła Profesora, przybliżyła nam jednocześnie jego poglądy na sztukę, szukając ich źródeł u „wielkich mistrzów”: Witkacego, Strzemińskiego, Malewicza. Formułuje też cenne uwagi dotyczące zachowania spuścizny po zmarłym Artyście – rozrzuconych w przestrzeni miejskiej dzieł rzeźbiarskich:

Andrzej Jocz w przestrzeni miasta zostawił niebywały wręcz dorobek, świadczący o poszanowaniu awangardowej tradycji, „ubrany” w nowoczesną formę i technologię. Nagłe odejście rzeźbiarza pozostawiło wiele niedomowień i nie do końca dobrze uregulowanych kwestii, m.in. dotyczących konserwacji. Wydaje się, że władze Łodzi powinny dość szybko docenić, że w poprzednich dekadach na mocy także decyzji miejskich wprowadzono w przestrzeń publiczną wybitne dzieła świadczące o kontynuacji rzeźbiarskich idei awangardowych. To dziedzictwo trzeba chronić i o nie dbać. Andrzej Jocz, choć urodzony w Wilnie, zawsze był artystą przede wszystkim zakochanym w mieście, w którym przyszło mu dorastać i żyć.

Recenzja autorstwa Joanny Jaśkiewicz przybliżyła nam sylwetkę Anny Bilińskiej, której poświęcono wystawę: *Artystka. Anna Bilińska 1854–1893* przygotowaną przez Muzeum Narodowe w Warszawie (26 czerwca – 10 października 2021, kuratorki: Agnieszka Bagińska, Renata Higersberger). W ostatnich latach postać ta budzi duże zainteresowanie, a jej dorobek jest coraz wyżej ceniony. Znaczenie jej twórczości potwierdza warszawska wystawa ukazująca po raz pierwszy bogactwo dorobku Bilińskiej, na które składają się zróżnicowane motywy malarskie: portrety, sceny rodzajowe, pejzaże. Ekspozycję wzbogacają informacje dotyczące edukacji i środowiska kobiet-artystek końca XIX wieku. „Dzięki wyeksponowaniu tych wątków opowieść o Bilińskiej zmieniła się w narrację o sytuacji kobiet w sztuce w czasach, gdy twórczość artystyczną powszechnie uznawano za dziedzinę wyłącznie męską, a największym komplementem dla malarki mógł być »brak kobiecości« jej prac” – pisze Joanna Jaśkiewicz.

W omawianym dziale znalazła się również przygotowana przez Piotra Gryglewskiego recenzja książki *Łódź. Kamienice* (Wydawnictwo Kusiński, Łódź 2021), której współautorem jest piszący niniejsze słowa wraz z historykiem Marcinem J. Szymańskim, dzięki czemu w tomie połączono spojrzenie historyka sztuki, zwracającego uwagę na artystyczne aspekty zabytkowych budowli, oraz historyka, zgłębiającego tajniki podstaw ekonomicznych budowy tych obiektów, kwestie własności, spadków i podziałów majątkowych. Wielkim walorem książki są barwne fotografie Jacka Kusińskiego ukazujące zarówno szerokie panoramy, jak i liczne detale, które z reguły nie są dostrzegane przez przechodniów.

Część zamyka sprawozdanie z międzynarodowej konferencji naukowej „Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1871–1939” / „Contatti Artistici Polacco-Italiani 1871–1939”, która odbyła się w Rzymie w dniach 20–22 października 2021. Zorganizował ją Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata wraz z Instytutem Polskim w Rzymie i Stacją Naukową Polskiej Akademii Nauk w Rzymie. Głównym kierownikiem naukowym i koordynatorem spotkania był prof. dr hab. Jerzy Malinowski,

którego wspierały Agata Knapik i Anna Jagiełło. Środowisko łódzkie reprezentowali wygłaszając referaty prof. Eleonora Jedlińska, prof. Krzysztof Stefański oraz dr Błażej Ciarkowski.

Niniejszy numer „TECHNE/TEXNH” dopełnia wspomnienie pośmiertne poświęcone postaci Jana Dominikowskiego (1966–2021), autorstwa Janusza Janysta, łódzkiego publicyisty i krytyka muzycznego. Przedwcześnie i niespodziewanie zmarły Jan Dominikowski to osoba znana dobrze w kręgu łódzkich historyków sztuki, aktywny członek naszego oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, działający na wielu polach: ochrony i konserwacji zabytków, zwłaszcza tych ze Starego Cmentarza przy ul. Ogrodowej, muzyki wokalne, jako twórca witraży i poeta, autor książek. Jego odejście to wielka strata dla łódzkiego środowiska artystycznego i naukowego.

Oddajemy ten numer Czytelnikom z nadzieją, że wzbogaca on istotnie naszą wiedzę, przede wszystkim o sztuce wewnątrz, ale także o innych obszarach związanych z historią sztuki oraz dziękując Autorom za ich wkład w jego powstanie.

Redaktor numeru

Krzysztof Stefański

Institut Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0002-9686-7463>

ARTYKUŁY

Piotr Korduba

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu <https://orcid.org/0000-0001-7603-9858>

Od stylu i daty do rzeczy i gestu Kierunki i perspektywy badań nad wnętrzami mieszkalnymi

From style and date to things and gestures
Directions and perspectives of research on residential interiors

Streszczenie: Tekst dotyczy kierunków i perspektywach badań nad wnętrzami mieszkalnymi w światowej i polskiej nauce ostatnich lat. Związane jeszcze kilka dekad temu z jednej strony z historią architektury, a z drugiej z nurtami badań nad kulturą materialną uzyskały od pewnego czasu autonomiczność, uaktywniono w nich niewykorzystywane dotąd źródła pisane i wizualne. Prekursorami dziejów wnętrz mieszkalnych jako osobnego kierunku badań był Mario Praz i jego *La filosofia dell'arredamento* (1965), a kontynuatorem Peter Thornton i jego opracowania z lat 70. i 80. XX wieku. Podejmowano w nich zagadnienie w ujęciu stylistyczno-chronologicznym, bazując w zasadniczej mierze na źródłach wizualnych z epoki. Od tego czasu niezwykle wzrosła świadomość problematyki, jaka jest zawarta w fenomenie wnętrza mieszkalnego. W badaniach dokonano się przejście od perspektywy prezentującej historyczne wnętrza jako ujęte w ramy stylu i chronologii obraz epoki lub indywidualne doświadczenie artystyczne do postrzegania go jako obszaru dynamicznych napięć pomiędzy architekturą, wyposażeniem a użytkownikiem wraz z jego otoczeniem kulturowych kontekstów. Dostrzega się wymiar społeczny wnętrz, rozumiejąc je jako terytorium różnych społecznych praktyk pozostających w relacyjnej zależności wobec architektury, służących budowaniu form tożsamości, pamięci, społecznego statusu. Wnętrza poddawane są także refleksji z obszaru historii konsumpcji, transferu dóbr, luksusu, wreszcie mody i gustu.

Słowa kluczowe: wnętrza, zamieszkiwanie, wzornictwo, design, meble

Abstract: The article concerns the directions and perspectives of research on residential interiors in world and Polish science in recent years. Connected a few decades ago, on the one hand, with the history of architecture, and on the other with the currents of research on material culture, they have gained autonomy for some time, and previously unused written and visual sources were activated in them. The precursors of the history of residential interiors as a separate research direction were Mario Praz and his *La filosofia dell'arredamento* (1965), and the continuator of Peter Thornton and his studies from the 1970s and 1980s. They dealt with the issue in a stylistic and chronological perspective, basing mainly on visual sources from the period. Since then, the awareness of the issues involved in the phenomenon of a res-

idential interior has grown enormously. The research has made a transition from the perspective presenting the historical interior as an image of the epoch or individual artistic experience framed within the framework of style and chronology, to perceiving it as an area of dynamic tensions between architecture, furnishings and the user, along with its surroundings of cultural contexts. The social dimension of interiors is perceived as the territory of various social practices that are relationally dependent on architecture, serving to build forms of identity, memory and social status. The interiors are also subject to reflection in the area of the history of consumption, the transfer of goods, luxury, and finally fashion and taste.

Keywords: interiors, living, design, design, furniture

Zagadnienie wnętrza mieszkalnego jest, niezależnie od geograficznej i chronologicznej mapy, jednym z najbardziej kompleksowych, z jakim zmaga się, nie tylko zresztą nasza, dyscyplina. Z perspektywy historyczno-artystycznej łączy się przede wszystkim z historią architektury, dekoracji, a zarazem z badaniami nad rzemiosłem artystycznym i wzornictwem, w obu przypadku eksponujących przede wszystkim to, co we wnętrzu wizualne. Dziś zdajemy sobie sprawę, że kompleksowości problematyki wnętrza obszary te oczywiście nie wyczerpują, jest i było ono bowiem przestrzenią życia społecznego, a więc terytorium przeróżnych społecznych praktyk pozostających w relacyjnej zależności wobec architektury wnętrza i jego wyposażenia. Tak rozumiane wnętrze mieszkalne to zatem struktura, która zasadza się na dynamicznej relacji pomiędzy architekturą, jej wyposażeniem a użytkownikiem wraz z całym kompleksem przenikających do niego uwarunkowań świata zewnętrznego. Wymyka się ono tradycyjnie rozumianym badaniom historyczno-artystycznym, wymagając dodatkowych oprócz wypracowanych w ich zakresie badawczych narzędzi (a nawet języka opisu), szczególnie tych z obszaru socjologii, antropologii i kulturoznawstwa. Nie jest jednak moim celem przyglądać się, jak z perspektywy tych na przykład dyscyplin wygląda problematyka wnętrza, ale w jaki sposób, m.in. pod ich wpływem, ale także transdyscyplinarnych perspektyw badawczych, zmieniły się historyczno-artystyczne badania nad wnętrzami.

Tych badawczych ścieżek, nowych pytań, frapujących studiów przypadku i ogólniejszych tendencji jest oczywiście mnóstwo. By obrazowo oddać zasadniczą zmianę jakościową, jaka w nich zaszła, można sobie wyobrazić, że wnętrze jako przestrzenny byt architektoniczny i jego materialne wyposażenie, choć w praktyce użytkowej w oczywisty sposób nierozłączne, w procesie badań naukowych traktowane niegdyś jednak rozłącznie, współcześnie zaczęły się do siebie zbliżać, optymalnie ukazując swą kompleksowość, także w wymiarze społecznym. Trafnie zilustrowano tę tendencję we wstępie do książki *Furnishing the Eighteenth Century. What Furniture Can Tell Us about the European and American Past*, opisując, że ci, którzy zajmują się przestrzenią, widzą domy z zewnątrz, a gdy otworzą drzwi,

to raczej dostrzegają tylko pusty pokój. Ale zmiana badawcza ostatnich czasów pozwala zobaczyć w nim także sprzęty i człowieka¹.

Zaczynając od kilku uwag natury wstępnej, powiedzieć trzeba, że badania nad wnętrzami mieszkalnymi w rozumieniu architektonicznej przestrzeni wraz z dekoracją i wyposażeniem pojawiły się jako autonomiczne zagadnienie po połowie XX wieku, podczas gdy wcześniej wnętrza architektoniczne funkcjonowały raczej przy okazji refleksji nad poszczególnymi obiektami lub dorobkiem ich twórców (np. architektów). Od tego czasu nie tylko zmienił się ich zakres, charakter i rodzaj stawianych badawczych pytań, oczekiwanych celów i rezultatów, ale także sam materiał badawczy oraz poziom i pułap kompleksowości studiów. Postaramy się prześledzić kierunki i perspektywy tych badań, z konieczności oczywiście selektywnie.

Niewątpliwe zasługi w wypreparowaniu autonomiczności zagadnienia, postrzegając wnętrza jako fenomen i kompleks wizualny, ma Mario Praz, wybitny włoski anglista, badacz i krytyk literacki, który w swych studiach chętnie zaglądał w obszary sztuki². Publikacja, w której ta problematyka została podjęta, to *La filosofia dell'arredamento* – przegląd wnętrz od czasów antycznych do secesyjnych, opublikowana w 1964 roku, także po angielsku i już w kolejnym roku ogłoszona po niemiecku³. Autor koncentrował się na bardzo selektywnym materiale badawczym, pomijając nawet zachowane wnętrza, zawierając jedynie źródłom wizualnym, opisując tym samym raczej zawartą w obrazie pamięć o wnętrzu, jego wizję. Za jego kontynuatora uważa się bardzo zasłużonego na tym polu Petera Thortona, autora m.in. przeglądu, cytowanej do dziś monografii *Authentic Decor: the Domestic Interior 1620–1920*⁴. Thorton także oparł się na źródłach ikonograficznych z epok (widoki, projekty), również eliminując zachowane wnętrza, gdyż jako muzealnik (kurator Victoria & Albert Museum, Londyn) wychodził z przekonania, że i tak wszystkie uległy przekształceniom wobec swego pierwotnego wyglądu. Z muzealniczej perspektywy, i to najważniejszego dla tej problematyki muzeum na świecie, wynikał także rozmach tej publikacji, imperatyw przekrojowego opracowania. Thortona interesował jednak wyłącznie kontekst historyczno-artystyczny, z całkowitym pominięciem problematyki społecznej czy np. aspektów materiałowych. Trwałą wartością tej książki jest utrzymująca się z wahaniami periodyzacja: jako epoki osobne ujął średniowiecze i renesans,

1 | GOODMAN/NORBERG 2007, s. 3.

2 | Warto też przywołać francuską tradycję poważnych i archiwalnych badań nad meblarstwem i wnętrzami HAVARD 1887–1890.

3 | PRAZ 1964a; PRAZ 1964b; PRAZ 1965.

4 | THORNTON 1984; THORNTON 1985. Z innych pozycji autora THORNTON 1979.

a dalsze – aż po 1920 rok – podzielił na 50-letnie okresy. W pomysłach analitycznym autora ważną rolę odgrywa opis obrazu, przez który transmitowana jest istotna partia konkretnej wiedzy w publikacji. Thornton, śledząc, jak się zmieniają typy mebli, kiedy pojawiają się zwierciadła, a kiedy tapety, modele kominków, postać architekta czy tapicera, szukał specyfiki urządzenia określonego czasu, skali i tempa rozprzestrzeniania się nowości. Całość jest więc utrzymana w refleksji spod znaku „Zeitgeist”, silnie eksponując chronologiczno-stylową mapę wnętrza, co na długo pozostało tradycyjnym modelem porządkowania i problematyzacji tych zagadnień. Thornton opublikował nie tylko kolejne opracowania utrzymane w tym duchu, ale też wyznaczył drogę badawczą dla innych, którzy poszli jego śladem, a więc autorów monumentalnych anglosaskich monografii poświęconych dziejom wnętrza na świecie w wiekach XVIII–XX⁵, ponadto ogłosił, podążając także tą ścieżką, dzieło o renesansowych wnętrzach włoskich⁶. O tym jak silna jest ta perspektywa, przekonuje jedna z najgłośniejszych książek poświęcona zjawisku domu, także i jego wnętrzem, Witolda Rybczyńskiego *Dom. Krótka historii idei* (pierwsze wydanie w latach 80.), której autor nawet w kolejnych edycjach odwołuje się do klasyczności studium Thorntona⁷. Choć idea tak pomyślanych przekrojowych kompendiów historii wnętrza nie wygasła, to chyba dopiero w XXI wieku powstały prace bazujące na innym pomysłach. Jest ich kilka, by wymienić choćby tłumaczoną na polski *Historię wnętrza. Dom od roku 1700* (pierwsze wydanie w 2009)⁸, której autora zajmuje wpływ skutków przemysłowej rewolucji na wystrój wnętrza średniozamożnych i dokonująca się za ich pośrednictwem emancypacja klasowa i genderowa użytkowników. Swoje opracowanie lokuje programowo w kontrze do poprzednich: „To nie jest opowieść o wielkich projektantach ani też o stylach, jakim hołdowali właściciele wielkich rezydencji i pałaców”⁹.

Trzeba jednak zauważyć, że kilka lat przed monografią Thorntona i jej podobnymi ukazał się efekt zupełnie inaczej zorientowanych badań, który ujawnił inny wymiar refleksji nad historycznymi wnętrzami – książka *Life in the English Country House. A Social and Architectural History*¹⁰. Oparta na bardzo różnorodnych źródłach była chyba pierwszym, tak znaczącym połączeniem historii społecznej i architektury, a efektem prac autora stała się nie tylko analiza źródeł oraz reprezentacji domu i wnętrza, ale również rekonstrukcja obrazu życia

5 | COOPER 1987; GERE 1989.

6 | O czym szerzej AYNSLEY/GRANT 2006, s. 11.

7 | RYBCZYŃSKI 1986; RYBCZYŃSKI 2019, s. 9.

8 | PARISSIEN 2010.

9 | *Ibidem*, s. 12.

10 | GIROUARD 1978.

w tytułowym domu, w którym dynamicznie uczestniczyły wystrój i wyposażenie. W tym miejscu warto też przywołać pracę *Wohnen im Wandel* z tego samego czasu, w której wnętrza postrzegane są jako przestrzeń dla szeroko rozumianych zmian zamieszkiwania, a do ich badania zaprzęgnięto historię społeczną oraz historię codzienności¹¹. To systematyczne poszerzanie pola widzenia wnętrz spowodowało, że w kolejnych dekadach (do połowy lat 90.) pojawiały się albo coraz bardziej kompleksowe przedsięwzięcia oparte na wykorzystaniu różnorodnych źródeł (inwentarze, źródła wizualne, poradnictwo, wzorniki, fotografia), jak np. kilkuletni zespołowy projekt *The Scottish Home* (1996)¹², ale także autorskie studia, jak te nad francuskimi wnętrzami i ich wyposażeniem w XVIII wieku, np. *The Rococo Interior*¹³ oraz *Taste and Power*¹⁴, w których wyposażone wnętrza jest rozumiane jako przestrzeń społeczna o określonych kulturowych znaczeniach, kategoria smaku warunkująca ich wyposażenie jako tożsamościowy i politycznie uwarunkowany komunikat, a pojedyncze elementy wyposażenia jako gesty w stronę takich kategorii jak przyjemność, komfort, wypoczynek. Wreszcie nie można zapomnieć o monumentalnym transepokowym i transdyscyplinarnym opracowaniu *Geschichte des Wohnens* – dotyczącym zresztą nie tylko wnętrz – w którym są one traktowane jako element wielkiego cywilizacyjnego zjawiska zamieszkiwania, a tym samym jako kompleksowy obszar kulturowych praktyk i rejestr cywilizacyjnych przemian¹⁵. To oczywiście tylko niewielki wybór – ale głośniejszych pozycji – który odzwierciedla szerokie spektrum badań nad wnętrzami końca XX wieku.

Przełom stuleci przyniósł znaczącą brytyjską inicjatywę zespolenia interdyscyplinarnych wysiłków w tym zakresie i powołanie w 2001 roku Centre for the Study of the Domestic Interior łączące trzy londyńskie instytucje (Victoria & Albert Museum, Royal College of Art, Bedford Centre for the History of Women at Royal Holloway University of London). Zasługą działalności Centrum stała się rozpoznawalność problematyki wnętrz w ramach historii społecznej i historii kultury. Jedną z pierwszych jego inicjatyw była konferencja w 2001 roku, której celem określono sprecyzowanie przedmiotu badań, zrewidowanie ich aktualnego stanu i metodologii, a także zakresu i możliwości wykorzystania badawczych źródeł. Odpowiednio dobrany zespół badawczy, a także efekt jego prac w postaci

11 | NIETHAMMER 1979.

12 | *Scottish Home* 1996.

13 | SCOTT 1995.

14 | AUSLANDER 1996.

15 | *Geschichte des Wohnens* 1996–2000.

monumentalnego opracowania *Imagined Interiors*¹⁶ oraz bazy danych dotyczących wnętrz może nie tyle wyznaczały, ile potwierdzały i ugruntowały przekonania, że wnętrza mieszkalne to zagadnienie transdyscyplinarne, które leży w polach zainteresowań historii sztuki, architektury, wzornictwa, kultury materialnej, antropologii, historii literatury i muzyki, archeologii, historii społecznej, studiów gender – by wymienić jedynie te wiodące. Warto zauważyć, że na pierwszą dekadę XXI wieku datują się także inne znaczące dla omawianego zagadnienia inicjatywy. W 2004 roku ukazał się pierwszy numer jednego z najbardziej liczących się w tym zakresie czasopism – „Homes Cultures”, publikującego artykuły o wnętrzach, rozumiane jako relacja między człowiekiem, architekturą, konsumpcją, kulturą materialną. W 2010 roku powstało z kolei także istotne dla upowszechniania takich badań czasopismo „Interiors”. To ostatnie wydawane jest przez Modern Interiors Research Center (Kingston University, Londyn), które zajmuje się problematyką wnętrz od połowy XIX wieku do współczesności, organizuje konferencje, prowadzi projekty badawcze i ma na koncie kilkanaście tomów zbiorowych poświęconych zajmującej nas tematyce (na ogół pod redakcją Penne Sparke)¹⁷. Wreszcie trudno pominąć uruchomienie w 2007 roku serii publikacji *Studies in Design and Material Culture*¹⁸ w ramach Manchester University Press, gdzie ogłoszone zostały jedne z najciekawszych książek z interesującego nas obszaru ostatnich lat, jak np. *Bringing Modernity Home; Material relations. Domestic interiors and middle-class families in England 1850–1910; Ideal homes 1918–39. Domestic design and suburban modernism; Interior decorating in 19-century France; Interior design and identity; Material Relations. Domestic interiors and middle-class families in England, 1850–1910*¹⁹. Daje się więc zauważyć, że pierwsza dekada XXI wieku jest czasem interesującego ożywienia w zakresie prowadzonych badań, instytucjonalizacji ich organizacji i upowszechniania oraz promocji, a także realizacji badań wielozadaniowych, międzynarodowych i międzyśrodowiskowych zespołów.

Jeżeli pokusić się o przegląd tendencji w badaniach nad wnętrzami, ugruntowujących się lub pojawiających od początku bieżącego stulecia, to oczywiście z dużym ryzykiem pominięcia wielu ciekawych inicjatyw można sformułować pewne wnioski ogólne. Jakkolwiek ciągle i we wszystkich środowiskach obserwuje się prowadzenie studiów propedeutycznych, zmierzających do ustalenia kwestii podstawowych (autorstwa, proveniencji, chronologii), nierzadko opartych na paradygmacie

16 | *Imagined Interiors* 2006.

17 | Modern Interiors Research Center, <https://www.kingston.ac.uk/faculties/kingston-school-of-art/research-and-innovation/modern-interiors/> [dostęp: 4.12.2021].

18 | *Studies in Design and Material Culture*, <https://manchesteruniversitypress.co.uk/series/studies-in-design-and-material-culture/> [dostęp: 4.12.2021].

19 | MCKELLAR/SPARKE 2004; ATTFIELD 2007; HAMLETT 2010; HAMLETT 2016; LASC 2018; RYAN 2018.

stylu czy autorstwa i służącej temu analizie komparatystycznej, to zarazem uważa się w nich także paradygmat przestrzeni, niewątpliwy efekt tzw. zwrotu przestrzennego. W badaniach wnętrzarskich przyniósł on m.in. rozumienie wnętrza mieszkalnego jako obszaru napięć pomiędzy tym co publiczne i prywatne, co wewnętrzne i zewnętrzne, co rozdzielone fizyczną, ale też konceptualną i metaforyczną granicą²⁰. Wnętrze rozumiane nie jako zamknięty przed zewnętrznym światem mikrokosmos, a pole wszelakich mediacji z zewnętrznym kontekstem, pozwala dostrzegać w nim wielość kolejnych zagadnień, a więc m.in. widzieć jego urządzenie, a nawet tradycyjną kategorię stylu, smak jako zjawiska zideologizowane²¹, służące budowaniu różnych form tożsamości, pamięci, społecznego statusu, a badania takie obserwujemy dla problematyki od czasów nowożytnych po XX wiek, w bardzo zresztą zniuansowanych regionalnie i kulturowo wariantach²². Są to studia, w których do głosu dochodzi refleksja z obszaru historii konsumpcji, transferu dóbr, luksusu, wreszcie mody i gustu²³. W tym nurcie mieszczą się ugruntowane już dociekania nad wnętrzem i jego znaczeniem dla dworskiego ceremoniału oraz traktujące wnętrza jako inscenizację dla form oficjalnego życia²⁴. Studia te są w pewien sposób zinstytucjonalizowane, np. pod egidą Residenzen-Kommission Akademii Nauki w Getyndze.

W ostatnim czasie intensywnie rozwija się jeszcze kolejny nurt, w którym wnętrze postrzega się jako przestrzeń społeczną, ale w rozumieniu społecznych, kulturowych i płciowych zajmowanych w nim ról. Dzięki temu dostrzeżono związki wnętrza i wypełniającego go wyposażenia z domowymi praktykami rodziny i jej członków, co przyniosło m.in. ciekawe wyniki w przypadku domostw włoskich doby renesansu²⁵. Jeszcze dynamiczniejszym studiom podlegają wnętrza z perspektywy studiów gender, w ramach których na czoło wysuwa się problem rewizji miejsca i roli kobiety (także w ramach studiów feministycznych). Problematyka ta jest podejmowana zarówno w publikacjach o wnętrzach ery przednowoczesnej, i to zróżnicowanej pod względem klasowym przynależności, XIX-wiecznych²⁶, jak i jeszcze bardziej dynamicznej dla wnętrz modernistycznych²⁷. W tym ostatnim

20 | LOUGHMAN/MONTIAS 2000; SÖNTGEN 2010.

21 | SCOTT 1995; AUSLANDER 1996; KODA/BOLTON 2004; *Furnishing* 2007; *Politics* 2017; *Shaping* 2018.

22 | *Interior Design* 2004; PONSONBY 2007.

23 | *Home Possessions* 2001.

24 | JOLLY 2005; *Architectural Space* 2010; ZEREMONIELL 2014; KARLSEN 2016.

25 | SARTI 2002; FORTINI BROWN 2004; *At Home* 2006.

26 | LE PRINCE 2014; także LOGAN 1995; MITTENDORFER 1995; KINCHIN 1996; MELVILLE 1999; CASID 2003.

27 | ATTFIELD/KIRKHAM 1989; FRIEDMAN 1998; NIERHAUS 1999; *Not at Home* 1999; SPARKE 2007. Także ciekawy przegląd tekstów źródłowych *Theorie der Innenarchitektur* 2020.

zakresie intensywnym zainteresowaniem zaczęło się cieszyć zagadnienie roli projektantek, aktywność i rola kobiet-użytkowniczek w kształtowaniu wyposażenia i wystroju wnętrz²⁸. Znaczącym i dynamicznym ośrodkiem takich studiów jest Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender Uniwersytetu w Bremie i seria wydawnicza *Wohnen +/- Ausstellen*²⁹.

Na fali studiów poświęconych problematyce architektury mieszkalnej oraz szerzej znaczeniu przełomu modernistycznego dla zamieszkiwania³⁰ zaistniał istotny dla nas kierunek studiów nad mieszkaniem w krajach tzw. dawnego bloku wschodniego, dla którego wnętrze i wyposażenie są postrzegane jako elementy rewolucji i inżynierii społecznej nowego politycznego porządku³¹. Kolejne bardzo ważne i silnie eksplorowane obszary badawcze to analizy dotyczące poradnictwa wnętrza³², wystawiennictwa³³, a także te poświęcone narodzinom i roli projektanta/projektantek wnętrz³⁴. Wreszcie pewnym zaciekawieniem zaczyna się cieszyć problematyka wnętrza XIX-wiecznego, przekraczająca aspekty jego stylowego czy neostylowego, a więc jedynie estetycznego wymiaru³⁵. Warto również zauważyć, że tak jak historyczno-artystyczne studia nad dziejami wnętrz wyrosły z badań nad wizualnymi przekazami, tak w ciekawy sposób te właśnie materiały badawcze powróciły jako punkt wyjścia, ale w inaczej sformułowanych pytaniach, np. jako zagadnienia wnętrza w malarstwie, z klasyczną w tym zakresie pozycją *Das Interieur in der Malerei*³⁶. W ślad za tym pojawiły się opracowania poświęcone tekstualnym dokumentom wnętrz³⁷. Oba te zjawiska wskazują na wspomnianą przez nas na początku reorientację mapy źródeł i materiałów przydatnych w tytułowych badaniach. Pod adresem funkcjonującego od dawna badawczego materiału

28 | TIERSTEN 1999; LEOD 2010.

29 | *Wohnen +/- Ausstellen*, <https://www.transcript-verlag.de/reihen/kunst-und-bildwissenschaft/wohnen-ausstellen/> [dostęp: 4.12.2021].

30 | HUISMAN *et al.* 2000; SPARKE 2005; LANGE 2007; ATTFIELD 2007; EBERHARD 2011; SILDATKE 2013. Niekiedy podejmowane są bardzo detaliczne, ale istotne zagadnienia, jak problem „gołej ściany” w modernistycznym wnętrzarstwie. PEGIOUDIS 2016.

31 | *Wohnkultur* 1994. Częściowo także o problematyce wnętrza: HARRIS 2013; MEUSER 2015. Zarazem szkoda, że wnętrza bywają w studiach nad architekturą mieszkalną całkowicie pomijane, np. ZARECOR 2011.

32 | „Journal of Design History” 2003; „Journal of Design History” 2005; KEEBLE 2007; *WohnSeiten* 2021.

33 | *Modern Period* 2006.

34 | LASC 2018.

35 | *Domestic Space* 1999. Ponadto bardziej detaliczne OTTILLINGER/HANZL-WACHTER 1997. MUTHE-SIUS 2003; MUTHE-SIUS 2009; FÜNDERICH 2019.

36 | SCHÜTZ 2009; *Imagined Interiors* 2006, ponadto *Mein blauer Salon* 1995; INTERIEUR 2009. Z wcześniejszych *Raumkunst* 1923.

37 | *Schöne Heim* 1999; *Dialog* 2014.

formuje się też nowe badawcze pytania. Dzieje się tak skutkiem recepcji głośnego od kilku dekad zwrotu ku rzeczom, istotnemu dla nas o tyle, że z jednej strony zwraca uwagę na realną (a nie tylko symboliczną) materialność rzeczy, ale także na ich sprawczość oraz biografię. Warto w tym miejscu wspomnieć przywołany już wcześniej zbiór studiów *What Furniture Can Tell Us about the European and American Past*, którego perspektywa nie jest zresztą ograniczona do zwrotu ku rzeczom³⁸. Przyznajmy jednak szczerze, że dowartościowanie znaczenia rzeczy w domowym wyposażeniu dokonywało się niekiedy także tam, gdzie sięgnięto do inwentarzy jako przewodników po wnętrzach. Wymagało to jednak przeniesienia akcentu z traktowania tego rodzaju źródła jako przede wszystkim rejestru ilościowego na rzecz przekazu o rzeczach i ich sprawczości w dynamicznej relacji z wnętrzem i użytkownikiem. Interesujące osiągnięcia rejestrujemy w tym przypadku dla studiów nad domami mieszczańskimi (Holandii, Niemiec), a w naszym przypadku Gdańska³⁹. To opracowania, które na ogół ujawniają zależności, jakie zachodzą pomiędzy rzeczami, przestrzeniami i kulturową zdolnością do wytworzenia wnętrza zaspokajających określone potrzeby⁴⁰.

Przegląd ten jest oczywiście niekompletny. Mam pełną świadomość, że nawet jeśli wyjść tylko od materiału badawczego, to zupełnie samodzielnym tematem staje się kwestia wnętrza w fotografii, w filmie, rola wzorników czy choćby – już zupełnie marginalnie – fascynujące zagadnienie domków dla lalek, bardzo ciekawie interpretowane nie tylko w kontekście nowożytnych zabytków z Norymbergii czy Amsterdamu, ale także np. domu Stettheimerów z lat międzywojennych⁴¹. Nasz przegląd nie dotknął też problematyki wnętrza mieszkalnego jako konceptu europejskiej zachodniej kultury w procesach kulturowych transferów, a także zagadnienia zupełnie bieżącego, ale rejestrowanego już powoli w naukowej refleksji – wnętrza mieszkalnego wobec pandemii.

Kierunki i perspektywy badań nad wnętrzami mieszkalnymi w Polsce

Polskie badania nad wnętrzami mają nie tylko inną dynamikę, ale też zupełnie inny punkt wyjścia. Jest nim przede wszystkim niewspółmierny do europejskiego stan zachowania wnętrz dawnych, a także zdecydowanie uboższa ich reprezentacja (w piśmiennictwie i ikonografii).

38 | *Furnishing* 2007.

39 | KORDUBA 2005; BARYLEWSKA-SZYMAŃSKA 2015.

40 | MOHRMANN 1988, s. 113.

41 | MÜLLER 2006; OCZKO 2021.

Za pioniera autonomicznych opracowań poświęconych wnętrzarstwu wypada uznać Stefana Sienickiego. Wprawdzie w 1927 roku Lech Niemojewski, architekt, projektant wnętrz i pedagog, opublikował studium *Wnętrza architektoniczne pałaców stanisławowskich*⁴², ale nie podjął w nim w ogóle kwestii wyposażenia, zajmując się – zgodnie z tytułem – architektoniczną stroną wnętrzarstwa. Poza nim opublikowano kilka innych przyczynków *stricte* poświęconych wnętrzarstwu, ale nieposiadających siły ukonstytuowania się badawczej tendencji czy metodologii⁴³. Sienicki, podobnie jak Niemojewski, był czynnym projektantem, także profesorem Politechniki Warszawskiej, założycielem i szefem słynnego Studium Wnętrz i Sprzętu przy Wydziale Architektury tejże uczelni. Do publikacji o wnętrzach przygotowała go przed II wojną jednak działalność nie tylko projektowa, ale też naukowa, doktoryzował się na podstawie rozprawy o *Meblach kolbuszowskich*⁴⁴. W 1954 roku wydał *Historię architektury wnętrz mieszkalnych*⁴⁵, a w 1962 roku monografię *Wnętrza mieszkalne*⁴⁶, które trudno ze współczesnej perspektywy traktować jako istotny wkład w przedmiotowe badania, ale powstały bez wątplenia w oparciu o wyraźny namysł metodologiczny. O ile pierwsza książka dotyczyła wnętrzarstwa w świecie, o tyle kolejną podzielił na dwie części, z których pierwsza jest poświęcona wnętrzom antycznym i europejskim w chronologicznym układzie aż do secesji, a druga wnętrzom polskim od okresu romańskiego po secesję. Autor lojalnie uprzedza, że nie korzysta z materiałów źródłowych, a wyłącznie z opracowań (w tym materiałów źródłowych) oraz z przekazów ikonograficznych. Wskazuje także wyraźnie na dysproporcję w materiale badawczym pomiędzy problematyką europejską a polską, na niekorzyść tej ostatniej oczywiście. Dostrzega jednocześnie ogromne znaczenie inwentarzy dla badań nad wnętrzami, trafnie diagnozując, że ich wnikliwe studium nie jest możliwe przy pracy pojedynczego badacza (w domyśle idzie o brak badawczego zespołu). W planie teoretycznym autor przejawia świadomość złożoności zagadnienia wnętrz, które nie ograniczają się dla niego do problematyki do stylu. Uważa, że w każdej epoce za ich rozwojem stała potrzeba nowoczesności, postrzega je jako odbicie rzeczywistości historycznej. Jednak za główne zadanie wnętrz uważa stworzenie odpowiedniego „klimatu”, izolację, wydzielenie – w czym niewątpliwie odzwierciedlał się bardziej jego projektowy niż badawczy temperament.

42 | NIEMOJEWSKI 1927.

43 | TOMKOWICZ 1907; TOMKOWICZ 1922; CZOŁOWSKI 1934; JASIEŃSKI 1934.

44 | SIENICKI 1936.

45 | SIENICKI 1954.

46 | SIENICKI 1962.

Pierwsze powojenne lata były czasem ogłoszenia kilku tekstów dotyczących dziejów wnętrzarstwa (pałacu Krasińskich w Warszawie, Wawelu)⁴⁷ oraz pracy Bożeny Maszkowskiej o meblarstwie okresu oświecenia, która w znacznej części traktuje o wnętrzach⁴⁸. Prace te bazowały na materiałach źródłowych, a także zachowanych i zaginionych obiektach ze zbiorów polskich. W kolejnych dekadach mieliśmy do czynienia raczej z wyraźną separacją rozwijających się badań nad architekturą (mieszkalną i publiczną) niedotykającą szerzej problematyki wnętrza, a zarazem studiami z obszaru historii kultury materialnej, publikowanymi m.in. w powołanym do życia w 1953 roku „Kwartalniku Historii Kultury Materialnej”⁴⁹. Bliskie tej perspektywie są dwie prace pod obiecującymi tytułami *Dom i mieszkanie w Polsce* oraz *Odzież i wnętrza domów mieszkańskich w Polsce*⁵⁰ z połowy lat 70. Bazują one na zróżnicowanym materiale badawczym, łącząc źródła pisane, pamiętniki, przekazy ikonograficzne, eksponując zgodnie z ówczesnym profilem takich badań (np. historycznych nad konsumpcją) raczej kryteria ilościowe niż jakościowe i nie przynosząc syntetycznego obrazu wnętrza jako zamierzonego efektu badań.

Pomijając z konieczności pojedyncze, niewielkie na ogół skalą inicjatywy badawcze dotyczące wnętrza w późniejszych latach, przypominając cykliczne i wielotomowe przedsięwzięcia pośrednio dotyczące wnętrza, jak Romana Aftanazego *Dzieje rezydencji na dawnych kresach wschodnich czy Dwór polski. Zjawisko kulturowe i historyczne* (oba od 1986), zauważyć trzeba, że podobnie jak na Zachodzie nową oraz inną dynamikę przyniosło obecne stulecie. Co ciekawe, jako jedna z pierwszych autonomicznych prac poświęconych wnętrzarstwu ogłoszona została ta o Nowej Hucie⁵¹, do czego zresztą w zakresie wnętrza publicznych jeszcze później powrócono⁵². Trudno jednak nie zauważyć, że w polskich badaniach problematyka wnętrza pojawia się niejako przy okazji i dotyczy to głównie studiów poświęconych wzornictwu⁵³, a także poszczególnym jego dziedzinom, instytucjom, np. Warsztatom Krakowskim⁵⁴, Spółdzielni Artystów Ład⁵⁵, Cepelii i jej spółdzielniom⁵⁶,

47 | BOHDZIEWICZ 1948; MAŃKOWSKI 1951; MAŃKOWSKI 1952.

48 | MASZKOWSKA 1956.

49 | Np. SZWANKOWSKA 1960.

50 | BARTKIEWICZ 1974; *Dom* 1975.

51 | SIBILA 2007.

52 | SMAGA 2015.

53 | CZYŃSKA 2017; JASIOŁEK 2020. O czym też szerzej KORDUBA 2021b.

54 | *Warsztaty* 2009.

55 | *Spółdzielnia* 1998.

56 | KLUCZWAJD 2002; KORDUBA 2013.

ceramice⁵⁷, problematyce meblarskiej – głównie okresu PRL-u⁵⁸. Z oczywistych powodów wypływa ona także przy opracowaniach poszczególnych projektantów⁵⁹.

Jeżeli spróbować uchwycić, jakie zagadnienia lub wprost tematy rejestrują opublikowane badania, to z pewnością wnętrza z czasów PRL-u, głównie okresu socrealizmu⁶⁰ doby poodwilżowego poszukiwania ich nowoczesności⁶¹, a ostatnio także lat 70. i 80.⁶² Co kilka lat powraca również zainteresowanie fenomenem wnętrza kuchennego, w którym do głosu dochodzą aspekty studiów gender⁶³. Mniej obecna, ale powoli pojawiająca się jest próba problematyzacji powojennego wnętrza w Polsce ze względu na problematykę smaku, pojmowaną także w ujęciu przynależności klasowej (mieszkania wielkomiejskiej inteligencji i wymiar jej dystynktywnego habitusu)⁶⁴. Istnieje też pewien dorobek w zakresie studiów nad polskimi wnętrzami rezydencjonalnymi XIX i początku XX wieku, w którym podnosi się znaczenie wnętrza w kontekście budowania tożsamości narodowej i rodowej (np. nurt neosarmacki) oraz w kontekście kolekcjonerstwa⁶⁵. Już całkowicie na naszych oczach ogłaszane są wyniki badań nad wnętrzami z czasów III Rzeszy na terenie Polski⁶⁶.

Jeśli chodzi o większe i stałe inicjatywy ostatnich lat, można zauważyć dwie i to związane z konkretnymi środowiskami, a więc z łódzkim oraz płockim. Jeśli chodzi o środowisko łódzkie, to z oczywistych powodów refleksja ta dotyczy fenomenu łódzkich mieszczańskich i wielkomieszczańskich wnętrz fabrykanckich⁶⁷. W drugim przypadku na uwagę zasługuje seria *Polskie art déco*, której aż trzy konferencje, a w ślad za nimi opublikowane tomy, poświęcone były problematyce wnętrza, a w pozostałych pojawiały się pojedyncze opracowania jej dotyczące.

57 | BANAŚ 2011.

58 | FRIEDRICH 2008; KOWALSKI 2014; KOSTRZYŃSKA-MIŁOSZ 2021. Z pozycji dotyczących innych okresów KOSTRZYŃSKA-MIŁOSZ 2005.

59 | HUML 1982; CZAPELSKI 2008; *Włodzimierz Padlewski* 2008; CZERNIEWSKA 2011; LISOWSKI 2014; MIKOŁAJCZAK 2018.

60 | KOSTRZYŃSKA-MIŁOSZ 2016; SUMOROK 2021a; SUMOROK 2021b.

61 | WISZNIEWSKA 2007.

62 | KORDUBA 2017; KORDUBA 2018; KORDUBA 2021a.

63 | LEŚNIAKOWSKA 2004; SZYDŁOWSKA 2021. Na marginesie trzeba wspomnieć, że zainteresowaniem zaczęły się cieszyć wnętrza lokali gastronomicznych. KUBUSZEWSKA-LASKOWSKA 1996; LEWOCZEWICZ 2015; KAUS 2019.

64 | CROWLEY 2003, s. 143–181; JAWORSKA 2013.

65 | KORDUBA 2004; KORDUBA 2006; KORDUBA 2010; KORDUBA 2011; KACPRZAK 2015; WOLAŃSKI 2015; KŁUDKIEWICZ 2016; KORDUBA 2016; KŁUDKIEWICZ 2020a; KŁUDKIEWICZ 2020b; WÓJCIK 2020; KILJAŃSKA 2021.

66 | PARADOWSKA 2019; PARADOWSKA 2021.

67 | *W fabryce* 2008.

Materiały te stały się ciekawym przewodnikiem po najbardziej aktualnej refleksji nad wnętrzarstwem tego okresu, obejmując w zasadzie szersze niż tytułowe zagadnienia, bo także wnętrza modernistyczne⁶⁸. Trzeba jednak zauważyć, że ogłaszane tam badania nie są równe tak pod względem jakości, jak i treści opracowania. Część optymistycznie wykracza poza prezentystyczną perspektywę i niewątpliwie stara się problematyzować zagadnienia (charakterystyka wnętrz wybranych ośrodków; dzieła sztuki w wystroju wnętrz)⁶⁹. Zagadnienia polskich wnętrz międzywojennych pojawiają się zresztą również niezależnie od konferencji w Płocku, ujawniając cały szereg bardzo zróżnicowanych problemów badawczych z nimi związanych⁷⁰.

Już ten krótki przegląd rejestruje pewną dynamikę refleksji nad polskimi wnętrzami, ale zarazem wskazuje na cechy, które trudno uznać za walory. Badania te są niewątpliwie zdywersyfikowane środowiskowo, powiązane z muzealnictwem oraz akademickimi ośrodkami, ale zarazem niełatwo jest wskazać w nich środowiska wiodące. Wynikają raczej z indywidualnych zainteresowań badawczych i dokonują się poprzez indywidualną realizację studiów, nie są natomiast na ogół zebrane w zespołowe prace badawcze, realizowane np. w ramach finansowych centralnie projektów badawczych. W odróżnieniu od nielicznych studiów, które pojawiały się w powojennych latach i dotyczyły raczej problematyki nowożytnej, w ostatnich dwóch dekadach dominuje zainteresowanie XX wiekiem z przyrastającą koncentracją na drugiej jego połowie. Trzeba także zauważyć, że większość badań nad wnętrzami w Polsce nosi znamiona pionierskości, wychodzi z eksploracji niewykorzystywanych wcześniej źródeł i materiałów, z oczywistych względów musi zawierać elementy zupełnie wstępnego rozpoznania i opisanie problemu, napotyka na bariery braku odniesień do innych zbliżonych studiów, przypadków porównawczych, historyczno-artystycznych precedensów. Wszystko to nie sprzyja głębszej problematyzacji refleksji, stąd wielokrotnie mamy do czynienia z wynikami badań o charakterze faktograficznym, które nijak lub tylko w niewielkim stopniu mają się do naszkicowanych tendencji w badaniach światowych. Podkreślić trzeba, że sytuacja ta wynika ze wspomnianej już specyfiki warunków badawczych, a więc z niemal całkowitej zagłady wnętrz mieszkalnych sprzed 1945 roku, a także z głębokiego przetrzebienia tekstowych i wizualnych materiałów źródłowych, wreszcie samych elementów wyposażenia takich wnętrz. To sytuacja, która nie tylko różni nas od tzw. zachodniego świata, ale nawet od innych krajów dawnego bloku wschodniego.

68 | *Polskie art déco 2015; Polskie art déco 2017.*

69 | Np. DĘBSKI 2015; KULPIŃSKA 2017.

70 | KOSTRZYŃSKA-MIŁOŚZ 2007; KORDUBA 2020.

Mimo, jak powiedzieliśmy, przyrastającego badawczego zainteresowania wnętrzami mieszkalnymi, mapa ich rozpoznania pokazuje jedynie kilka solidnie w ostatnich latach opracowanych punktów, co więcej wbrew opisanej tendencji bardzo zróżnicowanych pod względem chronologicznym, a refleksja nad nimi ujawnia różne postawy metodologiczne. Jeśli chodzi o pierwszy aspekt, to wspomnieć trzeba problematykę wnętrz zamku w Podhorcach⁷¹, XVIII-wiecznych kamienic gdańskich⁷² czy zamku Prezydenta RP w Wiśle⁷³. Choć studia to różnorodne, ale powstałe w oparciu o solidne badania źródłowe, analizę dawnego i zachowanego wyposażenia, są klasycznymi monografiami poszczególnych przypadków. Na zupełnie odmiennych metodologicznie antypodach lokują się głosy o profilu analitycznym, reprezentowane np. przez refleksję Marty Leśniakowskiej nad wnętrzami Barbary Brukalskiej (głównie zresztą wystawowych)⁷⁴, widzące w nich artystyczną instalację zawieszoną w polu napięć i dyskursów modernistycznego świata lub opracowania Davida Crowleya, badacza wzornictwa i wnętrzarstwa, który je rozpatruje w przestrzeni narodowych i społecznych zmagania tożsamościowych, a także politycznych⁷⁵.

Na koniec warto choćby życzeniowo zastanowić się nad potencjalnymi przyszłościowymi zagadnieniami badawczymi wnętrz w Polsce, zarówno mieszkalnymi, jak i publicznymi. Z naszego przeglądu wynika, że na ich niewątpliwie poszerzającym się i dynamizującym się warsztacie dominuje model studium pojedynczego przypadku (dotyczący projektanta, wnętrza lub ich zespołu, określonego zjawiska), a niewielkie zasoby zachowanych badawczych źródeł (np. archiwaliów, wnętrz, wyposażenia) perspektywę tych pojedynczych przypadków zawężają. Nawet trwające od kilku lat inicjatywy, jak przywołane *Polskie art déco*, to raczej zbiór autonomicznych studiów niż działanie zmierzające do prezentacji zjawiska jako systemu. Właśnie w podchodzeniu do problematyki wnętrza jako systemu, właściwie niezależnie od punktu wyjścia naukowej dyscypliny, upatruję przyszłości naszych badań. Ta systemowość dotyczy zarówno ich organizacji oraz modelu, jak i perspektywy metodologicznej. Jeśli chodzi o pierwszy aspekt, to niewątpliwie sprzyjałyby temu badania zespołowe, międzyśrodowiskowe (akademickie, muzealne), inter- lub transdyscyplinarne, pozwalające przy odpowiednim podziale pracy, eksploracji różnych badawczych materiałów oraz ich wielostronnej interpretacji ujawnić kompleksowość problematyki wnętrza właśnie jako systemu

71 | *Podhorce* 2001.

72 | *KORDUBA* 2005; *BARYLEWSKA-SZYMAŃSKA* 2015.

73 | *Zamek* 2005; *BILEWICZ* 2009.

74 | *LEŚNIAKOWSKA* 2004; *LEŚNIAKOWSKA* 2009; *LEŚNIAKOWSKA* 2012; *LEŚNIAKOWSKA* 2018.

75 | *CROWLEY* 2003.

zmiennych i zależności. W tym miejscu dotykamy zarazem kwestii badawczej perspektywy, która w taki właśnie sposób pozwalałaby do tej problematyki podejść. Oczywiście niekiedy dokonuje się to niejako intuicyjnie, bez z góry zamierzonego teoretycznego planu, jednak bliskie jest koncepcji wypracowanej dla badań nad historią designu Grace Lees-Maffei jako *Production-Consumption-Mediation Paradigma*⁷⁶. Przywołuję tę koncepcję jako otwarty, ale atrakcyjny operacyjnie model systemowego rozumienia zjawiska, który pozwala na ujawnienie kompleksowości wnętrza jako dynamicznego systemu, zespołu praktyk i mediacji wraz z ich szerokimi i różnorodnymi kontekstami. W takim ujęciu, nie tracąc z pola widzenia wnętrza w jego wizualnym i architektoniczno-materialnym wymiarze, anektuje się do tego pola aktywnych, relacyjnych aktorów wpływających na jego formę oraz funkcję i zakres realizowanych społecznych praktyk, takich jak instytucje (edukacyjne, wytwórcze, handlowe), transmitery (smak i modę, wystawiennictwo, poradnictwo) oraz mechanizmy szeroko rozumianej mediacji produkcyjno-konsumpcyjnej. Zarysowany w ten sposób problem wnętrza ma, w moim przekonaniu, analityczny potencjał w szerokim spektrum chronologii.

Pozwolę sobie zwrócić uwagę na jeszcze jeden ogólniejszy aspekt związany z naszymi badaniami nad wnętrzami, a mianowicie brak rozpoznania tzw. wnętrza przeciętnych, i to w każdorodnym społecznie wydaniu, które rejestrowałyby zwyczajne, codzienne praktyki urządzania i wystroju wnętrza. Problem ten zdaje się być niedostrzegany z powodu dominującej historyczno-artystycznej perspektywy studiów nad wnętrzami, wydobywających zagadnienie stylu oraz kontekst artystyczno-teoretyczny, eksponujących zagadnienia unikatowości, indywidualnego autorstwa, nowych form. Tymczasem problem ten wiąże się z tak kluczowymi aspektami jak konsumpcyjny potencjał urządzenia i wystroju wnętrza, a więc kosztami, cenami, a w przypadku badań nad wnętrzami 2. połowy XX wieku – z ograniczoną konsumpcją epoki PRL-u.

Bibliografia

Opracowania

- „Journal of Design History” 2003 – „Journal of Design History”: *Special Issue: Domestic Design Advice*, 2003, t. 16, nr 1.
- „Journal of Design History” 2005 – „Journal of Design History”: *Special Issue: Publishing the Modern Home: Magazines and the Domestic Interior 1870–1965*, 2005, t. 18, nr 1.
- Architectural Space 2010 – Architectural Space in Eighteenth-Century Europe. Constructing Identities and Interiors*, red. Denis Amy Baxter, Meredith Martin, Ashgate 2010.

76 | LEES-MAFFEI 2009i tłumaczenie na j. polski tego tekstu LEES-MAFFEI 2021. O tych możliwościach ponadto KORDUBA 2021b, s. 29; SZYDŁOWSKA 2021, s. 163–164.

- At Home* 2006 – *At Home in Renaissance Italy*, red. Marta Ajmar-Wollheim, Flora Dennis, London 2006.
- ATTFIELD 2007 – Judy Attfield, *Bringing Modernity Home. Writings on Popular Design and Material Culture*, Manchester–New York 2007.
- ATTFIELD/KIRKHAM 1989 – Judy Attfield, Pat Kirkham, *A View from the Interior: Feminism, Women and Design History*, London 1989.
- AUSLANDER 1996 – Leora Auslander, *Taste and Power. Furnishing Modern France*, Berkeley–Los Angeles, 1996.
- AYNSLEY/GRANT 2006 – Jeremy Aynsley, Charlotte Grant, *Introduction*, [w:] *Imagined Interiors: Representing the Domestic Interior Since the Renaissance*, red. Jeremy Aynsley, Harriett McKay, Charlotte Grant, London 2006, s. 10–19.
- BANAŚ 2011 – Barbara Banaś, *Polski New Look. Ceramika użytkowa lat 50 i 60*, Wrocław 2011.
- BARTKIEWICZ 1974 – Magdalena Bartkiewicz, *Odzież i wnętrza domów mieszczkańskich w Polsce w drugiej połowie XVI i XVII wieku*, Wrocław 1974.
- BARYLEWSKA-SZYMAŃSKA 2015 – Ewa Barylewska-Szymańska, *Od piwnic po strych. Wnętrza domów gdańskich drugiej połowy XVIII wieku*, Gdańsk 2015.
- BILEWICZ 2009 – Hubert Bilewicz, *Meble w Zameczku prezydenta Ignacego Mościckiego w Wiśle. Kwestia chronologii, inwentarza i atrybucji*, „Porta Aurea” 2009, t. 7/8, s. 284–345.
- BOHDZIEWICZ 1948 – Piotr Bohdziewicz, *Wnętrze pałacu Krasieńskich (Rzeczypospolitej) w drugiej połowie XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1948, t. 10, s. 118–160.
- CASID 2003 – Jill H. Casid, *Commerce in the Boudoir*, [w:] *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, red. Melissa Hyde, Jennifer Miliam, Ashgate 2003, s. 91–114.
- COOPER 1987 – Jeremy Cooper, *Victorian and Edwardian Furniture and Interiors: From the Gothic Revival to Art Nouveau*, London 1987.
- CROWLEY 2003 – David Crowley, *Warsaw*, London 2003.
- CZAPELSKI 2008 – Marek Czapelski, *Bohdan Pniewski – warszawski architekt XX wieku*, Warszawa 2008.
- CZERNIEWSKA 2011 – Klara Czerniewska, *Geber i Pani Fantazja. Surrealizm stosowany*, Warszawa 2011.
- CZOŁOWSKI 1934 – Aleksander Czołowski, *Wewnętrzne urządzenie pałacu Wilanowskiego za Jana III*, Lwów 1934.
- CZYŃSKA 2017 – Małgorzata Czyńska, *Dom polski. Mebłocianka z pikasami*, Wołowiec 2017.
- DĘBSKI 2015 – Jacek Dębski, *Katowickie wnętrza mieszkalne w stylu art déco*, [w:] *Polskie art déco*, red. Zbigniew Chlewiński, Płock 2015, s. 42–60.
- Dialog* 2014 – *Ein Dialog der Küste. Beschreibungen von Innenarchitektur und Interieurs in der Literatur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, red. Barbara von Orelli-Messerli, Petersberg 2014.
- Dom* 1975 – *Dom i mieszkanie w Polsce (druga połowa XVII–XIX wiek)*, red. Mirosława Gajewska, Wrocław 1975.
- Domestic Space* 1999 – *Domestic Space. Reading the Nineteenth-Century Interior*, red. Inga Bryden, Janet Floyd, Manchester University Press 1999.
- EBERHARD 2011 – Katrin Eberhard, *Maschinen zuhause. Die Technisierung des Wohnens in der Moderne*, Zürich 2011.

- FORTINI BROWN 2004 – Patricia Fortini Brown, *Private Lives in Renaissance Venice. Art, Architecture, and the Family*, New Haven–London 2004.
- FRIEDMAN 1998 – Alice T. Friedman, *Women and the Making of Modern House: a Social and Architectural History*, New York 1998.
- FRIEDRICH 2008 – Jacek Friedrich, „Dziś kupuje się meblek funkcjonalny”. Kilka słów na marginesie jednej sceny z filmu Stanisława Barei „Małżeństwo z rozsądku”, [w:] *Dom – spotkanie przestrzeni prywatnej i publicznej na tle przemian cywilizacyjnych XIX i XX. Zbiór studiów*, red. Zbigniew Opacki, Dagmara Płaza-Opacka, Gdańsk 2008, s. 301–314.
- Furnishing 2007 – *Furnishing the Eighteenth Century. What Furniture Can Tell Us about the European and American Past*, red. Dena Goodman, Kathryn Norberg, New York 2007.
- FÜNDERICH 2019 – Maren-Sophie Funderich, *Wohnen im Kaiserreich. Einrichtungsstil und Möbeldesign im Kontext bürgerlicher Selbstrepräsentation*, Berlin 2019.
- GERE 1989 – Charlotte Gere, *Nineteenth-Century Decoration: The Art of the Interior*, London 1989.
- Geschichte des Wohnens* 1996–2000 – *Geschichte des Wohnens*, t. 1–5, Stuttgart 1996–2000.
- GIROUARD 1978 – Mark Girouard, *Life in the English Country House. A Social and Architectural History*, New Haven 1978.
- GOODMAN/NORBERG 2007 – Dena Goodman, Kathryn Norberg, *Introduction*, [w:] *Furnishing the Eighteenth Century. What Furniture Can Tell Us about the European and American Past*, red. Dena Goodman, Kathryn Norberg, New York 2007, s. 1–9.
- HAMLETT 2010 – Jane Hamlett, *Material Relations. Domestic interiors and middle-class families in England, 1850–1910*, Manchester–New York 2010.
- HAMLETT 2016 – Jane Hamlett, *Material relations. Domestic Interiors and Middle-Class Families in England 1850–1910*, Manchester 2016.
- HARRIS 2013 – Steven E. Harris, *Communism on Tomorrow Street. Mass Housing and Everyday Life after Stalin*, Washington–Baltimore 2013.
- HAVARD 1887–1890 – Henry Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration: depuis le XII^e siècle jusqu'à nos jours*, t. 4, Paris 1887–1890.
- Home Possessions* 2001 – *Home Possessions: Material Culture Behind Closed Doors*, red. Daniel Miller, Oxford–New York 2001.
- HUISMAN *et al.* 2000 – Jaap Huisman, Irene Cieraad, Karin Gaillard, Rob van Engelsing Gastelaars, *Honderd jaar wonen in Nederland 1900–2000*, Rotterdam 2000.
- HUML 1982 – Irena Huml, Olgierd Szlekys, *Wnętrze, meble, malarstwo*, Warszawa 1982.
- Imagined Interiors* 2006 – *Imagined Interiors: Representing the Domestic Interior Since the Renaissance*, red. Jeremy Aynsley, Harriett McKay, Charlotte Grant, London 2006.
- INTERIEUR 2009 – *Interieur Exterieur. Wohnen in der Kunst. Vom Interieurbild der Romantik zum Wohndesign der Zukunft*, red. Markus Brüderlin, Annelie Lütgens, Wolfsburg 2009.
- Interior Design* 2004 – *Interior Design and Identity*, red. Susie McKellar, Penny Sparke, Manchester–New York 2004.
- JASIEŃSKI 1934 – Henryk Jasiński, *Dawna kamienica krakowska, jej układ i wnętrze*, Kraków 1934.
- JASIOŁEK 2020 – Katarzyna Jasiołek, *Asteroid i półkotapczan. O polskim wzornictwie powojennym*, Warszawa 2020.

- JAWORSKA 2013 – Joanna Jaworska, *Między modą a habitusem. Mieszkania polskiej inteligencji z lat sześćdziesiątych w magazynie „Ty i Ja”*, „Kultura Współczesna” 2013, t. 79, nr 4, s. 87–96.
- JOLLY 2005 – Anna Jolly, *Fürstliche Interieurs. Dekorationstextilien des 18. Jahrhunderts*, Riggisberg 2005.
- KACPRZAK 2015 – Dariusz Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej: zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, Warszawa 2015.
- KARLSEN 2016 – Anja Karlsen, *Das mitteleuropäische Treppenhaus des 17. und 18. Jahrhunderts als Schaubühne Repräsentativer Inszenierung. Architektur, Künstlerische Ausstattung und Rezeption*, Petersberg 2016.
- KAUS 2019 – Katarzyna Kaus, *Artystyczny wystrój i wyposażenie trójmiejskich lokali gastronomicznych w okresie powojennym (1945–1989)*, „Porta Aurea” 2019, t. 18, s. 186–207.
- KEEBLE 2007 – Trevor Keeble, *Domesticating Modernity: Women Magazine and the Modern Home*, [w:] *Design and the Modern Magazine*, red. Jeremy Aynsley, Kate Forde, Manchester–New York 2007, s. 95–113.
- KILIJĄSKA 2021 – Alicja Kilijańska, *W poszukiwaniu tożsamości i nowoczesności. Wybrane polskie wnętrza i meble z lat 1892–1914*, [w:] *Polskie style narodowe 1890–1918*, red. Andrzej Szczerski, Kraków 2021, s. 45–73.
- KINCHIN 1996 – Juliet Kinchin, *Interiors: Nineteenth-Century Essay on the “Masculine” and “Feminine” Room*, [w:] *The Gendered Object*, red. Pat Kirkham, Manchester 1996, s. 12–29.
- KLUCZWAJD 2002 – Katarzyna Kluczwajd, *Spojrzenie na rzut. O wyposażeniu domu i wzornictwie w toruńskim wydaniu*, Toruń 2002.
- KŁUDKIEWICZ 2016 – Kamila Kłudkiewicz, *Wybór i konieczność: kolekcje polskiej arystokracji w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku*, Poznań 2016.
- KŁUDKIEWICZ 2020a – Kamila Kłudkiewicz, *Zbrojownia Radolińskich w Jarocinie – pomiędzy malowniczą dekoracją a naukową prezentacją militariów*, [w:] *Między architekturą nowoczesną a tradycyjną [...] między konstrukcją a formą. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Krzysztofowi Stefańskiemu*, red. Piotr Gryglewski, Tadeusz Bernatowicz, Daria Rutkowska-Siuda, Łódź 2020, s. 536–551.
- KŁUDKIEWICZ 2020b – Kamila Kłudkiewicz, *Zbrojownie w XIX wieku na ziemiach polskich. Pamięć rodowa i pamięć narodowa*, [w:] *Studia o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej do roku 1918*, red. Tomasz de Rosset, Aldona Tołysz, Małgorzata Wawrzak, Toruń 2020, s. 123–156.
- KODA/BOLTON 2004 – Harold Koda, Adrew Bolton, *Dangerous Liaisons: Fashion and Furniture in the Eighteenth Century*, New York 2004.
- KORDUBA 2004 – Piotr Korduba, *Wnętrza gdańskie poza Gdańskiem*, [w] *Gust gdański*, red. Bogusława Dejna, Jakub Szczepański, Gdańsk 2004, s. 150–164.
- KORDUBA 2005 – Piotr Korduba, *Patrycjuszowski dom gdański w czasach nowożytnych*, Warszawa 2005.
- KORDUBA 2006 – Piotr Korduba, *Dwór czy namiot? Tkaniny artystyczne a architektura wnętrz dworów i pałaców na dawnych kresach wschodnich*, [w:] *Dwór polski. Zjawisko historyczne i kulturowe*, red. Leszek J. Kajzer, Kielce 2006, s. 51–68.
- KORDUBA 2010 – Piotr Korduba, *Skazani na dwór*, „Autoportret” 2010, t. 31, nr 2, s. 7–13.
- KORDUBA 2011 – Piotr Korduba, *Sarmatia semper viva – estetyka wnętrz w Polsce (XIX–XXI wiek)*, [w:] *Nowoczesność i sarmatyzm*, red. Przemysław Czapliński, Poznań 2011, s. 3–25.

- KORDUBA 2013 – Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.
- KORDUBA 2016 – Piotr Korduba, *Polski dom, czyli dwór. Architektoniczna, wnętrzarska oraz mentalna koncepcja polskiego domu (XIX–XXI wieku)*, [w:] *Velis quod possis*, red. Andrzej Betlej, Kraków 2016, s. 121–127.
- KORDUBA 2017 – Piotr Korduba, *Mieszkać luksusowo. Rozważania nad kulturą mieszkalną zamożnych poznaniaków ostatnich dziesięcioleci Peerelu*, „Kronika Miasta Poznania” 2017, nr 4, s. 223–237.
- KORDUBA 2018 – Piotr Korduba, *Above Standard: Villas Designed by Jan Dudek-Kornecki as a Contribution to the Study of Housing Culture of Affluent Residents of Poznań in the last Decades of the People’s Republic of Poland*, „Ikonotheka” 2018, t. 28, s. 233–256.
- KORDUBA 2020 – Piotr Korduba, *Polskie międzywojenne poradnictwo w zakresie wnętrz mieszkalnych jako obszar relacji niemiecko-polskich*, „Porta Aurea” 2020, t. 19, s. 347–360.
- KORDUBA 2021a – Piotr Korduba, „Dyrektorska dzielnica” na Ogrodach, „Kronika Miasta Poznania” 2021, nr 4, s. 88–106.
- KORDUBA 2021b – Piotr Korduba, *Między monografią a koneserstwem. Badania nad polskim dizajnem XX i początków XXI wieku*, „Artium Quaestiones” 2021, t. XXXII, s. 5–36.
- KOSTRZYŃSKA-MIŁOSZ 2005 – Anna Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble 1918–1939. Form – funkcja – technika*, Warszawa 2005.
- KOSTRZYŃSKA-MIŁOSZ 2007 – Anna Kostrzyńska-Miłosz, *Poszukiwania kształtu: polskie wnętrza okresu międzywojennego*, „Autoportret” 2007, t. 21, nr 4, s. 26–31.
- KOSTRZYŃSKA-MIŁOSZ 2016 – Anna Kostrzyńska-Miłosz, *Meble w polskich wnętrzach reprezentacyjnych lat 50. wieku. Urząd Rady Ministrów w Warszawie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2016, nr 4, s. 729–753.
- KOSTRZYŃSKA-MIŁOSZ 2021 – Anna Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble 1945–1970. Idee i rzeczywistość*, Warszawa 2021.
- KOWALSKI 2014 – Jacek Kowalski, *Meble Kowalskich. Ludzie i rzeczy*, Dębogóra 2014.
- KUBUSZEWSKA-LASKOWSKA 1996 – Elżbieta Kubuszevska-Laskowska, „Adria”, „Paradis”, „Bristol”: wnętrza kawiarni i lokali rozrywkowych w Warszawie w latach trzydziestych, „Rocznik Warszawski” 1996, t. 26, s. 183–217.
- KULPIŃSKA 2017 – Katarzyna Kulpińska, *Każdy może kupić sobie oryginalny drzeworyt. Grafika na ścianie mieszkania w latach dwudziestych i trzydziestych dwudziestego wieku*, [w:] *Polskie art déco*, red. Zbigniew Chlewiński, Płock 2017, s. 155–174.
- LANGE 2007 – Christiane Lange, *Ludwig Mies van der Rohe & Lilly Reich: Furniture and Interiors*, Krefeld 2007.
- LASC 2018 – Anca I. Lasc, *Interior Decorating in Nineteenth-Century France. The Visual Culture of a New Profession*, Manchester 2018.
- LE PRINCE 2014 – *Le prince, le princesse et leurs logis. Manières d’habiter dans l’élite aristocratique européenne (1400–1700): actes des septièmes Recontres d’architecture européenne*, red. Monique Chatenet, Krista De Jonge, Paris 2014.
- LEES-MAFFEI 2009 – Grace Lees-Maffei, *The Production-Consumption-Mediation Paradigm*, „Journal of Design History” 2009, t. 22, nr 4, s. 351–376.
- LEES-MAFFEI 2021 – Grace Lees-Maffei, *Paradygmat produkcyjno-konsumpcyjny*, tłum. Filip Lipiński, „Artium Quaestiones” 2021, t. XXXII, s. 251–293.
- LEES-MAFFEI 2021 – Grace Lees-Maffei, *Paradygmat produkcyjno-konsumpcyjno-mediacyjny*, tłum. F. Lipiński, „Artium Quaestiones” 2021, t. XXXII, s. 251–293.

- LEOD 2010 – Mary McLeod, *Domestic Reform and European Modern Architecture: Charlotte Perriand, Grete Lihotzky, and Elizabeth Denby*, [w:] *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, red. Cornelia Butler, Alexandra Schwartz, New York 2010, s. 175–191.
- LEŚNIAKOWSKA 2004 – Marta Leśniakowska, *Modernistka w kuchni. Barbara Brukalska, Grete Schütte-Lihotzky i „polityka kuchenna” (wstęp do architektury modernizmu)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2004, t. 264–265, nr 1–2, s. 179–196.
- LEŚNIAKOWSKA 2009 – Marta Leśniakowska, „Wielka Szyba” Brukalskiej, [w:] *Wystawa paryska 1937*, red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa 2009, s. 153–168.
- LEŚNIAKOWSKA 2012 – Marta Leśniakowska, *Inny horyzont. Brukalska w Nowym Jorku (Anatomia mebla w biopolitycznym dyskursie modernizmu)*, [w:] *Wystawa nowojorska 1939*, red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa 2012, s. 166–179.
- LEŚNIAKOWSKA 2018 – Marta Leśniakowska, *Pokój z widokiem. Barbara Brukalska & Nina Jankowska sp. z o.o.*, [w:] *Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*, red. Joanna Kordjak, Warszawa 2018, s. 104–123.
- LEWOCZEWICZ 2015 – Izabela Lewoczewicz, *Spotkanie sztuk. Aranżacje warszawskich kawiarni i barów na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku*, „Almanach Warszawy” 2015, t. IX, s. 263–289.
- LISOWSKI 2014 – Cezary Lisowski, *Indywidualna wystawa prac Franciszka Michałka. Dekoracje wnętrz*, Toruń 2014.
- LOGAN 1995 – Thad Logan, *Decorating Domestic Space: Middle-Class Women and Victorian Interiors*, [w:] *Keeping the Victorian House*, red. Vanessa D. Dickerson, New York 1995, s. 207–234.
- LOUGHMAN/MONTIAS 2000 – John Loughman, John Michael Montias, *Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Zwolle 2000.
- MAŃKOWSKI 1951 – Tadeusz Mańkowski, *Wnętrza zamku królewskiego na Wawelu z Zygmunta I i Bony*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU” 1951, t. 52, nr 5, s. 278–281.
- MAŃKOWSKI 1952 – Tadeusz Mańkowski, *Dzieje wnętrz wawelskich*, Warszawa 1952.
- MASZKOWSKA 1956 – Bożena Maszkowska, *Z dziejów polskiego meblarstwa okresu Oświecenia*, Wrocław 1956.
- MCKELLAR/SPARKE 2004 – Susie McKellar, Penny Sparke, *Interior Design and Identity*, Manchester 2004.
- Mein blauer Salon* 1995 – *Mein blauer Salon. Zimmerbilder der Biedermeierzeit*, red. Christiane Lukatis, Nürnberg 1995.
- MELVILLE 1999 – Jennifer Melville, *The Use and Organisation of Domestic Space in Late Seventeenth-Century London*, Cambridge 1999.
- MEUSER 2015 – Philipp Meuser, *Mit der Platte leben – ein ästhetisches und politisches Paradox?*, Berlin 2015.
- MIKOŁAJCZAK 2018 – Tomasz Mikołajczak, *Władysław Wincze, formy wewnętrzne*, Wrocław 2018.
- MITTENDORFER 1995 – Konstanze Mittendorfer, *Die ganz andere, die häusliche Hälfte: Wi(e)der die Domestizierung der Biedermeierin*, [w:] *Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jhr.*, red. Brigitte Mazohl-Wallnig, Wien–Köln–Weimar 1995, s. 27–80.
- Modern Period* 2006 – *The Modern Period Room. The construction of the exhibited interior 1870 to 1950*, red. Penne Sparke, Brenda Martin, Trevor Keeble, London–New York 2006.

- MOHRMANN 1988 – Ruth-E. Mohrmann, *Leben und Wohnen in der alten Stadt. Osnabrück im hansestädtischen Vergleich*, „Hansische Geschichtsblätter” 1988, t. 106, s. 109–126.
- MUTHESIUS 2003 – Stefan Muthesius, *The ‘altdeutsche’ Zimmer, or Cosiness in Plain Pine. An 1870s Munich Contribution to the Definition of Interior Design*, „Journal of Design History” 2003, t. 16, nr 4, s. 269–290.
- MUTHESIUS 2009 – Stefan Muthesius, *The poetic home: designing the 19th-century domestic interior*, New York 2009.
- MÜLLER 2006 – Heidi A. Müller, *Ein Idealhaushalt im Miniaturform. Die Nürnberger Puppenhäuser des 17. Jahrhunderts*, Nürnberg 2006.
- NIEMOJEWSKI 1927 – Lech Niemojewski, *Wnętrza architektoniczne pałaców stanisławowskich: szkic syntetyczny*, Warszawa 1927.
- NIERHAUS 1999 – Irene Nierhaus, *ARCH6: Raum, Geschlecht, Architektur*, Wien 1999.
- NIETHAMMER 1979 – Lutz Niethammer, *Wohnen im Wandel*, Wuppertal 1979.
- Not at Home* 1999 – *Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, red. Christopher Reed, London 1999.
- OCZKO 2021 – Piotr Oczko, *Miniaturowe światy. Historia domków dla lalek*, Warszawa 2021.
- OTTILLINGER/HANZL-WACHTER 1997 – Eva B. Ottillinger, Lieselotte Hanzl-Wachter, *Kaiserliche Interieurs. Die Wohnkultur des Wiener Hofes im 19. Jahrhundert und die Wiener Kunstgewerbereform*, Wien–Köln–Weimar 1997.
- PARADOWSKA 2019 – Aleksandra Paradowska, „Marmury i portret Hitlera”: oficjalne wnętrza z okresu III Rzeszy na terenie dzisiejszej Polski i ich współczesne funkcjonowanie, „Zeszyty Artystyczne” 2019, t. 36, nr 3, s. 165–178.
- PARADOWSKA 2021 – Aleksandra Paradowska, „Hitler’s Officials at Home” in *Germany-Occupied Poland*, „Umêni” 2021, t. LXIX, nr 1, s. 44–66.
- PARISSIEN 2010 – Steven Parissien, *Historia wnętrz. Dom od roku 1700*, tłum. E. Grządek, Warszawa 2010.
- PEGIOUDIS 2016 – Nikos Pegioudis, *The „Bare Wall”: Interior Design, Painting, and Professional Politics in Late Weimar Germany*, „Oxford Art Journal” 2016, t. 39, nr 1, s. 87–106.
- Podhorce* 2001 – *Podhorce: dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów*, oprac. Jan K. Ostrowski, Jerzy T. Petrus, Kraków 2001.
- Politics* 2017 – *The Politics of Furniture. Identity, Diplomacy and Persuasion in Post-War Interiors*, red. Frederic Floré, Cammiee McAtee, London–New York 2017.
- Polskie art déco* 2015 – *Polskie art déco*, red. Zbigniew Chlewiński, Płock 2015.
- Polskie art déco* 2017 – *Polskie art déco*, red. Zbigniew Chlewiński, Płock 2017.
- PONSONBY 2007 – Margaret Ponsonby, *Stories from Home: English Domestic Interiors, 1750–1850*, Aldershot 2007.
- PRAZ 1964a – Mario Praz, *An Illustrated history of interior design: from Pompeii to Art Nouveau*, Minneapolis 1964.
- PRAZ 1964b – Mario Praz, *La filosofia dell’arredamento: i mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall’antica Roma ai nostri tempi*, Milano 1964.
- PRAZ 1965 – Mario Praz, *Die Inneneinrichtung. Von der Antike bis zum Jugendstil*, München 1965.
- Raumkunst* 1923 – *Die Raumkunst im Kupferstich des 17. und 18. Jahrhunderts*, red. Wilhelm Kurth, Stuttgart 1923.
- RYAN 2018 – Deborah Sugg Ryan, *Ideal Homes, 1918–39. Domestic Design and Suburban Modernism*, Manchester 2018.

- RYBCZYŃSKI 1986 – Witold Rybczyński, *Home. A Short History of an Idea*, New York 1986.
- RYBCZYŃSKI 2019 – Witold Rybczyński, *Dom. Krótka historia idei*, tłum. K. Husarska, Kraków 2019.
- SARTI 2002 – Raffaele Sarti, *Europe at Home. Family and Material Culture 1500–1900*, Yale 2002.
- Schöne Heim 1999 – *Das schöne Heim. Deutsche Wohnvorstellungen zwischen 1900 und 1940 in Bild und Text*, red. Andreas K. Vetter, Heidelberg 1999.
- SCHÜTZ 2009 – Karl Schütz, *Das Interieur in der Malerei*, München 2009.
- SCOTT 1995 – Katie Scott, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven–London 1995.
- Scottish Home 1996 – *The Scottish Home*, red. Annette Carrethurs, Edinburg 1996.
- Shaping 2018 – *Shaping the American Interior: Structures, Context and Practices*, red. Paula Lupkin, Penny Sparke, Routledge 2018.
- SIBILA 2007 – Leszek J. Sibila, *Nowohucki design. Architektura wnętrz i twórcy w latach 1949–1959*, Kraków 2007.
- SIENICKI 1936 – Stefan Sienicki, *Meble kolbuszowskie*, Warszawa 1936.
- SIENICKI 1954 – Stefan Sienicki, *Historia architektury wnętrz mieszkalnych*, Warszawa 1954.
- SIENICKI 1962 – Stefan Sienicki, *Wnętrza mieszkalne. Rys historyczny*, Warszawa 1962.
- SILDATKE 2013 – Arne Sildatke, *Dekorative Moderne. Das Art Déco in der Raumkunst der Weimarer Republik*, Berlin 2013.
- SMAGA 2015 – Magdalena Smaga, *Zachowane wnętrza i ich wyposażenie z czasów PRL w przestrzeni publicznej placu Centralnego Nowej Huty*, „Światowid. Rocznik Muzeum PRL-u” 2015, t. 2, s. 109–193.
- SÖNTGEN 2010 – Beate Söntgen, *Bild und Bühne. Das Interieur als Rahmen wahrer Darstellung*, [w:] *Räume des Subjekts um 1800: zur imaginativen Selbstverortung des Individuums zwischen Spätaufklärung und Romantik*, red. Jörn Steigerwald, Rudolf Behrens, Wiesbaden 2010, s. 53–72.
- SPARKE 2005 – Penny Sparke, Elsie de Wolfe. *The Birth of Modern Interior Decoration*, New York 2005.
- SPARKE 2007 – Penny Sparke, *The Modern Interior*, London 2007.
- Spółdzielnia 1998 – *Spółdzielnia artystów „Ład” 1926–1996*, red. Anna Frąckiewicz, Warszawa 1998.
- SUMOROK 2021a – Aleksandra Sumorok, *Socrealizm i socrealizmy. Architektura wnętrz w Polsce 1949–1956*, Łódź 2021.
- SUMOROK 2021b – Aleksandra Sumorok, *Socrealizm od środka. Design, sztuka wnętrza i modernizacja*, „Artium Quaestiones” 2021, t. XXXII, s. 187–227.
- SZWANKOWSKA 1960 – Hanna Szwankowska, *Wnętrza warszawskich domów w XVIII wieku*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1960, t. 8, nr 3, s. 313–335.
- SZYDŁOWSKA 2021 – Agata Szydłowska, *Bez Ludwika i panny służącej. Projekty nowoczesnych kuchni jako zwierciadło przemian roli kobiet w poodwilżowej Polsce*, „Artium Quaestiones” 2021, t. XXXII, s. 161–185.
- Theorie der Innenarchitektur 2020 – *Theorie der Innenarchitektur. Quellentexte zum Raumverständnis der Moderne*, red. Natascha Meuser, Berlin 2020.
- THORNTON 1979 – Peter Thornton, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland*, New Haven–London 1979.
- THORNTON 1984 – Peter Thornton, *Authentic Decor: the Domestic Interior 1620–1920*, London 1984.

- THORNTON 1985 – Peter Thornton, *Innenarchitektur in der drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtug nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620–1920*, tłum. S. Summer, G. Kurz, Herford 1985.
- TIERSTEN 1999 – Lisa Tiersten, *The Chic Interior and the Feminine Modern: Home Decorating as High Art in Turn-of-the-Century Paris*, [w:] *Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, red. Christopher Reed, London 1999, s. 18–32.
- TOMKOWICZ 1907 – Stanisław Tomkowicz, *Wewnętrzne urządzenie Zamku Królewskiego i jego losy*, Kraków 1907.
- TOMKOWICZ 1922 – Stanisław Tomkowicz, *Domy i mieszkania w Krakowie w pierwszej połowie XVIII wieku*, Lwów 1922.
- W fabryce 2008 – *W fabryce, salonie, teatrze i kawiarni – łódzkie wnętrza XIX i XX wieku*, red. Małgorzata Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2008.
- Warsztaty 2009 – *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, red. Maria Dziedzic, Kraków 2009.
- WISZNIEWSKA 2007 – Anna Wiszniewska, *Inwazja nowoczesności: polskie wnętrza lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych*, „Autoportret” 2007, t. 21, nr 4, s. 32–35.
- Włodzimierz Padlewski 2008 – *Włodzimierz Padlewski: architektura i sztuka*, red. Hubert Bilewicz, Gdańsk 2008.
- Wohnkultur 1994 – *Wohnkultur und Plattenbau. Beispiele aus Berlin und Budapest*, red. Kerstin Dörhöfer, Berlin 1994.
- WohnSeiten 2021 – *WohnSeiten. Visuelle Konstruktionen des Wohnens in Zeitschriften*, red. Irene Nierhaus, Kathrin Heinz, Rosanne Umbach, Bielefeld 2021.
- WOLAŃSKI 2015 – Filip Wolański, *Tęsknota za tradycją utraconą: sarmatyzujące aranżacje wnętrz i domów w Polsce po 1945 roku*, [w:] *Transformacje społeczne w Polsce na tle Europy: nowoczesność, media i kultura materialna*, Polkowice 2015, s. 91–95.
- WÓJCIK 2020 – Agata Wójcik, „Looking Back” – *an Artistic Tendency in Polish Interior Design around 1910*, „Folia Historiae Artium” 2020, t. 18, s. 71–87.
- Zamek 2005 – *Zamek Prezydenta Rzeczypospolitej w Wiśle. The Castle of the President of The Republic of Poland in Wisła*, red. Jacek Purchla, Kraków 2005.
- ZARECOR 2011 – Kimberly E. Zarecor, *Manufacturing a Social Modernity: Housing in Czechoslovakia 1945–1960*, Pittsburgh 2011.
- ZEREMONIELL 2014 – *Zeremoniell und Raum im Schlossbau des 17. und 18. Jahrhunderts*, red. Georg Satzinger, Marc Jumpers, Münster 2014.

Netografia

- Modern Interiors Research Center, <https://www.kingston.ac.uk/faculties/kingston-school-of-art/research-and-innovation/modern-interiors/>, [dostęp: 30.03.2021]
- Studies in Design and Material Culture, <https://manchesteruniversitypress.co.uk/series/studies-in-design-and-material-culture/>, [dostęp: 30.03.2021]
- Wohnen +/- Ausstellen, <https://www.transcript-verlag.de/reihen/kunst-und-bildwissenschaft/wohnen-ausstellen/>, [dostęp: 30.03.2021]

Eleonora Jedlińska

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki <https://orcid.org/0000-0002-4322-5563>

Teoria taylorizmu i „mieszkania najmniejsze” w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce

The theory of Taylorism and the „smallest flats” in the period between
the World War One and the World War Two in Poland

Streszczenie: Artykuł koncentruje się na wybranych aspektach teorii taylorizmu wykorzystywanych w budownictwie mieszkaniowym w latach 20. i 30. XX wieku, to jest w okresie międzywojennym w Polsce, oraz ich realizacji w kontekście koncepcji mieszkań dla każdego. Idea ta, przeniesiona ze Stanów Zjednoczonych do Europy po I wojnie światowej, z czasem stała się popularna w środowisku modernistycznym. Poglądy Taylora znalazły podatny grunt wśród czołowych europejskich architektów i urbanistów (szczególną rolę odegrali Ozenfant, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Stanisław i Barbara Brukalscy, Szymon i Helena Syrkusowie, Józef Szanajca). Wdrażano je poprzez realizację takich idei, jak „miasta maszyny”, „domy/mieszkania maszyny”, „najmniejsze mieszkania”, itp. jako miejsca edukacji nowoczesnego człowieka. Wobec dotkliwego niedoboru mieszkań w Europie po I wojnie światowej i znacznie trudniejszej sytuacji w Polsce, niezbędne było pokrycie braków mieszkaniowych w największych miastach. Problem mieszkaniowy w Polsce stał się sprawą państwową. Na dużą skalę podjęto działania zmierzające do budowy niedrogich domów i mieszkań. I tak, zgodnie z teoriami Taylora, zaprojektowano tzw. mieszkania funkcjonalne – ekonomiczne (tzw. domy galeriowe), jednolite i niedrogie. Architektura i sztuka – zdaniem apologetów taylorizmu – w dwudziestoleciu międzywojennym, podobnie jak zadania społeczne, miały upolitycznić współpracujących ze sobą artystów, architektów i urbanistów. Tak zwana architektura funkcjonalna była postrzegana jako sprzyjająca organizacji życia codziennego i edukacji jej użytkowników, którzy w coraz większym stopniu podlegali polityce państwa. Propagowana w Europie estetyka mechanicznej powtarzalności, standaryzacji, znajdowała odzwierciedlenie w wydajności przemysłu i wzroście produkcji przemysłowej, prowadząc do utopijnych wyobrażeń o budowaniu totalnego porządku. Idee taylorizmu, który powoływał się na czystość nieupiękzonej formy, higienę i użyteczność, wydajność, ekonomizację itp. i próbował zawłaszczyć wszystkie dziedziny ludzkiej egzystencji, jawią się teraz jako ideologia wymuszająca akceptację „minimum wymagań” w celu realizacji postulatów modernistów, których projekty wzmocniły postawy totalitaryzacji życia.

Słowa kluczowe: Taylorizm, modernizm, „najmniejsze mieszkania”, 20-lecie międzywojenne, totalitaryzacja

Abstract: The article focuses on selected aspects of the Taylorism theory used in housing construction in the 1920s and 1930s, it is between the World Wars in Poland, and their implementation in the context of the concept of housing for everyone. The idea, which was transferred from the United States to Europe after the First World War, became popular in modernist circle over time. Taylor's views found fertile ground among Europe's leading architects and urban planners (of which Ozenfant, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Stanisław and Barbara Brukalski, Szymon i Helena Syrkusowie, Józef Szanajca played a special role). They were implemented through the realization of such ideas, as „machine cities”, „machine houses/dwellings”, „smallest flats”, etc. as places of education of *modern man*. In view of the acute housing shortage in Europe after World War One and the much more difficult situation in Poland, it was essential to cover the housing shortage in the largest cities. The housing problem in Poland became a state issue. Large-scale efforts have been made to build affordable houses and apartments. Thus, according to Taylor's theories, so-called functional – economic dwellings (so-called gallery houses) were designed, the uniform and inexpensive flats. Architecture and art – according to the apologists of Taylorism – in the twenty years between the World Wars, as well as social tasks were to politicize of the collaborating artists, architects and urban planners. The so called *functional architecture* was seen as conducive to the organization of everyday life and the education of its users, who were increasingly subject to state policy. The aesthetics of mechanical repetition, standardization, rhythm an economy propagated in Europe were reflected in industrial productivity and the increase in industrial production, leading to utopian notions of building a total order. The ideas of Taylorism, who invoked the purity of the unadorned form, hygiene and usefulness, efficiency, economization, etc., and tried to appropriate all areas of human existence, now appear as an ideology that forces the acceptance of the „minimum requirement” in order to realize the demands of the modernists, whose projects have strengthened attitudes towards the totalitarianization of life.

Keywords: Taylorism, modernism, „smallest flats”, the 20th anniversary of the inter-war period, totalitarianization

*Z biologicznego punktu widzenia człowiek potrzebuje w mieszkaniu
dużo światła i powietrza, natomiast stosunkowo mało powierzchni.*

Walter Gropius¹

Znamienne zdanie Waltera Gropiusa: „Z biologicznego punktu widzenia człowiek potrzebuje w mieszkaniu dużo światła i powietrza, natomiast stosunkowo mało powierzchni”, zawarte w jego wypowiedzi opublikowanej w numerze 9 miesięcznika „Dom, Osiedle, Mieszkanie” z 1929 roku, stanowi motyw przewodni niniejszego referatu. Wypowiedź Gropiusa zawarta została w ramach obszernego artykułu Szymona Syrkusa pt. *Ze świata. II Międzynarodowy Kongres Architektury Nowoczesnej. Frankfurt nad Menem*. Kongres odbywał się od 24 do 26 października 1929 roku². Gropius podczas Kongresu wygłosił referat „Podstawy i realizacja minimalnego mieszkania z socjalnego punktu widzenia”.

1 | GROPIUS 1929, s. 20.

2 | SYRKUS 1929, s. 16–21.



1. Osiedle miejskie w Lipsku, 1929, architekt: Hubert Ritter, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1929, nr 6, s. 9



2. Osiedle mieszkalne Neubühl w Zurychu, plan zabudowania 1931 rok, architekci: Paul Artaria, Max Ernst Haefeli, Carl Hubacher, Werner Max Moser (autor koncepcji urbanistycznej), Emil Roth, Hans Schmidt, Rudolf Steiger, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1936, nr 12, s. 4



3. | IV Kolonia Robotnicza Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej w Warszawie (1929–1930, architekci: Barbara i Stanisław Brukalscy, „Architektura i Budownictwo” 1928, nr 2, s. 73

Jednym z najważniejszych zadań, wymagających natychmiastowych rozwiązań, które postawili przed sobą „młodzi pionierzy nowoczesnej architektury”³, była kwestia wypracowania standardu „mieszkania minimalnego”. Dyskutowano m.in. problemy higieny i ekonomiczno-socjalnych podstaw mieszkania najmniejszego oraz „reglamentację budownictwa w poszczególnych krajach, prowincjach i miastach”⁴. Do współpracy architektki zaprosili fachowców, higienistów, techników i socjologów, których zadaniem było opracowanie i zbadanie „kwestii minimalnego mieszkania [...] z naukową ścisłością i pewnością”⁵. Prace Kongresu ukierunkowane były na połączenie i wyprowadzenie problemu najmniejszego mieszkania z „podstaw biologicznych, socjalnych, technicznych i urbanistycznych, i w kierunku uzgodnienia pracy architekta z zadaniami ekonomii socjalnej”⁶.

3 | *Ibidem*, s. 16.

4 | SYRKUS 1929, s. 17.

5 | *Ibidem*, s. 19.

6 | *Ibidem*, s. 19–20.

Wobec dojmującego braku mieszkań w Europie po I wojnie światowej i znacznie trudniejszej sytuacji w Polsce po roku 1918 sprawą podstawową było zaspokojenie niedoboru mieszkań w największych miastach Rzeczypospolitej. Poglądy amerykańskiego inżyniera Fredericka W. Taylora⁷, twórcy teorii *scientific management*, popularne w kręgu oddziaływania architektów i urbanistów Werkbundu, Bauhausu, przede wszystkim Ozenfanta i Le Corbusiera⁸ oraz jego wyznawców na świecie i w Polsce, wydawały się godnymi uwagi i – o ile to możliwe – zastosowania w zrzuconych miastach Europy. W niniejszym artykule, ograniczając się do problemu estetyki taylorizmu i „mieszkań najmniejszych” w Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym, zamierzam skupić uwagę na recepcji taylorizmu i wykorzystaniu go przez polskich architektów w tworzeniu domów seryjnych (ten problem zajmował Le Corbusiera w latach 1914–1920), „domów-maszyn”, „miast-maszyn” „maszyn do mieszkania” (np. dom/model Citrohan zaprojektowany przez Le Corbusiera w 1922 roku) oraz „mieszkań najmniejszych” i ich funkcji społecznej⁹.

„Mieszkanie najmniejsze” i architektura nowoczesna

W 1926 roku w Warszawie miała miejsce I Międzynarodowa Wystawa Architektury Nowoczesnej, która była przyczynkiem do powstania polskiej teorii mieszkalnictwa społecznego. Problem mieszkaniowy w Polsce stał się zagadnieniem wagi państwowej. Podjęto na szeroką skalę akcję budowy tanich domów i mieszkań. Wystawa w Warszawie pod hasłem *Mieszkanie najmniejsze* (około 20–30 mkw.) połączona była z demonstracją wyposażenia ukończonych lokali iv Kolonii na Żoliborzu. Pokazano kuchnie mieszkalne oraz pozbawione okien aneksy kuchenne usytuowane przy pokojach jadalnych, zaprojektowanych przez Barbarę i Stanisława Brukalskich¹⁰. Projektowano, realizując teorie Taylora, mieszkania tzw. funkcjonalne – ekonomiczne

7 | TAYLOR (Frederick Winslow Taylor 1856–1915) – autor ponad 100 patentów dotyczących urządzeń i procesów przemysłowych. W 1911 roku zorganizował Society to Promote the Sciences of Management, po jego śmierci przemianowane na Taylor Society (F.W. Taylor, *Zarządzanie warsztatem wytwórczym*, 1903, wydanie polskie 1926).

8 | O fascynacji Le Corbusierem po latach pisała Helena Syrkusowa. Por. SYRKUS H. 1976, s. 11–12; OLSZEWSKI 1988, s. 483–491.

9 | JENCKS 1982, s. 58 i in.

10 | Na łamach pisma „Dom, Osiedle, Mieszkanie” Teodor Toeplitz, propagując koncepcję i konieczność budowy małych mieszkań w Polsce, zamieścił artykuł pt. *Znaczenie małego mieszkania* (TOEPLITZ 1930, s. 1–4). W tym samym numerze ukazał się artykuł Stanisława Brukalskiego *O planach małych mieszkań* (BRUKALSKI 1930, s. 5–10).

(tzw. galeriowce), zunifikowane i tanie. W 1933 roku miała miejsce II wystawa *Wzorowe mieszkanie* (VII Kolonia wsm). W jej ramach pokazano urządzenie mieszkania dla pięcioosobowej rodziny, składającego się z jednej izby z wnęką sypialną, przedpokoju, kuchni i wc. Tak zwana architektura funkcjonalna miała sprzyjać organizacji życia codziennego, formować jej użytkowników, zapewniać higieniczny tryb życia. Propagowana w Europie estetyka mechanicznej powtarzalności, standaryzacji, rytmiki, ekonomii znajdowały odzwierciedlenie w przemysłowej wydajności i zwiększaniu produkcji, przekładając się na utopijne wyobrażenie o budowie totalnego porządku. Z perspektywy modernistów użyteczność taylorizmu znajdowała odbicie w podporządkowaniu jednostki i całych społeczności wypracowanym przez teoretyków konwencjom ujednolicenia miast, osiedli, domów i mieszkań. Estetyka taylorizmu, odwołująca się do czystości formy pozbawionej ozdób, do higieny i użyteczności, opanowując – w zamyśle – wszystkie sfery ludzkiego życia, jawi się jako wymuszająca akceptację „minimum potrzeb” w imię realizacji postulatów modernistów.

Architektura, sztuka i „naukowa organizacja”

Architektura i sztuka w koncepcji modernistów powinny być elementami organizacji form życia jednostki i całych społeczeństw. Przekonanie, że przez architekturę funkcjonalną można kształtować jej użytkowników, wskazywać sposoby zachowań zamieszkujących ją społeczności, jej tryb życia, wypracowane zostało na początku XX wieku, początkowo w Stanach Zjednoczonych (taylorizm, fordyzm). Europa uległa tym koncepcjom po I wojnie światowej. Malarze, rzeźbiarze, architekci, urbaniści wspólnie, w ramach tzw. międzynarodówki twórczej, odwołując się do idei ekonomizacji życia i „naukowej organizacji pracy” propagowanej przez zwolenników systemu naukowego zarządzania, w sztuce i architekturze funkcjonalnej widzieli siłę zdolną zbudować nowoczesne społeczeństwo.

Wydana w 1918 roku przez Amédée Ozenfanta i Charlesa-Édouarda Jeannereta Le Corbusiera książka *Après le cubisme* była ich manifestem programowym, głoszącym czystość formy, porządkującej rzeczywistość na miarę „wieku maszyny”. Ogłoszone przez autorów deklaracje nabrzmiały były proroczą, perswazyjną retoryką o znamionach „namiętnego wyznania wiary”¹¹.

W latach 20. i 30. XX wieku pojęcia takie, jak „techniczny”, „logiczny”, „ekspert”, „zarządzanie naukowe”, „racjonalizacja”, weszły do języka polityków, ekonomistów, architektów, projektantów wnętrz. Wiara w cywilizację maszyny, technologię, uwielbienie dla bezosobowości, której wyznawcą był Le Corbusier, znalazła

11 | OZENFANT/JEANNERET 1918, s. 11–12, 15–59; OZENFANT 1968, s. 104; LE CORBUSIER 2012.

swych zwolenników w międzynarodowym ruchu awangardowym. Przekonanie o początku „nowej epoki” było wynikiem doświadczeń i wojny światowej, rozczarowania oraz bankructwa zasad i ideałów, na których opierało swą egzystencję mieszczaństwo XIX wieku.

Le Corbusier i Ozenfant, głosząc hasła praw ekonomicznych, ekonomiczno-determinizmu, odwołując się do estetyki maszyny, odnowy ciała i ducha, zafascynowani byli teorią wypracowaną przez amerykańskiego inżyniera¹². Teoria naukowego zarządzania Taylora nie była pozbawiona politycznych i społecznych uwarunkowań, obejmowała także kwestie przepisów dotyczących handlu międzynarodowego, hierarchii i systemu produkcji, własności ziemi, strategii działania rządu. Ta wizja, łącząca technologię ze zmianami społecznymi, także estetyką życia codziennego, miała wpływ na architekturę i teorię Le Corbusiera, pociągając za sobą licznych wyznawców. Pojęcie „taylorizm” obecne jest w pracach Le Corbusiera – od *Après le cubisme* z 1918 po *La Ville radieuse* z 1935 roku, na co zwróciła uwagę Mary McLeod, profesor architektury w Columbia University¹³. Wielu intelektualistów europejskich postrzegało taylorizm jako sposób prowadzący do zerwania z przedwojennym systemem zarządzania społeczeństwem. *Scientific management* obiecywało odwrót od ideologicznych konfliktów i tradycyjnych podziałów klasowych¹⁴.

Szczególny rezonans teoria Taylora¹⁵ znalazła we Francji, Holandii, Niemczech, Polsce¹⁶, a także w Związku Radzieckim. Politycy, przemysłowcy, urzędnicy, artyści niemal jednym głosem wzywali do odbudowy według zasad postępu, prowadzących do nowocześniejszej organizacji państwa. W świecie sztuki awangardowej Le Corbusier i Ozenfant byli pośród pierwszych, którzy propagowali swoje

12 | Por. Suplement do: *Bulletin du Redressement français*, 1er mai 1928: propos sur Pessac, le pavillon de l'Esprit nouveaux et le Weissenhof. Fondation Le Corbusier 10, Square du Docteur-Blanche, Paris-16e, gdzie Corbusier wprost odnosi się do teorii Taylora: „Pour BATIR: STANDARISER pour pouvoir INDUSTRIALISER et TAYLORISER oraz Le cycle nouveau de l'Architecture. Pour bâtir: Standariser et Tayloriser”, [nlb].

13 | Więcej szczegółów na temat Le Corbusiera i jego recepcji taylorizmu zob. McLEOD 1983; *Le Corbusier* 1987, s. 397–400.

14 | Koncepcję tę w odniesieniu do architektury funkcjonalistycznej przedstawił Mauro F. Guillen, *Scientific Management's Lost Aesthetic: Architecture, Organization, and the Taylorised Beauty of the Mechanical*, „Administrative Science Quarterly” 1997, vol. 42 (4), s. 682–715.

15 | Por. <https://www.bing.com/search?q=taylor+social+framework+%2F+general+condition&form=EDGHPT&qs=PF&cvid=60e26c75cc4343b4ba3aaabc5caobcef&refig=7d780a55b12f4b13b13579ef8453c653&cc=PL&setlang=pl-PL&plvar=o> [dostęp: 3.05.2021]: By use of time and movement studies, Taylor created a rich conceptual framework for efficiency which included several new measures for performance: concept such as maximal, minimal and optimal emerged in this period and has later become a part of our language.

16 | W Polsce propagatorem taylorizmu był Karol Adamiecki (1866–1933) – twórca zarządzania, kierowania i organizacji pracy. ADAMIECKI 1924, s. 551–554.

poparcie dla nowych metod industrialnych¹⁷. Idea mechanicznej powtarzalności i standaryzacji znajdowały odzwierciedlenie w przemysłowej wydajności i zwiększaniu produkcji, przekładając się na utopijne wyobrażenie o budowie totalnego porządku. „Tylko dzięki zastosowaniu nowoczesnych technik przemysłowych, uważał Le Corbusier, architektura może być tania, a tym samym może stać się dostępną dla wszystkich”¹⁸.

Najwięksi architekci-wizjonerzy dwudziestolecia międzywojennego, by przywołać takie nazwiska jak: Walter Gropius, Ernst May, Ludwig Mies van der Rohe, Szymon Syrkus, Bohdan Lachert, Józef Szanajca, Bohdan Pniewski, Barbara i Stanisław Brukalscy, opowiadali się za tayloryzmem i nowoczesnymi metodami produkcji. Jedynym rozwiązaniem budowy domów z prefabrykatów – twierdzili architekci – jest odejście od pracy rzemieślniczej, wprowadzenie nowoczesnych metod przemysłowych, udział wysoko wykwalifikowanych specjalistów-inżynierów i techników, standaryzacja i masowa produkcja. Planowaniem nowoczesnego miasta zajmował się także Władysław Strzeмиński¹⁹. W latach 30. powstała jego praca *Łódź sfunkcjonalizowana*²⁰, w której dokonał połączenia najbardziej ekstremalnych koncepcji Le Corbusiera z lat 20., dotyczących „miasta liniowego”, z radzieckimi planami „miasta pasmowego” Nikołaja Milutina. Strzeмиński wychodził od sugestii idealnego typu miasta („miasta równoległego”), które powinno zapewnić: przestrzeń mieszkaniową, komunikację i tereny zielone. Dla Strzeмиńskiego i jego żony, rzeźbiarki Katarzyny Kobro – których radykalna postawa miała swe źródła w sztuce rewolucji: suprematyzmie, unizmie, konstruktywizmie, a koncepcja sztuki jako awangardowej utopii sytuowała ich wobec przekonania, że „sztuka powinna być wynikiem impulsów intelektualnych i racjonalnych”²¹ – zasadniczą wartością były wrażenia wizualne. „Miasto – pisał Strzeмиński – powinno zapewniać [...] wrażenia optyczne, organizujące psychikę w kierunku wzmocnienia optymizmu i zdolności produkcyjnych jednostki”²².

17 | McLEOD 1983, s. 132–144.

18 | *Ibidem*, s. 136.

19 | ZAŁUSKI 2020, s. 21–37.

20 | Praca Władysława Strzeмиńskiego *Łódź sfunkcjonalizowana* powstała w latach 30. XX wieku; spłonęła podczas II wojny światowej, jedynie jej fragmenty opublikowano w prasie powojennej. Tekst został zebrany, opracowany, opatrzony wstępem i komentarzem przez Zofię Baranowicz (BARANOWICZ 1975).

21 | KOBRO 1936, s. 10.

22 | STRZEMIŃSKI 1947, s. 444.

Kobro podkreślała znaczenie zbudowania świata uporządkowanego i zrytmizowanego, rozumianych jako synonimy nowoczesności.

Jednym z najważniejszych ogniw łączących Le Corbusiera, architektów Bauhausu, De Stijl, konstruktywistów rosyjskich, polskich ugrupowań awangardowych Bloku i Praesensu było rozumienie zagadnienia rytmu, powtarzalności, unifikacji, mechanizacji i „estetyki maksymalnej ekonomii”. Te postulaty pragnęli wcielić, budując nowe domy, osiedla, całe miasta.

Problematyka estetyki architektury dwudziestolecia międzywojennego w Polsce, mająca podłoże w teorii taylorizmu, w przyjętej tu krytycznej perspektywie pozwalała modernistyczne hasła „miasta-maszyny”, „mieszkania-maszyny”, „piękna utylitarne” widzieć jako bezprecedensową próbę ingerowania w życie jednostki. Rytm rozumiano jako sposób konkretyzowania przestrzeni, uregulowaną kolejność następujących po sobie obiektów (takich samych domów i mieszkań).

Architekci i artyści pracę taśmową w przemyśle pojmowali jako „synchronizację wielkiego organizmu, którego systemowe współgranie zapewniało idealny porządek”²³. Kształtując nową formę w sztuce, zamierzali budować nowe, uporządkowane życie – konstruktorzy „nowego świata” i „nowego człowieka”: zmaterializowanego, poruszającego się (i myślącego) rytmicznie i funkcjonalnie (więc wydajnie), w sposób zorganizowany i „organicznie” zsynchronizowany. Linia prosta – twierdzili Kobro i Strzemiński – jest najkrótszą drogą do osiągnięcia produkcyjnego wyniku²⁴.

Wprowadzenie kwestii artystycznych i architektonicznych w pole rozważań o naukowej organizacji pracy miało istotny wpływ na kształtowanie estetyki życia. Organizm ludzki, tak jak praca maszyny, „podlega wibracjom rytmicznym, ulega rytmizacji” – pisał Strzemiński²⁵. Życie ludzi podlegać miało zasadom celowości, równowagi i konstrukcji. Wypracowywane przez artystów wizje solidarystycznych utopii społecznych, realizowanych w różnych formach kooperatyw znalazły odzwierciedlenie w środowisku modernistycznych architektów. Zamysły polskich modernistów miały swój rodowód w teoriach Le Corbusiera, w holenderskich, niemieckich i amerykańskich zdobyczach technicznych. W „Bloku”, czasopiśmie polskiej awangardy, publikowane były wypowiedzi Theo van Doesburga²⁶, Ludwiga Mies van

23 | TUROWSKI 1997, s. 121.

24 | KOBRO 1936, s. 11.

25 | STRZEMIŃSKI 1958, s. 246.

26 | van DOESBURG 1931, s. 338–440.

der Rohe²⁷, Waltera Gropiusa. Polscy architekci chcieli tworzyć według kanonów wypracowanych w Bauhausie. W tekstach teoretycznych podkreślano konieczność budowania pod kątem praktycznej celowości, stosując się do zasad pracy kolektywnej, zmechanizowanej i zrytmizowanej. Akcent kładziono na ekonomiczne zużycie materiału, dyscyplinę porządku i harmonii. Mieczysław Szczuka pisał o potrzebie zastosowania w budownictwie mieszkaniowym nowych materiałów, o dominancie układów poziomych i pionowych. Architekturę wewnątrz należało tworzyć, biorąc pod uwagę przeznaczenie, wygodę, higienę i zmysł estetyczny²⁸.

W 1926 roku powstała grupa Praesens, w której główną rolę odgrywali architekci: Szymon Syrkus, Józef Szanajca, Stanisław i Barbara Brukalscy, Bohdan Lachert i Helena Syrkusowa. Ze znaczenia i dominującej roli architektury zdawali sobie sprawę także malarze i rzeźbiarze. Głównym teoretykiem i apologetą młodej awangardy architektonicznej był Szymon Syrkus²⁹. Wzorując się na rozwiązaniach technicznych proponowanych przez Le Corbusiera, wynikających z kolei z koncepcji rewolucji mentalnej Taylora, oferujących wszystkim lepsze życie, Syrkus chciał projektować domy dla nowego człowieka: „Człowiek dzisiejszy – pisał – dzięki nowym wynalazkom upodobniony jest do seryjnego standaryzowanego aparatu”³⁰. Na łamach „Praesensu” głosił: „Dzięki standaryzacji centralizacji wielkiego przemysłu możemy mieć: »mebel-maszynę«, mieszkanie-maszynę, miasto-maszynę”³¹.

Dla architektów europejskich punktem odniesienia był przede wszystkim Le Corbusier, polscy architekci – urzeczeni dokonaniem architektów holenderskich³² i niemieckich (najbardziej radykalny w swych deklaracjach był Syrkus) – głosili idee tayloryzacji i fordyzmu mieszkań, budynków, miast, komunikacji i życia mieszkańców. Alfred Lauterbach anonsował swe stanowisko: „Ozdobą dzisiejszej ulicy może być tylko rytm mas i linii. [...] Tłumom ludzi i pojazdów w ciągłym ruchu należy przeciwstawić zdecydowany granitowy spokój mas i linii”³³.

Najważniejszym zadaniem modernistów dwudziestolecia – jak wspomniano wyżej – były projekty budynków mieszkalnych. Ich autorzy to czołówka polskich architektów: Bohdan Lachert, Lech Niemojewski, Józef Szanajca, Stanisław Brukalski, Józef Malinowski, Henryk Oderfeld. W czasopiśmie „Architektura

27 | MIES VAN DER ROHE 1924, s. 1.

28 | M. Szczuka, *Co to jest konstruktywizm?*, „Blok” 1924, nr 6–7, s. 3.

29 | Poglądy Le Corbusiera obecne są w artykułach Szymona Syrkusa. Zob. SYRKUS 1926.

30 | SYRKUS 1926, s. 14.

31 | *Ibidem*, s. 8.

32 | Znane były poglądy i realizacje J.J. Ouda (1890–1963), którego artykuł *Wychowanie przez architekturę*, opublikowany został w tym samym numerze „Praesensu” co tekst Syrkusa. OUD 1926.

33 | LAUTERBACH 1925, s. 21.

i Budownictwo” (1926) opublikowany został projekt zabudowy szeregowej i grupowej z dwupokojowymi mieszkaniami. Rozsuwane ściany miały uczynić wnętrza funkcjonalnymi, powstaje projekt „mieszkania minimalnego”. Domy miały być tanie, oparte na produkcji przemysłowej, z gotowych prefabrykatów-modułów, elastyczne, oparte na konstrukcji szkieletowej, z dużymi otworami okiennymi „oszczędzającymi miejsca”, o otwartej bryle. Wzorem dla Syrkusa były domy osiedla mieszkaniowego Dessau-Törten, zaprojektowane przez Gropiusa. W Warszawie powstaje osiedle dla robotników na Rakowcu. Architektura odznacza się poziomymi (wstęgowymi) oknami na całej szerokości budynku, ściany okienne zredukowane zostały do parapetów, wprowadzono ściany kurtynowe. Syrkus zafascynowany był też amerykańskim przemysłem budowlanym – gdzie koncepcje Taylora były realizowane bezkrytycznie – wznoszącym w ciągu kilku miesięcy całe osiedla z gotowych modułów. „Z taśm fabrycznych zjeżdżają identyczne kuchnie i łazienki z gotowym wyposażeniem – notuje polski architekt”³⁴.

Idealny dom – idealne mieszkanie – idealny człowiek

Idealny dom powinien mieć wewnątrz odpowiadające potrzebom nowoczesnego, aktywnego, wysportowanego człowieka. Układ pomieszczeń zakładał wyeliminowanie zbędnej krzątaniny, każdy ruch miał być celowy i uzasadniony. Optymizm technologiczno-cywilizacyjny prowadził modernistów ku wizji miasta uniwersalnego, zbudowanego według zasad absolutnego porządku. Miało być to miasto równoległe, zdecentralizowane, o przejrzystości wyznaczonych funkcjach.

Piękno funkcjonalne to także kolory (czerwony, niebieski, żółty, czarny i biały: kolory De Stijlu i Bauhausu) – dowodził Strzeмиński – dzięki nim można tworzyć rytmy plastyczne, zgrane z rytmem poruszania się we wnętrzu. Minimum potrzeb mieszkalnych, proponowanych przez Syrkusa, streszczałoby życie „przedstawiiciela inteligencji zawodowej” w ramach 20 mkw. Wychodząc z założenia, że na ogół pokój sypialny niepotrzebny jest w dzień, mieszkalny zaś w nocy, Syrkus zaprojektował pokój, który w dzień był mieszkalnym, a w nocy sypialnym. Cel osiągnął dzięki umieszczeniu w jednej ścianie – na wzór kajuty okrętowej – łózek przypominających koje, które w ciągu dnia, złożone, chowane były we wnęce wyglądającej jak zamknięte drzwi. Ubieranie skoncentrowane zostało nie w tradycyjnej garderobie czy gotowalni, ale w pokoju mieszkalnym. Powierzchnię łazienki ograniczono do niezbędnego minimum³⁵. Jak pisał Syrkus:

³⁴ | SYRKUS 1929, s. 93.

³⁵ | *Ibidem*, s. 9.

Meble-maszyny, wcielone do planu, dają jak najdalej idące możliwości taylorizacji mieszkania. Taylorizacja mieszkania to wykluczenie zbytecznych ruchów przy myciu, sprzątanii, sporządzaniu posiłków etc. Na ograniczonej do minimum przestrzeni można wprowadzić wszystkie urządzenia, zapewniające ruchom celowość i pełną swobodę, a przez to zaoszczędzić na czasie i wysiłku mięśniowym³⁶.



4. Projekt wnętrza kuchennej w mieszkaniach najmniejszych, Barbara i Stanisław Brukalscy, *Kuchnia współczesna*, „Architektura i Budownictwo” 1928, nr 2, s. 73

36 | *Ibidem*.

Unistyczne miasto – unistyczne mieszkanie

W estetyce miast modernizmu nie było miejsca na różnorodność, gdyż – jak uważali przedstawiciele awangardy – różnorodność znaczy tyle co chaos. Architektura, mieszkania, sam człowiek i jego sposób poruszania się należało uporządkować i ujednolicić. Miasto unistyczne (jak marzył Strzemiński, układając swój plan dla Łodzi) powinno być odcięte od przeszłości (albo nie mieć jej wcale, jak miasta amerykańskie czy polska Gdynia) i pamięci historycznej, „pozbawione centrum czy jakichkolwiek elementów odróżniających, poza podziałem na sfunkcjonalizowane dzielnice i arterie komunikacyjne”³⁷.

Postrzegając dawne miasto jako miejsce chaotyczne, siedlisko chorób i biedy, moderniści uznali, że w ich decyzjach i realizacjach zawierać będzie się troska o dobro mieszkańców i odnowa ich życia. Funkcjonalne współczesne miasta i domy miały także „sfunkcjonalizować” społeczeństwo – uregulować i uporządkować; struktura przestrzenna miała zarządzać życiem.

Niefunkcjonalna funkcjonalność

Konferencja w CIAM³⁸ w Brukseli (1930) poświęcona była budowie osiedli mieszkaniowych. Architekci niemieccy przedstawili projekty osiedli w Dessau, Karlsruhe, Dammerstock, Celle, Kassel i Berlinie. Lachert i Szanajca prezentowali projekty seryjnych wielopiętrowych budynków o stalowym szkielecie – osiedle Rakowiec i osiedle na Żoliborzu (Barbara i Stanisław Brukalscy) – powierzchnia jednego mieszkania miałyby wynosić 36 mkw. Minimalną przestrzeń rekompensowałyby tzw. zabudowa socjalna, znana ze współczesnych osiedli otaczających miasta w całej niemal Europie. W Polsce budowano domy możliwie najtaniej, najoszczędniej, starając się zapewnić mieszkańcom podstawowe wygody.

Przy ul. Mickiewicza w Warszawie w latach 1930–1931 powstał czterokondygnacyjny blok mieszkalny *Warszawa I* (arch. Józef Szanajca i Stanisław Brukalski). Strona północna budynku sprawia wrażenie realizacji teoretycznych założeń zabudowy miast proponowanych przez modernistów od Deutscher Werkbund, Le Corbusiera, De Stijl po Bauhaus, Blok i Praesens. Regularny rytm zewnętrznych galerii, ciągnących się przez całą długość budynku (około 250 m), wyznaczają masywne wieże, przypominające betonowe elewatory. W wieżach o obłych krawędziach mieszczą się przeszklone klatki schodowe. Mieszkania w budynku mają około 30–60 mkw. W kolejnych domach powstających na Żoliborzu – przeznaczonych

37 | RYBICKA 2000, s. 71.

38 | Congrès international d'architecture moderne.

dla 200 rodzin robotniczych – mieszkania, wprawdzie wyposażone w balkony, mają około 20–30 mkw.

Podobne założenia mieszkaniowe powstawały w innych miastach. W Łodzi Szanajca z Janem Kukulskim zaprojektowali zespół 7 budynków w kwadracie ulic Bednarskiej, Unickiej, Sanockiej i Dygasińskiego. Są to domy-bloki i domy jednorodzinne – przeznaczone dla urzędników. W jednym z bloków zastosowano galerie (podobną do tej z budynku *Warszawa I*), umożliwiające wejście do kilkunastu mieszkań z jednej klatki schodowej. Budowle w stylu galeriowym – ciekawie estetycznie rytmizujące elewację – były wynikiem poszukiwania oszczędności. Elementem wyróżniającym jest natomiast wysoka wieża ciśnień, dominująca nad niską zabudową, co nadawało osiedlu białych domów wyrafinowaną estetykę rzeźb architektonicznych Katarzyny Kobro. Według projektu Heleny i Szymona Syrkusów powstały – wzorowane na osiedlach miast niemieckich – skromniejsze i z mniej solidnych materiałów, ale z niewielkimi ogródkami szeregowo osiedla w Łodzi na os. Marysin. Domy – wprawdzie niepozorne – pierwotnie przeznaczone dla rodzin robotniczych, nadal były dla nich zbyt drogie. Budowane były zatem mieszkania w blokach zapewniające minimum egzystencji: kuchnia wnekowa połączona jest z pokojem dziennym, wstawienie drzwi z otwieranym okienkiem lub drzwi przesuwanych między kuchnią i pokojem ustanawia drogę komunikacji, w mikroskopijnej łazience jest wanna, w której można jedynie siedzieć, schowanie w ścianie składanych łóżek sprawia, że sypialnia może w ciągu dnia pełnić funkcję salonu.

Nowe domy miały być funkcjonalne, ich wnętrza bliższe warsztatom i biurom niż buduarom i alkowom – podporządkowane, niczym miejsce pracy, charakterem przestrzeni, koniecznościom i rygorom nowoczesnego życia. Marzenia o „miastach-ogrodach” i „mieszkaniach-rezydencjach” zmieniały się w realia bezosobowych „miast-fabryk” i „mieszkań minimalnych”. Każde pomieszczenie w budynku, zajmując jak najmniejszą powierzchnię, miało pracować jak zespolone elementy silnika samochodu. Minimum egzystencji to – z ergonomicznego punktu widzenia – dążenie do połączenia ciała z otoczeniem, z meblami w jedną plastyczną skorupę³⁹. Racjonalności wnętrza odpowiada zmechanizowana rytmika gestów użytkownika. Tak jak inżynier precyzyjnie wylicza standardowe rozmiary mebli, tak architekt racjonalizuje wnętrza, którego ideałem nie jest już dom/chata, ale minimalna przestrzeń. Troska o optymalizację ruchu jest też

39 | STRZEMIŃSKI 1947, s. 386.

dbałością o wyprodukowanie takich mieszkań i mebli, które zaspokajałyby potrzeby mieszkańców:

Z jednej strony skonstruowanych po to, by zapewnić ludziom najzdrowsze i najodpowiedniejsze warunki życia, z drugiej wymagających pewnego ascezyzmu, odrzucenia materialnego dobrobytu i zaangażowania we wspólnotę⁴⁰.

Propagatorzy modernizmu w istocie są wyznawcami religii ascezy, higieny, rygoru, strategii efektywności i postępu. „Dom jednorodzinny – piszą Murard i Zylberman – jest już tylko podstępem, wykrętem: wobec rosnącej świadomości politycznej, pojawia się kolektywizm”⁴¹. W domu z betonu, stali i szkła, bez ozdób, z przesuwanymi oknami i płaskimi dachami mieszkają przedstawiciele nowego ludu – to bohaterowie estetyki Neue Sachlichkeit. Mury i dachy budynków-statków o „światlistych fasadach” szklanych ścian pozwalają światu zewnętrznemu przenikać w strefę prywatności.

Kuchnia funkcjonalna jako warsztat pracy/laboratorium

Modelowa kuchnia w bloku wyposażona była w niezbędne instalacje umożliwiające racjonalne wykorzystanie ograniczonej przestrzeni. W kuchni funkcjonalnej połączono dwie główne zasady „mieszkania minimalnego”, ustanowione według reguł odpowiadających warsztatowi robotnika. Według zasad taylorizmu należało ograniczyć chodzenie „tam i z powrotem” (zasada najkrótszej drogi), tak by unikać zmęczenia (zasada minimalnego nakładu pracy)⁴². Ośrodkiem życia przeciętnego lokatora mieszkania minimalnego miała być kuchnia-laboratorium/warsztat pracy⁴³.

Izbą, gdzie koncentruje się życie rodziny, jest t. zw. kuchnia mieszkalna [...] (ok. 24 m²). Mamy w niej jeden kąt [...] – to pokój stołowy, inny kąt, dający się zasłonić firanką – to sypialnia dla starszych dzieci, wreszcie wnękę kuchenną oświetloną i przewietrzoną własnym oknem, w czasie pracy i jedzenia otwartą na izbę, potem zasłoniętą firanką⁴⁴.

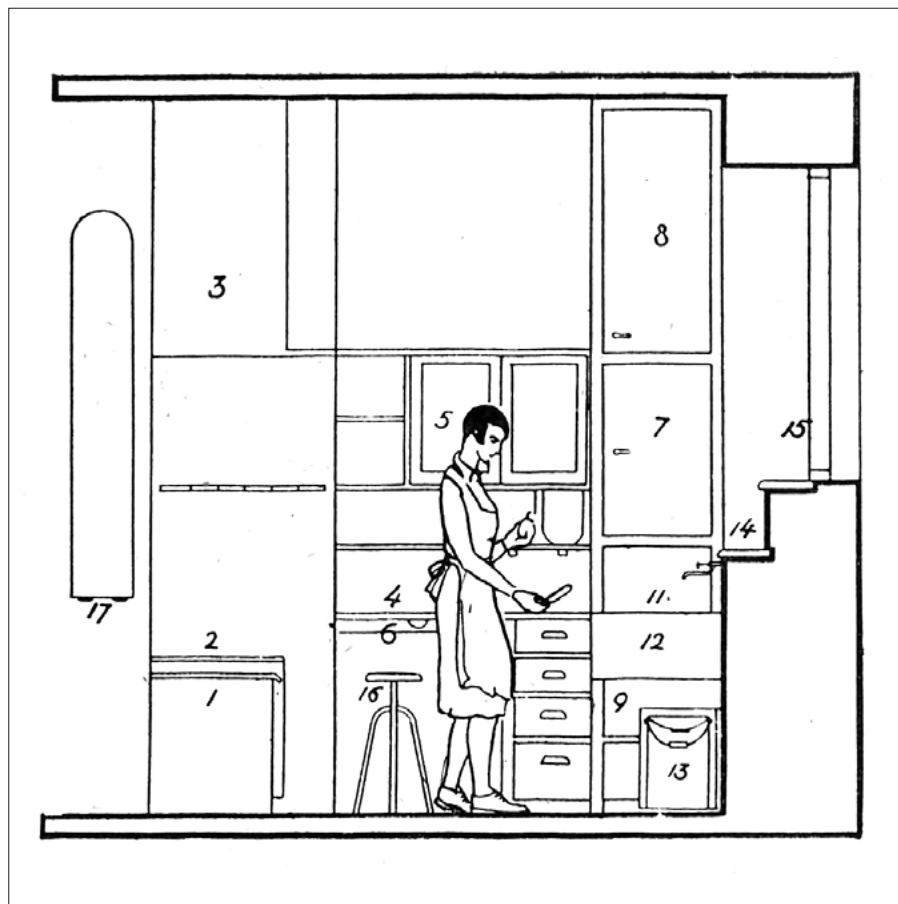
40 | WICHERT 1928, s. 235.

41 | MURARD/ZYLBERMAN 1978, s. 390.

42 | BRUKALSKA 1929, s. 8–11.

43 | LEŚNIAKOWSKA 2004, s. 179–196.

44 | BRUKALSKA 1929, s. 1.



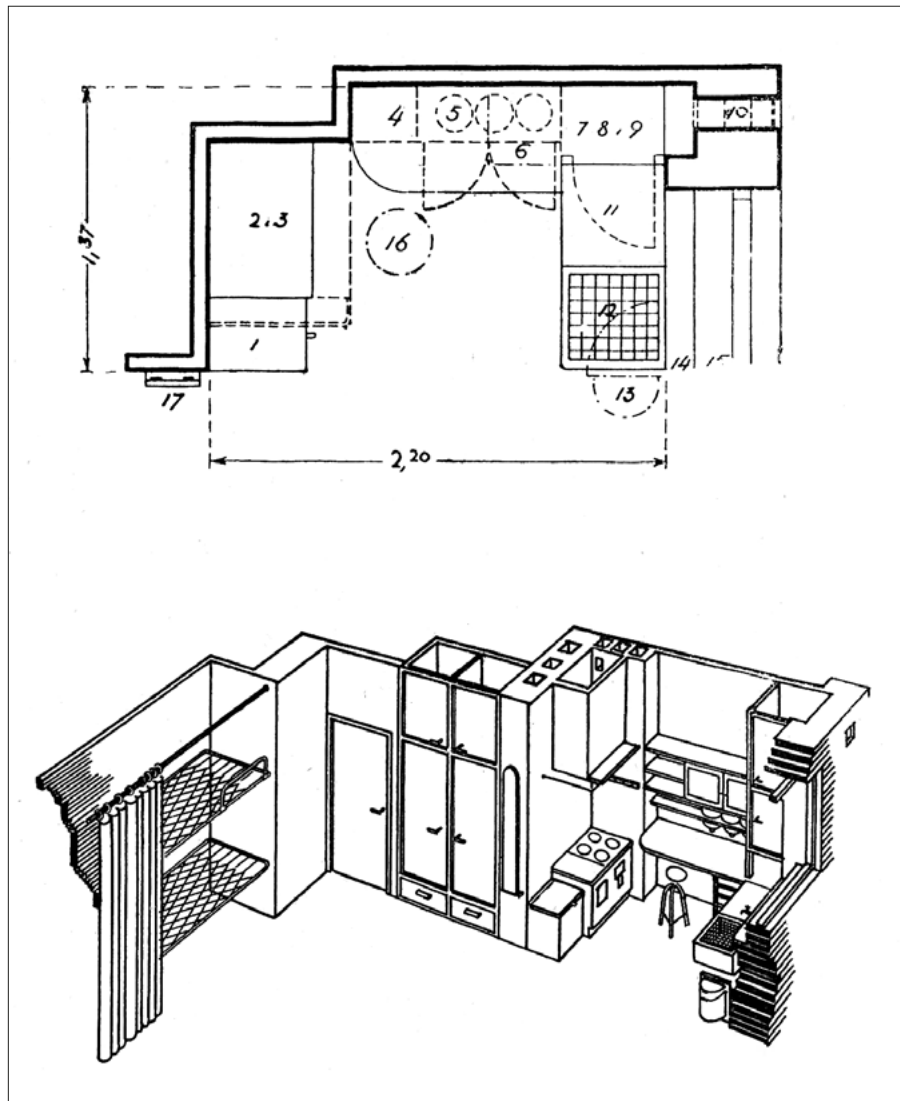
5. | Projekt wnętrza kuchennej w mieszkaniach 2- i 3-izbowych, IV Kolonia Robotnicza Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej w Warszawie, Barbara Brukalska, *Kuchnia współczesna*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1929, nr 1, s. 10

Na łamach kierowanego do kobiet pisma „Organizacja Gospodarstwa Domowego” z 1930 roku⁴⁵ autorka artykułu wypowiada się na temat funkcjonalnej kuchni w „mieszkanu najmniejszym”, zwracając uwagę na „ekonomię” ruchów.

Kuchnia: rozplanowana tak, że prawie bez poruszania się można w niej przygotowywać posiłki, zmywać itd., deska do prasowania, wygodna zmywalnia, suszarka, szafy w murze na naczynia, kredens z lodownią i szafka na porcelanę; szafa otwierana z obu stron muru, może być użyta na porcelanę lub też otwierana tylko od strony pokoju – może służyć jako bielizniarka lub kredens, zależnie od przeznaczenia pokoju⁴⁶.

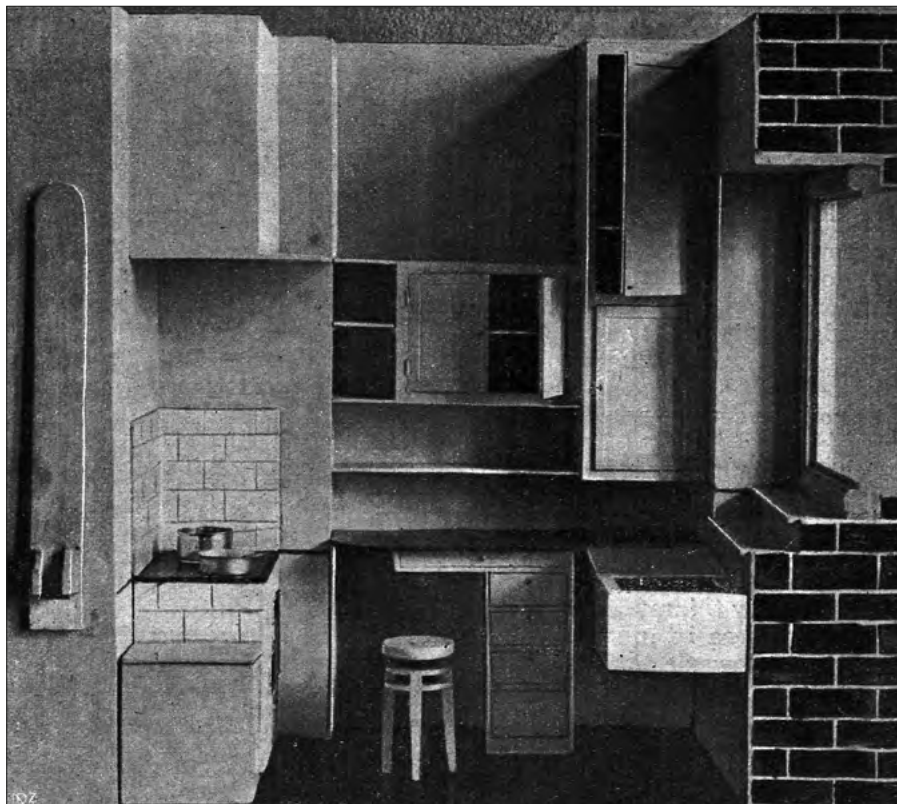
45 | CHMIELEŃSKA 1929, s. 7–19.

46 | *Ibidem*, s. 18.



6. Projekt wnętrza kuchennej w mieszkaniach 2- i 3-izbowych, IV Kolonia Robotnicza Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej w Warszawie, Barbara Brukalska, *Kuchnia współczesna*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1929, nr 1, s. 10;

Gospodarstwo domowe – jak wszystkie niemal sfery ludzkiej egzystencji – winno podlegać „racjonalnej organizacji pracy”. Kobiety w Polsce, chcąc, aby ich domy/mieszkania stały się wzorowymi ośrodkami życia i pracy, wystąpiły z propozycją racjonalnego projektowania mieszkań, zwracając się w tej sprawie do architektów z prośbą o uwzględnienie ich sugestii. Życzenia te opracowała podsekcja mieszkaniowa działająca przy Kole Studiów Gospodarstwa Domowego, działającego w ramach Instytutu Naukowej Organizacji. Jednym z punktów była prośba, by „choćby najmniejsze pomieszczenie dla służącej miało okno i powinno mieścić



7. Barbara i Stanisław Brukalscy, Model wnętrza kuchennej, „Dom, Osiedle, Mieszkanie”, 1929, nr 1, s. 10

łóżko, stolik, szafkę ścienną na rzeczy”⁴⁷. Jednym z ważnych elementów wyposażenia nowoczesnej kuchni w minimalnym mieszkaniu są meble żelazne. Anonimowa autorka artykułu pt. *Meble żelazne* na łamach „Organizacji Gospodarstwa Domowego” z 1930 roku zwraca uwagę na funkcjonalność metalowych sprzętów o jasnej, przejrzystej formie, na ich celowość i higienę, wpisujących się w nowoczesną architekturę i wnętrza⁴⁸. Rozpowszechnienie za granicą mebli żelaznych jest dowodem, uważa autorka, na to, jak dalece sprzęty domowe są związane z urządzeniem wnętrz.

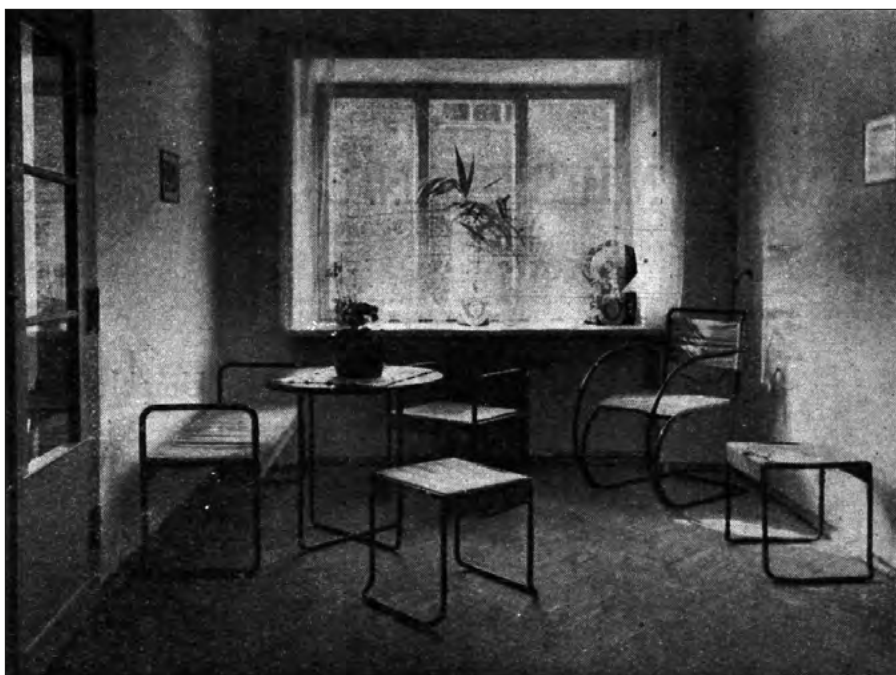
Kolebką mebli żelaznych są Stany Zjednoczone Ameryki. Tu już od wielu lat szerokie rzesze publiczności poznały się na zaletach tego rodzaju sprzętów przydatnych w codziennym życiu, przyjęły się one szybko w restauracjach, hotelach, kinach, szpitalach, laboratoriach i kuchniach⁴⁹ – pisze N.N.

47 | *Ibidem*, s. 19.

48 | [b.a.] 1930, s. 122–123.

49 | *Ibidem*, s. 123.

Ze stalowych i profilowanych rur mogą być wykonane półki, biurka, stoliki, krzesła, taborety, kartoteki, szafy na książki, na ubrania i narzędzia. „Specjalnie wielkim powodzeniem cieszą się biało lakierowane kuchnie żelazne oraz urządzenia sklepowe i biurowe”⁵⁰. Autorka zauważa, że w Polsce od wielu lat używane są jedynie łóżka żelazne, tymczasem stalowe meble w stosunku do mebli drewnianych odznaczają się większą trwałością, odpornością na temperatury, łatwiej zadbać o ich czystość. „Przy masowej normalizacji fabrykacji – konkluduje N.N. – meble żelazne znajdą zapewne w Polsce równie szerokie rozpowszechnienie jak w innych krajach”⁵¹.



8. Meble metalowe do gabinetu z rur stalowych, lakierowanych emalią w kolorze dowolnym z napiętymi siedzeniami i oparciami z tkaniny, projekt: Kazimierz Tołłoczko, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1930, nr 4, s. 35

Ze współczesnej perspektywy trudno sobie wyobrazić, jak wielkie było w międzywojniu zafascynowanie meblami z giętych stalowych rur i płaskowników⁵². Standardowe meble ze stalowych profili, jako wyposażenie „maszyny mieszkalnej”, odpowiadały modernistycznej wizji „standardowego człowieka”. „Sądzono,

⁵⁰ | *Ibidem.*

⁵¹ | *Ibidem.*

⁵² | Pierwszy mebel z giętych rurek stalowych, odznaczający się maksymalną oszczędnością materiału, służący do siedzenia, przeznaczony do produkcji seryjnej zaprojektował i wykonał Marcel Breuer w 1925 roku.

że standardowy człowiek [...] ograniczy się racjonalnie do »czystych« funkcjonalnie sprzętów i ich zestawów zaspokajających z góry zaprogramowane potrzeby» – pisał Zygmunt Świechowski⁵³. Owe „higieniczne” meble można było ustawić w każdym miejscu, zastosować w każdym wnętrzu; były wytrzymałe, sterylne, „przezroczyste” i wszystkie jednakowe.

Meble metalowe, projektowane i propagowane przez funkcjonalistów ze szkoły De Sijl i Bauhausu (m.in. Marcel Breuer, Mart Stam, Le Corbusier, Mies van der Rohe) jako ostatni krzyk mody dotarły do Polski już w latach 30. XX wieku. Ażurowe sprzęty o wyrafinowanej formie projektowały m.in. Nina Weinfeld-Jankowska i Barbara Brukalska⁵⁴. Były to obiekty wykonane z doskonałych jakościowo materiałów, znamionujące luksusowy funkcjonalizm, niedostępne dla tych, dla których były pierwotnie projektowane – „[...] wbrew naiwnym poglądom z wczesnych lat Bauhausu, stał się ów mebel metalowy czymś bardzo *fashionable*”⁵⁵.

„Mieszkanie minimalne” – funkcjonalizm w wersji „glamour”, czyli minimum przestrzeni, maksimum wygody

Rola kobiet-architektek w dwudziestoleciu międzywojennym oraz analiza i interpretacja ich architektonicznych przedsięwzięć i zamysłów były w ostatnim czasie tematem wielu badań i publikacji⁵⁶. Jednym z forów wypowiedzi kobiet-architektek, społeczniczek, zwolenniczek higienicznego życia było pismo „Organizacja Gospodarstwa Domowego”. Architektka Janina Nagabczyńska na jego łamach zwracała uwagę na problem niedostatku, obejmującego szerokie rzesze społeczeństwa. Obszerne, wygodne mieszkania – pisała – nowoczesne funkcjonalistyczne domy były w zasięgu możliwości ludzi najzamożniejszych. Celem współczesnych architektów było zatem opracowanie funkcjonalnego typu małych mieszkań. „W minimum przestrzeni, za minimalną cenę trzeba stworzyć jednak

53 | ŚWIECHOWSKI 1988, s. 496.

54 | LEŚNIAKOWSKA 2018, s. 108.

55 | ŚWIECHOWSKI 1988, s. 496.

56 | Problemem tym od lat zajmuje się Marta Leśniakowska, której badania poświęcone architektom i designerkom modernistycznym działającym w Polsce przyczyniły się do poznania mechanizmów funkcjonowania, pracy, osiągnięć, ale też marginalizowania kobiet w ruchu awangardowym. Na uwagę zasługują takie pozycje jak m.in.: M. Leśniakowska, *Lekceważone córki Almae Mater – pionierki architektury w Polsce*, [w:] *Architektura i wnętrza 1905–1923*, red. Joanna Kucharzewska, Jerzy Malinowski, Toruń 2007, s. 161–175; LEŚNIAKOWSKA 2005, s. 31–45; LEŚNIAKOWSKA 2016, s. 37–45.

maksymalne wygody, czyli dobre warunki istnienia”⁵⁷. Autorka na przykładzie mieszkania pary architektów doradza czytelniczkom, jak w sposób najbardziej funkcjonalny zorganizować życie w mieszkaniu spółdzielczym o powierzchni 31,5 mkw., ograniczonej ścianami konstrukcyjnymi:

Ściana zachodnia przylega do klatki schodowej z windą i dlatego jest bardzo łamana. Ściana południowa dotyka ogólnego korytarza. Szerokie okno i równie szerokie drzwi balkonowe były oczywiście ustalone ze względu na architekturę domu. Przedpokój (wejście na korytarz) o wymiarach 1,20 × 1,20 m ma wieszadła na 8 palt i mieści jednocześnie 3 osoby. Wejście z przedpokojku do kuchni jest oddzielone kotarą, gdyż brak miejsca na drzwi⁵⁸.

Kuchnia w mieszkaniu, o którym pisze architektka, mierzy 1,70 m × 1,20 m, „służy zasadniczo do przyrządzania śniadań i kolacji”⁵⁹. Pokój mieszkalny mierzy 3,80 m × 3,10 m i jest jednocześnie jadalnią i pracownią.

Jadalnia obejmuje wnękę, z ławą, rozkładaną jako łóżko zapasowe, i ściankę przy kuchni. Bardzo wygodne okazało się okno, łączące „kąt” jadalny z kuchnią i będące oświetleniem kuchni. Składa się ono z 6 okienek suwanych niezależnie w kierunku poziomym. Okienka lewe (patrzac od pokoju) górne i dolne zamykają kredens, pozwalając wyjmować ze strony pokoju talerze, wystawione po zmyciu od strony kuchni. Okienko środkowe dolne łączy stół jadalny z kuchennym (poziom ten sam), a środkowe górne udostępnia z pokoju część półek kuchennych⁶⁰.

Pokój sypialny (3,50 m × 3,20 m) ma wyjście na taras, mający zapewnić mieszkańcom kontakt z naturą, stworzyć namiastkę marzeń o ogrodzie. Marta Leśniakowska w artykule poświęconym działalności „efemerycznej Poradni Dom i Ogród, założonej w 1932 roku na żoliborskim wsm przez Barbarę Brukalską i designerkę Ninę Weinfeld-Jankowską”⁶¹, rozważa idee wprowadzania do nowoczesnych wnętrz domowych oranżerii. Brukalska w swoim domu, powstałym w latach 1927–1929 w Warszawie przy ul. Niegolewskiego realizowała swoisty manifest Nowej Sztuki

57 | NAGABCZYŃSKA 1930, s. 150.

58 | *Ibidem*.

59 | *Ibidem*.

60 | *Ibidem*, s. 151.

61 | LEŚNIAKOWSKA 2018, s. 105–106.

interpretującej przyrodę jako napędzaną instynktem maszynę, a maszynę jako „przyrodę” i „pierwotną kulturę” postawioną w jednym szeregu z egzotycznymi ptakami i roślinami, co czyniło modernistyczną sztukę produktem czystej (eugenicznej) fizjologii „organizmów normalnych i zdrowych”⁶².

Wracając do artykułu Nagabczyńskiej, architektka instruuje czytelniczki, w jaki sposób urządzić sypialnię dla dwóch osób:

Dwa tapczany [...] suwają się lekko na kółkach [...]. Sekretera – antyk spełnia rolę komody i biureczka [...]. Z sypialni jest bezpośrednio wejście do łazienki oświetlonej górnym oknem z pokoju. W łazience znajduje się wanna z piecykiem gazowym, umywalnia, klozet, a nad wanną szafka na brudną bieliznę [...]”⁶³.

Wypowiedź autorki wskazuje, że proponowane pomysły są dobrym rozwiązaniem, wydaje się też zafascynowana nowymi wzorami popularyzowanymi w latach międzywojennych w kręgach europejskich ruchów awangardowych. Postaw, szerzonych głównie w środowiskach o lewicowych i pre-feministycznych poglądach, głoszących m.in. nowy model życia kolektywnego, rodziny jednopokoleniowej (składającej się z dwóch osób), realizującej inne niż przed I wojną światową rytuały życiowe.

Mieszkania proponowane przez modernistów w okresie między dwiema wojnami światowymi tak w Polsce, jak i na świecie, przedstawiały podobny wzorzec surowej estetyki racjonalizmu, higieny, funkcjonalności znajdujących uzasadnienie wobec dotkliwego braku mieszkań, szpitali, szkół i budowli użyteczności publicznej.

Mieszkania najmniejsze w ciągach identycznych domów pozbawionych zdobnictwa, jako efekt uprzemysłowienia wykonawstwa, standaryzacji, przeznaczone dla średniozamożnej warstwy społeczeństwa, zapewniały wprawdzie przysłowiowy dach nad głową, ograniczając jednakże przestrzeń życia mieszkańców do minimum. Małe kuchnie wykluczały wspólne posiłki, proponowano zatem stołówki, łazienka z oknem-wywietrznikiem wybitym we wspólnej ścianie z kuchnią bądź pokojem, labirynty korytarzyków i przedpokojów z licznymi drzwiami stoją w sprzeczności z postulowanym funkcjonalizmem i racjonalizmem.

62 | *Ibidem*, s. 106.

63 | NAGABCZYŃSKA 1930, s. 151.



9. | Wnętrze Domu Brukalskich w Warszawie, ul. Niegolewskiego 8 wzniesiony w latach 1927-1929

Wprawdzie domy własne architektów i architektek, odgradzone od ulicy bujną zielenią, urzekają nas swą wyrafinowaną bryłą, czystą formą, tarasami wychodzącymi na ogrody, funkcjonalnie rozplanowanymi pomieszczeniami (np. dom własny architektów Niny Weinfeld-Jankowskiej i Józefa Jankowskiego z około 1932 roku przy ul. Kochowskiego 2 w Warszawie, o powierzchni około 180 mkw.,

zaplanowany dla dwóch osób, czy dom własny Barbary i Stanisława Brukalskich przy ul. Niegolewskiego 8 w Warszawie, wzniesiony w latach 1927–1929), większość mieszkańców jednak (zakładając, że przeciętna rodzina składała się z czterech, pięciu osób) egzystowała w owym postulowanym minimum mieszkalnym, czy – jak chcieli wyznawcy „religii” Taylora – „maszyny do mieszkania”, borykając się z niedogodnościami ciasnoty, życia „za zasłonką”, braku stabilnego miejsca przeznaczonego dla każdego członka rodziny.

Zaprojektowany w 1928 roku przez Lacherta i Szanajcę eksperymentalny dom, pomyślany raczej jako dzieło sztuki – willa Lachertów w Warszawie przy ul. Katowickiej 9/11/11a – przewidziany został dla trzech rodzin. Stoi na słupach, z wyglądu przypomina transatlantyk. Dwupiętrowy dom architekta (plus taras) wciela pięć koronnych przykazań Le Corbusiera. Od frontu wyposażony jest w niskie pasma okien, płaski dach z tarasem, wolny plan i wolną elewację. Od strony ogrodu zastosowano duże przeszklenia. Na taras dachu można wyjść krętymi schodami prosto z pracowni mieszczącej się na drugim piętrze. Przeszklona klatka schodowa przypomina mostek kapitański, zbyt wąskie schody utrudniają transport blejtramów i rajzbretów. „Funkcjonalność” wewnątrz wydaje się odległa od postulowanej przez wyznawców taylorizmu estetyki ekonomii i zasadności poruszania się. Wraz z tarasem na dachu dom składa się z trzech kondygnacji, każda tworzy niejako osobne mieszkanie, „jeżeli chce się korzystać ze wszystkich, trzeba nieustannie biegać w górę i w dół”⁶⁴. Pomieszczenia gospodarcze mieszczą się w przyziemiu, sypialnie pod dachem, posiłki z piwnic (tam usytuowana jest kuchnia) do jadalni transportowane są windą.

Zygmunt Świechowski, kończąc swój artykuł powstały pod koniec lat 80. XX wieku, cytuje słowa Jacobusa J. Ouda, architekta De Stijlu, który w 1926 roku pisał: „[...] dom jest czymś więcej aniżeli maszyną do mieszkania i obawiam się, że bezkrytyczny podziw dla wszystkiego co mechaniczne doprowadzi do godnego ubolewania regresu”⁶⁵.

Kończąc niniejszy wywód, przywołajmy fragment książki Jerome’a D. Salingera – amerykańskiego pisarza, świadka rozbudowujących się w latach 30. i po II wojnie światowej przedmieść w Stanach Zjednoczonych, zapewniających każdej rodzinie własny dom:

64 | CHOMĄTOWSKA 2014, s. 2014.

65 | ŚWIECHOWSKI 1988, s. 501. Autor, przytaczając Ouda, przywołuje: J.P. Jacobus, *Tendenzen der Zwanziger Jahre: 15 Europäische Kunstausstellung unter den Auspizien des Europarates: in der Neue Nationalgalerie, der Akademie der Künste und der Grossen Orangerie des Schlosses Charlottenburg zu Berlin, vom 14. August bis zum 16. Oktober 1997*, ed. D. Reimer, Berlin 1977, s. 2/92–93.



10. | Przykład budownictwa zamieszkiwanego przez amerykańską klasę średnią, Levittown, Pensylwania – jedno z pierwszych, większych osiedli powstałych po II wojnie światowej, ukazujące rozwój architektury mieszkalnej w Stanach Zjednoczonych, wzorowane na teorii Taylora, wikimedia.org [dostęp: 20.07.2021]

Spiker zagał rozmowę o osiedlach mieszkaniowych, a mała Burke oznajmiła, że nie cierpi domów podobnych do siebie jak krople wody: miała na myśli rzędy identycznych domów nowych osiedli. Zooey powiedział, że są właśnie bardzo miłe. Powiedział, że to byłoby bardzo miło wrócić do własnego domu i znaleźć się w cudzym⁶⁶.

Idea „mieszkania najmniejszego”, zapewniającego byt przeciętnej rodziny urzędniczej, robotniczej w dużych miastach, wyrosła z konieczności zastąpienia, obliczonych często na maksymalny zysk, nędznych, nierzadko pozbawionych kanalizacji ponurych mieszkań w czynszówkach oraz ogólnie braku mieszkań po I wojnie światowej. Zamiary i dokonania artystów, architektów i urbanistów w dwudziestoleciu międzywojennym wpływały z ich zaangażowania w sprawy społeczne i problem masowego budownictwa mieszkaniowego. Upodobanie do purytańskiej estetyki, oszczędność, przekonanie o konieczności zapewnienia

66 | SALINGER 1981, s. 81–82.

każdej rodzinie oddzielnego mieszkania, „a każdej osobie w rodzinie oddzielnego łóżka”⁶⁷, że można zmienić ludzkie życie za pomocą formy architektonicznej sprawiły, że sięgnięto po wzory już wypracowane w Europie. Realizując moduł architektury stworzony w pracowniach Le Corbusiera, kładziono nacisk na anonimowość, racjonalność, pragmatyzm, uniformizację, przejrzystość formy. Powstawały miasta, osiedla, mieszkania o ujednoczonej estetyce. Czysta konstrukcyjnie, wyrafinowana forma zwykle białych domów dwudziestolecia międzywojennego, domów obecnie zanurzonych w zieleni zachwyca nas swą urodą, ale ich wnętrza (z biegiem lat często przysposabiane przez mieszkańców do własnych potrzeb) dalekie są od idealistycznych założeń architektów. Płatanina korytarzy, schodów, okna łazienki wychodzące do kuchni, nieuzasadniona koniecznością liczba drzwi, łączniki-okienka między kuchnią i pokojem zdają się przeczyć zamierzonej funkcjonalności. Funkcjonalizm, czysta forma budynku-architektonu, jaką widzimy znajdując się na zewnątrz, stoi często w sprzeczności z tym, z czym spotykamy się w jego wnętrzu.

Bibliografia

- [b.a.] 1930 – *Meble żelazne*, „Organizacja Gospodarstwa Domowego” 1930, nr 8, s. 122–123.
- ADAMIECKI 1924 – Karol Adamiecki, „Harmonizacja jako jedna z głównych podstaw organizacji naukowej”, odczyt na I Międzynarodowym Kongresie Naukowej Organizacji, „Przegląd Techniczny” 1924, nr 49, s. 551–554.
- BARANOWICZ 1975 – Zofia Baranowicz, *Pisma*, Wrocław 1975.
- BRUKALSKA 1929 – Barbara Brukalska, *Kuchnia współczesna*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1929, nr 1, s. 8–11.
- BRUKALSKI 1930 – Stanisław Brukalski, *O planach małych mieszkań*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1930, nr 3, s. 5–10.
- CHMIELEŃSKA 1929 – Marja Chmieleńska, *Planujemy racjonalnie mieszkania*, „Organizacja Gospodarstwa Domowego” 1929, nr 2, s. 17–19.
- CHOMĄTOWSKA 2014 – Beata Chomątowska, *Lachert i Szanajca. Architekci awangardy*, Wołowiec 2014, s. 307.
- van DOESBURG 1931 – Theo van Doesburg, *Ewolucja architektury nowoczesnej w Holandii*, „Architektura i Budownictwo” 1931, nr 8–9, s. 338–440.
- GIEDION 1968 – Siegfried Giedion, *Przestrzeń, czas, architektura*, tłum. J. Olkiewicz, Warszawa 1968.
- GROPIUS 1929 – Walter Gropius, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1929, nr 9, s. 20.
- GROPIUS 2014 – Walter Gropius, *Pełnia architektury*, tłum. K. Koczyńska, Kraków 2014.

67 | TOEPLITZ 1930, s. 2.

- GUILLEN 1997 – Mauro F. Guillen, *Scientific Management's Lost Aesthetic: Architecture, Organization, and the Taylorised Beauty of the Mechanical*, „Administrative Science Quarterly” 1997, vol. 42 (4), s. 682–715.
- HEAD 2005 – Simon Head, *The new ruthless economy. Work and power in the digital age*, Oxford University Press 2005.
- JAFFE 1957 – William J. Jaffe, *Ford and the Evolution of Modern Industrial Management*, New York University Press, New York 1957.
- JENCKS 1982 – Charles Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, tłum. M. Biegańska, Warszawa 1982.
- KOBRO 1936 – Katarzyna Kobro, *Funkcjonalizm*, „Forma” 1936, nr 4, s. 10.
- KOBRO/STRZEMIŃSKI 1931 – Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka „a.r.”, Łódź 1931, nr 2, s. 50–51.
- LAUTERBACH 1925 – Alfred Lauterbach, *Zagadnienia wielkiego miasta*, „Architektura i Budownictwo” 1925, nr 2, s. 21.
- LE CORBUSIER 1928a – Le Corbusier, *Le cycle nouveau de l'Architecture. Pour bâtir: Standariser et Tayloriser*, Paris 1928. Suplement do *Bulletin du Redressement français*, 1er mai 1928: propos sur Pessac, le pavillon de l'Esprit nouveaux et le Weissenhof. Fondation Le Corbusier 10, Square du Docteur-Blanche, Paris-16e, [nlb.].
- LE CORBUSIER 1928b – Le Corbusier, *Pour BATIR: TANDARISER pour pouvoir INDUSTRIALISER et TAYLORISIER*, Paris 1928. Suplement do *Bulletin du Redressement français*, 1er mai 1928: propos sur Pessac, le pavillon de l'Esprit nouveaux et le Weissenhof. Fondation Le Corbusier 10, Square du Docteur-Blanche, Paris-16e, [nlb.].
- Le Corbusier* 1987 – *Le Corbusier, une encyclopedie. Monographie*, Centre Georges Pompidou, red. Claude Eveno, Paris 1987, s. 397–400.
- LEŚNIAKOWSKA 2004 – Marta Leśniakowska, *Modernistka w kuchni. Barbara Brukalska, Grete Schütte-Lihotzky i „polityka kuchenna” (wstęp do architektury modernizmu)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2004, nr 1–2, s. 179–196.
- LEŚNIAKOWSKA 2005 – Marta Leśniakowska, *Dom Adama, dom Ewy: dyskurs różnicy w (pod)tekstach historii architektury*, „Rocznik Historii Sztuki” 2005, nr 30, s. 31–45.
- LEŚNIAKOWSKA 2016 – Marta Leśniakowska, *Barbara Brukalska: subtelną budowniczką płaszczyzn i form*, [w:] *Architektki*, red. Tomasz Kunz, Kraków 2016, s. 37–45.
- LEŚNIAKOWSKA 2018 – Marta Leśniakowska, *Pokój z widokiem. Barbara Brukalska & Nina Jankowska, sp. z o.o.*, [w:] *Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*, red. Joanna Kordjak, wyd. Zachęta, Warszawa 2018, s. 108.
- MCLEOD 1983 – Mary McLeod, *Architecture or revolution: Taylorisme, Technocracy, and Social Change*, „Art Journal” 1983, nr 2.
- MIES VAN DER ROHE 1924 – Ludwig Mies van der Rohe, *Budowa I*, „Blok” 1924, nr 1, s. 1.
- MURARD/ZYLBERMAN 1978 – Lion Murard, Patrick Zylberman, *Esthétique du Taylorisme. L'habitat ratinell en Allemagne: de la stabilisation à la stabilisaion d'Hitler (1924–1933)*, red. Jean-Hubert Martin, Werner Spies, [w:] *Paris–Berlin. Rapports et contrastes France–Allemagne 1900–1933*, katalog wystawy w Centre Pompidou w Paryżu, Paris 1978, s. 390.
- NAGABCZYŃSKA 1930 – Janina Nagabczyńska, *W minimum przestrzeni – maksimum wygody*, „Organizacja Gospodarstwa Domowego” 1930, nr 10, s. 150.
- OLSZEWSKI 1988 – Andrzej K. Olszewski, *Idee Le Corbusiera w Polsce*, [w:] *Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, red. Anna Marczak-Krupa, Warszawa 1988, s. 483–491.

- LOUD 1926 – Johannes Jacobus Oud, *Wychowanie przez architekturę*, „Praesens” 1926, nr 1, s. 4–5.
- RYBICKA 2000 – Elżbieta Rybicka, *Projektowanie miasta. (O dyskursie urbanistycznym dwudziestolecia)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 71.
- SALINGER 1981 – Jerome David Salinger, *Wyżej podnieście strop, cieśle i Seymour – Introdukcja*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1981, s. 81–82.
- STRZEMIŃSKI 1947 – Władysław Strzemiński, *Łódź sfunkcjonalizowana*, reprint [w:] „Myśl Współczesna” 1947, nr 11, s. 444.
- STRZEMIŃSKI 1958 – Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 246.
- SYRKUS 1926 – Szymon Syrkus, *Preliminarz architektury*, „Praesens” 1926, nr 1, s. 14.
- SYRKUS 1929 – Szymon Syrkus, *II Międzynarodowy Kongres Architektury Nowoczesnej. Frankfurt nad Menem*, 24–26 października 1929 r., „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1929, nr 9, s. 16–21.
- SYRKUS 1976 – Helena Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego*, Warszawa 1976, s. 11–12.
- ŚWIECHOWSKI 1988 – Zygmunt Świechowski, *Metalowy mebel funkcjonalistów i jego recepcja*, [w:] *Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, red. Anna Marczak-Krupa, Warszawa 1988, s. 492–501.
- TOEPLITZ 1930 – Teodor Toeplitz, *Znaczenie małego mieszkania*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1930, nr 3, s. 1–4.
- TUROWSKI 1997 – Andrzej Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1997.
- WICHERT 1928 – Fritz Wichert, *Die Neue Baukunst als Erzieher*, „Das Neue Frankfurt” 1928, nr 12, s. 235.

Ewa Grochowska

 <https://orcid.org/0000-0002-5341-4181>

Martin Kimbel (1835–1921)

Przyczynek do historii wnętrzarstwa śląskiego

Martin Kimbel (1835–1921)

Contribution to the history of Silesian interior design

Streszczenie: Martin Kimbel należał do najwybitniejszych mistrzów meblarstwa artystycznego związanych z Wrocławiem. Przybył tu w 1866 roku, zakładając wkrótce fabrykę mebli. Przygotowywał projekty wystroju i wyposażenia wnętrz na indywidualne zamówienia. Autorskie meble wypełniały pomieszczenia zdobione bogato dekorowanymi stropami, drzwiami, boazeriami, kominkami etc. Był również teoretykiem sztuki rzemieślniczej. W 1893 roku wydał pracę *Nothruf des Kunstgewerbes! Schulung und Niedergang desselben in Preussen*, która doczekała się kilkudziesięciu recenzji środowiska artystycznego nie tylko Niemiec, wywołując burzliwe dyskusje. Brał udział w licznych wystawach rzemiosła i przemysłu.

Kimbel urodził się w Moguncji. Pierwsze nauki pobierał u ojca, właściciela fabryki mebli. Kilka lat mieszkał w Filadelfii. Działał aktywnie na terenie Dolnego Śląska, a jego firma stworzyła wiele bogatych realizacji na początku wieku XX, gdy powstawały siedziby potentatów przemysłowych (m.in. wnętrza pałacu w Brynku Hugona Henckel von Donersmarcka, pałacu w Reptach, fundacja Guida Henckel von Donersmarcka), a miasta wznosiły nowe ratusze (wnętrza ratusza w Kamiennej Górze, 1905). We Wrocławiu na uwagę zasługuje wystrój tzw. Salonu Muzycznego w willi Georga Hassego, dziś Konsulat Niemiec.

Syn Martina, Wilhelm, urodzony w 1868 roku, przez pewien czas pracował w USA, tworząc meble dla najbogatszej klienteli. Po powrocie osiadł w Berlinie, gdzie założył firmę Kimbel & Friederichsen, uchodzącą za jedną z najwybitniejszych na stołecznym rynku, która wykonała wiele prestiżowych realizacji, w tym wnętrza pałacu cesarskiego. Liczne jego realizacje znajdują się w Berlinie i okolicy, na zamku Wernigerode (Saksonia-Anhalt), na Śląsku, a także w Łodzi, gdzie kilku fabrykantów niemieckiego pochodzenia zamówiło u niego wykonanie wnętrz swoich pałaców.

Słowa kluczowe: meblarstwo niemieckie XIX–XX wieku, meblarstwo na Śląsku, Martin Kimbel

Abstract: Martin Kimbel was one of the most outstanding masters of artistic furniture related to Wrocław. He came to the city in 1866, soon establishing a furniture factory. He prepared interior design and furnishing designs for individual orders in which original furniture filled rooms decorated with richly decorated ceilings, doors, paneling, fireplaces, etc. He was also a theoretician of the craftsmanship. In 1893 he published *Nothruf des Kunstgewerbes! Schulung und Niedergang desselben in Preussen*, which received several dozen reviews of the artistic community not only in Germany, triggering heated discussions. He took part in numerous exhibitions of crafts and industry.

Kimbel was born in Mainz. First he learned from his father, the owner of a furniture factory. He lived in Philadelphia for several years. He was active in Lower Silesia,

and his company created many high-scale projects at the beginning of the 20th century, when the seats of industrial tycoons were established (including the interiors of the palace in Brynek for Hugon Henckel von Donersmarck, the palace in Repty for Guid Henckel von Donersmarck), and cities built new town halls (the interior of the town hall in Kamienna Góra, 1905). In Wrocław a notable realization is the so-called Music Salon at Georg Hasse's villa, which today serves as the German Consulate.

Martin's son, Wilhelm, born in 1868, worked for a time in the USA, creating furniture for the richest clientele. After his return, he settled in Berlin, where he founded the Kimbel & Friederichsen company, considered one of the most outstanding in the capital market, which carried out many prestigious projects, including the interior of the imperial palace. Many of his projects are located in Berlin and its vicinity, at the Wernigerode castle (Saxony-Anhalt), in Silesia, and also in Łódź, where several manufacturers of German origin commissioned him to make the interiors of their palaces.

Keywords: German furniture in the 19th–20th century, furniture in Silesia, Martin Kimbel

Pierwsza połowa XVIII wieku na Śląsku była szczytowym okresem wyrobu mebli prezentujących wysoki poziom artystyczny. Wrocław, stolica prowincji wchodzącej w skład ziem dziedzicznych Habsburgów, położony na szlaku handlowym ze Wschodu na Zachód, swoje bogactwo zawdzięczał m.in. sprzedaży artykułów luksusowych. Do stałych klientów miejscowych wytwórców należała również magnateria i zamożna szlachta Rzeczypospolitej. Pogłębiający się kryzys i upadek bogatego sąsiada zmniejszał popyt na drogie przedmioty, co miało bezpośredni wpływ na *status quo* warsztatów rzemieślniczych – ograniczono ich liczbę przez podniesienie kryteriów uzyskania tytułu mistrzowskiego zarówno złotników, jak i ebenistów. To wtedy powstały prace wykonane w ramach egzaminu mistrzowskiego, zazwyczaj szafy, które dziś stanowią arcydzieła sztuki meblarskiej.

Włączenie Śląska do Królestwa Prus po przegranych przez cesarstwo austriackie wojnach przyczyniło się do zahamowania rozwoju tutejszego rzemiosła na skutek wprowadzenia wysokich ceł. Rynki zbytu zostały uszczuplone o kraje monarchii habsburskiej, a także o Brandenburgię, chronioną dodatkowymi przepisami przed produktami z zasobnego Śląska. Sytuacja ta trwała do początku XIX wieku, gdy następne wydarzenia polityczne wpłynęły na stan gospodarki państwa. Napoleon na mocy pokoju w Tylży (1807) narzucił Prusom wielomilionowe kontrybucje. Katastrofie finansowej królestwa zapobiegli dwaj kolejni ministrowie: Karl August von Hardenberg oraz Heinrich Friedrich Karl von Stein. Doprowadzili do zniesienia przepisów cechowych, według których od stuleci organizowano warsztaty rzemieślnicze. Stworzono podstawy do rozwoju nieograniczonego przepisami rzemiosła oraz przemysłu. Niemal natychmiast po zakończeniu wojen napoleońskich i wprowadzeniu w życie ustaleń kongresu wiedeńskiego nastąpił szybki rozkwit rzemiosł oparty na nowych zasadach. Wrocław – największe po Berlinie miasto Królestwa Prus – przyciągał rzemieślników i artystów nie tylko ze Śląska, lecz i z innych regionów kraju oraz z zagranicy.



1. | Późnobarokowa szafa śląska, Wrocław, ok. 1760, fot. ze zbiorów prywatnych

Już w roku 1816 powstała pracownia wykonująca meble, która w następnych dziesięcioleciach przeobraziła się w firmę o zasięgu ponadregionalnym, z salonem sprzedaży znajdującym się również w Berlinie, nagradzana medalami na licznych wystawach sztuki i przemysłu oraz przyznany tytułem dostawcy dla dworu

pruskiego – *Hoflieferanten*¹. Zakład Gebrüder Bauer, gdyż o tej spółce mowa, rozszerzał działalność w miarę upływu lat i obok wykonawstwa pojedynczych mebli podejmował się projektowania wnętrz oraz ich całościowej realizacji na ponadprzeciętnym poziomie rzemieślniczym, a także z zastosowaniem doskonałych surowców. Jedną z zamożnych zleceniodawczyń była Anna Scheibler, wdowa po potentacie bawełnianym Karolu, zmarłym w 1881 roku, która przebudowaną w latach 1885–1886 rezydencję przy Wodnym Rynku w Łodzi wyposażyła w meble pochodzące także z tej wrocławskiej firmy².

W świetle znanych informacji archiwalnych obok spółki Gebrüder Bauer wyróżniającym się producentem mebli, projektantem i wykonawcą wystroju oraz wyposażenia wnętrz 2. połowy XIX i początku XX wieku był Martin Kimbel – postać słabo rozpoznana i praktycznie nieopracowana przez badaczy rzemiosła artystycznego na Śląsku. Znani są natomiast Wilhelm Kimbel (1868–1965) – syn Martina, współtwórca jednej z najwybitniejszych firm wnętrzarskich, z siedzibą w Berlinie, działającej od 1897 roku pod nazwą Kimbel & Friederichsen, a także inni przedstawiciele rodu, o których będzie mowa poniżej – znakomici ebeniści tworzący w Moguncji i w północno-wschodnich stanach USA. W literaturze Martin Kimbel jest wspomniany przy omawianiu dokonań syna, jako ojciec oraz nauczyciel czuwający nad jego rozwojem artystycznym³.

Martin Kimbel urodził się 28 czerwca 1835 roku w Moguncji w rodzinie o ugruntowanej pozycji producentów artystycznych mebli. Już dziadek, po którym odziedziczył imię – Martin Bembé⁴, żyjący w latach 1768–1813 (przodkowie przybyli z Francji), rozbudował swój odziedziczony po ojcu warsztat, specjalizując się w meblach tapicerowanych⁵. Jego wyroby były reklamowane, sprzedawane i wystawiane na targach we Frankfurcie nad Menem, znajdując nabywców wśród arystokracji nadreńskiej⁶. Sebastian, dziadek od strony ojca, także wykonywał zawód stolarza. Syn – Wilhelm Kimbel (1786–1869), ojciec Martina, urodzony w Moguncji, od najmłodszych lat wykazywał talent do rysunku

1 | ADRESS 1891, s. 21; przy nazwisku Bauer rozbudowana informacja: „Hoflieferanten Seiner Majestät des Kaisers und Königs, Möbel-Parquett-Bautischerarbeiten – Fabrik, Fourniermesserei u. Dampffägewerk...”: ZWIERZ 2016, s. 60, dwa przykłady mebli firmy Gebrüder Bauer eksponowane na *Śląskiej Wystawie Przemysłu* w 1852 roku.

2 | STEFANKIEWICZ 2011, s. 85, 94; do dziś zachowały się owalne znaki firmowe odcisnięte na meblach w bibliotece i jadalni: *Gebrüder Bauer//Kaiser u. Königl. Hoflieferanten//Möbel-Parquett und Bautischlerei-Fabrik//BRESLAU//Gegründet 1816//*.

3 | HOFMANN 1924, SCHMIDT 1987; JONAS 2019.

4 | HORBAS 1994, s. 574.

5 | LE GUIDE 1800, s. 8.

6 | INTELLIGENZ-BLATT 1819; rozbudowana reklama oferowanych produktów, warsztat przez pewien czas prowadziła wdowa Anna Maria Bembé.

i rzeźby. Na początku XIX wieku Wilhelm przebywał w Wiedniu, gdzie uczył się w szkole rysunku Karla Schmidta⁷. Wkroczenie Napoleona do miasta wpłynęło na sytuację obcokrajowców tam przebywających. Wilhelm został powołany do wojska jako obywatel Francji (Moguncja wchodziła wówczas w skład tego państwa). Wyjechał do Paryża, stolicy meblarstwa europejskiego, gdzie triumfował *empire* – nowy styl w rzemiośle. Wywarł on duży wpływ na jego twórczość. Powrót do rodzinnego miasta nastąpił w 1815 roku, a trzy lata później Wilhelm otrzymał tytuł mistrzowski i obywatelstwo Moguncji, co stworzyło podstawy prawne do otworzenia pracowni⁸. Założył warsztat produkcji mebli artystycznych o wyjątkowej klasie, początkowo z elementami późnego *empire*, następnie utrzymane w manierze biedermeieru, potem neobaroku. Dom z zabudowaniami położony na starym mieście przy Hintere Präsenzgasse (numer podatkowy 341; współcześnie nie istnieje, okolice Gutenbergplatz-Ludwigsstrasse) stał się na dekady miejscem zamieszkania i pracy Wilhelma⁹. Ożenił się z Margarethą (1796–1875), córką wspomnianego Martina Bembégo, z którą doczekał się liczego potomstwa. Został nauczycielem rysunku w szkole rzemiosł w rodzinnym mieście. Zapisał się w historii rzemiosła meblarskiego wydawanym z własnej inicjatywy miesięcznikiem „Journal für Bau-und Möbel – Schreiner, Tapezirer und Gewerbszeichenschulen” wydawanym w latach 1839–1850. Każdy numer zawierał kolorowe litografie na podstawie rysunków, które wyszły spod jego ręki. Prezentują one różne rodzaje mebli, ich przekroje i elementy zdobnicze. Do numeru dołączano szablon w skali 1:1 oraz techniczny rysunek konstrukcyjny mebla z przeznaczeniem dla uczących się przyszłych rzemieślników. Zeszyty cieszyły się dużą popularnością w Europie Północnej. Do dziś plansze te są źródłem wiedzy o stylach w szeroko pojmowanym rzemiośle 1. połowy XIX wieku. Wkładem Wilhelma w rozwój rzemiosła meblarskiego jest opracowanie sposobu nakładania forniru na drewno przed wykonaniem z niego mebla (dotychczas fornierowano przedmiot po jego ukończeniu), a także inne udoskonalenia warsztatowe. Czterech synów Wilhelma i Margarethy zostało wszechstronnie przygotowanych do zawodu artystów-stolarzy w oparciu o doświadczenie zawodowe dwóch rodów, które od pokoleń wytwarzały meble. Trzech z nich: Anton (1822–1895), Wilhelm (ok. 1833–1899) i Martin, opuściło Moguncję na stałe.

7 | Wilhelm Kimbel (1786–1869), Furthof Antiquitäten, <https://www.furthof-antikmoebel.de/gut-zu-wissen/infothek/a-z-bekannte-moebelschreiner/kimbel-wilhelm-1786-1869> [dostęp: 7.12.2021]; HOFMANN 1924, s. 430; HORBAS 1994, s. 574.

8 | HOFMANN 1924, s. 431; tamże dodatkowe informacje o pobycie w Ameryce.

9 | DER WEGWEISER 1836, s. 91; podano adres nieruchomości z numerem podatkowym oraz wykonywanym zawodem właściciela. W tym roku Wilhelm jest określony jako *Ebenist*, a nie stolarz (*Schreiner*), por. Księgi 1830, 1833, 1839, 1843.

Martin po ukończeniu nauki w warsztacie ojca i szkoły rzemieślniczej w rodzinnym mieście popłynął w roku 1852 do krewnych osiadłych w Ameryce, gdzie następne lata spędzał w pracowniach meblarskich, m.in. u wuja Philippa Antona Bembégo (1799–1861) i starszego brata – Antona. W wydanej w roku 1893 w Darmstadcie publikacji własnego autorstwa (o której będzie mowa w dalszej części tekstu) wspomina pobyt w Filadelfii, gdzie jako 18-latek udzielał lekcji rysunku zatrudnionym w warsztatach czeladnikom¹⁰. Pobyt w tym kraju ugruntował jego umiejętności i był bardziej doświadczeniem kulturowym niż artystycznym, wszak to jego krewni z Moguncji zakładali pracownie meblarskie, których produkty w następnych dziesięcioleciach zaspokajały gust potentatów finansowych, kolejowych czy przemysłowych Nowego Jorku, Filadelfii i innych miast Wschodniego Wybrzeża. Bogactwo formy i zdobień, typowe dla stylu zwanego *babylon baroque*, nie znajdowało uznania w Europie. Natomiast *modern gothick* stosowała w swoich wyrobach firma Kimbel & Cabus, założona przez jego starszego brata, Antona. Była kontynuacją spółki Bembé & Kimbel i cechy charakterystyczne dla tego stylu później widoczne są we wrocławskiej twórczości Martina. W 1856 roku założył w Nowym Jorku zakład produkcji mebli Laun & Kimbel. Niestety wojna secesyjna, w której uczestniczył po stronie Unii, przerwała rozwój firmy i wymusiła jego powrót do Europy.

W 1866 roku przybył do Wrocławia z Moguncji, która właśnie została włączona do państwa pruskiego. W rodzinnym warsztacie nie znalazł miejsca pracy zgodnego z oczekiwaniami i umiejętnościami zdobytymi w trakcie długiego pobytu w Ameryce i podróżach studyjnych po Europie (Londyn, Paryż, Kolonia). Na Śląsk przyjechał jako w pełni ukształtowany artysta-rzemieślnik, który otrzymał zatrudnienie na stanowisku pierwszego rysownika w będącej w rozkwicie wspomnianej firmie Gebrüder Bauer¹¹. Z miastem związał się na następne kilkadziesiąt lat, pozostawiając trudną obecnie do określenia liczbę realizacji wnętrzarskich, rysunków, obrazów olejnych, akwarel, litografii oraz kilkanaście wydanych drukiem wzorników i prac teoretycznych o rzemiośle.

Pierwszym adresem zamieszkania Martina Kimbela po przybyciu do Wrocławia była Tauentzienstrasse 39 (obecnie ul. T. Kościuszki), położona w centrum miasta, w pobliżu warsztatów Gebrüder Bauer. Przebywał tam niedługo – do momentu zawarcia małżeństwa. W Archiwum Archidiecezjalnym we Wrocławiu znajduje się wpis mówiący o tym wydarzeniu, mającym miejsce 7 września 1867 roku, w kościele katolickim pw. św. Maurycego: „Martin Kimbel, technik, mieszkający przy wymienionej wyżej ulicy, urodzony w roku 1835, katolik,

10 | KIMBEL 1893, s. 13.

11 | HOFMANN 1924, s. 431.



2. | Kamienice przy ul. Romualda Traugutta nr 80, 82, 84, Wrocław, fot. autora

syn Wilhelma, fabrykanta mebli w Moguncji poślubił Elisabeth, urodzoną w roku 1843, katoliczkę, córkę Wilhelma Dhüna, rentiera w Trewirze¹². Są to pierwsze tak szczegółowe informacje dotyczące życia Martina. Jeszcze w tym samym roku zmienił adres na Bahnhofstrasse 7a (ul. Dworcowa), wspomina o tym cytowany wcześniej Hofmann. Ze związku z pierwszą żoną (zmarła w 1873) doczekał się kilkorga dzieci. Najstarszym był wspomniany Wilhelm, późniejszy utalentowany rysownik i malarz, współzałożyciel słynnej berlińskiej firmy wnętrzarskiej. Drugą żoną została Anna Peterson, ewangeliczka, poślubiona w roku 1876. Ich córka Elise (Elisabeth), urodzona w 1879¹³, wyszła za mąż za swojego nauczyciela Arnolda Buscha (1876–1951), od roku 1912 profesora malarstwa w Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe (Państwowa Akademia Sztuki i Rzemiosła Artystycznego) we Wrocławiu.

¹² | AAWr. 1844–1868.

¹³ | APWr. USC Breslau II.



3. Papier listowy z winiętą reklamową firmy Martina Kimbela, list z 1899 r., Gabinet Dokumentacji Muzeum Narodowego we Wrocławiu



4. Wnętrze winiarni, stolarka i meble Martin Kimbel, *Śląska Wystawa Rzemiosła i Przemysłu*, Wrocław, 1881, fot. Eduard van Delden, wg strony internetowej: <https://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/publication/19338?language=en>

Po zaledwie kilku latach pobytu w mieście stałym miejscem zamieszkania Kimbela, aż do późnej starości, stała się kamienica (niezachowana) przy Margarethenstrasse 7–9 (ul. Mazowiecka)¹⁴. W kolejnych księgach adresowych Wrocławia przy jego nazwisku pojawia się informacja: „Bautischlerei – Möbel – u. Parquetfabrik, Möbelstoffhdlg. u. Vergolderei” (stolarstwo budowlane, fabryka mebli i parkietu, pozłotnictwo, handel tkaninami obiciowymi). Szybki sukces zawodowy, a więc i finansowy¹⁵ szedł w parze z umacnianiem pozycji nie tylko na wrocławskim rynku projektowania i wykonawstwa wnętrz, lecz także na terenie całego Śląska. Dowodzi możliwości, jakie stworzyło to miasto, stolica prowincji o bogatych tradycjach artystycznych, dla utalentowanych jednostek znakomicie wykształconych w swoim zawodzie. Ilustruje jednocześnie sytuację rzemiosła artystycznego w epoce schyłkowego historyzmu i kształtowania się nowych prądów artystycznych. Kimbel w samym Wrocławiu posiadał kilka salonów sprzedaży, dwa tuż przy rynku (Albrechtstrasse 35/36 – ul. Wita Stwosza) oferujące klientom „in allen Arten Möbel” (wszystkie rodzaje mebli), ale również firanki, tkaniny obiciowe, rodzime i prawdziwie azjatyckie dywany, plastyczne tapety, linoleum, linkrustę etc. – cały asortyment produktów w najnowszych wzorach¹⁶. W innych reklamach firmy wymienione zostały filie mieszczące się w Berlinie i Hamburgu.

Martin Kimbel, obok sprzedaży pojedynczych mebli zaprojektowanych i wykonanych w jego zakładzie oraz realizacji zamówionych zleceń na wystrój i wyposażenie wnętrz willi, pałaców, hoteli, ratusza etc., uczestniczył w wystawach rzemiosła. Znane są informacje o udziale Martin Kimbel Möbelfabrik w *Schlesische Gewerbe – und Industrie-Austellung* (Śląska Wystawa Rzemiosła i Przemysłu), która odbyła się w 1881 roku¹⁷. Zaprezentował tam kilka wnętrz, w tym winiarni Lübbert & Sohn, którą można oglądać na fotografii Eduarda van Deldena¹⁸. Do tego pomieszczenia wykonał stolarkę i meble. Projekt przygotował architekt Karl Schmidt (1836–1888). Na fotografii widać przeładowaną

14 | ADDRESS 1875, Teil I, s. 183.

15 | EYSYMONTT/KRZYWKA 2001, s. 34; WŁOSTOWSKA 2013, s. 129, autorzy wspominają o fabryce mebli Kimbela przy Klosterstrasse 80/86. Martin Kimbel był właścicielem tych czterech kamienic, zob. ADDRESS 1903, Teil II, s. 231, kamienicę nr 84 sprzedał w następnych latach; PIKULSKA 2011, s. 692 omawia kamienice nr 80, 82, 84.

16 | ADDRESS 1903, Teil II, s. 9. Liczne reklamy firmy Martina Kimbela o zróżnicowanej szacie graficznej były zamieszczane w śląskich i ogólnoniemieckich czasopismach dotyczących budownictwa i wystroju wnętrz, zob. „Ostdeutsche Bau – Zeitung, Illustrierte Kunstgewerbliche Zeitschrift für Innen-Dekoration“.

17 | ZWIERZ 2016, s. 92–104.

18 | ZWIERZ 2014, s. 89; ZWIERZ 2016, s. 83, fot. nr 63 (odbitka z roku 1882, sygnowana, własność Oddziału Zbiorów Specjalnych Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego, fot. nr 8312).

przestrzeń zamkniętą ścianami obłożonymi boazerią. Widok ten ilustruje kwintesencję oczekiwań estetycznych ówczesnego mieszczanina. Największym uznaniem zwiedzających wystawę cieszył się pokaz zatytułowany *Deutsches Wohnhaus* (*Niemiecki dom mieszkalny*). Ekspozycję również zaprojektował Schmidt, a Kimbel przygotował co najmniej kilka pomieszczeń, w tym salę bankietową, jadalnię i kantor. Maria Zwierz, autorka monografii wystaw rzemieślniczych, przytacza fragment tekstu z „Dziennika Poznańskiego”, gdzie mowa jest o Martinie Kimbelu: „[...] z wszelkiem uznaniem wymieniamy p. M. Kimbela, stolarza-artystę, głową i ręką, rysunkiem dobrze obmyślanym pracującego z zamiłowaniem, groszem i powodzeniem”¹⁹.

Na przypomnienie zasługuje uczestnictwo tego stolarza-artysty w projektowaniu wnętrz pałacowych w Starych Reptach (Alt Repten, dziś część Tarnowskich Gór). Monachijski architekt Gabriel von Seidl (1848–1913) stworzył rezydencję dla jednego z najbogatszych ludzi na Górnym Śląsku, Guida von Henkel-Donnersmarcka. Pochodzącą z lat 1893–1898 budowlę wykonano w stylu neorenesansu. Ostatecznie została ukończona w następnym stuleciu (współcześnie nie istnieje, zburzona w latach 60. XX wieku). Znanych jest kilka fotografii zabytku oraz akwarela wykonana przez Kimbela. Pomimo złego jej stanu zachowania można zobaczyć wnętrze sali balowej utrzymanej w stylu neobarokowym, z marmurowym kominkiem i lustrem w bogatej ramie wiszącym nad nim, a także nisze ozdobione dekoracyjnymi wazami (ukończona w roku 1910)²⁰. W położonym nieopodal Starych Rept Brynku (Brynnek) znajduje się pałac (dziś zespół szkół leśnych i ekologicznych) przebudowany przez wrocławskiego architekta Karla Grossera (1850–1918) dla Hugona Henkel von Donnersmarcka i jego syna Edgara. Udział w wykańczaniu wnętrza miał również Martin Kimbel²¹, a kilka artefaktów z jego pracowni zachowało się do chwili obecnej – są to kominki.

We Wrocławiu warsztat Martina Kimbela brał udział m.in. w pracach przy wystroju i wyposażeniu willi właściciela browaru, Georga Haasego, przy ul. Ohlauer Stadtgraben 18 (ul. Podwale 76–77, obecnie Konsulat Republiki Federalnej Niemiec), obok twórców berlińskich, ale również miejscowej spółki Gebrüder Bauer²². Dziełem jego warsztatu był pokój muzyczny (niezachowany) oraz drzwi wejściowe do rezydencji, które przetrwały do chwili obecnej i ostatnio zostały poddane renowacji. Wykonane z drewna dębowego nawiązują stylistyką

19 | ZWIERZ 2016, s. 104; „Tygodnik Poznański”, nr 182, 11 sierpnia 1881, s. 3.

20 | KOZINA 2001, s. 115–116.

21 | *Baurat Karl Grosser* [b.r.]; fot. nr 23; o udziale firmy wnętrzańskiej syna Martina Kimbela w realizacjach architektonicznych Grossera wspomina OSTROWSKA-BIES 2017.

22 | *Haus G. Haase* 1902, s. 324; TOMASZEWICZ 2019, s. 412–415.



5. Martin Kimbel, drzwi wejściowe do willi Georga Haasego, Wrocław, ul. Podwale 76–77, fot. autora



6. Ratusz w Kamiennej Górze, proj. wrocławska spółka architektoniczna Gaze & Böttcher, fot. autora



7. Martin Kimbel, neorenesansowa szafa z intarsją, ratusz w Kamiennej Górze, dzisiejszy gabinet burmistrza, fot. autora



8. Martin Kimbel, intarsjowane drzwi w dzisiejszym gabinecie burmistrza, ratusz w Kamiennej Górze, fot. autora

do renesansu i stanowią pewną opozycję do architektury wili, która wykazuje secesyjną miękkość form.

Dwa następne przykłady potwierdzone archiwalnie wymieniają Martina Kimbela w pracach przy wystroju oraz wyposażeniu wnętrz i łączą jego osobę z wrocławską spółką architektoniczną Gaze & Böttcher. Ich autorstwa jest neorenesansowy ratusz w Kamiennej Górze (Landeshut), jeden z nielicznych reprezentacyjnych gmachów publicznych z początku XX wieku zachowanych na Śląsku do chwili obecnej, bez większych uszkodzeń, włącznie z wnętrzami²³. W roku 1904 zatwierdzono projekt i natychmiast ruszyła budowa, oddana do użytku pod koniec następnego roku. Do jej wystroju zatrudniono uznanych artystów i rzemieślników wrocławskich. Krótki termin wymusił na wykonawcy zlecenie prac stolarskich i meblarskich trzem firmom: Heinricha Hauswalda, Martina Kimbela i Heinricha Kuveke. Ostatni z nich wykonał stolarkę okienną, drzwiową i boazerię dla całego ratusza. Zachował się duży zbiór projektów, w tym Kimbela, m.in. stropu do Sali Rajców – z maestrią wykonany kolorowany rysunek, ukazujący jego możliwości artystyczne. Martinowi Kimbelowi oraz jego warsztatowi przypadła jeszcze w udziale realizacja drugiego stropu, dwojga drzwi i neorenesansowej szafy. Szafę i drzwi bogato zdobi finezyjna intarsja o motywach roślinnych. Obiekty te znajdują się w dzisiejszym gabinecie burmistrza. To jedyne *in situ* znane w chwili obecnej wyroby sztuki meblarskiej, które przetrwały w tak dobrym stanie, choć jakiś czas temu pokryto je nierozważnie warstwą lakieru bezbarwnego. Mimo to unaocniają poziom rzemiosła meblarskiego schyłkowego historyzmu. Zwracają uwagę kasetony stropów wypełnione tłoczonym kurdybanem, częściowo srebrzonym.

Druga współpraca Martina Kimbela ze wspomnianą spółką architektów miała miejsce około roku 1910, podczas przebudowy wrocławskiego hotelu Vier Jahreszeiten (obecnie hotel Polonia)²⁴. Należał on do najbardziej reprezentacyjnych obiektów we Wrocławiu. Posiadał bogaty wystrój i wyposażenie, które zaprojektowano i wykonano w najwybitniejszych warsztatach artystycznych w mieście, w tym Martina Kimbela. Być może sygnowany nazwiskiem MARTIN KIMBEL.// BRESLAU.// obraz ukazujący luksusowy westybul był wizualizacją przygotowaną dla zleceniodawcy przebudowy tego gmachu²⁵. Na tym malarskim projekcie przedstawiono nieduży hall, około 5 metrów szerokości, przykryty drewnianą kolebką podzieloną na kwadratowe kasetony z motywem rozety wykonanej z liści

23 | SKOCZYŁAS-STADNIK 2013, tam wcześniejsza literatura.

24 | ZABŁOCKA-KOS 2011, s. 592.

25 | Ilustracja pochodzi z internetu i została przesłana autorce przez prywatną osobę bez podania adresu strony.



9. | Martin Kimbel, strop w dzisiejszym gabinecie burmistrza, ratusz w Kamiennej Górze, fot. autora

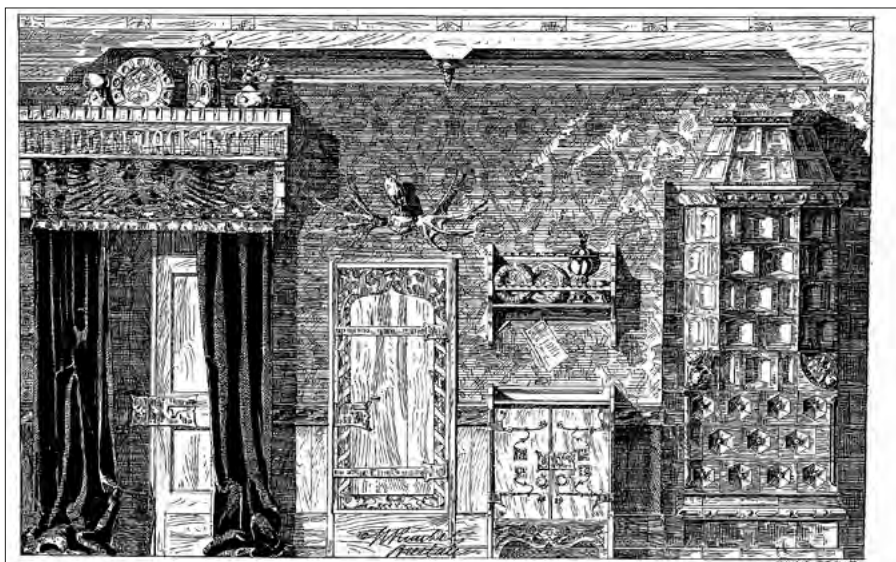


10. | Martin Kimbel, projekt westybulu hotelu, ilustracja ze zbiorów prywatnych



11. Martin Kimbel, strona tytułowa książki *Nothruf des Kunstgewerbes! Schulung und Niedergang desselben in Preussen!*, Darmstadt 1893

akantu, umieszczonej centralnie. Wnętrze widoczne jest od strony drzwi głównych. Po prawej stronie znajduje się recepcja z półokrągłym kontuarem, na wprost trzy otwory wejściowe zamknięte łukiem. Boczne drzwi prowadzą w głąb hotelu, lewe – na piętro kamiennymi schodami, prawe – do parterowych pomieszczeń



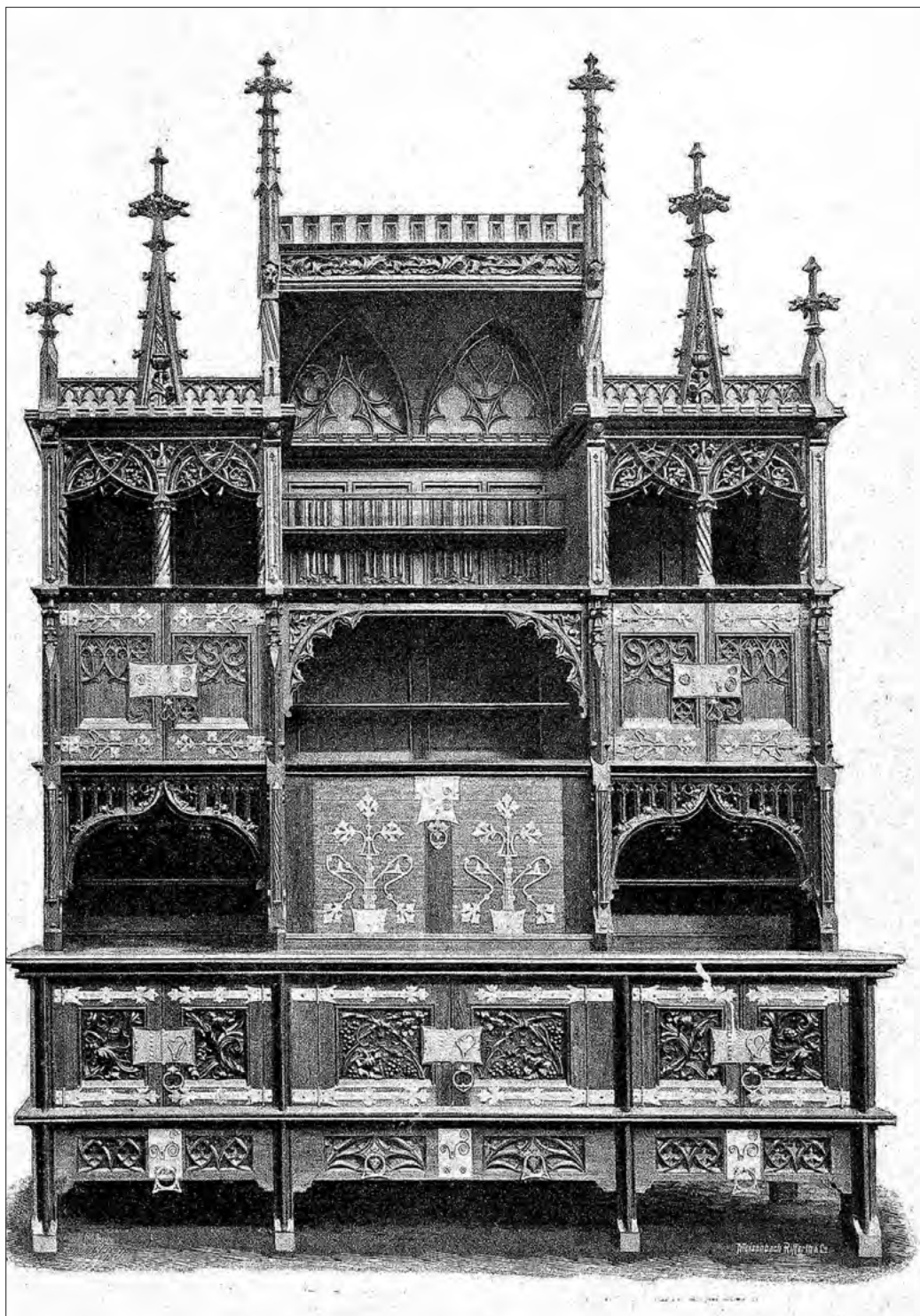
12. | Martin Kimbel, projekt wnętrza w stylu *modern gothisch*, „Innen-Dekoration zur Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume“ 1894, Jg. v

budowli, środkowe zaś ukazują windę zamkniętą dekoracyjną kratą. Do wykończenia przestrzeni hallu zaproponowano zapewne użycie szlachetnych gatunków drewna, złocenia rzeźbionych kapiteli trzech kolumn podtrzymujących gzyms i kolorowych marmurów na posadzkę. Płyciny zdobią wykonane w głębokim reliefie sceny nawiązujące do mitologii antycznej.

Martin Kimbel był autorem wielu tekstów o rzemiośle, które drukowano w czasopismach zajmujących się sztuką wnętrzarską bądź jako oddzielne pozycje wydawnicze. Jeszcze w Moguncji – po powrocie z Ameryki, a przed osiedleniem się we Wrocławiu – wydał książkę modeli i wzorów dla stolarzy²⁶. We Wrocławiu jako jedno z pierwszych pojawiło się w druku opracowanie na temat motywów dekoracyjnych z licznymi rysunkami poglądowymi²⁷. Pod koniec wieku powstały dwie książki omawiające stan rzemiosła w kraju. Wspomniana wcześniej publikacja z roku 1893 przybliży czytelnikom historię meblarstwa w XIX wieku i jego kondycję w ostatnich latach. *Nothruf des Kunstgewerbes! Schulung und Niedergang desselben in Preussen!* (Krzyk rozpaczny rzemiosła! Szkolnictwo tego typu i jego upadek w Prusach) – tak brzmi emocjonalny tytuł. Autor poszukuje przyczyn problemów i proponuje sposób wyjścia z impasu w kształceniu adeptów zawodu nowymi metodami opartymi na nieskrępowanym akademickimi rygorami odbiorze natury przenoszonym na papier. Pobrzmiewa tu już wyraźnie nuta Jugendstilu.

²⁶ | KIMBEL 1864.

²⁷ | KIMBEL 1872/1873.



13. | Martin Kimbel, kredens w stylu *modern gothisch*, „Innen-Dekoration zur Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume“ 1894, Jg. v

Dalej dołącza rozważania teoretyczne o sztuce. Książka wywoła dyskusje w środowisku artystyczno-rzemieślniczym przełomu wieku, nie tylko w krajach niemieckojęzycznych. Uzupełnieniem tej problematyki była praca wydrukowana w następnym roku o złych stosunkach w rzemiośle i handlu²⁸.

Szczególnie interesującą jego wypowiedzią o stylu w meblarstwie zwanym *modern gothisch* (*modern gothick*) jest tekst zamieszczony w jednym z najważniejszych czasopism o tematyce wnętrzarskiej – „Innen-Dekoration”, z roku 1894²⁹. Cały lutowy numer poświęcono meblom i innym elementom wyposażenia pomieszczeń wykonanym w tym stylu, którego twórcami była rodzina Bembé-Kimbel. Krótkie teksty na ten temat uzupełnia zestaw ilustracji, na które składają się fotografie istniejących obiektów oraz rysunki projektów wykonanych przez Martina Kimbela i Antona Bembégo. Osiem reprodukcji Martina ukazuje propozycje w pełni urządzonej wnętrz (oprócz różnorodnych mebli są tam piece i kominki) oraz przykłady pojedynczych okazałych szaf, pełnych przepychu kredensów i bibliotek, które można było zamówić w jego pracowni. Ich cena wynosiła od 5 do 6 tysięcy marek. Były więc bardzo drogie i dostępne jedynie dla najzamożniejszych przedstawicieli społeczeństwa. Autor tych dzieł sztuki meblarskiej zachwalał je jako praktyczne i estetyczne (*Praktische estetik im Hause*). Jak widać na rysunkach, meble te są znacznych rozmiarów, o ciężkiej formie, wykonane z surowego drewna z zastosowaniem licznych metalowych okuć. Wieńczą je elementy gotyckizujące w postaci swobodnie stosowanych sterczyn czy krenelaży. Martin Kimbel nie używał terminu „meble neogotyckie”, ale bardziej wymyślną nazwę „nowoczesny gotyk”, chcąc podkreślić oryginalność wprowadzonych przez siebie form, które gotyk inspirował tylko w pewnym stopniu. Napisał: „Das ist alsdann »modern gothisch« weil es eben nicht gotisch ist” (To jest współczesny gotyk, ponieważ nie jest gotycki).

Wielka Wojna zamyka ostatecznie działalność zawodową Martina Kimbela. Umiera w roku 1921 w Berlinie jako 86-letni starzec. Prowadzenie fabryki i warsztatów kontynuuje w ograniczonym stopniu jeden z synów. W sytuacji upowszechniania się prądów modernistycznych zanika zapotrzebowanie na dekoracyjne, drogie meble.

Długie życie Martina Kimbela przypadało na rozkwit europejskiej i północnoamerykańskiej gospodarki, co skutkowało powstawaniem finansowych potęg rodzinnych, a w dalszej kolejności zapotrzebowaniem na luksusowe towary służące m.in. do wystroju i wyposażenia wnętrz. Najzamożniejsi zdobili swoje nowe rezydencje przedmiotami pochodzącymi z dawnych epok, nabywanymi

28 | KIMBEL 1894a.

29 | KIMBEL 1894b.

od ubożającej arystokracji, szczególnie od rodzin włoskich i brytyjskich. Wysoki poziom artystyczny, bogactwo kształtów i cenne drewno wykorzystane do wykonania wiekowych mebli narzucały w sposób oczywisty współczesnym rzemieślnikom-ebenistom poszukiwanie rozwiązań, które wzbudzałyby zainteresowanie zamożnych klientów. Martin Kimbel, a jeszcze bardziej jego syn Wilhelm, umieli spełnić ich oczekiwania.

Martin Kimbel dzięki swojemu doświadczeniu zdobytemu w rodzinnych warsztatach w Moguncji i kilkunastoletniej zawodowej działalności we wschodnich stanach USA po osiedleniu się we Wrocławiu potrafił połączyć doświadczenie wysokiej klasy artysty-rzemieślnika, tworzącego na indywidualne zamówienie z bardziej masową produkcją dla mniej wymagającego odbiorcy. Temu zawdzięczał swój sukces i pozycję zawodową.

Bibliografia

Archiwalia

APWr. – Archiwum Państwowe we Wrocławiu, USC Wrocław II, 1903, nr 463.

AAWr. 1844–1868 – Archiwum Archidiecezjalne we Wrocławiu,
Księga Ślubów kościoła św. Maurycego, 1844–1868, nr 579 cc.

Źródła i opracowania

ADRESS 1875 – *Adress- und Geschäfts-Handbuch der Haupt- und Residenzstadt Breslau für Jahr 1875*, Breslau [b.r.].

ADRESS 1891 – *Adress- und Geschäfts-Handbuch der Königlichen Haupt- und Residenzstadt Breslau für das Jahr 1891*, Hrsg. Wilhelm Schwoch, Breslau [b.r.].

ADRESS 1903 – *Adress- und Geschäfts-Handbuch der Königlichen Haupt- und Residenzstadt Breslau für das Jahr 1903*, Breslau [b.r.].

Baurat Karl Grosser [b.r.] – *Baurat Karl Grosser Architekt in Breslau. Arbeiten aus den Jahren 1900–1918*, [b.m.], [b.r.].

DER WEGWEISER 1836 – *Der Wegweiser der Stadt Mainz 1836*, Hrsg. A. Kuchler, Mainz 1836.

EYSYMONTT/KRZYWKA 2001 – Rafał Eysymont, Łukasz Krzywka, *Przedmieście Oławskie – dzieje, urbanistyka, architektura*, „Rocznik Wrocławski” 2001, t. 7, s. 10–55.

Haus G. Haase 1902 – *Haus G. Haase in Breslau*, *Zeitschrift für Bauwesen*, 1902, Jg. LII, s. 313–334.

HOFMANN 1924 – Albert Hofmann, *Wilhelm Kimbel. Ein Künstlerbild der Gegenwart*, „Deutsche Bauzeitung” 1924, Jg. 58, Nr. 68, s. 429–432 (cz. I), Nr. 71, s. 454–459 (cz. II).

HORBAS 1994 – Claudia Horbas, hasło: *Bembé*, *Saur. Allgemeines Künstler Lexikon*, Bd. 8, München–Leipzig 1994.

INTELLIGENZ-BLATT 1819 – *Intelligene-Blatt der freien Stadt Frankfurt*, Jahr 1819, Nr. 74, [b.p.].

JONAS 2019 – Melita Jonas, *Wilhelm Kimbel. Ein Historist in der Moderne*, [w:] Christian Juranek, Ulrich Feldhahn, Melita Jonas, *Art Déco. Kunst des Historismus?*, Dössel 2019, s. 76–89.

- KIMBEL 1893 – Martin Kimbel, *Nothruf des Kunstgewerbes! Schulung und Niedergang desselben in Preussen!*, Darmstadt 1893.
- KIMBEL 1864 – Martin Kimbel Hrsg., *Modell- und Musterbuch für Schreiner und Tapezierer*, Mainz 1864.
- KIMBEL 1872/1873 – Martin Kimbel, *Der dekorative Ausbau dargestellt und gezeichnet zur Benutzung für Malerei, Holz- und Steinbauerei Decoration Bau- und Kunst – Tischlerei, Schmiedekunst etc.*, Breslau 1872/1873.
- KIMBEL 1894a – Martin Kimbel, *Böse Zustände im Gewerbe Ende des 19. Jahrhunderts*, Breslau 1894.
- KIMBEL 1894b – Martin Kimbel, *Ueber Möbel in gotischem Stil. Ein fachliche Betrachtung*, „Innen-Dekoration zur Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume“ 1894, Jg. v, Februar, s. 31.
- KOZINA 2001 – Irma Kozina, *Palace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850–1914*, Katowice 2001.
- LE GUIDE 1800 – Le Guide de la Ville de Mayence / Der Wegweiser der Stadt und Gemeinde Mainz, [b.m.] 1800.
- OSTROWSKA-BIES 2017 – Marta Ostrowska-Bies, *Karl Grosser. Śląski architekt (1850–1918)*, Wrocław 2017.
- PIKULSKA 2011 – Daria Danuta Pikulska, *Kamienice ul. Generała Romualda Traugutta 80, 82, 84*, [w:] *Leksykon architektury Wrocławia*, Wrocław 2011, hasło nr 728, s. 692.
- SCHMIDT 1987 – Melita Schmidt, *Wilhelm Kimbel und die Kunsttischlerei Kimbel & Friederichsen. Studium zum Firmennachlass*, praca magisterska, TU Berlin 1987.
- SKOCZYLAS-STADNIK 2013 – Barbara Skoczylas-Stadnik, *Ratusz w Kamiennej Górze*, Legnica 2013.
- STEFANKIEWICZ 2011 – Elżbieta Stefankiewicz, *Rezydencja*, [w:] *Filmowy pałac ziemi obiecanej. W stronę muzeum. W stronę filmu*, Łódź 2011, s. 69–132.
- TOMASZEWICZ 2019 – Agnieszka Tomaszewicz, *Wrocławskie wille i osiedla willowe doby historyzmu*, Wrocław 2019.
- Wilhelm Kimbel (1786–1869)*, Furthof Antiquitäten, <https://www.furthof-antikmoebel.de/gut-zu-wissen/infothek/a-z-bekannte-moebelschreiner/kimbel-wilhelm-1786-1869> [dostęp: 7.12.2021].
- Wilhelm Kimbel 2019* – *Wilhelm Kimbel* [katalog], [w:] Christian Juranek, Ulrich Feldhahn, Melita Jonas, *Art. Kimbel & Déco. Kunst des Historismus?*, Dössel 2019, s. 256–285.
- WŁOSTOWSKA 2013 – Agnieszka Włostowska, *Usługi, warsztaty, przy ulicy Traugutta we Wrocławiu. Wczoraj, dziś, jutro*, [w:] *Przedmieście Oławskie we Wrocławiu*, Wrocław 2013, s. 125–133.
- ZABŁOCKA-KOS 2011 – Agnieszka Zabłocka-Kos, [hasło:] *Hotel Polonia, d. Hotel Cztery Pory Roku ul. Marszałka Józefa Piłsudskiego 66–70*, [w:] *Leksykon architektury Wrocławia*, Wrocław 2011, hasło nr 572, s. 592–593.
- ZWIERZ 2014 – Maria Zwierz, *Śląska Wystawa Rzemiosła i Przemysłu w 1881 roku we Wrocławiu na placu Stanisława Staszica*, [w:] *Przedmieście Odrzańskie we Wrocławiu*, Wrocław 2014, s. 82–101.
- ZWIERZ 2016 – Maria Zwierz, *Tradycje wystawiennicze we Wrocławiu w latach 1818–1948*, Wrocław 2016.

Krzysztof Stefański

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki <https://orcid.org/0000-0002-9686-7463>

Gustav Goerke – berliński „mistrz dekoracji” i jego łódzkie wnętrza

Gustav Goerke - Berlin „master of decoration”
and his interiors in Lodz

Streszczenie: Gustav Goerke, choć jest postacią mało znaną, należy z pewnością do artystów odgrywających istotną rolę w projektowaniu i kształtowaniu wnętrza na początku XX wieku. Jego biografia została słabo przebadana, a dostępne leksykony dostarczają jedynie podstawowych informacji. Urodził się w 1881 roku w Hanowerze, tamże studiował w Kunstgewerbeschule, a następnie uczęszczał na zajęcia prowadzone przez Otto Eckmanna przy Kunstgewerbemuseum w Berlinie. Około 1910 roku rozpoczął samodzielną działalność w stolicy Niemiec, wkrótce otworzył też filię we Wrocławiu. W szybkim czasie zdobył znaczącą pozycję w środowisku berlińskim, o czym świadczą poświęcone mu publikacje w fachowych czasopismach. Do najciekawszych jego prac zaliczyć trzeba wykonanie w 1912 roku kilku wnętrz w willi łódzkiego fabrykanta Henryka Grohmana (1862–1939). Zakład wykonał w Łodzi co najmniej cztery pomieszczenia: gabinet, sypialnię pani domu, sypialnię pana domu oraz jadalnię, ale nie można wykluczyć że zakres prac był większy i dziełem Goerkego jest również hall willi.

Zachowana w Archiwum Państwowym w Łodzi korespondencja między Henrykiem Grohmanem a przedsiębiorstwem Gustava Goerkego jest ciekawym świadectwem kształtowania się ostatecznej koncepcji wystroju wnętrza i poszukiwania rozwiązań, które zadowolą obie strony: zleceniodawcę i zleceniobiorcę. Efektem są wysokiej klasy wnętrza, spośród których wyróżnia się zdecydowanie gabinet Grohmana, mający charakter modernistyczny, a zawierający w sobie również zapowiedzi *art déco*.

Słowa kluczowe: meblarstwo początku XX wieku, meblarstwo berlińskie, Gustav Goerke, Henryk Grohman

Abstract: Although Gustav Goerke remains a little known figure, he is certainly one of the artists who played an important role in the design and shaping of interiors at the beginning of the 20th century. His biography has been poorly researched and the available lexicons provide only basic information. He was born in 1881 in Hanover, there he studied at the Kunstgewerbeschule, and then attended classes conducted by Otto Eckmann at the Kunstgewerbemuseum in Berlin. Around 1910, he started operating independently in the German capital, and soon opened a branch in Wrocław. He quickly gained a significant position in the Berlin environment, as evidenced by publications devoted to his oeuvre in professional magazines. His most interesting

works include the 1912 execution of several interiors in the villa of the Łódź factory owner Henryk Grohman (1862–1939). The enterprise realized at least four rooms in Łódź: an office, a bedroom for the mistress of the house, a bedroom for the master of the house and a dining room, but it cannot be ruled out that the scope of work was even greater and that the villa's hall was also the work of Goerki.

The correspondence between Henryk Grohman and Gustav Goerki's company preserved in the State Archives in Łódź is an interesting testimony to the shaping of the final interior design concept and the search for solutions that would satisfy both parties: the client and the contractor. The result is high-class interiors, among which Grohman's office definitely stands out, with a modernist character, containing also art déco announcements.

Keywords: furniture making at the beginning of the 20th century, Berlin furniture making, Gustav Goerke, Henryk Grohman

Gustava Goerke zaliczyć trzeba do grupy artystów z początku XX wieku dokonujących przełomu w projektowaniu i kształtowaniu wnętrz. O jego życiu brak jest bliższych informacji, a w dostępnych leksykonach możemy odnaleźć jedynie skąpe wiadomości biograficzne. Wiemy, że urodził się w 1881 roku w Hanowerze, tamże studiował w Kunstgewerbeschule. Następnie przeniósł się do Berlina, gdzie uczęszczał na zajęcia zorganizowane w Kunstgewerbemuseum, a prowadzone przez Otto Eckmanna, artystę związanego z ruchem niemieckiej secesji, piastującego tam stanowiska profesora malarstwa dekoracyjnego¹. Około 1910 roku Goerke rozpoczął samodzielną działalność artystyczną w stolicy Niemiec, a o rozmachu jego działalności świadczy fakt, że wkrótce otworzył też filię we Wrocławiu. W szybkim czasie zdobył znaczącą pozycję w środowisku berlińskim, o czym świadczą poświęcone mu publikacje w fachowych czasopismach. Jedną z nich ukazała się w połowie 1913 roku w prestiżowym piśmie „Deutsche Kunst und Dekoration”². W bogato ilustrowanym artykule, autorstwa Roberta Breuera, Goerkego określono mianem „mistrza dekoracji”, podkreślając jego wybitną rolę we wprowadzaniu nowych rozwiązań w zachowawczym środowisku berlińskim. Warto przytoczyć początkowy fragment tego tekstu:

Byłoby interesujące zastanowić się, kto właściwie jest odbiorcą współczesnych mebli. Warto też byłoby przy takiej refleksji zadać sobie pytanie, co decyduje o istocie dzieł różnego typu i uświadomić sobie, że kupujący i zamawiający (inwestorzy) przy tworzeniu domów, mebli i sprzętów są nie mniej ważni niż artyści i rzemieślnicy. Wola zleceniodawcy jest decydująca i kieruje procesem twórczym. Rzut oka na analizę psychologii działań artystycznych każe temu

1 | CH.K. 2008.

2 | BREUER 1913.

właściwemu autorowi przywrócić należne mu miejsce, jemu też należą się niejedne przeprosiny. Można go określić jako wykonawcę zamiarów i ideałów określonego kręgu kulturowego; możemy przy tym wyraźnie zauważyć, jak wartości moralne różnych warstw społecznych, w tym kupieckich, odbijają się w ukształtowanym dziele, a także dostrzec zależności między wadami tych dzieł i drobnymi przywarami odbiorców³.

Autor zwraca uwagę na fakt, że nowe kierunki we wnętrzarstwie i meblarstwie niemieckim rodzą się w Monachium, Dreźnie czy Darmstademie, Berlin natomiast pozostaje w tego typu poszukiwaniach w tyle, odznaczając się zachowawczością. Breuer pisze, że podczas gdy gdzie indziej wykuwały się już nowe formy:

W tym samym czasie Berlin jeszcze długo pozostawał w tyle. Profesor, przyjaciel piękna i mądrości, proboszcz, nauczyciel gimnazjum czy szkoły ludowej lepiej byli przygotowani do zaakceptowania nowego stylu niż bankier, makler giełdowy i kupiec [...]. Zasobni w pieniądze mieszkańcy wielkich miast nigdy nie mieli potrzeby uwolnienia się od przepychu pseudorenesansu i imitacji baroku; tak dobrze czuli się wszak wśród swoich rzekomych Ludwików XIV. Nigdy nie pragnęli nowego stylu i nigdy nie byli na niego gotowi, a i on też nigdy nie zapukał do ich drzwi i zimnych serc. Wyraźnie widać, że w Berlinie brakuje tego specyficznego ducha, z którego w sposób logiczny, zdecydowany, w oparciu o podstawy moralno-filozoficzne może powstać nowy styl. Sprawia to, że nie możemy dzisiaj jeszcze mówić o odrębnej sztuce meblarskiej Berlina; chyba że spróbujemy wczuć się w sztukę Gustava Goerkego i ją zrozumieć. Mamy ku temu wszelkie powody. Możemy powiedzieć wprost, że Goerke stał się niezbędnym pośrednikiem, dzięki któremu kruche formy wczesnych nowoczesnych mebli stały się możliwe do zaakceptowania przez berlińczyków, i uczynił je dla nich godnymi pożądania⁴.

³ *Ibidem*, s. 37, tłum. autora. W oryginale: „Es wäre nicht uninteressant, einmal festzustellen, wer eigentlich Abnehmer für moderne Möbel ist. Man würde bei solcher Untersuchung bestätigt finden, was die Metaphysik aller Architektur behauptet: dass die Käufer und Besteller bei der Herstellung der Häuser, der Möbel und des Gerätes nicht weniger aktiv sind, als die Künstler und Handwerker. Der Wille des Auftraggebers wird mächtig und lenkt den Instinkt des formenden Bildners. Durch den Einblick in diese Psychologie des Produktionsprozesses wird dem eigentlichen Gestalter mancher Ruhm genommen, es wird ihm aber auch Entschuldigung zuteil. Man begreift ihn als den Exekutor der Absichten und Ideale bestimmter Kulturkreise; man sieht deutlich, wie die Tugenden dieser Gesellschaftsschichten und Käufergruppen sich in dem Werk des Bildners spiegeln, man sieht aber auch den Zusammenhang zwischen den Defekten dieses Werkes und den kleinen Lastern den Abnehmer“.

⁴ *Ibidem*, s. 40, tłum. autora. W oryginale: „Während Berlin noch lange abseits blieb. Der Professor, der Freund der schönen Weisheit, der Pfarrer, die Lehrer des Gymnasiums und auch die Volksschulen waren besser vorbereitet und dem neuen Stil schneller zu gewinnen als der



ARCHITEKT GUSTAV GOERKE.

MAHAGONI-SPEISEZIMMER.

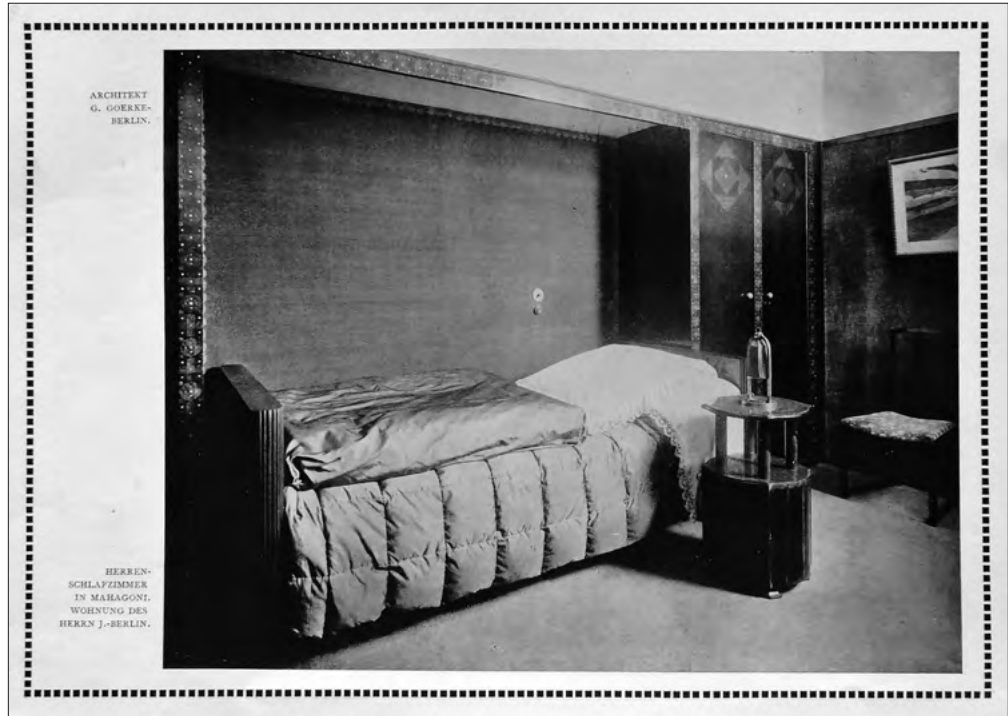
EIN MEISTER DER DEKORATION.

NEUE ARBEITEN VON GUSTAV GOERKE.

Es wäre nicht uninteressant, einmal festzustellen, wer eigentlich Abnehmer für moderne Möbel ist. Man würde bei solcher Untersuchung bestätigt finden, was die Metaphysik aller Architektur behauptet: daß die Käufer und Besteller bei der Herstellung der Häuser, der Möbel und des Gerätes nicht weniger aktiv sind, als die Künstler und Handwerker. Der Wille des Auftraggebers wird mächtig und lenkt den Instinkt des formenden Bildners. Durch den Einblick in diese Psychologie des Produktionsprozesses wird dem eigentlichen Gestalter mancher Ruhm genommen, es wird ihm aber auch manche Entschuldigung zuteil. Man begreift ihn als den Exekutor der Absichten und Ideale bestimmter Kulturkreise; man sieht deutlich, wie die Tugenden dieser Gesellschaftsschichten und Käufergruppen sich in dem Werk des Bildners spiegeln, man sieht aber auch den Zusammenhang zwischen den Defekten dieses Werkes und den kleinen Lastern der Abnehmer.

Wollte man nun nach solcher Methode die frühesten modernen Möbel aus der Lebensart ihrer Konsumenten zu deuten versuchen, so würde man finden, daß Künstler und Intellektuelle die ersten waren, die das kauften, was van de Velde, Bruno Paul und Riemerschmid, Peter Behrens und Schultze-Naumburg schufen. Es ist gewiß kein Zufall, daß die ersten Zentren der Produktion moderner Möbel in Städten wie München, Dresden, Darmstadt, Paderborn oder Bremen sich entwickelten. Gerade die Geistesrichtung dieser Orte gab den rechten Nährboden für die Siedelung einer jungfräulichen Kultur. In diesen Städten war das selbstverständliche und in sich ruhige Gefühl für Anstand und temperierte Vollkommenheit nie ganz abhanden gekommen; es blieb diesen Residenzen auch in den Zeiten der allgemeinen Verwüstung ein Erinnerung an die Harmonie des Sittlichen und des Schönen, es blieb ihnen ein Natutrieb zum adelig Vollkommenen. So

1. Robert Breuer, *Ein Meister der Dekoration. Neue Arbeiten von Gustav Goerke*, „Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungs-Kunst und Künstlerische Frauenarbeit“, Bd xxxii, April 1913 – September 1913, s. 37



2. Robert Breuer, *Ein Meister der Dekoration. Neue Arbeiten von Gustav Goerke*, „Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungs-Kunst und Künstlerische Frauenarbeit“, Bd xxxii, April 1913 – September 1913, s. 50

Swoje stwierdzenia zilustrował Breuer licznymi przykładami berlińskich wnętrz autorstwa Goerkego – umeblowaniem sypialni, jadalni i gabinetów wykonanym ze starannie dobranych gatunków drewna: cytrynowego, mahoni, orzecha kaukaskiego, gruszy, uzupełnianych intarsjami.

Powyższe słowa opublikowano ponad półtora roku po nawiązaniu kontaktu między berlińskim „mistrzem dekoracji” a Henrykiem Grohmanem (1862–1939), łódzkim fabrykantem, który złożył u niego zamówienie dotyczące zaprojektowania i wykonania wnętrza jego willi. W Archiwum Państwowym w Łodzi szczęśliwie

Bankier, der Börsenmakler und der Konfektionär [...]. Die geldschweren Leute der Großstadt hatten nie das Bedürfnis, von dem Prunk der Pseudorenaissance und des Talmibarocks befreit zu werden; sie fühlten sich wohl zwischen ihrem angeblichen Louis XIV. Sie hatten die neuen Stil nicht gerufen und so nahmen sie ihn auch nicht auf, als er an ihre Flügeltüren und an ihre stolzen Herzen pochte. Es ist gar gut zu erklären, dass Berlin kein Spezifikum für die frühe Periode, die logische, strenge, moralisch-philosophische, des neuen Stils hervorbrachte. Gibt es doch heute noch kein eigentliches Berlinisches Möbel; es sei denn, dass man die Art von Gustav Goerke so empfinden und erklären will. Dazu hätte man allerdings mancherlei Ursache. Ja, man kann vielleicht geradezu sagen, dass Goerke einer von jenen notwendigen Vermittlern war, die spröde Frühform des modernen Möbels dem Berliner annehmbarer, sozusagen mundgerecht zu machen“.



ARCHITEKT GUSTAV GOERKE-BERLIN.
HERRENZIMMER. KAMINPARTIE. PALISANDERHOLZ.

3. Robert Breuer, *Ein Meister der Dekoration. Neue Arbeiten von Gustav Goerke*, „Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungs-Kunst und Künstlerische Frauenarbeit“, Bd xxxii, April 1913 – September 1913, s. 56

zachował się duży zbiór listów w języku niemieckim przesyłanych Grohmanowi przez zakład Goerkego w ciągu kilku lat, od początku 1912 aż do 1916 roku. Pisane są one w większości na maszynie na firmowym papierze z winiętą zakładu u góry – znajdujemy tu adres biura firmy w Berlinie: Victoriast. 10, oraz jej filii we Wrocławiu: Tauentzienplatz 10A, a także adres warsztatu: Berlin, Reichenbergerstr. 47 (od 1913 roku Schlesischestr. 26)⁵. Wyróżnia się odręczny kosztorys przesłany Grohmanowi na firmowym papierze listowym łódzkiego Grand Hotelu. Dodać trzeba, że dysponujemy listami przesyłanymi Grohmanowi, brak natomiast korespondencji zwrotnej i z tego względu nie wszystkie poruszane kwestie są jasne. Wyjątkiem jest odręczny list Henryka Grohmana do Goerkego – przypuszczać należy, że jest to raczej szkic listu, na co wskazują liczne skreślenia i dopiski, a oryginał przepisany na czysto wysłano adresatowi⁶. Innym wyjątkiem jest odręczny list napisany do Henryka Grohmana przez jego brata, Leona, związany z jego wizytą w willi Goerkego w Berlinie⁷. Niezależnie od braku korespondencji zwrotnej zachowane listy pozwalają prześledzić proces wykluwania się koncepcji wystroju wnętrz, która zadowoliliby obie strony. Henryk Grohman jawi się w jej świetle jako ów zlecniodawca – opisany w cytowanym powyżej fragmencie tekstu Roberta Breuera – którego rola w procesie twórczym ma na tyle istotne znaczenie, że staje się on *de facto* współautorem powstającego dzieła.

Musimy pamiętać, że mamy w tym wypadku do czynienia z postacią nieprzeciętną. Henryk Grohman był nie tylko jednym z najbardziej znaczących przemysłowców Łodzi początku XX wieku, ale też członkiem jednego z najważniejszych tutejszych rodów fabrykanckich. Potęgę rodu zbudował jego dziadek, Traugott Grohmann, przybyły z Saksonii, a umocnił ojciec, Ludwik Grohmann. Henryk, przedstawiciel trzeciego pokolenia, był człowiekiem o szerokich



4. | Henryk Grohman (1862–1939), ze zbiorów
| Archiwum Państwowego w Łodzi

5 | APL, SiG, sygn. 440.

6 | *Ibidem*, k. 6–7.

7 | *Ibidem*, k. 4–5.



5. | Dawna willa Henryka Grohmana, elewacja wschodnia, 2006, fot. K. Stefański



6. | Dawna willa Henryka Grohmana, elewacja zachodnia, 2006, fot. K. Stefański

zainteresowaniach artystycznych, miłośnikiem sztuki, kolekcjonerem i mecenasem⁸. Swoją wspaniałą kolekcję grafiki ofiarował krótko przed wybuchem drugiej wojny światowej Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie⁹.

Willa, w której mieszkał, powstała według projektu z 1892 roku sygnowanego przez łódzkiego architekta miejskiego Hilarego Majewskiego¹⁰, i była parterowym obiektem o skromnej formie i ceglanych elewacjach – co było rzeczą rzadką i zbliżało ją wyglądem zewnętrznym do budowli przemysłowych. Obiekt stanowi element większego zespołu rezydencjonalnego, stoi bowiem w niewielkiej odległości od willi Ludwika Grohmana przy ul. Tylnej. Oba budynki rozdziela obszerny park – willa Henryka stanęła przy południowo-wschodnim jego krańcu. Zespół ten od wschodu przylega do gmachów fabrycznych rodziny Grohmanów¹¹.

W czerwcu 1903 roku wykonany został projekt rozbudowy willi od strony zachodniej, z dwoma ryzalitami, sygnowany przez kolejnego architekta miejskiego, Franciszka Chełmińskiego, następcę Majewskiego¹². Nie jest pewne, kiedy tę rozbudowę zrealizowano – plan Łodzi Starzyńskiego, na którym odnotowano wszystkie rozbudowy budynków pomiędzy rokiem 1896 a 1906¹³, ukazuje willę Henryka Grohmana w pierwotnym kształcie. Można przypuszczać, że Grohman nie rozpoczął prac od razu, w 1903 roku, a następnie wstrzymał się z ich realizacją w związku z niepewną sytuacją panującą z powodu wybuchu w lutym 1904 roku wojny rosyjsko-japońskiej. Z kolei wywołane wojną niepokoje społeczno-polityczne, określane jako rewolucja 1905 roku, które w Łodzi miały dramatyczny przebieg, sprawiły, że musiał odłożyć inwestycję na późniejszy, spokojniejszy okres. W latach 1903–1904 przypuszczalnie dokonano jedynie przebudowy wewnątrz w części północno-zachodniej willi (klatka schodowa, łazienka) wraz z adaptacją dawnej oranżerii na pokój gościnny, wprowadzając tam dekoracyjne, płynne formy znamienne dla wcześniejszej fazy secesji. Grohman, jak wielu innych łódzkich fabrykantów, opuścił Łódź po zabójstwie Juliusza Kunitzera we wrześniu 1905 roku i osiadł na kilka lat w Berlinie¹⁴. Powrócił dopiero w 1908 roku¹⁵. Wówczas mógł powrócić do swoich pierwotnych planów, które zrealizowano zapewne w 1911 roku.

8 | PSB 1959–1960; Henryk zrezygnował w latach międzywojennych ze stosowania drugiego „n” w pisowni swojego nazwiska i taki zapis będzie stosowany w tekście.

9 | RUDZIŃSKA 1985; RUDZIŃSKA 1988.

10 | APŁ, RGP WB, sygn. 2396; por. PASZYN 1981; STEFAŃSKI 2013, s. 302–307.

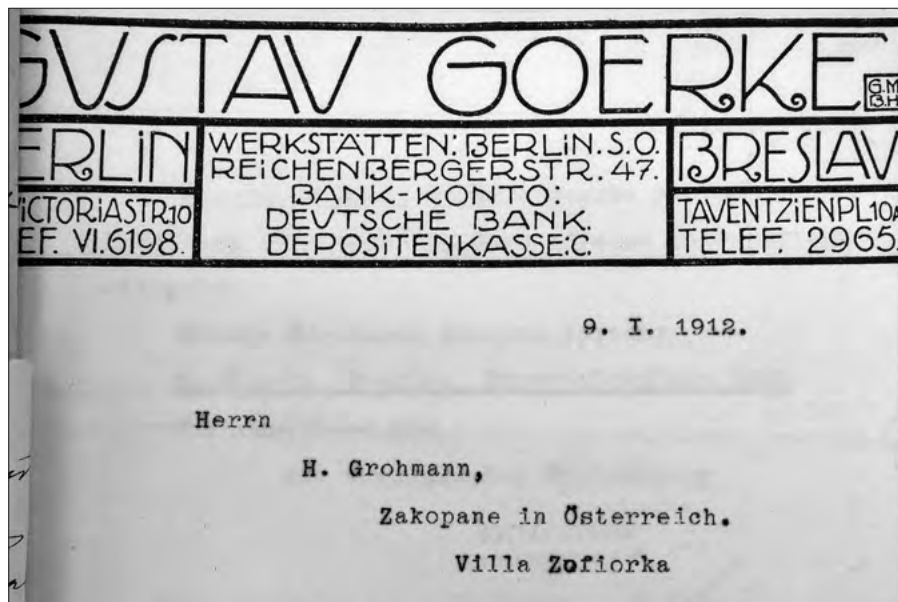
11 | KUSIŃSKI *et al.* 2016, s. 450–453.

12 | APŁ, RGP WB, sygn. 9691.

13 | APŁ, Zb. Kartograf., sygn. 1.

14 | STEFAŃSKI 2014.

15 | PSB 1959–1960, s. 626.



7. Winieta listu zakładu Gustava Goerkego do Henryka Grohmana, ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi

W 1912 roku dokonano kolejnej rozbudowy obiektu, według planu sygnowanego przez architekta Kazimierza Stebelskiego, obejmującego dobudowę dwóch pokoi od strony południowej¹⁶. Prace z lat 1911–1912 zwiać nale¿y z poślubieniem przez Grohmana pod koniec 1911 roku swojej ciotki, Matyldy Trenkler, która miała trzy dorosłe córki: Teodorę, Elżbietę i Jadwigę. Dwie młodsze, Elżbieta i Jadwiga, przypuszczalnie czasowo mieszkały w willi¹⁷.

Mo¿na się domyślać, że pod koniec 1911 roku, gdy wcześniej zaplanowana rozbudowa willi od zachodu była na ukończeniu, właściciel zadbał o odpowiednie urządzenie wnętrza, w których chciał zamieszkać ze swoją świe¿o zaślubioną mał¿onką. Nie wiemy, w jaki sposób doszło do nawiązania kontaktów z berlińskim warsztatem – z pewnościami Grohman zapoznał się z działalnościami zakładu Goerkego w trakcie swojego pobytu w Berlinie w latach 1905–1908. Nie można wszak¿e wykluczyć, że stało się to nieco później we Wrocławiu, gdzie zapewne łódzki fabrykant tak¿e często bywał. Nale¿y przypomnieć, że w pobli¿u tego miasta, w Blumerode (obecne Kwietno koło Środy Śląskiej) swoją rezydencję posiadali Scheiblerowie i przebywał tam przez długie okresy czasu Karol Wilhelm Scheibler ze swoją żoną, Anną z Grohmannów, siostrą Henryka¹⁸.

16 | APL, RGP WB, sygn. 14137.

17 | SPODENKIEWCZ 2006, s. 53–54.

18 | GROCHOWSKA/STEFANŃSKI 2017.

Pod koniec 1911 roku Grohman złożył zamówienie na opracowanie projektów wystroju i wyposażenia kilku wnętrz willi. Pierwszy list, jaki zachował się w omawianym zbiorze, pochodzi z 9 stycznia 1912 roku i adresowany jest na willę „Zofiówka” w Zakopanem („in Österreich”). Była to jedna z willi w „stylu zakopiańskim” autorstwa Stanisława Witkiewicza, powstała w 1896 roku, a nabył ją dwa lata później przedsiębiorca z Łodzi, Teodor Trenkler. Po jego śmierci w 1911 roku stała się ona własnością wdowy po nim, Matyldy, która wkrótce poślubiła Henryka Grohmana¹⁹. Małżonkowie zapewne spędzali tam świąteczno-noworoczny okres.

List do łódzkiego fabrykanta opatrzony jest pieczęcią zakładu Goerkego, ale pisany przez jego współpracownika o nazwisku – o ile można odczytać z podpisu – Schülze. Informuje on, że Goerke w ciągu kilku dni dostarczy osobiście Grohmanowi do Zakopanego ukończone projekty, a także kilka próbek drewna. Przybędzie „w sobotę po południu pociągiem k. 15.45 z Krakowa”²⁰. Najwyraźniej łódzki fabrykant nie był w pełni zadowolony z przedstawionych przez Goerkego propozycji, gdyż kolejny list z 27 stycznia informuje, że firma dostarczy najpóźniej 1 lutego, jeszcze przed wyjazdem Grohmana z Zakopanego, nowe projekty i próbki²¹. Wysłany niedługo później, bo 30 stycznia, obszerny list, podpisany już przez Goerkego, informuje, że Grohman otrzyma wkrótce projekty sypialni i gabinetu (*Herrenzimmer*), w tym pokazywane już wcześniej w Zakopanem dwa barwne rysunki oraz dwie próbki drewna. List zawiera wiele interesujących szczegółów ukazujących proces twórczy, mający spełnić oczekiwania zleceniodawcy. Odnośnie sypialni Goerke pisze:

Ciemniejsza próbka drewna brzożowego jest jeszcze w stosunku do ogólnej tonacji pokoi trochę zbyt ciemna i będzie musiała być przez nas w jaśniejszej tonacji opracowana, ale w krótkim czasie, jaki mieliśmy do dyspozycji, nie było to możliwe; ta kolorystyka będzie wszakże jeszcze zmieniona. Naturalnie przedstawimy jeszcze Panu wiele innych tonacji kolorystycznych do planowanej kolorystyki pomieszczeń. Opracowane intarsje także jeszcze nie są do końca zgodne z naszym życzeniem, zwłaszcza błękit wydaje się za bardzo w czerni przechodzić. Te intarsjowane pola będą zresztą tylko w niewielkim stopniu w pomieszczeniach zastosowane, tak by wytworne, spokojne wzajemne oddziaływanie nie poniosło uszczerbku.

Druga próbka jest wykonana z drewna cytrynowego. Przy użyciu tego materiału sycerskie listwy miałyby jasną tonację czerwono-brązową, a intarsje

19 | SKOTNCKI 1957; SPODENKIEWICZ 2006, s. 53–54; willa nie istnieje, spłonęła w 1946 roku.

20 | APŁ, SIG, sygn. 440, k. 10–11.

21 | *Ibidem*, k. 12.

musiałyby jeszcze nieco zmienić swoją tonację. Poza tym przesyłamy jeszcze jasną próbkę klonową do pokoju, której tonacja kolorystyczna w przybliżeniu odpowiada naszym pragnieniom dotyczącym jego opracowania²².

Dalej mowa jest jeszcze o próbkach tapety oraz o potrzebie ustalenia kolorystyki podłóg i mebli. Pojawia się informacja, że Goerke jest gotów przybyć do Łodzi celem omówienia niezbędnych szczegółów, choć możliwe jest także spotkanie w Berlinie. W kwestii wystroju gabinetu w liście padają następujące stwierdzenia:

Dla gabinetu opracowaliśmy nowy projekt, przy czym podstawowe podziały pomieszczeń pozostają takie, jak Pan wcześniej ustalił. Przy oknie stworzona jest nisko leżąca część na biurko, a przy obu poprzecznych ścianach tej krótkiej przestrzeni pragniemy umieścić dwie przeszklone szafy. Przy przeciwległej ścianie z drzwiami wejściowymi pomyślana jest mała nisza z dwiema szafami przeznaczonymi na zbiory oraz druga nisza do siedzenia z kilkoma fotelami oraz stołem. Ten stół, podobnie jak małe biurko, mogą być używane do gier.

Na długiej ścianie, tak jak było to w pierwszym projekcie, naprzeciw drzwi do salonu, umieszczono kominek; choć zaplanowaliśmy, by zarówno sam kominek, jak i górną część ściany nad nim wykonać w ciemnym marmurze, to pozostałe powierzchnie, nisze oraz ściany, chcemy całkowicie zrobić z drewna.

W wielkiej przestrzeni środkowej sufit powinien być podwyższony i duże, wklęsłe fasety także wykonane będą z drewna, tylko środkowa część sufitu otrzyma powierzchnię w stiuku bądź jako gładka powierzchnia [...] ²³.

22 | *Ibidem*, k. 13–14, tłum. autora. W oryginale: „Die dunklere Probe, Birkenholz, ist für Gesamton des Zimmers noch etwas zu dunkel, sie müsste entsprechend heller gearbeitet werden, doch war es in der kurzen, zur Verfügung stehenden Zeit nicht möglich, die Farbe jetzt noch zu ändern. Selbstverständlich würden wir Ihnen noch eine Reihe von Farbtönungen für den geplanten Holzton des Raumes vorlegen. Die eingearbeiteten Intarsien sind/ auch noch nicht nach unseren Wünschen ausgefallen, namentlich der blaue Ton darin sollte beinahe schwarz erscheinen. Diese Intarsienfelder werden übrigens auch nur sehr spärlich in dem Raume verwendet werden, um nicht die vornehme, ruhige Gesamtwirkung zu beeinträchtigen. Die 2. Probe ist in Citronenholz gearbeitet. Bei dieser Ausführung würden wir die Schnitzerei – Leiste heller rötlich-braun tönen, auch die Intarsien müssten. Wir schicken außerdem noch für das Zimmer eine helle Vogelhornprobe mit, deren Farbton ungefähr dem von uns gewünschten Eindruck des Zimmers“.

23 | *Ibidem*, k. 15, tłum. autora. W oryginale: „Für das Herrenzimmer haben wir ein neues Projekt ausgearbeitet, wobei die Grundriss-Aufteilung des Raumes so angenommen ist, wie Sie sie mit Herrn Goerke besprochen hatte. Es ist am Fenster eine tieferliegende Partie für den Schreibtisch geschaffen und an den beiden Querwänden dieses kurzen Raumes sollten 2 Glaschränke eingefügt werden. An der gegenüberliegenden Türwand ist eine kleinere Nische mit 2 Sammlungsschränken gedacht und eine 2. Sitznische mit einigen Sesseln und 1 Tisch. Dieser Tisch soll sowohl als kleiner Schreibtisch wie auch als Spieltisch benutzbar sein. An der langen Wand ist, wie beim ersten Projekt, gegenüber der Tür vom Salon, eine große Kaminausbildung angenommen, und zwar haben wir uns die Ausführung der Kaminpartie selbst und die obere Wandpartie in dunklem Marmor gedacht, die übrigen Nischen- & Wandflächen ganz

GRAND HOTEL

LODZ.

TELEPHON № 29.

LODZ, 11. Febr. 1912.Kostenübersicht:

Herrn
H. Erolmann
Lodz.

Wohnzimmer Mahagoni nach Probe.

2 Glasschränke ca 2,20 h. ca 2,40 t.
innen m. Stoff ange schlagen 1840.-

2 Bücherschränke in ähnl. Höhe 1980.-

In der Kammerische die beiden
Seitenwände und die Rückwand
l. und r. vom Kamin mit Panee-
lpartien auszubilden mit einge-
arbeiteten offenen Regalen mit
Seidenvorhängen. Die Decke dieser
ganzen Nische in Mahagoni-
auszubilden 2615.-

Ausbildung der Sitznischen
mit Mahagoni-Folienkleidungen
an den drei Wänden und der
Decke

2120

Zusatz

8555.-

8. Pierwsza strona listu Gustava Goerkego do Henryka Grohmana na papierze firmowym Łódzkiego Grand Hotelu, ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi

Analiza treści znanych listów ukazuje krystalizowanie się ostatecznej koncepcji, wiernie zrealizowanej, co dobrze ilustruje choćby fragment powyżej cytowanego listu dotyczącego projektu gabinetu Grohmana. Naturalnie istotnym punktem negocjacji były koszty – pierwsza wersja wystroju gabinetu, najwyraźniej przez Grohmana odrzucona, wyceniona została na 24 tysięcy marek, druga, powyżej opisywana – jak podkreślił Goerke – z pewnością będzie droższa: „[...] trzeba bowiem uwzględnić, że wszystkie ściany i powierzchnie tego pomieszczenia będą wykonane z drewna [a użyty w tym wypadku miał być mahoń – przyp. K.S.], a i marmurowa część kominka będzie kosztowna”²⁴. Z kolejnych listów dowiadujemy się, że kominek będzie jednak zrobiony z piaskowca, zgodnie z pierwszym wariantem projektu; z wersji marmurowej zrezygnowano. Powróciły też kwestie doboru odpowiedniego drewna do sypialni²⁵.

Goerke odwiedził Grohmana w Łodzi w niedzielę 11 lutego, a pobyt ten dokumentuje odręczny, wykonany na firmowym papierze łódzkiego Grand Hotelu szczegółowy kosztorys dotyczący planowanych prac w gabinecie, łącznie z wykonaniem mebli. Całość, razem z transportem, wyliczono na 32 235 marek²⁶. Krótco później uzupełnił to, przesłany w liście z 17 lutego na adres łódzki Grohmana, kosztorys wykonania sypialni, skalkulowany na 15 496 marek. Wraz z dodatkowymi elementami koszt ogólny wyliczono na 52 226 marek. Podano też terminy płatności – pierwsza rata w wysokości 15 tysięcy marek miała być wpłacona 15 lipca (po wysłaniu części z zakładu Goerkego), druga w wysokości 25 tysięcy marek po montażu całości w Łodzi, a pozostała suma po 4 tygodniach. Wskazuje to, że całość miała być gotowa do 1 sierpnia 1912 roku. W liście tym pojawiają się informacje o planowanych pracach przy kolejnych pomieszczeniach willi: jadalni, pokoju gościnnego i przedpokoju²⁷.

Co ciekawe, ów list ze szczegółowymi danymi finansowymi powstał tuż po tym, jak Goerkego odwiedził w Berlinie brat Henryka, Leon (1879–1937). We wzmiankowanym powyżej odręcznym liście pisanym z Berlina 17 lutego 1912 roku, zaczynającym się od słów „Mein lieber Henio”, Leon informował brata, że poprzedniego dnia odwiedził Goerkego w jego prywatnej willi przy Fassanenstrasse. Oglądał umeblowanie domu oraz projekty wykonane dla Henryka i odniósł bardzo

in Holz einschl. der Nischendecken. In dem großen Mittelraum sollte die Decke höher liegen und die grosse Hohlkehle auch in Holz ausgeführt werden, nur das Mittelfeld der Decke in Stuck bezw. glattem Putz [...]”

24 | *Ibidem*, k. 16, tłum. autora. W oryginale: „[...] ist zu berücksichtigen, dass fast alle Wände und Flächen dieses Raumes in Holz gearbeitet sind, und das Marmorpartie der Kaminnischen auch ziemlich kostspielig sein wird”.

25 | *Ibidem*, k. 17–18.

26 | *Ibidem*, k. 20–24.

27 | *Ibidem*, k. 25–27.

pozytywne wrażenia²⁸. Zapewne wizyta ta przyczyniła się do podjęcia ostatecznych decyzji dotyczących zamówienia.

W następnych listach z końca lutego i z marca pojawiają się kolejne uwagi dotyczące wykonania gabinetu i sypialni, związane z reguły z kwestią finansów. Grohman najwyraźniej szukał oszczędności i pod koniec marca zapadła decyzja, by gabinet wykonać nie z mahoniem, ale z drewna dębowego. Jednocześnie jednak złożył zamówienie na wykonanie trzeciego pomieszczenia: oddzielnej sypialni pana domu (*Herrenschlafzimmer*), jednak nie podano szczegółów dotyczących wystroju tego pokoju, do którego przylegał niewielki przedpokój²⁹. Wiadomo jedynie, że koszt całości miał wzrosnąć do 58 tysięcy marek, co świadczy, że opracowanie męskiej sypialni miało ograniczony, w porównaniu z dwoma wcześniejszymi pomieszczeniami, charakter.

W następnym okresie następuje dłuższa przerwa w korespondencji. Kolejne listy Goerkego pochodzą z listopada 1913 roku, a dowiadujemy się z nich o opóźnieniu w przesyłce mebli do palarni (*Rauchzimmer*), która przylega od południowego zachodu do jadalni; mowa jest więc o pomieszczeniu, o którym wcześniej nie wspomiano. Ostatnia partia listów Goerkego do Grohmana ma już zupełnie odmienny charakter. Pochodzą one z 1916 roku, z czasów wojny, i znajdujemy w nich powtarzające się monity berlińskiego twórcy z prośbą o wypłacenie zaległej kwoty, jaką był mu wciąż winien łódzki fabrykant. Dla obu na pewno nie był to pod względem finansowym pomyślny czas.

Zakres prac wykonanych w willi Grohmana nie jest łatwy do ustalenia. W zachowanej korespondencji nie znajdujemy wielu istotnych szczegółów. Wiemy na pewno, że wykonano wystrój i umeblowanie gabinetu oraz sypialni, a także sypialni męskiej – w przypadku tej ostatniej wystrój i wyposażenie nie zachowały się i nic nie możemy powiedzieć o zakresie prac. W korespondencji jest też mowa o jadalni, palarni, przedpokoju i pokoju gościnnym, ale brakuje szczegółów na ten temat – w jadalni znajdujemy boazerie i półki, zapewne wykonane przez Goerkego. Wiele elementów – w tym przede wszystkim umeblowanie – zniknęło po 1945 roku. O tym, że Goerke wykonał liczne dodatkowe elementy wystroju i umeblowania, świadczy kosztorys sporządzony przez niego w marcu 1916 roku, opiewający na sumę 110 tysięcy marek. Przypomnijmy, że w marcu 1912 roku obliczono koszt wykonania trzech pierwszych pomieszczeń z umeblowaniem na 58 tysięcy.

Intrygująca pozostaje kwestia hallu wejściowego, z oszczędną, ale wysmakowaną dekoracją wykonaną z marmuru. W tradycji rodziny Grohmanów wystrój wnętrza

²⁸ | *Ibidem*, k. 4–5.

²⁹ | *Ibidem*, k. 33.



9. | Dawna willa Henryka Grohmana, hall, 2016, fot. K. Stefański



10. | Dawna willa Henryka Grohmana, gabinet – widok w kierunku półn.-wsch., 2006, fot. P. Gryglewski, K. Stefański, R. Wróbel

willi, zwłaszcza gabinetu, wiązany był z postacią Otto Wagnera (1864–1945)³⁰ – syna znanego twórcy secesji wiedeńskiej, o tym samym imieniu i nazwisku, należącego do najwybitniejszych architektów europejskich przełomu XIX i XX wieku. Dorobek Otto Wagnera-syna jest mniej znany, ale bliski formom stosowanym przez ojca i krąg twórców z nim związanych³¹. Atrybucja ta opiera się na ustnych relacjach aktywnego jeszcze kilka lat temu działacza politycznego i gospodarczego, Jerzego Grohmana (1922–2017)³², syna Leona, ale nie została potwierdzona źródłowo. Była prawdopodobna w kontekście faktu, że według projektu wiedeńskiego artysty wykonano w pierwszych latach XX wieku dekorację wnętrz warszawskiego hotelu Bristol³³. Odnaleziona korespondencja każe zmienić jednoznacznie atrybucję gabinetu i kilku innych wnętrz domu Henryka Grohmana, gdzie dominuje wystrój drewniany. Marmurowy wystrój hallu jest jednak odmienny i mieści się znakomicie w kręgu form stosowanych przez artystów wiedeńskiej secesji w jej późniejszej fazie. Pasowałby do postaci Otto Wagnera-syna. Z drugiej strony wszakże nagły wzrost sumy kosztorysu sporządzonego przez Goerkego z 58 do 110 tysięcy marek wskazywałby na wykonanie dodatkowo dużego pomieszczenia – czy byłby to hall?

Niezależnie od tych wątpliwości następujące pomieszczenia willi: gabinet, sypialnia (pani domu) oraz jadalnia, a także nieistniejący wystrój „sypialni pana domu” i przylegającego do niego małego przedpokoju, jednoznacznie wykonane zostały przez berliński warsztat. Dominującym wnętrzem jest gabinet Henryka Grohmana (*Herrenzimmer*), wypełniający północno-zachodnie naroże parteru budynku, o ścianach i suficie wykonanym z ciemnego drewna dębowego; pozostawiono jedynie gładką część sufitu w części środkowej. W boazerii wbudowane są szklane gabloty przeznaczone na zbiory właściciela, a główny element dekoracyjny tworzy piaskowcowy kominiek ozdobiony klasycyzującą płaskorzeźbą z wyobrażeniem Herkulesa. Delikatną dekoracją z masy perłowej i interesującymi formami oświetlenia odznacza się nisza w części południowo-wschodniej, w którą również wbudowano przeszklone gabloty. Dominuje wyraz powagi i modernistycznej prostoty połączony z wyrafinowanym detalem zapowiadającym *art dèco*.

Lżejszym wystrojem odznacza się wystrój sypialni (pani domu), położonej w środkowej części traktu wschodniego, utrzymany w jaśniejszej tonacji kolorystycznej. Ściany południowa i północna wyłożone są tutaj drewnianą boazerią do wysokości około 2 m, złożoną z kwadratowych tafli układanych

30 | JORDAN 2006, s. 155–157; STEFAŃSKI 2013, s. 302–307.

31 | *Architektenlexikon Wien*; SOTIRFFER/ZEDNICEK 2001, s. 71–72, 84–85.

32 | SPODENKIEWICZ 2006, s. 61; według tego samego źródła wnętrze miała wykonać firma drezdeńska.

33 | MARCONI 1902.



11. | Dawna willa Henryka Grohmana, gabinet – widok w kierunku płd.-wsch., 2016,
fot. K. Stefański



12. | Dawna willa Henryka Grohmana, sypialnia pani domu, 2016, fot. K. Stefański

w szachownicę, fornirowanych okładzinami z ozdobnych gatunków drewna, obwiedzionych opaską z ciemniejszego drewna (mahoń). Po stronie północnej płaszczyzna boazerii podzielona jest na trzy części, po stronie południowej na pięć, z których środkowa wypełniona jest lustrem, w bocznych zaś znajdują się szafy. Prawdopodobnie pierwotnie przy ścianie południowej w centrum usytuowane było łóżko, a po jego bokach w ścianie umieszczone było oświetlenie, po którym zachowały się symetrycznie rozmieszczone otwory. W czterech narożach umieszczono przeszklone drzwi, o wysokości boazerii, podzielone szczeblinami zdobionymi motywem drobnych kwiatów. W trzech narożach znajdują się drzwi do sąsiednich pomieszczeń, w narożu północno-zachodnim zaś drzwi kryją za sobą szafki. Na ścianie zachodniej pokoju odnaleziono fragmenty pierwotnej wzorzystej tapety w tonacji ciemnego błękitu, położonej na podkładzie z niemieckojęzycznych gazet.

Kolejne pomieszczenie opracowywane przez firmę Goerkego to jadalnia położona w części środkowej traktu zachodniego, przylegająca od południa do salonu muzycznego. Założona na planie prostokąta, przedzielona jest w dwóch trzecich długości na dwie części występami ściany nośnej i belką stropową. W części wschodniej znajduje się boazeria z ciemnego drewna dębowego wysokości około 2,2 m, z okładzinami drewnianymi naśladowującymi lakę, wykończonymi pasem drewna brzoźowego w pawie oczka oraz różanego intarsjowanego meandrami. W ścianie północnej umieszczono drzwi dwuskrzydłowe do salonu muzycznego ujęte ościeżem, z drewna orzechowego. W połowie wysokości drzwi i ościeży umieszczono intarsję z drewna różanego i mahoniu o formie pionowego owalu z promieniami o różnej długości, stylizowanego na pajęczynę, z formą tulipanową na przedłużeniu dłuższych promieni. Sufit obiega płaski profilowany fryz z motywem kostkowym w górnej części. W wydzielonej części zachodniej jadalni, w ścianie południowej znajduje się prostokątny otwór drzwiowy do palarni ujęty drewnianą obudową z półkami o zaokrąglonym wykończeniu w narożach wschodnim i zachodnim. W willi wyróżnia się też duży „salon muzyczny” w trakcie zachodnim – największe pomieszczenie budynku – który Grohman zachował w pierwotnej neorenesansowej formie, mocno kontrastującej z modernizującym wystrojem nowo opracowanych wnętrz³⁴.

Wystrój części pomieszczeń willi Henryka Grohmana wykonany w 1912 roku przez firmę Goerkego nie zachował się w całości – zniszczono „sypialnię pana domu”, a niektóre elementy pozostałych pokoi są w złym stanie. Zniknęło również pierwotne umeblowanie, będące, przynajmniej w części, dziełem berlińskiego zakładu. Zachowane elementy w pełni poświadczają wszakże klasę warsztatu Gustava Goerkego i jego rolę w upowszechnianiu nowych form w meblarstwie

przed pierwszą wojną światową. Jednocześnie ukazują Henryka Grohmana jako prawdziwego miłośnika sztuki gotowego na wydatkowanie dużych sum pieniędzy, by uczynić z wnętrza swojego domu wysmakowane, artystyczne kreacje.

Bibliografia

Archiwalia


- APŁ, RGP WB – Archiwum Państwowe w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany.
APŁ, SiG – Archiwum Państwowe w Łodzi, Scheibler i Grohman.
APŁ, Zb. Kartograf. – Archiwum Państwowe w Łodzi, Zbiory Kartograficzne.

Opracowania

- Architektenlexikon – Architektenlexikon Wien 1770–1945*, <http://www.architektenlexikon.at/de/671.htm> [dostęp: 10.11.2016].
- BREUER 1913 – Robert Breuer, *Ein Meister der Dekoration. Neue Arbeiten von Gustav Goerke*, „Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungs-Kunst und Künstlerische Frauenarbeit”, Bd XXXII, April 1913 – September 1913, s. 37–57.
- CH.K. 2008 – Ch.K. [Christiane Kruse] [hasło:] *Goerke, Gustav*, „Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker”, Band 57, München–Leipzig 2008, s. 29.
- GROCHOWSKA/STEFAŃSKI 2017 – Ewa Grochowska, Krzysztof Stefański, *Pałac Scheiblerów w Kwietnie i jego współczesna renowacja*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2017, 1–2 (41–42), s. 36–57.
- JORDAN 2006 – Wisława Jordan, *W kręgu łódzkiej secesji*, Łódź 2006.
- KUSIŃSKI *et al.* 2016 – Jacek Kusiński, Ryszard Bonisławski, Maciej Janik, Bartosz Walczak, *Łódź. Księga fabryk*, Łódź 2016 (wyd. 2, poszerzone).
- MARCONI 1902 – Władysław Marconi, *Hotel Bristol w Warszawie*, „Architekt” 1902, nr 8, szpalta 91–94, tabl. 34, 37, 38.
- PASZYN 1981 – Irena Paszyn, *Wille fabrykanckie w twórczości Hilarego Majewskiego*, [w:] *Hilary Majewski i jego krąg*, katalog wystawy, red. Antoni Szram, Jan Weinberg, Łódź 1981 [b.p.].
- PSB 1959–1960 – [redakcja], [hasło:] *Grohman Henryk Karol*, „Polski Słownik Biograficzny”, t. VIII, Wrocław–Warszawa–Kraków 1959–1960, s. 625–627.
- RUDZIŃSKA 1985 – Wanda M. Rudzińska, *Henryk Grohman i jego kolekcja grafiki. Sto rycin z kolekcji Henryka Grohmana – katalog*, „Miscellanea Łódzkie” 1985, z. 1(7), s. 3–31.
- RUDZIŃSKA 1988 – Wanda M. Rudzińska, *Ze zbiorów Henryka Grohmana: grafika i rzemiosło artystyczne*, red. Elżbieta Fuchs, katalog wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi – Rezydencja „Księży Młyn”, Łódź 1988.
- SKOTNICKI 1957 – Jan Skotnicki, *Przy sztalugach i przy biurku. Wspomnienia*, Warszawa 1957.

- SOTIRFFER/ZEDNICEK 2001 – Kristian Sotriffer, Walter Zedniczek, *Wiener Architektur um 1900*, Wien 2001.
- SPODENKIEWCZ 2006 – Paweł Spodenkiewicz, *Piasek z Atlantydy. Rozmowy z Jerzym Grohmanem*, Łódź 2006.
- STEFAŃSKI 2013 – Krzysztof Stefański, *Łódzkie wille fabrykanckie*, Łódź 2013.
- STEFAŃSKI 2014 – Krzysztof Stefański, *Ucieczka ze „złego miasta”*, [w:] *Złe miasto – dobre miasto. Sztuka w Łodzi (6)*, red. Małgorzata Wróblewska Markiewicz, Karolina Stanilewicz, Łukasz M. Sadowski, Aleksandra Sumorok, Łódź 2014, s. 11–25.
- STEFAŃSKI 2016 – Krzysztof Stefański, *Wnętrza willi Henryka Grohmana i zagadnienie ich autorstwa*, [w:] *Sztuka Polski Środkowej. Studia VI*, Łódź 2016, s. 181–202.

Agata Wójcik

Instytut Sztuki i Designu
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie <https://orcid.org/0000-0003-2464-660X>

Powrót do tradycji w architekturze wnętrz około 1910 roku na przykładzie twórczości Henryka Uziembły

Return to tradition in interior design around 1910
on the example of the works of Henryk Uziembła

Streszczenie: Niniejszy tekst jest prezentacją wnętrz świeckich zaprojektowanych przez Henryka Uziembłę w dwóch pierwszych dekadach XX wieku. Takie projekty, jak salon muzyczny w sanatorium Dłuskich w Kościelisku, wnętrza kinoteatru Uciecha w Krakowie, teatru Bagatela w Krakowie, hotelu Krakowskiego we Lwowie i inne, zostały wpisane w nurt w projektowaniu wnętrz, który możemy nazwać „spojrzeniem wstecz”. Trend ten widoczny był zwłaszcza w projektowaniu wnętrz we Francji i Austrii. Cechował się łączeniem różnych inspiracji, m.in. stylu Ludwika XVI, klasycyzmu, empiru, orientu, sztuki ludowej. Pozwalał na swobodę twórczą, eksperymentowanie z kolorami, formami, stylami. Charakteryzowały go intensywne i kontrastowo użyte kolory zastosowane zarówno w dekoracji ścian, mebli, jak i ich tapicerki. Nurt ten umożliwiał nadawanie miejscu atmosfery podkreślającej jego funkcję lub odwołującej się do przeszłości tego miejsca.

Słowa kluczowe: Henryk Uziembło, meble, architektura wnętrz, kino, teatr

Abstract: This text is a presentation of secular interiors designed by Henryk Uziembła in the first two decades of the 20th century. Projects such as a music salon at the Dłuski sanatorium in Kościelisko, the interior of the Uciecha cinema in Kraków, the Bagatela Theater in Kraków, the Krakowski Hotel in Lviv and others have been included in the trend in interior design, which we can call “looking back”. This trend was especially visible in interior design in France and Austria. It was characterized by a combination of various inspirations, incl. Louis XVI style, classicism, empire, orient, folk art. It allowed for creative freedom, experimenting with colors, forms and styles. The style was characterized by intense and contrasting colors used in the decoration of walls, furniture and upholstery. The trend made it possible to give a place an atmosphere emphasizing its function or referring to the past of this place.

Keywords: Henryk Uziembło, furniture, interior design, cinema, theater

Henryk Uziembło zdobył wszechstronne wykształcenie w dziedzinie projektowania, co pozwoliło mu zapoznać się z aktualnymi na przełomie XIX i XX wieku trendami w projektowaniu wnętrz, mebli, polichromii, witraży, a także grafiki

użytkowej. Odbił studia w Wyższej Szkole Przemysłowej w Krakowie (ukończył w 1898), wiedeńskiej Kunstgewerbeschule na Wydziale Figuralnego Malarstwa Dekoracyjnego (1902), gdzie specjalizował się w malarstwie, kompozycji dekoracyjnej i grafice. Następnie studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1902–1903), w pracowni malarstwa dekoracyjnego Stanisława Wyspiańskiego, a w latach 1903–1904 przebywał w Paryżu, gdzie studiował w Akademii Julian i Akademii De La Grand Chaumière, m.in. u Eugène’a Grasetta¹. Bez wątpienia najciekawsze projekty, które wyszły spod ręki Uziembły, powstały właśnie na przełomie wieków i wpisywały się w nurty obowiązujące w polskiej sztuce użytkowej. Można w jego twórczości wskazać zarówno fascynację sztuką ludową, czerpanie ze sztuki francuskiej, jak i kreatywne przetwarzanie motywów zaczerpniętych ze sztuki dawnej. Mimo że artysta żył do 1949 roku, to w dwudziestolecu międzywojennym był już twórcą minionej epoki.

Dotychczas najwięcej uwagi projektom wnętrz świeckich Henryka Uziembły poświęcił teatrolog Kazimierz Nowacki, miało to miejsce jednak prawie 50 lat temu². Prowadząc prace badawcze dotyczące projektów wnętrz i mebli artystów związanych z Towarzystwem Polska Sztuka Stosowana, spróbowałam jeszcze raz spojrzeć na twórczość Uziembły w tej dziedzinie³. Materiały, które pozwoliły mi na zrekonstruowanie osiągnięć artysty na tym polu, pozyskałam podczas kwerend w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Muzeum Krakowa, FilMOTECE Narodowej w Warszawie oraz w zbiorach rodziny Uziembły – państwa Sufczyńskich w Warszawie.

W pierwszym dziesięcioleciu XX wieku w sztuce dekoracyjnej różnych europejskich środowisk można dostrzec pewien przesyt innowacyjnymi formami secesyjnymi i wyraźny zwrot ku tradycji i stylom historycznym. Wiązał się on także z poszukiwaniem korzeni, tożsamości poszczególnych narodów, próbami budowania na formach historycznych stylów narodowych, poszukiwaniem stylu, który odpowiadałby potrzebom współczesnych odbiorców. Około 1910 roku zauważyć można odwołania do stylu Ludwika XVI, empiru, stylu Ludwika Filipa i innych stylów w sztuce dekoracyjnej XVIII i XIX wieku. Większość artystów nie powielala dawnych dekoracji i form, lecz starała się tworzyć własne interpretacje lub eklektycznie je zestawiać. Inspiracje te projektanci łączyli z fascynacją bajkowym, barwnym Orientem. Tendencję tę możemy wskazać w środowisku projektantów wiedeńskich i paryskich. Niniejszy tekst jest próbą pokazania

1 | ANK, 29/494/0/-/127, k. 318.

2 | NOWACKI 1973; NOWACKI 1977; NOWACKI 1982.

3 | Projekt „Ojcowie polskiego designu. Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana. Architektura wnętrz i meblarstwo” finansowało Narodowe Centrum Nauki (2015/17/D/HS2/01215).

tego nurtu w projektach wnętrz świeckich Henryka Uziembły, powstałych na początku XX wieku⁴.

Zwrot ku przeszłości w sztuce dekoracyjnej widoczny jest w dziełach twórców związanych z Warsztatami Wiedeńskimi (Wiener Werkstätte). Pojawił się on zwłaszcza po 1907 roku, gdy Warsztaty opuścił Koloman Moser – mistrz minimalistycznej formy, który niejednokrotnie odrzucał dekoracje. „Rewanż ornamentu” po latach dominacji purystycznego Quadrastil możemy dostrzec już we wnętrzu pałacu Stockleta w Brukseli projektu Josefa Hoffmanna (1905–1911). We wnętrzach dominują masywne meble pokryte intarsjami, skórą lub pikowaną tkaniną, niezwykle dekoracyjne są posadzki, tapety, okładziny ścian z drewna lub marmuru, a także prawie abstrakcyjne mozaiki Gustawa Klimta. Hoffmann wyraźnie zwrócił się po 1909 roku w swych projektach architektonicznych ku formom klasycznym, przykładem są wille Ast i Skywa-Primavesi w Wiedniu oraz wiejska willa Primavesich w Winkelsdorfie. Wyposażenie willi było rozwinięciem stylu, który widoczny był w pałacu Stockletów. Wnętrza wypełniały masywne, rzeźbione i tapicerowane meble, drewniane i marmurowe okładziny ścienne, patchworkowe dywany, wielobarwne kotary i tapety itp. Projekty te zapowiadały już styl art déco. Triumf ornamentu dostrzegamy około 1910 roku w ceramice, wyrobach z metalu, biżuterii, tkaninach autorstwa Hoffmanna, Carla Otto Czeschki, Michaela Powolnego, Eduarda Josefa Wimmer-Wisgrilla – pojawiły się wówczas ściśle wypełniające przestrzeń, zmultiplikowane, zgeometryzowane ornamenty roślinne. Artyści nie odeszli też od abstrakcyjnych dekoracji geometrycznych, ale nadali im formy iluzjonistyczne. Około roku 1915 styl Wiener Werkstätte przeszedł w kolejną fazę rozwoju form dekoracyjnych. Wiązała się ona z nowym, młodym pokoleniem projektantów, którzy przystąpili do Warsztatów w drugim dziesięcioleciu XX wieku. Dystansowali się oni od tendencji z początków działalności Warsztatów i odcinali od funkcjonalizmu. Tacy projektanci jak Dagobert Peche nie obawiali się reinterpretować dawnych stylów, przerysowywać proporcje sprzętów, posuwać się do granic logiki, zestawiać kontrastowe kształty, np. sztywne, geometryczne formy zderzać z krzywiznami, sztywność drewna kontrastować z miękkością pikowanych tkanin, nie podkreślali elementów składowych mebli, lecz zacierali ich granice, „tapetowali” meble zmultiplikowanymi motywami niczym ścianę, a nie przestrzenny obiekt, stosowali bujną ornamentykę inspirowaną stylami dawnymi, dekoracje poddawali stylizacji i przeskalowaniu⁵.

4 | WÓJCIK 2020.

5 | SCHWEIGER 1983; SCHWEIGER 1990; *Dagobert Peche* 2002; KLEIN-PRIMAVESI 2006; FAHR-BECKER 2015; *Yearning for Beauty* 2016.

W zbliżonym czasie także w Paryżu projektanci poszukiwali nowych inspiracji. Przywiózł je im Sergiusz Diaghilew i jego Balety Rosyjskie występujące w Paryżu od 1908 roku. Scenografie i kostiumy, projektu m.in. Léona Baksta i Aleksandra Benois, były mieszanką fascynacji sztuką bliskowschodnią, antyczną, staroruską i azjatycką. Dzięki nim takie spektakle jak *Fantazje orientalne*, *Ognisty ptak* czy *Szeherazada* oddawały bajkową atmosferę wyimaginowanego Orientu. Balety Rosyjskie wywarły znaczący wpływ na modę damską i projekty Paula Poireta, odcisnęły też pewne piętno na projektowaniu wnętrz – coraz chętniej stosowano intensywne barwy, pojawiła się także moda na intymne wnętrza wypełnione wygodnymi, niskimi kanapami i szezlongami, miękkie dywany, rozrzucone w nieładzie poduszki, wielobarwne tapety i tkaniny, intymne oświetlenie. Projekty takie⁶ powstawały m.in. w École Martine, którą Poiret założył w 1911 roku po podróży do Wiednia, Brukseli i Berlina, gdzie zapoznał się m.in. z działalnością Warsztatów Wiedeńskich i zobaczył pałac Stocklet.

Przełomem we francuskim projektowaniu była prezentacja na paryskim Salonie Jesiennym w 1910 roku zespołu dziewięciu wnętrz stworzonych przez niemieckich artystów, m.in. Bruno Paula, Theodora Veila, Otto Bauera, Paula Ludwiga Troosta, Paula Wenza, Adalberta Niemeyera, Richarda Riemerschmida. Niemieccy projektanci zostali zaproszeni do Paryża, po tym jak ich wystawa pokazana w 1908 roku w Monachium wywarła duże wrażenie na francuskiej delegacji. Wnętrza niemieckich projektantów charakteryzowały się prostotą i elegancją, współgraniem wszystkich elementów, formy mebli i dekoracji wnętrz w subtelny sposób nawiązywały do stylu Ludwika Filipa, biedermeieru, empiru. Krytyka francuska przypuściła atak na niemieckich projektantów, zarzucano im powielanie stylów dawnych, stosowanie zbyt intensywnych barw. Równocześnie obawiano się triumfu Niemiec nad Francją w dziedzinie sztuki dekoracyjnej. Wyższość projektów niemieckich nad anachronicznym już francuskim *art nouveau* pchnęła grono młodych twórców ku poszukiwaniu inspiracji w dziedzictwie francuskiego rzemiosła artystycznego, a także w najnowszych tendencjach w sztuce. Grono tych młodych projektantów zyskało nazwę „kolorystów” (*coloristes*). W kręgu tym znaleźli się tacy twórcy, jak André Mare, Louis Süe, André Groult, Paul Huillard, Paul Iribe, Paul Follot i inni. Projektowali, współpracując ze sobą, całe wyposażenia wnętrz, w których elementem dominującym były intensywne, jasne kolory, często zestawione ze sobą kontrastowo. W ten sposób starali się wykreować atmosferę miejsca. Kolorem odmładzali też dawne formy mebli historycznych. W projektowaniu sprzętów byli zwolennikami szlachetnej, klasycznej geometryzacji i prostoty, dlatego chętnie nawiązywali do okresu klasycyzmu i empiru, ale równocześnie

6 | „Art et Décoration” 1914–1919, t. 36, s. 183.



1. Henryk Uziembło, projekt salonu w willi Adolfa Oppenheima w Sosnowcu, 1906, fot. dzięki uprzejmości rodziny Suffczyńskich

interesował ich komfort i swoboda, stąd nawiązania do stylu Ludwika Filipa. Nierzadkie były odwołania do francuskich motywów ludowych. Dopełnieniem wyposażenia były liczne tkaniny, poduszki, ceramika, bibeloty. W 1912 roku powstała założona przez Louisa Süe pracownia Atelier Français. André Véra na łamach „L’Art Décoratif”⁷ głosił, że hasłem przewodnim Atelier będzie dążenie do stworzenia francuskiego narodowego stylu w sztuce dekoracyjnej, przeciwstawiającego się niemieckim projektom i odpowiadającego współczesnemu zapotrzebowaniu na projekty luksusowe, lecz nie ostentacyjne. Styl ten miał opierać się na osiągnięciach francuskiej sztuki dekoracyjnej 2. połowy XVIII i 1. połowy XIX wieku. Twórcy związani z Atelier swoje projekty wewnątrz zaprezentowali na Salonie Jesiennym w 1912 roku w słynnym Maison Cubiste. W 1919 roku Mare i Süe przekształcili Atelier w Compagnie des Arts Français⁸.

Zainteresowanie Henryka Uziembły przedstawioną powyżej tendencją w projektowaniu wnętrz około 1910 roku możemy wskazać już w projekcie pokoju muzycznego w willi bankiera Adolfa Oppenheima w Sosnowcu, datowanym na rok 1906. Niestety znamy go jedynie z czarno-białej reprodukcji. Cała przestrzeń

7 | „L’Art Décoratif” 1912, t. 27.

8 | TROY 1984, s. 53–69; TROY 1991; CAMARD 1993.



2. | Henryk Uziembło, fragment salonu muzycznego w sanatorium doktorostwa Dłuskich w Kościelisku, 1909, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

wnętrza była szczelnie zapełniona meblami, tkaninami, bibelotami, malowidłami. Sercem pokoju był fortepian, poza tym Uziembło umeblował pokój kompletem tapicerowanych mebli – kanap i foteli pokrytych tkaniną w deseń pasków i kropek. We wnętrzu znalazły się też stolik, biblioteczka, żardiniera, serwantka. Na podłodze leżał dywan w inny deseń niż tapicerka mebli. Ściany w dolnej części pokryła boazeria, a w górnej polichromia. W kilku miejscach zawieszono obrazy, drzwi i okna zasłaniały kotary. Z sufitu zwisał duży żyrandol z szklanymi kryształkami. Całość dopełniały detale – wazony z kwiatami, popiersie, bibeloty. Wnętrze stało



3. | Henryk Uziembło, wejście do kina Uciecha w Krakowie, 1912,
| fot. dzięki uprzejmości rodziny Suffczyńskich



4. | Henryk Uziembło, hall wejściowy w kinie Uciecha w Krakowie, 1912,
| fot. dzięki uprzejmości rodziny Suffczyńskich

się eklektyczną mieszanką deseni, przedmiotów, detali, która sprawiała wrażenie nie stworzonego na zamówienie projektu artysty, lecz wygodnego salonu, który powstał poprzez wieloletnie dodawanie kolejnych mebli i przedmiotów. Projekt Uziembły możemy zestawić z powstałymi kilka lat później wnętrzami zaprezentowanymi na Salonach Jesiennych w Paryżu, np. z salonem projektu André Groulta (1910) czy salonem „mieszczanina” André Mare (1912)⁹.

Uziembło kontynuował tę stylistykę w kolejnych swoich projektach wnętrz. W roku 1909 zrealizował projekt wnętrza salonu muzycznego w sanatorium doktorostwa Dłuskich w Kościelisku¹⁰. Salon składał się z dwóch części – koncertowej z fortepianem i salonowej. Wnętrze stało się wariacją na temat klasycyzmu z nutką sztuki ludowej, a to wszystko było zatopione w intensywnych ciepłych kolorach. Uziembło zaprojektował meble o bardzo prostych formach, delikatnie nawiązujące poprzez użycie motywu jońskiej kolumny, wolut i palmet do klasycyzmu. Meble były lakierowane na kolor biały, a ich tapicerka miała barwę żółtą. Ściany, również w kolorze żółtym, zdobiła polichromia utrzymana w tonacji pomarańczowej i złotej. Linie faliste wywodzące się z ludowego zdobnictwa dzieliły ściany na prostokątne przestrzenie wypełnione motywami klasycznych wieńców i kompozycji inspirowanych pękami pawich piór. Jarzenie się gorących barw wzmagał witraż, ukazujący motywy stylizowanych pawich piór, w kolorze pomarańczowym, rdzawożółtym i różowym. Uziembło podkreślił to migotanie koloru żółtego, pomarańczowego i złotego poprzez przedmioty dopełniające wystrój wnętrza – żyrandole i kinkiety ze zwisającymi sznurami szklanych paciorków, lustra umieszczone między pomieszczeniami, kratę w kominku ze złoczonego brązu, mozaikę nad kominkiem.

W roku 1912 zostało otwarte jedno z pierwszych kin w Krakowie, nazwane Uciecha, jego niezachowany wystrój zaprojektował Henryk Uziembło. Projektant kontynuował w tym wnętrzu swój dialog ze stylami dawnymi i łączenie ich z inspiracjami sztuką ludową. Nie zrezygnował on także i w tym projekcie z używania intensywnych barw. Niewielki hall, w którym znalazła się kasa biletowa, utrzymany był w jesiennej tonacji. Boazerie i budkę kasy wykonano z ciemnego drewna. Wnętrze ocieplął witraż umieszczony nad drzwiami wejściowymi, ukazujący kosz kwiatów i dwa pawie na tle jesiennych liści. Z hallu wchodziło się do poczekalni zaprojektowanej w jasnej tonacji. Ściany pomalowano na kolor jasnego różu, sufit na biało, górą ścian biegł fryz w tonacji złoto-srebrnej ukazujący stylizowane woluty i motywy zaczerpnięte z ludowych dekoracji. Wnętrze jarzyło się jasnymi barwami – co wzmagwały liczne lustra w owalnych i prostokątnych ramach, żyrandole

9 | DUNCAN 1996, s. 267, 429.

10 | WÓJCIK 2018, s. 34–65.

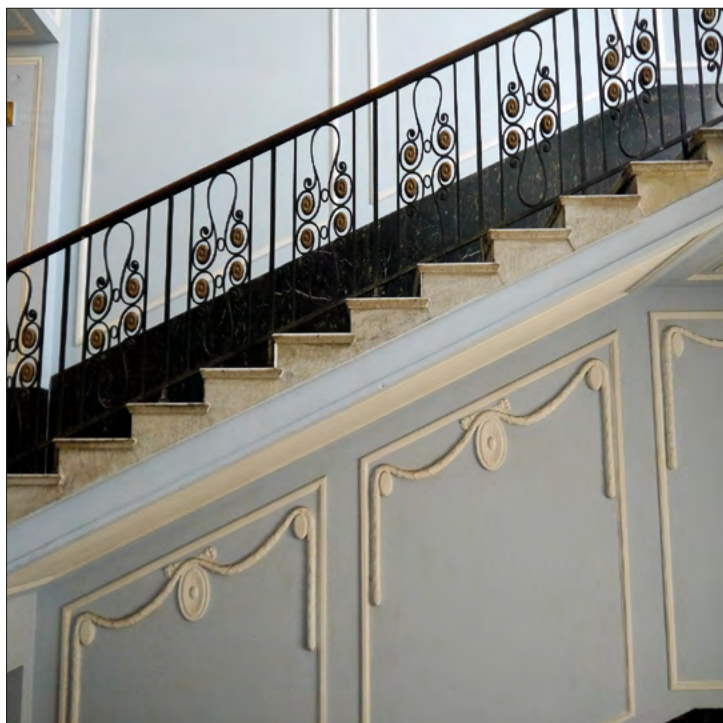
i kinkiety ze zwisającymi kryształkami, a także punktowo rozmieszczone żarówki. Uziembło umeblował wnętrze kanapami, fotelami i taboretami malowanymi na kolor biały. Sprzęty miały prostą, a równocześnie wysmakowaną formę, subtelnie nawiązującą do stylów dawnych. Stabilne, szerokie siedziska i oparcia zostały pokryte tapicerką, lekkość meblom nadawały kabriolowe nogi z dekoracją w formie palmet, woluty umieszczone na zakończeniach poręczy i kratownicowe podpórki poręczy. Można dostrzec w projektach Uziembły inspiracje meblami w stylu Ludwika XVI. Całe wnętrze dzięki wykorzystaniu jasnej kolorystyki, klarownych podziałów ścian, lustrum i formie mebli tworzyło wrażenie nawiązania do epoki klasycyzmu. W projekcie wystroju, zachowanym w Muzeum Krakowa, możemy dostrzec więcej klasycyzujących dekoracji, projektant zamierzał np. użyć postumentów pod wazy z kwiatami, o formie żłobkowanych kolumn. Z poczekalni przechodziło się do sali kinowej, przenoszono się z jasności w przestrzeń o ciemniejszej tonacji. Uziembło salę zaprojektował w barwach zielono-brązowych, przełamanych złoceniami. Ściany podzielone białymi pilastrami pokryła polichromia w kolorystyce zielonej, przypominająca rozwieszona na ścianach makaty. Zielone były także kinkiety pomiędzy polichromiami oraz łoże. W kolorystyce brązowej zaprojektowano kotarę zasłaniającą ekran. Wnętrze rozjaśniał biało-złoty fryz i utrzymane w tej samej tonacji polichromie otaczające żyrandole.

Poczekalnię w kinie Uciecha możemy zestawić z projektami zarówno artystów działających w Warsztatach Wiedeńskich po roku 1910, np. z meblami Dagoberta Peche, jak i projektami artystów francuskich łączonych z nurtem koloryzmu. Wariacją na temat stylu Ludwika XVI było chociażby wnętrze salonu projektu Maurice'a Dufrene pokazane na Salonie Jesiennym w 1914 roku¹¹. Ten projektant także zastosował intensywną kolorystykę – pistacjowe tapety i dywan, szafirowe poduszki i kotary. Użył też – podobnie jak Uziembło – dekoracyjnych żyrandoli i kinkietów, a także owalnych ram obrazów. Meble do kina Uciecha możemy porównać z projektami Dagoberta Peche – z recepcją w pawilonie austriackim na wystawie Werkbundu w Kolonii (1914) i salonem dla pań na wystawie Austrian Wallpaper, Linkrusta and Linoleum Industry w wiedeńskim Muzeum Sztuki Użytkowej (1913). Peche, podobnie jak Uziembło, stosował biały kolor i zestawiał go z nasyconą kolorystyką tapicerki. Twórca związany z Warsztatami Wiedeńskimi przetwarzał i powiększał motywy zaczerpnięte ze sztuki dawnej, zamieniając je nierzadko w elementy konstrukcyjne mebla¹².

W nurt „spojrzenia wstecz” wpisują się także projekty Uziembły powstałe w przededniu I wojny światowej. Świadczy o tym projekt sali reprezentacyjnej

11 | „Art et Décoration” 1914, t. 35, s. 24–25.

12 | *Dagobert Peche* 2002, s. 101, 126.



5. Henryk Uziębło, fragment klatki schodowej w Hotelu Krakowskim we Lwowie, 1914, fot. A. Wójcik, 2018



6. Henryk Uziębło, fragment hallu wejściowego w Hotelu Krakowskim we Lwowie, 1914, fot. A. Wójcik, 2018

zachowany w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa z 1913 roku. Ukazuje on wnętrze z przeszklonym sufitem, ścianami w kolorze jasnorożowym podzielonymi białymi jońskimi pilastrami. Swobodę wnętrzu nadają kryształowe lustra nad kominkami czy grzejnikami i liczne ciemnoróżowe kinkiety. Podobne projekty luźno nawiązujące do klasycyzmu Uziembło prezentował na wystawie *Architektury i wnętrz w otoczeniu ogrodowym* w 1912 roku w Krakowie. W roku 1914 powstało wyposażenie wnętrza Hotelu Krakowskiego we Lwowie, obecnie gmach ten jest siedzibą sądu. Zachowane dekoracje hallu i klatki schodowej świadczą o inspiracjach Uziembły stylami dawnym. Hall wyłożono boazerią, w której umieszczono owalne lustra zwieńczone kokardami. Ściany klatki schodowej w dolnej części pokryto ciemnym marmurem, w górnej zostały podzielone na prostokątne przestrzenie wypełnione jedynie klasycznymi medalionami i girlandami z kokardami. Do popularnych we Francji motywów kosza z kwiatami lub owocami Uziembło nawiązał w witrażach klatki schodowej ukazujących przestylizowane kosze z kwiatami i gałązkami podwieszane na girlandach.



7. | Henryk Uziembło, hall wejściowy w teatrze Bagatela w Krakowie, 1919, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

W roku 1919 w Krakowie został otwarty teatr Bagatela. Jego twórcy zamierali prezentować lekki, komediowy lub farsowy repertuar. Wystrój wnętrza powierzono Uziembło, który pokazał już swoje umiejętności, projektując kino Uciecha. Zapewne właściciele chcieli uzyskać równie efektowne kolorystycznie wnętrze, tworzące atmosferę swobody i fantazji. Dlatego Uziembło po raz kolejny



8. | Henryk Uziembło, bufet w teatrze Bagatela w Krakowie, 1919, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

skorzystał z intensywnej kolorystyki, dekoracji luźno nawiązujących do klasycyzmu, jak i sztuki ludowej. Wnętrze to splanęło w latach 20. XX wieku, znamy je jednak z fotografii. W hallu wejściowym polichromie ścian swobodnie nawiązywały do klasycyzmu. Ściany podzielone zostały pionowymi pasami wolut, górą biegł fryz z naprzemiennie ułożonych palmet i medalionów. Nad każdym z wejść znalazła się polichromia ukazująca symetrycznie wici roślinne układające się w woluty. Wici zdobiły też sklepienia nad drzwiami. Sufit dekorował w centralnej części medalion wypełniony wiciami i otoczony motywem wachlarza. Do klasycyzmu

nawiązywały też dekoracje ram luster – woluty i muszle. Nad drzwiami Uziembło umieścił witraże przedstawiające wazy z kwiatami i girlandami. Motyw kosza z owocami, często używany przez francuskich projektantów, zastosował w oparciach krzeseł do jadalni m.in. Paul Follot (1912), podobnym motywem kosza z kwiatami posłużył się też Groult (1912–1914)¹³.

Również poczekalnia w teatrze Bagatela dyskretnie nawiązywała do klasycyzmu. Dwie strefy kolorystyczne, na które podzielono ściany, oddzielał fryz palmet i wolut. Polichromie ukazujące stylizowane motywy roślinne znalazły się też nad drzwiami, górą ścian biegł fryz. Sufit został podzielony na kasetony, w których zamontowano żarówki. Na wyposażenie składały się kanapy, taborety, lustra i kinkiety. Wszystkie swobodnie nawiązywały do klasycyzmu. Kanapy i okrągłe taborety wykonano z ciemnego drewna i tapicerowano ciemnoniebieską tkaniną. Meble miały bardzo prostą formę, jednak toczone nogi zwężające się ku dołowi, z pękatą nasadą, nawiązują do stylu Ludwika XVI. Lustra zostały podzielone szprosami o kształtach lilii, palmet, wolut i wachlarzy. Najbardziej efektowne były kinkiety o formie szklanych mis zawieszonych na sznurach, dekorowanych małymi palmetami. Zbliżoną formę do poczekalni miał bufet. Jego ściany pomalowano na kolor ciemnożółty, górą biegł fryz z palmet. Na wyposażenie składały się bufet o bardzo prostej formie, przyściennie niewielkie stoliki i takie same jak w poczekalni taborety. Z tym że w bufecie meble były lakierowane na biało i nie tapicerowane. Projekt mebli krakowskiego artysty można połączyć z powstałym w zbliżonym czasie kompletem mebli do willi Primavesich w Ołomuńcu autorstwa Eduarda J. Wimmer-Wisgrila (1917). Łóżko, szafa, serwantka, stół, krzesła – malowane na biało, mają prostą formę i wyważone proporcje, które przełamane zostały delikatnymi krzywiznami, np. oparcia czy nóg, a także dyskretnym ornamentem wypełniającym brzegi lub nogi sprzętów, nawiązującym w swobodny sposób do meblarstwa doby Ludwika XVI¹⁴.

Sala główna teatru Bagatela była wariacją artysty na temat klasycyzmu, przemieszanego ze sztuką ludową, a nawet wpływami orientalnymi. Całość dekoracji utrzymana była w kolorystyce biało-amarantowej, przełamanej złoceniami. Do sztuki ludowej odwoływały się polichromie w górnej części ścian i sufitu – Uziembło wykorzystał motywy pawich piór, koralu, serc. Ta bogata ornamentyka zderzona została z dekoracjami zaczerpniętymi z przełomu XVIII i XIX wieku. Scena została ujęta w klasyczny portyk z podwójnymi jońskimi pilastrami. Do epoki Ludwika XVI nawiązywały lustra, zawieszane na bocznych ścianach, w złotych ramach bogato dekorowanych wstęgami i koszami z kwiatami. Uziembło efektownie

13 | DUNCAN 1996, s. 201, 202, 271.

14 | KLEIN-PRIMAVESI 2006, s. 132–135.



9. Henryk Uziembło, lampa w teatrze Bagatela w Krakowie, 1919,
Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

oświetlił salę – na bocznych ścianach umieścił liczne kinkiety, na suficie kręgi utworzone z żarówek. Szczególnie wrażenie robiło pięć żyrandoli-lampionów, z których zwisały mniejsze lampiony. Nadawały one wnętrzu posmak orientu.

Artysta, projektując wnętrza kina Uciecha i teatru Bagatela, nie starał się stworzyć przestrzeni jednolitych stylowo, lecz nadać im atmosferę swobody.

Eklektycznie łączył różne źródła inspiracji, aby uzyskać efekt zaskakujący, olśniewający, nieco bajkowy. Sądzę, że jego projekty wnętrz porównać można np. z buduaem Louisa Süe i Jacques'a Palyarta, zaprezentowanym na Salonie Jesiennym w Paryżu w 1913 roku. Wnętrze to również jest eklektyczną fantazją, tym razem na temat orientu i sztuki XVIII wieku, inspirowaną scenografiami Léona Baksta. Kanapy i fotele nawiązujące do stylu Ludwika XV pokryto tkaniną w motywy roślinne, kontrastują one z tapetą w pasy, efekt barokowego przepychu tworzą lustra, ogromny kryształowy żyrandol i malarskie *panneaux*¹⁵.

Nurt „spojrzenia wstecz” pozwolił Henrykowi Uziemble na swobodne łączenie różnych inspiracji – stylu Ludwika XVI, klasycyzmu, empiru, sztuki ludowej, orientu. Pozwalał na swobodę twórczą, eksperymentowanie z kolorami, formami, stylami. Umożliwiał nadawanie miejscu atmosfery podkreślającej jego funkcję lub odwołującej się do przeszłości tego miejsca. Był idealnym stylem do tworzenia intymnych prywatnych wnętrz, takich jak salony i buduary, lub wnętrz wiążących się z rozrywką i relaksem, jak kina i teatry. Projekty Uziembły możemy zestawić z powstałymi w zbliżonym czasie projektami francuskimi i austriackimi. Co pokazuje, że polski projektant bardzo dobrze wychwytywał najnowsze trendy i potrafił twórczo za nimi podążać.

Bibliografia

Archiwalia

ANK, 29/494/0/-/127, k. 318 – Archiwum Narodowe w Krakowie, Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego w Krakowie, sygn. 29/494/0/-/127, *Życiorys Henryka Uziembły*, k. 318.

Opracowania

CAMARD 1993 – Florence Camard, *Süe et Mare et Le Compagnie Des Arts Français*, Paris 1993.

Dagobert Peche 2002 – *Dagobert Peche and the Wiener Werkstätte*, red. Peter Noever, Hanna Egger, New Haven 2002.

DUNCAN 1996 – Alastair Duncan, *The Paris Salon, 1895–1914*, vol. III: *Furniture*, Woodbridge 1996.

FAHR-BECKER 2015 – Gabriele Fahr-Becker, *Wiener Werkstaette 1903–1932*, Köln 2015.

KLEIN-PRIMAVESI 2006 – Claudia Klein-Primavesi, *Die Familie Primavesi. Kunst und Mode der Wiener Werkstätte*, Wien 2006.

NOWACKI 1973 – Kazimierz Nowacki, *Secesyjne sale i budynki kino-teatralne w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1973, z. 3–4.

15 | CAMARD 1993, s. 63–64.

- NOWACKI 1977 – Kazimierz Nowacki, *Wnętrza Henryka Uziembły*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 1977, z. 4.
- NOWACKI 1982 – Kazimierz Nowacki, *Architektura krakowskich teatrów. Dzieje Teatru w Krakowie*, Kraków 1982.
- SCHWEIGER 1983 – Werner J. Schweiger, *Wiener Werkstätte. Art et artisanat 1903–1932*, Bruxelles 1983.
- SCHWEIGER 1990 – Werner J. Schweiger, *Art nouveau a Vienne. Le wiener Werkstätte*, Paris 1990.
- TROY 1984 – Nancy J. Troy, *Toward a Redefinition of Tradition in French Design, 1895 to 1914*, „Design Issue. History. Theory. Criticism” 1984, t. 1, nr 2, s. 53–69.
- TROY 1991 – Nancy J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France. Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven 1991.
- WÓJCIK 2018 – Agata Wójcik, *Mikrokosmos polskiej sztuki stosowanej przełomu XIX i XX wieku. Wystrój wnętrz sanatorium i willi doktorostwa Bronisławy i Kazimierza Dłuskich w Zakopanem*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2018, nr 3, s. 34–65.
- WÓJCIK 2020 – Agata Wójcik, „*Looking Back*” – *an Artistic Tendency in Polish Interior Design around 1910*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa” 2020, t. 18, s. 71–87.
- Yearning for Beauty* 2016 – *Yearning for Beauty. The Wiener Werkstätte and the Stoclet Hause*, red. Peter Noever, Valérie Doufour, Eduard F. Sekler, Ostifern-Ruit 2016.

Jarosław Maciej Zawadzki

Kancelaria Senatu
Warszawa <https://orcid.org/0000-0002-7064-3226>

Borys Zinserling (1890–1961) i jego wizja wnętrz ministerstwa sprawiedliwości Uwagi na marginesie mecenatu ministra Aleksandra Meysztowicza oraz ministra i senatora Czesława Michałowskiego

Borys Zinserling (1890–1961) and his vision of the interior of the Ministry of Justice
Comments on the patronage of Minister Aleksander Meysztowicz and
Minister and Senator Czesław Michałowski

Streszczenie: W latach 1787–1789 przebudowano w duchu klasycyzmu pałac rodziny Raczyńskich w Warszawie (projekt Jan Christian Kamsetzer). W 1919 roku pałac stał się siedzibą polskiego Ministerstwa Sprawiedliwości. W trakcie urzędowania dwóch ministrów, Aleksandra Meysztowicza (1926–1928) oraz Czesława Michałowskiego (1930–1936), przeprowadzono w budynku prace pod kierunkiem Mariana Lalewicza. Meysztowicz rozpoczął remont, ale końcowy efekt prac był zasługą Michałowskiego. Choć na to nie ma dowodów, ale było i jest zgodne z praktyką, że zapewne akceptował przedstawiane mu koncepcje prac konserwatorskich i projekty dekoratorskie.

Starannie wykreowano przestrzeń, w której pracował i odpoczywał minister. Pierwsza składała się z poczekalni i sekretariatu. Druga to wnętrza robocze ministra: duży gabinet i biblioteka. Do większych spotkań wykorzystywano salę balową. Ostatnią strefą było mieszkanie ministra. Sukcesywnie nabywano dzieła sztuki oraz obiekty rzemiosła nawiązujące stylistycznie do wnętrza. W trakcie prac utrzymano historyzującą stylistkę wnętrz zaproponowaną przez Lalewicza i realizowaną przez jego zespół.

Nie wiadomo, od kiedy dokładnie z pracami w opisywanym obiekcie był związany Borys Zinserling, rosyjski emigrant, architekt, scenograf i malarz, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. W 1935 roku wykonał cykl akwarel i rysunków węglem ukazujących wnętrza. W 1936 roku wydano album *Pałac Ministerstwa Sprawiedliwości w Warszawie*, którego ozdobą stały się barwne reprodukcje prac Zinserlinga. Urzekająca do dziś dokumentacja malarska przybliży finalny efekt prac, który w wyniku działań wojennych nie zachował się do naszych czasów.

Słowa kluczowe: historyzm, pałac Raczyńskich Warszawa, Borys Zinserling, Zbigniew Rewski, Marian Lalewicz

Abstract: In the years 1787–1789, the palace of the Raczyński family in Warsaw was rebuilt in the spirit of classicism (designed by Jan Christian Kamsetzer). In 1919, the palace became the seat of the Polish Ministry of Justice. During the term of office of two minis-

ters, Aleksander Meysztowicz (1926–1928) and Czesław Michałowski (1930–1936), works were carried out in the building under the supervision of Marian Lalewicz. Meysztowicz started the renovation, but the final effect of the work was due to Michałowski. Although there is no evidence for it, it was and is in line with common practice that he probably accepted the concepts of conservation works and decorating designs presented to him.

The space where the minister worked and rested was carefully created. The first consisted of a waiting room and a secretariat. The second is the minister's working space: a large office and a library. A ballroom was used for larger meetings. The last zone was the minister's apartment. Works of art and craft objects stylistically referring to the interior were purchased successively. During the works, the historicising style proposed by Lalewicz and implemented by his team was maintained.

It is not known from when exactly Boris Zinserling, a Russian emigrant, architect, stage designer and painter, graduate of the Academy of Fine Arts in St. Petersburg, was associated with the works in the described facility. In 1935 he made a series of watercolors and charcoal drawings showing the interior. In 1936, the album *Palace of the Ministry of Justice in Warsaw* was released, decorated with colorful reproductions of Zinserling's works. The still-captivating painting documentation brings closer the final effect of the work, which as a result of the war hostilities has not survived to our times.

Keywords: historicism, the Raczyński Palace Warsaw, Borys Zinserling, Zbigniew Rewski, Marian Lalewicz

Sztuka oficjalna II Rzeczypospolitej jest przedmiotem analiz badaczy od wielu lat. Pojawiają się publikacje i wystawy podejmujące szczególnie wątki modernistyczne¹. Na przełomie lat 80. i 90. XX wieku opiekun seminarium magisterskiego Andrzej K. Olszewski mówił nam – swoim studentom, że polska historia sztuki wciąż analizuje to, co było nowatorskie lub awangardowe w dwudziestoleciu międzywojennym i okresie powojennym. Wskazał jednocześnie na problem niedostrzegania przez badaczy innych nurtów czy stylów. W tym samym czasie działali przecież artyści, architekci czy rzemieślnicy, których prace, pożądane przez odbiorców, były często historyzujące, nawiązujące do minionych epok.

Podobne przekonanie, choć wypowiedziane w kontekście artystów z XIX wieku, można odnaleźć w tekście Urszuli Makowskiej:

1 | DYBCZYŃSKA-BUŁYSZKO 2010; KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA 2013; PSZCZÓLKOWSKI 2014; BARANIEWSKI/CZAPELSKI/CHRUDZIMSKA-UHERA 2015; PSZCZÓLKOWSKI 2015; *Polish* 2017; SZCZERESKI 2018; TRYBUŚ 2019; OMILANOWSKA 2021; katalogi wystaw: MORDYŃSKI/ARTYMOWSKI 2012; BARANIEWSKI 2019; OLKUŚNIK 2019. W październiku 2021 miała miejsce sesja naukowa Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Warszawa dwudziestolecia. Życie artystyczne i nowa tożsamość miasta”. Trwają prace nad tomem pokonferencyjnym. Organizatorzy, zapraszając w 2020 roku do udziału w sesji, określili kilka zakresów tematycznych. Jeden z nich opisał następująco: „Odbudowa zabytków po I wojnie światowej i rewitalizacja budynków przejętych od władz carskich oraz ich adaptacja na potrzeby władz II Rzeczypospolitej zasługuje także na baczniejszą uwagę. Zamazywanie śladów niechcianej przeszłości czasów zaborów i nowe elementy w pejzażu miasta określiły stosunek do historycznego dziedzictwa”. Niniejszy artykuł wpisuje się w podany zakres tematyczny.

Stale rosnąca „masa” malarzy, rysowników, grafików i rzeźbiarzy stanowi rozległe (ale niejednolite!) tło i płaszczyznę odniesień dla tych najbardziej znanych i uznawanych, wybijających się ponad ową przeciętność, bez której nie istniełoby jako indywidualności. Już choćby z tego powodu przeciętni czy drugoplanowi twórcy mogą – czy nawet powinni – stać się przedmiotem zainteresowania historii sztuki².

Warto tu przytoczyć słowa Małgorzaty Omilanowskiej, co prawda wypowiedziane w odniesieniu do badań nad Pomorzem, ale można je zestawić z ogółem zjawisk na ziemiach polskich w 1. połowie XX wieku. Polacy wywalczyli sobie możliwość tworzenia na nowo kształtu własnego państwa w warstwie materialnej i symbolicznej, państwa na miarę nowych czasów. „Wiele ciekawych tematów badawczych kryły też czasy II Rzeczypospolitej i budowana wówczas nowa mitologia Polski morskiej. Rychło okazało się, że zadanie przebadania tych tematów przekracza możliwości jednego naukowca i z tym ogromem problemów musi się zmierzyć cały zespół”³. W tym samym tekście autorka wskazuje, że w naszych badaniach niezwykle pomocne są różne kompetencje, szerokie zainteresowania. „Nie wystarczy rozpoznawać style i techniki malarskie, trzeba osiąść wiedzę z zakresu historii polityki, gospodarki oraz szeroko rozumianej kultury materialnej i obyczajów”⁴.

W artykule zaprezentowane zostaną jako przykład niedocenionych realizacji wnętrza dawnego pałacu Raczyńskich przy ul. Długiej 7, jednego z przedwojennych ministerstw – resortu sprawiedliwości. Choć brakuje podstawowych dokumentów dotyczących tej inwestycji, autor podjął próbę analizy form i decyzji ich wyborów.

W 1921 roku traktat ryski zakończył wojnę polsko-bolszewicką. W tym samym roku Sejm Ustawodawczy uchwalił ustawę zasadniczą, która weszła do polskiej historii jako konstytucja marcowa. Następny rok przyniósł wybory do pierwszej kadencji sejmu i senatu oraz wybór prezydenta przez Zgromadzenie Narodowe. Polska mozolnie zaczęła zagospodarowywać swoją niepodległość⁵.

Rodzima administracja centralna borykała się z trudnościami lokalowymi już od czasu Tymczasowej Rady Stanu⁶. Gwałtownie przybrały one na sile w okresie tworzenia kolejnych ministerstw pod koniec 1918 roku i zatrudniania licznych urzędników. W Warszawie brakowało budynków, które można było szybko adaptować na takie potrzeby. Wiele instytucji centralnych nie miało jednej siedziby, poszczególne departamenty czy biura mieściły się w różnych punktach miasta. Utrudniało to sprawne funkcjonowanie

2 | MAKOWSKA 2009, s. 10.

3 | OMILANOWSKA 2019b, s. 629.

4 | *Ibidem*, s. 631.

5 | WATT 2005, s. 169, 171.

6 | SULEJA 1998, s. 57–58; JANOWSKI 1930, s. 159.

i zarządzanie danym resortem⁷. Prawdopodobnie za premiera Ignacego Jana Paderewskiego, którego rząd utrzymał się dość długo, bo od stycznia do grudnia 1919 roku, oraz za rządów Władysława Grabskiego (od grudnia 1923 do listopada 1925 roku) ministrowie mogli poświęcić więcej uwagi sprawom lokalowym swoich urzędów.

Szefowie poszczególnych resortów starali się, aby nie tylko ich gabinety, ale także wnętrza budynków, w których mieściły się ministerstwa i one same, dobrze się prezentowały. Można przypuszczać, że kierowała nimi chęć budowy prestiżu swojej instytucji, a niekiedy ukryta rywalizacja z innymi członkami rządu. Na początku, w czasach niezrównoważonego budżetu państwa wymagania takie były bardzo trudne do zrealizowania. Z czasem, szczególnie po 1924 roku okazało się, że minister mógł wywalczyć przeznaczenie z budżetu centralnego odpowiednich środków na rozbudowę lub budowę nowego gmachu dla swojego resortu. Można było pozyskać pieniądze na adaptację gmachu – co zazwyczaj uważano za tańsze rozwiązanie – lub na budowę nowego, chyba że minister nie walczył o nie, bo miał inne priorytety lub słabą pozycję w rządzie⁸. Pamiętajmy jednak, że proces inwestycyjny był dość długi, a w jego trakcie powstawały i upadały kolejne gabinety, tym samym najważniejsza osoba w resorcie zmieniała się, a jej plany często nie były kontynuowane. W latach 1918–1930 było 20 rządów, a szefowie resortu sprawiedliwości zmieniali się – funkcję ministra sprawiedliwości sprawowało 12 osób, niektóre parokrotnie. Większość nie pracowała dłużej niż rok, zazwyczaj po kilka miesięcy⁹. To było zdecydowanie za krótko, aby rozeznąć się w sprawach resortu i zacząć administrować skomplikowaną strukturą, nie mówiąc już o sprawie siedziby ministerstwa.

O ruchu budowlanym¹⁰ w latach 20. świadczą coroczne zapisy w budżecie, doniesienia prasowe¹¹ i realizacje, np. z budowy siedziby Ministerstwa Robót Publicznych

7 | ZDZIARSKI 1921, s. 5–6; o takim stanie rzeczy mówił też m.in. Marian Lalewicz w wywiadzie z 1921 roku. LALEWICZ 1921.

8 | Można tu przywołać los szefa MWRIOP Kazimierza Świtalskiego, który mając słabą pozycję w rządzie Kazimierza Bartla, niespodziewanie w kwietniu 1929 roku został premierem: „Z uwagi na to, że Świtalski przegrał na Radzie Ministrów swoją kampanię o zwiększenie budżetu ministerstwa oświaty, było to coś w rodzaju »błędnego koła« problemów. Minister zaczynał właśnie dopiero poznawać niuanse swego urzędu, planując szereg przedsięwzięć. Nagła decyzja Piłsudskiego o powierzeniu mu teki premiera dosyć gwałtownie przerwała to wszystko”. SERWATKA 2009, s. 76.

9 | *Kto był kim* 1994, s. 20–28.

10 | WOLMAR 1925, s. 14, autor artykułu powołał się na informacje uzyskane m.in. od Konstantego Jakimowicza pełniącego w owym czasie funkcję dyrektora departamentu Ministerstwa Robót Publicznych. Oprócz podania długiej listy planowanych obiektów zauważył: „Gmachy projektowane noszą cechy monumentalności, mają na sobie piętno doby współczesnej, aby nie być tylko komentarzem do historii architektury. I w przyszłości, oby niedalekiej, mogą stać się ozdobą miasta. [...] Na część tych projektów ministerium uzyskało sumy przewidziane w budżecie, resztę zamierza realizować z kredytów pozabudżetowych”.

11 | Okręgowa dyrekcja robót publicznych w 1925 roku była w trakcie opracowywania planów i kosztorysów m.in. siedzib Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego,

(późniejsze Ministerstwo Komunikacji; projekt Rudolfa Świerczyńskiego)¹², Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (mwrion, projekt Zdzisława Mączyńskiego)¹³ czy nowej sali sejmowej i hotelu sejmowego (projekt Kazimierza Skórewicza) oraz przebudowa wnętrz dla senatu (projekt Stanisława Miecznikowskiego)¹⁴.

Część instytucji zajmowała budynki historyczne. Przykładem może być Ministerstwo Rolnictwa i Reform Rolnych (pałac Prymasowski, ul. Senatorska)¹⁵, Ministerstwo Pracy i Opieki Społecznej (pałac pod Czterema Wiatrami, ul. Długa)¹⁶ i Ministerstwo Skarbu (corazziański kompleks pałacowy przy pl. Bankowym). Niektóre budynki znacznie przebudowano, np. siedzibę Ministerstwa Spraw Wojskowych (projekt Czesława Przybylskiego)¹⁷, lub rozbudowano, m.in. pałac Brühla, w którym mieściło się Ministerstwo Spraw Zagranicznych (projekt Bohdana Pniewskiego)¹⁸, czy budynek poczty z lat 1912–1916 Ministerstwa Pocht i Telegrafów¹⁹.

Przedwojenny budynek Ministerstwa Sprawiedliwości to dawny pałac Raczynskich przy ul. Długiej 7²⁰. Ostateczną formę gmachowi nadał Jan Chrystian

Ministerstwa Pracy i Opieki Społecznej i Najwyższej Izby Kontroli. „Kredyty na te gmachy są wyznaczone. Budowa ich rozpocznie się po ukończeniu prac wstępnych t.j. w połowie września”. „Polski Przemysł Budowlany” 1925, s. 173.

12 | ŚWIERCZYŃSKI 1928.

13 | URZYKOWSKI 2014.

14 | PSZCZÓŁKOWSKI 2015, s. 29–30; OMILANOWSKA 2021; ZAWADZKI 2021.

15 | *Pałac* 1925.

16 | KWIATKOWSKA/KWIATKOWSKI 1984.

17 | JONKAJTYS-LUBA 1989, s. 16–17, 27, il. 16.

18 | CZAPELSKI 2008, s. 101–111.

19 | PSZCZÓŁKOWSKI 2015, s. 33.

20 | O pałacu Raczynskich pojawiały się drobne wzmianki w warszawskich przewodnikach z przełomu XIX i XX wieku (np. THUGUTT 2006, s. 112) oraz w prasie (np. „Kurier Warszawski” 1853, s. 1330; KRAUSHAR 1905). Pierwszym historykiem sztuki, który szerszej zajął się dziejami i formą budynku, był Zbigniew Rewski (REWSKI 1929c). Ogromną zaletą tej publikacji są liczne fotografie wnętrz, głównie pomieszczeń na pierwszym piętrze. Kilka lat po wydaniu pionierskiej pracy swoim zmodyfikowanym tekstem autor uzupełnił album z ilustracjami Borysa Zinserlinga (REWSKI 1936). W pracy poświęconej twórczości Kamsetzera (BATOWSKA/BATOWSKI/KWIATKOWSKI 1978, s. 166–172) znajduje się krótki rozdział poświęcony obiektowi. W okresie powojennym najobszerniejszą jak dotąd monografię, opatrzoną notą bibliograficzną, stworzyła Maria Kwiatkowska (KWIATKOWSKA 1980). Jednak odnośnie do prac we wnętrzach w latach 20. i 30. XX w. nie dodała nowych ustaleń. Jako uzupełnienie można traktować opis budynku z publikacji jednego z warsawianistów (ZIELIŃSKI 1996) oraz syntetyczną informację z KZSP 2001, s. 83–87, s. 167–168 (tu najbogatsza bibliografia obiektu). Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Warszawie posiada dość bogatą dokumentację konserwatorską: teczka obiektu z korespondencją z użytkownikiem gmachu prowadzona od 1953 roku, zielona karta zabytku z 1959 roku, biała karta zabytku z 2002 roku, projekt kolorystyki fasady (akwarela), fotografie z lat 40. i z 1985 roku, dwa tomy dokumentacji konserwatorskiej sali balowej z 1974 roku. Dokumentacja nie była przywoływana w żadnej z publikacji.

Kamsetzer w latach 1787–1789²¹. Od 1827 roku mieściła się w nim Komisja Rządowa Sprawiedliwości, a następnie rosyjska administracja sądowa wysokiego szczebla. Od 1951 roku jest tu siedziba Archiwum Głównego Akt Dawnych.

Pałac Raczyńskich był użytkowany do końca zaborów bez większych nakładów inwestycyjnych. Przed 1915 rokiem wiele pomieszczeń podzielono na mniejsze. Wnętrza ulegały postępującej degradacji i dewastacji. Część sztukaterii i dekoracji malarskich w supraportach zostało zniszczonych. Zniknęła część rzeźbionych kamiennych obramowań kominków z XVIII wieku; obok nich postawiono piece kaflowe. Polichromie zaklejono tapetami, a zniszczoną część dekoracyjnych parkietów z różnych gatunków drewna zastąpiono zwykłą klepką lub deskami. Za rządów carskiego prezesa Izby Sądowej Mikołaja Posnikowa w latach 1902–1915 sala balowa pełniła funkcję czysto użytkową. Mianowicie jedna ze służących wykorzystywała ją do suszenia prania. Po ucieczce carskiej administracji salę przeznaczono na składnicę akt sądów pokoju z całego regionu. W latach 1919–1927 przeprowadzono prace adaptacyjne i remontowe na parterze budynku. Zlikwidowano zmiany dokonane przez rosyjską administrację, m.in. w elewacjach zdemontowano daszki nad drzwiami, zamurowano przeprute otwory wejściowe²². Zapewne wymieniono instalację wodno-kanalizacyjną i elektryczną.

Po przewrocie majowym w niektórych ministerstwach nastąpiła stabilizacja i rzadsze zmiany na stanowisku ministra. Aleksander Meysztowicz (1864–1943) kierował resortem sprawiedliwości aż 27 miesięcy, od 1926 do 1928 roku. Swoje doświadczenie w pracy publicznej zdobywał najpierw na rodzinnej Litwie kowieńskiej, a następnie w Petersburgu, gdzie mieszkał w latach 1909–1917. Należał do elity, był członkiem rosyjskiej Rady Państwa – izby wyższej rosyjskiego parlamentu. Po latach trafnie oceniano: „Funkcja ministra sprawiedliwości nakładała także na Aleksandra Meysztowicza obowiązki natury protokolarnej, do których zapewne ten dawny członek rosyjskiej Rady Państwa był przyzwyczajony”²³. Dzięki jego zapiskom wiadomo m.in., że w 1903 roku brał udział w plenerowym obiedzie w Kownie z wielkim księciem Włodzimierzem, bratem cara Aleksandra III i stryjem cara Mikołaja II. W 1904 roku w wileńskim pałacu Massalskich uczestniczył w śniadaniu z wielkim księciem Michałem Aleksandrowiczem, bratem cara Mikołaja II, oraz tego samego dnia w tzw. herbacie w Ogrodzie Bernardyńskim z tym samym dostojnikiem. W 1905 roku został zaproszony na dłuższe

21 | Do głównego korpusu usytuowanego przy ul. Długiej dostawione są po bokach dwa skrzydła biegnące w głąb posesji. Wewnętrzny dziedziniec jest zamknięty od tyłu oficyną o adresie Podwale 23.

22 | REWSKI 1936, s. 11 i in.

23 | SZPOPER/BIELECKI 2001, s. 182.

spotkanie i osobistą rozmowę z carem Mikołajem II w Carskim Siole²⁴. Miał sposobność odwiedzania nie tylko carskiego dworu, ale różnych wysoko postawionych dygnitarzy w ich biurach. Znał ówczesne realia, wiedział, co to długie oczekiwanie w antyszambrach petersburskich dostojników. Z pewnością miał w pamięci to, jakie wrażenie na petencie robi wejście do przestronnego i urządzonego z przepychem gabinetu carskiego ministra czy wysoko postawionego urzędnika. Po 1918 roku jego rodowe dobra ziemskie, na których Meysztowiczowie gospodarowali od czasów potopu szwedzkiego, pozostały w granicach młodego państwa litewskiego i zostały skonfiskowane²⁵. Jako polski obywatel zasilił zastępy ziemian pozbawionych środków do życia na określonym poziomie. „Zamieszkał w dawnym pałacu Raczyńskich, siedzibie powierzonego mu ministerstwa. Coś około dwóch lat trwał ten okres w jego życiu”²⁶. Rodzina mieszkała w Wilnie. Nie znamy codzienności w pałacu Raczyńskich w tym czasie, ale można się domyślać, że Meysztowicz nie zmienił swoich przyzwyczajzeń, gdy pracował wieczorami. O sposobie pracy ojca w rodzinnym dworze w Pojościu po latach wspomniął syn: „Pisał przy lampie. Czasami wstawał i przez bawialnię i całą amfiladę, ledwie oświetloną małymi lampkami, z rękami na plecach przechadzał się, myśląc. Nie trzeba mu było wówczas przeszkadzać”²⁷.

Po objęciu funkcji ministra sprawiedliwości dość szybko podjął decyzję o przeprowadzeniu dużego remontu budynku swojego resortu²⁸. Nad całością prac adaptacyjnych czuwał Marian Lalewicz, który równoległe prowadził prace remontowe lub konserwatorskie w innych obiektach, a także projektował i nadzorował budowę dużych inwestycji²⁹. Można przypuszczać, że przy tak licznych obowiązkach stworzył zespół, który na co dzień realizował jego ogólne koncepcje i zalecenia dotyczące siedziby Ministerstwa Sprawiedliwości. Być może w porozumieniu z ministrem zatwierdzał projekty i tylko od czasu do czasu sprawdzał postęp prac.

Podczas remontu pałacu największy nacisk położono na stworzenie przestrzeni, w której pracował i odpoczywał minister, czyli części oficjalnej i niewielkiego,

24 | JURKOWSKI 2004, s. 224, 233, 237–241.

25 | SZPOPER/BIELECKI 2001, s. 99.

26 | MEYSZTOWICZ 2021, s. 16.

27 | *Ibidem*, s. 32.

28 | Nie ma dokumentu wprost to zaświadczonego. Stwierdzenie to zostało oparte na zestawieniu daty 2 października 1926 roku (objęcie przez Meysztowicza teki ministra) z cytatem: „Dopiero w 1927, z chwilą przeznaczenia na mieszkanie reprezentacyjne ministra, pokojów na pierwszym piętrze, zajętych pierwotnie na biura Ministerstwa, rozpoczęto dalszą restaurację pałacu, tym razem pierwszego piętra”. REWSKI 1936, s. 11.

29 | LEŚNIAKOWSKA 1998, s. 27; o skali aktywności Lalewicza (m.in. projekt i nadzór autorski nad wznoszonym na przełomie lat 20. i 30. kompleksem budynków Marynarki Wojennej w Gdyni) przekonuje artykuł: OMILANOWSKA 2019a.

ale komfortowo wyposażonego dwupoziomowego mieszkania służbowego, zwanego reprezentacyjnym. Część oficjalną tworzyły: klatka schodowa z dębową boazerią, obszerna poczekalnia, sekretariat, 80-metrowy gabinet ministra i biblioteka. Do większych spotkań lub uroczystości wykorzystywano salę balową (około 100 m²). Z kolei w skład mieszkania ministra wchodziły: salon i jadalnia (każde po około 30 m²), 18-metrowa sypialnia z alkową, buduar, łazienka i osobna klatka schodowa prowadząca do pokoju gościnnego na parterze. Większość pomieszczeń roboczych i mieszkalnych ministra była w amfiladzie³⁰.

Od czerwca do sierpnia 1794 roku w pałacu miała swoją siedzibę powołana przez Tadeusza Kościuszkę Najwyższa Rada Narodowa (tymczasowy rząd doby insurekcji)³¹. Jadalnia i buduar z alkową miały swoją osobną historię. Na początku XIX wieku mieszkał tu prymas Ignacy Raczyński (1741–1823), a w latach 20. gościła podczas pobytów w Warszawie Teresa z Lubomirskich Jabłonowska (1793–1847), prowadząca wówczas salon artystyczny. Warto przypomnieć, że w publikacjach z 1929 i 1936 roku reprodukowano dwie barwne ryciny ze zbiorów rogalińskich, dokumentujące wygląd tych wnętrz z początku XIX wieku.

Po 1918 roku w bocznym skrzydle pałacu, na poziomie pierwszego piętra, mieściły się pomieszczenia przeznaczone dla wiceministra. Składały się na nie: sekretariat, gabinet (około 25 m²), biblioteka i pokoik konferencyjny (około 9 m²); wszystkie były w amfiladzie z równie bogatą dekoracją jak oficjalne wnętrza ministra. Do dyspozycji wiceministra była ponadto indywidualna toaleta i niewielki, 5-metrowy pokój – być może garderoba lub pokój do odpoczynku.

Prace adaptacyjne i konserwatorskie na pierwszym piętrze pałacu, a w obrębie mieszkania ministra na dwóch kondygnacjach były pierwszą większą inwestycją w tym budynku od czasu Kamsetzera. W sali balowej oczyszczono i pomalowano sztukaterie. Poddano restauracji polichromie, co zlecono Dyrekcji Zbiorów Państwowych. Większość z nich nawiązywała stylistycznie do fresków pompejańskich. Dawną niewielką kaplicę zmieniono we wspomnianą wyżej klatkę schodową w dwupoziomowym mieszkaniu ministra. Od 1927 roku poszukiwano obrazów i rzeźb nawiązujących stylistycznie do wnętrz i sukcesywnie je nabywano. Zakupiono też odpowiednie meble, dywany, lustra. Wnęki kominków uzupełniono o brakujące historyzujące marmurowe obramienia³².

Godnym odnotowania jest fakt, że w 1929 roku ukazały się trzy publikacje autorstwa Zbigniewa Rewskiego (1905–1989), przyszłego historyka sztuki i konserwatora³³.

30 | Metraż pomieszczeń oszacowany na podstawie zwymiarowanych rzutów z: REWSKI 1936, s. 27.

31 | KWIATKOWSKA 1980, s. 50, 54, 57.

32 | REWSKI 1936, s. 12–13.

33 | Od 1925 roku studiował na Uniwersytecie Warszawskim historię, a od 1930 – historię sztuki. A.U.W.

Dotyczyły one zabytkowych gmachów, w których miały swoje siedziby instytucje związane z wymiarem sprawiedliwości. Były to książki: *Pałac Paca w Warszawie. Obecnie gmach Sądu Okręgowego* (tekst z maja 1928 roku)³⁴, *Pałac Raczyńskich w Warszawie. Obecnie siedziba ministerstwa sprawiedliwości* (tekst z lutego 1929)³⁵ oraz artykuł *Gmachy sądowe w Polsce*³⁶. Nie wiadomo, czy inicjatorem powstania publikacji był minister Aleksander Meysztowicz, jakaś osoba z jego otoczenia czy też Marian Lalewicz.

W latach 1929–1930 nastąpiło spowolnienie prac remontowych, co mogło być spowodowane częstymi zmianami na stanowisku szefa resortu sprawiedliwości. Aleksander Meysztowicz niespodziewanie 22 grudnia 1928 roku złożył dymisję. Przez cztery miesiące resortem sprawiedliwości kierował Stanisław Car³⁷. Po upadku rządu ponownie otrzymał nominację na to stanowisko, ale po ośmiu miesiącach kolejny rząd podał się do dymisji. Do gmachu przy ul. Długiej wprowadził się nowy szef resortu – Feliks Dutkiewicz, który odszedł po trzech miesiącach w związku z upadkiem rządu. Tylko na pięć miesięcy wrócił do ministerstwa Stanisław Car. Sytuacja unormowała się na dłużej dopiero w sierpniu 1930 roku wraz przyjściem do ministerstwa Czesława Michałowskiego (1885–1940?). Choć zmieniali się premierzy i składy ich gabinetów, to on utrzymał tę funkcję ministra przez sześć lat. Pełnił swój urząd najdłużej ze wszystkich przedwojennych szefów tego resortu – od sierpnia 1930 do maja 1936 roku. Czesław Michałowski był osobą wykształconą i obytą. Z pasją polował, był członkiem Zarządu Głównego Polskiego Związku Łowieckiego. Jak wspomina wnuk, minister i senator „ubóstwiał psy myśliwskie i zawsze miał jakiegoś psa”³⁸. Wiceminister m.w.r.i.o.p. ks. Bronisław Żongołłowicz w swoim dzienniku w połowie października 1935 roku (czas formowania rządu Mariana Zyndram-Kościałkowskiego) zanotował:

W czwartek Min. Michałowski ustalił program Min. Sprawiedliwości prawie na dwa lata. W piątek Michałowski, po meldunku u [Walerego] Sławka, wyjechał do Wilna na polowanie na 4–5 dni. W sobotę rano otrzymał telefon od Sławka, żeby

34 | REWSKI 1929b.

35 | REWSKI 1929c.

36 | REWSKI 1929a, tytuł sugeruje szersze opracowanie, ale tekst dotyczy głównie pałacu Paca.

37 | Stanisław Car oprócz funkcji ministra kilkakrotnie sprawował też funkcję wiceministra sprawiedliwości. Powstało nawet przeświadczenie, że gdy ministrem był Meysztowicz, któremu brakowało przygotowania merytorycznego, to Car zastępował go m.in. w pracach ustawodawczych. *Ministrowie* 2001, s. 241.

38 | W 2007 roku przeprowadziłem krótki wywiad z synem ministra i senatora, panem Jackiem Michałowskim, a w 2021 roku nawiązałem kontakt z wnukiem, panem Wojciechem Michałowskim. Chciałem uzyskać dodatkowe dane biograficzne, a także dowiedzieć się o jego sylwetce pozazawodowej, w sferze prywatnej. AS 2007; AS 2021.

samolotem zaraz przybył do Warszawy. „Nie polecę” krzyczał biedny Michałaś, walił pięścią w stół – „nie polecę”. Nie cierpi Michałowski jazdy „torpedą”, nie lata. Jakoś rano czy nocą z soboty na niedzielę stawił się w Warszawie i wraz z Gabinetem złożył 13.X. przysięgę na Zamku, jak widać z fotograficznego zdjęcia³⁹.

Prace remontowe w siedzibie Ministerstwa Sprawiedliwości nabrały nowej dynamiki i – co ważne – konsekwentnie utrzymano historyzującą stylistkę wnętrz, zaproponowaną przez Mariana Lalewicza i realizowaną przez jego zespół. Wymieniono dach, wyremontowano elewacje. Przekształcono główną klatkę schodową. Prowadzono prace w pomieszczeniach roboczych ministra, m.in. w bibliotece odrestaurowano supraporty i dodano nowe w miejsce zniszczonych lub usuniętych. Wykonał je Władysław Szyndler według projektów Borysa Zinserlinga⁴⁰. Pod kierunkiem Stanisława Romana Lewandowskiego, konserwatora z Dyrekcji Zbiorów Państwowych⁴¹, kontynuowano prace przy dekoracjach gipsowych, które oczyszczono i pomalowano. Ściany obito adamaszkiem, odnowiono i uzupełniono boazerie, odnowiono istniejące i dodano nowe kominki, a nad niektórymi z nich zamontowano lustra w efektownych ramach. Odnowiono zachowane wzorzyste parkiety. Tam, gdzie była taka potrzeba, zmieniano podłogi, kładąc parkiety według projektu architekta Gracjana (?) Budzanowskiego, nawiązujące stylistycznie do epoki stanisławowskiej. Ujednolicono okucia stolarki drzwiowej, które zamówiono w firmie Bracia Łopieńscy; głównie były to klamki z brązu z motywem delfinów. Poprzednie stare elementy mosiężne, w tym klamki, zostały zarekwirowane przez Niemców w 1915 roku⁴². W tym czasie dążono też do zmodernizowania oficyny pałacu od strony ul. Podwale. Minister Czesław Michałowski widział potrzebę prac inwestycyjnych, ale konserwator (podległy pod MWRIO P) oponował. Cytowany wcześniej wiceminister MWRIO P w kwietniu 1933 roku zanotował: „Minister Michałowski telefonicznie prosił o interwencję: konserwator nie pozwala mu budować dalej domu na Podwalu”⁴³.

Jak już wspomniano, niebagatelną rolę w adaptacji pałacu Raczyńskich na potrzeby Ministerstwa Sprawiedliwości odegrał Aleksander Meysztowicz, który zainicjował prace w gmachu⁴⁴. Jednak końcowy ich efekt był zasługą ministra Cze-

39 | ŻONGOŁŁOWICZ 2004, s. 685.

40 | REWSKI 1936, s. 13.

41 | W 1932 roku przeniósł się z Wiednia do Warszawy, czyli jego działania w tym obiekcie powinny być datowane od tego momentu.

42 | REWSKI 1936, s. 13.

43 | ŻONGOŁŁOWICZ 2004, s. 491.

44 | REWSKI 1936, s. 11.

sława Michałowskiego. Zapewne to on, choć nie ma na to dowodów, akceptował przedstawiane mu koncepcje prac konserwatorskich i projekty dekoratorskie. Szef resortu sprawiedliwości bywał na oficjalnych spotkaniach u prezydenta, innych ministrów czy marszałków sejmu i senatu. Sam zapraszał też najważniejszych dostojników do swojej siedziby⁴⁵. Wiele spotkań miało charakter czysto roboczy – minister zapraszał innych członków Rady Ministrów i sam bywał zapraszany dla omówienia prac legislacyjnych czy kwestii politycznych⁴⁶. Podejmował również delegacje zagraniczne i gościł przedstawicieli podległych mu instytucji, dlatego niewątpliwie zależało mu na reprezentacyjnym wyglądzie siedziby swojego resortu.

Nie wiadomo, od kiedy dokładnie z pracami w opisywanym budynku związany był Borys Zinserling, rosyjski architekt, scenograf i malarz, absolwent petersburskiej ASP, który przybył do Warszawy wraz z falą porewolucyjnej białej emigracji⁴⁷. Jego nazwisko pojawiło się dopiero na początku lat 30. XX wieku w kontekście restaurowania i projektowania supraport w bibliotece ministra sprawiedliwości⁴⁸. Marian Lalewicz też ukończył petersburską ASP w 1901 roku, a do 1917 roku wykładał w tym mieście. Borys Zinserling mógł spotkać się z nim w czasie swoich studiów, które rozpoczął w 1907 roku, i być może znajomość ta przetrwała. Nie wiadomo jednak, jak było faktycznie.

W połowie lat 30. prace w gmachu ministerstwa dobiegały końca. Borys Zinserling wykonał w 1935 roku cykl akwarel i rysunków węglem ukazujących jego wnętrza⁴⁹. W następnym roku nakładem ministerstwa ukazała się publikacja poświęcona historii gmachu i pracom konserwatorsko-adaptacyjnym⁵⁰. Zawierała ona duże, barwne reprodukcje akwarel i rysunków Zinserlinga. Dokumentacja malarska doskonale pokazuje efekt prac, podczas których minister-mecenas świadomie szanował, zapewne dzięki sugestiom Mariana Lalewicza, zastane wnętrza historyczne, ich klasycystyczną architekturę, sztukaterie, kominki i nieliczne parkiety. Cykl ukazuje skończone wnętrza, dokomponowane w szczegółach niczym

45 | Wiceminister WRiOP zanotował 10 grudnia 1930: „Byłem następnie z wizytą u Min. Sprawiedliwości Michałowskiego”. ŻONGOŁŁOWICZ 2004, s. 95.

46 | Ślady takiej praktyki znajdujemy w pamiętnikach ministrów, np. ŻONGOŁŁOWICZ 2004, s. 25, 64, 222.

47 | Biogram B. Zinserlinga w: ZAWADZKI 2011, s. 165–166. W 2003 roku nawiązałem kontakt z synem architekta, Andrzejem Zinserlingiem, nie posiadał on jednak dokładnych danych na temat prac ojca w budynku ministerstwa przed 1939 rokiem.

48 | REWSKI 1936, s. 13.

49 | Los oryginalnych akwarel nie jest znany.

50 | Wydawcą i autorem układu graficznego całości był Piotr Kirnarski, a druk zlecono Drukarni Narodowej w Krakowie. Piotr Kirnarski (1892–1970) w latach 30. XX wieku był urzędnikiem Ministerstwa Sprawiedliwości, pracował w Wydziale Gospodarczo-Skarbowym, ale miał dużą sztukę artysty. W czasie II wojny światowej prowadził atelier fotograficzne na Żoliborzu przy ul. Krechowickiej 5. Po wojnie uczestniczył w IV Ogólnopolskiej Wystawie Fotograficznej w 1954 roku.

fotografie we współczesnych nam magazynach designerskich. Są tam ciekawe i przemyślane kadry, barwne plamy orientalnych dywanów na podłodze, odpowiednio ustawione meble, świadomie dobrane odbicia w lustrach, małe formy rzemiosła, jak zegary, lampy czy wazon z delikatnymi kwiatami – wszystko, dzięki czemu wnętrza stają się pełniejsze. Można się domyślać, że nad jednolitością stylistyczną projektów wnętrz czuwał Marian Lalewicz wraz z zespołem. Zapewne po części odpowiadał za wyposażanie ich w niezbędne historyczne lub historyzujące dzieła sztuki i meble. Efekt tych prac widoczny na akwarelach jest imponujący. Warto jednak pamiętać, że Borys Zinserling był nie tylko architektem i wprawnym malarzem, ale też i scenografem. Jego prace nieco nawet „ulepszały” istniejącą rzeczywistość i *de facto* nie były dokumentacją typu fotograficznego. Świadczą o tym słowa Zbigniewa Rewskiego: „Z jednej strony widoczna jest dążność do wiernego oddania wrażeń, jakie wywierają wnętrza pałacu, a jednocześnie realizm ten jest jakby przestylizowany przez indywidualne poczucie barwności sal i ich atmosfery”⁵¹.

Czesław Michałowski kończył swoją służbę publiczną jako minister i senator. W tym czasie ukazał się bogato ilustrowany album *Pałac ministerstwa sprawiedliwości w Warszawie* z tekstem datowanym na kwiecień 1936 roku wspomnianego już Zbigniewa Rewskiego oraz akwarelami Borysa Zinserlinga z 1935 roku. We wstępie Rewski zaznaczył: „[...] tekst ten jest nieznaczną przeróbką pracy mojej, wydanej w 1929 r., Pałac Raczyńskich w Warszawie. Obecnie siedziba Ministerstwa Sprawiedliwości”. Porównując wydania książki Rewskiego z 1929 i 1936 roku, widać tylko niewielkie modyfikacje. Historię obiektu opisał podobnie. Pierwsza książka zawierała opis prac remontowo-adaptacyjnych z okresu do 1929 roku, a druga dodatkowo także prac z lat 1929–1935⁵². Przy czym odnosi się wrażenie, że niektóre działania opisane w pierwszym i drugim okresie powtarzają się. Być może od 1930 roku nastąpił okres bardziej gruntownego remontu, bo autor wspomina np. o chowaniu pieców kaflowych do wnęk za dwuskrzydłowymi drzwiami, a z tym mogła się wiązać m.in. modyfikacja przewodów kominowych. Bardzo trudno ustalić zatem rzeczywistą chronologię i zakres prac. Mankamentem publikacji jest też brak informacji o wszystkich osobach zaangażowanych w prace. Poza nielicznymi wyjątkami nie ma też danych o elementach stałych

51 | REWSKI 1936, s. 23.

52 | Publikacja z 1929 roku ukazała się w formie kieszonkowej (12,5 × 16,5 cm) z licznymi ilustracjami (fotografie wykonał Henryk Poddębski). Wcześniejsza książka nie zawierała żadnych ilustracji Borysa Zinserlinga ani wzmianki o nim. Ciekawostką stanowi fotografia 26 ukazująca ministra sprawiedliwości przy biurku w jego gabinecie. Zdjęcie jest słabej jakości, ale prawie na pewno widać na nim Stanisława Cara. Fotografia 15, z podpisem „Dawna sypialnia ks. Jabłonowskiej”, to fragment mieszkania służbowego ministra z widocznym w głębokiej alkwie łóżkiem. Na akwareli Zinserlinga z 1935 roku urządzenie alkwii wyglądało już inaczej.



1. | Warszawa, pałac Raczyńskich przy ul. Długiej, rysunek podkolorowany Borys Zinslerling, 1935, | [w:] Zbigniew Rewski, *Pałac ministerstwa sprawiedliwości w Warszawie*, Warszawa 1936, tabl. 2.

i ruchomych wyposażenia, jak obrazy, rzeźby, obiekty rzemiosła artystycznego. Nie wiadomo, które z nich zastano w 1918 roku, a które pojawiły się później. Na przykład na zdjęciach gabinetu ministra sprawiedliwości z 1935 i 1936 roku widoczne są dwie kopie widoków Canaletta *Ulica Długa* i *Plac Krasińskich*, a Rewski o nich nie wspomina⁵³. Nie trzeba jednak robić z tego zbyt dużego zarzutu wobec autora, bo metodologia polskiej historii sztuki dopiero się kształtowała, a ponadto były to jego wczesne badania, gdy jeszcze doskonalił swój warsztat. Zbigniew Rewski z sukcesem skupił się na panoramie dziejów pałacu Raczyńskich, prace z lat 20. i 30. XX wieku były zaś współczesną mu aktywnością, jakby trochę mniej docenianą. Zapotrzebowanie na wiedzę o tym, czego ta aktywność dotyczyła, wzrosło dopiero w naszych czasach.

Wydanie publikacji albumowej o sporym formacie (28 × 38 cm), uzupełnione barwnymi reprodukcjami prac malarskich z pewnością było drogim przedsięwzięciem, nieobliczonym na zysk. Można podejrzewać, że ministerstwo zamówiło je jako elegancki, wręcz luksusowy upominek do dyspozycji ministra i jego zastępcy. Wiadomo, że nakład wyniósł 1000 egzemplarzy, w tym 85 imiennych, wydrukowanych na szlachetnym papierze. Nie ma na to żadnych dowodów, ale jest wysoce

53 | NAC, IKC, 1-A-2605, 1-B-518-1, 1-B-500 – wybór fotografii ze spotkań w ministerstwie sprzed 1939 roku z widocznymi wnętrzami.



2. | Hall, akwabela Borys Zinslerling, 1935, [w:] Zbigniew Rewski, *Pałac ministerstwa sprawiedliwości w Warszawie*, Warszawa 1936, tabl. 5.

prawdopodobne, że zlecniodawcą był sam minister. Reprodukcyjne akwelały urzekaają do dziś. Są ponadto znaczącym barwnym dokumentem, który wzbogaca ikonografię omawianego obiektu.



3. | Sala balowa, akwarela Borys Zinserling, 1935, [w:] Zbigniew Rewski, *Pałac ministerstwa sprawiedliwości w Warszawie*, Warszawa 1936, tabl. 15.

Oficjalne wnętrza ministerstwa dotrwały w niezmienionym stanie do września 1939 roku. Pałac nie został zniszczony na początku wojny, dlatego niemieckie władze okupacyjne przeznaczyły go na siedzibę Deutsches Obergericht – najwyższych władz sądowych dla zagarniętych ziem polskich⁵⁴.

W czasie powstania warszawskiego budynek pełnił funkcję dużego szpitala powstańczego. 2 września 1944 roku został spalony przez Niemców. Mury pałacu jednak ocalały⁵⁵. Oficyny z powodu dużych zniszczeń rozebrano w 1946 roku⁵⁶. W latach 1948–1952 prowadzono odbudowę pałacu według projektów Władysława Kowalskiego i Borysa Zinserlinga⁵⁷. To niezwykle, że artysta, który tak dobrze poznał ten budynek przed wojną, wrócił, aby go podnieść z ruin. W trakcie odbudowy zasadniczo zachowano wygląd elewacji, ale decydenci wymogli zmianę układu części pomieszczeń i wymusili ich niższy standard. Zredukowano liczbę dekoracji,

54 | JAROSZEWSKI 1985, s. 129.

55 | WUOZ, zielona karta, wojenne zniszczenia pałacu szacowano na 65%.

56 | BIELECKI 1994, s. 72.

57 | KWIATKOWSKA 1980, s. 117; „Stolica” 1950, s. 2; WUOZ, zielona karta dowodzi, że Kowalski był autorem pierwszego projektu z 1948 roku, według którego rozpoczęto odbudowę, a Zinserling autorem drugiego, realizowanego w latach 1950–1952.



4. Amfilada od strony sali balowej, widok przez bibliotekę do gabinetu ministra, akwabela Borys Zinserling, 1935, [w:] Zbigniew Rewski, *Pałac ministerstwa sprawiedliwości w Warszawie*, Warszawa 1936, tabl. 20.

zrezygnowano z kominków, boazerii, polichromii, bogatej sztukaterii i obijania ścian tkaninami. Sala balowa z pozostałościami efektownych sztukaterii została tylko wstępnie zabezpieczona i nie podjęto w niej żadnych prac restauratorskich.



5. Biblioteka ministra, akwreła Borys Zinserling, 1935, [w:] Zbigniew Rewski, *Pałac ministerstwa sprawiedliwości w Warszawie*, Warszawa 1936, tabl. 21.

Do połowy lat 70. nie miała nawet ogrzewania. Zrekonstruowano ją w latach 1972–1976 według projektu Haliny Kossuth. Zapewne od początku liczone się z tym, że zbyt mały gmach (3360 m²) docelowo nie będzie siedzibą żadnego z ministerstw ani innego eksponowanego urzędu. „Nowy Pałac Raczyńskich przypomina dawny



6. | Gabinet ministra, akwarela Borys Zinserling, 1935, [w:] Zbigniew Rewski, *Pałac ministerstwa sprawiedliwości w Warszawie*, Warszawa 1936, tabl. 22.

obiekt tylko z zewnątrz. Jego wnętrza dostosowane są do bardziej współczesnych funkcji. Z jednym wszakże wyjątkiem – z wyjątkiem sali balowej⁵⁸. Warto tu przytoczyć słowa napisane co prawda w odniesieniu do odbudowy warszawskiej ul. Nowy Świat, ale doskonale nawiązujące do powojennych losów pałacu:

Odbudowa zabytków w pierwszych latach po 1945 r. była dla komunistów ważnym narzędziem legitymizacji swojej władzy w państwie. Nieustannie przypomniano o tym, kto zniszczył Warszawę, a kto ją teraz odbudowuje. Tak samo jak później architektura socrealistyczna, rekonstrukcja historycznej architektury stała się elementem programu propagandowego⁵⁹.

Album z 1936 roku z pracami Borysa Zinserlinga i tekstem Zbigniewa Rewskiego jest ciekawym świadectwem efektów badań historyka sztuki i prac konserwatorskich prowadzonych w dwudziestoleciu międzywojennym. Dokumentuje wygląd

58 | „Słowo Powszechnie” 1978.

59 | POPIOŁEK 2012, s. 74.



7. | Pokój jadalny ministra, akwarela Borys Zinserling, 1935, [w:] Zbigniew Rewski, *Pałac ministerstwa sprawiedliwości w Warszawie*, Warszawa 1936, tabl. 25.

wnętrz jednego z przedwojennych ministerstw. Pokazuje również gust inwestora i możliwości mecenatu prowadzonego z państwowych funduszy. Przy późniejszych remontach zabytkowy charakter budynku, przydzielonego na przełomie 1918 i 1919 roku na siedzibę ministerstwa, rzutował na charakter prowadzonych prac, gdzie nawiązano do tradycyjnego, historyzującego sposobu kreowania wnętrz. Dotyczyło to zarówno strefy oficjalnej (miejsce urzędowania ministra), jak i prywatnej (mieszkanie służbowe). Co więcej, wspomniane barwne widoki fragmentów



8. Na pierwszym planie buduar w mieszkaniu służbowym ministra, w głębi sypialnia z alko-
wą i pokój jadalny, akwarela Borys Zinslerling, 1935, [w:] Zbigniew Rewski, *Pałac minister-
stwa sprawiedliwości w Warszawie*, Warszawa 1936, tabl. 26.

wnętrz mieszkania służbowego jednego z przedwojennych ministrów są sprawą unikalną. Nie było takiej praktyki, aby pokazywać jadalnię z kredensem, buduar czy nawet skrawek alkowy z łóżem ministra. Dzięki wybitnym pracom Borysa Zinslerlinga możemy zatem odbyć niezwykłą podróż w czasie.

Bibliografia

Źródła

- AS 2007 – Archiwum Senatu,teczka senatora Czesława Michałowskiego, notatka ze spotkania 26 lutego 2007 z synem senatora, panem Jackiem Michałowskim.
- AS 2021 – Archiwum Senatu,teczka senatora Czesława Michałowskiego, wydruki korespondencji mailowej z 5 i 11 lutego 2021 z wnukiem senatora, panem Wojciechem Michałowskim.
- AUW –teczka studenta Zbigniewa Rewskiego, Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego.
- „Kurier Warszawski” 1853 – „Kurier Warszawski” 1853, nr 272.
- MEYSZTOWICZ 2021 – Walerian Meysztowicz, *Gawędy o czasach i ludziach*, Łomianki 2021.
- NAC, IKC – Narodowe Archiwum Cyfrowe, *Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny – Archiwum Ilustracji*, 1-A-2605, 1-B-518-1, 1-B-500.
- „Polski Przemysł Budowlany” 1925 – „Polski Przemysł Budowlany” 1925, nr 4.
- „Roboty Publiczne” 1919–1922 – „Roboty Publiczne” 1919–1922.
- „Słowo Powszechne” 1978 – „Słowo Powszechne” 1978, nr 59.
- „Stolica” 1950 – „Stolica” 1950, nr 6.
- wUOZ – Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Warszawie, materiały dotyczące pałacu Raczyńskich w Warszawie.
- ŻONGOŁOWICZ 2004 – Bronisław Żongołowicz, *Dzienniki 1930–1936*, Warszawa 2004.

Opracowania

- BARANIEWSKI 2019 – Waldemar Baraniewski, *Architektura a potrzeba reprezentacji władzy*, [w:] *Tożsamość. 100 lat polskiej architektury*, red. Bolesław Stelmach, Karolina Andrzejewska-Batko, Warszawa 2019, s. 101–107.
- BARANIEWSKI/CZAPELSKI/CHRUZDZIMSKA-UHERA 2015 – Waldemar Baraniewski, Marek Czapelski, Katarzyna Chrudzimska-Uhera, *Architekci sejmowi. Skórewicz, Pniewski, Szczepkowski*, Warszawa 2015.
- BATOWSKA/BATOWSKI/KWIATKOWSKI 1978 – Natalia Batowska, Zygmunt Batowski, Marek Kwiatkowski, *Jan Chrystian Kamsetzer – architekt Stanisława Augusta*, Warszawa 1978.
- BIELECKI 1994 – Robert Bielecki, *Długa 7 w powstaniu warszawskim*, Warszawa 1994.
- CZAPELSKI 2008 – Marek Czapelski, *Bohdan Pniewski – warszawski architekt XX wieku*, Warszawa 2008.
- DYBCZYŃSKA-BUŁYSZKO 2010 – Anna Dybczyńska-Bułyszko, *Architektura Warszawy II Rzeczypospolitej. Warszawska szkoła architektury na tle przemian kulturowych okresu międzywojennego*, Warszawa 2010.
- JANOWSKI 1930 – Aleksander Janowski, *Warszawa*, Poznań 1930.
- JAROSZEWSKI 1985 – Tadeusz S. Jaroszewski, *Księga pałaców Warszawy*, Warszawa 1985.
- JONKAJTYS-LUBA 1989 – Grażyna Jonkajtys-Luba, *Czesław Przybylski*, Warszawa 1989.
- JURKOWSKI 2004 – Roman Jurkowski, *Aleksander Meysztowicz – fragment „Wspomnienie”*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne” 2004, z. 21, s. 224, 233, 237–241.
- KRAUSHAR 1905 – Aleksander Kraushar, *Pałac Raczyńskich*, „Tygodnik Ilustrowany” 1905, nr 37, s. 681.
- KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA 2013 – Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka II RP*, Olszanica 2013.

- Kto był kim* 1994 – *Kto był kim w Drugiej Rzeczypospolitej*, red. Jacek M. Majchrowski, Warszawa 1994.
- KWIATKOWSKA 1980 – Maria Irena Kwiatkowska, *Pałac Raczyńskich*, Warszawa 1980.
- KWIATKOWSKA/KWIATKOWSKI 1984 – Maria Irena Kwiatkowska, Marek Kwiatkowski, *Pałac Pod Czterema Wiatrami*, Warszawa 1984.
- KZSP 2001 – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, Miasto Warszawa. Nowe Miasto, cz. 2*, Warszawa 2001.
- LALEWICZ 1921 – Marian Lalewicz, *Restauracja gmachów rządowych*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 83, s. 5–6.
- LEŚNIAKOWSKA 1998 – Marta Leśniakowska, *Architektura w Warszawie*, Warszawa 1998.
- MAKOWSKA 2009 – Urszula Makowska, *Szept artysty*, [w:] Jarosław Maciej Zawadzki, *Franciszek Tegazzo (1829–1879). Malarz niespełniony, ilustrator z konieczności*, Warszawa 2009, s. 10.
- Ministrowie* 2001 – *Ministrowie Polski Niepodległej*, red. Marek Baumgart, Henryk Walczak, Adam Wątor, Szczecin 2001.
- MORDYŃSKI/ARTYMOWSKI 2012 – Krzysztof Mordyński, Stefan Artymowski, *Architektura Polski Niepodległej*, Warszawa 2012.
- OLKUŚNIK 2019 – Marek Olkuśnik, *Architektura*, [w:] *Podjąć wyzwanie! II Rzeczpospolita na drodze do nowoczesności*, red. Marek Olkuśnik, Warszawa 2019, s. 90–97.
- OMILANOWSKA 2019a – Małgorzata Omilanowska, *Gdyńska architektura militaris autorstwa Mariana Lalewicza*, „Porta Aurea” 2019, nr 18, s. 114–142.
- OMILANOWSKA 2019b – Małgorzata Omilanowska, *Historyk sztuki na gościach i bezdrożach zawodu*, [w:] *50 spotkań na 50-lecie UG*, red. Jerzy Piotr Gwizdała, Gdańsk 2019, s. 627–635.
- OMILANOWSKA 2021 – Małgorzata Omilanowska, *Pierwsza siedziba Sejmu II Rzeczypospolitej. Addenda et corrigenda*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2021, nr 1, s. 119–152.
- Pałac* 1925 – K., *Pałac Ministerium Rolnictwa w Warszawie*, „Świat” 1925, nr 31, s. 12–14.
- Polish* 2017 – *Polish diplomats art and architecture 1918–1939*, red. Monika Kuhnke, Warszawa 2017.
- POPIOŁEK 2012 – Małgorzata Popiołek, *Powojenna odbudowa ulicy Nowy Świat*, Warszawa 2012.
- PSZCZÓŁKOWSKI 2014 – Michał Pszczółkowski, *Architektura użyteczności publicznej II Rzeczypospolitej 1918–1939. Forma i styl*, Łódź 2014.
- PSZCZÓŁKOWSKI 2015 – Michał Pszczółkowski, *Architektura użyteczności publicznej II Rzeczypospolitej 1918–1939. Funkcja*, Łódź 2015.
- REWSKI 1929a – Zbigniew Rewski, *Gmachy sądowe w Polsce*, „Głos Sądownictwa” 1929, nr 7–8, s. 364–374.
- REWSKI 1929b – Zbigniew Rewski, *Pałac Paca w Warszawie. Obecnie gmach Sądu Okręgowego*, Warszawa 1929.
- REWSKI 1929c – Zbigniew Rewski, *Pałac Raczyńskich w Warszawie. Obecnie siedziba ministerstwa sprawiedliwości*, Warszawa 1929.
- REWSKI 1936 – Zbigniew Rewski, *Pałac ministerstwa sprawiedliwości w Warszawie*, Warszawa 1936.
- SERWATKA 2009 – Tomasz Serwatka, *Kazimierz Świtalski (1886–1962). Biografia polityczna*, Warszawa 2009.
- SULEJA 1998 – Włodzimierz Suleja, *Tymczasowa Rada Stanu*, Warszawa 1998.

- SZCZERSKI 2018 – Andrzej Szczerski, *Nowi obywatele – nowa architektura*, [w:] *Architektura niepodległości w Europie Środkowej*, red. Magdalena Link-Lenczewska, Łukasz Galusek, Kraków 2018, s. 51–67.
- SZPOPER/BIELECKI 2001 – Dariusz Szpoper, Andrzej Bielecki, Aleksander Meysztowicz. *Portret polityczny konserwatysty*, Gdańsk 2001.
- ŚWIERCZYŃSKI 1928 – Rudolf Świerczyński, *Szkic gmachu centrali Ministerstwa Robót Publicznych w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo” 1928, nr 10, s. 359–366.
- THUGUTT 2006 – Stanisław August Thugutt, *Gawędy o Warszawie. Przewodnik po Warszawie z 1912 r.*, Warszawa 2006.
- TRYBUŚ 2019 – Jarosław Trybuś, *Warszawa niezaistniała. Niezrealizowane projekty urbanistyczne i architektoniczne Warszawy dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2019.
- URZYKOWSKI 2014 – Tomasz Urzykowski, *Aleja Szucha 25. Historia gmachu polskiej edukacji*, Warszawa 2014.
- WATT 2005 – Richard M. Watt, *Gorzka chwała. Polska i jej los 1918–1939*, Warszawa 2005.
- WOLMAR 1925 – Adam Wolmar, *Projekty nowych gmachów publicznych*, „Kurier Warszawski” 1925, nr 144, s. 14.
- ZAWADZKI 2011 – Jarosław Maciej Zawadzki, *Borys Zinserling*, [w:] *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, red. Iwona Błaszczyk, Henryk Kondziela, Hanna Krzyżanowska, Małgorzata Merkel-Massé, z. 4, Warszawa 2011.
- ZAWADZKI 2021 – Jarosław Maciej Zawadzki, *O salach Senatu Rzeczypospolitej Polskiej w latach międzywojennych i architekcie Stanisławie Miecznikowskim*, Warszawa 2021.
- ZDZIARSKI 1921 – Stanisław Zdziarski (?), *Budynki rządowe w stolicy*, [w:] „Kurier Warszawski” 1921, nr 334, wyd. wieczorne, s. 5–6.
- ZIELIŃSKI 1996 – Jarosław Zieliński, *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy. Śródmieście historyczne*, t. 2, Warszawa 1996.

Agata Wereszczyńska

Instytut Architektury Politechniki Łódzkiej

 <https://orcid.org/0000-0003-1196-852X>

Od szafy wielofunkcyjnej do Cepelii – powojenne projekty mebli Władysława Sowickiego z lat 1945–1954

From multifunctional wardrobe to Cepelia – post-war furniture
designs by Wladyslaw Sowicki from 1945 to 1954

Streszczenie: Celem artykułu jest omówienie i prezentacja powojennych projektów mebli Władysława Sowickiego, które powstały w latach 1945–1954. Standaryzacja wnętrz mieszkalnych w omawianym okresie zmusiła projektantów do zmiany podejścia do projektowania wyposażenia powierzchni normatywnych. Zaczęto odchodzić od mebli gabarytowych na rzecz mebli mniejszych, węższych, często wielofunkcyjnych czy segmentowych, które pasowałyby do skali nowych, małych mieszkań. W tym czasie Sowicki podjął współpracę z Biurem Nadzoru Estetyki Produkcji, później z Instytutem Wzornictwa Przemysłowego, oraz z Cepelią. W ramach tej współpracy powstały projekty mebli zgodnych z obowiązującymi wówczas trendami projektowymi – lekkie, ekonomiczne, funkcjonalne, wykorzystujące nowoczesne surowce. Sowicki projektował popularne w tamtym czasie meble wielofunkcyjne, meble gięte, ze sklejki, tapicerowane fotele uszaki – wszystkie o nowoczesnych, „nerkowatych” liniach charakterystycznych dla wzornictwa lat 50. i 60. Odrębną grupę stanowią projekty mebli wykonywane na zlecenie Cepelii, które cechuje zmodernizowana ludowość nawiązująca do „ekskluzywnego rustykalizmu” wnętrz inspirowanych tradycyjnym rzemiosłem.

Przyjęta na potrzeby artykułu metoda badawcza obejmowała kwerendę biblioteczną, analizę materiału archiwalnego pozostającego w posiadaniu rodziny Władysława Sowickiego, a także przegląd literatury naukowej. Wszystkie omawiane w artykule projekty mebli autorstwa Władysława Sowickiego pozostają w posiadaniu rodziny artysty.

Słowa kluczowe: projektowanie mebli, architektura wnętrz, polski *new look*, nowoczesność, instytut wzornictwa przemysłowego, Cepelia

Abstract: The aim of the article is to discuss and present Władysław Sowicki's post-war furniture designs, which were created in the years 1945–1954. The standardization of residential interiors in the period in question forced designers to change their approach to designing furnishings for the spaces created according to normative standards. People began to move away from large furniture in favor of smaller, narrower, often multi-functional or segmented furniture that would fit the scale of new, small apartments. At that time, Sowicki started cooperation with the Production Aesthetics Supervision Office (BNEP - Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji), later with the Institute

of Industrial Design (IWP - Instytut Wzornictwa Przemysłowego), and with Cepelia (CPLiA - Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego). As part of this cooperation, furniture designs were created in line with the design trends in force at that time - light, economical, functional, using modern raw materials. In this period Sowicki designed, popular multifunctional furniture sets made from bent plywood, consisting of upholstered armchairs with armrests called in Polish „ears”. All of these boasted modern aesthetics, “kidney-shaped” lines characteristic of the design of the 1950s and 1960s. A distinctive group of the designs commissioned by Cepelia, refers to the “exclusive rusticism” characteristic to interiors inspired by traditional workmanship.

The research method adopted for the purposes of the article included a library query, an analysis of the archival material owned by the Władysław Sowicki’s family, as well as a review of the scientific literature. All the furniture designs by Władysław Sowicki discussed in the article remain in the possession of the artist’s family.

Keywords: furniture design, interior design, polish new look, modernity, institute of industrial design, Cepelia

Rewolucja we wnętrzach, która miała miejsce w dwudziestoleciu międzywojennym, wpłynęła również na wnętrza powojenne, powstające po 1945 roku. Przed wojną zmiany widoczne były w odejściu od projektowania wnętrz dusznych, przepełnionych dużymi meblami, ciężkimi tkaninami i niezliczoną ilością bibelotów. Projektowano pomieszczenia jasne, przestrzenne, z czytelnie określoną funkcją, nowoczesne, lecz z oczywistymi nawiązaniami do przeszłości i tradycji, widocznymi np. w ich przeznaczeniu. Istotną cechą tych wnętrz stała się funkcjonalność, a meble zyskały na lekkości. Lata po II wojnie światowej, przy świadomej kontynuacji osiągnięć przedwojennych w zakresie projektowania wnętrz, przyniosły kolejną zmianę w aranżacji – wynikająca z warunków konieczność projektowania małych mieszkań wymusiła połączenie funkcji i przeznaczenia pomieszczeń oraz dostosowania gabarytów mebli do nowych metraży. Sprowokowała projektantów do pracy nad meblami praktycznymi, wielofunkcyjnymi, będącymi odpowiedzią na potrzeby nowoczesnego odbiorcy i dostosowanymi do nowej codzienności.

Anachronizmem wydaje się do niedawna jeszcze widywane w witrynach i sklepach meblarskich okropne komplety mebli – jadalnie, sypialnie, tzw. salony. Charakterystycznym dla tych mebli była ich wielkość wymagająca mieszkania kilkupokojowego, w którym każdy pokój miał przez zamieszczony w nim zespół mebli określoną nazwę [...]. Nowe warunki wyparły z mieszkań te niepraktyczne dziś meble. Przełamano bezwład w produkcji, zerwano z systemem kompletów¹.

Architekci wnętrz i projektanci szukali dostosowanych do ograniczonych przestrzeni mieszkalnych rozwiązań, które przekładałyby się na ich większą

1 | GRZYBOWSKI 1952, s. 6.

funkcjonalność i poprawiały komfort użytkowania. Niewielkie pomieszczenia zaczęto dzielić na strefy, którym przypisywano określone funkcje, a „oszczędność zarówno formy, materiału, jak i przestrzeni stała się jednym z najistotniejszych czynników w nowym projektowaniu”².

Według Ustawy z dnia 3 lipca 1947 roku o normach i standardach budowlanych powierzchnia użytkowa mieszkania 1–1,5-izbowego miała wynosić 22 mkw., 2-izbowego 25 mkw., 2,5–3-izbowego do 28 mkw., 3–3,5-izbowego 32 mkw., a 4-izbowego maksymalnie 40 mkw.

Przyjrzyjmy się naszym mieszkaniom. Przyjrzyjmy się domom, w których mieszkamy. Tak zwanym kamienicom czynszowym czy nowoczesnym spółdzielczym blokom. Mieszkamy jak ptaki w klatkach [...]. Dwa pokoje z kuchnią, pokój z alkową, łazienka lub jej brak, zlew, ubikacja [...]. Właściwie to nie są mieszkania, a futerały³.

Tak jak przed wojną⁴, tak w latach powojennych organizowano wystawy dotyczące zagadnienia niedużych metraży oraz pokazujące możliwości twórcze środowisk architektonicznych i plastycznych związane z tym tematem. W 1947 roku zorganizowano na odbudowanym osiedlu Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej pokaz Małe Mieszkanie z częścią wewnątrz urządzonych pod hasłem „Jak ma prawo mieszkać dziś każdy obywatel”. O tej wystawie tak pisała prof. Irena Huml: „Wystawa wskazała kierunek poszukiwań funkcjonalnego układu wewnątrz mieszkalnych, które w ciągu następnych trzydziestu lat stały się udziałem ogółu”⁵. Kolejne wystawy, m.in. otwarta pod koniec 1947 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie *II Wystawa Przemysłu Artystycznego*, pokazy urządzania wewnątrz w kolonii fińskich domków w Warszawie i w Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej Mokotów z lat 1948–1949 czy *I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej* otwarta w 1952 roku, również podejmowały tematykę praktycznej funkcjonalności w projektowaniu pomieszczeń mieszkalnych.

Przedstawione w artykule projekty mebli autorstwa Władysława Sowickiego są próbą wykazania, że oprócz wielkich nazwisk, niewątpliwie znanych większości badaczy dorobku polskiego środowiska architektonicznego i artystycznego z zakresu architektury wnętrz i wzornictwa przemysłowego pierwszych lat powojennych,

2 | HUML 1992, s. 13.

3 | CIECHOMSKI 1947, s. 48.

4 | Z pokazów przedwojennych można wymienić warszawską wystawę *Mieszkanie najmniejsze* z 1930 roku i krakowską *Nasze Mieszkanie* z 1932 roku.

5 | HUML 1978, s. 154.

istniało wielu projektantów mniej znanych, których dokonania stanowią znakomite uzupełnienie krajobrazu polskiej sceny artystycznej.

Meble wielofunkcyjne

Władysław Sowicki⁶ podjął się projektowania w nowych warunkach mieszkaniowych wymagających przemyślanego podejścia do gospodarowania niewielką przestrzenią, łączenia funkcji pomieszczeń, a także ich wyposażenia. Wprowadzenie do wnętrz mebli wielofunkcyjnych, które pozwalały na ograniczenie ich ilości, dawało możliwości pełniejszego wykorzystania przestrzeni użytkowej mieszkań. Wszystkie meble kombinowane autorstwa Sowickiego są oszczędne w formie i konstrukcji, oparte na nieskomplikowanym mechanizmie rozkładania, wykonane z dostępnych materiałów – tym samym spełniają postulat wielofunkcyjnych mebli do wielofunkcyjnych wnętrz – „[...] rzecz zrozumiała i niestety konieczna, że w małym mieszkaniu jeden mebel musi spełniać parę funkcji”⁷.

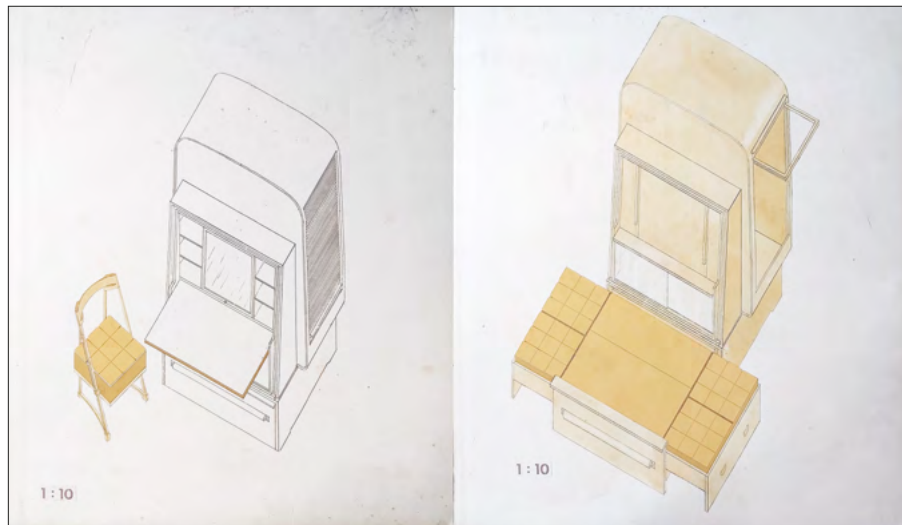
Jednym z takich mebli była tzw. szafa kawalerska, która miała wiele zastosowań zawartych w jednym sprzęcie i nie zajmowała przy tym dużo miejsca. Przed wojną mebel ten był dość mocno rozbudowany:

Jest to istotnie rodzaj szafy o lekkiej konstrukcji drewnianej [...]. Najwięcej uwagi należy poświęcić odpowiedniemu podziałowi tej szafy na szafki i szuflady, od tego bowiem zależy większa lub mniejsza wygoda, jaką sam ten mebel daje. Powinny być tam szuflady na bieliznę, kapelusze, buciki i różne drobnostki; musi się tam znaleźć odpowiednie miejsce na kontakt elektryczny lub kurek

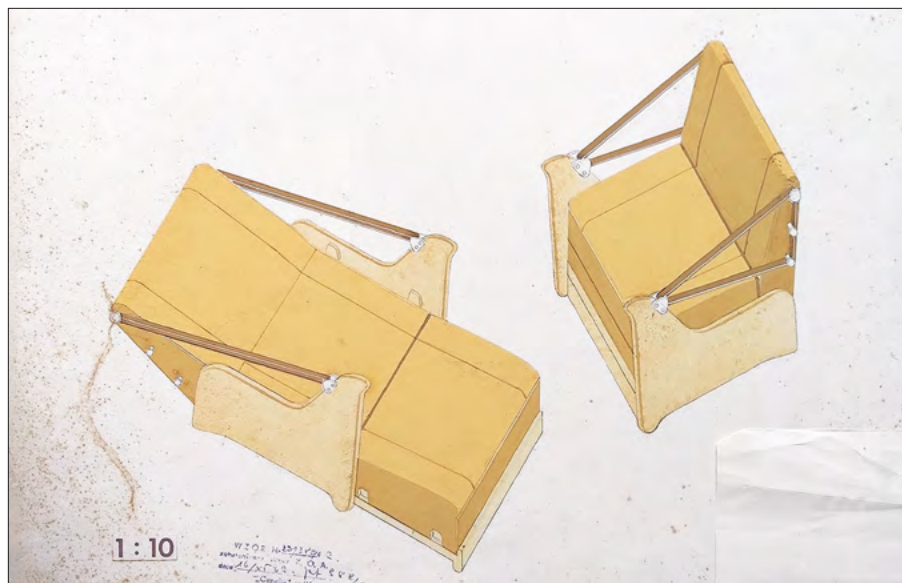
6 | Władysław Sowicki (ur. 1911 w Biezanowie, zm. 1954 w Łodzi) ukończył gimnazjum w Wieliczce, w latach 1929–1934 był uczniem w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie, gdzie ukończył Wydział Ogólny oraz Wydział Specjalny Architektury Wnętrz. W latach 1929–1932 należał do Szczepu Rogate Serce, grupy artystycznej założonej przez Stanisława Szukalskiego. W 1934 rozpoczął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, które ukończył cztery lata później, w 1938, ze specjalnością w architekturze wnętrz. W czasie studiów został członkiem Spółdzielni Artystów Ład (1935). W roku zakończenia nauki na ASP został studentem Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, pół roku później, na początku 1939, podjął pracę w charakterze młodszego asystenta przy godzinach zleconych Kompozycji Brył i Płaszczyzn oraz przy Katedrze Architektury Wnętrz warszawskiej ASP. W tym samym roku wziął ślub z Marią Szczygłówną. Podczas wojny mieszkał w Warszawie, pracował w charakterze architekta wnętrz-dekoratora (Innenarchitekt-Dekorateur, Erlaubniskarte nr 459/K). Po Powstaniu Warszawskim został wywieziony do obozu w Pruszkowie, skąd udało mu się uciec. Po wojnie razem z żoną zamieszkał w Łodzi. Został członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków Oddział w Łodzi, Związku Autorów, Kompozytorów i Wydawców „ZAiKS”, współpracował z Biurem Nadzoru Estetyki Produkcji i Cepelią. Był ojcem dwóch córek, Barbary i Magdaleny. Zmarł w wieku zaledwie 43 lat na przewlekłą niewydolność nerek. Spoczął na Starym Cmentarzu w Łodzi, za: WERESZCZYŃSKA 2015.

7 | FRĄCKIEWICZ 2015, s. 149.

gazowy, gdzie ustawiamy małą maszynkę do gotowania. Jest też półka na naczynia stołowe, szklanki, butelki itp. Oczywiście znajdzie tam pomieszczenie gramofon lub odbiornik radiowy, parę otwartych półek na książki i nieco miejsca na kilka gustownych drobnostek i bibelotów, które ożywiają całość⁸.



1. Władysław Sowicki, Museum of Modern Art, Nowy Jork – projekt szafy wielofunkcyjnej na Międzynarodowy Konkurs na Projekt Mebli Składanych, 1952, archiwum rodziny projektanta



2. Władysław Sowicki, Museum of Modern Art, Nowy Jork – projekt fotela-leniwca na Międzynarodowy Konkurs na Projekt Mebli Składanych, 1952, archiwum rodziny projektanta

Projekt szafy wielofunkcyjnej Sowickiego, nawiązującej do rozwiniętej funkcjonalności szaf kawalerskich, powstał w ramach Międzynarodowego Konkursu na Projekt Mebli Składanych zorganizowanego w 1952 roku na zlecenie amerykańskiego przemysłu meblarskiego przez Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Projekt, wraz z pozostałymi sprzętami autorstwa Sowickiego wysłanymi na konkurs, zdobył pierwsze miejsce⁹. Prosta, masywna bryła mebla wykonana w sośnie lakierowanej została zaoblona w górnej części, co złagodziło jej ciężar wizualny. Mebel kryje w sobie wiele funkcji: szafa na ubrania zlokalizowanych w bocznych partiach, wykładanej od frontu kłapy biurka, za którą umieszczone zostały półki i lustro oraz łóżka wysuwane z podstawy konstrukcji. Całość dopełniają specjalnie zaprojektowane krzesła. Był to jedyny mebel, który doczekał się realizacji w postaci prototypu. Niestety został zniszczony w latach 90. XX wieku podczas wyburzania domu, w którym mieszkała rodzina artysty.

Kolejnymi meblami zaprojektowanymi na omawiany konkurs nowojorski była druga, mniejsza szafa wielofunkcyjna, tapczan-łóżko, fotel-leniwiec oraz dwa rozkładane fotele. Tapczan-łóżko oraz fotele mają zbliżony mechanizm rozkładania: dolna część mebla wysuwana jest w prawą i lewą stronę, tworząc powierzchnię spania, a jej miękkie wypełnienie stanowią poduchy oparcia. Fotel-leniwiec, czyli tzw. amerykanka, jako jedyny posiada oryginalny opis: „Część tylna ruchoma, dźwigana na dwóch pasach skórzanych lub parczanych. Część przednia wysuwana z nakładaną poduszką. Poduszki sprężynowe kryte materiałem. Wszystkie części odkryte mogą być wykonane z drzewa dębowego, jesionowego lub sosnowego. Uchwyty do pasów wykonane z metalu – mosiądz lub biały metal”. W pozycji złożonej pasy materiału zaczepione były o uchwyty znajdujące się z obu stron oparcia, aby uzyskać pozycję rozłożoną – należało je z nich wyjąć.

Problem mebli wielofunkcyjnych podejmowało w latach powojennych wielu projektantów, m.in. Olgierd Szlekys, Zofia i Oskar Hansenowie, Jan Kurzątkowski, Mieczysław Puchała. Zarówno tapczan-łóżko, jak i amerykanka były meblami, które zaistniały już w dwudziestoleciu międzywojennym i miały kontynuację w latach powojennych, m.in. ze względu na swoją wielofunkcyjność. Nad konstrukcją pierwszego typu mebla pracował m.in. Roman Schneider (lata międzywojenne), drugim zajmowali się tacy projektanci jak Irena Żmudzińska czy Tadeusz Kasprzycki (lata powojenne). Dużą popularność zyskał półkotapczan autorstwa Władysława Winczego¹⁰, składane tapczany projektowali Maciej Zieliński czy wspomniany już Jan Kurzątkowski¹¹.

9 | ANDERS 1962, s. 365.

10 | KOZINA 2015, s. 114–115.

11 | MAGA 1998, s. 109–119.

Meble dla Cepelii

Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego (Cepelia, CPLIA) powstała w 1949 roku na wniosek Ministra Kultury i Sztuki oraz dyrektora Biura Nadzoru Estetyki Produkcji (BNEP) jako swoista alternatywa dla tej ostatniej instytucji, skupiająca swoją uwagę na wytwórczości rzemieślniczej i rękodziele artystycznym. Szefową została Zofia Szydłowska, pod jej rządami Cepelia przejęła pieczę nad twórcami ludowymi i małymi wytwórniami czy spółdzielniami oraz produkcją wyrobów rękodzielniczych. Program Cepelii wypełniał socrealistyczny postulat sztuki „narodowej w formie” wykorzystujący rodzime wątki estetyki ludowej do budowania tożsamości wspólnoty. Ludowość w służbie propagandy wiązała kulturę folkową z kulturą narodową. Po 1949 roku

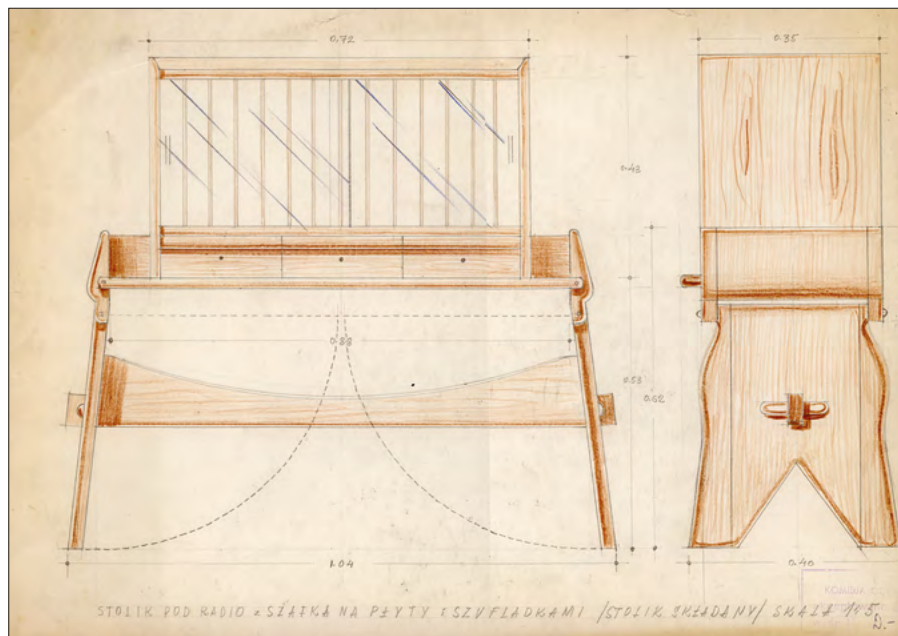
szukano sposobu, aby sztuka użytkowa miała sprostać wzrastającym potrzebom i ambicjom, stając się udziałem całego społeczeństwa. Tworzona na podstawie ludowego i historycznego dziedzictwa, nasycona socjalistyczną treścią, jak głosiła doktryna, uczestniczyć miała w przebudowaniu świadomości społecznej¹².

Styl Cepelii adaptował sztukę ludową do nowego przeznaczenia, przeniósł elementy stylu rustykalnego na współczesne formy.

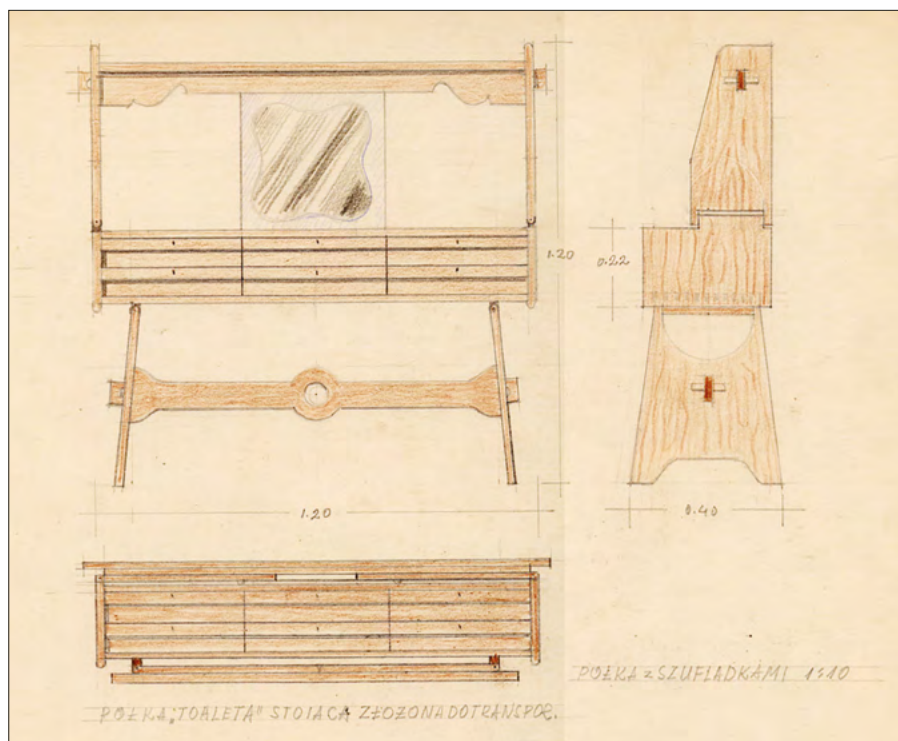
Cepelia w zakresie swojej działalności współpracowała także z artystami profesjonalnymi – „ostatecznie pierwiastek ludowości zdeterminował styl cepeliowski, który powstał z mariażu tradycji ludowej i inwencji współczesnego artysty”¹³. Takie podejście służyło zaimplementowaniu estetyki regionalnej do nowoczesnego wnętrza. Zakres tej kooperacji obejmował zróżnicowane dziedziny wytwórczości – tkaninę (kilim), ceramikę, zabawkarstwo, meble. Po 1949 roku Władysław Sowicki podjął współpracę z Cepelią, dla której projektował meble inspirowane twórczością ludową. Motywy folklorystyczne wykorzystywane były przez projektanta głównie w formach nóg i wsporników projektowanych sprzętów. Cechą wspólną charakterystyczną dla wszystkich projektów była możliwość złożenia ich poszczególnych elementów do płaskiej formy oraz łatwość montażu. Jest to także odpowiedź na poszukiwanie wielofunkcyjności i mobilności sprzętów mieszkalnych. Część mebli posiadała mechanizm ułatwiający składanie – elementy pionowe mocowane były do części poziomych za pomocą bolców działających na zasadzie zawiasu. Wśród projektów wymienić można: biblioteczki, półki wiszące, toaletki, stolik pod radio. Zaplanowane do wykonania z naturalnego drewna,

¹² | HUML 1978, s. 165.

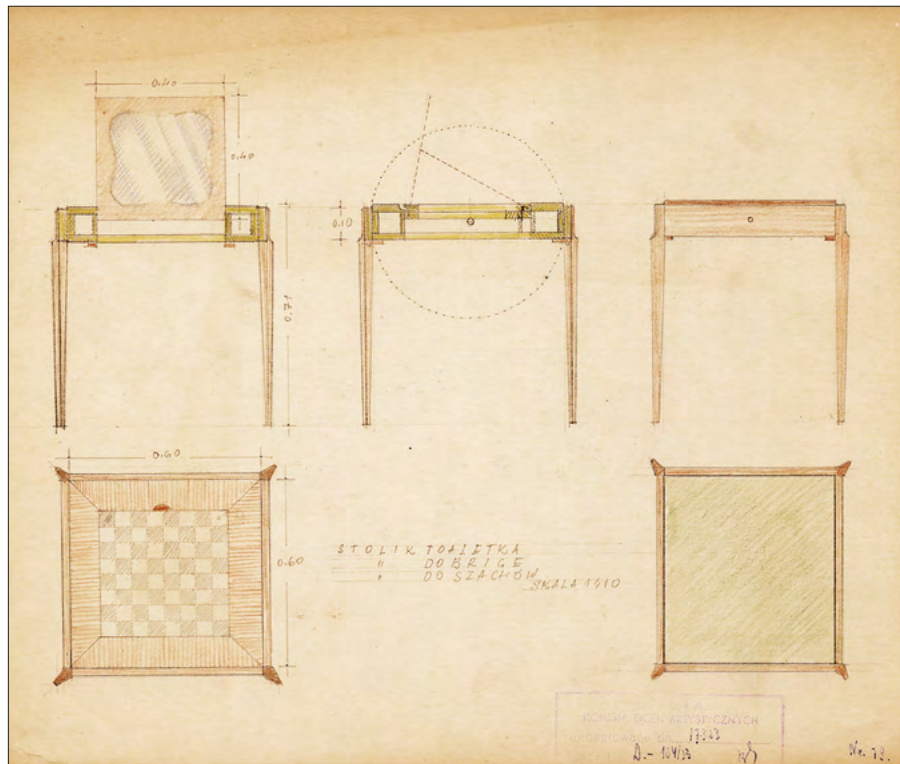
¹³ | HUML 1978, s. 167.



3. Władysław Sowicki, projekt stolika pod radio z szafką na płyty i szufladkami, lata 50. xx wieku, archiwum rodziny projektanta



4. Władysław Sowicki, projekt półki „Toaleta” stojącej, lata 50. xx wieku, archiwum rodziny projektanta



5. | Władysław Sowicki, projekt stolika-toaletki, stolika do brydża i stolika do szachów, lata 50. XX wieku, archiwum rodziny projektanta

lekkie w formie, oparte na prostej konstrukcji wydawały się być trafną odpowiedzią na problem projektowy angażujący estetykę ludowości do modeli współczesnych mebli. Stolik pod radio z szafką na płyty i szufladkami ma stylizowane podpory oraz opisany wyżej mechanizm składania. Elementem charakterystycznym jest przeszklona nadstawka z przegródkami na płyty winylowe. Półka *Toaleta* stojąca ozdobiona została charakterystycznym stylizowanym kwadratowym lustrem z wklęsłymi bokami i zaokrąglonymi narożnikami. Lustro w takim kształcie pojawia się także w projekcie półeczki wiszącej czy stolika toaletki. W pierwszym przypadku lustro stanowi część ruchomego elementu z przeszkleniem, który może być montowany w kilku wariantach, w drugim meblu lustro jest integralną częścią blatu podnoszonego do pozycji pionowej. Rozwiązanie projektowe ostatniego mebla zostało zaproponowane w kilku konfiguracjach – oprócz wspomnianego stolika toaletki jako stolik do brydża i stolik do szachów.

Każdy projekt Sowickiego wykonany dla Cepelii niesie w sobie pierwiastek charakterystyczny dla sztuki ludowej. Nie jest to jednak wprost transllokacja motywów ludowych, a swobodna interpretacja przeniesiona na funkcjonalność współczesnych sprzętów.

Projekty krzeseł i foteli

W końcówce lat 40. i w latach 50. XX wieku przemysł meblowy mierzył się z problemem braku wystarczającej ilości mebli dla wszystkich zainteresowanych. Potrzeba urządzenia praktycznie od zera zestandaryzowanych wewnątrz mieszkalnych zderzała się ze znacznym deficytem poszukiwanych sprzętów. Opracowaniem nowych wzorów dla przemysłu meblarskiego zajmowały się różne instytucje, m.in. istniejące od 1947 roku Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji (wcześniej, od 1946 roku, Wydział Wytwórczości, a od 1950 roku Instytut Wzornictwa Przemysłowego) kierowane przez charyzmatyczną Wandę Telakowską czy utworzona w 1948 roku Centrala Handlowa Przemysłu Drzewnego. Swój wkład miały tu także reaktywowana po wojnie Spółdzielnia Artystów Ład oraz Spółdzielnia Arkady. Wśród projektantów podejmujących omawiany temat należy wymienić m.in. Wojciecha Jastrzębowskiego, Czesława Knothe, Konstantego Danko, Stanisława Kucharskiego, Władysława Księżycy, Jana Bogusławskiego, Władysława Winczego, Olgierda Szlekysa¹⁴.

Problemy z dostępnością mebli dla przeciętnego odbiorcy spowodowane były wieloma ograniczeniami, w tym materiałowymi, oraz ogólną niechęcią przemysłu do wdrażania na rynek nowości. Przy dość dużej liczbie projektów wykonywano mało prototypów, jeszcze mniej pomysłów kierowano do masowej produkcji. Idea „piękna na co dzień i dla wszystkich”¹⁵ okazała się trudna do osiągnięcia w upolitycznionej rzeczywistości socrealistycznej. Odpowiedzialne za dopuszczenie wyrobów do produkcji i ich wartość estetyczną były powołane w 1948 roku Komisja Kwalifikacyjna i Komisja Selekcyjna.

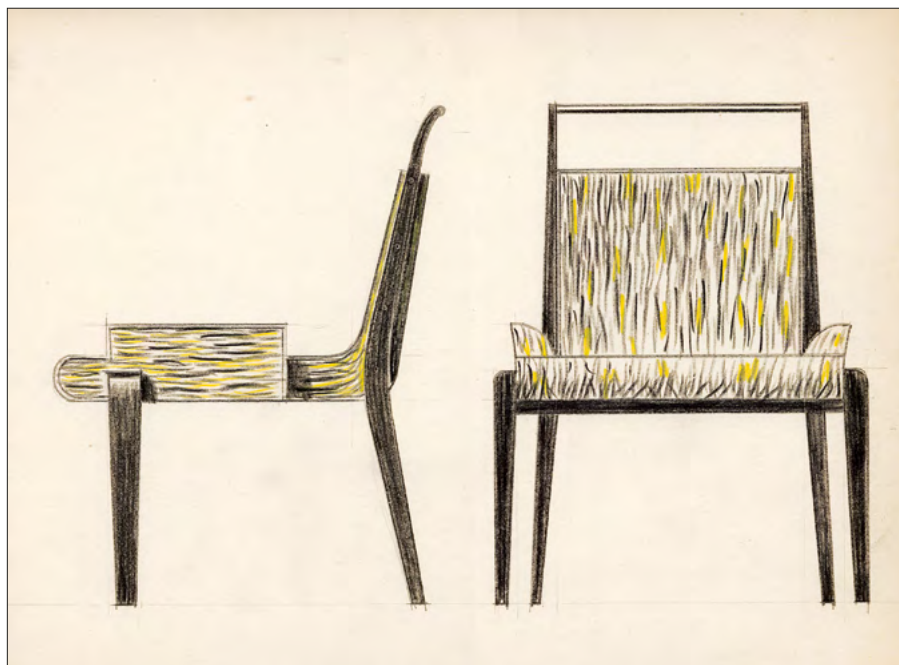
Funkcjonalność przedmiotów jest konieczna, ale niewystarczająca. Celowość bowiem to nie tylko zaspokojenie potrzeb materialnych, ale także psychicznych. Rzeczy powinny sprawnie służyć człowiekowi, lecz również cieszyć go swoim wyrazem plastycznym, trafiać w jego upodobania¹⁶.

Oprócz wymienionych poprzednio mebli wielofunkcyjnych i mebli dla Cepelii Władysław Sowicki ma w swoim dorobku liczne projekty krzeseł i foteli. Większość z nich to meble lekkie, o uwidocznionej konstrukcji i sposobie mocowania, nowoczesne pod względem formy i użytego materiału. Ich cechą charakterystyczną jest brak dekoracji i płynna linia sylwetki oraz często odchylone od pionu tylne nogi,

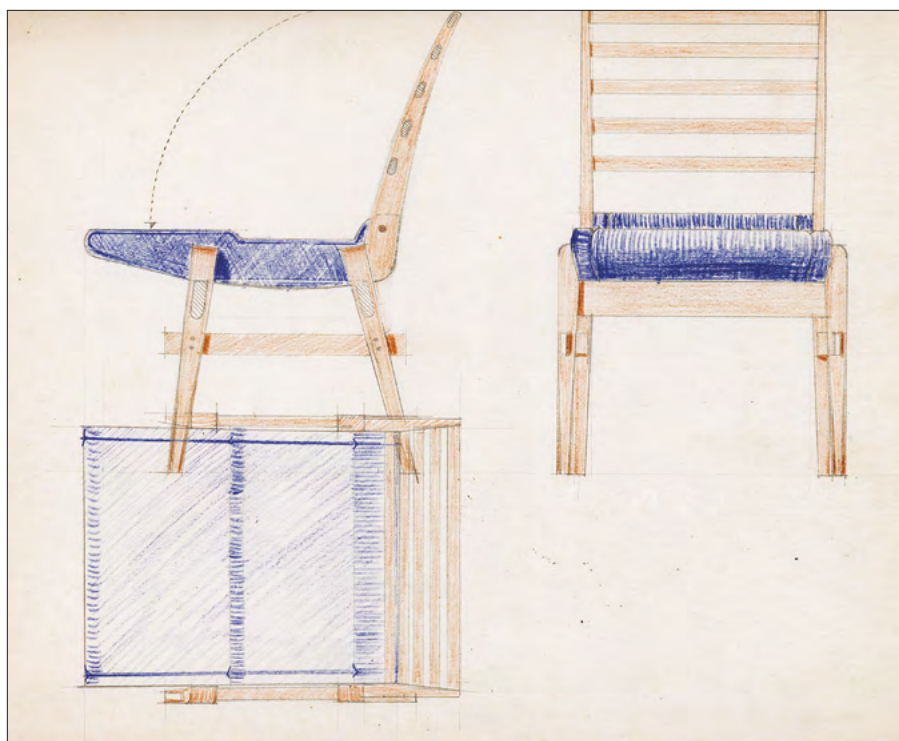
14 | KOZINA 2015, s. 108–121.

15 | TELAKOWSKA 2019, s. 34.

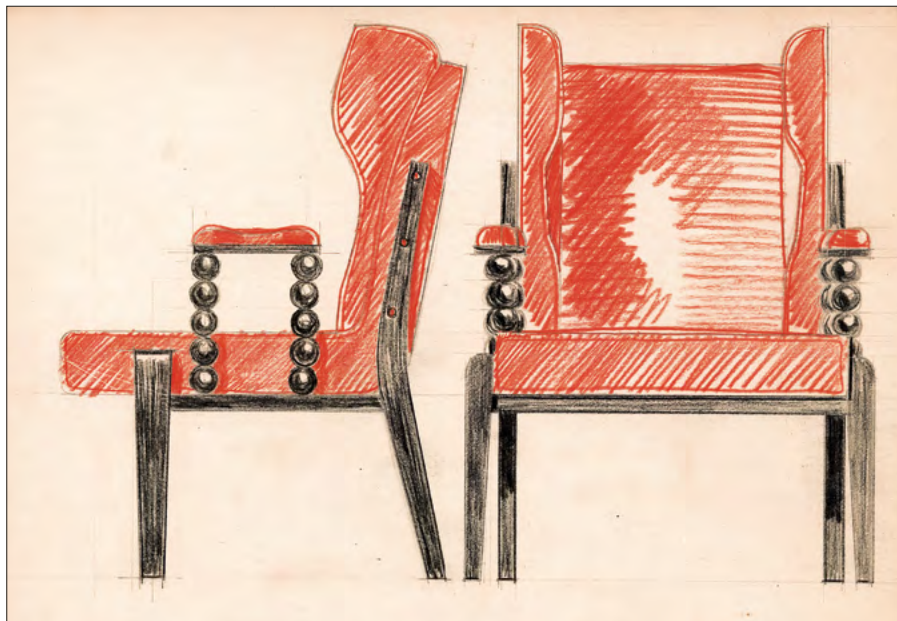
16 | *Ibidem*, s. 39.



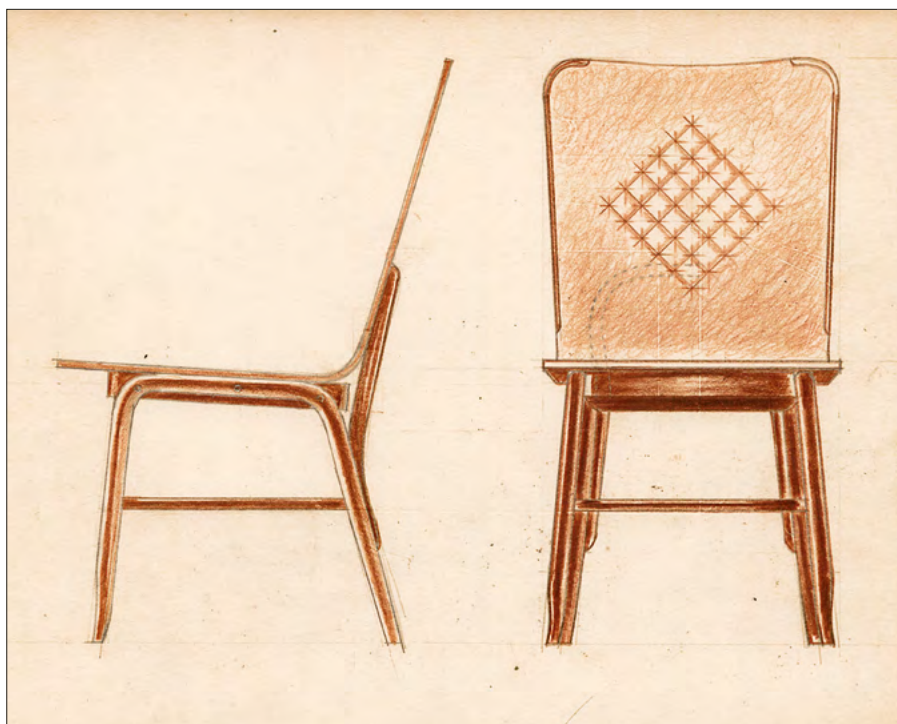
6. | Władysław Sowicki, projekt fotela, lata 50. xx wieku, archiwum rodziny projektanta



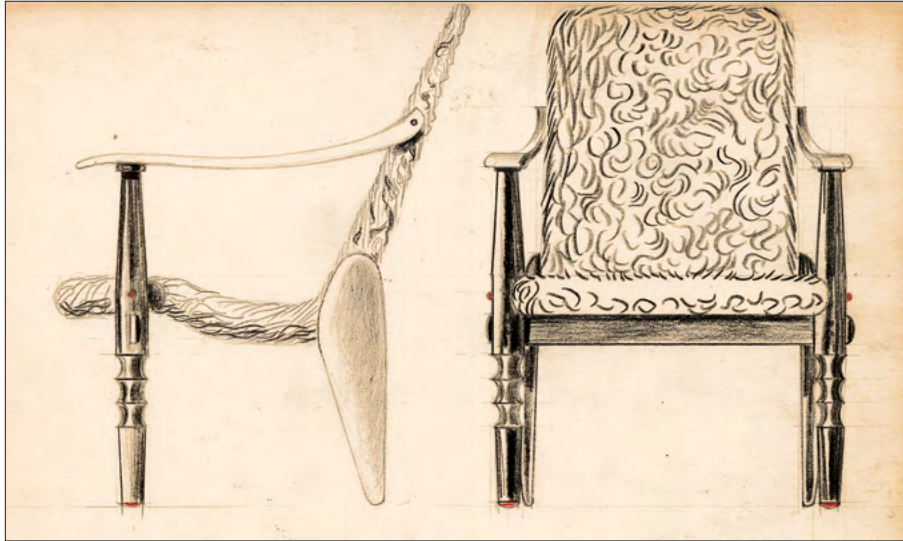
7. | Władysław Sowicki, projekt krzesła ze składanym zapleckiem, lata 50. xx wieku, archiwum rodziny projektanta



8. Władysław Sowicki, projekt krzesła z siedziskiem i zapleckiem wykonanym z jednego arkusza sklejki osadzonej na konstrukcji giętej, lata 50. xx wieku, archiwum rodziny projektanta



9. Władysław Sowicki, projekt eklektycznego fotela, lata 50. xx wieku, archiwum rodziny projektanta



10. | Władysław Sowicki, projekt fotela uszaka, lata 50. xx wieku, archiwum rodziny projektanta

co nadaje całości pewną dynamikę. Krzesło tapicerowane czarno-białym materiałem ma połączony zaplecek z siedziskiem, którego przekrój posiada właściwy dla lat 50. nerkowaty kształt. Projekt fotela wyściełanego czarno-żółtym materiałem ma finezyjne, niskie formy lekko wygiętych podłokietników oraz dystynktywną dla przedwojennych i powojennych projektów mebli autorstwa Władysława Sowickiego konstrukcję tylnych nóg miękko przechodzącą w konstrukcję oparcia. Nowoczesny sznyt nadaje tu także odważne zestawienie kolorystyczne czerni i kontrastowej żółci. Wśród projektów znalazły się dwa krzesła z ruchomym, składanym zaplekiem, co doskonale wpisuje się w idee projektowania funkcjonalnych mebli do małych wnętrz. Sowicki w swoich projektach wykorzystywał także nowoczesne materiały – w dwóch meblach zamiast tradycyjnej tapicerki w zaplecku i siedziskach, mocno osadzonych na stolarskiej konstrukcji, zostały użyte pasy dość pionierskiego wówczas tworzywa sztucznego.

W niektórych wzorach widoczne jest nawiązanie do tradycji, stosowanie form historyzujących z jednoczesnym zachowaniem form nowoczesnych, co wiązało się z wprowadzeniem do projektów większej dekoracyjności. Takie działanie zgodne było z narzuconą odgórnie stylistyką socrealistyczną gdzie „meblarstwo, rzutujące najbardziej na charakter wnętrz, programowo miało akcentować styl, podobnie jak architektura, historyzujący”¹⁷. Projekty krzeseł z elementami giętkimi, tapicerowane rattanem i skórą (lub materiałem skóropodobnym) z charakterystycznymi toczonymi nogami zwężającymi się u podstawy, nawiązują do modeli

17 | HUML 1978, s. 171.

firmy Thonet. Eklektycznym mariażem nowoczesności z tradycją jest projekt fotela, w którym gięta konstrukcja połączona została z profilowanym oparciem wykonanym z innowacyjnego w latach 50. materiału, jakim była sklejka, oraz projekt krzesła, gdzie ten sam rodzaj struktury nośnej stanowi podstawę dla siedziska i oparcia wykonanego z jednego, wygiętego arkusza sklejki. Zabieg połączenia dwóch stylistyk został także wykorzystany w projekcie fotela tapicerowanego materiałem z długim włosiem – tylne, łopatkowate nogi typowe dla wzornictwa lat 50. połączone zostały w jednym sprzęcie z historyzującymi toczonymi nogami przednimi. Odniesienia do tradycyjnych modeli widoczne są także w projektach foteli uszaków – oba z charakterystycznymi, stylizowanymi podłokietnikami, utrzymane w kontrastowych zestawieniach kolorystycznych.

Podsumowanie

Powojenna meblarska działalność Władysława Sowickiego przypadła na czas trudny dla rozwoju polskiej sztuki użytkowej. Ograniczenia narzucone przez aparat państwowy miały kluczowy wpływ na rozwój plastyki i swobodę twórczą artystów. Projekty Sowickiego z tego okresu obejmują szeroki zakres pomysłów – od ciężkich sprzętów kombinowanych po lekkie nowoczesne kształty krzesel i foteli. Większość pozbawiona została warstwy dekoracyjnej na rzecz czystości formy i konstrukcji. Ornamentalność pojawia się w nielicznych pomysłach i jest raczej próbą dostosowania prac do obowiązujących wymogów projektowania eklektycznego, łączenia nowoczesności z estetyką bardziej tradycyjną. Sowicki starał się z jednej strony projektować w ramach ogólnie przyjętych założeń, z drugiej pojawiają się w jego twórczości pomysły wykraczające poza narzucone ramy, wykorzystujące nowatorskie materiały i nowoczesną formę.

Druga połowa lat 50. przyniosła złagodzenie nastrojów politycznych, co również miało pozytywne następstwa dla środowiska projektowego. Na fali odwilży architekci i plastycy mogli pozwolić sobie na większą swobodę twórczą, zaczęto eksperymentować z kształtem i materiałem, poszukiwać alternatywnych dróg ekspresji. Władysław Sowicki nie doczekał czasów poststalinowskich, jednakże jego działalność świadczy o wszechstronnych umiejętnościach i zainteresowaniach, poszukiwaniu nowych doświadczeń i gotowości do podejmowania kolejnych wyzwań projektowych.

Badania nad twórczością Władysława Sowickiego, nie tylko w zakresie projektów mebli, pozostają kwestią otwartą. Część projektów bezpowrotnie przepadła, z pewnością istnieją opracowania, do których autorka jeszcze nie dotarła, wielce prawdopodobne jest, że istotne dla dalszego rozwoju badań materiały pozostają w rękach prywatnych.

Bibliografia

- ANDERS 1962 – Henryk Anders, *Plastyka*, [w:] *Łódź w latach 1945–1960*, red. Edward Rosset, Łódź 1962.
- CIECHOMSKI 1947 – Stanisław Ciechomski, „Stolica” 1947, nr 18, cyt. za: Katarzyna Jasiołek, *Asteroid i półkotapczan*, Warszawa 2020.
- FRĄCKIEWICZ 2015 – „Przekrój” 1945, nr 16, s. 15, cyt. za: Anna Frąckiewicz, *Meble do małych mieszkań*, [w:] *Zaraz po wojnie*, red. Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk, Warszawa 2015.
- GRZYBOWSKI 1952 – Z. Grzybowski, *Wnętrza nowych domów Warszawy*, „Stolica. Ilustrowana Kronika Budowy Warszawy” 1952, nr 13, s. 6–7.
- HUML 1978 – Irena Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978.
- HUML 1992 – Irena Huml, *Spółdzielnia Artystów Plastyków ŁAD*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- KOSTRZYŃSKA-MIŁOSZ 2005 – *Nowoczesne mieszkanie*, „Gazeta Warszawska” 1935, nr 14 (dodatek), cyt. za: Anna Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble 1918–1939: forma – funkcja – technika*, Warszawa 2005.
- KOZINA 2015 – Irma Kozina, *Polski design*, Warszawa 2015.
- MAGA 1998 – Anna Maga, *Meblarstwo „Ładu” po 1945 roku*, [w:] *Spółdzielnia Artystów ŁAD 1926–1996*, red. Anna Frąckiewicz, Warszawa 1998.
- TELAKOWSKA 2019 – Wanda Telakowska, cyt. za: Barbara Banaś, *Polski New Look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60.*, Warszawa 2019.
- WERESZCZYŃSKA 2015 – Agata Wereszczyńska, *Ewolucja twórczości Władysława Sowickiego (1911–1954) w kontekście rozwoju tendencji architektonicznych i artystycznych lat trzydziestych dwudziestolecia międzywojennego oraz Polski powojennej do roku 1954*, rozprawa doktorska, Łódź 2015.

Anna Ozaist-Przybyła

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki <https://orcid.org/0000-0003-2644-5289>

Wyposażenie wnętrz mieszkaniowych modernistycznych osiedli łódzkich na przykładzie osiedla im. Montwiłła-Mireckiego i tzw. Kolonii Spółdzielców

Interior design of modernist housing estates in Łódź
on the example of the estate of Montwiłła-Mirecki
and the so-called Colony of Cooperatives

Streszczenie: Gdy budynki zaprojektowane przez modernistycznych architektów zasiedlają przedstawiciele inteligencji – urzędnicy, lekarze, nauczyciele – w zakresie wyposażenia wnętrz oczekuje się współbrzmienia z charakterem budynków, a zatem w modernistycznych blokach czy domach mebli również nowoczesnych. Temat mieszkań „zwykłych ludzi” z okresu międzywojennego jest niełatwym obszarem badawczym, gdyż możliwość poznania ich wyposażenia dają najczęściej jedynie nieliczne zachowane zdjęcia, często pozostające w rękach prywatnych. Na ternie Polski rzadkością jest kontynuacja zamieszkania od okresu przedwojennego przez pokolenia tej samej rodziny. Taka sytuacja miała miejsce w omawianych zespołach: na osiedlu im. Montwiłła-Mireckiego (1928–1933) oraz w domach dwurodzinnych Spółdzielni Pracowników Zarządu Miejskiego (1927–1931), gdzie – mimo okresu wysiedlenia – po II wojnie światowej większość (około 80%) przedwojennych mieszkańców powróciła do swoich lokali. Dzięki temu w niektórych wnętrzach zachowały się elementy dawnego wyposażenia oraz pamięć ich pochodzenia. Analiza zgromadzonych zdjęć wyposażenia mieszkań, a także pojedynczych zachowanych do współczesności mebli z tych wnętrz uświadamia, że przeważająca była tendencja do zachowawczych form, czasem nawiązujących luźno do stylów historycznych. Rzadko pojawiają się nowoczesniejsze elementy wyposażenia wnętrza, a i te trafiają w „swojskie” otoczenie. Jak się wydaje, przyczyną tego stanu rzeczy nie był ani brak mebli o nowoczesnych formach na rynku, ani brak dostępu do wiedzy o tych formach (propagowanej w ówczesnej prasie fachowej i popularnej), ani też niemożność konsultacji ze specjalistami z zakresu projektowania wnętrz. Niewątpliwie wpływ na to miał ogólnoswiatowy kryzys gospodarczy, który nastąpił w okresie zasiedlania badanych mieszkań, ale też istotną była kwestia powoli zmieniającego się gustu lokatorów.

Słowa kluczowe: wnętrza mieszkalne, meble stylowe, modernizm

Abstract: When buildings designed by modernist architects are inhabited by representatives of the intelligentsia – officials, doctors, teachers – in terms of interior design, it is expected to harmonize with the character of buildings, and therefore the modernist blocks or houses need modern furniture. The topic of the apartments of “ordinary people” from the interwar period is a difficult research area, because the opportunity to learn about their furnishings is usually provided only by a few preserved photos, often in private hands. In Poland, as well as in the discussed city of Łódź, a case of continuation of residence by the generations of the same family from the pre-war period is rare. Such a situation took place in the discussed complexes: at the Montwiłła-Mirecki (1928–1933) and in the two-family houses of the Municipal Management Board Employees Cooperative (1927–1931), where – despite the period of deportation – after World War II, most (about 80%) of the pre-war residents returned to their premises. As a result, elements of the old equipment and the memory of their origin have been preserved in some interiors. The analysis of the collected photos of apartment furnishings, as well as individual pieces of furniture from these interiors preserved until today, shows that the prevailing trend was to conserve forms, sometimes referring loosely to historical styles. More modern elements of interior equipment rarely appear, and these also find their way into the “familiar” surroundings. It seems that the reason behind such situation was neither the lack of furniture with modern forms on the market, nor the lack of access to knowledge about these forms (propagated in the then professional and popular press), nor the inability to consult with specialists in the field of interior design. Undoubtedly, it was influenced by the global economic crisis that occurred during the period when the studied apartments were inhabited, but also the issue of slowly changing tastes of tenants was important.

Keywords: residential interiors, stylish furniture, modernism

Młode – bo dopiero od 100 lat intensywnie rozwijające się – miasto, jakim była Łódź po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, w zakresie zabudowy oferowało nowym czasom duże pole do popisu. Z premedytacją, szczególnie po powstaniu styczniowym, pozbawiane przez rosyjskiego zaborcę możliwości wzmocnienia swej rangi, odczuwało ogromny deficyt inwestycyjny, któremu nie były w stanie zaradzić inicjatywy prywatne. Nowe, polskie władze, wywodzące się ze środowiska socjalistycznego, przejętego ideami interwencjonizmu państwowego, od pierwszych miesięcy swej działalności wyznaczały sobie zadanie zaradzenia różnorodnym brakom, jakimi charakteryzowała się tkanka miejska. Rozpoczęto regulowanie i wytyczanie ulic, szczególnie na obszarach włączonych we wcześniejszych latach w obręb miasta (Bałuty), oraz rozbudowywanie infrastruktury komunikacji miejskiej, organizowanie sieci państwowych szkół czy domów kultury, które potrzebowały nowych budynków. Dzięki uzyskaniu rangi miasta wojewódzkiego, a także siedziby diecezji planowano siedziby instytucji państwowych, kościelnych, ale też miejskich, które początkowo, z braku odpowiednich lokali, sytuowano w budynkach prywatnych.

Tematem istotnym dla zarządu rozwijającego się miasta była również sytuacja mieszkaniowa łódzkich robotników¹, z których jedynie nieliczni mogli korzystać

1 | DUDZIŃSKI 1928, s. 858.

z najmu lokali w domach wybudowanych przez część fabrykantów, a większość mieszkała w słabo doświetlonych, nieskanalizowanych i źle izolowanych od wilgoci oficynach kamienic czy domach budowanych „na spekulację”, w warunkach nadmiernego zagęszczenia, pozbawionych możliwości skutecznej wentylacji i bez zieleni w otoczeniu.

Z drugiej strony rozrastający się aparat urzędniczy i pracownicy umysłowi takich instytucji jak Zakład Ubezpieczeń Społecznych czy Izba Skarbowa również odczuwali brak lokali mieszkalnych odpowiednich do ich aspiracji i możliwości finansowych. Wreszcie nadal intensywnie budowano domy i kamienice prywatne, a ich inwestorzy mogli korzystać z wygodnych kredytów hipotecznych oraz usług licznych fachowych firm budowlanych, którym wystarczały niewielkie objętościowo i klarowne projekty budowlane, jakie z odrobiną zazdrości możemy współcześnie podziwiać w zbiorach prywatnych i państwowych. Te przesłanki przyczyniły się do tego, że w Łodzi powstało w okresie dwudziestolecia wiele nowoczesnych budynków, w których starano się wykorzystywać nowe możliwości i stosować nowe standardy funkcjonalności.

W zakresie budownictwa mieszkaniowego bardzo ciekawymi przykładami takiej zabudowy są zwarte, jednolite zespoły osiedla im. Montwiłła-Mireckiego na Polesiu Konstantynowskim oraz tzw. Kolonii Spółdzielców², pomiędzy ulicami Zelwerowicza (ówczesną Mostową) i Tkacką, zachowane w całości do naszych czasów, wraz z elementami oryginalnego zagospodarowania przestrzeni (układ zieleńców, chodników, ogrodzenia). Stanowią one przedmiot niniejszego opracowania.

Oba założenia charakteryzują się zabudową w duchu modernizmu, w okresie powstawania odpowiadały najnowszym wówczas tendencjom w budownictwie, zarówno w zakresie higienicznym (np. toalety i łazienki z bieżącą wodą, pralnie, odpowiednie przewietrzanie i doświetlenie wnętrza), jak i estetycznym. Autorzy projektów osiedla i kolonii³ operowali przede wszystkim prostopadłościanami, z których zestawiali bryły budynków, różnicując jednak poszczególne obiekty między sobą i tworząc niebanalne formy, np. charakterystyczny blok nazywany przez mieszkańców „piłą”, przy al. Unii Lubelskiej 18. W efekcie na

2 | Nazwa używana przez mieszkańców. Kolonia ta wybudowana została przez założone w 1925 roku Towarzystwo Budowy Domów Mieszkalnych dla Pracowników Zarządu Miejskiego „Pokój”. STEFAŃSKI/CIARKOWSKI 2018, s. 64.

3 | Projekt osiedla powstał dzięki ogłoszeniu przez Zarząd Miasta konkursu, w wyniku utworzenia wspólnego zespołu dwu grup architektów, autorów projektów, które w tym konkursie otrzymały nagrodę II – Jan Łukasik i Miruta Słońska (Tomira Maria Słońska-Gawrońska, określana jako warszawianka, ale w okresie projektowania Osiedla była zameldowana w Łodzi na ul. Mostowej, obecnie Zelwerowicza) i III – Jerzy Berliner i Witold Szereszewski (OLENDEREK 2012, s. 13). Autorem projektu kolonii był Tadeusz Reiter, technik budowlany pracujący w biurze wieloletniego architekta miejskiego Łodzi, Wiesława Lisowskiego. STEFAŃSKI 2009, s. 109 i 146.

osiedlu, na którym ostatecznie zrealizowano 20 z planowanych 33 bloków, znajdziemy 10 typów budynków⁴, z kolei na kolonii składającej się z 15 dwurodzinnych domów występuje 5 typów. Skontrastowane z zasadą prostopadłościowości, zaokrąglone naroża balkonów części bloków czy pięcioboczne wykusze niektórych domów kolonii stają się istotnymi elementami zapobiegającymi monotonii. W postulatach modernizmu podkreśla się potrzebę rezygnacji z przedstawiającego detalu, ale nie ze stosowania zmienności faktury, gzymsów czy elementów metalowych, wzbogacających elewację. I tak w omawianych blokach zastosowano proste gzymsy koronujące, których dolną krawędź podkreśla jednak prostopadłościenny wręg czy też w przypadku domów – gzymsy płaskie, wysunięte poza płaszczyznę elewacji, które ożywiają i zamykają ich kompozycję. Układ okien, zgrupowanych w pionie o różnych rozmiarach (duże okna pokojowe, mniejsze od spiżarni i łazienek, a także mające wysokość kilku pięter przeszklenia ścian klatek schodowych czy wreszcie charakterystyczne szklane ściany werand-galerii w części bloków) lub jeszcze bardziej różnorodnie rozmieszczonych i mających różne rozmiary w przypadku domów, w połączeniu z ich podziałami (bardzo istotny dla odbioru całości elewacji podział podstawowej formy okien na osiedlu na osiem pól) – to kompozycja zaplanowana z rozmysłem i wyczuciem, pomimo iż układ ten wynikał z funkcji doświetlanych pomieszczeń. Ceglane filarki międzyokienne, mające funkcję zdobniczą, kontrastują w blokach z tynkiem o kolorze piaskowym, zaś w części domów kolonii taką rolę spełniają flankujące niektóre okna prostopadłościenne wcięcia w płaszczyźnie ściany, przywołujące na myśl okiennice. W ażurowych metalowych balustradach, które zamontowano na balkonach trzech typów bloków osiedla, zastosowano uformowane w zygzak łączniki, zaś niskie, również metalowe barierki, umożliwiające bezpieczne stawianie donic na parapetach, mają zaokrąglone naroża. Także zachowana stolarka drzwiowa osiedla ma prosty, nowoczesny charakter – skrzydła trójpłycinowych drzwi mają płaskie ramiaki, a płyciny obwiedzione są płaską sześcioboczną listwą. Daje to ten sam efekt zdwojenia krawędzi co w przypadku gzymsów, który zresztą występuje nawet w zestawieniu krawężników ulic i trawników.

W założeniach inwestora, czyli Zarządu Miasta, budowa osiedla Montwiłła-Mireckiego miała zaradzić, przynajmniej w pewnym stopniu, niedoborowi mieszkań dla robotników, a dodatkowo umożliwić im zamieszkanie w higienicznych warunkach. Zarząd miasta zaciągnął na wybudowanie osiedla komercyjną pożyczkę, którą planowano spłacać przez odpowiednio skalkulowane stawki czynszu. Ze względu m.in. na skutki światowego kryzysu gospodarczego stawki te okazały się zbyt wysokie jak na możliwości rodzin robotniczych, co było jednym

4 | OLENDEREK 2012, S. 39.

z powodów, że finalnie osiedle zostało zasiedlone głównie przez przedstawicieli inteligencji, w tym rodzin wojskowych, urzędników miejskich, artystów, lekarzy⁵. Kolonię Pracowników Zarządu Miejskiego zgodnie z planem, zamieszkali wyżsi urzędnicy, w tym m.in. pierwszy po odzyskaniu niepodległości prezydent Łodzi – Aleksy Rzewski (wówczas pracujący jako naczelnik Urzędu Stanu Cywilnego w Łodzi)⁶, kierownik oddziału Poborczo-Egzekucyjnego w Wydziale Podatkowym Tadeusz Rosner czy naczelnik Wydziału Przedsiębiorstw Miejskich Magistratu Edward Berliner.

W ciągu niemal 100 lat od ich powstania same budynki poddawane były i są różnym przekształceniom (w zakresie bryły dotyczy to budynków kolonii, ale już w zakresie detalu, tynków, podziału i materiału stolarki okiennej oraz drzwiowej zmiany zachodzą również w budynkach osiedla), lecz jeszcze większym przekształceniom podlegają, co naturalne, przestrzenie prywatne we wnętrzach budynków. Obiekty te wyróżnia jednak fakt, że w obu założeniach w części przypadków została zachowana ciągłość własności. Ma to fundamentalne znaczenie w kontekście badań nad pierwotnym wyposażeniem meblarskim mieszkań w tych budynkach. W obu zespołach większość lokatorów została na początku wojny wysiedlona przez niemieckich okupantów. Na osiedle wróciło około 80% przedwojennych mieszkańców⁷. Podobnie było w przypadku domów na kolonii. Niektórym udało się odnaleźć część swoich przedwojennych ruchomości, z których niektóre dotrwały aż do czasów współczesnych, inni lokatorzy zachowali też przedwojenne zdjęcia wnętrz swoich mieszkań bądź przynajmniej pamięć o ich wyposażeniu. Wnętrza domów kolonii ulegały w kolejnych latach większym przekształceniom ze względu na status majątkowy ich mieszkańców, który pozwalał na częstsze remonty, wymiany wyposażenia. Dzięki zachowanemu w jednym z domów albumowi, zawierającemu zbiór profesjonalnych zdjęć domów kolonii – wykonanych jeszcze przed wojną, zapewne parę lat po oddaniu do użytku budynków (o czym świadczy stan zagospodarowania), a więc około 1935 roku – pojawiła się możliwość analizy ich umeblowania. Wklejone do albumu zdjęcia ukazują ogólne widoki kolonii, a następnie poszczególne budynki, na końcu zaś sześć wnętrz, sfotografowanych w różnych domach. Ani zdjęcia, ani sam album nie są w żaden sposób podpisane.

W niniejszym artykule do omówienia charakteru wyposażenia wnętrz osiedla Montwiłła-Mireckiego wykorzystano przedwojenne zdjęcia pochodzące z sześciu

5 | OLENDEREK 2012, s. 37.

6 | PODOLSKA/WAINGERTNER 2008, s. 35.

7 | FORMALSKA 2018, s. 184.

wnętrz⁸, oraz meble zinwentaryzowane w sześciu mieszkaniach⁹, w przypadku kolonii zaś poza wspomnianymi sześcioma zdjęciami wnętrz odwiedzone trzy mieszkania.

Teoretycy modernizmu uznawali za rzecz oczywistą, że w nowoczesnych budynkach również wnętrza będą miały nowoczesny charakter. Nowe postulaty w zakresie wyposażenia wnętrz były intensywnie propagowane, o czym świadczą organizowane wówczas wystawy, np. wystawy wnętrz w Krakowie *Jak mieszkać* (w roku 1930, 1932 i 1935), w Katowicach *Wnętrze domu w dobie kryzysu* (w kwietniu 1934 roku), w Poznaniu *Sztuka, kwiaty, wnętrze* (w 1936 roku)¹⁰ czy też w samej Łodzi, gdzie urządzoną na terenie parku Staszica w 1936 roku *Rzemieślniczą Wystawę – Targi* od 17 maja do 14 czerwca odwiedziło 140 tysięcy osób. Nowoczesny sposób umeblowania niewielkich wnętrz promowano też np. na wystawie *Tani dom własny* na Bielanach w Warszawie w roku 1932, gdzie w prezentowanych 21 domach można było zobaczyć projekty wnętrz takich architektów jak Roman Schneider, Jan Stefanowicz i Stefan Sienicki, Nina Jankowska czy Barbara i Stanisław Brukalscy¹¹. Propozycje nowoczesnego umeblowania wnętrz publikowano w artykułach z pism fachowych, najczęściej wychodzących jako miesięczniki (jak ukazujące się w latach 1925–1939 „Architektura i Budownictwo”, od 1929 roku „Dom, Osiedle, Mieszkanie”, w latach 1935–1939 „Arkady” lub w latach 1927–1932 dwutygodnik „Przegląd Stolarski”, organ Polskiego Związku Cechów Stolarskich¹²), ale również w ówczesnej popularnej, wysokonakładowej prasie. W Łodzi artykuły takie ukazywały się np. w gazetach koncernu „Republika”. Charakterystyczny w tym zakresie jest „Dodatek Specjalny Ilustrowanej Republiki” z 19 lutego 1928 roku zatytułowany *Dekoracje i urządzenia mieszkań*, w którym można znaleźć artykuły o następujących tytułach i podtytułach: *Stylowe meble są anachronizmem. Prostota i celowość panować winny w mieszkaniu współczesnego człowieka; Styl współczesny polega na wygodzie, jasności i prostocie; O architekturze wnętrz. Nie naśladujemy starych wzorów, twórzmy własny styl*. Autor tego ostatniego artykułu, inż. Adolf Goldberg, architekt,

8 | Wykorzystano zdjęcia, na których widoczne są meble bądź takie ich fragmenty, które pozwalają ocenić ich charakter i przypisać do mebli „nowoczesnych” bądź „stylowych”. Zdjęcia te pozyskano dzięki uprzejmości p. Doroty Fornalskiej oraz ze zbiorów rodzinnych autorki.

9 | Niektóre spośród tych mebli zostały przemieszczone, jednak ich obecni właściciele mają wiedzę na temat lokalizacji, w których pierwotnie się znajdowały.

10 | O możliwościach produkcyjnych firm polskich w zakresie mebli „nowoczesnych” świadczą zdjęcia m.in. z archiwum „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, ukazujące prezentowane na tych wystawach stoiska różnych firm meblarskich. Zob. Szukaj w Archiwach, <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/wystawa-wnetrz> [dostęp: 10.01.2022].

11 | „Dom – Osiedle – Mieszkanie” 1932a, s. 21–24.

12 | Przegląd tego periodyku pozwala zauważyć, że w początkowo publikowane w nim rysunki mebli to meble „stylowe”. Projekty mebli „nowoczesnych” zaczynają się pojawiać w 1929 roku, np. „Przegląd Stolarski” 1930, s. 8, 10, 11.

tak kończy swą wypowiedź: „[...] jedynie nieskomplikowane formy, czystość barw, opanowanie bądź to szlachetnych, bądź konstrukcyjnych materiałów, prostota linii, przejrzystość i wzajemne ustosunkowanie, przemawiać do nas będą bezpośrednio i dadzą ukojenie poszarpanym przez szatańskie tempo życia dzisiejszego, nerwom”.

Propagowanym wówczas postępowaniem przed zakupem umeblowania była też konsultacja z architektem. W tym samym Dodatku ogłaszało się „pierwsze w Łodzi”¹³ biuro architektury wewnątrz Stefanii Klozenberżanki, przybyłej w 1927 roku po studiach „u jednego z najsłynniejszych w dziedzinie tej architektów europejsk. prof. Jerzego Hofmana [...] w Wiedniu, [która] przywiozła nam szereg pomysłów i udoskonaleń w dziedzinie urządzania mieszkań, biur, magazynów, wystaw, etc.”¹⁴ W innym miejscu tego Dodatku sama Klozenberżanka opisywała, widziane na wystawie wiedeńskiej, nowoczesnie i wygodnie urządzone mieszkanie jednopokojowe, zaznaczając, że „na małej przestrzeni stworzyć miłe i estetyczne mieszkanie. Jest to najtrudniejsze, ale zarazem najbardziej wdzięczne zadanie architekta”¹⁵. Na tej samej stronie czytelnicy mogli znaleźć artykuł reklamujący Fabrykę Mebli Stylowych Landsbergera, Rittenfelda i Redela, „która stoi w ścisłym kontakcie z miejscowymi, warszawskimi i zagranicznymi architektami, [i która] postanowiła ulżyć każdemu kupującemu fachową radą, w jaki sposób należy urządzić swe mieszkanie”.

W tym bowiem okresie meble w Łodzi, jak i w innych miastach w Polsce, były produkowane już nie tylko w małych warsztatach, ale przede wszystkim w zakładach, zatrudniających nawet po kilkadziesiąt osób¹⁶, których wytwory były reklamowane także m.in. w prasie i sprzedawane w sklepach firmowych. W reklamach tych pojawiała się zazwyczaj informacja, że dana firma produkuje zarówno meble stylowe, jak i nowoczesne, np. w reklamie z 1924 roku firmy Józefa Żychlińskiego polecającego „meble stylowe i nowoczesne w najwykwintniejszym wydaniu”¹⁷, reklamie firmy Salamonowicz i S-ka z ul. Narutowicza 13 z 1930 roku¹⁸ czy też reklamie fabryki Karola Wutke z 1937 roku¹⁹. Symptomatycznie ujęto tę

13 | „Ilustrowana Republika” 1928, s. 10.

14 | *Ibidem*.

15 | *Ibidem*, s. 8.

16 | Artykuł w omawianym „Dodatku Specjalnym Ilustrowanej Republiki” informował, że fabryka Karola Wutke jest największą firmą meblową w Łodzi i zatrudnia 70 robotników, ale jej właściciel chciałby przywrócić stan zatrudnienia z okresu prosperity przed I wojną światową, kiedy to jego ojciec zatrudniał 130 robotników („Ilustrowana Republika” 1928, „Dodatek Specjalny Ilustrowanej Republiki”, [b.p.]). Również około 70 robotników zatrudniała fabryka Roberta Schultza z ul. Gdańskiej (Długiej) 112. KUSIŃSKI/BONISŁAWSKI/JANIK 2009, s. 56.

17 | „Republika” 1924, s. 16.

18 | „Ilustrowana Republika” 1930, s. 10.

19 | „Głos Poranny” 1937, dodatek „Rewja”, s. 16. Fabryka, ta, założona przez Karola Wutke, istniała na ul. Cegielnianej 40/42 (obecnie Jaracza 70) od 1865 roku. Mimo śmierci założyciela



1. Prasowe inseraty reklamujące fabryki mebli, pochodzące z lat 1924–1937, pozwalające ocenić charakter wyrobów prezentowanych jako charakterystyczne dla ich produkcji
 a) reklama fabryki Roberta Schultza, „Głos Poranny” 1933, s. 13; b) reklama firmy J. Neufelda, „Dom – Osiedle – Mieszkanie” 1932b, [b.p.]; c) fragment reklamy zakładu Juliusza Reita, „Ilustrowana Republika” 1928, „Dodatek Specjalny Ilustrowanej Republiki”, [b.p.];
 d) fragment reklamy fabryki Karola Wutke, *Księga adresowa miasta Łodzi i Województwa Łódzkiego*, red. Antoni Żumański, 1937–1939, dz. II, s. 449; e) reklama firmy Josefa Markowicza, „Republika” 1925, s. 14; f) reklama firmy Leona Salamonowicza, „Republika” 1924, s. 10

kwestię w innej reklamie tej fabryki, gdzie w stosunku do jej oferty użyto określenia „modne jak również stylowe meble”²⁰.

Współczesne publikacje dotyczące polskiego meblarstwa okresu międzywojennego omawiają przede wszystkim nowe osiągnięcia – meble o nowych formach i wykonane z nowych materiałów²¹, a szczególnie chętnie te, których autorzy przypisują do nurtu *art déco*²². Takie właśnie obiekty rozumiano niewątpliwie

18 | w 1913 roku jego syn Otto Wutke zachował imię ojca w nazwie firmy, również po śmierci Ottona w 1933 roku jego córka Elza Seidel nie zdecydowała się zmienić nazwy, kontynuując, a nawet rozwijając działalność firmy. KUSIŃSKI/BONISŁAWSKI/JANIK 2009, s. 70.

20 | „Ilustrowana Republika” 1930, „Dodatek Literacko-Naukowy”, s. 6.

21 | KOSTRZYŃSKA-MIŁOSZ 2005.

22 | Np. SIERADZKA 1996; HUEBNER-WOJCIECHOWSKA 2007.

w tym okresie pod pojęciem mebli nowoczesnych. Na meblach tych w latach 20. XX wieku spotykamy czasem elementy snycerki, dynamicznej i bardzo tylko ogólnie nawiązującej do tradycyjnych form, w latach 30. nowoczesne meble to meble oddziałujące przede wszystkim dekoracyjnym układem forniru (chętnie wykorzystywano wówczas wyraziście usłojony orzech kaukaski i gatunki egzotyczne) oraz samą formą, zbudowaną często z różnych elementów, gdyż dążono do ich wielofunkcyjności. Nieraz składają się one jakby z kilku brył, chętnie zestawianych asymetrycznie. Meble skrzyniowe mieszczą więc w sobie otwarte lub przeszklone półki, szafki zamykane drzwiami lub sekretarzyki czy barki z odwodzonymi płytami roboczymi. Rolę detalu zdobniczego pełnią okucia, czasem różnego rodzaju metalowe podpory, a także wąskie przegrody, niejednokrotnie podkreślane odmiennym fornirem, wcięciami, doklejkami o półkolistym przekroju. Meble o takich formach można znaleźć na uproszczonych rysunkach z insertów w łódzkiej prasie (il. 1a).

Jako meble nowoczesne w okresie międzywojnia uznawane są również meble z elementów giętych²³ i niewątpliwie za takie również wówczas były uważane, choć wiele z ich projektów powstało jeszcze około połowy XIX wieku, jak np. słynne krzesło nr 14 Thoneta, model w pierwotnej wersji pochodzący z roku 1859, a naśladowany aż do czasów obecnych²⁴. Przedmioty te były produkowane w dużych seriach i sprzedawane m.in. za pośrednictwem katalogów. Rzeczywiście nowoczesne w tym czasie były natomiast meble z giętych elementów metalowych – rozwiązanie, które pojawiło się w przedmiotach projektowanych od połowy lat 20. przez Marcela Breuera, Marta Stama czy Ludwiga Mies van der Rohe²⁵. Meble takie były również reklamowane w ówczesnej prasie (il. 1b).

Jednocześnie jednak nadal chętnie kupowano meble nawiązujące do form tradycyjnych, aczkolwiek zazwyczaj nie były to jednoznaczne powtórzenia form stylowych (tak jak to miało miejsce w przypadku ze znawstwem projektowanych przedmiotów z Warszawskiej Fabryki Mebli Stylowych „Z. Szczerbiński i S-ka”, która produkowała m.in. liczne meble o klasycystycznej formie i dekoracji). Wydaje się, że jako meble stylowe, wymieniane w reklamach, uznawano przede wszystkim meble tzw. Chippendale, które oferowały m.in. łódzkie fabryki Juliusza Reita (il. 1c), Roberta Schultza czy Karola Wutke²⁶. Reklamujący wytwory tej

23 | WOJCIECHOWSKA-KUCIĘBA 2012, s. 23.

24 | Krzesło A-1845, <https://www.pagedmeble.pl/produkt/krzeslo-a-1845/> [dostęp: 10.01.2022].

25 | KOZINA 2019, s. 4.

26 | Meble takie ukazano na ilustracji 3 i 4 w artykule JORDAN 2008, s. 82 i 84. Określenie tych mebli, wywodzące się od nazwiska angielskiego producenta mebli Thomasa Chippendale'a (1718–1779), wskazuje na ogólne odniesienie do form grupy jego wytworów, w których jednak zazwyczaj o wiele większe znaczenie miała dekoracja snycerska.



2. Łódź, osiedle im. Montwiłła-Mireckiego, wnętrza dwu mieszkań z meblami stanowiącymi ich pierwotne wyposażenie, 2021, fot. autor
 a) Mieszkanie pp. Tarczewskich, „stylowy” stół i szafa
 b) Mieszkanie pp. Purtalów, „nowoczesny” stół i kredens

ostatniej w latach 30. podkreślali nawet: „specjalnością moją – meble stylowe”²⁷ (il. 1d). Były to meble wykonywane z litego drewna bądź przy użyciu bejcowanych fornirow, zazwyczaj bez wyrazistego rysunku słoików (olcha, brzoza, orzech włoski). Charakterystyczne nogi tych mebli miały formę kabriolową, o stopach gładkich; wykorzystywano proste profilowania na krawędziach płyt, naroża korpusów zaokrąglano, podłokietniki foteli były wygięte, zakańczane wolutowo.

Pewną popularnością cieszyły się też meble o współczesnych formach i funkcjach, ale ozdobiane detalem snycerskim odnoszącym się do stylistyki klasycyzmu, np. trójdzielna szafa z lustrem, łóżko, toaletka i szafka nocna, widoczne na reklamie firmy Markowicz i Nasielski (il. 1e). Podobne meble prezentowała na swojej reklamie wspomniana firma Leona Salamonowicza (il. 1f).

Do mebli „stylowych” można ogólnie przypisać te obiekty, w których pojawiają się elementy standardowej snycerki (kwiaty, wici, rozetki), profile zakończone wolutami, kanelowania, perełkowania. Ilustracja 2 ukazuje zestawienie dwu stołów, które według powyższych kryteriów można by określić jako „stylowy” (il. 2a) i „nowoczesny” (il. 2b), obydwa pochodzące z przedwojennego wyposażenia mieszkań osiedla Montwiłła-Mireckiego.

²⁷ | Sformułowanie to pochodzi z reklamy zamieszczonej m.in. w „Ilustrowanej Republice” 1934, R. 12, nr 102, s. 15.

3. Łódź, os. im. Montwiłła-Mireckiego, wnętrze mieszkania pp. Mościckich, lata 30., widoczna córka właścicieli, prawdopodobnie w swoim pokoju, obok „stylowe” krzesło z podłokietnikami i „nowoczesny” tapczan, fot. ze zbiorów p. Grażyny Mościckiej, dzięki uprzejmości p. Doroty Fornalskiej



Próbując intuicyjnie odpowiedzieć na pytanie, jakie meble stanowiły wyposażenie mieszkań obu omawianych zespołów mieszkaniowych, można by wskazać, iż powinny one odpowiadać nowoczesnym formom budynków, jakie zdecydowali się zasiedlić ich właściciele. To przypuszczenie potwierdza się tylko częściowo w stosunku do mieszkań osiedla im. Montwiłła-Mireckiego. Trzeba jednak pamiętać, że okres, w którym były one zasiedlane (od 15 lipca 1931), przypadł na lata ogólnoswiatowego kryzysu, rozpoczętego tzw. czarnym czwartkiem 24 października 1929 roku. Kryzys ten był jedną z przyczyn, dla których część pierwszych mieszkańców osiedla została ze swych mieszkań wykwaterowana ze względu na zaległości czynszowe²⁸. Nie był to zapewne dobry czas na zakup mebli i w efekcie mieszkania wyposażano nie nowymi kompletami, ale łącząc ze sobą meble starsze i nowsze. Być może stąd pojawiają się połączenia takie jak widoczne na zdjęciu mieszkania państwa Mościckich, gdzie w jednym wnętrzu stoją mebel stylowy i nowoczesny – mianowicie krzesło z podłokietnikami nawiązujące do form mebli angielskich czy niderlandzkich z początku XVIII wieku oraz łóżko mające charakterystyczne półki w fornirowanym wzorzystym orzechem wezłowiu o zaokrąglonym narożu (il. 3).

Potwierdza to wspomnieniowy opis mieszkania trójpokojowego, a więc należącego do najmniej licznych na osiedlu (niecałe 7% całej puli mieszkań²⁹), którego lokatorami była trzyosobowa rodzina wicedyrektora Zarządu Miasta Włodzimierza Galińskiego. Mimo iż opis mieszkania nie zawiera określeń umożliwiających choćby ogólne rozpoznanie stylu mebli (jedynie rozróżnienie: „tradycyjne” – „nowe”), warto go tutaj przytoczyć w całości, gdyż pozwala zorientować się przynajmniej w ogólnym charakterze wyposażenia:

[...] o wyposażeniu naszego mieszkania, do czego Rodzice przywiązywali dużo uwagi. Największym pokojem był pokój sypialny, do którego meble Rodzice kupili parę lat przed wybuchem wojny. Były to meble dość tradycyjne:

28 | FORNAŁSKA 2018, s. 36.

29 | Takich mieszkań było 69 na ogólną liczbę 1028 mieszkań na osiedlu. „Orędownik” 1935, s. 8.

dwa zestawione ze sobą łóżka małżeńskie, duża szafa, bielizniarka, toaletka z lustrem, przed którą stał taborecik, stolik i dwa krzeselka. Do wyposażenia pokoju sypialnego należała jeszcze kozetka, na której sypiałem aż do momentu wysiedlenia. Z pokoju sypialnego wychodziło się na balkon. Wyposażenie drugiego pokoju, jadalnego było zupełnie nowe, kupione przez Rodziców na krótko przed wojną. Składało się ono z okrągłego, rozsuwanego stołu, kredensu w stylu bufetu, pomocnika, czyli tzw. serwantki, oszklonej, w której stał m.in. piękny serwis do czarnej kawy, czterech krzeseł, dwóch foteli i stolika pod radio. Trzeci pokój, zwany Ojca gabinetem, miał w swoim wyposażeniu biurko z fotelem, dużą szafę biblioteczną, rozkładany stolik do kart, którego blat obity był zielonym suknem, kilka krzeseł oraz chyba jeszcze jakąś leżankę³⁰.

Wbrew więc pierwszym przypuszczeniom w odwiedzonych mieszkaniach osiedla oraz na udostępnionych przedwojennych zdjęciach wnętrz, zachowanych w zbiorach potomków pierwszych właścicieli, zinwentaryzowano podobną ilość mebli „stylowych” i „nowoczesnych”, po sześć z obu grup na zdjęciach i po dziesięć (w tym „stylowy” zegar i „nowoczesny” żyrandol) w odwiedzonych mieszkaniach. Meble, które można przypisać do grupy „nowoczesnej”, nie mają charakteru wybitnego czy unikalnego. Wartymi zauważenia przedmiotami są m.in. witryna, pochodząca z wyposażenia mieszkania pp. Bańkowskich, fornirowana drewnem orzechowym, o dobrych proporcjach licznie użytych elementów obłych³¹, kredens z mieszkania Antoniego Purtala (widoczny w tle na il. 2b), wielofunkcyjny, asymetryczny, fornirowany orzechem, z elementami z metalu (pionowa listwa między szklanymi suwanymi taflami i podpora o formie litery S), a także lampa zintegrowana ze stolikiem, z tego samego mieszkania, prawdopodobnie wyrób holdingu Thonet-Mundus (model D622). W żadnym przypadku nie zachował się pełen komplet mebli z sypialni, salonu, gabinetu czy jadalni. Jedyną prawdopodobną pozostałością takiego zestawu (jadalni) są dwa meble pochodzące z mieszkania pp. Fornalskich – bufet i witryna, mające najciekawsze w tej grupie formy. Indywidualnym rozwiązaniem są tu nogi o kształcie odwróconego trapezoidu czy uskokowy profil, fornirowany poprzecznie drewnem egzotycznym, flankujący w obu meblach środkowe, dwuskrzydłowe drzwiczki podstaw. Na zdjęciach i w badanych wnętrzach znajdowało się również kilka mebli z elementów giętych, przypominających modele produkowane w okresie międzywojennym przez holding Thonet-Mundus: krzesło (model 219?), stolik z kompletu stolików

30 | GRALIŃSKI [b.d.], s. 13–14.

31 | O lokalnym pochodzeniu tego mebla, ale też o jego seryjnej produkcji świadczy istnienie drugiego jego egzemplarza, który kilka lat temu znajdował się w jednym ze zgierskich domów.

tw. *nest of tables* (model 10) oraz krzesła o falistej linii górnego ramiaka oparcia (model A1021/2 z katalogu nr 3605?) (il. 4).

Meble „stylowe” wzbudzają mniejsze zainteresowanie historyków rzemiosła artystycznego, ale są też świadectwem gustu i dostosowanej doń oferty zakładów meblarskich. Wśród przypisanych do tej grupy mebli lepszą jakością artystyczną charakteryzowały się meble Chippendale, np. biblioteczka z mieszkania pp. Panińskich czy stolik z mieszkania pp. Śmiarowskich. Typowe formy mają kredensy o przeszklonych nadstawach, których ściany mają płynne linie, widoczne na dwu zdjęciach (jedno z nich – to il. 4). Meble mniej jednolicie zaprojektowane, jak np. kredens-bufet z mieszkania pp. Maleckich, pozostają obecnie świadectwem sposobów łączenia przez wytwórców elementów dekoracyjnych, różnorodności gustów i możliwości finansowych.

W dwu z badanych mieszkań zachowały się też meble określane przez właścicieli jako secesyjne. Tak nazywane bywają też krzesła widoczne na zdjęciach z dwu innych mieszkań. Są to meble wykonane z litego drewna dębu (czasem wtórnie malowane farbami kryjącymi), mające w dekoracji na okuciach czy w formie łukowatych wykrojów bądź w kształcie stóp (w przypadku mebli do siedzenia) dalekie powinowactwo do form secesyjnych. Zapewne, choć trudno to jednoznacznie



4. Łódź, os. im. Montwiłła-Mireckiego, wnętrze mieszkania pp. Odolaków, zdjęcie podpisane: „Łódź, nasze mieszkanie, grudzień 1937”, ze zbioru zdjęć z osiedla podarowanych Mirosławowi Gralińskiemu przez Jadwigę Odolak po wojnie, widoczni od lewej: Mieczysław Gralińska, Jadwiga Odolak, Włodzimierz Graliński, Maria Odolak. We wnętrzu znajduje się „stylowy” kredens, na pierwszym planie krzesło, być może z elementami giętymi, arch. prywatne

ocenić, były one wykonane rzeczywiście w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku i pojawiły się na osiedlu jako meble używane. Jednocześnie warto zwrócić uwagę, że np. pokrętła mechanicznych dzwonek lub zasuwki, zachowane w drzwiach niektórych mieszkań, mają jeszcze również dekorację „secesyjną”, a były z całą pewnością kupowane w czasie wykonywania tychże drzwi. W dwu mieszkaniach znajdowały się też przedmioty istotnie pochodzące z wcześniejszych epok – interesujące krzesło o formach stylu Ludwik Filip oraz fotel o zdobnictwie nawiązującym do secesji geometrycznej.

Przeglądając przedwojenne zdjęcia wnętrz osiedla, trudno nie zwrócić uwagi na dwa dodatkowe elementy mające wpływ na charakter wnętrza – mianowicie na wzory malowane bezpośrednio na ścianach oraz na wzory tekstyliów, które licznie występują we wnętrzach. Dekoracje ścienne, widoczne na siedmiu zdjęciach, były bardzo wyraziste. W trzech przypadkach były to wzory geometryczne (por. il. 4), w jednym geometryczne połączone z kwiatowymi, w jednym kwiatowe w wydzielonych polach (por. il. 3), w dwu pozostałych można by je określić jako abstrakcyjne (choć być może miały się odwoływać do efektu marmoryzacji). W tkaninach zawieszanych na ścianach (kilimy), kładzionych na stołach czy wykorzystanych w dekoracyjnych poduszkach również stosowano duże wzory kwiatowe. Materiały tapicerskie dające się rozpoznać na trzech meblach do siedzenia to w dwu przypadkach skóra, w trzecim tkanina pluszowa o kwiatowym wzorze. Także pluszowa tapicerka tapczanu (por. il. 3) ma wzór abstrakcyjny, z drobnych punkcików.

Wspomnienia potomków przedwojennych lokatorów oraz biogramy znanych mieszkańców osiedla³² wskazują, że wśród nich liczną grupę stanowiły osoby uważające się za nowoczesne i postępowe, co być może miało pewien wpływ również na dobór przedmiotów wyposażenia wnętrza i otwarcie na nowoczesne tendencje we wzornictwie meblowym.

O poglądach przedwojennych spółdzielców Towarzystwa Budowy Domów Mieszkalnych dla Pracowników Zarządu Miejskiego nie zachowała się w pamięci obecnych mieszkańców konkretna opinia. W czasie budowy kolonii prezydentem Łodzi był Bronisław Ziemięcki (w latach 1927–1933), za jego kadencji znacząco wzrosła liczba pracowników magistratu – w 1933 roku pracowało w nim 2,5 tysiąca ludzi i byli to głównie członkowie PPS³³. Można więc

32 | Biogramy takie znajdują się np. w Izbie Pamięci, zlokalizowanej w siedzibie Rady Osiedla im. Montwiłła-Mireckiego, w drewnianym, zabytkowym budynku dawnej suszarni przy ul. Perla 2. Jest tam osobno wydzielona grupa biogramów wybranych mieszkańców osiedla, należących do PPS, ze względu na panujące przekonanie, że członkowie tej partii stanowili znaczną grupę wśród przedwojennych mieszkańców osiedla.

33 | PODOLSKA/WAINGERTNER 2008, s. 39.



5. Łódź, Kolonia Towarzystwa Budowy Domów dla Pracowników Zarządu Miejskiego, zdjęcie salonu nieustalonego domu kolonii, fot. ok. 1935 r., album w zbiorach prywatnych



6. Łódź, Kolonia Towarzystwa Budowy Domów dla Pracowników Zarządu Miejskiego, zdjęcie holu i salonu domu Edwarda Berlinera, fot. ok. 1935 r., album w zbiorach prywatnych



7. | Pianino sygnowane „Gebr. Koischwitz Lodz.”, zachowane w dawnym domu Edwarda Berlinera, 2021, fot. autor



8. | Łódź, Kolonia Towarzystwa Budowy Domów dla Pracowników Zarządu Miejskiego, zdjęcie hallu nieustalonego domu kolonii, fot. ok. 1935 r., album w zbiorach prywatnych



9. Łódź, Kolonia Towarzystwa Budowy Domów dla Pracowników Zarządu Miejskiego, zdjęcie sypialni nieustalonego domu kolonii, fot. ok. 1935 r., album w zbiorach prywatnych



10. Łódź, Kolonia Towarzystwa Budowy Domów dla Pracowników Zarządu Miejskiego, zdjęcie gabinetu nieustalonego domu kolonii, fot. ok. 1935 r., album w zbiorach prywatnych

przypuszczać, że przeważali oni także wśród osób zamieszkujących domy kolonii. Trudno jednak zaobserwować ewentualne przełożenie przekonań politycznych na dobór przedmiotów wyposażenia wnętrz, które zostały uwiecznione na wspomnianych sześciu przedwojennych zdjęciach. Jako najbardziej nowoczesne można określić wnętrze salonu, w którym wykorzystano jako umeblowanie meble gięte: dwie grupy utworzone z jednakowych, niewielkich stołów i foteli, jedna pod wykuszem okiennym, druga – wraz z ustawioną przy ścianie kanapą – w głębi pokoju, w wykuszu widoczne kwietniki, a w rogu pokoju tremo, częściowo zasłonięte przez stojący przed nim kwietnik (il. 5). Komplet mebli do siedzenia o takiej formie zaprojektował Josef Hoffman dla kabaretu Fledermaus w Wiedniu w 1907 roku, meble te były produkowane przez firmę J&J Kohn. Widoczny tu komplet jest najprawdopodobniej wykonany już w okresie, gdy firma Kohnów, po przystąpieniu jej do spółki Mundus w 1917 roku, została następnie połączona ze spółką Thoneta w holding Thonet–Mundus³⁴. W katalogach z tego okresu zwisy poniżej zintegrowanego z podłokietnikami oparcia mają formę jajowatą, nie zaś okrągłą, jak w przypadku oryginalnego projektu Hoffmana. Niemal identyczne modele produkowano zresztą również w Polsce, choćby w ogłaszającej się w 1929 roku w łódzkiej prasie Centrali Mebli Giętych z Warszawy, na ogłoszeniu której widać odmianę tego modelu. Na podstawie porównania do rysunków z ówczesnych katalogów można też wskazać koncern Thoneta jako producenta dwu znajdujących się pod oknem kwietników. Także tremo najprawdopodobniej wykonano z elementów giętych. Dopełnienie nowoczesnego wnętrza stanowi malatura ścian, gdzie gładkie, ciemne płaszczyzny, skonstrastowane z jasnym sufitem obrzeżono pasem połyskliwej bordiury. Na ścianie zawieszono jednak tradycyjne w formie kinkiety i obrazy w snycerskich, najpewniej złożonych ramach.

Znaną z ówczesnych reklam nowoczesnych mebli formę tapicerki fotela odnaleźć można na kolejnym zdjęciu przedstawiającym połączone salon i hall w innym budynku kolonii (il. 6). Jest to widoczny na drugim planie fotel, o charakterystycznym, trójdzielnym, sercowatym sposobie tapicerowania oparcia. Wygięte nogi tego fotela oraz stolika to jednak elementy stylu Chippendale. Znajdujący się na pierwszym planie tapicerowany skórą fotel to model Chesterfield, chętnie wykorzystywany jako fotel klubowy zarówno w dwudziestoleciu międzywojennym, jak i współcześnie, ale pochodzący z Anglii, znany tam od końca XVIII wieku. Wreszcie widoczne jedynie od boku pianino to jedyny przedmiot, jaki zachował się w fotografowanym wnętrzu po wojnie i znajduje się w nim aż do współczesności. Potwierdzeniem tego jest dostrzegalny na zdjęciu blik w miejscu

toczonej sterczynki, w połowie wysokości nogi instrumentu, oraz lekko płynna linia boku stołu klawiaturowego. Jest to pianino rodzinnej firmy Koischwitzów, z okresu 1891–1901, gdy firma pod szyldem Koischwitzów produkowała, a nie tylko sprzedawała obudowy pianin (użyty w pianinie mechanizm pochodzi z firmy braci Keller ze Stuttgartu)³⁵. Takie datowanie pianina potwierdza jego stylistyka, łącząca elementy secesyjne z neorenesansowymi (il. 7).

Na kolejnym zdjęciu, ukazującym hall innego budynku, również widzimy starszy mebel – to ukryta pod schodami szafa jednodrzwiowa o uproszczonym neorenesansowym zdobnictwie. Wyplatany komplet wypoczynkowy, stanowiący główne wyposażenie tego hallu to meble produkowane w niemal niezmiennych formach od końca XIX wieku, kiedy stały się bardzo popularne jako meble ogrodowe, aż do współczesności. Podobny komplet, wystawiany na Targach Poznańskich, ukazano w „Przeglądzie Stolarskim” z 1927 roku³⁶. Tu znów najbardziej nowoczesna wydaje się dekoracja ściany, pokrytej prostą kratą (il. 8).

W trzech kolejnych wnętrzach można zaobserwować wyposażenie o formach jeszcze bardziej odwołujących się do pojęcia „stylowe”. To jadalnia umeblowana kompletem mebli o formach znanych od pierwszego dziesięciolecia XX wieku, z krzesłami, podobnymi do krzesła z podłokietnikami w mieszkaniu pp. Mościckich, wokół owalnego, nakrytego haftowanym obrusem stołu, z trójdzielnym dębowym kredensem z lustrem w nadstawie, flankowanym szafkami o przeszklonych drzwiczkach mających esowato wygięte szprosy, dekorowanym snycerką w centralnych częściach drzwiczek i w lizenach wzdłuż krawędzi. W dalszym pomieszczeniu widoczny jest fortepian.

Również następne wnętrze przekonuje nas, że taki charakter umeblowania był tu częsty (il. 9). Fotografia ukazuje gabinet o meblach fornirowanych fornirem dębowym, dekorowanych, podobnie jak na poprzednim zdjęciu, centralnie umieszczonymi na poszczególnych płaszczyznach drzwi czy szuflad elementami snycerskimi o wzorach kwiatowo-wolutowych, z kulistymi nogami i perełkowaniem w gzymsie koronującym, o przeszkleniach zestawionych z fazowanymi szybkami. Widzimy solidne biurko i szafę biblioteczną, trzy krzesła z owalnymi oparciami, tapicerowane pluszową tkaniną o wzorze barokowym, niskie gondolowe krzesło z podłokietnikami, o skórzanym siedzisku i wyróżniający się nowoczesnym kształtem przedmiot na półce w rogu – prawdopodobnie głośnik radia.

Ostatnie zdjęcie ukazuje sypialnię (il. 10). Typowy zestaw mebli – szerokie podwójne łóżko zestawione z dwu osobnych, wraz z szafkami nocnymi, przy

35 | Historia firmy przedstawiona w artykule reklamowym w „Ilustrowanej Republice” 1934, R. 12, nr 102, s. 8.

36 | NASPIŃSKI 1927, s. 7.

nim, z boku trójdzielna szafa z lustrem oraz stojące bliżej stolik i dwa krzesła o ażurowym oparciu i tapicerowanym siedzisku, mają kabriolowe nóżki, ale jednocześnie w szpiczastej formie zwieńczeń elementów tych mebli trudno doszukać się analogii do konkretnej epoki stylistycznej. Na pewno jednak są to nadal formy dalekie od tego, co określić by można jako nowoczesne. Widoczne w głębi metalowe dziecięce łóżeczko to mebel propagowany jako nowoczesny i higieniczny, choć produkowany od końca XIX wieku³⁷, tu z wygodnym systemem opuszczania przedniej ścianki. O leżance z pierwszego planu niewiele można powiedzieć, gdyż jest w całości przykryta kapą, może właśnie dlatego, że był to mebel o starszej metryce – co można sądzić po zarysie kształtu wystającej, widocznej w rogu zdjęcia, toczonej nogi. W tym wnętrzu również najbardziej chyba nowoczesne są elementy na ścianach – trójkątne kinkiety oraz zapewne malatura o wzorze ze stylizowanych liści (we wnęce z łóżkiem są to bardziej tradycyjne kwiaty). Wiszące lampy mają też geometryczne formy zbudowane z trójkątów i trapezów.

W trzech odwiedzonych domach poza wspomnianym pianinem niewiele zachowało się wyposażenia z okresu przedwojennego. W jednym przypadku były to dwa meble – szafka i toaletka o geometrycznych formach, które można by uznać za skromne meble w typie nowoczesnym. W kolejnym właściciele wskazali interesujący zegar stojący, w stylu neorenesansowym, który jednak pojawił się w tym budynku wtórnie, w okresie II wojny, gdy prawowici właściciele byli wysiedleni³⁸. W tym samym domu znajduje się również komplet mebli wykonany przez firmę A. Mulczyński i Z. Szatkowski z Poznania około 1946 roku, który w związku z tym wykracza poza ramy określone dla tego opracowania i będzie przedmiotem osobnej publikacji. Jest to jednak przykład takiego właśnie działania, jakiego spodziewać by się można było w okresie pierwotnego wyposażania wnętrz omawianego zespołu – a mianowicie zaprojektowania i wykonania pełnego indywidualnego wyposażenia konkretnego wnętrza przez wybitnych projektantów i wykonawców. Niestety śladów takiego działania przed wojną nie udało się odnaleźć.

37 | KOZINA 2019, s. 6.

38 | Niektórzy wracający po wojnie mieszkańcy odnajdywali w swoich mieszkaniach nie swoje meble, zarówno na osiedlu, jak i na kolonii. Część z nich była co prawda przez pewien czas używana, ale traktowana jako „poniemieckie graty” (wyrażenie jednego z mieszkańców) i po pewnym czasie trafiała w najlepszym wypadku do piwnic, inne, lepszej klasy, zostały otoczone szacunkiem i pozostały na kolejne lata u nowych właścicieli jako meble reprezentacyjne, jak to miało miejsce w przypadku wspomnianego zegara czy też jadalnianego kompletu mebli w stylu Chippendale, w wersji luksusowej, okleinowanych mahoniem, z lepszej jakości snycerką, który to komplet został zresztą przeniesiony podczas przeprowadzki z osiedla Montwiłła-Mireckiego na kolonię. Zachował się dokument zezwalający na zabranie z mieszkania na osiedlu tych mebli. Por. FORNAŁSKA 2018, s. 159–161.

W reklamach mebli w większości przypadków pojawiała się informacja, że są one oferowane „na dogodnych warunkach”³⁹, „po cenach wydatnie obniżonych”⁴⁰ i są to „ceny konkurencyjne”, a nawet istnieje możliwość zakupu „na raty = 30% taniej”⁴¹. Niektóre z reklam pozwalają zapoznać się z konkretną wysokością cen. I tak Fabryka Karola Wutke w 1934 roku oferuje „po niebywale zniżonych cenach stołowe, sypialnie, gabinety, salony od 2.500 zł.”⁴², a w artykule *Sensacyjna zniżka cen w fabryce Karola Wutke* zawartym w kilka dni wcześniejszym numerze „Ilustrowanej Republiki” wyjaśniono: „Jak się dowiadujemy [...] fabryka mebli Karola Wutke, biorąc pod uwagę obecną sytuację gospodarczą, postanowiła wydatnie obniżyć ceny swych wyrobów. Pokoje stołowe, sypialnie, gabinety i salony [...] można dziś nabyć w tej firmie po bardzo przystępnej cenie już od 2.500 zł.”⁴³ Warto porównać tę cenę z cenami podanymi w reklamie tej samej fabryki z 1926 roku, gdzie komplety sypialniane wyceniano od 2650 zł, gabinety od 2500 zł, stołowe od 4500 zł, a salony od 2500 zł⁴⁴. Wysokość zarobków w tym okresie można poznać choćby dzięki artykułowi z „Głosu Porannego”, w którym wymienia się:

W administracji ogólnej najwyższe uposażenie posiada prezes rady ministrów, którego pensja wynosiła w grudniu 1928 r. prawie dwa tysiące [...] dokładnie 1.936,59 zł. [...] Na prowincji pensję są niższe, np. wojewody, [...] nie przekracza 1.162,24 zł., pensja starosty zaś 588,86 zł. Do urzędników niższej kategorii należą sekretarze, kanceliści i woźni, których pensje sięgają od 110,75 zł. do 483,42 zł.⁴⁵

Dla porównania warto też podać, że ustalony w 1931 roku przez Radę Miasta czynsz za mieszkanie na osiedlu wynosił od 35 do 107 zł⁴⁶. Zakup kompletu mebli wymagał więc znacznego wysiłku finansowego.

Podsumowując, należy stwierdzić, że wobec ogromnych przemian właścicielskich w zakresie dawnych zasobów mieszkaniowych w obrębie Łodzi zespoły, w których można mówić o pewnej ciągłości zamieszkania, są źródłem unikatowej wiedzy o sposobie meblowania i gustach panujących w wyposażeniu wnętrz

39 | Reklama fabryki Leona Salamonowicza, „Republika” 1924, s. 13.

40 | Reklama fabryki Karol Wutke, „Ilustrowana Republika” 1930, R. 8, nr 335, „Dodatek Literacko-Naukowy”, s. 6.

41 | Reklama zakładu J. Markowicza z ul. Południowej 10, „Republika” 1925, s. 14.

42 | „Ilustrowana Republika” 1934b, s. 15.

43 | „Ilustrowana Republika” 1934a, R. 12, nr 89, s. 10.

44 | „Ilustrowana Republika” 1926, s. 10.

45 | „Głos Poranny” 1929, s. 7.

46 | FORNAŁSKA 2018, s. 26.

przedwojennych łodzian, w tym przypadku przedstawiciele inteligencji. Choć mniej, niż można by się spodziewać, jest w badanych wnętrzach przykładów tendencji nowoczesnych, to jednak można zaobserwować, w jaki sposób tendencje te do powszechnej świadomości przenikały. Warto zwrócić uwagę na wykorzystanie mebli dawniejszych, co nie zawsze było świadectwem braku środków na nowe wyposażenie, ale często oznaczało przywiązanie do przedmiotów odziedziczonych po wcześniejszych pokoleniach, a to było rysem charakterystycznym dla polskich wnętrz również we wcześniejszych wiekach. Należy mieć nadzieję, że możliwe będzie kontynuowanie podjętych badań wraz z pozyskiwaniem kolejnych ewentualnych zdjęć lub dostępem do kolejnych wnętrz oraz że właściciele mebli z okresu międzywojnia docenią ich urok i wartość. Meble dwu pokazanych grup są bowiem świadectwem epoki, budują osobistą relację do przeszłości, historię rodziny i miejsca i dlatego warto je cenić i chronić. A poza tym są „najwytworniejsze, przepiękne”⁴⁷ i „pierwszorzędnej jakości”⁴⁸.

Bibliografia

- „Dom – Osiedle – Mieszkanie” 1932a – „Dom – Osiedle – Mieszkanie” 1932, R. 2, nr 9–10.
- „Dom – Osiedle – Mieszkanie” 1932b – „Dom – Osiedle – Mieszkanie” 1932, R. 4, nr 4.
- DUDZIŃSKI 1928 – Bolesław Dudziński, *Jak zaradzić kryzysowi mieszkaniowemu?*, „Dziennik Zarządu M. Łodzi” 1928, t. 472, nr 44, s. 855–858.
- FORNALSKA 2018 – Dorota Fornalska, *Osiedle Montwiłła-Mireckiego. Opowieść mieszkańców. Przed wojną/Wysiedlenia/Powroty*, Łódź 2018.
- „Głos Poranny” 1929 – „Głos Poranny” 1929, R. 1, nr 312.
- „Głos Poranny” 1933 – „Głos Poranny” 1933, R. 5, nr 299.
- „Głos Poranny” 1935 – „Głos Poranny” 1935, R. 7, nr 253.
- „Głos Poranny” 1937 – „Głos Poranny” 1937, R. 9, nr 153.
- GRALIŃSKI [b.d.] – Mirosław Graliński, *Moje wojenne wspomnienia (1939–45)*, rękopis w posiadaniu rodziny autora.
- HUEBNER-WOJCIECHOWSKA 2007 – Joanna Huebner-Wojciechowska, *Art deco – przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2007.
- „Ilustrowana Republika” 1926 – „Ilustrowana Republika” 1926, R. 2, nr 298.
- „Ilustrowana Republika” 1928 – „Ilustrowana Republika” 1928, R. 6, nr 50.
- „Ilustrowana Republika” 1930 – „Ilustrowana Republika” 1930, R. 8, nr 335.
- „Ilustrowana Republika” 1934a – „Ilustrowana Republika” 1934, R. 12, nr 89.
- „Ilustrowana Republika” 1934b – „Ilustrowana Republika” 1934, R. 12, nr 102.
- JORDAN 2008 – Wisława Jordan, *Karol Wutke, Robert Schultz, Wiktor Łuczak i inni twórcy łódzkich wnętrz*, [w:] *Sztuka w Łodzi. W fabryce, salonie, teatrze i kawiarni – łódzkie wnętrza XIX i XX wieku*, Łódź 2008.

47 | „Republika” 1925, s. 14.

48 | „Głos Poranny” 1935, s. 15.

- KOSTRZYŃSKA-MIŁOSZ 2005 – Anna Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble 1918–1939 – forma – funkcja – technika*, Warszawa 2005.
- KOZINA 2019 – Irma Kozina, *Nowoczesne meble z niklowanych rur stalowych i ich bielski projektant Bruno Weil*, „Formy” 2019, nr 2.
- KUSIŃSKI/BONISŁAWSKI/JANIK 2009 – Jacek Kusiński, Ryszard Bonisławski, Maciej Janik, *Księga fabryk Łodzi*, Łódź 2009.
- NASPIŃSKI 1927 – Naspiński, *Z zagadnień koszykarstwa*, „Przegląd Stolarski” 1927, R. 1, nr 6, s. 87.
- OLENDEREK 2012 – Joanna Olandererek, *Łódzki modernizm i inne nurty przedwojennego budownictwa. Tom II. Osiedla i obiekty mieszkaniowe*, Łódź 2012.
- „Orędownik” 1935 – „Orędownik” 1935, R. 65, nr 249.
- PODOLSKA/WAINGERTNER 2008 – Joanna Podolska, Przemysław Waingertner, *Prezydenci miasta Łodzi 1841–2007*, Łódź 2008.
- „Przegląd Stolarski” 1929 – „Przegląd Stolarski” 1929, R. 3, nr 17.
- „Republika” 1924, R. 2, nr 335.
- „Republika” 1925, R. 3, nr 59.
- SIERADZKA 1996 – Anna Sieradzka, *Art deco w Europie i w Polsce*, Warszawa 1996.
- STEFAŃSKI 2009 – Krzysztof Stefański, *Ludzie, którzy zbudowali Łódź. Leksykon architektów i budowniczych miasta*, Łódź 2009.
- STEFAŃSKI/CIARKOWSKI 2018 – Krzysztof Stefański, Błażej Ciarkowski, *Modernizm w architekturze Łodzi XX wieku*, Łódź 2018.
- WŁADYKA 2021 – Adam Władyka, *Konkurenci Thoneta*, Cieszyn 2021.
- WOJCIECHOWSKA-KUCIĘBA 2012 – Joanna Wojciechowska-Kucięba, *Polskie meble gięte. Wytwórnia „Polski Przemysł Drzewny Czerski i Jakimowicz” w Bondyrzu i we Lwowie 1922–39*, Lublin 2012.

Irma Kozina

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

 <https://orcid.org/0000-0002-4205-4782>

Współczesne meble z Jasienicy w kontekście mody na styl skandynawski w meblarstwie polskim

Contemporary furniture from Jasienica in the context
of fashion for Scandinavian style in polish furniture

Streszczenie: Przedmiotem rozważań autorki artykułu jest ukształtowanie się pojęcia „design skandynawski” i jego wpływ na wzornictwo polskie od późnych lat 50. XX wieku po czasy współczesne. We wstępnej części tekstu poddano analizie działalność firmy Finmar, prowadzonej po wojnie przez Paula Stemanna, która przyczyniła się do wypromowania określenia „design skandynawski”, popularyzując wyroby krajów nordyckich na rynkach Europy Zachodniej oraz w Stanach Zjednoczonych. W kolejnej części tekstu przedstawiono rozwój współpracy szwedzkiej firmy IKEA z producentami i projektantami polskimi, uznając działania Ingvara Kamprada za ważny element w zakresie rozpowszechnienia w Polsce skandynawskiej stylistyki meblarstwa. Jako współczesną kontynuację mody na skandynawski minimalizm w meblarstwie polskim zaprezentowano działania dwojga projektantów: Jadwigi Husarskiej-Sobiny oraz Tomasza Rygalika, którzy realizowali swoje projekty we współpracy z firmą Paged Meble SA, dysponującą obecnie zasobami dawnej Fabryki Mebli Giętych w Jasienicy.

Słowa kluczowe: design skandynawski, meblarstwo, Marian Grabiński, Jadwiga Husarska-Sobina, Tomasz Rygalik

Abstract: The subject of the author’s considerations is the formation of the term “Scandinavian design” and its influence on Polish design from the late 1950s to the present day. The introductory part analyzes the activity of the Finmar company, which after the war was run by Paul Stemann and contributed to the promotion of the term “Scandinavian design” by popularizing the products of the Nordic countries on the markets of Western Europe and the United States. The next part of the text presents the development of cooperation of the Swedish company IKEA with Polish producers and designers, recognizing the activities of Ingvar Kamprad as an important element in the dissemination of Scandinavian furniture style in Poland. As a contemporary continuation of the Scandinavian minimalism in Polish furniture, the activities of two designers were presented: Jadwiga Husarska-Sobina and Tomasz Rygalik, who implemented their projects in cooperation with Paged Meble SA, which currently has the resources of the former Bent Furniture Factory in Jasienica.

Keywords: scandinavian design, furniture, Marian Grabiński, Jadwiga Husarska-Sobina, Tomasz Rygalik

Stopniowo przestaje być tajemnicą, że określenie „skandynawski design” było celową kreacją przemysłowców aktywnie kształtujących rynek przedmiotów użytkowych w krajach nordyckich po II wojnie światowej. Prognozą zwiastującą ich przyszłe sukcesy było założenie jeszcze w 1934 roku z inicjatywy Philipa Mortona Shanda¹ i Geoffreya Boumphreya firmy o nazwie Finmar, która zajęła się importem mebli projektowanych przez Alvara Aalto z użyciem nowego wówczas materiału, jakim była sklejka. Po przerwie wywołanej wojną i związanym z nią kryzysem gospodarczym Finmar wznowił działalność w 1949 roku jako firma należąca do Duńczyka Paula Ernsta Stemanna, koncentrując się głównie na produktach duńskich². W trakcie II wojny światowej Stemann pracował jako berliński korespondent dla duńskiej gazety „Berlingske Tidende”. Następnie osiadł w Londynie i zaczął działać jako importer mebli. Jego firma szybko się rozrosła. Już w połowie lat 50. XX wieku zajmowała się importem 300 różnych serii produkcyjnych. Założeniem Stemanna była sprzedaż tanich mebli produkowanych seryjnie, toteż w pierwszym etapie rozwoju firmy nie handlował on ikonicznymi – a co za tym idzie kosztownymi – meblami stolarskimi w rodzaju krzesła zaprojektowanego przez Hansa Wegnera i wykonywanych ręcznie przez stolarza Johanna Hansena, lecz wyspecjalizował się w zakresie handlu krzesłami typu Windsor, seryjnie produkowanymi przez firmę Fritza Hansena, które projektował m.in. Børge Mogensen³. Początkowo Stemann nawet nie starał się podkreślać skandynawskiego pochodzenia swoich towarów. Był np. dostawcą (importowanych z krajów skandynawskich) mebli typu Windsor na Festival of Britain, organizowany przez sieć sklepów Heal’s w celu promowania meblarstwa brytyjskiego⁴. Z czasem jednak jego oferta ulegała poszerzeniu, toteż firma eksportowa Finmar stała się w Wielkiej Brytanii rozpoznawalna m.in. z powodu sprzedawanych przez nią w sklepach Heal’s ekskluzywnych mebli dla dzieci, zaprojektowanych przez Hansa Wegnera i ręcznie wykonywanych przez stolarza Kaja Bojesena. Zapewne właśnie współpraca Stemanna z siecią Heal’s spowodowała, że w listopadzie 1951 roku w jej sklepach zaprezentowano wystawę o tytule *Scandinavian Design for Living*, którą reklamowały pisma „House and Garden” oraz „Architect’s Journal”⁵. Wszystkie z pokazanych na niej mebli dostarczone zostały przez Finmar. Zaprezentowano wówczas m.in. stoły i krzesła zaprojektowane przez Hansa Wegnera i wykonane w zakładach stolarskich Carla Hansena oraz Andreea Tucka, serię AX Fritza Hansena, a także meble zaprojektowane przez Børge Mogensena.

1 | Philip Morton Shand (1888–1960) był znanym brytyjskim dziennikarzem i krytykiem architektury, zaprzyjaźnionym z tak znaczącymi projektantami jak Peter Behrens. Por. WINDSOR 1994, s. 165–187.

2 | DAVIES 1997, s. 39.

3 | *Ibidem*, s. 43.

4 | *Ibidem*, s. 45.

5 | *Ibidem*, s. 48.

Obecnie uważa się, że to właśnie powiązania handlowe Stemanna zadecydowały o wylansowaniu określenia „design skandynawski”, stosowanego w odniesieniu do produktów przemysłowych wytwarzanych w pięciu krajach: Islandii, Finlandii, Danii, Norwegii i Szwecji. Zazwyczaj Norwegowie, Duńczycy i Szwedzi bardzo dbają o to, by tylko w odniesieniu do ich krajów używano określenia „skandynawski”, natomiast dodanie do tej grupy Islandii i Finlandii obliguje do stosowania terminu „kraje nordyckie”. Jednak korzyści marketingowe wynikające z popularyzacji swoistej marki o nazwie „design skandynawski” uciszają protesty nawet najbardziej zagorzałych przeciwników tej nieścisłości.

O ile wystawa w domu towarowym Heal's, urządzona jesienią 1951 roku, była pierwszym wyrazistym zaprezentowaniem tego nowego brandu w Europie, o tyle w Stanach Zjednoczonych pokaz skandynawskiego designu przerodził się w czteroletnią kampanię reklamową, angażującą prestiżowe galerie sztuki oraz muzea. Wędrująca przez ten kraj w latach 1954–1957 wystawa zatytułowana *Design in Scandinavia*, przygotowana przez pracowników Virginia Museum of Fine Arts w Richmond, VA pod auspicjami jego dyrektora Lesliego Cheeka, dotarła ostatecznie do dwudziestu czterech miejscowości w USA i Kanadzie⁶. Imprezie tej towarzyszyły dwie publikacje: katalog zatytułowany *Design in Scandinavia*, w którym wymieniono nazwiska projektantów i wytwórców biorących udział w pokazie, a także przewodnik *Directory of Arts and Crafts Resources in Denmark, Finland, Norway and Sweden*, w którym zamieszczono informacje na temat wybranych artystów, projektantów i wytwórców oraz przedstawicieli w Stanach Zjednoczonych⁷. Wystawę podzielono na cztery odrębne segmenty:

- 1) dobre sprzęty codziennego użytku (niedrogie urządzenia domowe, meble, szkło, sztucce, nakrycia stołowe i tekstylia),
- 2) żywa tradycja (współczesne rękodzieło),
- 3) forma i materiał (ekskluzywna sztuka obejmująca ceramikę, szkło i metal),
- 4) Skandynawia w domu (meble, tekstylia i oświetlenie wyeksponowane w powiązaniu z wielkoformatowymi fotografiami aranżacji wnętrz i eksponatów).

Organizatorzy przedsięwzięcia zadbali również o narrację, która usunęła w cień różnice i animozje pomiędzy poszczególnymi krajami nordyckimi na rzecz wykreowania mitu o wspólnym dążeniu do demokratyzacji życia w imię nowoczesnego rozwoju, uwzględniającego poszanowanie tradycji oraz koegzystencję człowieka z przyrodą⁸.

6 | GULDBERG 2011, s. 42.

7 | *Ibidem*, s. 42.

8 | *Ibidem*, s. 43–58.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że już w późnych latach 40. XX wieku w USA powoli zaczęto popularyzować europejskie wzory projektowe w dziedzinie przedmiotów codziennego użytku, zwłaszcza duńskie. W 1949 roku Hans Wegner zaprojektował krzesło, którego model funkcjonował pod nazwą *pp501* (wersja bez tapicerki) i *pp503* (wersja tapicerowana) i które już w 1950 roku pojawiło się na okładce amerykańskiego magazynu „Interiors” z podpisem: „Najpiękniejsze krzesło świata”, a w latach 1951–1952 prezentowane było także podczas drugiej *Wystawy Dobrego Designu (Good Design Exhibition)* w Muzeum Sztuki Współczesnej (MOMA) w Nowym Jorku⁹. Zawrotna kariera tego modelu zaczęła się jednak dopiero z chwilą, gdy użyte ono zostało w telewizyjnym studiu w Chicago podczas debaty prezydenckiej pomiędzy dwoma kandydatami: Johnem F. Kennedym oraz Richardem M. Nixonem w 1960 roku. Od tego momentu dla 70 milionów widzów oglądających tę audycję duński mebel projektu Wegnera, znany powszechnie jako *Krzesło Okrągłe (The Round Chair)*, a w Stanach Zjednoczonych funkcjonujący pod nazwą *To Krzesło (The Chair)*, kojarzony był symbolicznie z programem politycznym obiecującym demokratyzację i modernizację życia w Ameryce Północnej¹⁰. Te cechy zaczęto utożsamiać także z wyposażeniem domu w nowoczesne meble w stylu skandynawskim.

W kontekście przedstawionych powyżej zdarzeń nasuwa się nieuchronnie pytanie, kiedy moda na skandynawski design dotarła do Polski. Z pewnością popularyzacji modnego wtedy w całym świecie zachodnim trendu nie sprzyjał okres socrealizmu. Przełomu w tej kwestii należałoby się spodziewać po ostatecznym rozliczeniu się ze stalinowską przeszłością w 1956 roku. Dowodem na przenikanie do Polski skandynawskich wzorców może być m.in. pochodzący z końca lat 50. XX wieku stół *Kawa i papierosy* projektu Rajmunda Hałasa, którego szwedzki prototyp lansowany był już w pierwszym katalogu firmy IKEA z 1950 roku. Słynne krzesło Hałasa z półokrągłym oparciem jedynie konstrukcją nośną różni się od znanych wcześniej modeli, publikowanych na fotografiach zamieszczanych w katalogach handlowych założonej przez Ingvara Kamprada firmy IKEA. Podobnie jest zresztą w przypadku innego z polskich projektów, jakim jest krzesło znane pod nazwą *Patyczak*, przypisywane Marianowi Grabińskiemu¹¹. Skandynawskim „przodkiem” tego mebla wydaje się być model znany pod nazwą *Lilla Åland*,

9 | HEIM 2020, s. 60.

10 | *Ibidem*, s. 61.

11 | W katalogu *Meble. Zjednoczenie Przemysłu Meblarskiego* z 1976 roku krzesło typu *Patyczak* zaprezentowano bez wskazania projektanta jako *Typ A-569*, którego producentem były Zakłady Przemysłu Meblarskiego im. Gwardii Ludowej w Radomsku. Por. *MEBLE* 1976, pozycja 133. Za wskazanie tego katalogu dziękuję pani dr Anecie Borowik z Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.



1. | Krzesła typu *Thonet 16* w katalogu handlowym firmy IKEA

zaprojektowany w 1942 roku przez szwedzkiego projektanta Carla Malmstena¹². Jego liczne warianty prezentowano w katalogach IKEA już od lat 50. XX wieku.

Marian Grabiński wydaje się jedną z kluczowych postaci w zakresie szerzenia w Polsce mody na wzornictwo skandynawskie. Jego związki z firmą IKEA zaczęły się tuż po wizycie w Szwecji ministra spraw zagranicznych prof. Witolda Trąpczyńskiego, który w 1960 roku odwiedził tamtejszą Izbę Handlu w celu nawiązania kontaktów z zachodnimi przedsiębiorstwami¹³. Kilka miesięcy po tej wizycie do Polski przyjechał założyciel firmy IKEA, Ingvar Kamprad, któremu towarzyszyli jego ojciec Fedor oraz szef zakupów filii IKEA2 Ragnar Sterte¹⁴. W styczniu 1961 roku przedstawiciele firmy IKEA złożyli w Polsce swoje pierwsze zamówienie. Należący do komitetu powitalnego delegacji ze Szwecji Marian Grabiński tak wspominał po latach przyjazd Kamprada do Polski, który miał miejsce 21 stycznia 1961 roku: „Nie wierzyliśmy, że coś z tego będzie. IKEA nie

¹² | Według informacji przytoczonych przez Fundację Malmstena projektant zainspirował się starym krzesłem znalezionym w 1939 roku w zakrystii średniowiecznego kościoła w Finström. Por. <https://carlmalmsten.se/en/produkt/lilla-aland/>. Oparcie krzesła *Lilla Åland* wywodzi się z konstrukcji krzesła typu Windsor.

¹³ | MOŚCICKI 2013.

¹⁴ | *Ibidem*. Na podstawie analizy dokumentów po działającej w NRD przed 1989 rokiem STASI (Państwowa Służba Bezpieczeństwa) udowodniono, że IKEA korzystała z pracy przymusowej więźniów politycznych we wschodnich Niemczech. Proceder ten rozpoczął się w latach 60. XX wieku i trwał niemal do końca istnienia NRD.



2. | Krzeselko składane *BAMBINO* w katalogu handlowym firmy IKEA

była wówczas znaną firmą. Jednakże negocjacje, choć były bardzo rzeczowe i szczegółowe, przebiegały w bardzo ciepłej atmosferze. Od razu pomyślałem, że chcę z nimi pracować. Pierwsze zamówienie zostało złożone już na drugi dzień po przyjeździe Ingvara do fabryki¹⁵. Wspomniane zamówienie złożono w Fabryce Mebli Giętych w Radomsku, a jego przedmiotem była produkcja jednego z wariantów krzeseł znanych pod nazwą *Thonet 16*, które pojawiły się w produkcji fabryk będących w posiadaniu Michaela Thoneta niedługo po połowie XIX wieku i które w katalogach skandynawskiej firmy reklamowane było od 1962 roku pod nazwą *Ögla*. Mniej więcej od tego roku w wydawanych przez Kamprada katalogach firmowych zaczęły się pojawiać trzy modele mebli giętych produkowanych zapewne w Polsce. Obok krzeseł *Ögla* do oferty firmowej włączono również thonetowskie fotele bujane oraz zmodernizowane składane fotele dla dzieci, które z wersji na podwyższonych nogach przekształcały się w niski stolik z przymocowanym do niego fotelikiem. Model ten sprzedawano w Szwecji pod nazwą *Bambino*. Taką samą nazwę nosił on również w katalogu prezentującym produkcję mebli z czasów PRL w Jasienicy¹⁶.

15 | MOŚCICKI 2013.

16 | W katalogu *Meble. Zjednoczenie Przemysłu Meblarskiego* z 1976 roku fotelik ten zaprezentowany został jako *Typ 215 Bambino V*, jako jego projektant wskazany został mgr inż. M. Przybyła. Por. *MEBLE* 1976, pozycja 126. Za wskazanie tego katalogu dziękuję pani dr Anecie Borowik z Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.



3. | Meblościanka MTP proj. Mariana Grabińskiego w katalogu handlowym firmy IKEA

Wkrótce po połowie lat 60. XX wieku w katalogach firmy IKEA zaczęły się pojawiać projekty meblościanek „skandynawskich” autorstwa Mariana Grabińskiego. W 1966 roku został on zaprezentowany w katalogu firmowym tej marki jako twórca serii meblościanek MTP. Nie ukrywano przy tej okazji polskiego pochodzenia projektanta. Towarzyszący prezentacji jego meblościanki tekst informował: „Cykl MTP został zaprojektowany przez M. J. Grabińskiego, który po czterech latach studiów i dwóch latach pracy na Politechnice Warszawskiej stał się jednym z najbardziej utytułowanych projektantów w swoim kraju i wyrobił sobie uznanie w kilku kontekstach międzynarodowych”¹⁷. Przy ilustracjach przedstawiających zasadę składania i typowy zestaw meblościanki Grabińskiego zamieszczono następujący komentarz:

Meble seryjne MTP to – chciałoby się rzec – tak przystępna cenowo, dobrze wykonana i przemyślana kombinacja zabudowy, że uchodzą one za najlepszą ofertę na rynku. Projektant – architekt Marian Grabiński wybrał piękny i trwały naturalny dąb, nowoczesny i łatwy w ustawieniu, w wyniku czego powstał mebel co najmniej tak estetyczny, jak funkcjonalny. Każda jednostka MTP jest tak szczegółowo rozplanowana, że przy zaledwie kilku jednostkach uzyskuje się przestrzeń półkową i szafkową, która z nawiązką pokrywa zapotrzebowanie

¹⁷ | Por. katalog handlowy firmy IKEA z 1966 roku.

młodej rodziny. Za jakiś czas będzie można kontynuować budowanie, gdy zapotrzebowanie będzie rosło, aż do momentu, gdy Twój dom stanie się kompletny, z serią mebli, która zaspokoi Twoje zapotrzebowanie na szafki. Z myślą o dobrze wykonanej pracy, rozsądnych przestrzeniach i zdrowej gospodarce wybierajcie oczywiście MTP. Jest to model wykonany z wyłącznymi prawami dla klientów IKEA¹⁸.

Kolejnym skandynawskim „przebojem meblarskim” zaprojektowanym dla Kamprada przez Mariana Grabińskiego był model meblościanki o nazwie *Vistula*, zaprezentowany po raz pierwszy w katalogu firmy IKEA w 1968 roku¹⁹. Towarzyszący ilustracjom tego zestawu tekst informował:

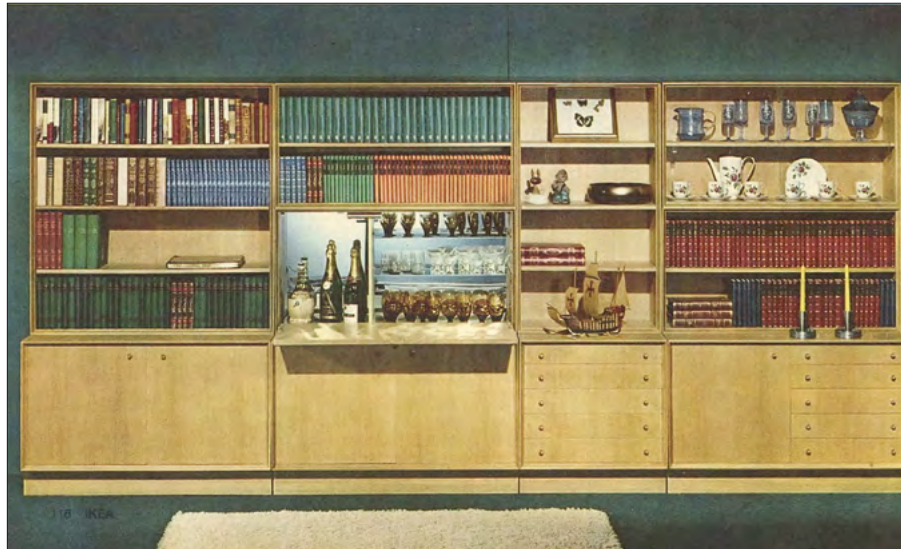
Proporcjonalna i elastyczna seria *Vistula* polskiego projektanta Mariana Grabińskiego to bez wątpienia jedna z najciekawszych nowości w kolekcji IKEA. Dzięki skrupulatnie zaplanowanym i dopracowanym w najmniejszym szczególe meblom z serii 9, możesz w elegancki sposób rozwiązać większość problemów związanych z wystrojem wnętrz, z którymi boryka się mieszkanie. *Vistula* to kompaktowa seria dla wolnostojącego budynku, bez takiego kontekstu, z uwagi na zastosowany materiał – może się wydawać zbyt „ciężka” w Twoim domu. Jak zawsze w przypadku kolekcji IKEA, masz wolną rękę, by wybrać te szafki do Twojej meblościanki, które chcesz, oraz wolny wybór w zakresie rozbudowy, gdy przestrzeń staje się większa albo gdy potrzeby rosną. Jasny dąb jest obrobiony tworzywem sztucznym, to oczywiście ważna rzecz dla każdego, kto nie chce się bać o swoje meble. Zarówno szafki, jak i regały mają grube, solidne i wyprofilowane krawędzie fazowane do wewnątrz, z trwałym i grubym arkuszem lameli o smukłym wyglądzie²⁰.

Wielostronna współpraca Grabińskiego z firmą IKEA to temat o tyle ciekawy, że na jego podstawie można rozpatrywać ów polski kontekst skandynawskiego designu w nieco szerszym aspekcie. Z jednej bowiem strony szwedzkie katalogi meblarskie lansowały jako typowo skandynawski design wyroby od dawna już wytwarzane w polskich fabrykach mebli giętych, zwłaszcza zaś w Radomsku i w Jasienicy, z drugiej zaś skandynawska oferta meblarska zawierała projekty wykonywane przez polskich twórców.

18 | *Ibidem*.

19 | Por. katalog handlowy firmy IKEA z 1968 roku.

20 | *Ibidem*.

4. | Mebłocianka *Vistula* proj. Mariana Grabińskiego w katalogu handlowym firmy IKEA

TRINIDAD. Raffinerad gungstol av varmböjd, svartlackerad bok. Sitsen och ryggen är av fälad rotting. Spännande och pittoresk möbel som ni lika gärna kunde ha hittat i en elegant inredningsaffär i Paris eller New York. Skön att sitta i, rolig att nobblas med. Och långa ifrån dyr. Trinidad är 103 cm hög, 106 cm djup och 53 cm bred. Sitsdjup 42 cm. Vikt 12 kg. 48970 svartlackerad (inkl. moms) kronor **255;—**

FARMOR. Gungstol med traditioner. Den har drag från gamla, fina gungstolar — men är bekvämare än många av dem. De långa modarna går inåt bak till så att ni inte kan gunga över, en välavvägd och vilsam gungning. Lackerad i svart eller vitt. 101 cm hög, 64 cm bred och 117 cm djup. Sitsdjup 50 cm och sitshöjd vid normalläge 44 cm. Vikt 16 kg. 48300 valfri färg (inkl. moms) kronor **186;—**

EKER. Stor pinnfåtölj till lågt pris. Form: Gillis Lundgren. Materialet är bok, lackerad i vitt eller rött. Den helböjda ryggdelen betyder en hel del för både komfort och utseende — Eker är en bekväm och snygg möbel. Formpressad och lackerad sits. Monterbara ben. Fåtölj Eker är 72 cm hög, 74 cm bred och 64 cm djup. Sitshöjd 36 cm och sitsdjup 48 cm. Vikt 10 kg. 48240 vitlackerad (inkl. moms) kronor **66;—**
48240 rödlackerad (inkl. moms) kronor **68;—**
Polyeterdyna Eker (48243), klädd med beige mönstrat tyg, kostar kronor 16;— inkl. moms.

LAURI. Linjeren, rak stomme av blåbetsad eller grönbetsad bok. Perfekt dimensionerad för att vara stadig och hållbar. Den saknar alla överdrivet robusta linjer. Vippbar rygg. Sitsen har en mjukstoppad, knöpphåttad dyna som ligger på tyglädd, kraftig stölväv. Stommen är monterbar. Armledare av ljusbrun oxhud. Klädd med ett snyggt, ruigt tyg — blått till blåbets och grönt till grönbets. Form: arkitekt Karin Moberg. Höjd 70 cm, bredd 59 cm och djup 60 cm. Sitshöjd 40 cm och sitsdjup 48 cm. Vikt 7 kg. 47490 blåbets/blått eller grönbets/grönt (inkl. moms) kr **106;—**

Mer på miljövaruhuset!
IKEAs katalog är omfattande och den tar upp en väsentlig del av vårt sortiment. Men inte allt på långa vägar. På våra miljövaruhus i Stockholm, Sundsvall, Älmhult och Malmö finns den totala kollektionen. Möbilar, textilier och armaturer. Men också mycket annat. Artiklar för hushåll och fritid. Presentvaror. Piano. Grammofonlaggning. TV-apparater. Orientaliska handknutna mattor. Allt med tydlig inriktning på miljö.
Ta bara piano som exempel! Vi har bedömt det som viktigt att presentera ett högklassigt instrument som lätt kan placeras in i en vanlig bostad. Formatet och färgen är viktiga saker i det sammanhanget. Se gärna här i katalogen hur RENN motsvarar de kraven!

Trinidad

Farmor
22

Eker

Lauri

5. | Fotel gięty typu *THONET* jako model *TRINIDAD* w katalogu handlowym firmy IKEA



6. Krzesło zaprojektowane dla Fabryki Mebli Giętych w Jasienicy przez Mariana Sigmunda w 1957 r.

O ile w latach 60. XX wieku wytwarzane w Polsce meble „skandynawskie” trafiały na rodzimy rynek jedynie w postaci tzw. odrzutów z eksportu, czyli partii, które przez zachodniego odbiorcę uznane zostały za wykonane wadliwie, o tyle po 2000 roku nawiązywanie do wzornictwa krajów nordyckich, zwłaszcza zaś do produktów fińskich, szwedzkich i duńskich, stało się celowym motywem w działaniach wielu wybitnych polskich projektantów. Cechy rozpoznawalne jako typowe dla stylu skandynawskiego znamionują wyroby powstające współcześnie w Jasienicy, zwłaszcza od czasu, gdy tamtejsza fabryka produkująca meble gięte stała się częścią przedsiębiorstwa funkcjonującego pod nazwą Paged Meble SA. Być może opowiedzenie się firmy za stylistyką tego rodzaju jest wynikiem prymarnych założeń przyjętych przez to przedsiębiorstwo od początku jego istnienia, które sprowadzić można do dwóch podstawowych postulatów: funkcjonalność stosowana w połączeniu z nawiązywaniem do dawnych tradycji rzemieślniczych.

Miłośniczką nordyckiej wersji funkcjonalizmu w meblarstwie jest absolwentka krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych Jadwiga Husarska-Sobina (znana już wcześniej pod nazwiskiem Husarska-Chmielarz²¹). W 2010 roku jako początkująca projektantka rozpoczęła współpracę z przedsiębiorstwem Paged Meble, które podjęło się wtedy restrukturyzacji dawnej Fabryki Mebli Giętych w Jasienicy²². Husarska zajęła się przygotowaniem stoiska Pagedu na targach Salone Internationale w Mediolanie. W tym celu zmodernizowała historyczne meble zaprojektowane w Jasienicy w końcu lat 50. XX wieku przez Mariana Sigmunda²³. Na stoisku mediolańskim zaprezentowano ponad 30 krzeseł, nad którymi pracowało 14 polskich projektantów kierowanych przez Husarską-Sobinę. Wystawioną na targach nowością były obiekty powstałe we współpracy z Pracownią Projektowania Ergonomicznego oraz Metodyki Projektowania krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Spośród przygotowanych w Akademii projektów wybrano sześć prac studentów, które uznano za najbardziej obiecujące. Finalistami ogłoszonego na uczelni konkursu zostali: Katarzyna Gierat i Katarzyna Gruca (z pracowni kierowanej przez prof. Marię Dziejdzic, z którą współpracowali Stanisław Półtorak i Piotr Hojda) oraz Kinga Chmielarz, Jakub Haber, Stefan Hamiga i Aleksandra Pięta (z pracowni

21 | Por. KOZINA 2012, s. 73–74.

22 | Dzieje fabryki w Jasienicy przedstawia Piotr Kenig. Zob. KENIG 2021.

23 | KOZINA 2012, s. 73.



7. Krzesło ALDO proj. J. Husarskiej-Sobiny, fot. dzięki uprzejmości p. A. Gomoli
z firmy Paged Meble SA



8. X-chair, proj. J. Husarskiej-Sobiny, fot. dzięki uprzejmości p. A. Gomoli
z firmy Paged Meble SA



9. | Biurko *OMNI* proj. J. Husarskiej-Sobiny, fot. dzięki uprzejmości p. A. Gomoli z firmy Paged Meble SA



10. | Krzesło *LOF* proj. T. Rygalika, fot. dzięki uprzejmości p. A. Gomoli z firmy Paged Meble SA

kierowanej przez prof. Czesławę Frejlich, współpracującą z konsultantkami Renatą Kalarus i Jadwigą Husarską²⁴. Husarska zaprojektowała w tamtym okresie wiele mebli giętych, które wykonano w Jasienicy. Wśród nich znalazło się m.in. *X-Chair* – wzorowane na kultowych krzesłach ze sklejki zaprojektowanych przez duńskiego architekta Arnego Jacobsena. Plecy i oparcie siedziska wykonano z jednego arkusza sklejki, który wyprofilowano w taki sposób, by zapewnić użytkownikowi optymalną wygodę. Nogi były toczone i zwięzały się ku dołowi. Krzesło to znajduje się wciąż w ofercie handlowej Pagedu. Producent przedstawia to rozwiązanie jako formę pozwalającą „na dopasowanie mebla do wnętrz zróżnicowanych pod względem kolorystyki i stylu”²⁵. Zazwyczaj *X-chair* proponowany jest klientom razem z zaprojektowanym przez Husarską biurkiem o nazwie *OMNI*. W firmowym opisie tego produktu można wręcz przeczytać stwierdzenie: „Interesujący zestaw, przywodzący na myśl skandynawski styl wzorniczy”²⁶. W trakcie pracy na stanowisku kierownika artystycznego fabryki jasienickiej Husarska-Sobina nadawała cechy stylistyki skandynawskiej nawet meblom historycznym. Można je do pewnego stopnia odnaleźć również w zmodernizowanych przez tę projektantkę modelach autorstwa Mariana Sigmunda. Nordycki minimalizm dostrzega się także w jej sztaplowanym krześle o nazwie *BUMERANGO* z 2012 roku, zaprojektowanym z zastosowaniem tradycyjnej technologii gięcia drewna bukowego.

W 2013 roku Paged zatrudnił w Jasienicy Tomasza Rygalika, który przygotował dla firmy wystawę zaprezentowaną pod nazwą *Paged* na Salone Internationale del Mobile w Mediolanie. Rygalik przygotował wówczas aż sześć odrębnych kolekcji: *EVO*, *DUB*, *K2*, *TOLO*, *SEN* oraz *LUBI*. W odniesieniu do projektów Rygalika można by było wskazać na znacznie większą ilość źródeł inspiracji, jednak również niektóre z modeli jego autorstwa noszą cechy stylizacji skandynawskiej. Przykładem tej tendencji jest zaprojektowane przez związanego obecnie z Warszawą projektanta krzesło o nazwie *LOF*, produkowane przez Paged od 2015 roku. Kiedy w 2017 roku model ten oceniany był przez ekspertów konkursu Dobry Wzór, w wyrażonej przez rzeczoznawców opinii znalazło się m.in. stwierdzenie: „Krzesło do przestrzeni domowej lub kawiarnianej spełnia nowe standardy współczesnego projektowania customizowanych produktów. Mądra konstrukcja umożliwia dowolny dobór kilku opcji oparcia. Minimalistyczne wzornictwo utrzymane w skandynawskiej estetyce wpisze się w większość współczesnych aranżacji wnętrz”²⁷.

24 | Informacje pozyskane podczas rozmowy przeprowadzonej przez autorkę z Jadwigą Husarską w 2011 roku. Por. także KUC 2011.

25 | Por. *X-chair*, <https://sklep.pagedmeble.pl/produkt/krzeslo-x-chair/> [dostęp: 5.02.2021].

26 | Por. *OMNI*, <https://sklep.pagedmeble.pl/produkt/biurko-omni-z-krzeslem-x-chair-zestaw/> [dostęp: 5.02.2021].

27 | Por. *LOF*, <https://dobrywzor.com.pl/project/lof/> [dostęp: 5.02.2021].

Mniej więcej w tym samym czasie Jadwiga Husarska-Sobina zaprojektowała dla Pagedu kolekcję siedzisk utrzymaną w stylu nordyckich parafraz mebli typu Windsor, której nadana została nazwa *ALDO*. Wprawdzie w tym przypadku projektantka nie odnosi się w opisach do wzornictwa skandynawskiego, jednak i tym razem jej źródła inspiracji wydają się dość oczywiste.

Wypada w tym miejscu zaznaczyć, że stosowanie we współczesnym wzornictwie odniesień do cech propagowanych w XX wieku pod nazwą designu skandynawskiego nie jest wynikiem upodobań niektórych polskich projektantów, lecz w dużej mierze podyktowane jest oczekiwaniami współczesnego rynku. Polska nie różni się pod tym względem od innych krajów związanych z tzw. kulturą zachodnią. Prowadzona ze szczególnym nasileniem w latach 50. XX wieku kampania firmy Finmar okazała się bowiem niezwykle skutecznym narzędziem, za pomocą którego doprowadzono do zmiany upodobań w zakresie urządzania mieszkań. Dzięki tej kampanii, realizowanej z wydatnym udziałem projektantów i krytyków wzornictwa, zdołano w ciągu 2. połowy XX wieku znacząco wpłynąć na gust przeciętnego odbiorcy, wytwarzając zapotrzebowanie na meble funkcjonalne i estetycznie zaprojektowane, które jednocześnie zachowują ciągłość z dobrą tradycją rękodzielnictwa.

Bibliografia

- DAVIES 1997 – Kevin Davies, *Scandinavian Furniture in Britain: Finmar and the UK Market, 1949–1952*, „Journal of Design History” 1997, vol. 10, Issue 1, s. 39–52.
- GULDBERG 2011 – Jørn Guldberg, *Scandinavian Design as Discourse: The Exhibition Design in Scandinavia, 1954–1957*, „Design Issues” 2011, vol. 27, nr 2, s. 41–58.
- HEIM 2020 – David Heim, *Hans J. Wegner’s „THE CHAIR”*, „Woodcraft Magazine” 2020, nr 94, s. 60–61.
- KENIG 2021 – Piotr Kenig, *Meble wiedeńskie w Beskidach*, „Relacje Interpretacje. Kwartalnik Regionalnego Ośrodka Kultury w Bielsku-Białej” 2021, nr 3 (63), s. 28–31.
- KOZINA 2012 – Irma Kozina, *Ikony dizajnu w województwie śląskim*, Katowice 2012.
- KUC 2011 – Monika Kuc, *Polski design na targach w Mediolanie*, „Rzeczpospolita” z 15 kwietnia 2011, <https://www.rp.pl/ekonomia/art14590681-polski-design-na-targach-w-mediolanie> [dostęp: 5.02.2021].
- MEBLE 1976 – *Meble. Zjednoczenie Przemysłu Meblarskiego*, katalog handlowy, oprac. graf. T. Piskorski, Warszawa 1976.
- MOŚCICKI 2013 – Rafał Mościcki, *Wyzyskiwacz z nazistowską przeszłością czy zbawiciel polskiego przemysłu meblarskiego? Ingvar Kamprad oddaje władzę w IKEA. Synowi...*, 2013, money.pl, <https://www.money.pl/galerie/arttykul/wyzyskiwacz-z-nazistowska-przeszloscia-czy,32,0,2250016.html> [dostęp: 5.02.2021].
- WINDSOR 1994 – Alan Windsor, *Letters from Peter Behrens to P. Morton Shand, 1932–1938*, „Architectural History” 1994, vol. 37, s. 165–187.

Julia Błaszczńska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 <https://orcid.org/0000-0003-3060-174X>

Wystawy meblarskie w Polsce 1945–1989 Systematyka, rekonstrukcja założeń, analiza realizacji¹

Furniture exhibitions in Poland 1945–1989
Systematics, reconstruction of assumptions, implementation analysis

Streszczenie: W powojennej Polsce do roku 1989 odbyło się kilkadziesiąt wystaw prezentujących meble i architekturę wnętrz. Poszczególne pokazy skupiały jak w soczewce tendencje obecne w polskim wzornictwie; stanowiły arenę wymiany myśli środowiska projektantów i producentów oraz dawały Polakom możliwość zapoznania się z zagraniczną produkcją przemysłową. Komunikat budowany przez organizatorów wystaw i rodzaje narracji tworzone wokół tych wydarzeń są przedmiotem niniejszego artykułu, a jego celem jest ukazanie strategii wystawienniczych różnych podmiotów.

Wprowadzony podział wyróżnia cztery typy wystaw: pokazy-jubileusze, prezentacje konkursowe, pokazy prac pracowników i studentów organizowane przez uczelnie wyższe, cykliczne prezentacje branży meblarskiej na Międzynarodowych Targach Poznańskich. Innego rodzaju podział wystawiennictwa meblowego w okresie PRL polega na wyszczególnieniu pokazów o charakterze artystycznym i społecznym.

W celu bliższej analizy wybrano trzy dobrze udokumentowane wystawy wzornictwa polskiego oraz dwie grupy ekspozycji: te, których wspólnym mianownikiem jest miejsce prezentowania obiektów, czyli małe mieszkania w blokach, oraz wystawy wzornictwa zagranicznego.

Słowa kluczowe: wystawiennictwo, meblarstwo, architektura wnętrz, projektowanie, PRL

Abstract: Until 1989, in post-war Poland, several dozen exhibitions presenting furniture and interior design took place. Individual shows focused, as if in a lens, the trends present in Polish design; they were an arena for exchanging ideas between designers and producers, and they gave Poles the opportunity to learn about foreign industrial production. The message prepared by exhibition organizers and the types of narratives created around these events are the subject of this article, and its purpose is to show the exhibition strategies of various entities.

The introduced division distinguishes four types of exhibitions: jubilee shows, competition presentations, shows of employees and students' works organized by universities, cyclical presentations of the furniture industry at the Poznań International

¹ „Narodowe Centrum Nauki nr rej. projektu: 2020/39/O/HS2/O1917. This research was funded in whole or in part by National Science Centre, Poland, 2020/39/O/HS2/O1917. For the purpose of Open Access, the author has applied a CC-BY public copyright licence to any Author Accepted Manuscript (AAM) version arising from this submission”.

Fair. Another type of division of furniture exhibitions in the communist period can be made while distinguishing artistic and social shows.

For a deeper analysis, three well-documented exhibitions of Polish design and two groups of shows were selected: those which common denominator is the place where objects were presented, i.e. small apartments in blocks of flats, and exhibitions of foreign design.

Keywords: exhibition, furniture, interior architecture, design, PRL

„Każda wystawa wzornictwa przemysłowego prezentująca gotowe wyroby jest najczęściej biletowym wizytowym tego przemysłu”². To jedna z licznych tez stawianych na temat celu organizowania wystaw wzorniczych w PRL, opublikowana w czasopiśmie „Projekt” w styczniu 1974 roku. Cytat ten wskazuje oczywisty i czysto praktyczny powód eksponowania przedmiotów codziennego użytku. Należy jednak pamiętać, że prezentowanie wzornictwa przemysłowego w miejscach eksponowania sztuki wymaga od kuratora nie lada ekwilibrystyki, tradycyjne metody pokazywania malarstwa czy rzeźby często okazują się bowiem nieadekwatne w przypadku przedmiotów codziennego użytku. Z drugiej strony wzornictwo prezentowane w docelowym środowisku, czyli np. odpowiednio zaaranżowanych mieszkaniach, buduje kontekst utylitaryzmu i powszedniości. Każdorazowo dobierana narracja, sposób ukazania obiektów wraz z odpowiednim komentarzem tworzą uzupełniające się czynniki wpływające na odbiór wystawy. Refleksja nad przestrzenią, w której wystawiana jest sztuka, nie jest nowa, ale zazwyczaj dotyczy prezentowania sztuki wysokiej. W kanonicznej pozycji z lat 70. XX wieku³ Brian O’Doherty, analizując przestrzeń galerii, zwracał uwagę na znaczenie otoczenia, które w zasadniczy sposób wpływa na percepcję dzieł. Rangę miejsca prezentowania sztuki podkreślała również Reesa Greenberg w ostrym stwierdzeniu, że „znaczenie wszystkich wystaw ma w większym stopniu charakter *site specific*, niż się zazwyczaj uważa”⁴. Można zatem powiedzieć, że sposób prezentacji to swego rodzaju kreowanie komunikatu, który jest przekazywany przez organizatorów. To właśnie ów komunikat i rodzaje narracji zawarte w katalogach, czasopismach i innych materiałach drukowanych towarzyszące wystawom meblarskim okresu PRL są przedmiotem niniejszego artykułu, a jego celem jest ukazanie strategii wystawienniczych różnych podmiotów. Dodatkowym czynnikiem porządkującym omawiany materiał będzie wprowadzenie systematyzacji wystaw meblarskich oraz ich wykaz dołączony do artykułu.

2 | CZACHOWSKI 1974, s. 54.

3 | O’DOHERTY 2015, s. 18.

4 | GREENBERG 2012, s. 81.

Dlaczego warto mówić o wystawach meblarskich i architekturze wnętrz w PRL

W powojennej Polsce do roku 1989 odbyło się kilkadziesiąt wystaw prezentujących meble i architekturę wnętrz, z których kilka pokazywało wzornictwo zagraniczne⁵. Niniejszy temat uznałam za istotny, nie tylko dlatego, że poszczególne pokazy skupiały jak w soczewce tendencje obecne w polskim wzornictwie, przez co stanowiły jego reprezentatywny obraz, ale przede wszystkim z powodu chęci zbadania wpływu, jaki wydarzenia te wywierały na kształt ówczesnego meblarstwa. Prezentacje wzornicze stanowiły arenę wymiany myśli środowiska projektantów i producentów oraz dawały, rzadką w tamtym czasie, możliwość zapoznania się z zagraniczną produkcją przemysłową. Wystawy meblarskie miały stać się katalizatorem działań całej branży. Niestety realia niewydolnej gospodarki centralnie planowanej weryfikowały te górnolotne cele i wyznaczały nowe – czysto propagandowe.

Systematyka

W celu uporządkowania sporego zbioru wystaw meblarskich, które odbyły się między 1945 a 1989 rokiem, wprowadziłam prostą systematykę. Jednym z często powtarzających się typów były pokazy-jubileusze, które miały na celu podsumowanie pewnego okresu działalności poszczególnych organizacji twórczych czy nawet całego narodu (były to 15- i 25-lecia PRL, 30- i 40-lecie Spółdzielni Artystów Ład, 15-lecie Instytutu Wzornictwa Przemysłowego). Kolejnym powodem organizacji wystaw były konkursy ogłaszane z powodu konkretnego zapotrzebowania. Podczas takich prezentacji wystawiano obok siebie projekty rywalizujące ze sobą, często zrealizowane w formie prototypów. Okazją do zapoznania się z najnowszymi projektami polskich twórców były pokazy prac pracowników i studentów organizowane przez uczelnie wyższe. Cyklicznie prezentowano meble na Międzynarodowych Targach Poznańskich i to właśnie tamte pokazy były uznawane jako reprezentatywna próbka polskiego wystawiennictwa wraz z jego niedomaganiem i zaletami⁶.

Innego rodzaju podział wystawiennictwa wzorniczego PRL polega na wyszczególnieniu pokazów o charakterze artystycznym i społecznym, co często powiązane było ze sposobem aranżacji ekspozycji: część wystaw została zaaranżowana jako

5 | Dane podane w przybliżeniu na podstawie serii wydawniczej „Polskie Życie Artystyczne w latach 1944–1960” i czasopisma „Projekt”.

6 | CZARTORYSKA 1963, s. 42.

zbiór luźno powiązanych ze sobą mebli i przedmiotów prezentowanych w salach przeznaczonych do eksponowania sztuki, inne zaś, o charakterze problemowym, budowały przestrzenie zbliżone do istniejących wewnątrz mieszkalnych lub wręcz wprowadzały ekspozycje do realnych mieszkań.

Wystawy wzornictwa polskiego

Wystawy prezentujące meble najczęściej miały na celu rozwiązywanie konkretnych problemów społeczeństwa związanych z wyposażeniem wnętrz i, jak na ironię, najczęściej były krytykowane za brak praktycznego podejścia do tego zagadnienia, ponieważ proponowały nierealne rozwiązania, nieadekwatne do stanu przemysłu. Komentarze prasowe wskazują również na edukacyjny aspekt prezentowania wzornictwa, poprzez jego „oddziaływanie na poziom kultury społeczeństwa”⁷ oraz jego rolę papierka lakmusowego określającego stan tej gałęzi przemysłu⁸. Poniżej omówione zostaną cztery dobrze udokumentowane wystawy prezentujące wyposażenie wnętrz. Przywołane zostaną założenia organizatorów, sposób zaaranżowania ekspozycji oraz dyskusje powystawowe, by posłużyły jako *case study* tego rodzaju imprez w PRL.

Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz została otwarta w 1957 roku w gmachu Zachęty oraz w Salach Redutowych Teatru Narodowego przy pl. Teatralnym w Warszawie. Podstawową koncepcją wystawy organizowanej przez Sekcję Architektury Wnętrz ZPAP oraz Ministerstwo Kultury i Sztuki było „przedstawienie widzowi wnętrza tak wyposażonego, by można było zaraz w nim zamieszkać”⁹. Koncepcja ewoluowała od początku dekady, kiedy to szeroko zakrojone plany użytecznej społecznie wystawy, uwzględniające urządzenie typowych mieszkań oraz kilku rodzajów wnętrz użyteczności publicznej wraz z pełnymi kosztorysami, zostały okrojone na początku lat 50. do prezentacji pojedynczych przedmiotów przedstawiających bieżącą twórczość członków sekcji. Niepowodzenie pierwotnego zamysłu wzmogło apetyt organizatorów na tzw. pokaz „całościowy”, czyli prezentujący w pełni wyposażone wnętrza mieszkalne. Ekspozycja obejmowała dwie lokalizacje: w Zachęcie prezentowane było dziewięć makiet wnętrz mieszkalnych w skali 1:1, poprzedzonych salą wstępną i boczną, w których pokazano plansze informacyjne i pojedyncze obiekty. Józef Grabowski, autor publikacji powystawowej, uznał tę ekspozycję za pionierską, jednocześnie przyznając, że eksponaty w Teatrze Narodowym pokazano w sposób tradycyjny (były to tkaniny

7 | BOJAR 1984, s. 41.

8 | *Teoria i praktyka* 1967, s. 44.

9 | *Ogólnopolska wystawa* 1958, s. 5.

dekoracyjne, meble, ceramika i szkło). Prezentowane projekty wnętrz i obiekty wyłoniono na zasadzie ogólnopolskiego konkursu przeprowadzonego pod przewodnictwem Wojciecha Jastrzębowskiiego. Pomimo krajowego zasięgu, około 70% zgłoszonych propozycji pochodziło od warszawskich projektantów¹⁰. Według opinii Jastrzębowskiiego nadesłane projekty nie spełniały oczekiwań organizatorów pod niektórymi względami, ale miały swoje zalety: przede wszystkim były przystosowane do możliwości polskiego przemysłu meblarskiego oraz podejmowały zagadnienie lepszego rozplanowania małych powierzchni mieszkalnych, które „będą mogły być w przyszłości wykorzystane przy budowie nowych osiedli mieszkaniowych”¹¹. Oskar Hansen, projektant ekspozycji oraz autor regulaminu wystawy, wyraźnie nakreślił zadania stojące przed kuratorami: „Celem wystawy jest postawienie w skali ogólnopolskiej problemów współczesnej architektury wnętrza, której celem jest najlepsze zaspokojenie potrzeb szerokich mas”¹². Zgodność z ideałami komunistycznymi zapewniały pozostałe zapisy w regulaminie mówiące o wyrażaniu nowymi formami nowych treści oraz wytyczne dotyczące nowych rozwiązań wynikających ze zmian ideowo-ustrojowych.

Jubileusze istnienia Polski Ludowej dwukrotnie uhonorowano serią wystaw sztuki użytkowej organizowanych przez Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Związek Polskich Artystów Plastyków. Wydarzenie pod wspólnym tytułem *Polskie dzieło plastyczne w XV-leciu PRL* zakładało organizację pięciu wystaw rozłożonych w czasie na dwa lata – ekspozycja architektury wnętrz w Zachęcie przypadała na rok 1962¹³. Prezentacja mebli była połączona z innymi gałęziami sztuki użytkowej. Obiekty umieszczono wzdłuż ścian, wyznaczając im przestrzeń za pomocą szerokiego, jasnego pasa tekstylnego. Wybitnie negatywna opinia prof. Ireny Huml została opublikowana w czasopiśmie „Projekt”, w którym badaczka krytykowała pokaz przede wszystkim ze względu na wybiórczość w doborze ekspozowanych obiektów, kłócący się z deklarowanym celem wystawy, czyli podsumowaniem dorobku 15-lecia, o którym wyraźnie pisano we wstępie do katalogu: „Wystawa obecna posiada szerszy zakres od poprzedzających ją z cyklu, podsumowuje mianowicie całokształt twórczości okresu powojennego w dziedzinie sztuki użytkowej”¹⁴. Innym negatywnym aspektem wymienionym w recenzji jest niezgodność tytułu wystawy, który brzmiał *Polska Sztuka Użytkowa*, z ekspozowanymi przedmiotami: prototypami lub unikatami. Dekadę później szeroko

10 | *Ogólnopolska wystawa 1958*, s. 10.

11 | *Ibidem*, s. 8.

12 | *Ibidem*, s. 6.

13 | HUML 1963, s. 2.

14 | *Ogólnopolska wystawa 1958*, s. 43.

zakrojone wydarzenie pt. *Polska Sztuka Użytkowa w 25-lecie PRL* również obejmowało organizację serii wystaw, tym razem w sześciu miastach: Poznaniu, Łodzi, Gdańsku, Lublinie, Wrocławiu i Warszawie¹⁵. W każdym z nich zaprezentowany został dorobek powojennego ćwierćwiecza w poszczególnych kategoriach sztuki użytkowej. Dział projektowania mebli i wnętrz mieszkalnych ulokowany został w Poznaniu, na terenie MTP. Meble prezentowane były na niskich podestach, tworząc niewielkie zestawy funkcjonalne. Architekt Jan Szymański we wstępie do katalogu zdjęć z wystawy opisał sposób funkcjonowania produkcji meblarskiej z trudną do przewyżczenia tendencją do wypuszczania jednego wzoru mebla przez kilkanaście lub nawet kilkadziesiąt lat. Na potwierdzenie zarzutów wobec branży meblarskiej przywołał eksponaty wystawowe, które w większości pozostały prototypami z powodu braku elastyczności decydentów i linii produkcyjnych¹⁶.

Idea międzynarodowej imprezy prezentującej najnowsze trendy w architekturze wnętrz kształtowała się wśród poznańskich projektantów związanych z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych od lat 60., by ostatecznie zmaterializować się w postaci *I Międzynarodowego Triennale Mebla* na Targach Poznańskich w 1980 roku¹⁷. Założenia dotyczące przedsięwzięcia zostały sformułowane przez komitet organizacyjny w listach informacyjnych do członków Rady Programowej:

Pierwsza tego typu i zakresu międzynarodowa impreza w Polsce, a także w krajach socjalistycznych, będzie doskonałym forum spotkania dzieł i idei prezentowanych przez projektantów mebli. Da ona możliwość ukazania najlepszych tendencji w światowym meblarstwie. [...] Może stać się okazją do stworzenia nowego, a przynajmniej lepszego stylu życia odbiorców, poprzez umożliwienie pojawienia się i wylansowania nowych stylów we współczesnej sztuce mebla¹⁸.

Organizatorzy podkreślali również chęć skomunikowania odbiorców z projektantami oraz stworzenia międzynarodowego forum wymiany myśli projektowej. Rok później w listach zapraszających do powtórnego wzięcia udziału w organizacji kolejnej edycji Triennale czytamy optymistyczne podsumowanie zrealizowanych celów imprezy: „Triennale spotkało się z wielkim zainteresowaniem. Wywołało zasadnicze dyskusje wokół zagadnień wzornictwa w dziedzinie meblarstwa, stało się inspiracją dla autorów, a także doprowadziło do nowych kontaktów producentów

15 | *Polska Sztuka* 1972, [b.p.].

16 | *Ibidem*.

17 | *Międzynarodowe* 1980, s. 6.

18 | *Oczekiwania* 1980.

z projektantami”¹⁹. Opinie zewnętrzne nie były już tak pochlebne. Józef Mrozek na łamach czasopisma „Sztuka” wypunktował słabe strony wystawy, uznając całą ekspozycję za doskonałe odzwierciedlenie patologicznego układu pomiędzy przemysłem, projektantami a odbiorcami²⁰. Podkreślał, że przedstawiony podczas wystawy zamysł reformy meblarstwa nie miał oparcia w przemyśle ani poparcia odbiorców, ani nawet wspólnego programu polskich projektantów. Mrozek zarzucał wystawie również eksponowanie mebli unikatowych wykonanych metodami rzemieślniczymi oraz zdominowanie ekspozycji przez siedziska, ze szkodą dla innego rodzaju mebli. Danuta Wróblewska na łamach „Projektu” określała ekspozycję Triennale jako kompromis pomiędzy imprezą artystyczną i handlową, biorąc pod uwagę z jednej strony niewielkie szanse na wdrożenia projektów nagrodzonych, a z drugiej udział mebli unikatowych w ekspozycji²¹. Przytoczone przeze mnie opinie wybrałam spośród bardzo wielu, które w zasadniczym zrębie powtarzały te same zarzuty, jednocześnie doceniając aspekt konfrontacji projektantów z całego świata.

Dla porządku dodam, że ze względu na szczególną rolę stolicy Wielkopolski w przemyśle meblarskim oraz obecność Międzynarodowych Targów Poznańskich Poznań pełnił wyjątkową funkcję w kwestii wystawiennictwa tej gałęzi sztuki użytkowej. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych specjalizowała się w kształceniu w zakresie architektury wnętrz i mebla od czasów reformy szkolnictwa wyższego, zakładającej rejonizację nauczania. Wysiłki twórcze i edukacyjne poznańskich studentów i projektantów związanych z uczelnią regularnie eksponowane były w Biurze Wystaw Artystycznych przy Starym Rynku podczas wystaw końcoworocznych, problemowych i indywidualnych. BWA prezentowało również osiągnięcia ulokowanego w Poznaniu Ośrodka Badawczo-Rozwojowego Meblarstwa, czyli placówki, której zadaniem było opracowywanie nowych technologii i wzorów dla przemysłu²².

Wystawy wzornicze zakładające rozwiązanie konkretnych problemów z meblowaniem małych przestrzeni w blokach lokowały ekspozycje w nowo powstałych mieszkaniach. W 1959 w Warszawie odbyły się dwie takie wystawy: organizowana przez Warszawską Spółdzielnię Mieszkaniową na os. Kasprzaka oraz na os. Bezdomnych Kochanków z inicjatywy Spółdzielni Ład²³. Największym echem odbiła się jednak późniejsza ekspozycja, będąca efektem kilkuletnich badań Instytutu

19 | Zaproszenie 1981.

20 | MROZEK 1981, s. 52.

21 | WRÓBLEWSKA 1981, s. 2.

22 | AGMA.

23 | „Projekt” 1959, nr 3, s. 31.

Wzornictwa Przemysłowego (IWP) nad optymalnymi rozwiązaniami zintegrowanego projektowania wnętrz mieszkalnych i ich wyposażenia. W Radomskiej Spółdzielni Mieszkaniowej zrealizowano tzw. pokaz studialny, czyli dwanaście w pełni umeblowanych mieszkań trzy-, cztero- i pięcioosobowych, opierających swoją strukturę na systemie otwartym budownictwa prefabrykowanego o nazwie W-70, czyli takim, w którym można było swobodnie manipulować ściankami działowymi²⁴. By stworzyć realną wizję kompletnego mieszkania, organizatorzy wystawy w porozumieniu ze Zjednoczeniem Przemysłu Meblarskiego zaprezentowali wyłącznie te sprzęty, które były ówczesnie produkowane lub miały wejść do produkcji w ciągu dwóch lat. Pozytywne reakcje zwiedzających odnosiły się właśnie do aspektu utylitarnego i realnej możliwości zaczerpnięcia inspiracji z prezentowanych wnętrz: „[...] wystawa ta będąc swoistym poligonem dla projektantów i wykonawców, stała się równocześnie rodzajem elementarza kultury mieszkaniowej”²⁵.

Wystawy wzornictwa zagranicznego

Mimo że obce wzornictwo prezentowane było zdecydowanie rzadziej niż krajowe, to właśnie pokaz architektury wnętrz sąsiadów zza południowej granicy był pierwszą wystawą wzorniczą w Polsce po II wojnie światowej. *Wystawa czechosłowackiej urbanistyki, architektury wnętrz i budowy osiedli* odbyła się już w 1948 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie²⁶. Na kolejną wystawę zagraniczną trzeba było czekać ponad dekadę. Wystawa jugosłowiańskiej sztuki użytkowej posłużyła jako pretekst do debaty o współpracy artystów z przemysłem i pozwoliła na poznawanie jej zagranicznego wzorca²⁷. Lata 70. obfitowały w liczne wystawy zagranicznego dizajnu. W roku 1974 odbyła się prezentacja wzornictwa przemysłowego Finlandii, po której komentatorzy zauważyli wyraźną odrębność tamtejszych wzorów i podjęli próbę uchwycenia ich cech charakterystycznych, występujących w wielu projektach, czyli: modułowości, możliwości sztaplowania oraz elastyczności układów²⁸. W tym samym roku odbyła się wystawa pt. *Przedmioty i my* prezentująca wzornictwo czechosłowackie, która zaowocowała konstatacją o większym niż w Polsce udziale tamtejszych projektantów przemysłowych

24 | RZEHAŁ 2017, s. 129.

25 | BARUCKI 1972, s. 41.

26 | *Polskie Życie* 2012b, s. 38.

27 | HUMŁ 1959, s. 16.

28 | SIEDLECKI 1974, s. 54.

w „kształtowaniu materialnego środowiska człowieka”²⁹. Wystawa wzornictwa jugosłowiańskiego odbyła się również w siedzibie Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w 1975 roku i została pomyślana jako „prezentacja osiągnięć i ilustracja wszechstronnego rozwoju w tym zakresie, jaki nastąpił w ciągu kilkunastu lat w Jugosławii, gdy stworzone zostały warunki ekonomiczne i społeczne, umożliwiające skuteczną współpracę projektantów z przemysłem”³⁰. W komentarzach powystawowych podkreślona została ewolucja Jugosławii, która jako kraj o charakterze rolniczym przeistaczała się w konkurencyjny ośrodek przemysłowy na arenie międzynarodowej³¹. W tym samym roku odbyła się wystawa wzornictwa skandynawskiego, która „była okazją do refleksji nad jednym z najbardziej fascynujących zjawisk we współczesnym ruchu projektowania form przemysłowych, jakim jest fenomen określany mianem »designu skandynawskiego«”³². Andrzej Wróblewski na łamach czasopisma „Projekt” zauważył, że wraz z tamtejszym wzornictwem zwiedzający mieli szansę poznać nieco kulturę prezentowanego regionu, ponieważ codzienne przedmioty w pewnym stopniu kształtują styl życia Skandynawów³³. Koniec dekady przyniósł dwie wyjątkowe wystawy: indywidualną projektanta Pietera de Bruyne³⁴ oraz *Dom szwedzki*, ukazującą typowe szwedzkie meble³⁵. Omawiany okres zamyka ekspozycja fińskiego wzornictwa przemysłowego w 1984 roku, która prezentowała „możliwie syntetyczny i zarazem różnorodny obraz najciekawszych dokonań Finów na polu wzornictwa”³⁶.

Zasadniczo poszczególne pokazy obejmowały wzornictwo meblowe jednego wybranego państwa: i tak dwukrotnie prezentowano wzornictwo czeskosłowackie i jugosłowiańskie, a jednorazowo wzornictwo fińskie, duńskie, szwedzkie i brytyjskie. Ewenementem były prezentacje zbiorcze kilku krajów oraz indywidualnych projektantów. Od 1945 do 1989 roku odbyła się jedna wystawa wzornictwa obejmująca wszystkie państwa skandynawskie, w Warszawie w 1975 roku, oraz jedna indywidualna zagranicznego twórcy – Pietera de Bruyne w galerii Związku Polskich Artystów Plastyków w Warszawie. Wiele projektów zagranicznych w postaci zrealizowanych prototypów można było również zobaczyć na *Międzynarodowym Triennale Mebla*, omawianym powyżej. Nie zmienia to jednak faktu, że pokazy

29 | CZACHOWSKI 1974, s. 54.

30 | SIEDLECKI 1975, s. 16.

31 | *Ibidem*, s. 18.

32 | WRÓBLEWSKI 1975, s. 10.

33 | *Ibidem*, s. 12.

34 | WILMA 1980, s. 61.

35 | „Projekt” 1980, nr 1, s. 64.

36 | SCHUBERT 1985, s. 58.

obcego wzornictwa odbywały się głównie w Warszawie, i najczęściej były organizowane przez IWP (do wyjątków należy wystawa *Wzornictwo Przemysłowe Wielkiej Brytanii*, która miała miejsce w Krakowie, w siedzibie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1963 roku oraz pokaz *Fińskiego Wzornictwa Przemysłowego* w Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Poznaniu w 1984 roku). Komentarze w ówczesnej prasie kładły nacisk na aspekt prezentacji nie tylko samych mebli i przedmiotów zaprojektowanych w innych krajach, ale przede wszystkim na możliwość zapoznania się polskiej publiczności z systemem produkcji i sposobami powiązania projektantów z przemysłem. Co nie dziwi, dyskusje powystawowe skupiały się często na porównaniach projektów zagranicznych i funkcjonowania branży meblarskiej z sytuacją w naszym kraju. Sposób aranżacji przestrzeni wystawienniczej wzornictwa zagranicznego w większości przypominał prezentacje rzeźbiarskie, wykorzystujące podesty w celu wizualnego wyodrębnienia obiektu. Wyjątkiem była wystawa *Dom szwedzki*, która odbyła się w Warszawskim Instytucie Wzornictwa Przemysłowego w 1979 roku, kiedy zaaranżowano poszczególne pomieszczenia domu na wzór realnego meblowania przestrzeni mieszkalnej.

Strategie wystawiennicze poszczególnych organizatorów najczęściej podporządkowane były jednemu głównemu celowi, formułowanemu mniej lub bardziej dosłownie w katalogach wystaw, czyli stworzeniu przestrzeni porozumienia pomiędzy członkami branży meblarskiej – projektantami, producentami i odbiorcami. Dialog miał być zawiązany w celu wzajemnego komunikowania swoich potrzeb i możliwości, a co za tym idzie usprawnienia procesu projektowania, produkcji i dystrybucji. W rzeczywistości okazało się, że pomimo dyskusji, które powstawały wokół wystaw meblarskich, nie miały one realnego wpływu na poprawę sytuacji, ponieważ gospodarka niedoboru była najsilniejszym czynnikiem, który determinował stan całego przemysłu, w tym branży meblarskiej. Z komentarzy prasowych wynika z kolei, że niezależnie od podmiotu organizującego daną ekspozycję oczekiwano od niej tego samego, czyli pokazu o charakterze czysto praktycznym. Wszelkie przejawy traktowania mebla jako wytworu jednostkowego, rzemieślniczego czy niespełniającego wymogów produkcji spotykały się z krytyką. Wyjątkiem były wystawy wzornictwa zagranicznego, które rządziły się swoimi prawami, ponieważ z założenia były pokazami niedostępnych obiektów. Silne, negatywne reakcje na mebel unikatowy pokazują wyraźną granicę, która była dla społeczeństwa polskiego okresu Polski Ludowej oczywista – przedmioty służą człowiekowi poprzez swoją użyteczność i nie powinny aspirować do roli sztuki.

Spis wystaw meblarskich w Polsce w latach 1945–1989³⁷:

Lp.	Rok	Miejsce/organizator (jeśli wiadome)	Opis lub tytuł
1	1948	Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie	<i>Wystawa czechosłowackiej urbanistyki, architektury wnętrz i budowy osiedli</i>
2	1948	Poznań, Dom Rzemieślniczy	<i>Sztuka i Rzemiosło</i>
3	1952	Warszawa, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych (dzisiaj: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki) / Związek Polskich Artystów Plastyków	Pokaz projektów Sekcji Architektury Wnętrz Związku Polskich Artystów Plastyków
4	1952	Warszawa, siedziba Instytutu Wzornictwa Przemysłowego / Centralne Laboratorium Przemysłu Drzewnego, Centralny Zarząd Wyrobów Drzewnych, Instytut Wzornictwa Przemysłowego	Doroczna wystawa wzorów mebli
5	1953	Wronki, Centrala Handlowa Przemysłu Drzewnego	Wystawa mebli (połączona ze sprzedażą)
6	1957	Warszawa, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych (dzisiaj: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki) oraz Sale Redutowe Teatru Narodowego / ZPAP: sekcja architektury, Ministerstwo Kultury i Sztuki	<i>Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz</i>
7	1957	Warszawa, Kordegarda / Spółdzielnia Artystów Ład	Wystawa z okazji 30-lecia Spółdzielni Artystów Ład
8	1958	Poznań, Biuro Wystaw Artystycznych / Związek Polskich Artystów Plastyków	III Wystawa Architektów Wnętrz Związku Polskich Artystów Plastyków
9	1958	Kraków, Pałac Sztuki	Ogólnopolski Salon Architektury Wnętrz

³⁷ Spis sporządzono na podstawie cyklu wydawniczego „Polskie Życie Artystyczne w latach 1944–1960”, informacji prasowych, materiałów z archiwum Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu. Wykaz nie obejmuje wszystkich wystaw meblarskich omawianego okresu, ale zapewne zawiera dużą ich część, uwzględniając najważniejsze z nich. Spis będzie uzupełniany w ciągu dalszych badań. W zestawieniu nie zostały ujęte cykliczne wystawy odbywające się na Międzynarodowych Targach Poznańskich oraz doroczne wystawy pracowników i studentów szkół wyższych organizowane od roku 1948.

Lp.	Rok	Miejsce/organizator (jeśli wiadome)	Opis lub tytuł
10	1959	Warszawa, Osiedle Młodych / Spółdzielnia Artystów Ład	Pokaz meblościanek inż. Kucharskiego
11	1959	Warszawa, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych (dzisiaj: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki) / Spółdzielnia Artystów Ład	40-lecie Spółdzielni Artystów Ład
12	1959	Warszawa, os. Kasprzaka / Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa, Związek Polskich Artystów Plastyków	Pokaz nowoczesnych wnętrz mieszkalnych
13	1959	Warszawa, Instytut Wzornictwa Przemysłowego	Wystawa fotografii pt. <i>Kształt i funkcja</i>
14	1959	Warszawa, Wrocław	Wystawa jugosłowiańskiej sztuki użytkowej
15	1960	Katowice, Hala Parkowa	Ogólnokrajowa Wystawa Nowoczesnych Mebli
16	1961	Poznań, Biuro Wystaw Artystycznych / Związek Polskich Artystów Plastyków	Okręgowa Wystawa Architektury Wnętrz
17	1961	Poznań, Biuro Wystaw Artystycznych / Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu	Indywidualna wystawa prac – Witold Gyurkovich
18	1962	Poznań, Międzynarodowe Targi Poznańskie, Warszawa, Dom Chłopa	<i>II Wystawa Wzornictwa Przemysłowego</i> (połączona ze sprzedażą mebli)
19	1962	Poznań, Biuro Wystaw Artystycznych / Związek Polskich Artystów Plastyków	<i>Okręgowa Wystawa Architektury Wnętrz</i>
20	1962	Warszawa, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych (dzisiaj: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki) / Spółdzielnia Artystów Ład	Cykl: <i>Polskie dzieło plastyczne w XV-leciu PRL</i> tytuł: <i>Sztuka użytkowa</i>
21	1963	Warszawa, Pawilon przy ul. Przeskok / Zjednoczenie Przemysłu Meblarskiego, Centrala Handlu Meblami	<i>Segmentowe Meble do Małych Mieszkań</i>

Lp.	Rok	Miejsce/organizator (jeśli wiadome)	Opis lub tytuł
22	1963	Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych	<i>Wzornictwo Przemysłowe Wielkiej Brytanii</i>
23	1964	Katowice	Pokaz wyposażenia wnętrz mieszkalnych
24	1965	Katowice	Pokaz <i>Meble do małych mieszkań</i>
25	1965	Poznań, Biuro Wystaw Artystycznych	<i>Architektura wnętrz i formy przemysłowe</i>
26	1965	Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Biuro Projektowo-Konstrukcyjne СТНAB	Pokaz typowych mebli biurowych
27	1966	Katowice	Wystawa Wzornictwa Przemysłowego
28	1966	Warszawa, Instytut Wzornictwa Przemysłowego	<i>15 lat Instytutu Wzornictwa Przemysłowego</i>
29	1967	Warszawa / Spółdzielnia Artystów Ład	<i>40-lecie Ładu</i>
30	1967	Warszawa, Pałac Kultury, siedziba Instytutu Wzornictwa Przemysłowego / Instytut Wzornictwa Przemysłowego	<i>Wzornictwo – społeczeństwu</i>
31	1969	Warszawa, Gdańsk, Lublin, Wrocław, Łódź, Poznań	<i>Polska Sztuka Użytkowa w 25-lecie PRL</i>
32	1970	Poznań / Muzeum Narodowe w Poznaniu, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu	<i>Wystawa Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu</i>
33	1971	Poznań, Pałac Kultury (dziś: Centrum Kultury Zamek)	Wystawa mebli stylowych Spółdzielni Rzeźba i Stolarstwo Artystyczne
34	1971	Poznań, Biuro Wystaw Artystycznych	<i>Współpraca – Wystawa Sekcji Projektowania Przemysłowego</i>
35	1971	Poznań, Biuro Wystaw Artystycznych	<i>Funkcja – Nowoczesność – Poznań</i>
36	1971	Poznań, Biuro Wystaw Artystycznych	<i>Sztuka użytkowa. Brno i okręg południowomorawski</i>

Lp.	Rok	Miejsce/organizator (jeśli wiadome)	Opis lub tytuł
37	1971	Warszawa, Kordegarda / Ministerstwo Kultury i Sztuki	<i>Propozycje – twórczość Beaty i Andrzeja Nehringów</i>
38	1972	Radom, Radomska Spółdziel- nia Mieszkaniowa / Instytut Wzornictwa Przemysłowego	Pokaz 12 wyposażonych mieszkań W-70
39	1972– 1973	Warszawa, Brno, Katowice, Radom	<i>Problemowe Wystawy Mebli</i>
40	1973	Poznań, Biuro Wystaw Artystycznych	Projekty mebli mieszkanio- wych oraz pokaz systemu budownictwa wielkopłytkowego „Winogrady”
41	1973	Warszawa, Stowarzyszenie Architektów Polskich	Pokaz mebli redakcyjnych i biurowych
42	1974	Warszawa, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych (dzisiaj: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki)	<i>Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz</i>
43	1974	Warszawa, Instytut Wzorni- ctwa Przemysłowego	<i>Przedmioty i my – wzornictwo czeskosłowackie</i>
44	1974	Warszawa, Instytut Wzorni- ctwa Przemysłowego	<i>Wzornictwo przemysłowe Finlandii</i>
45	1974	Poznań, Biuro Wystaw Artystycznych	<i>Plastyka poznańska</i>
46	1974	Kraków, Biuro Wystaw Artystycznych	<i>UNIKAT '73</i> Pokaz tkaniny, mebli, szkła, architektury wnętrz
47	1975	Warszawa, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych (dzisiaj: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki)	<i>Aktualne tendencje. Plastyka poznańska. Poznań w panoramie xxx-lecia</i>
48	1975	Warszawa, Instytut Wzorni- ctwa Przemysłowego	Wystawa wzornictwa jugosłowiańskiego
49	1975	Warszawa	Wystawa wzornictwa skandynawskiego
50	1976	Warszawa, Stara Kordegarda	<i>Ars Rediviva – pokaz mebli stylowych i stylizowanych</i>

Lp.	Rok	Miejsce/organizator (jeśli wiadome)	Opis lub tytuł
51	1976	Poznań, Biuro Wystaw Artystycznych	<i>STUDIO</i>
52	1977	Częstochowa	<i>Ogólnopolski Pokaz Mebli</i>
53	1977	Warszawa, Instytut Wzornictwa Przemysłowego	<i>Duński dom</i>
54	1978	Warszawa, Instytut Wzornictwa Przemysłowego	<i>Rodzimość we wzornictwie</i>
55	1978	Poznań, Biuro Wystaw Artystycznych	Indywidualna wystawa mebli Andrzeja Jeziorkowskiego
56	1979	Poznań, Biuro Wystaw Artystycznych / Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych	Dyplomy Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych
57	1979	Warszawa / Związek Polskich Artystów Plastyków	Wystawa indywidualna Pietera de Bruyne
58	1979	Warszawa, Instytut Wzornictwa Przemysłowego	<i>Dom szwedzki</i>
59	1980	Poznań, Międzynarodowe Targi Poznańskie / komitet organizacyjny Triennale	<i>I Międzynarodowe Triennale Mebla</i>
60	1980	Poznań, Biuro Wystaw Artystycznych	Dyplomy Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu
61	1981	Warszawa, Galeria „Forma”	<i>Meble z wikliny</i> (prezentacja twórczości trzech artystów: Z. Majchrzaka, I. Żmudzińskiej, H. Żarskiej)
62	1983–1985	Wystawa objazdowa	<i>Wzornictwo – sztuka społecznie użyteczna</i>
63	1984	Poznań, Muzeum Rzemiosł Artystycznych	<i>Fińskie Wzornictwo Przemysłowe</i>

Bibliografia

Źródła

AGMA – Archiwum Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu

Oczekiwanie 1980 – List organizatorów do członków rady programowej pt. „Oczekiwanie”, 1980, archiwum prywatne.

Zaproszenie 1981 – Zaproszenie do wzięcia udziału w pracach Rady Programowej drugiej edycji *Międzynarodowego Triennale Mebla*, sygnowane przez członków komitetu organizacyjnego, kierowane do Czesława Kowalskiego, 1981, archiwum prywatne.

Opracowania

BARUCKI 1972 – Tadeusz Barucki, *Mieszkanie produkcji przemysłowej*, „Projekt” 1972, nr 2, s. 41.

BOJAR 1984 – Jerzy Bojar, *Wzornictwo w działaniu*, „Projekt” 1984, nr 3, s. 41.

CZACHOWSKI 1974 – Włodzimierz Czachowski, *Przedmioty i my*, „Projekt” 1974, nr 1, s. 54.

CZARTORYSKA 1963 – Urszula Czartoryska, *Fotografia w wystawiennictwie targowym*, „Projekt” 1963, nr 4, s. 42.

O'DOHERTY 2015 – Brian O'Doherty, *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, Gdańsk 2015.

GREENBERG 2012 – Reesa Greenberg, *Redystrybucja wystawionego. Argument za ponownym rozważeniem przestrzeni*, [w:] *Display. Strategie wystawiania*, red. Maria Hussakowska, Ewa Małgorzata Tatar, Kraków 2012.

HUML 1959 – Irena Huml, *O wystawie po wystawie*, „Projekt” 1959, nr 3, s. 16–19.

HUML 1963 – Irena Huml, *Polska sztuka użytkowa*, „Projekt” 1963, nr 2, s. 2–8.

Międzynarodowe 1980 – Międzynarodowe Triennale Mebla, red. Marzena Hrynkiewicz, Poznań 1980.

MROZEK 1981 – Józef Mrozek, *I Triennale Mebla. Mobiliosfera*, „Sztuka” 1981, nr 2, s. 52.

Ogólnopolska wystawa 1958 – Ogólnopolska wystawa architektury wnętrz 1957, oprac. Józef Grabowski, Warszawa 1958.

Polska Sztuka 1972 – Polska Sztuka Użytkowa w 25-lecie PRL, red. Jerzy Olkiewicz, Warszawa 1972.

Polskie życie 2012a – Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960, t. 1: *Lata 1944–1947*, red. Barbara Wojciechowska, Warszawa 2012.

Polskie życie 2012b – Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960, t. 2: *Rok 1948*, red. Barbara Wojciechowska, Warszawa 2012.

Polskie życie 2012c – Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960, t. 3: *Rok 1949*, red. Anna Straszewska, Warszawa 2012.

Polskie życie 2012d – Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960, t. 4: *Rok 1950*, red. Przemysław Strożek, Warszawa 2012.

Polskie życie 2014 – Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960, t. 5: *Rok 1951*, red. Katarzyna Anna Kesling, Warszawa 2014.

Polskie życie 2015 – Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960, t. 6: *Rok 1952*, red. Anna Wiszniewska, Warszawa 2015.

Polskie życie 2016 – Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960, t. 7: *Rok 1953*, red. Anna Marcinowska, Warszawa 2016.

- RZEHAK 2017 – Katarzyna Rzehak, *Mieszkanie dla każdej rodziny. Związki pomiędzy normatywami budownictwa wielkopłytowego lat 70. a projektowaniem mebli w tym okresie i stylem wnętrz „mieszkań w blokach” na przykładzie dokumentacji pokazu studialnego IWP na Radomskim osiedlu Ustronie*, [w:] „Człowiek i Społeczeństwo” 2017, nr 43: *Projektowanie w latach 70.*, red. Weronika Bryl-Roman, s. 127–143.
- SCHUBERT 1985 – Zdzisław Schubert, *Fińskie wzornictwo przemysłowe*, „Projekt” 1985, nr 3, s. 58–63.
- SIEDLECKI 1974 – Jan Siedlecki, *Wzornictwo przemysłowe Finlandii*, „Projekt” 1974, nr 5, s. 54–55.
- SIEDLECKI 1975 – Jan Siedlecki, *Wzornictwo z Jugosławii*, „Projekt” 1975, nr 3, s. 16–19.
- Teoria i praktyka 1967 – [b.a.], *Teoria i praktyka wzornictwa przemysłowego*, „Projekt” 1967, nr 1, s. 44.
- WILMA 1980 – Zbigniew Wilma, *Wystawa Pietera de Bruyne*, „Projekt” 1980, nr 3, s. 61.
- WRÓBLEWSKA 1961 – Danuta Wróblewska, *I Targi Wzornictwa Przemysłowego*, „Projekt” 1961, nr 2, s. 36.
- WRÓBLEWSKA 1981 – Danuta Wróblewska, *Międzynarodowe Triennale Mebla*, „Projekt” 1981, nr 2, s. 2.
- WRÓBLEWSKI 1975 – Andrzej Wróblewski, *Designed in Scandinavia*, „Projekt” 1975, nr 2, s. 10–17.
- Wystawa SSP 1970 – *Wystawa Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu*, red. Ligia Wilkowa, Poznań 1970.

RECENZJE
I SPRAWOZDANIA

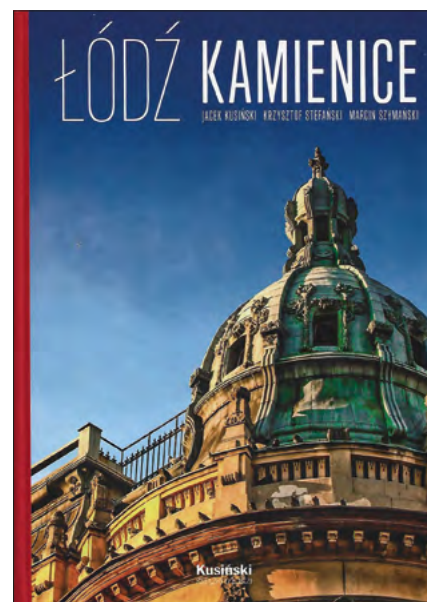
Piotr Gryglewski

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki <https://orcid.org/0000-0002-2712-2855>

Jacek Kusiński, Krzysztof Stefański, Marcin Szymański *Łódź. Kamienice*

Wydawnictwo Kusiński
(we współpracy z Muzeum Miasta Łodzi),
Łódź 2021, s. 495. Recenzja

W ostatnich miesiącach ukazała się kolejna, interesująca praca poświęcona łódzkiej architekturze – *Łódź. Kamienice* autorstwa Jacka Kusińskiego, Krzysztofa Stefańskiego i Marcina Szymańskiego. Łączy ona w udany sposób wartości naukowe z popularyzatorskimi, zamknięte w bardzo atrakcyjnej oprawie edytorskiej. Omawiana publikacja ukazała się w ramach firmowanej przez Wydawnictwo Kusiński serii książek poświęconych architekturze Łodzi. Pozycje te charakteryzują się wyjątkowo staranną edycją, znakomitymi ilustracjami i atrakcyjną formą wydawniczą, nabierającą cech poręcznego albumu. W mojej ocenie ważną cechą tych publikacji jest umiejętne połączenie atrakcyjnej oprawy edytorskiej i ilustracyjnej z rzetelną, merytoryczną treścią. Omawiana książka została wydana przy współudziale Muzeum Miasta Łodzi, co podkreśla krótkie wprowadzenie pióra dyrektora tej placówki, Magdy Komarzeniec. Niewątpliwie pozycja ta zachowuje wszystkie cechy wcześniejszych tomów opublikowanych w ramach serii Wydawnictwa Kusiński. Poza tym podejmuje nie do końca doceniany temat łódzkich kamienic. Budowle tego typu – zwłaszcza na poziomie publikacji popularyzatorskich – wciąż nikną w cieniu łódzkich rezydencji, fabryk czy szerszych zagadnień stylistycznych, gdzie bywają omawiane jakby „przy okazji”. Już tylko z tego powodu wspomniana książka wypełnia ważną lukę wydawniczą.





Andrzeja Struga 3

(pierwotnie ul. św. Andrzeja)

Dawna kamienica Drugiego Towarzystwa Pożyczkowo-Oszczędnościowego

- Monumentalna bryła tego gmachu góruje nad wąskim, krótkim odcinkiem obecnej ul. A. Struga, pomiędzy Piotrkowską a al. T. Kościuszki. Jest to nógdyjsze ul. św. Andrzeja, a skrócona wersja tej nazwy, czyli po prostu ul. Andrzeja, funkcjonuje do dzisiaj.

Z historią budynku wiąże się dramatyczny moment. Wznoszony od 1909 roku przez łódzki oddział warszawskiej firmy budowlanej „Martens i Daab”, według projektu warszawskiego architekta Ludwika Panczakiewicza, gmach zawałił się 15 stycznia następnego roku. Była to jedna z najbardziej spektakularnych katastrof budowlanych Łodzi w tamtym czasie, szeroko komentowana w miejscowej prasie. Szczęśliwie nikt przy tym poważnie nie ucierpiał – lekko potubocany został jedynie jeden ze stróżów. Przyczyną doszukiwano się w zbyt pospiesznym tempie robót przy niewielkim mrozie oraz zastosowaniu nowatorskich sklepień żelbetonowych systemu Matryna. Nadzór nad budową sprawował znany łódzki architekt Piotr Bruckalski, a notatka prasowa przypisała mu błędnie także autorstwo



Zielona 25

róg Gdańskiej 55

Dawna kamienica Judy Salomonowicza

- Charakterystycznym elementem krajobrazu dawnej Łodzi była duża enklawa zieleni biegnąca wzdłuż ul. Zielonej, od ul. Długiej (późniejszej Gdańskiej) do Zielonego Rynku (obecnie pl. N. Barlickiego), leżąca w południowej części posesji, na której znajdowały się zakłady przemysłowe założone w latach osiemdziesiątych XIX wieku przez Rudolfa Kellera.

W 1906 roku nabyła je spółka „Emil Eisert i S-ka”, należąca do Emila Eiserta i Ludwika Schweikerta, w latach międzywojennych przekształcona w zakład „Emil Eisert i Bracia Schweikert”. Zieleni otaczała willę zamieszkałą początkowo przez Rudolfa Kellera, a później przez Emila Eiserta. Teren ten został w połowie lat trzydziestych rozparcelowany i sprzedany. Nabywcą najatrakcyjniejszej południowej części, sąsiadującej z willą, był Juda Salomonowicz, który zainwestował w budowę na tej posesji dużej kamienicy. Obiekt wzniesiony został w latach 1936–1938 według projektu spółki architektonicznej Paweł Lewy i Henryk Lewinson, mającej na swoim koncie także inne ciekawe realizacje (Piotrkowska 224/226).





Piotrkowska 99

Dawna kamienica Szymona Goldbluma

- Prezentowane w niniejszej publikacji kamienice uderzają mnogością rozwiązań architektonicznych stosowanych w dekoracji ich fasad. Spośród licznych konwencji stylowych, jakie możemy spotkać, do rzadkości należą formy neogotyckie. Tłumaczyć to można faktem, że w XIX wieku gotyk łączony był z rycerskimi śledzibami i średniowiecznymi świątyniami – uważano go za styl właściwy dla ziemiańskich zamczków i kościołów.

Trudno było kojarzyć go z budynkami wypełniającymi tłoczne centrum dużego, przemysłowego miasta. Nie oznacza to wszakże, że styl ten w ogóle nie pojawiał się w architekturze łódzkich kamienic – przy ul. Piotrkowskiej i przy kilku innych ulicach centrum miasta znajdujemy domy prezentujące formy neogotyckie, a najbardziej efektownym tego przykładem jest z pewnością fasada kamienicy Szymona Goldbluma przy ul. Piotrkowskiej 99.

Obiekt zaprojektował w 1897 roku Gustaw Lamlau-Gutenteger – architekt wielokrotnie wzmiankowany na łamach tej książki – jest to jedno z jego najciekawszych „przedsecesyjnych” dzieł. Układ ten był charakterystyczny dla działek w centrum miasta – frontowałyby je uzupełniająco biegnące wzdłuż granic działki oficyny i zamykająca



Opracowanie składa się z dwóch wyraźnie wydzielonych części. Pierwsza została zamknięta w ponad 100-stronicowym wprowadzeniu, które zawiera słowo wstępne Dyrektora Muzeum Miasta Łodzi, wprowadzenie autorskie i rozbudowany, dwuczęściowy wywód naukowy poświęcony łódzkim kamienicom okresu historyzmu i modernizmu. Drugą część książki tworzy katalog 41 wybranych kamienic, który zajmuje niespełna 400 stron. Całość ilustrowaną atrakcyjnymi, kolorowymi fotografiami autorstwa Jacka Kusińskiego zamyka wykaz bibliograficzny.

Przyznaję, że trudno o jednoznaczną ocenę omawianej książki na poziomie kryteriów czysto naukowych. Bardzo solidną częścią książki jest liczące ponad 100 stron omówienie łódzkiej kamienicy jako dzieła sztuki. Tekst ten został umieszczony we Wstępie. Wywód został podzielony na dwie części – pierwsza omawia przykłady z przełomu XIX i XX wieku, druga została poświęcona obiektom z okresu międzywojennego. Obszerna wypowiedź, w mojej ocenie zasługująca na odrębny rozdział, została przygotowana w znacznym stopniu przez Krzysztofa Stefańskiego przy współudziale Marcina Szymańskiego, badacza z Uniwersytetu Łódzkiego. Opatrzony blisko trzema setkami przypisów tekst z jednej strony stanowi merytoryczne wprowadzenie do części katalogowej, z drugiej jest niewątpliwie znaczącym opracowaniem badawczym, będącym w tym momencie najbardziej

aktualną analizą naukową, wzbogacającą powstałe już omówienia architektury łódzkich kamienic.

Tematyka ta zaczęła się pojawiać w opracowaniach badaczy łódzkiej architektury od przełomu lat 60. i 70. ubiegłego wieku. Wśród tych wypowiedzi szczególnie miejsce zajmują badania prof. Ireny Popławskiej, Henryka Jaworowskiego, Wacława Balda, a także publikacje Anny Rynkowskiej¹. W ostatnim czasie bardzo ważnym opracowaniem tej problematyki, ujętej w szerszym kontekście międzynarodowym, jest wydana w 2016 roku książka Michała Domińczaka i Artura Zaguły, pracowników naukowych Instytutu Architektury i Urbanistyki Politechniki Łódzkiej, poświęcona typologii łódzkiej kamienicy². Interesującą cechą tych najnowszych wypowiedzi naukowych jest rozpatrywanie specyfiki kamienic wielkomiejskich z uwzględnieniem złożonych uwarunkowań historycznych, ekonomicznych i społecznych. Dzięki takiemu ujęciu budynki tego typu są rozumiane jako jeden z elementów składowych złożonego i dynamicznego organizmu wielkomiejskiego. W podobny sposób jest skonstruowany tekst w recenzowanej książce. Autorzy przybliżają więc fenomen łódzkiej kamienicy w powiązaniu z dynamiką ruchu budowlanego, omawiają wzorce i specyfikę tutejszych układów przestrzennych w korelacji z istniejącymi w danym okresie przepisami budowlanymi. Przybliżają również układy i specyfikę wewnątrz tych budynków i analizują stylistyczne rozwiązania fasad. Interesującym dopełnieniem dla informacji architektonicznych jest próba przybliżenia sposobu funkcjonowania tych budynków w przeszłości, chociażby pod kątem dochodów, jakie przynosiły kamienicznikom. Omówienie tak znaczącej grupy obiektów stało się także okazją do omówienia łódzkiego środowiska architektonicznego. Tekst ten, w znacznej mierze autorstwa Krzysztofa Stefańskiego, jest rzetelnym opracowaniem podsumowującym dotychczasowe informacje i zestawiającym najnowsze ustalenia.

Zamieszczony w publikacji katalog obejmuje 41 pozycji, uwzględniając, najciekawsze zdaniem autorów kamienice wznoszące się na terenie Śródmieścia Łodzi. Większość opisanych obiektów wznosi się wzdłuż ulic Piotrkowskiej, Gabriela Narutowicza, Henryka Sienkiewicza i Andrzeja Struga oraz al. Tadeusza Kościuszki. Każdy z budynków został omówiony na kilku zilustrowanych stronach. W katalogu zastosowano powtarzalny schemat opisu, poprzedzony adresem (obecnym i historycznym), a także zachęcającym do lektury kilkuzdaniowym

1 | W. Bald, H. Jaworowski, I. Popławska, *Łódź. Zabytkowy układ przestrzenny. Ocena wartości*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1973, t. 18, s. 117–165; W. Bald, H. Jaworowski, I. Popławska, *Wartości przestrzenne zabudowy śródmiejskiej w Łodzi na przykładzie dwóch kwartałów przy ulicy Piotrkowskiej*, „Ochrona Zabytków” 1981, nr 34, s. 134–142; I. Popławska, *Architektura mieszkaniowa w Łodzi w XIX wieku*, Warszawa 1992; A. Rynkowska, *Ulica Piotrkowska*, Łódź 1970.

2 | M. Domińczak, A. Zaguła, *Typologia łódzkiej kamienicy*, Łódź 2016.

cytatem zaczerpniętym z głównego tekstu. W każdym z zamieszczonych opisów pojawiają się dwie grupy informacji. Pierwsza dotyczy zagadnień z zakresu historii sztuki i analizy obiektu, druga ma charakter historyczny, ukazując koleje losu opisywanych obiektów. Tak skonstruowany tekst tworzy minimonografie poszczególnych budynków. Integralną częścią tych opisów są barwne fotografie, które poza widokiem ogólnym obiektów w atrakcyjny sposób ukazują ich dostępne wnętrza, klatki schodowe, przejazdy bramne i intrygujące detale. Muszę przy tym przyznać, że niejasne pozostaje dla mnie kryterium doboru obiektów. Nie zostały one podporządkowane katalogowej topografii czy też wskazanym ramom chronologicznym. Jak zaznaczyli sami autorzy we Wstępie, opisane budynki stanowią „reprezentatywną grupę ukazującą różnorodność rozwiązań” i niewątpliwie „najbardziej efektowne obiekty”³. Tego typu deklaracje wyraźnie akcentują popularyzatorskie założenia tego doboru, który ma przykuwać uwagę czytelników i ilustrować całe bogactwo tytułowego zagadnienia. Niestety przy całej atrakcyjności tej pozycji, efektownej formie wciąż nie wypełnia ona istotnej luki publikacyjnej mogącej spełniać rolę topograficznego, rzetelnego katalogu łódzkich kamienic. Pozostaje mieć tylko nadzieję, że zapotrzebowanie na tego typu opracowanie zostanie wzmocnione opisywaną książką.

Podsumowując, należy stwierdzić, że omawiana pozycja jest kolejną, bardzo ważną, wartą uwagi publikacją poświęconą łódzkiej architekturze. Podejmuje w dużo mniejszym stopniu dotąd eksploatowaną tematykę, która z pewnością wzbudzi zainteresowanie szerokiego grona odbiorców. Bardzo atrakcyjna forma graficzna i staranne wydanie jest kolejnym atutem tej pozycji. Na płaszczyźnie merytorycznej na uznanie zasługuje zwłaszcza część wprowadzająca, która jest zwartym, wieloaspektowym opracowaniem architektonicznej problematyki łódzkich kamienic od około 1900 do 1939 roku. Sygnalizowany powyżej niedosyt związany z brakiem szerszego, naukowego omówienia tej tematyki niewątpliwie pozostaje, ale wydaje się, że seria książek Wydawnictwa Kusiński jest konstruowana w nieco odmienny sposób. Są to rozpoznawalne pozycje, w udany sposób starające się łączyć staranną edycję i efektowny materiał ilustracyjny ze zwartą merytoryczną treścią. Niewątpliwie tego typu kompromis pomiędzy naukowością a zadaniami popularyzatorskimi został osiągnięty również w przypadku omawianej publikacji.

3 | Jacek Kusiński, Krzysztof Stefański, Marcin Szymański, *Łódź. Kamienice*, Wydawnictwo Kusiński (we współpracy z Muzeum Miasta Łodzi), Łódź 2021, s. 14. Dodać należy, że autorzy publikacji zapowiadają jej tom drugi, który będzie zawierał kolejne kilkadziesiąt obiektów (przypis redaktorów numeru).

Joanna Jaśkiewicz

Artystka Anna Bilińska (1854–1893)

Wystawa *Artystka. Anna Bilińska 1854–1893* (26 czerwca – 10 października 2021, kuratorki: Agnieszka Bagińska, Renata Higersberger) to kolejna z dużych monografii przygotowanych przez Muzeum Narodowe w Warszawie. O ile poprzednie prezentowały twórczość artystów powszechnie znanych (Aleksandra Gierymskiego, Olgi Boznańskiej), to tym razem sięgnięto po malarzkę rozpoznawalną niemal wyłącznie w gronie specjalistów. W tym miejscu warto przypomnieć, że nie była to pierwsza wystawa monograficzna Bilińskiej: niemal dokładnie 8 lat wcześniej w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie miała miejsce ekspozycja *Anna Bilińska. Kobieta* (21 czerwca – 13 października 2013, kuratorka: Anna Król), jej skala była jednak mniejsza niż w przypadku warszawskiego pokazu. Tym razem zaprezentowano prawie 120 dzieł artystki – w tym obrazy olejne, akwarele, pastele oraz rysunki. Duża część pochodzi z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, które posiada największy zbiór prac Bilińskiej, m.in. dzięki staraniom jej męża, Antoniego Bohdanowicza. Pozostałe prace zostały wypożyczone z polskich i zagranicznych muzeów oraz kolekcji prywatnych. Wśród nich znalazło się wiele dzieł dotąd nieprezentowanych publicznie, co stanowi dodatkową wartość wystawy. Uzupełnieniem były dokumenty, fotografie, a także prace innych artystek, które nadały twórczości Bilińskiej szerszy kontekst.

Wystawa ułożona została w porządku chronologicznym, pokazując drogę rozwoju zawodowego Bilińskiej poczynając od pierwszych prób malarskich i czasów nauki w warszawskiej pracowni Wojciecha Gersona. Wiele uwagi kuratorki poświęciły wątkowi studiów artystki w paryskiej Académie Julian. Jest to zrozumiałe, decyzja o wyjeździe zaważyła bowiem na dalszych losach malarki i otworzyła przed nią perspektywy niedostępne w Warszawie. Na wystawie pokazano szkolne prace – szkice do kompozycji historycznych i studia

1. Fragment okładki książki *Artystka. Anna Bilińska 1854–1893*, red. naukowa Agnieszka Bagińska, Renata Higersberger, projekt graficzny Jerzy Gruchot, Wojciech Koss / Full Metal Jacke, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2021





2. | Fragment aranżacji sali ekspozycyjnej, fot. Joanna Jaśkiewicz, 2021

z modela – których dużą kolekcję posiada warszawskie muzeum. Opowieść o Anie Bilińskiej w Académie Julian zyskała bardziej uniwersalny wymiar przez wprowadzenie do tej części wystawy prac innych uczennic, a także archiwalnych fotografii i dokumentów. W jednej z sal odtworzono nawet szkolną pracownię, wykorzystując jej oryginalne wyposażenie „pozwalające odtworzyć kreatywną atmosferę tego miejsca” – jak pisała jedna z kuratorek¹. Działalność Académie

1 | *Artystka* 2021b.

Julian to temat zdecydowanie wart dokładniejszego zgłębienia. Założona przez Rodolphe'a Juliana akademia była jedną z nielicznych szkół artystycznych, które przyjmowały kobiety i oferowały im program studiów zbliżony do realizowanego w męskich pracowniach. Początkowo nauka była nawet koedukacyjna, ale szybko zrezygnowano z tego rewolucyjnego pomysłu pod presją oburzonego społeczeństwa. Przez lata szkoła przyciągała młode artystki z wielu krajów, w tym także Polki. Uczennice wspólnie pracowały, nawiązywały przyjaźnie i wkraczały do świata profesjonalnej sztuki. Były zachęcane przez profesorów do udziału w wystawach, będących w XIX wieku jedyną drogą do budowania swojej pozycji zawodowej. Dzięki wyeksponowaniu tych wątków opowieść o Bilińskiej zmieniła się w narrację o sytuacji kobiet w sztuce w czasach, gdy twórczość artystyczną powszechnie uznawano za dziedzinę wyłącznie męską, a największym komplementem dla malarki mógł być „brak kobiecości” jej prac.

Kolejną część wystawy, poświęconą dojrzałej twórczości Bilińskiej, nie bez powodu otwierał jej słynny *Autoportret* z 1887 roku (Muzeum Narodowe w Krakowie). Obraz, namalowany w czasie głębokiego kryzysu w życiu osobistym, stał się dla niej przepustką do kariery po tym, gdy został nagrodzony medalem trzeciej klasy na Salonie. W kolejnych latach artystka pokazała go jeszcze na kilku innych wystawach (m.in. w Krakowie, Lwowie, Warszawie, Monachium i na Wystawie Światowej w Paryżu w 1889 roku), wszędzie spotykając się z entuzjastycznym przyjęciem. Zapewniło jej to rozgłos i przyływ zamówień na portrety.

To właśnie olejne i pastelowe podobizny dominowały w dalszej części ekspozycji. Wśród nich szczególną uwagę zwracał imponujący *Portret rzeźbiarza George'a Greya Barnarda* z 1890 roku (State Museum of Pennsylvania) namalowany na zlecenie amerykańskiego kolekcjonera i mecenasa Alfreda Corninga Clarka. Obraz, który spotkał się z entuzjastycznymi recenzjami po pokazie na Salonie, polskim badaczom przez lata znany był tylko z czarno-białej reprodukcji. Obok niego umieszczono wypożyczony z Musikinstrumenten-Museum w Berlinie *Portret młodego pianisty Józefa Hofmanna* – kolejne zamówienie Clarka. Mimo że był najdrożej sprzedaną pracą Bilińskiej, to został przyjęty znacznie chłodniej niż wizerunek rzeźbiarza.

Inną, sporą grupą prac były pastele o charakterze rodzajowym, często przedstawiające tzw. typy ludowe. Bilińska chętnie sięgała po ukraiński strój ludowy, który kojarzył jej się z dzieciństwem, a zarazem odpowiadał gustom zachodnioeuropejskiej publiczności poszukującej „egzotyki”. Na wystawie ten typ prac reprezentowały m.in. dwa wielkoformatowe pastele z 1891 roku podejmujące motyw macierzyństwa (Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego i Muzeum Narodowe w Warszawie).

Zupełnie inne oblicze Bilińskiej ujawniają pejzaże jej autorstwa. Niewielkie, w formatach poręcznych do pracy w plenerze, powstawały głównie podczas

pobytów malarki nad morzem – w Pourville w Normandii oraz w bretońskich miejscowościach, takich jak Beg-Meil czy La Rochelle. Malowane są znacznie swobodniej, niż prace wykonywane na zamówienie lub z myślą o pokazywaniu na wystawach. Ta prywatna część twórczości pokazuje Bilińską jako artystkę wrażliwą na światło i uważną obserwatorkę przyrody. Na te walory wskazywali również krytycy komentujący nieliczne wystawy pejzaży malarki. Ostatnia z nich odbyła się tuż przed jej śmiercią, na początku 1893 roku, w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.

Klamrą niejako zamykającą wystawę był drugi *Autoportret* Bilińskiej (Muzeum Narodowe w Warszawie) usytuowany w amfiladzie *vis-à-vis* obrazu z 1887 roku. Zamówił go hrabia Ignacy Korwin-Milewski do swojej kolekcji złożonej z portretów własnych najwybitniejszych współczesnych malarzy polskich. Bilińska była jedyną kobietą zaproszoną do tego grona. Obraz nigdy nie został dokończony, pracę przerwała choroba i przedwczesna śmierć artystki 8 kwietnia 1893 roku.

Warto wspomnieć o bogatym programie towarzyszącym wystawie, w tym międzynarodowej konferencji „Wspólnoty, kariera, migracje – artystki w ostatnich dekadach XIX wieku” (8–9 października 2021), w której wzięły udział m.in. Frances Borzello czy Griselda Pollock. Zapis wydarzenia dostępny jest na kanale YouTube muzeum².

Imponujące wrażenie robi katalog wydany przy okazji wystawy³. Otwierają go cztery eseje, które – podobnie jak cała ekspozycja – osadzają historię Bilińskiej w szerszym kontekście sytuacji artystek w końcu XIX wieku. W pierwszym z nich Renata Higersberger dość szeroko omawia działalność Académie Julian. W kolejnym, zatytułowanym *Malarka Salonu. Strategie wystawowe i artystyczne Anny Bilińskiej*, Agnieszka Bagińska analizuje sposoby budowania własnej pozycji zawodowej przez malarkę. Rachel Mader skupia się z kolei na zjawisku profesjonalizacji artystek w końcu XIX wieku. Ostatni esej, autorstwa Agnieszki Morawińskiej, koncentruje się na problematyce statusu kobiet w świecie sztuki. Główną i najobszerniejszą część publikacji stanowi katalog wszystkich dzieł Bilińskiej opracowany przez Agnieszkę Bagińską, Małgorzatę Heymer i Renatę Higersberger. Obejmuje on również prace znane wyłącznie z reprodukcji albo wzmianek w notatkach czy katalogach wystaw. Wielu obiektom towarzyszą wyczerpujące noty. Takie kompendium zbierające wszystkie dostępne informacje o twórczości Bilińskiej będzie z pewnością bezcennym materiałem dla badaczy i być może przyczyni się do zidentyfikowania miejsca pobytu kolejnych obrazów artystki, dziś zapewne rozsianych po kolekcjach prywatnych na całym świecie. Publikacja obejmuje

2 | KONFERENCJA NAUKOWA 1; KONFERENCJA NAUKOWA 2.

3 | *Artystka* 2021a.

ponadto kalendarium życia i twórczości malarki, listę wystaw, w których brały udział jej dzieła i rozbudowaną bibliografię.

Anna Bilińska to z pewnością postać, która zasługuje na miejsce w historii sztuki – nie tylko jako malarka, ale także jako pierwsza Polka, która odniosła międzynarodowy sukces artystyczny. Ciesząca się ogromną popularnością wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie niewątpliwie w jakimś stopniu przywróciła jej tę pozycję – także poza wąskim gronem specjalistów. Przez niemal 130 lat po swojej śmierci Bilińska nie doczekała się żadnego poważnego opracowania swojego dorobku. Towarzyszący warszawskiej ekspozycji katalog wypełnia tę lukę i to zawiązką, stanowiąc bezcenne źródło do dalszych badań nad życiem i twórczością artystki.

Bibliografia

- Artystka 2021a – *Artystka. Anna Bilińska 1854–1893*, red. Agnieszka Bagińska, Renata Higersberger, Warszawa 2021.
- Artystka 2021b – *Artystka. Anna Bilińska (1854–1893). 6 czerwca – 10 października 2021. Muzeum Narodowe w Warszawie*, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artykuly/311> [dostęp: 27.10.2021].
- KONFERENCJA NAUKOWA 1 – KONFERENCJA NAUKOWA / *Wspólnoty, kariera, migracje – artystki w ostatnich dekadach XIX wieku* [1], <https://www.youtube.com/watch?v=wTrAr61JBRg> [dostęp: 27.10.2021].
- KONFERENCJA NAUKOWA 2 – KONFERENCJA NAUKOWA / *Wspólnoty, kariera, migracje – artystki w ostatnich dekadach XIX wieku* [2], <https://www.youtube.com/watch?v=nv6y4p6JJ6s> [dostęp: 27.10.2021].

Dominika Łarionow

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki <https://orcid.org/0000-0002-6920-6360>

Autonomia sztuki, czyli rzeźby pozornie niemożliwe Andrzeja Jocz

Liczne nurty awangard artystycznych ubiegłego stulecia przyzwyczyły odbiorców do sztuki, która wciąż zaskakuje. I nawet nie będzie na wyrost uczynione stwierdzenie, że wszelka działalność twórcza stała się w ciągu ostatnich 100 lat jedną z najbardziej ekspansywnych dziedzin aktywności człowieka, podążającą krok w krok za równie dynamicznie rozwijającymi się technologiami. Dodatkowo ważnym pozostaje fakt, że artyści z początków XX wieku uczynili z samej istoty tworzenia obszar manipulacji intelektualnej, pisząc manifesty, poematy, dramaty, powieści, kreując autowizerunek nowoczesnego malarza, performerera, designera. Następne pokolenia rozwinęły niebywałą zdolność do anektowania coraz to nowych obszarów na rzecz swoich działań. Sztuka obecnie może być zrobiona z każdego materiału, a także zaistnieć w dowolnym miejscu, bo już przestała potrzebować do tego przestrzeni muzealnych czy galeryjnych.

Andrzej Jocz, łódzki rzeźbiarz, posunął się nieco dalej, gdyż lansował postulat autonomizacji sztuki jako osobnego wytworu ludzkości. Uważał, że „sztuka autonomiczna [...] nie próbuje ani w sposób opisowy, ani normatywny być odbiciem rzeczywistości”, ponieważ „powołuje do istnienia własne organizmy”¹. Zatem w tym założeniu sztuka ucieka od jakiegokolwiek formy narracyjności czy chęci literackiej anegdoty. Też nie przyjmuje dyskursów zaangażowanych społecznie czy politycznie, staje się tworem wyizolowanym od wszelkich sensów nakładanych przez realność. Nieco prowokacyjnie można zadać pytanie: czy w tej koncepcji istnieje sztuka jako czysta forma?

1 | JOCZ 2021, s. 7–8. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszelkie cytowane wypowiedzi Andrzeja Jocz w niniejszym tekście pochodzą z tego katalogu.

Skojarzenie z teorią estetyczną Stanisława Ignacego Witkiewicza nasuwa się samo, chociaż pozornie dwóch artystów więcej dzieli niż łączy. Witkacy pisał: „Inne jest bowiem piękno życia, a inne piękno sztuki”². Malarzowi i teoretykowi z 1. połowy XX wieku chodziło o:

możliwość zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata fantazji dla celu stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnętrzną, czysto sceniczną konstrukcją, a nie wymaganiem konsekwentnej psychologii i akcji według jakichś życiowych założeń, które kryteria mogą odnosić się do sztuk będących spotęgowaną reprodukcją życia. [...] Aktor jako taki nie powinien istnieć; powinien być takim samym elementem całości, jak kolor czerwony w danym obrazie, jak ton cis w danym utworze muzycznym. Sztuka taka, o jakiej mówimy, może odznaczać się absolutną dowolnością realną, chodzi tylko o to, aby dowolność ta, podobnie jak bezsensowność obrazów, była dostatecznie usprawiedliwiona i opłacana w innym wymiarze psychicznym, w który taka sztuka powinna widza przenosić³.

Witkacy przede wszystkim odnosił się do teatru jako tekstu literackiego oraz widowiska. W przywołanym fragmencie dostrzec można zasadniczą intencję, jaką wiązał z samym faktem uprawiania sztuki, która miała być wyizolowana od form powszechnych w rzeczywistości. Miała stworzyć odmienny dyskurs, którego celem było wyrwanie odbiorcy z jego codzienności, by go przenieść w inny wymiar intelektualnego doznania.

Teorie Jocza wyrosły z tradycji Władysława Strzemińskiego, wydają się zatem odległe od autonomicznej myśli Witkacego. Chociaż może nie jest to do końca prawdą, bo tożsamość obu artystów ujawnia się w dość silnym imperatywie do odseparowania sztuki, twórczości oraz dzieła od innych form aktywności ludzkich. Sztuka w obu koncepcjach wytwarza własny świat, który nie ma bezpośredniego odniesienia do otaczającej nas rzeczywistości. Osadzenie początków własnej myśli teoretycznej przez Joczę w ideach Strzemińskiego też nie może być przeszkodą w budowaniu tej nuty związku autonomizmu z ideą czystej formy.

Ciekawostką może być w tym momencie pewien drobny fakt. Witkacy tylko raz wskazał widowisko, które dokładnie odzwierciedlało zarys ideologiczny jego poglądu na sztukę. Chodzi o obecnie zaginiony, a napisany przez niego dramat *Persy Zwierzontkowskaja*, który miał huczną prapremierę 31 maja 1927 roku w Teatrze Miejskim w Łodzi. Spektakl reżyserował Mieczysław Szpakiewicz, a scenografia

2 | WITKIEWICZ 1985, s. 31.

3 | *Ibidem*, s. 36.

była przygotowana przez Konstantego Mackiewicza. Dekoracje cechowały się dużym eklektyzmem form: z jednej strony nawiązujących do tradycji konstruktywistycznej, a z drugiej posługujących się realizmem. Ich autor był uczniem Kazimierza Malewicza i w układach przestrzennych zaprezentowanych na scenie Teatru Miejskiego nawiązał do kompozycji obrazów swojego profesora. Jak napisał Witkacy, było to najlepsze przedstawienie „mojej sztuki w moim rozumieniu”⁴. Uznał tym samym pewną tożsamość intencji własnych teorii z założeniami sztuki według Malewicza.

Jocz sam ułożył niebywałą konstelację własnych inspiracji. Obok Strzebińskiego i Malewicza wymienił także Hieronima Boscha, El Greco czy Henry’ego Moore’a, Constantina Brâncușiego, Jeana Arpa i Joana Miró. Ten zaproponowany przez artystę zestaw nie powinien szokować, bo dokładnie pokazuje intencję twórcy, który pisał: „sztuka autonomiczna jest komunikatywna poprzez zastosowany arsenał środków plastycznych – gwarantujących możliwość określonych skojarzeń u odbiorcy. Najpierw sylweta, potem światłocien, faktura i kolor. Inspiracja w anatomii ludzi, zwierząt i maszyn”. I jednocześnie niemal powtarzał za Witkacym:

Mizeria rzeczywistości przemijających epok, ich systemu wartości, ich kary i nagrody mogą skundlić niejednego – ale obowiązkiem artystów jest przeciwstawienie się groźbie impotencji charakteru i woli. [...] Kontrola formy z każdego dostępnego punktu widzenia, zmienność sylwet w jedność, prawidła czasoprzestrzennej relatywności – a z drugiej strony żywioł irracjonalizmu i słabość anegdoty. Automatyzm i spontaniczność gwarancją autonomii.

Niewątpliwie za tak wyrażoną deklarowaną autonomią kryje się także wielkie poczucie wolności i swobody gestu artystycznego, który może przekroczyć wszelkie granice. Taka była twórczość Andrzeja Jocz, który pozostawił w pejzażu Łodzi wiele rzeźb o zaskakujących formach, wykonanych w autorskich technikach. Wspomnieć można chociażby *Zegar Słoneczny* w parku Staromiejskim, *Czółenka*, które obecnie stoją obok Dworca Kaliskiego, czy *Dzianinę*, której gięta forma kontrastuje z linią widzewskiego blokowiska. Teorie Jocz z pewnością zasługują na osobne omówienie.

Ponad dwa lata po nagłej śmierci rzeźbiarza, w dawnej wozowni pałacu Biedermana w Łodzi, obecnie mieszczącej Galerię Wozownia przy Centrum Kultury Uniwersytetu Łódzkiego, odbyła się wystawa *Andrzej Jocz (1941–2019) – ocalić od zapomnienia*, której kuratorem była prof. Aneta Pawłowska z Instytut Historii

4 | WITKIEWICZ 1985, s. 342.

Sztuki uŁ. W małych przestrzeniach galerii zgromadzono unikatowy dorobek Jocz, pochodzący w większości z prywatnej kolekcji rodziny artysty. Kuratorka wybrnęła z dość trudnego zadania, jakim było pokazanie twórczości, która kojarzona jest przede wszystkim z wielkoformatowymi rzeźbami w przestrzeni publicznej. Fotografie rozwieszona na ścianach prezentowały formy znane z pejzażu miasta. Na ażurowych metalowych cokółach umieszczono rzeźby z pracowni artysty. Ich tytuły odnoszą się do kręgu zainteresowań Jocz i są dobrą egzemplifikacją jego drogi twórczej: *Gmach* (1971), *Segmentowiec* (1968–1969), *Wieżowiec* (1970–1971), *Autonomizm IV* (1979–1989), *Autonomizm XVI Flagowiec* (1994–1995). Z łatwością dostrzegamy przejście od konstrukcji traktowanej jako abstrakcyjna budowla do autonomii, która wynika z chęci zaprezentowania formy, która poprzez tytuł i kształt staje się szaradą intelektualną dla odbiorcy.

Od końca lat 90. XX wieku Jocz konstruował rzeźby dla przestrzeni wokół budynków Uniwersytetu Łódzkiego. Powstały wówczas: *Autonomizm XIII Płasa-wiec* (1990–1999) przed Collegium Geographicum, *Autonomizm XII Dwulicowiec* (1989–2002) przed Wydziałem Zarządzania, *Autonomizm XX – Prostack – Woda wyżej* (1993–2005) przed Wydziałem Filozoficzno-Historycznym. Trzy rzeźby kończą cykl autonomicznych struktur. Następne dwie prace przygotowane przez Jocz dla Uniwersytetu miały inny charakter, ponieważ stały się nie tylko abstrakcyjnymi formami o metaforycznych tytułach, ale były wyraźnymi znakami powiązanymi znaczeniowo z instytucją, którą reprezentują. W 2006 roku przed nowo wzniesionym gmachem Wydziału Prawa i Administracji stanął ażurowy, druciany wielki, wręcz napowietrzny *Paragraf*, nawiązujący do architektury budynku. Konstrukcja została zrobiona ze stali, a całość Jocz pomalował na kolor zielony. Nieopodal przed budynkiem Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego stanął także stalowy napis BUŁ. Czerwona ażurowa konstrukcja jest lekka, prawie niewidoczna na tle niebieskiej ściany nowoczesnego gmachu. Litery zdają się niemal lecieć. Obie prace są wyjątkowe i osobne na tle dorobku artysty i bez wątplenia stały się emblematami budynków, przed którymi stoją.

Dla Jocz każda rzeźba była ważna, otaczał je szczególną czcią. Odsłonięcie nowego dzieła wiązało się z wieloma przygotowaniem, które czyniły z owej pierwszej publicznej prezentacji rodzaj specjalnego performansu. Była kurtyna, która najpierw szczelnie zasłaniała formę, by spektakularnie opaść po stosownych przemowach i autorskim wprowadzeniu. To nie był tylko wernisaż, ponieważ w jego dokładnie zaplanowanej dramaturgii było wiele z chęci performatywnego ujawnienia dzieła, dokonania jego symbolicznych narodzin uczynionych wobec zgromadzonych widzów, rozumianych w tym wypadku jako świadkowie zdarzenia. Tak było zawsze, począwszy od słynnego odsłonięcia *Zegara Słonecznego*, po napis BUŁ. Ostatni autorski performans miał tytuł *Schodowstąpienie* i odbył

się w 2013 roku na terenie posesji artysty. Bohaterem była rzeźba stalowych czerwonych schodów przygotowanych na potrzeby domu Jocza w Łagiewnikach. Ich niezwykła konstrukcja wyjechała z pracowni w otwartą przestrzeń ogrodu niczym osobna forma, odizolowana od swojej funkcji użytkowej. Jocz zaprosił gości nie w jasny, pogodny dzień, lecz w przedwiosenny wieczór. Było ciemno, a ażurowe schody zdawały się prowadzić w magiczną przestrzeń ponad dachami domów. Użytkowość tego elementu architektury budziła wątpliwość, zaistniała jednak w konstrukcji domu, choć obecnie budzi trwogę mieszkańców, o czym w katalogu z wystawy w Galerii Wozownia wspominała Alicja Minich, wnuczka Jocza.

Rzeźbiarz wytwarzał wokół siebie specyficzną atmosferę. W poetycki sposób opisał go Ryszard Hunger, artysta i wieloletni przyjaciel:

Zapamiętałem jego postać pokrytą pyłem, oblepioną żywicą, pochłapaną farbami, która stawała się jednym z niezwykłych elementów zrastających się w jedną organiczną całość, na tyle tajemniczą, że zaczynała mi się kojarzyć z wytworami jakiejś nieznannej cywilizacji. Nie znając ich funkcjonalnej roli, zaczynałem wierzyć w logikę ich tworzenia⁵.

Jocz zawsze był w ferworze pracy oraz w nieustającej dyskusji ze wszystkimi, co wytwarzało wokół niego napięcie intelektualne. Przyciągał do siebie studentów, przede wszystkim Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, ale także innych uczelni, na których wykładał i prowadził pracownię (Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego w Kaliszu Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu; Instytutu Architektoniki i Urbanistyki Politechniki Łódzkiej; Wyższej Szkoły Informatyki i Umiejętności w Łodzi). Profesor Jocz był ciągle głodny wiedzy i ciekawy świata, taką samą cechą miał Jocz jako artysta.

Aneta Pawłowska, przygotowując wystawę w Galerii Wozowni, skupiła się na ważnym elemencie tych prac, którym była innowacja technologiczna. „Siła artystycznego wyrazu łączy się bowiem bezdyskusyjnie z materialnymi nośnikami, dzięki czemu idee twórcy nabierają szczególnej mocy, a jednocześnie stają się wyrazem ducha swoich czasów”⁶. Na tym polu odkryciem Jocza był rezolan, czyli lana żywica fenolowa, którą kupował w formie utwardzonej. Rzeźby powstałe z tego materiału były poddawane specyficznemu obróbce technologicznej. Wycięte fragmenty z bloku barwionej żywicy były najpierw wstępnie opilowywane.

5 | HUNGER 2020, s. 235.

6 | PAWŁOWSKA 2021, s. 17.





Kształty zostały potem doprecyzowane na tarczy szlifierskiej lub frezami dentystycznymi, w dalszej kolejności poszczególne elementy rzeźby przechodziły obróbkę papierami ściernymi oraz polerowanie. Ostatnim etapem było łączenie gotowych elementów (stosowane w przypadku kilkuelementowych rzeźb złożonych) przy pomocy wewnętrznych nitów oraz barwnych drucików. Każde dzieło zachęca swą formą odbiorcę, aby obchodzić je ze wszystkich stron i w ten sposób nawiązać z racą własny dialog⁷.

Nowatorstwo technologiczne Jocz stało się jednocześnie pułapką dla jego twórczości. Dopóki artysta żył, z namaszczeniem i pietyzmem dbał o wszystkie dzieła w przestrzeni publicznej, konserwując je w regularnych odstępach czasu. Teraz to dziedzictwo jest zagrożone.

Łódź jest miastem, które z dumą odkrywa twórczość Katarzyny Kobro, tym samym stając się z historycznego punktu widzenia centrum nowoczesnych form rzeźbiarskich. Andrzej Jocz w przestrzeni miasta zostawił niebywały wręcz dorobek, świadczący o poszanowaniu awangardowej tradycji. Nagłe odejście rzeźbiarza pozostawiło wiele niedomówień i nie do końca dobrze uregulowanych kwestii, m.in. dotyczących konserwacji. Wydaje się, że obecne władze Łodzi powinny docenić, że w poprzednich dekadach na mocy decyzji miejskich wprowadzono w przestrzeń publiczną wybitne dzieła świadczące o kontynuacji rzeźbiarskich idei awangardowych. To dziedzictwo trzeba chronić i o nie dbać. Jocz, choć urodzony w Wilnie, zawsze był artystą przede wszystkim zakochanym w mieście, w którym przyszło mu dorastać i żyć. Wystawa w Galerii Wozownia miała tytuł *Ocalić od zapomnienia*, co miało trochę pesymistyczny wydźwięk, ponieważ historycy sztuki obawiają się, że ulotność konstrukcji dzieł spowoduje niechęć miasta do zachowania dziedzictwa. Miejmy nadzieję, że tak się nie stanie m.in. dzięki wystawom takim jak ta przygotowana przez Uniwersytet Łódzki. Dobrze, że przez pół wieku Jocz tworzył w Łodzi i dla Łodzi. Z pewnością kiedyś strzelisty charakter *Dzianiny* i *Czółenek* zostanie wkomponowany w znak graficzny Google, tak jak 28 stycznia 2022 stało się z rzeźbami Kobro, bo sztuka Joczka niesie w sobie idee wolności, autonomizmu i niezależności, a te kwestie pozostają inspirujące oraz ponadczasowe.

7 | *Ibidem*, s. 19.

Bibliografia

- HUNGER 2020 – Ryszard Hunger, *Andrzej Jocz – przywołany z pamięci*, „Powidoki” 2020, nr 3.
- JOCZ 2021 – Andrzej Jocz, *Zamiast manifestu*, [w:] *Andrzej Jocz (1941–2019) – ocalić od zapomnienia*, katalog wystawy, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021.
- PAWŁOWSKA 2021 – Aneta Pawłowska, *Autonomizmy i rezolan*, [w:] *Andrzej Jocz (1941–2019) – ocalić od zapomnienia*, katalog wystawy, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021.
- WITKIEWICZ 1985 – Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. Janusz Degler, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

Krzysztof Stefański

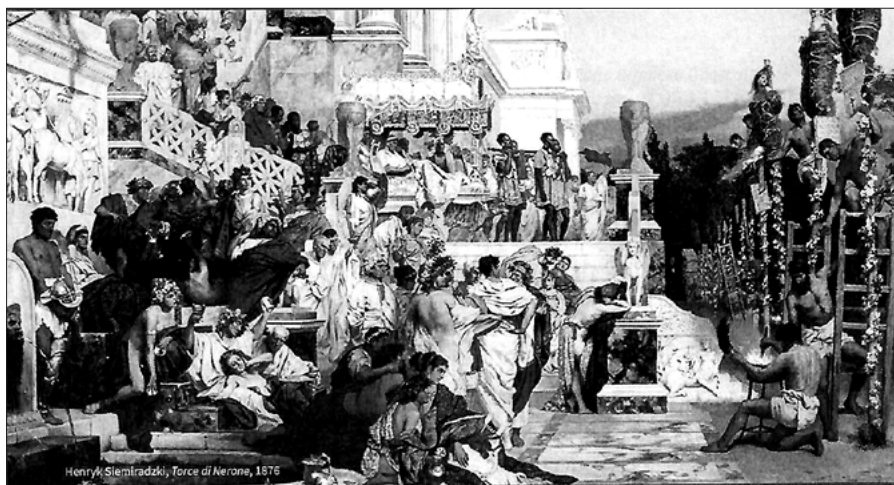
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki <https://orcid.org/0000-0002-9686-7463>

„Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1871–1939” / „Contatti Artistici Polacco-Italiani 1871–1939”, Rzym 20–22 października 2021

Rzym to dla historyków sztuki miejsce magiczne. Nic dziwnego, że informacja o mającej odbyć się w dniach 20–22 października 2021 roku w Wiecznym Mieście konferencji poświęconej polsko-włoskim kontaktom artystycznym wzbudziła duże zainteresowanie. Zorganizował ją Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata wraz z Instytutem Polskim w Rzymie i Stacją Naukową Polskiej Akademii Nauk w Rzymie. Głównym kierownikiem naukowym i koordynatorem spotkania był prof. dr hab. Jerzy Malinowski, którego wspierały Agata Knapik i Anna Jagiełło.

Konferencję poświęcono tematowi „Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1871–1939”, a połączono z prezentacją monumentalnej i niezwykle starannie wydanej publikacji *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, opracowanej przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata przy współpracy z Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Narodowym w Krakowie i kilkoma innymi jednostkami muzealnymi, przy udziale dużego grona specjalistów z kilku ośrodków polskich pod kierunkiem prof. Jerzego Malinowskiego. Dzieło opublikowano także w wersji anglojęzycznej, co zapewni szerszą, międzynarodową recepcję twórczości polskiego malarza.

Prezentowane na konferencji referaty dotyczyły zagadnień związanych ze sztuką przełomu XIX i XX wieku oraz okresu międzywojennego. Datę początkową wyznaczało zakończenie procesu jednoczenia Włoch i ogłoszenie Rzymu stolicą państwa, co zapoczątkowało dynamiczny okres rozwoju miasta. Data końcowa to wybuch II wojny światowej i nie trzeba jej szerzej uzasadniać. Sesja uświadomiła, że inspiracje sztuką włoską związane były nie tylko z wpływem antyku i epoki nowożytnej, ale również z prądami nowoczesnymi pojawiającymi się na początku XX wieku, jak i sztuką faszystowską epoki Mussoliniego.



Henryk Siemiradzki, Torre di Nerone, 1876

ISTITUTO POLACCO PER LO STUDIO DELL'ARTE MONDIALE DI VARSAVIA,
ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE BIBLIOTECA CENTRO DI STUDI A ROMA e ISTITUTO POLACCO DI ROMA
INVITANO AL CONVEGNO

CONTATTI ARTISTICI POLACCO-ITALIANI 1871-1939

a cura del Prof. Jerzy Malinowski

20 - 22 ottobre 2021

Istituto Polacco di Roma

Palazzo Blumenstihl | via Vittoria Colonna 1, Roma



I GIORNATA – 20.10.2021

Sessione I – Presiede il **prof. Cezary Bronowski**

- 9:00** - **Saluto di Anna Maria Anders**, S.E. Ambasciatore della Repubblica di Polonia in Italia
Benvenuto di Łukasz Paprotny, direttore dell'Istituto Polacco
e **Ewa Fischer**, direttrice dell'Accademia Polacca delle Scienze Biblioteca Centro di Studi a Roma
- 9:15** - **Prof. Jerzy Malinowski**, presidente dell'Istituto Polacco per lo Studio dell'Arte Mondiale di Varsavia (PISnSS), *Gli studi polacchi sui rapporti artistici tra Polonia e Italia 1871-1939.*
- 9:35** - **Prof. Lechośław Lameński**, Università Cattolica di Lublino (KUL), *La vita e l'opera dello scultore Tomasz Oskar Sosnowski alla luce delle scoperte degli studiosi polacchi, ucraini, russi e italiani.*
- 9:55** - discussione
- 10:05** - **Dott. Emilian Pralat**, Università Adam Mickiewicz di Poznań (UAM), *Leopold Nowotny - un nazareno polacco dimenticato.*
- 10:25** - discussione
- Pausa 10:35 – 11:00**

SEGUE ➔

1. Strona tytułowa programu konferencji „Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1871–1939” / „Contatti Artistici Polacco-Italiani 1871–1939”, Rzym 20–22 października 2021

W trakcie obrad swoje teksty zaprezentowali polscy naukowcy z najważniejszych ośrodków w kraju: z Warszawy, Krakowa, Torunia, Wrocławia, Gdańska, Lublina i Łodzi, a także kilku badaczy włoskich. Duża liczba zgłoszeń zmusiła organizatorów do przedłużenia czasu trwania spotkania, z dwóch do trzech dni.



2. | Profesor Eleonora Jedlińska z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego w trakcie wystąpienia, fot. K. Stefański

Przedstawione referaty ukazały olbrzymią skalę związków łączących sztukę polską i włoską, i to zarówno w czasach, gdy Polska jako niepodległe państwo nie istniała, przed 1914 rokiem, jak i w latach międzywojennych, także trudnych z wielu względów. Obejmowały one różne dziedziny sztuki – od architektury, rzeźby, malarstwa do rzemiosła artystycznego czy filmu. Z pewnością były to związki dość jednostronne – ranga sztuki włoskiej w kulturze europejskiej sprawiała, że to polscy artyści wędrowali nad Tybr, do Mediolanu, Wenecji, Neapolu po naukę, nowe doświadczenia i inspiracje. Podobnie jak artyści z innych krajów. Niektórzy po krótkim czasie powracali, inni pozostawali tu na dłużej lub na stałe.

Sesja uświadomiła nie tylko bogactwo problematyki związanej z zagadnieniem artystycznych związków polsko-włoskich, ale i różnorodność zainteresowań polskich badaczy podejmujących tę tematykę. Wśród nich znaleźli się również reprezentanci środowiska łódzkiego – pracownicy Instytutu Historii Sztuki

Uniwersytetu Łódzkiego: prof. Eleonora Jedlińska i prof. Krzysztof Stefański; obok tego swój referat przedstawił związany z naszym Instytutem dr Błażej Ciarkowski.

Referat prof. Stefańskiego skupiony był na ukazaniu związków dawnej Łodzi ze sztuką włoską. Łódź przełomu XIX i XX wieku była dużym ośrodkiem przemysłu włókienniczego w centrum ziem polskich, miejscem ciężkiej pracy, zwanym zarówno ziemią obiecaną, jak i złym miastem. Było to miasto pozornie niemające wiele wspólnego z malowniczymi krajobrazami i pełnymi zabytków miastami słonecznej Italii. Jednak dokładniejsza analiza zjawisk artystycznych zachodzących w Łodzi omawianego okresu pozwala na odnalezienie wielu elementów wiążących ją ze sztuką włoską.

Ważną rolę w architekturze miasta końca XIX wieku odgrywał architekt miejski Hilary Majewski. Po studiach w Sankt Petersburgu przebywał on kilka lat we Włoszech, w Rzymie i Florencji. We Florencji wykonał konkursowy projekt fasady katedry Santa Maria del Fiore oraz projekt renowacji tabernakulum w Or San Michele. Po powrocie do Łodzi w udany sposób stosował w swoich budowlach formy włoskiego renesansu. Rozwiązania rodem z Włoch znajdujemy także w wielu innych łódzkich budowlach – kamienicach czy rezydencjach fabrykanckich. Przykładem są pałace członków rodziny Poznańskich: Maurycego, z fasadą wzorowaną na sztuce Sansovina, oraz Karola, łączącego formy quattrocenta i cinquecenta. Wyróżniają się rezydencje projektowane dla łódzkich fabrykantów przez architekta wiedeńskiego Carla Seidla: willa Józefa Richtera oraz pałace Juliusza Kindermanna i Adolfa Kindermanna. Seidl użył w nich motywów czerpanych z architektury Wenecji i Dalmacji. Pałac Juliusza Kindermanna odznacza się dekoracyjną fasadą, którą zdobi mozaika ukazująca w alegoryczny sposób handel bawełną. Jest to dzieło weneckiej firmy Antoniego Salviatego. Salviati jest także autorem małej mozaiki z przedstawieniem *Cyganki*, sygnowanej, w pałacu rodziny Scheiblerów. Z weneckim warsztatem wiązano również mozaikę na kopule mauzoleum Izraela Poznańskiego na cmentarzu żydowskim przy ul. Brackiej. Atrybucja ta nie okazała się słuszna, ale monument budowali z granitu robotnicy sprowadzeni z Włoch. Pozostając w kręgu sztuki sepulkralnej, wymienić trzeba dwa interesujące grobowce ze Starego Cmentarza Ewangelicko-Augsburskiego przy ul. Ogrodowej. Grobowiec żony znanego łódzkiego przedsiębiorcy Alfreda Biedermanna, Zofii Biedermann z domu Myeyer, wykonał w Rzymie niemiecki rzeźbiarz Otto Lessing. Z kolei grobowiec zmarłego w Berlinie łódzkiego fabrykanta Henryka Federa to dzieło weneckiego artysty Valentina Casala, osiadłego i pracującego w niemieckiej stolicy. Dotarcie do *Autobiografii* artysty pozwoliło wszakże na stwierdzenie faktu, że pomnik Federa powstał w północnowłoskim miasteczku Viggiu i stamtąd przetransportowany został do Łodzi. Wszystkie te włoskie akcenty wzbogacają

obraz sztuki łódzkiej przełomu XIX i XX wieku i współcześnie w dużej mierze stanowią o atrakcyjności zabytkowego dziedzictwa miasta.

Wystąpienie prof. Eleonory Jedlińskiej „*Pittura metafisica* – miasto metafizyczne w polskim malarstwie dwudziestolecia międzywojennego” przeniosło nas w inne rejony – w świat malarstwa polskiego okresu międzywojennego i w atmosferę kształtowaną przez dzieła włoskiego malarza Giorgia de Chirico, które nazwano *pittura metafisica*. Jest to jeden z głównych nurtów artystycznych Włoch 1. połowy XX wieku. W 1916 roku do kręgu malarzy metafizycznych dołączyli inni włoscy artyści (np. Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Filippo de Pisis, Mario Sironi, Massimo Campigli, Felice Casorati). Głosili wartość studiowania dzieł dawnych mistrzów, powrót do wiedzy malarskiej, szukali wzorców w starożytności, odwoływali się do zasad i malarzy włoskiego renesansu i romantyzmu, ale ich dzieła odznaczały się przede wszystkim swoistą „metafizyczną” aurą. Krytycy europejscy włączyli malarstwo metafizyczne de Chirico w ogólny nurt surrealistyczny okresu międzywojennego.

W prezentowanym w Rzymie referacie omówiono wzorce i inspiracje polskich malarzy, którzy w dwudziestolecie zgłębiali sztukę włoskich artystów metafizycznych (np. Marek Włodarski/Henryk Streng, Rafał Malczewski, Bruno Schulz,



3. | W trakcie przerwy w obradach – prof. Eleonora Jedlińska i dr Małgorzata Geron z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu przeglądające *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*

Tadeusz Wojciechowski, Margit Reich-Sielska). Profesor Jedlińska w sugestywny sposób udowadniała zjawisko swoistego „przeniesienia” metafizycznego trwania miasta przedstawianego na obrazach Włochów na „małomiasteczkowy” grunt polskich miast. W dziełach polskiej malarzy cechy *pittura metafisica* sprowadzono do wymiarów podmiejskiego folkloru, małych placów z monumentalnymi pomnikami, prowincjonalnej elegancji upostaciowanej w krawieckich manekinach, pretensjonalnej urody ufryzowanych główek z witryn zakładów fryzjerskich. Pragnienie powrotu do klasycznej harmonii, świadomość pozostawania poza europejskimi centrami narodzin awangardy artystów działających na kresach Europy, szczególne napięcie między postępowaniem a przeczuciem nieuchronnie nadciągającej katastrofy, tak oczywiste w sztuce polskiego modernizmu i włoskim malarstwie, przejawiało się w poszukiwaniu przeszłości i jednocześnie zagadkowym zagubieniu w terażniejszości. Owo poszukiwanie – daremne, melancholijne – ewokowało nastrojem oczekiwania, melancholii i samotności. Te aspekty malarstwa Włochów i malarstwa polskich „surrealistów” wykazywały szczególną łączność. „Skrzyżowanie” wielkomięjskości pustych miast de Chirico z zaułkami przedmieść Lwowa, Drohobycza czy Zakliczyna zaowocowało sztuką jednostkową, rozpoznawalną przede wszystkim przez tych, dla których Europa Środkowa jest ich miejscem.

Referat dra Błażeja Ciarkowskiego „Najśmielsze pomysły do urzeczywistnienia». Polscy projektanci a architektura faszystowskiej Italii” także dotyczył lat międzywojennych, ale zaprezentowanych w całkowicie odmiennym aspekcie. Przypominał fascynację wielu polskich twórców i krytyków osiągnięciami architektonicznymi i urbanistycznym Włoch epoki Benito Mussoliniego. „Faszyzm jest tym ruchem społecznym, który w pełni docenił znaczenie architektury” – pisał w 1937 roku architekt Piotr Biegański, a jego zachwyty inwestycyjnym rozmachem „Trzeciego Rzymu” nie był niczym niezwykłym wśród polskich projektantów. Stanisław Brukalski wskazywał na pozytywne wzorce płynące z przebudowy Wiecznego Miasta, Jerzy Hryniewiecki chwalił mecenat państwowy i zwracał uwagę na dynamiczny rozwój budownictwa. Aspekt polityczny systemu faszystowskiego wydawał się mieć marginalne znaczenie. Jerzy Waldorff, w opublikowanej w 1939 roku książce *Sztuka pod dyktando*, ironizował: „[...] w tym miejscu z góry będę musiał przeprosić antyfaszystów, bo wypadnie mi znowu stwierdzić, że jedynym dyktatorem, który z trudnym problemem sztuki daje sobie radę, jest Mussolini”. Polscy twórcy z zazdrością spoglądali w kierunku Półwyspu Apenińskiego. Ich fascynacja sięgała znacznie dalej niż pełne entuzjazmu wypowiedzi Józefa Szanajcy czy Bohdana Pniewskiego, którzy zachwycali się grą południowego słońca na elewacjach włoskich budynków. Dotyczyła rozwiązań systemowych, polityki wobec twórców oraz roli nowej architektury w budowaniu wizerunku



4. Życie towarzyskie po zakończeniu obrad, od lewej: prof. Jerzy Malinowski z Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, prof. Lechosław Lameński z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego oraz prof. Krzysztof Stefański z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, fot. E. Jedlińska



5. Życie towarzyskie po zakończeniu obrad, od lewej: prof. Eleonora Jedlińska, dr Małgorzata Geron, prof. Jerzy Malinowski oraz prof. Agnieszka Bender z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, fot. K. Stefański

państwa. W wielu przypadkach były one bliskie modernizacyjnemu programowi II Rzeczypospolitej. Jeśli spojrzymy na monumentalne gmachy rządowe Świerczyńskiego, Muzeum Narodowe autorstwa Tołwińskiego łączące modernizm i pierwiastki klasyczne, grę światłocienia na fasadzie krynickiej Patrii Pniewskiego, otrzymamy architektoniczny obraz utopijnej idei, którą Jan Parandowski określił mianem „Polski Śródziemnomorskiej”.

Wystąpienia łódzkich referentów stanowiły cenne wzbogacenie tematyki rzymskiej konferencji i zaakcentowały aktywną obecność naszego środowiska w polskiej historii sztuki. W podsumowaniu trzydniowej imprezy zwracano uwagę na fakt, że obok wielu znanych i dobrze opisanych zagadnień dotyczących polsko-włoskich kontaktów artystycznych jest wiele tematów słabo jeszcze rozpoznanych bądź czekających na swojego odkrywcę. Zapowiedziano jednocześnie szybki druk materiałów pokonferencyjnych w języku włoskim. Organizatorzy rzymskiego spotkania planują kolejną konferencję dotyczącą związków polsko-włoskich, ale tym razem w okresie po II wojnie światowej.

Dodać należy, że obrady odbywały się w pełnych elegancji salonach położonego nad wybrzeżem Tybru Palazzo Blumenstihl, w którym mieści się rzymski Instytut Polski. Części naukowej towarzyszyły spotkania przy specjałach kuchni włoskiej, którym sprzyjała atmosfera rzymskich ciepłych, nawet w październiku, wieczorów.

PRO MEMORIAM

Janusz Janyst

Pamięci Jana Dominikowskiego (1966–2021)



W dniu 1 grudnia ub.r. w wieku 55 lat odszedł od nas nagle, przegrywając walkę z covidem, Jan Dominikowski – historyk sztuki, wykładowca, twórca witraży, projektant stylowych wnętrz, śpiewak. Wyjątkowo wartościowy, twórczy człowiek, nadzwyczaj przy tym skromny, nieafiszujący się ze swymi talentami i dokonaniem. Poznałem Go w latach 90. dzięki muzyce. Jako śpiewak brał kilkakrotnie udział w organizowanych przez Filharmonię Łódzką edukacyjnych koncertach szkolnych (moją rolę stanowiła konferansjerka). To nie były chałtury, do imprez tych angażowano solistów Teatru Wielkiego i Muzycznego, artystów Filharmonii, także pedagogów Akademii Muzycznej. Cykl występów w ramach tzw. trasy trwał dwa tygodnie, każdego dnia ekipa przyjeżdżała kolejno do kilku szkół w Łodzi i regionie. Był więc czas na rozmowy i bliższe poznanie się. Już wtedy Janek miał wiele obowiązków związanych

z pracą historyka sztuki, o których opowiadał. Członkowie ekipy darzyli Go sympatią, był koleżeński, taktowny, dowcipny, i, co istotne, ładnie śpiewał.

Znajomość potem trwała, zdarzało się, że Janek prosił mnie o pomoc w realizacji pewnych przedsięwzięć – przykładem zorganizowany przez Niego koncert w łódzkim kościele św. Mateusza, przed którym sprzedawane były cegiełki na rzecz renowacji zabytków Starego Cmentarza przy ul. Ogrodowej. Koncert udało się, przyniósł dochód, bo wszystko zostało dobrze zaplanowane. Janek, jako organizator, nie znalazł się wśród wykonawców, lecz byłem np. świadkiem, jak dosłownie w kilka minut zaprojektował afisz do tej imprezy.

Studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz śpiew solowy w Akademiach Muzycznych w Krakowie i Łodzi. Uczestniczył też w kursach wokalnych Teresy Żylis-Gary (zamierzał napisać jej biografię artystyczną, *notabene* pod koniec ub.r. w magazynie „Kultura i Biznes” ukazało się Jego obszerne



wspomnienie o tej wybitnej śpiewaczce¹). W prasie i periodykach naukowych opublikował wiele artykułów z zakresu historii sztuki i architektury, w tym dotyczących sztuki witrażu oraz wystroju wnętrz stylowych. Niemal w każdym tomie materiałów z kolejnych sesji pt. „Sztuka w Łodzi” znajduje się Jego fachowy artykuł. Janek rozpoczął pracę nad książką o łódzkich rzemieślnikach i rzemiośle znikającym z naszego życia w czasach masowej produkcji przedmiotów, nazwijmy to, jednorazowego użytku. Publikacji książkowych miał w dorobku wiele. Za swe najważniejsze dzieło uważał *Nekropolię Łodzi wielkoprzemysłowej* – monumentalną monografię łódzkiego, trójwyznaniowego Cmentarza Starego, skupiającą się na problematyce związanej z architekturą, sztuką, rzemiosłem artystycznym oraz na twórcach

nagrobnych dzieł sztuki². W 2004 roku praca ta została uhonorowana w Łodzi nagrodą Złotego Exlibrisu, dziś jest już w księgarniach nieosiągalna.

W 2009 roku przygotował Dominikowski w Muzeum Miasta Łodzi wystawę *Okna-witraże łódzkie belle époque*. Specjaliści uznali ją za bezkonkurencyjną w skali kraju. Interesując się twórczością salezjanina-artysty, ks. Tadeusza Furdyny, zorganizował w 2013 roku w Miejskiej Galerii Sztuki-Ośrodku Propagandy Sztuki ekspozycję jubileuszową pt. *Ks. Tadeusz Furdyna SDB. Sztuka sakralna. 50-lecie twórczości artystycznej*. Ale wcześniej sztuce sakralnej ks. Furdyny poświęcił kilka publikacji, w tym książkę *Słowo i obraz*³. Po jej ukazaniu się przeprowadziłem z autorem wywiad dla katolickiego tygodnika „Niedziela”. W rozmowie poruszone zostały też bardziej ogólne tematy, sprowokowałem np. mego rozmówcę do oceny architektury sakralnej w regionie łódzkim (i nie tylko):

Większość świątyń wzniesiono jeszcze w latach 80. i 90., kiedy obowiązywały obniżone standardy estetyczne i materiałowe, a wbrew pozorom jest to ściśle ze sobą związane, gdyż z byle jakiego materiału trudno uzyskać wartościową formę. Jednak obiekty zbudowane na przełomie stuleci, projektowane na przykład przez Marka Grymina czy Mirosława Rybaka, mają już rangę artystyczną, dającą budowli szansę przetrwania kilku stuleci. We współczesnej architekturze sakralnej najbardziej bolesne jest jej częste oderwanie od wielowiekowej tradycji polskiej i europejskiej. Są świątynie, które w krajobrazie niczym nie kojarzą

1 | DOMINIKOWSKI 2021.

2 | DOMINIKOWSKI 2004.

3 | DOMINIKOWSKI 2006.

się z kościołem, lecz raczej z budynkiem dworca kolejowego, hali fabrycznej, silosem. A przecież w kręgu cywilizacji judeochrześcijańskiej architektura sakralna, obok wartości artystycznych zawsze była nośnikiem konkretnych treści. Wystarczy wspomnieć setki udanych kościołów wzniesionych w Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym w nowoczesnych technologiach, ale w oparciu o spuściznę narodowej tradycji, identyfikowalnych na pierwszy rzut oka. Jednak wówczas, wraz z odrodzeniem niepodległości, szło w parze powszechne odrodzenie świadomości narodowej, czego po 1989 roku nie obserwujemy. A ma to swoje konsekwencje także w sztuce⁴.



Od 1993 roku Janek miał autorską pracownię projektowania wnętrz stylowych i witraży artystycznych. Zaprojektowanych i wykonanych przez Niego witraży jest w Łodzi niemało, znajdują się one w obiektach sakralnych i świeckich, wystarczy wymienić kościół pw. św. św. Łukasza Ewangelisty i Florian Męczennika przy ul. Strycharskiej, kościół pw. św. Urszuli Ledóchowskiej przy ul. Obywatelskiej, kaplicę cmentarną w części katolickiej Cmentarza Starego przy ul. Ogrodowej, pałac Biedermanna (obecnie własność Uniwersytetu Łódzkiego) przy ul. Franciszkańskiej, willę Geyera (dziś siedzibę Okręgowej Izby Lekarskiej) przy ul. Czerwonej. Ostatnimi pracami były witraże w willach Richterów – przy ul. Wólczańskiej (siedziba Okręgowej Rady Adwokackiej, ORA), a następnie przy ul. ks. Skorupki (Rektorat Politechniki Łódzkiej). Wszystkie te witraże, ciekawie zaprojektowane,

4 | *Sacrum i wartość* 2007, nr 10.



uwzględniające przemyślaną symbolikę detali i historyczną technologię, zostały wysoko ocenione przez znawców.

Właśnie dwu ostatnich wymienionych wyżej witraży dotyczyły kolejne rozmowy, które z Jankiem przeprowadziłem dla prasy. Warto zacytować choć krótkie ich fragmenty. Wywiad opublikowany po odsłonięciu witraża w siedzibie ORA przy ul. Wólczańskiej w kwartalniku „Kronika Miasta Łodzi” zawiera m.in. następującą wypowiedź odnoszącą się ogólnie do sztuki witrażu:

Problem z witrażownictwem artystycznym wygląda tak, że dokładnie w tym miejscu kończy się rzemiosło, a zaczyna sztuka. Witrażownictwo ma bowiem pod względem artystycznym więcej wspólnego z innymi monumentalnymi technikami plastycznymi (polichromią, mozaiką, tkaninami ściennymi) niż ze szklarstwem. Trzeba artystycznie zagospodarować dużą powierzchnię, dobierając do najdrobniejszych niuansów barwy i odcienie szkieł, po czym wykonać na nich czynności malarskie, łącząc i mieszając kolory, rysunek konturowy i modelunek światłocieniowy. Każdy odcień, dodatkowa barwa czy czarne kontury to osobny wypał w piecu w temperaturze 580–600 stopni Celsjusza. Często wygląd i kolorystyka emalii przed wypałem zupełnie nie przypominają tych po wypale, trzeba to przewidzieć, aby uzyskać oczekiwany efekt finalny. Stąd wykonanie witraża artystycznego jest rodzajem malarstwa na szkłe, najbardziej zbliżonego technologicznie do podobnego zdobienia ceramiki czy porcelany⁵.

W wywiadzie zamieszczonym w miesięczniku „Obserwator Łódzki”, a poświęconym witrażowi w rektoracie PŁ przy ul. ks. Skorupki znalazły się słowa dające wyobrażenie o tym, jak wyglądała praca koncepcyjna nad projektem:

Biorąc pod uwagę ikonografię doby dojrzałego renesansu włoskiego i dziewiętnastowiecznego neorenesansu europejskiego, zaproponowałem w projekcie coś, co bezpośrednio nie nawiązuje do profesji pierwotnych właścicieli willi (przemysł włókienniczy, a więc np. Parka czy Ariadna z wrzecionem), lecz stanowi temat uniwersalny i przystający do obecnej, reprezentacyjnej i recepcyjnej funkcji obiektu. Postać młodej dziewczyny, „księżniczki”, odzianej w bogatą, udekorowaną brylantową biżuterią, neorenesansową suknię z długim, kaskadowo przytrzymywanym w prawej dłoni trenem, schodzącej po marmurowych stopniach z półkolistej niszy architektonicznej aediculi, trzymającej na lewej, wzniesionej dłoni papugę (motyw w renesansie nierzadki) i zalotnie spoglądającej na gościa, wchodzącego do bogato zdobionego hallu, wydała się najbardziej odpowiednia

5 | *Witraż to rodzaj malarstwa* 2018.

i w sposób zamierzony intrygująca. Również bordiura witraża nawiązuje do ornamentalnej ikonografii neorenesansu z ostatniej dekady *belle époque*. Dolne narożniki bordiury wypełniają maski lwów, następnie główne przedstawienie figuralne flankują dwa znicze z płomieniami i unoszącymi się powyżej smugami dymu oraz oparte na wolutach hermy z uskrzydłonymi puttami, trzymającymi w dłoniach pędy i grona winnej latorośli. Powyżej, w bordiurze, w impostach wieńczącego okno łuku znalazły się neorenesansowe maszkarony, w łukach – festony owoców i liści lauru, przewiązane wijącymi się wstęgami, zaś w kluczu łuku bordiury – przedstawienie maski Meduzy. Istotna jest też dolna kwatera bordiury witraża. Znalazł się tu wolutowy, późnorenesansowy kartusz ze starannie pod względem treści wybraną inskrypcją, rzymską maksymą: *Hospes hospiti sacer* (Gość świętością dla gospodarza), poetycką i metafizyczną, bardziej w tym miejscu szlachetną, niż powszechne w dziewiętnastowiecznych pałacach i willach *Salve!* (Witaj!). Stylistyka ornamentalnej bordiury utrzymana jest w duchu późnego renesansu, z licznymi nawiązaniem do rzymskich i krakowskich tego typu przykładów (lwie głowy, maszkarony, maska Meduzy)⁶.

Dominikowski komponował nierzadko wystrój kościołów. W latach 1993–2017, współpracując z Urzędem Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, określał z kolei i korygował historyczną stylistykę w powstających projektach rekonstrukcji elewacji łódzkich kamienic i pałaców. Ostatnio był autorem budzącej podziw, a poprzedzonej kilkuletnim, szczegółowym przygotowaniem, rekonstrukcji wystroju wewnątrz Akademii Muzycznej w Łodzi – pałacu Karola Poznańskiego przy ul. Gdańskiej. Była to praca szeroko zakrojona. Orientując się dobrze w historii i ikonografii tego zabytku, zaprojektował zniszczone detale, nawet te nieudokumentowane. Zrekonstruował różne elementy pomieszczeń – stolarkę, parkiety, sztukaterie, tkaniny obiciowe, lampy, kinkiety itd. Dopilnował następnie wykonania, doprowadzając rzecz do końca.

Warto przypomnieć, że sprawował wiele funkcji społecznych – był członkiem łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Komisji Ochrony Zabytków przy Zarządzie Głównym SHS w Warszawie, stowarzyszenia *Ars Vitrea Polona* z siedzibą w Krakowie. Był członkiem-założycielem, a w latach 1999–2003 wiceprezesem Towarzystwa Opieki nad Starym Cmentarzem przy ul. Ogrodowej w Łodzi. Wielokrotnie wygłaszał w różnych miejscach prelekcje i dopiero w roku akademickim 2021/2022 rozpoczął regularne wykłady z historii sztuki w Wyższej Szkole Sztuki i Projektowania w Łodzi. Od razu zyskał tam szacunek i uznanie studentów oraz współpracowników.

6 | *Dziewczyna z papugą* 2021.



Powróć do muzyki. Niejednokrotnie koncertował jako śpiewak solista. Natura obdarzyła Go szlachetnym w barwie głosem tenorowym, a duża wrażliwość muzyczna decydowała o subtelności interpretacyjnej. Specjalizował się w lirycie wokalnejszego okresu romantyzmu oraz przełomu XIX i XX wieku. Wraz z pianistką Aleksandrą Nawę (profesorem AM w Łodzi) przygotowywał się do nagrania płyty.

Do naszych wzajemnych kontaktów dochodziło również, jak wspomniałem na początku, na płaszczyźnie artystycznej (impresowej), kilkakrotnie miałem zaszczyt i przyjemność prowadzić koncerty z Jego wokalnemu udziałem. Z kolei w ostatnich latach, wiedząc o jego inklinacjach poetyckich, zachęciłem Go do uczestniczenia w odbywających się zazwyczaj w bibliotekach dzielnicowych (to dawne określenie) spotkaniach grupy literackiej Centauro. Janek kilka razy czytał swoje wiersze, a zdarzało się też, że coś zaśpiewał, gdyż swobodne popisy artystyczne należą do tradycji owych spotkań. Z liderem Centauro, Henrykiem Zasławskim, często kontaktował się telefonicznie.

W domowym archiwum mam kilka wierszy Dominikowskiego, m.in. utwór wspominający Jana Olszewskiego, napisany, jak mi autor powiedział, w dniu śmierci premiera. Mam teksty dwóch kameralnych sztuk teatralnych Janka, mogących też posłużyć jako materiał do słuchowisk radiowych.

Dwa jego utwory poetyckie znalazły się w wydanej w listopadzie ub.r. przez Kamenę antologii *O muzyce i wokół muzyki. Wiersze poetów łódzkich*. Zakończenie wiersza mówiącego o umierającym Chopinie brzmi następująco:

*Jeszcze rękę wyciągnął,
Jakby chciał czułości;
Czy cię co boli, bracie?
Boli... brak miłości...⁷*

Tuż przed śmiercią Dominikowski wziął udział w zorganizowanym przez „Obserwatora Łódzkiego” konkursie poetyckim na temat „Suwerenność Polski zagrożona”. Jego wiersz pt. *Wizja* zdobył I nagrodę. O tej nagrodzie zawiadomiłem Go, gdy był już w szpitalu...

Notabene wiersza *Wizja* nie chciał później zamieścić, ani czegokolwiek o Janku po Jego śmierci napisać zajmujący się kulturą łódzką miesięcznik „Kalejdoskop”. Bez komentarza.

Janek pochowany został w rodzinnym mieście – Zgierzu, na Cmentarzu Rzymskokatolickim św. św. Józefa i Wawrzyńca, gdzie spoczął obok swoich rodziców. Pozostawił żonę i dwoje dzieci – Antosia i Anię (15-letnia dziś córka jest utalentowaną skrzypaczką). A podkreślić należy, że był kochającym i troskliwym mężem oraz ojcem.

Kto Janka znał osobiście, wie, jakim był prawym, uczciwym, a zarazem serdecznym człowiekiem i jaką reprezentował sobą kulturę osobistą. W książce *Parerga* Władysław Tatarkiewicz dowodził, że kultura, w odróżnieniu od cywilizacji, to stan subiektywny, psychiczny, polegający na wysubtelnieniu uczuć, myśli, smaków, manier⁸. Charakterystyczne, że gdy na takie postrzeganie kultury w różnych okolicznościach się powoływałem, na myśl przychodził mi m.in. właśnie Jan Dominikowski...

Bibliografia

- DOMINIKOWSKI 2004 – Jan Dominikowski, *Nekropolia Łodzi wielkoprzemysłowej. Cmentarz Stary przy ulicy Ogrodowej – dzieje i sztuka 1854–1945*, Łódź 2004.
- DOMINIKOWSKI 2006 – Jan Dominikowski, *Słowo i obraz. Rzecz o sztuce sakralnej księdza Tadeusza Furdyny SDB*, Łódź 2006.
- DOMINIKOWSKI 2021 – Jan Dominikowski, *Piękny głos – piękny człowiek*, „Kultura i Biznes” 2021, nr 73.
- Dziewczyna z papugą* 2021 – *Dziewczyna z papugą*, z Janem Dominikowskim rozmawia Janusz Janyst, „Obserwator Łódzki” 2021, nr 3.
- O muzyce* 2021 – *O muzyce i wokół muzyki. Wiersze poetów łódzkich*, Kamena, Łódź 2021.
- Sacrum i wartość* 2007 – *Sacrum i wartość*, z historykiem sztuki Janem Dominikowskim rozmawia Janusz Janyst, „Niedziela” 2007, nr 10.
- TATARKIEWICZ 1978 – Władysław Tatarkiewicz, *Parerga*, Warszawa 1978.
- Witraż to rodzaj malarstwa* 2018 – *Witraż to rodzaj malarstwa na szkle*, z Janem Dominikowskim rozmawia Janusz Janyst, „Kronika Miasta Łodzi” 2018, nr 4.

7 | *O muzyce* 2021.

8 | TATARKIEWICZ 1978.

NASZE
PUBLIKACJE

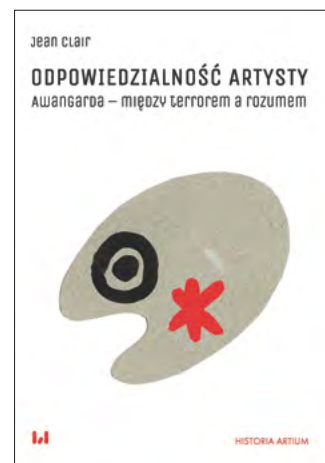
Jean Clair

Odpowiedzialność artysty Awangarda – między terrorem a rozumem

tłumaczenie: Maria Żurowska,
posłowie: Tadeusz Bernatowicz

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021

Książka inauguruje cykl zatytułowany *Historia Artium. Biblioteka Przekładów Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego*. Prezentowana publikacja, autorstwa jednego z najwybitniejszych współczesnych krytyków sztuki i erudyty, przybliża twórczość takich artystów, jak Lucian Freud, Anton Zoran Muśiç, Avigdor Arikha, czy Stanley Spencer. Jej treść stanowi jednak nie tyle klasyczną analizę historyczną-artystyczną, co raczej formę eseistyczną – wskazują na to już same tytuły poszczególnych rozdziałów (*Miara nowoczesności; Koń i pismo runiczne; Niebieski i czerwony; Twarz i morda*). Poszczególne wątki, na których skoncentrował się autor, zostały ukazane na tle szerszej refleksji humanistycznej, sięgającej do tradycji badań nad dziejami sztuki, myśli filozoficznej, antropologii, kontekstów politycznych i społecznych.



Sztuka łódzka na tle sztuki europejskiej Łódzka sztuka w Europie, europejska sztuka w Łodzi, t. 1

red. Paulina Długosz, Aneta Pawłowska

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021

Publikacja, będąca pierwszą z planowanych trzech tomów książek omawiających zagadnienia związanych ze sztuką regionu łódzkiego i Łodzi, kierowana do młodzieży z dysfunkcją wzroku. Książka w formacie A4 ma powiększony czarnodruk, skorelowany z notacją punktową pismem brajlowskim. Tom podzielony jest na kilkanaście krótszych tematów omawiających zarówno poszczególne style, zjawiska w sztuce jak i artystów. Tematom towarzyszą audiodeskrypcje sąsiadujące z całostronicowymi barwnymi tyflografikami. Do każdej sekcji tematycznej dołączony został słowniczek pojęć oraz zadania do pracy samodzielnej.



Krzysztof Stefański

*Henryk Hirszenberg (1885–1955)
i środowisko żydowskich architektów Łodzi*

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021

Książka poświęcona jest środowisku architektów żydowskich działających w Łodzi od końca XIX w. do wybuchu II wojny światowej. Publikacja systematyzuje dotychczasową wiedzę o tej grupie architektów i prezentuje wyniki wieloletnich badań autora nad zjawiskiem rozwoju łódzkiej architektury. Przedstawione tło historyczno-społeczna pracy architekta w mieście włókienniczym, pozwala lepiej zrozumieć warunki w jakich kształtowała się ich twórczość, w szczególności tytułowej postaci Henryka Hirszenberga – „niespokojnego i poszukującego ducha”. Publikacji towarzyszą fotografie archiwalne i współczesne.



Aneta Pawłowska

*Andrzej Jocz (1941–2019) – ocalić
od zapomnienia*

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021

Publikacja jest najpełniejszą prezentacją dorobku rzeźbiarskiego prof. Andrzeja Jocz. Na podstawie dostępnych autorce archiwaliów, przeprowadzonych wywiadów z bliskimi znajomymi, zwłaszcza wieloletnim przyjacielem prof. Ryszardem Hungerem, oraz rodziną, powstały teksty do katalogu pozwalające lepiej poznać i zrozumieć twórczość Andrzeja Jocz, poczynając od jego małych form kończąc na dużych rzeźbach w przestrzeni miasta. Uzupełnieniem katalogu są dwa teksty osób z kręgu zawodowego i rodzinnego.



Recenzenci współpracujący z czasopismem

prof. IS PAN dr hab. Aleksandra Bernatowicz / Polska Akademia Nauk
dr Beata Biedrońska-Słota / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
prof. IS PAN dr hab. Grażyna Bobilewicz / Polska Akademia Nauk
dr Justyna Bucknall-Hołyńska / Collegium da Vinci Poznań
dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
prof. UKSW dr hab. Anna Sylwia Czyż / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
prof. dr hab. Waldemar Deluga / Ostravská Univerzita v Ostravě
prof. UŁ dr hab. Marek Gensler / Uniwersytet Łódzki
prof. UŁ dr hab. Witold Glinkowski / Uniwersytet Łódzki
prof. dr hab. Albin Głowacki / Uniwersytet Łódzki
dr hab. Agnieszka Gralińska-Toborek / Uniwersytet Łódzki
prof. UAM dr hab. Jarosław Jarzewicz / Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
dr hab. Jerzy Krzysztof Kos / Uniwersytet Wrocławski
dr Ewelina Kostrzewska / Uniwersytet Łódzki
prof. UŁ dr hab. Anna Kowalska Pietrzak / Uniwersytet Łódzki
prof. UAM dr hab. Jacek Kowalski / Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
prof. dr hab. Svitlana Kravchenko / Lesya Ukrainka Eastern European National University
prof. UMK dr hab. Katarzyna Kulpińska / Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
dr hab. Michał Kurzej / Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. Lechosław Lameński / Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II
prof. UMCS dr hab. Ewa Letkiewicz / Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
dr Aleksandra Łukaszewicz-Alcazar / Akademia Sztuki w Szczecinie
dr Joanna Maj / Uniwersytet Łódzki
prof. UG, dr hab. Rafał Makala / Uniwersytet Gdański
prof. dr hab. Jerzy Malinowski / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
prof. UMK dr hab. Ryszard Mączyński / Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
dr Marta Miaskowska / Politechnika Łódzka
prof. UKSW dr hab. Janusz Nowiński / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
prof. dr hab. Małgorzata Omilanowska-Kiljańczyk / Uniwersytet Gdański
prof. IS PAN Hanna Osiecka-Samsonowicz / Polska Akademia Nauk
prof. UŁ dr hab. Janusz Pietrzak / Uniwersytet Łódzki
prof. ASP dr hab. Olga Podfilipska-Krysińska / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
prof. ASP w Gdańsku, dr hab. Michał Pszczółkowski / Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku,
Uniwersytet Zielonogórski
prof. UŁ dr hab. Agnieszka Rejniak-Majewska / Uniwersytet Łódzki
dr Piotr Robak / Uniwersytet Łódzki
prof. KUL dr hab. Irena Rolska / Katolicki Uniwersytet Lubelski
dr Adam Sitarek / Uniwersytet Łódzki
dr Karolina Stanilewicz / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
prof. UPJPII dr hab. Ryszard Szmydki / Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
prof. UG dr hab. Tomasz Torbus / Uniwersytet Gdański
dr hab. Cezary Wąs / Uniwersytet Wrocławski
ks. prof. dr hab. Andrzej Witko / Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
prof. uwr dr hab. Agnieszka Zabłocka-Kos / Uniwersytet Wrocławski

