

Agnieszka Kasprzak-Miler

Wpływ Biura Nadzoru Estetyki Produkcji na kształt polskiej biżuterii artystycznej

W środowisku artystów plastyków i animatorów życia kulturalnego pierwsze lata powojenne charakteryzowały się zasadniczo dwoma postawami przyjętymi wobec nowych warunków społeczno-politycznych¹. Część twórców, w przeważającej większości reprezentowana przez grono dobrze pamiętające okres przedwojenny, wykształconych w tamtych realiach, wierzyła, że w dziedzinie kultury uda się utrzymać swoiste *status quo* wynikające z wielowiekowej, bogatej tradycji międzynarodowych kontaktów i ogólnoludzkiej potrzeby szybkiego wyjścia z wojennej pożogi w stan normalności. Dla nich sztuka rozumiana była jako rzecz konieczna bo wynikająca z naturalnych potrzeb społecznych. Zakładali oni iż istnieje naturalna, niekwestionowana ciągłość zjawisk kulturalnych.

Inna grupa, reprezentowana przez twórców także wykształconych jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego, lecz różniąca się od poprzednich zaangażowaniem politycznym, głęboko wierzyła w idee powszechnej sprawiedliwości, szczęśliwości i pokoju. Dla nich komunizm i nowe spojrzenie na sprawy społeczne były wizją nowego świata i nowego porządku, który miał wszelkie szanse na urzeczywistnienie. W tym przekonaniu utwierdzał ich fakt, iż także w Europie Zachodniej nasilały się w owym czasie ruchy lewicowe, co potwierdzało teorię, że wkrótce wszyscy należąc będą do nowego świata ukształtowanego wg. jakże wzniosłych zasad. Często w szeregach tej grupy artystów znajdowali się utalentowani, młodzi ludzie dla których nowy system był szansą, jakiej zapewne nie mieliby w poprzednich warunkach społecznych. Ich zapał i chęć tworzenia podsycane były wizjami nowego porządku, w którym sztuka odgrywać miała nową, istotną rolę.

W gruncie rzeczy plastycy prezentujący dwie różne postawy wobec zjawisk życia kulturalnego, tak jedni związanych z polityką jak i drudzy, którzy nie chcieli poddać się jej wpływom, dążyli do tego samego. Choć może posługiwali się odmienną retoryką, głosili te same hasła szybkiej normalizacji i nadrobienia

¹ Joanna Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895-1999*, Warszawa 1999, s. 77

wojennych strat poniesionych w potencjale artystycznym i warsztatowym. W takich oto warunkach doszło do powołania instytucji, w której znaleźli swe miejsce przedstawiciele obu ugrupowań, a której działalność w dużej mierze odbiła się na kształtowaniu stylistyki i wydatnie wpłynęła na wizerunek sztuki użytkowej i w tej mierze także na oblicze polskiej biżuterii artystycznej.

W październiku 1945 roku przy Ministerstwie Kultury i Sztuki powstał Wydział Wytwórczości, przekształcony dwa lata później w Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji². Inicjatorką i dyrektorem obydwu instytucji była Wanda Telakowska - artysta grafik, absolwentka warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, znana jeszcze przed wojną ze swych działań propagandowych na rzecz popularyzacji polskiej sztuki użytkowej na forum międzynarodowym³. Celem kierowanych przez nią placówek było przygotowanie dogodnych warunków dla kształtowania wzornictwa przemysłowego czerpiącego inspiracje z polskiej tradycji artystycznej i ludowej. Zakreślony przez Telakowską plan czuwania nad charakterem i rangą powstających wówczas projektów oraz ich późniejsza realizacja, w dużej mierze oparty został na doświadczeniach wyniesionych z Instytutu Propagandy Sztuki, działającego w latach 30 tych.. Celem nadrzędnym Instytutu było wywieranie wpływu na życie artystyczne kraju, popularyzacja sztuki poprzez organizowanie wystaw i imprez objazdowych oraz nawiązywanie kontaktów międzynarodowych. Pomocną w realizacji tych założeń była pomoc finansowa Państwa⁴. Na podobnych zasadach sformułowany został Statut BNEP-u kierowanego przez W. Telakowską, który w obliczu nowych stosunków społecznych, podkreślił w swoim programie dwie istotne sprawy:

- plastycy parający się rękodziełem, wykorzystując swe umiejętności i możliwości twórcze uczestniczyć mają w projektowaniu wzorów przeznaczonych do produkcji masowej,
- projektowane przez nich wzory, obok możliwie najwyższej rangi artystycznej charakteryzować się muszą, swoistym wyrazem, opartym na polskiej tradycji i zapotrzebowaniu.

² Alina Dukwicz, *Charakterystyka działań aktywizujących plastyczną inwencję różnych środowisk w celu uzyskania rodzimego charakteru wzorów* (temat naukowo-badawczy nr B-0036/VI/NB/76), Muzeum Narodowe w Warszawie 1974-1976, mpis, s. 9

³ Słownik Artystów Plastyków, Warszawa 1972, s. 580-581

⁴ J. Sosnowska, *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki 1930-1939*, Warszawa 1992, s. 5-7

Główny nacisk w działalności Biura położono na projektowanie wyrobów rzemiosła artystycznego, takich jak: meble, tkaniny, ceramika, szkło oraz interesującą nas biżuterię. Angażowani przez Telakowską twórcy, zapoznając się z wymogami i możliwościami produkcyjnymi kraju, projektowali przedmioty charakteryzujące się własnym, specyficznym stylem wynikającym z upodobań polskiego odbiorcy. Artyści-projektanci współpracujący z Biurem podpisywali umowy na konkretne, zaakceptowane przez pracowników BNEP-u, wzory, które stopniowo próbowano wdrożyć w cykl produkcyjny, co niewątpliwie nie było łatwe ze względu na słabą jeszcze kondycję naszego przemysłu. W przeciwieństwie do wzorów tkanin, mebli, ceramiki, mimo poważnych prób nie udało się „uprzemysłowić” skupowanych wówczas wzorów biżuteryjnych. Mimo to, współpracę projektantów i twórców form biżuteryjnych można w pewnym sensie uważać za udaną. Pamiętać należy iż okres powojenny był dla nich wyjątkowo trudny. Artyści w tym czasie bardzo często pozbawieni środków do życia, podejmowali się pracy zarobkowej całkowicie nie związanej z ich umiejętnościami i talentem. Z tych względów współpraca z BNEP-em była dla wielu z nich bardzo korzystna tak ze względów finansowych jak i możliwości twórczego rozwoju. Stąd bardzo często projektowaniem i wykonywaniem form biżuteryjnych zajęli się twórcy nie związani z jubilerstwem. W tamtych czasach najważniejszy był przede wszystkim pomysł i chęć jego realizacji.

Wśród osób projektujących i wykonujących, po wojnie, biżuterię artystyczną obok artystów plastyków i architektów znaleźć można było nazwiska ludzi, których pasja tworzenia, a nie wyuczony zawód na lata połączyła z hasłami głoszonymi przez Wandę Telakowską.

Wyjątkową postacią w tej grupie był Henryk Grunwald, którego projekty biżuteryjne znane były już przed 1939 rokiem. Do współpracy z BNEP-Em przystąpił w 1946 roku bezpośrednio namówiony przez Telakowską, którą znał jeszcze z lat przedwojennych. Grunwald uznany dziś prekursor biżuterii unikatowej, projektując ją już w drugiej połowie lat 30 tych oraz kontynuując tę działalność do połowy lat 50 tych, zyskał sobie niezbyt trafny przydomek „pomostu” przerzuconego przez cały okres wojenny, łączącego przedwojenną stylistykę z powojenną rzeczywistością. Absolwent warszawskiej ASP, uczeń Kotarbińskiego, Tichego i Stryjeńskiego, a później także asystent w pracowni technik metalowych. Od drugiej połowy lat

30 tych związanych z ideami warszawskiego Instytutu Propagandy Sztuki. Autor licznych monumentalnych projektów, kutych krat i mniejszych przedmiotów kowalstwa artystycznego jak żyrandole, papierośnice, misy, a także chrzcielnicę eksponowanej na wystawie w Nowym Yorku w 1939 roku⁵, w dziedzinie biżuterii realizację projektów zlecał grawerowi Stefanowi Chmielewskiemu, którego znak imienny, obok znaku Grunwalda, widniał na niemal wszystkich wykonywanych dla potrzeb Biura wyrobach. Prace biżuteryjne, tego artysty, charakteryzują się specyficznym, indywidualnym stylem noszącym znamiona wyraźnych wpływów sztuki art déco. Popularne broszki obrazujące postacie zbójników, czarownic, Lajkonika, Twardowskiego czy Zagłoby w prostej, graficznej formie nabierały swych niepowtarzalnych cech dzięki nadaniu im prostego, jednoznacznego szczegółu, który utwierdzał odbiorcę w przekonaniu iż ma do czynienia z tą, a nie inną postacią zaczerpniętą z świata legend. Jako, że twórczość tego artysty doczekała się po wojnie już dwóch znaczących wystaw prezentujących jego prace w metalu pozostaje jedynie odwołać się do powstałych już opracowań - katalogów tych ekspozycji⁶.

Twórcą, którego dorobek artystyczny, choć obejmujący zupełnie inną dziedzinę, znany był jeszcze przed wojną i który podobnie jak Grunwald związany był z Instytutem Propagandy Sztuki, był Stefan Płużański. Artysta malarz, członek Bractwa św. Łukasza⁷, w okresie okupacji uczył w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych występującej pod zakonspirowanym szyldem Miejskiego Gimnazjum Rzemieślniczego, zaś po wojnie - wykładowca w warszawskiej ASP. Od 1945 roku związany z pracami MKiS, gdzie sprawował funkcję zastępcy dyrektora Departamentu Plastyki⁸. Najprawdopodobniej tam właśnie zetknął się z Telakowską, która znając jego prace biżuteryjne wykonywane dotychczas jedynie dla ukochanej żony - Marii, po licznych namowach, nakłoniła go w końcu do podpisania umowy na wykonanie wzorów dla potrzeb Biura. Forma jego biżuterii w zasadniczy sposób różni się od prac innych twórców związanych z BNEP-em. Cechuje ją swoisty archaizm, polegający nie tyle na umiejętnościach warsztatowych, gdyż takowe niewątpliwie posiadał, lecz na

⁵ *Polska, katalog oficjalny działu polskiego na międzynarodowej wystawie w Nowym Yorku*, Warszawa 1939, s. C 234, poz. 246

⁶ Irena Huml, *Metal w twórczości Henryka Grunwalda w okresie powojennej odbudowy kraju*, katalog wystawy w Muzeum Sztuki Złotniczej, Kazimierz Dolny 1986; Krystyna Nowakowska, *Grunwald mistrz kompozycji w metalu*, katalog wystawy w Muzeum Miedzi, Legnica 1998

⁷ *Polska, katalog...*, s. A 97, poz. II

swobodnej kompilacji stylowej, której celem było stworzenie nastroju dawnych epok. Jego pierścionki, bo jedynie takie formy zachowały się w zbiorach muzealnych, wyróżniają się ogromną pracowitością w wykonaniu szyny, nierzadko zdobionej dekoracją figuralną, łączeniem różnobarwnych metali (jak miedzi ze srebrem) oraz posługiwaniem się wyraźnymi i zdecydowanymi barwami użytych kamieni.

Do grona absolwentów uczelni plastycznych, którzy swą drogę artystyczną rozpoczęli dopiero po 1945 roku należał Mamert Celmiński. Absolwent Szkoły Sztuk Pięknych W. Gersona oraz warszawskiej ASP⁹. Organizator i przewodniczący podsekcji złotniczej w Sekcji Architektury wewnątrz OW ZPAP, postać szczególnie zasłużona w środowisku artystycznym. Człowiek o nietuzinkowym życiorysie. Syn organisty, urodzony na Wołyniu, uczestnik wojny polsko-bolszewickiej. W 1924 roku aresztowany i wywieziony w głąb Rosji skąd po 6 miesiącach uciekł do Polski. W latach 30 - tych założył rodzinę, zdał maturę i rozpoczął naukę w szkole Gersona, a później także w warszawskiej ASP, którą kończy w 1939 roku. Uczestnik kampanii wrześniowej, fotoreporter podczas Powstania Warszawskiego. W roku 1944 ponownie wywieziony na wschód, skąd w 1947 powrócił do Warszawy i niemal natychmiast rozpoczyna pracę społeczną i artystyczną¹⁰. Jego wczesne prace biżuteryjne inspirowane były stylistyką ludową. Ich forma i tematyka silnie korespondowała z wzorami Grunwalda. Wynikało to zapewne z faktu iż artysta sięgał do tych samych legendarnych tematów jak: Pan Twardowski, Czarownica na miotle, itp. Zasadnicza różnica pomiędzy pracami obu artystów ukryta jest w technice. W przeciwieństwie do sztancowanych wzorów Grunwalda prace Celmińskiego były ręcznie wycinane, zaś obróbka końcowa nadaje przedmiotom dodatkowej lekkości i łagodności, co jest szczególnie widoczne dopiero przy bezpośredniej konfrontacji prac obu artystów.

Absolwentem szkoły Gersona, a później Akademii Sztuk Pięknych był również Jan Gogolewski. O życiu i karierze tego twórcy wiemy dziś stosunkowo niewiele. Na podstawie rachunków i umów podpisanych z Biurem wiadomo, że od 1947 roku dostarczał projekty, jak to określono „...galanterii wykonanej z drewna, skóry

⁸ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Nazwa zesp.: akta osobowe, sygn.: KD 121

⁹ AASPwW, Nazwa zesp.: Księga studiów 1936-1937, s. 321, poz. 317

¹⁰ Słownik Artystów..., dz.cyt., s. 75

i metalu..."¹¹. W zbiorach muzealnych widnieje bransoleta jego autorstwa. Wykonana z ośmiu sznureczków drewnianych koralików malowanych na czerwono (imitujących koral), podzielona na trzy segmenty i opatrzona grawerowanym mosiężnym zapięciem. Praca ta jednoznacznie inspirowana była krakowską biżuterią ludową.

Powojennym absolwentem Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Poznaniu był Stefan Kniat, twórca współpracujący z Telakowską od 1946 roku¹². Autor ciekawych owalnych broszek wykonanych z czernionego mosiądzu.

Jednym z pierwszych powojennych absolwentów warszawskiej ASP był Roman Modzelewski, uczeń Felicjana Kowarskiego, studiujący, przed wojną - obok malarstwa sztalugowego - grafikę, tkactwo kilimowe, techniki metalowe i ceramikę. Od 1945 roku mieszkający w Łodzi, gdzie początkowo podjął pracę jako pedagog w Liceum Sztuk Plastycznych. Tam właśnie, w ramach zajęć warsztatowych, powstały projekty wisiorów i klamry do paska zakupione od niego przez Wydział Wytwórczości. Na podstawie zachowanych dokumentów nie udało się ustalić czy był to jedynie zakup jednorazowy czy też dłuższa współpraca. Wiemy natomiast, że sam ich autor od najwcześniejszych lat powojennych mocno zaangażowany był w krzewienie, zdobytej przed wojną, wiedzy plastycznej. W przechowywanych dziś w Archiwum Akt Nowych w Warszawie materiałach¹³, sprawozdaniach i notatkach dotyczących wystawy Przemysł Artystyczny, eksponowanej na przełomie 1947 u i 1948 roku w salach Muzeum Narodowego w Warszawie, twórca ten określany był mianem *„...jednego z najwybardziej zasłużonych metaloplastyków polskich...”*. Wraz z Leonem Ormezowskim, Władysławem Strzemińskim i Stefanem Wegnerem, współtworzył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Łodzi, w której przepracował 37 lat, przez 12 – pełniąc funkcję rektora. Analizując dziś, życiorys tego artysty, można stwierdzić iż podobnie jak Telakowska, widział on konieczność wiązania sztuki z przemysłowymi środkami wytwarzania i w tej formie masowego oddziaływania na odbiorcę. Czego dał dowód w swojej wieloletniej pracy pedagogicznej i społecznej.

Wśród wzorów przechowywanych w magazynach muzealnych, znalazła się także szpila autorstwa Władysława Sowickiego, absolwenta Państwowej Szkoły Sztuk

¹¹ A. Dukwicz, *Charakterystyka działań...*, dz. cyt., s. 17

¹² Tamże., s. 14

Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie, a od 1934 roku studenta ASP w Warszawie. Jak wynika z jego akt personalnych, przechowywanych w archiwum Akademii, był to twórca dobrze przygotowany do współpracy z Biurem¹⁴. W trakcie studiów malarskich pogłębiał swą wiedzę w takich dziedzinach jak: ceramika, sztuka ludowa, techniki metalowe i stolarstwo. Ponadto ukończył studia na Politechnice Warszawskiej na Wydziale Projektowania Wnętrz. Stąd nie zdziwi nikogo fakt iż jego współpraca z BNEP-em, trwająca od 1946 do 1948 roku, obejmowała projekty mebli, zabawek i galanterii użytkowej.

Do grona twórców wywodzących się ze środowiska architektonicznego należał także Zbigniew Chudzikiewicz. Rodowity krakowianin, którego sprawy służbowe rzuciły pod koniec sierpnia 1939 roku do Warszawy. Fakt ten sprawił, że w niedługim czasie stał się jej obrońcą. Absolwent Politechniki Lwowskiej, lata okupacji spędził w Krakowie, gdzie wspólnie z żoną Janiną Passakas (współpracującą z „Ładem”) utrzymywali się wytwarzając galanterię użytkową¹⁵. Współpracę z Telakowską rozpoczął w drugiej połowie 1946 roku, jako autor projektów galanterii i zabawek. Wśród zachowanych zbiorów wzorcowni BNEP-u, znalazły się takie przedmioty jak: mosiężne naszyjniki, krzyżyki i klamra do paska oraz występujący z nią w komplecie ozdobny guzik. Podobnie jak, Roman Modzelewski, w trakcie całej swojej kariery pedagogicznej konsekwentnie dążył do stałego podnoszenia poziomu projektowanych form przemysłowych, co zaszczepił kilku pokoleniom opuszczającym mury uczelni studentom. Był profesorem ASP w Krakowie, wieloletnim prorektorem i dziekanem Wydziału Architektury Wnętrz, współtwórcą Studium Form Przemysłowych, przekształconym z czasem w Wydział Form Przemysłowych.

Równie zasłużoną postacią był Andrzej Gałek wystawiający tuż przed wojną swoje prace malarskie w Zachęcie, a po wojnie absolwent Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Twórca gorąco zaangażowany w krzewienie i rozwój podkarpackiej kultury ludowej, zarażony ideą artystycznej koordynacji produkcji przemysłowej, którą miał możliwość poznać nawiązując w 1948 roku współpracę z BNEP-em, założył Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe.

¹³ Warszawa, Archiwum Akt Nowych, [nazwa zesp.:] MKiS BWKzZ, sygn.: 276

¹⁴ AASPwW, Nazwa zesp.: Księga studiów 1922-1936, s. 206, poz 1028; Nazwa zesp.: akta studenckie, sygn.: 1375

¹⁵ Informacje pozyskane od pani Barbary Gołajewskiej - drugiej żony artysty

Do grona architektów projektujących formy biżuteryjne należał także Aleksander Łącki. Uczeń przedwojennej Szkoły Sztuk Lorentza, uczestnik i laureat konkursów z dziedziny grafiki użytkowej, a później także student Politechniki Warszawskiej. Jak na młodego warszawiaka przystało uczestnik Powstania, a po jego upadku więzień Oświęcimia. Jego kontakty z BNEP-em nawiązane zostały na początku 1947 roku¹⁶ czego dowodem są zakupione wówczas projekty, przepięknych srebrnych bransolet.

Obok projektów dyplomowanych plastyków i architektów w zbiorach muzealnych odnaleźć można prace wykonane przez ludzi dla których pasja tworzenia stała się przyczynkiem nawiązania kontaktów z W. Telakowską. Do tego grona niewątpliwie zaliczyć można osobę Romualda Rochackiego - przedwojennego finansisty, wielkiego społecznika, który po wojnie niemal wyłącznie poświęcił się, podobnie jak szereg artystów wspomnianych wcześniej, pracy nad kształtowaniem wizerunku i rangi polskiej sztuki użytkowej¹⁷. To między innymi z jego inicjatywy powstała w 1950 roku spółdzielnia ORNO, którą przez szereg lat kierował. Wśród zachowanych po dzień dzisiejszy wzorów zakupionych przez BNEP, można podziwiać jego prace biżuteryjne, których obróbka końcowa zdradza niekwestionowane umiejętności warsztatowe, zaś cykl wisiorków z przedstawieniem znaków Zodiaku interesujące koncepcje i rozwiązania plastyczne.

Do grupy entuzjastów i autorów form biżuteryjnych, zaangażowanych w 1947 roku przez Telakowską, należeli także Ludmiła i Ryszard Rohnowie. Ich wspólna przygoda z biżuterią rozpoczęła się jeszcze w czasie okupacji. Ryszard Rohn, przed wojną zatrudniony był jako inżynier konstruktor w Biurze Konstrukcyjnym Ministerstwa Wojny. Podczas okupacji ukrywał się pracując w zaprzyjaźnionej pracowni zegarmistrzosko-jubilerskiej. Od 1943 roku pracował w domu wspólnie z żoną, Ludmiłą, absolwentką wileńskiej szkoły plastycznej (prawdopodobnie Szkoły Rzemiosła Artystycznego, założonej przez Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków). Po wojnie wspólnie opracowali program i prowadzili kursy z zakresu technik jubilerskich, co trwało do 1950 roku, kiedy to na skutek represji o podłożu

¹⁶ A. Dukwicz, Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji .[w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, red. Aleksander Wojciechowski, Warszawa 1992, s. 348

¹⁷ K. Paciorek, *Rodzina Rochackich, jej dorobek twórczy i wkład w złotnictwo artystyczne*, (praca magisterska mpis.) ATK (UKSW) Warszawa 1993

politycznym, zmuszeni zostali do zaprzestania tej działalności. Od tego momentu skupili się wyłącznie na samodzielnym projektowaniu i wytwarzaniu biżuterii unikatowej¹⁸. Zachowane z tego okresu ich prace, zakupione jako wzory do produkcji masowej, charakteryzują się dobrym opanowaniem technik jubilerskich i niewątpliwie odzwierciedlają głęboką fascynację twórców sztuką ludową.

Wśród projektów biżuteryjnych powstałych w pierwszych latach powojennych znalazły się także pierwsze prace Jadwigi Pruszkowskiej-Zaremskiej - uczennicy i asystentki Tadeusza Pruszkowskiego oraz jej męża genialnego samouka Jerzego Zaremskich. Artystów zaliczanych dziś do grona najwybitniejszych twórców srebrnej biżuterii podziwianej i nagradzanej podczas trwania krajowych i zagranicznych konkursów złotniczych. Ich kontakt z Biurem Telakowskiej stał się istotnym elementem, jeśli nie najważniejszym ogniwem w rozwoju wspólnej kariery artystycznej¹⁹.

Przytoczone tu krótkie wzmianki biograficzne o twórcach, projektantach form biżuteryjnych, związanych z pracą Biura - nie są przypadkowe. Przypomniane zostały by uzasadnić, wysunięte na wstępie stwierdzenie, iż mimo różnych życiorysów i zgoła odmiennych postaw wobec zaistniałej w Polsce po zakończeniu wojny sytuacji politycznej, wszyscy wymienieni twórcy z niemal równym zapałem, wykorzystując swe umiejętności, czynnie włączyli się do planu realizowanego przez Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji. Projektowane i wytwarzane przez nich wzory bardzo mocno odzwierciedlały polski charakter. Niewątpliwie duży wpływ na ten stan rzeczy miała wypracowana, i popularna jeszcze przed wojną, specyficzna odmiana stylu art déco, poddanego i podporządkowanego polskim tendencjom ludowym. Uroda zgromadzonych precjozów oparta została głównie na prostocie i pomysłowości zaś w kwestii warsztatowej na celowym doborze materiału i możliwościach warsztatowych. Znaczna ich część wykonana została ze srebra, miedzi i brązu. Na próżno szukać by przedmiotów wykonanych ze złota, co wydaje się oczywiste w kontekście idei, której miały służyć jak również surowych zakazów używania tego kruszcu przez artystów. Nie bez znaczenia były żywe jeszcze wspomnienia przeżycia wojenne, które w złotym przedmiocie bardziej doszukiwały się wartości

¹⁸ Informacje pozyskane od córek artystów pań Małgorzaty i Kamili Rohn

¹⁹ A. Kasprzak-Miler, *Srebro Jadwigi i Jerzego Zaremskich*, Kazimierz Dolny 1999

przetargowych niż artystycznych. Historia pokazała jak ogromny wpływ na wizerunek polskiej biżuterii unikatowej miał mecenat BNEP-u, dzięki któremu, w pierwszych latach powojennych, udało się zmobilizować sporą grupę artystów do pracy nad formą i kształtem przemysłu artystycznego, a w nim także biżuterii artystycznej.

Zgodnie z sprecyzowanymi, już na początku działalności, przez kierownictwo BNEP-u zamierzeniami, w trzy lata po zakończeniu działań wojennych, skupowane projekty i realizacje, będące w założeniach, prototypami wzorów przemysłowych, były gotowe do konfrontacji z odbiorcą zagranicznym. Wśród przygotowanych do ekspozycji przedmiotów znalazły się próbki tkanin ubraniowych i dekoracyjnych, meble, dziecięce zabawki, szkło, ceramika oraz interesująca nas biżuteria. Prezentacja tych eksponatów podczas objazdowej *Wystawie Przemysłu Artystycznego* odbyła się między innymi w USA i Kanadzie, gdzie wzbudziła ogromne zainteresowanie. W tym miejscu należy dodać, iż wspomniane zainteresowanie polską ekspozycją nie ograniczało się - jak można by przypuszczać - do pozytywnych opinii wypowiedzianych jedynie w środowisku polonijnym, lecz miało szeroki oddźwięk w amerykańskich kołach opiniotwórczych. Dowodem na to są przekazy ustne, korespondencja prywatna oraz służbowe notatki nadsyłane do kraju z polskich placówek dyplomatycznych za granicą. Wśród tych ostatnich znalazł się list Ksawerego Pruszyńskiego (Radcy Ambasady R.P. w Waszyngtonie) skierowany do ministra Kultury i Sztuki Władysława Kowalskiego, w którym czytamy „[...] *Z całą stanowczością i odpowiedzialnością stwierdzam, że nasza produkcja przemysłowo artystyczna, byleby pozostająca pod obecnym kierownictwem artystycznym, może naprawdę wzbudzić zasłużony podziw wszędzie za granicą, szczególnie zaś w Ameryce. Opinię tę opieram nie tylko na własnych obserwacjach, dotyczących zarówno polskiej produkcji przemysłowo artystycznej, jak i na tej, którą widziałem na Zachodzie [...]*”²⁰. Nieco więcej szczegółów wnosi korespondencja prywatna pomiędzy Jarosławem Iwaszkiewiczem, a Czesławem Miłoszem, przebywającym wówczas w Stanach i pełniącym rolę opiekuna i przewodnika Telakowskiej w trakcie jej podróży przygotowującej grunt pod planowaną ekspozycję. W liście z dnia 5 czerwca 1948 roku czytamy: „*Przyjazd Wandy jest wielkim świętem dla naszej pracy, bo jest to geniusz propagandy, a przy tym ma o czym mówić i ma co pokazać. Polski*

*przemysł artystyczny bije wszystko, co się tu na rynku widzi, a prawdziwą dla mnie [niespodzianką] jest widzieć łyzy wzruszenia i zazdrości w oczach Amerykanów [...].*²¹. O efektach tej podróży dowiadujemy z następnego listu Miłosza wysłanego kilka tygodni później „ *Wanda odjechała Batorym, zdziaławszy tutaj bardzo dużo. Zważ, że American Federation of Arts, która bierze tylko takie wystawy jak Bonnard, Matissa czy Picassa, bierze wystawę polskiego przemysłu artystycznego na obszar całych Stanów, co jest rzadkim osiągnięciem i wymagało 15 mil gadania...*”²². Jak z powyższego wynika kilkuletnia praca współpracowników Biura, zyskała wysokie notowania zaś przygotowana przez nich ekspozycja prezentowana między m.in. w Moskwie, Paryżu i Waszyngtonie, odebrana została z dużym zainteresowaniem. Bezpośrednie efekty tego zainteresowania odczuli na własnej skórze Jadwiga i Jerzy Zaremscy, czego dowodem stał się artykuł poświęcony ich życiu i pracy w prasie amerykańskiej.

W sumie do końca lat 40. udało się zorganizować kilka wystaw w kraju i cztery duże wystawy za granicą. Wszystkie cieszyły się sporym zainteresowaniem. Na tej podstawie budowano początkowo dalekosiężne plany nawiązywania stałych międzynarodowych kontaktów handlowych. Niestety sytuacja ekonomiczna i możliwości produkcji seryjnej w pierwszych latach powojennych były w naszym kraju zbyt wątpliwe. Z przekazów Miłosza wiadomo, że zafascynowani urodą przedstawionych prac Amerykanie niemal natychmiast chcieli podpisywać umowy, ale w obliczu zaproponowanych im warunków szybko się wycofali. Miłosz, w swej korespondencji do Polski wyraźnie pisał, iż oczekiwali oni umów opiewających na liczby przeliczane, jak to się wyraził na *wypełnione wagony nie zaś setki sztuk*. Z tych powodów plany i nadzieje pracowników BNEP-u nie miały szans powodzenia. Z czasem jasnym się stało, iż także plany w stosunku do rynku wewnętrznego mogą być realizowane jedynie w niewielkiej części, co w dalszej konsekwencji stało jedną z przyczyn upadku tej instytucji.

Gromadzone wówczas prototypy i projekty, mimo iż nie doczekały się realizacji masowej, nie uległy rozproszeniu. Po 1950 roku przechowywane były w archiwum stworzonego przez Wandę Telakowską Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, zaś

²⁰ *Ministerswo Kultury i Sztuki w Dokumentach 1918-1998*, red. J. Gmurek, Warszawa 1998, s. 234

²¹ C. Miłosz, *Zaraz po wojnie, korespondencja z pisarzami 1945-1950*, Kraków 1998, s. 178

pod koniec jej życia przeniesione zostały do magazynów Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie znalazły bezpieczne schronienie.

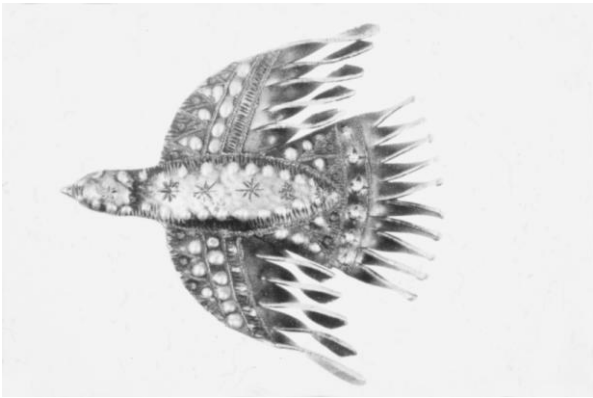
Zbiór ten zadaje dziś kłam jeszcze niedawnym stwierdzeniom, iż polska biżuteria artystyczna swoje pierwsze sukcesy odnosiła dopiero na początku lat 70. XX wieku. Obecny stan wiedzy pozwala spojrzeć nieco głębiej na kształtowanie się i rozwój polskiej biżuterii artystycznej, a pierwsze międzynarodowe sukcesy datować na drugą połowę lat 40. XX wieku.

Jeszcze do niedawna krytycy i twórcy małych form rzeźbiarskich, omawiając historię polskiej biżuterii, początków szukali najczęściej u schyłku lat 60., zaś mówiąc o triumfach odniesionych na forum międzynarodowym odwoływali się do złotego medalu, którym nagrodzone zostały prace Jadwigi i Jerzego Zaremskich w 1974 roku w Monachium. Niewątpliwie moment ten uznać należy za pierwszy indywidualny sukces polskich twórców biżuterii unikatowej. Jednakże analiza zebranego i przedłożonego tu materiału dowodzi, że oryginalność stylowa polskiej biżuterii po raz pierwszy zauważona została i wysoko oceniona już pod koniec lat 40. ubiegłego wieku. Na ten stan rzeczy ogromny wpływ miała działalność artystów współpracujących z Biurem Nadzoru Estetyki Produkcji, których sylwetki zostały tu przypomniane.

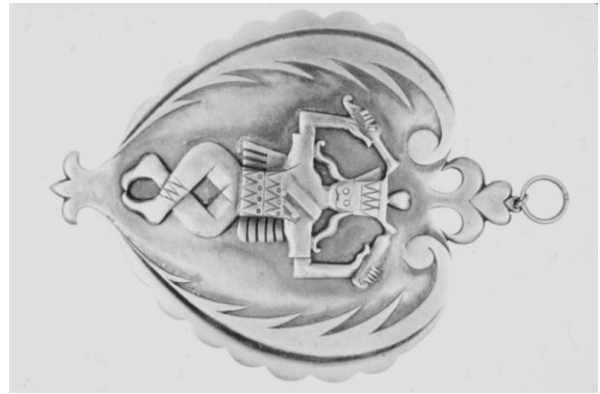
Zaś szczególny jej rozwój wyraźnie zauważony i wysoko oceniony został na forum międzynarodowym u schyłku lat 60 – tych ubiegłego wieku. Na taki stan rzeczy ogromny wpływ miały prace artystów, których sylwetki tu przedstawiono.

²² Tamże, s. 184

TABLICE



Fot. 1



Fot. 2



Fot. 3



Fot. 4



Fot. 5



Fot. 6

- fot. 1, brosza „Ptak”, srebro, aut.: M. Celiński, fot. autorka
fot. 2, wisior „Janosik”, srebro, aut. H. Grunwald, MNW, fot. autorka.
fot. 3, brosza „Muzykanci”, srebro, aut.: M. Celiński, fot.
fot. 4, pierścionek, srebro, mosiądz, szkło, aut. S. Płużański, fot. autorka.
fot. 5, pierścionek, srebro, korale, aut. S. Płużański, fot. autorka
fot. 6, pierścionek, srebro, szlifowane i grawerowane szkło, aut. J.J. Zaremscy, fot. autorka