



## prof. Irma Kozina

Historyczka sztuki i kuratorka wystaw, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego, od 1988 roku wykłada zagadnienia sztuki współczesnej i historii designu w wyższych uczelniach w Katowicach, Gliwicach, Krakowie i Warszawie, stypendystka fundacji Gerda Henckel Stiftung oraz DAAD, autorka artykułów i książek traktujących o sztuce nowoczesnej i współczesnej, modzie, designie i historii miast, napisała między innymi: *Pałace i zamki pruskiej części Górnego Śląska* (2001), *Chaos i uporządkowanie. Dylematy architektoniczne na przemysłowym Górnym Śląsku w latach 1763–1955* (2005), *Art deco* (2013), *Ikony dizajnu w województwie śląskim* (2012), *Polski design* (2014), *Historia mody od krynoliny do mini* (2017), *Ikony architektury w województwie śląskim* (2019).

# 1 Innowacja i eksperyment jako stymulatory (?) wzornictwa czasów PRL

innowacja

eksperyment

wzornictwo przemysłowe

PRL

projektanci

Czasy PRL-u przedstawiane są jako złoty okres polskiego wzornictwa, w którym powstały chętnie dziś kolekcjonowane wyroby. Jednak bardziej wnikliwa analiza ówczesnych osiągnięć dizajnu prowadzi do rewizji tej tezy, ujawniając skomplikowane relacje między projektantami, ich zleceńodawcami oraz użytkownikami produktów przemysłowych.

## Innowacyjność jako czynnik stymulujący rozwój przemysłu

We współczesnych analizach naukowych podejmujących problematykę ekonomicznej przydatności produktów innowacja definiowana jest jako każda zmiana, która stawia sobie za cel poprawę stanu istniejącego wcześniej. W kontekście projektowania przemysłowego kwestia ta nabiera szczególnego znaczenia, zwłaszcza w rozważaniach austriackiego ekonomisty Josepha Schumpetera. Jeszcze w 1942 roku badacz ten zdefiniował przedsiębiorcę jako osobę, której funkcją jest modernizacja lub zrewolucjonizowanie produkcji poprzez wykorzystanie innowacyjnych wynalazków. Za istotę przedsiębiorczości Schumpeter uznawał zweryfikowaną technologiczną możliwość wytwarzania nowego produktu lub usługi – albo też wprowadzenie nowego sposobu wytwarzania dotychczasowego produktu lub istniejącej usługi za sprawą odkrycia nowego źródła dostaw materiałów, pozyskania dodatkowego rynku zbytu, reorganizacji przedsiębiorstwa itp. Proces zachodzenia zmiany technologicznej w gospodarce następował, jego zdaniem, w trzech etapach: wynalazczości, innowacji i dyfuzji. Ta ostatnia oznaczała rozprzestrzenianie się wynalazku w gospodarce aż do momentu zaistnienia zjawiska określanego mianem procesu kreatywnej destrukcji<sup>1</sup>.

## **Instytucje odpowiedzialne za innowacyjność w przemyśle czasów PRL**

O ile w realiach gospodarki kapitalistycznej wspieranie innowacyjności spoczywało w rękach przedsiębiorców, o tyle w warunkach modelu ekonomicznego realizowanego w PRL funkcję tę przejmowały organy państwa sterowanego centralnie. Już w 1947 roku rolę koordynatora w zakresie podnoszenia poziomu wytwórczości przemysłowej, rzemieślniczej i rękodzielniczej przyjął na siebie nowo powołane Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji, które wkrótce przekształciło się w instytucję o charakterze laboratorium doświadczalnego. Docelowo jednostką odpowiedzialną za tworzenie projektów eksperymentalnych stał się utworzony w 1950 roku Instytut Wzornictwa Przemysłowego, kierowany przez Wandę Telakowską<sup>2</sup>.

Z dzisiejszej perspektywy można postawić tezę, że od początku istnienia PRL eksperymentowanie w zakresie projektowania produktów rozwijało się w obrębie trzech niezależnych sektorów: a) w instytucjach powołanych przez rząd (głównie w pracowniach Instytutu Wzornictwa Przemysłowego); b) w szkolnictwie wyższym (w akademiach sztuk pięknych, państwowych wyższych szkołach sztuk plastycznych, jak również w poszczególnych uczelniach politechnicznych) oraz c) w placówkach doświadczalnych przy zakładach produkcyjnych.

## **Koniec socrealizmu i zwrot ku formie organicznej w projektowaniu produktów**

Początkowo kierowany przez Wandę Telakowską IWP opierał swoje innowacyjne projekty na nawiązaniach do sztuki ludowej, co w gruncie rzeczy wpisywało się w linię polityczną ówczesnych władz<sup>3</sup>. Jednak stosunkowo szybko, zwłaszcza zaś po odwilży z 1956 roku (skutkującej zarzuceniem estetyki socrealistycznej), zatrudnieni przez nią plastycy i projektanci zwrócili się w stronę nabierającej coraz większego znaczenia w całym świecie zachodnim idei formy organicznej<sup>4</sup>. Mniej więcej od połowy lat 40. XX wieku koncepcja ta zaczęła być lansowana jako specyfika wykreowanego sztucznie (według reguł ekonomicznych rozpoznanych i opisanych przez Schumpetera) tak zwanego stylu skandynawskiego w dizajnie, który stosunkowo wcześniej zafascynował również polskich projektantów współpracujących z IWP, wyjeżdżających na stypendia do krajów nordyckich.

Za efekt oddziaływania koncepcji formy organicznej w polskim wzornictwie uznać można między innymi eksperymenty związane z poszukiwaniem idealnego kształtu serwisów do kawy, prowadzone w IWP przez Lubomira Tomaszewskiego od początku lat 60. XX wieku, w których wyniku do produkcji w fabryce porcelany w Ćmielowie trafiły jego awangardowe serwisy Ina i Dorota<sup>5</sup>. Z kolei „odmiana skandynawska” koncepcji formy organicznej zaznaczyła się w projektach związanej z IWP warszawskiej

projektantki Teresy Kruszewskiej, która już w latach 50. XX wieku tworzyła meble wykazujące podobieństwo do obiektów powstających wówczas w krajach nordyckich<sup>6</sup>.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że przepływ twórczych impulsów pomiędzy krajami skandynawskimi i Polską wcale nie był jednostronny. Rok 1961 stał się niezwykle znaczącą datą w krajowym wzornictwie: rozstrzygnięto wówczas konkurs na projekt meblościanki – tę nazwę zastosowano do zestawu wielofunkcyjnych segmentów dopasowanego do małych, ograniczonych normatywnymi państwowymi mieszkań w PRL-owskich blokowiskach (eksperymenty w tym zakresie podjęto już wcześniej między innymi w pracowni meblarskiej IWP). Wygrało małżeństwo młodych projektantów z Poznania – Bogusława i Czesław Kowalscy, których nietuzinkowe rozwiązanie wprowadziło ożywienie w krajowym środowisku meblarskim<sup>7</sup>. Od tamtego momentu niemal podstawowym zadaniem polskich projektantów stało się wymyślanie różnego typu kombinacji regałów przyściennych powiązanych ze sobą segmentowo. Odpowiedzialny za polską współpracę z założoną przez Ingvara Kamprada szwedzką firmą IKEA Marian Grabiński wprowadził meblościanki do standardowej oferty tej popularnej skandynawskiej marki<sup>8</sup>.



Fot. 1. Meblościanka MTP według proj. Mariana Grabińskiego w katalogu handlowym firmy IKEA, 1966, s. 119

## Nowe tworzywo – plastik

Rozprzestrzeniająca się w Polsce, zwłaszcza po ostatecznym rozliczeniu z socrealizmem, moda na eksperymentowanie – z niezwykle rzeźbiarskimi zazwyczaj formami organicznymi – znalazła odzwierciedlenie w projekcie fotela znanego dzisiaj pod nazwą RM 58, zaprojektowanego przez Romana Modzelewskiego, rzeźbiarza i malarza związanego z łódzką ASP. Był

on rezultatem podjętych przez Modzelewskiego około połowy lat 50. XX wieku eksperymentów z tworzywami sztucznymi.

Jak wynika z kwerend prasowych przeprowadzonych niedawno przez Jerzego Kochanowskiego, na lata 1956–1957 przypadł w Polsce szczególny boom w zakresie zarówno mody na nieznaną wcześniej plastikową nowoczesność, jak też rozwoju produkcji tworzyw sztucznych: polietylenu, polipropylenu oraz poliwęglanów<sup>9</sup>. W Zakładach Doświadczalnych Instytutu Włókiennictwa w Łodzi wyprodukowano w tym czasie kilka nowych gatunków tkanin, między innymi gabardynę i boston, które miały zastąpić importowane tekstylia z wełny. W łódzkiej Fabryce Pluszu i Dywanów zainicjowano z kolei produkcję nylonowych tkanin futerkowych. Sporo pisano też w prasie o krakowskim inżynierze Witoldzie Koreckim, który opracował technologię produkcji sztucznego zamszu. Plastik zaczęły szybko opanowywać rynek materiałów budowlanych. W 1957 roku uruchomiono w Polsce produkcję PCW, a w 1959 roku zaczęto wytwarzać polistyren. Zakład Tworzyw Sztucznych w Wąbrzeźnie wypuścił na rynek wykonane z poliestru miniaturowe pralki do delikatnej, wysokogatunkowej bielizny, z dumą zapowiadano też rozpoczęcie produkcji „plastikowych worków przeciwmołowych”. W warszawskim Muzeum Techniki w 1957 roku miała miejsce wystawa o tytule *Tworzywa sztuczne*, na której pokazano między innymi model Trabant P70 – z nadwoziem z duroplastu – wyprodukowany, oczywiście, w NRD<sup>10</sup>.

Mniej więcej w tym samym czasie zatrudniony w Fabryce Samochodów Osobowych w Warszawie konstruktor i mechanik Stanisław Łukaszewicz przeczytał kilka artykułów o budowaniu samochodów z tworzyw sztucznych i złożył wniosek do głównego konstruktora warszawskiej FSO, Karola Pionniera, o zgodę na wykonanie na podwoziu syreny prototypu samochodu z tego typu materiału. W ten sposób zainicjowano prace nad eksperymentalną Syreną Sport, do których zaangażowano między innymi Cezarego Nawrota (projekt nadwozia) i Władysława Skoczyńskiego (opracowanie silnika). Po prezentacji modelu testowego tego auta w polskiej prasie pojawiły się artykuły nawołujące do podjęcia jego produkcji seryjnej, jednak władze państwowe nie wyraziły zgody na rozwijanie tego projektu (według niepotwierdzonych przekazów premier Józef Cyrankiewicz miał w tej sprawie interweniować w FSO osobiście)<sup>11</sup>.

Zasadniczo bardzo niewiele eksperymentalnych samochodów osobowych opracowanych przez inżynierów zatrudnionych w pracowniach FSO doprowadzono do fazy wdrożenia. Większym powodzeniem w tym zakresie cieszyły się pojazdy zaprojektowane przez ich kolegów z placówek doświadczalnych funkcjonujących przy fabrykach maszyn rolniczych. Na przykład zespołowi pracującemu pod kierownictwem inżyniera Bolesława Rostowskiego w Fabryce Maszyn Żniwnych im. Marcelego Nowotki Agromet

w Płocku udało się wdrożyć projekt kombajnu rolniczego Bizon, który produkowano nieprzerwanie w latach 1970–2004.

*Fot. 2. Syrena Sport i jej twórcy na torze doświadczalnym FSO. Od lewej: konstruktor Stanisław Łukaszewicz, twórca silnika Władysław Skoczyński, projektant Cezary Nawrot, kierowca doświadczalny Ryszard Brenek. Źródło: commons.wikimedia.org/wiki/File:Syrena\_Sport-XXV\_lat\_FSO.jpg*



### **Innowacyjność w przemyśle versus programy nauczania na wyższych uczelniach plastycznych i technicznych**

Choć druga połowa lat 50. XX wieku postrzegana dzisiaj bywa jako złoty okres eksperymentowania w dziedzinie polskiego dizajnu, to jednak tak naprawdę tylko nieliczne projekty z tamtych czasów doczekały się realizacji. Wymyślony przez Modzelewskiego fotel został ponownie odkryty długo po śmierci jego projektanta, realizacji nie doczekał się nawet zamówiony pierwotnie przez rząd Pawilon Polski na międzynarodową wystawę Expo 58 w Brukseli. W 1956 roku rozstrzygnięto ogłoszony przez Stowarzyszenie Architektów Polskich konkurs na ten obiekt, którego zwycięzcami okazali się wywodzący się głównie z warszawskiej ASP twórcy (zarówno wykładowcy, jak i studenci) skupieni wokół Jerzego Sołtana. Związany po wojnie z pracownią Le Corbusiera Sołtan niedługo po powrocie z Francji do Polski doprowadził do uruchomienia Zakładów Artystyczno-Badawczych, które korzystały z infrastruktury stołecznej uczelni artystycznej<sup>12</sup>. Przygotowana na Expo w Brukseli praca powołanego przez niego zespołu uznana została za wybitne dzieło plastyczne<sup>13</sup>.

Jak zaznaczono wcześniej, poza Instytutem Wzornictwa Przemysłowego to właśnie pracownie prowadzone przez pedagogów akademii sztuk pięknych były kuźniami eksperymentowania w zakresie wzornictwa przemysłowego oraz rzemiosła. Jerzy Sołtan wraz z jego ówczesnym asystentem Oskarem Hansenem starali się angażować studentów warszawskiej uczelni do realizacji rzeczywistych zleceń. Podobne działania podejmowali również Andrzej Pawłowski w Krakowie oraz Krzysztof Meisner we Wrocławiu.



*Fot. 3. Aparat fotograficzny Alfa,  
proj. Krzysztof Meisner i Olgierd  
Rutkowski, prod. Warszawskie  
Zakłady Fotooptyczne, 1959.  
Fot. Michał Korta*

Pod koniec lat 50. XX wieku w obszarze zainteresowań wspomnianych projektantów znalazł się aparat telefoniczny. Andrzej Pawłowski zaproponował w 1959 roku model telefonu, którego nowoczesna forma znacząco odbiegała od ówczesnej typowej produkcji. Efektem dalszej pracy Pawłowskiego nad tym zagadnieniem był projekt z lat 1960–1961, przygotowany na zlecenie Zakładów Wytwórczych Aparatów Telefonicznych w Radomiu<sup>14</sup>.

W swoich działaniach pedagogicznych na krakowskiej ASP Pawłowski wykorzystywał między innymi eksperymentalną metodę zwaną przez niego

formą naturalnie ukształtowaną. Pierwsze znane studium w tym zakresie przeprowadziła pod jego kierunkiem w 1962 roku studentka Anna Jekielek. Koniec pracy badawczej nad tą metodą przypadł na rok 1966, kiedy nastąpiła jej demonstracja poparta nawiązaniem do formuły krzywej łańcuchowej<sup>15</sup>.



*Fot. 4. Model aparatu telefonicznego, proj. Andrzej Pawłowski, 1959. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Fot. archiwum prywatne*

Uczestnictwo uczelni artystycznych i technicznych w projektach eksperymentalnych prowadzonych w ośrodkach rozwojowych zakładów produkcyjnych nie wygasło nawet w schyłkowym okresie PRL-u. Jeszcze w latach 1980–1987, gdy w Ośrodku Badawczo-Rozwojowym Samochodów

Małolitrażowych w Bielsku-Białej zespół kierowany przez inżyniera Wiesława Wiatraka opracowywał model samochodu FSM 106 Beskid, związane z nim prace doświadczalne prowadzono wspólnie z ASP w Warszawie i Krakowie oraz Politechniką Krakowską. Projekt stylistyczny nadwozia tworzył zespół kierowany przez Meisnera<sup>16</sup>.

### **Drogie eksperymenty czy tanie licencje – fiasko projektów innowacyjnych w PRL**

Pomimo ożywionych działań w zakresie poszukiwania nowych rozwiązań produkcyjnych eksperymentowanie nie stało się nigdy podstawową procedurą kształtującą rozwój przemysłu PRL. O wiele częstszą praktyką było zastępowanie krajowych prototypów lepszymi produktami licencjonowanymi. Meisner tłumaczył ten proceder, odnosząc się do zasady propagowanej rzekomo przez Lenina, w której myśl bardziej opłacalne od wymagającego dużych nakładów finansowych eksperymentowania miało być korzystanie z rozwiązań już wypracowanych przez bogatszych i bardziej zaawansowanych producentów.

Dobrym przykładem takiego procederu na gruncie polskim są między innymi dzieje długopisu Zenith, który miał być wyprodukowany przez Częstochowskie Zakłady Materiałów Biurowych w ramach zobowiązania podjętego w związku z organizacją VI Zjazdu PZPR, zaplanowanego na 1971 rok. Już dwa lata wcześniej pracę nad tym projektem rozpoczął inżynier Józef Koszkuł. Wzorem dla współpracującego z nim zespołu specjalistów stały się modele Parkera. W świetle prawa patentowego ochroną objęty był wówczas jedynie klips ze znakiem firmowym tej amerykańskiej firmy. Opracowano więc wyłącznie końcówkę klipsa, zapożyczając całe rozwiązanie technologiczne 1:1<sup>17</sup>.

Praca nad projektami, które nigdy nie miały zostać zrealizowane, działała frustrująco na projektantów zatrudnionych w jednostkach przyzakładowych, które – przynajmniej teoretycznie – zajmowały się testowaniem innowacyjnych wynalazków. Tej sytuacji nie był w stanie znieść Krzysztof Wodiczko – dziś znany artysta i performer, a niegdyś absolwent wzornictwa przemysłowego zatrudniony w Centralnym Biurze Wzornictwa i w Zakładach Zjednoczenia Przemysłu Elektronicznego Unitra. W 1973 roku, przed emigracją z Polski, zaprojektował *Pojazd*, który miał być metaforą PRL-owskiej gospodarki: można się było na nim poruszać w dwóch kierunkach, a mimo to wóz jechał zawsze do przodu – zgodnie z trajektorią wytyczoną przez państwową propagandę<sup>18</sup>. *Pojazd* Wodiczki trafnie ilustrował również stan ówczesnego wzornictwa. Dla wielkiej maszyny centralnie zarządzanego państwowego molocha drobne osiągnięcia pojedynczych projektantów nie miały żadnego znaczenia, a przez to nie były wspierane i finansowane w sposób umożliwiający rozwój i realizację wartościowych pomysłów. Dokonana w 1989 roku zmiana ustroju w Polsce wymusiła przyjęcie zasad

rynkowych, w których myśl eksperymenty i innowacje traktowane są jako instrument ożywiający gospodarkę.

## Podsumowanie

Związani z uczelniami w Stanach Zjednoczonych ekonomiści Modesto A. Maidique i Billie Jo Zirger, relacjonując wyniki prowadzonych jeszcze przed 1984 rokiem badań nad czynnikami pobudzającymi i spowalniającymi innowacyjność, zwrócili uwagę na kilka aspektów studiowanego przez nich fenomenu. Ich zdaniem, sukces w przemyśle bazującym na wysoko rozwiniętej technologii, zwłaszcza w branżach takich jak: elektronika, eksploracja kosmosu, biotechnologia, cybernetyka, farmacja itp., zależy w dużym stopniu od badań rozwojowych oraz innowacyjności. Selektywna obserwacja wytypowanych do badań przedsiębiorstw skłoniła wspomnianych naukowców do wniosku, że istnieje możliwość wyodrębnienia kilku czynników zwiększających szansę powodzenia wdrażanych innowacji. Za najważniejszy uznali akceptację ze strony konsumenta, który powinien rozumieć konieczność i sens wprowadzanych unowocześnień, gdyż wówczas gotów jest – przynajmniej częściowo – pokryć koszt modernizacji produkcji: przychylność rynku zbytu obniża nakłady ponoszone z tytułu innowacyjności. Kolejnym czynnikiem sprzyjającym innowacyjności miały być profesjonalny marketing, wymuszający zabezpieczenie środków finansowych niezbędnych do promowania produktu. Na opłacalność wprowadzanych do produkcji zmian korzystnie wpływać mają również: intratne dla danej firmy gwarancje udziału w profitach czerpanych z wytwarzania i sprzedaży produktu, dobre rozplanowanie i prawidłowy przebieg procesów modernizacyjnych, właściwa koordynacja działań związanych z opracowaniem koncepcji produktu, jego wykonaniem i wprowadzeniem na rynek, jak również pierwszeństwo w zakresie rynkowej inicjacji wyrobu, zapewnienie sobie korzyści technologicznych i ekonomicznych czerpanych w wyniku rozpoczęcia produkcji oraz wysoki poziom zaufania i wsparcie ze strony kierownictwa firmy, zarówno na etapie rozwijania koncepcji produktu, jak i w trakcie jego wprowadzania. Wszystkie te czynniki brane są obecnie pod uwagę również w Polsce, co stwarza lepsze warunki dla rozwoju innowacyjności we współczesnym wzornictwie.

## Przypisy

1. I. Kozina, *Ryzyko innowacyjności: koszty uboczne poszukiwania nowych rozwiązań w projektowaniu produktów*, w: *Balansowanie. Paradoxy, technologia, przyszłość*, red. M. Więckowska, P. Rudnicka, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2018, s. 30–44, a zwłaszcza s. 31.

2. K. Bittner, *Chcemy znów być nowoczesni. Kilka uwag o popularności peerelewskiego wzornictwa przemysłowego*, w: *PRL-owskie resentymenty*, pod red. A. Kisielewskiej, M. Kostaszuk-Romanowskiej, A. Kisielewskiego, Katedra Wydawnictwo Naukowe, Gdańsk 2017, s. 237–252, zwłaszcza s. 238.
3. Można to, poniekąd, uznać za kontynuację idei, z którymi Wanda Telakowska zetknęła się jeszcze przed 1939 roku. Jej nauczycielami i mistrzami byli projektanci związani najpierw z Warsztatami Krakowskimi, a potem z warszawską Spółdzielnią Ład.
4. Idea formy organicznej propagowana była już od początku XX wieku przez amerykańskiego architekta Franka Lloyd Wrighta. Jako uczeń Louisa Sullivana Wright rozwinął koncepcję formy podążającą za funkcją w sposób odmienny od niemieckich i austriackich minimalistów (np. Ludwiga Miesa van der Rohe czy też Adolfa Loosa), głosząc tezę o konieczności tworzenia organicznego, które polega nie tyle na kopiowaniu wytworów natury, ile na naśladowaniu jej sposobu działania oraz prowadzi do harmonijnej koegzystencji wytworów człowieka z otoczeniem przyrodniczym. Zob. J.M. Dennis, L.B. Wenneker, *Ornamentation and the Organic Architecture of Frank Lloyd Wright*, „Art Journal” Autumn 1965, vol. 25, no. 1, s. 2–14. Jego hasła znalazły rezonans zarówno w Stanach Zjednoczonych, w projektach Eera Saarinen (Womb Chair, 1948) oraz Charlesa i Ray Eamsów (rzeźba Plywood, 1943), jak też w Europie, np. w projektach Arnego Jacobsena (Mrówka, 1952) i Alvara Aalta (wazon Aalto, 1936–1937).
5. B. Banaś, *Lubomir Tomaszewski. Nowoczesna forma ceramiczna*, w: *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku*, pod red. C. Frejlich, 2+3D, Fundacja Rzecz Piękna, Kraków 2013, s. 256–265.
6. Zob. K. Łuczak-Surówka, *Teresa Kruszewska. Meble dla dzieci*, tamże, s. 266–275. Na wystawie zorganizowanej w 1956 roku z okazji obchodów 30-lecia Ładu Kruszewska przedstawiła reprezentatywny dla poszukiwań w zakresie formy organicznej zestaw krzeseł o sinusoidalnie wyprofilowanych w sklejce oparciach, o sugestywnej nazwie Muszelka. Proces ich wytwarzania okazał się jednak na tyle skomplikowany, że wytwórcy nie byli zainteresowani ich seryjną produkcją. W latach 1958–1962 Spółdzielnia Pracy Artystów Plastyków Kolor w Piasecznie zajęła się produkcją zaprojektowanego przez Kruszewską fotela z rur stalowych, z oparciem i siedziskiem, które wyplatano z żyłek igelitowych. Był on najprawdopodobniej inspirowany sprzedawanym przez firmę IKEA fotelem Ägget z 1957 roku. Rok później projektantce udało się zrealizować wieloletnie marzenie – wyjechała na stypendium do Finlandii, gdzie nawiązała bezpośredni kontakt z Alvarem Aaltem. Pogłębiła tam umiejętności w zakresie projektowania organicznego, w którym dbałość o konstrukcję i ergonomię łączy się z prostotą estetycznie dopracowanej formy. W 1966 roku wygrała konkurs na projekt wyposażenia Uniwersyteckiego Szpitala Dziecięcego w Krakowie-Prokocimiu. Jej projekt krzeseł dla przedszkolaków, odwracanych w osi pionowej w celu zmiany wysokości siedziska, powtarza rozwiązanie zaproponowane w 1964 roku w komplecie mebli dziecięcych Anna, zaprojektowanym dla firmy IKEA przez Otto Nielsena.
7. J. Kowalski, *Meble Kowalskich. Ludzie i rzeczy*, Fundacja Społeczno-Kulturalna Sarmatia, Wydawnictwo Dębogóra, Dębogóra 2014.

8. W styczniu 1961 roku Marian Grabiński przyjmował w Zakładzie Mebli Giętych w Radomsku delegację ze szwedzkiej firmy IKEA, która zakontraktowała w Polsce produkcję giętych krzeseł (modelu znanego powszechnie jako Thonet 16, a lansowanego w katalogach IKEA pod nazwą Ögla). Zaprzyjaźnił się wtedy z twórcą słynnej szwedzkiej marki, Ingvarem Kampradem. Gdy w 1963 roku Kamprad brał ślub z Margaretą Stennert, Grabiński zaprojektował dla niego meblościankę (nie tak wielofunkcyjną jak segmenty Kowalskich) złożoną z pakownych półek, szuflad i szafek, którą z powodzeniem sprzedawano potem przez kolejną dekadę w sklepach IKEA na całym świecie pod nazwą MTP. Według przedstawicieli firmy IKEA miał to być skrót od trzech szwedzkich słów: måttriktig (dobrze dopasowane wymiarami), trivsamt (miłe) i prisbilligt (tanie), choć zapewne Grabiński ukrył w nazwie aluzję do Międzynarodowych Targów Poznańskich (gdzie zaprezentowano te segmenty po raz pierwszy). Zestaw MTP na eksport do Szwecji produkowano w Jarocinie.
9. Zob. J. Kochanowski, *Rewolucja międzypaździernikowa. Polska 1956–1957*, Znak Horyzont, Kraków 2017.
10. Tamże.
11. A. Sowa, *Legends naszej motoryzacji*, Wydaje.pl, Opole 2010, s. 33–35.
12. Historię powstania tej eksperymentalnej jednostki przedstawiła niedawno Aleksandra Kędziorek: „W 1954 roku, po zwycięstwie w konkursie na projekt stadionu Warszawianki, Jerzy Sołtan i Zbigniew Ihnatowicz nie mieli odpowiedniego miejsca do pracy nad projektem wykonawczym. Ze względu na powiązania z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie, w której Sołtan był dziekanem Wydziału Architektury Wnętrz, rektor uczelni, Marian Wnuk, zezwolił na korzystanie z lokali szkoły. Utworzona w tym celu eksperymentalna, niedydaktyczna jednostka – Zakłady Doświadczalne, przemianowane następnie na Zakłady Artystyczno-Badawcze, ZAB – wkrótce miała wnieść istotny wkład w polską architekturę i wzornictwo przemysłowe, ale także stać się przełomowym doświadczeniem dla studentów zaangażowanych w jej rozwój” (cyt. za: A. Kędziorek, *Radykalne nauczanie*, „Autoportret” 8.1.2019, [autoportret.pl/artykuly/radykalne-nauczanie/](http://autoportret.pl/artykuly/radykalne-nauczanie/) 20.102022 ].
13. J. Sołtan, *Bruksela 1958*, „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 2, s. 34–45. Dwupoziomowa struktura pawilonu miała być przekryta ekspresyjnym dachem podpartym w punktach zmiennych, wykonanym ze stali, betonu i szkła zbrojonego. Na ścianach budowli miały się znaleźć kompozycje malarskie Wojciecha Fangora, a zwiedzający słuchać mieli muzyki specjalnie skomponowaną przez Stanisława Skrowaczewskiego. Sołtan pragnął przedstawić Polskę w Brukseli jako kraj w pełni „nowoczesny”, niestety, zaproponowany przez niego program pawilonu najpierw został znacząco zredukowany, a potem w całości odrzucony.
14. I. Kozina, *Idealizm społeczny versus dyktat ekonomii konkurencyjnej. Podwaliny metodologiczne kształcenia studentów wzornictwa w „szkole krakowskiej”*, w: *200 lat Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1818–2018*, t. 2, red. nauk. P. Tendera, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. J. Matejki, Kraków 2020, s. 481–516, zwłaszcza s. 483.

15. Najogólniej rzecz ujmując, zasada formy naturalnie ukształtowanej polegała na wykorzystaniu w trakcie prowadzenia prac projektowych idealnych struktur stabilnych istniejących już w świecie przyrody. Taka filozofia przyświecała działaniom wielu eksperymentujących projektantów. Podobne doświadczenia prowadził na przykład Richard Buckminster Fuller, kiedy analizował kształt spadającej pod wpływem grawitacji kropli deszczu, by stworzyć model idealnie aerodynamicznego nadwozia samochodowego albo też wykorzystywał właściwości trójkąta (jako jedyne sztywne wielokąta) do skonstruowania kopuły geodezyjnej. Zob. tamże, s. 489.
16. W katalogu wystawowym opublikowanym w 2014 roku Krzysztof Meisner zaprezentowany został jako autor zaledwie trzech wdrożonych projektów: skutera Osa oraz aparatów fotograficznych Alfa i Druh – zob. *Krzysztof Meisner. Zsamochodzenie* – wystawa w Muzeum Współczesnym, Jednostka Architektury – Fundacja pod patronatem Jadwigi Grabowskiej-Hawrylak, Wrocław 2014. Wydaje się, że informacje te nie są, niestety, precyzyjne. Komentując pracę nad aparatem Alfa z lat 1958–1959 sam Meisner miał zwyczaj pokazywać zdjęcia pierwotnego modelu rzeźbiarsko ukształtowanej obudowy autorstwa współpracującego z nim przy tym projekcie rzeźbiarza Olgierda Rutkowskiego, wyrażając żal, że Warszawskie Zakłady Fotooptyczne nie były w stanie uzyskać efektu zamierzonego pierwotnie. Wyposażony w metalową obudowę aparat okazał się mało wytrzymały, toteż WZFO wkrótce zrezygnowały z jego produkcji i zdecydowały się zastąpić go aparatem Druh, który był licencjonowaną trawestacją produkowanego w NRD aparatu fotograficznego Pouva Start (wersja z lat 1951–1955), z obudową wykonaną z bakelitu.
17. Dostęp do związanej z tym technologii produkcji był ułatwiony dzięki współpracy częstochowskiego zakładu z chińską firmą Hero, która przejęła pozostawione przez Amerykanów w Szanghaju maszyny z fabryki Parkera – zob. I. Kozina, *Ikony dizajnu w województwie śląskim*, Katowice 2011, s. 153–161.
18. [artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-polskiego-performansu/2518](http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-polskiego-performansu/2518) [data dostępu: 5.12.2022].

## Bibliografia

1. B. Banaś, *Lubomir Tomaszewski. Nowoczesna forma ceramiczna*, w: *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku*, pod red. C. Frejlich, 2+3D, Fundacja Rzecz Piękna, Kraków 2013, s. 256–265.
2. K. Bittner, *Chcemy znów być nowocześni. Kilka uwag o popularności peerelewskiego wzornictwa przemysłowego*, w: *PRL-owskie resentymenty*, pod red. A. Kisielewskiej, M. Kostaszuk-Romanowskiej, A. Kisielewskiego, Katedra Wydawnictwo Naukowe, Gdańsk 2017, s. 237–252.
3. J.M. Dennis, L.B. Wenneker, *Ornamentation and the Organic Architecture of Frank Lloyd Wright*, „Art Journal” Autumn 1965, vol. 25, no. 1, s. 2–14.
4. J. Kochanowski, *Rewolucja międzypaździernikowa. Polska 1956–1957*, Znak Horyzont, Kraków 2017.

5. I. Kozina, *Idealizm społeczny versus dyktat ekonomii konkurencyjnej. Podwaliny metodologiczne kształcenia studentów wzornictwa w „szkole krakowskiej”*, w: *200 lat Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1818–2018*, t. 2, red. nauk. P. Tendera, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. J. Matejki, Kraków 2020, s. 481–516.
6. I. Kozina, *Ikony dizajnu w województwie śląskim*, Design Silesia, Katowice 2011, s. 153–161.
7. I. Kozina, *Ryzyko innowacyjności: koszty uboczne poszukiwania nowych rozwiązań w projektowaniu produktów*, w: *Balansowanie. Paradoksy, technologia, przyszłość*, red. M. Więckowska, P. Rudnicka, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2018, s. 30–44.
8. J. Kowalski, *Meble Kowalskich. Ludzie i rzeczy*, Fundacja Społeczno-Kulturalna Sarmatia, Wydawnictwo Dębogóra, Dębogóra 2014.
9. *Krzysztof Meisner. Zasamochodzenie* – wystawa w Muzeum Współczesnym, Jednostka Architektury – Fundacja pod patronatem Jadwigi Grabowskiej-Hawrylak, Wrocław 2014.
10. K. Łuczak-Surówka, *Teresa Kruszevska. Meble dla dzieci*, w: *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku*, pod red. C. Frejlich, 2+3D, Fundacja Rzecz Piękna, Kraków 2013, s. 266–275.
11. A. Sowa, *Legendy naszej motoryzacji*, Wydaje.pl, Opole 2010.

## Abstrakt

Niesprzyjająca eksperymentowaniu w zakresie ulepszania procesów wytwórczych oraz produktów koniunktura gospodarcza czasów PRL-u nie zahamowała całkowicie rozwoju placówek badawczych zatrudniających projektantów podejmujących próby wdrażania rozwiązań innowacyjnych. Działania tego typu prowadzono przeważnie w obrębie trzech niezależnych sektorów: a) w instytucjach powołanych przez rząd (głównie w pracowniach Instytutu Wzornictwa Przemysłowego); b) w szkolnictwie wyższym (w akademiach sztuk pięknych, państwowych wyższych szkołach sztuk plastycznych, jak również w poszczególnych uczelniach politechnicznych) oraz c) w placówkach doświadczalnych istniejących bezpośrednio przy zakładach produkcyjnych. W niniejszym artykule podjęto próbę przedstawienia mechanizmów, które warunkowały pracę projektantów czynnych zawodowo projektantów w latach 1952–1989, koncentrując się na przykładach uważanych obecnie za wybitne osiągnięcia polskiego wzornictwa tamtych czasów.

## Artykuł dostępny online:

<https://formy.xyz/artykul/innovacja-i-eksperyment-jako-stymulatory-wzornictwa-czasow-prl/>

dostęp: 10.04.2026

# 1 Innovation and Experiment as Stimulants (?) of Industrial Design in the People's Republic of Poland

## Abstract EN

The economic situation of the People's Republic of Poland, which was unfavourable to experimenting in the field of improving manufacturing processes and products, did not completely inhibit the development of research institutions employing designers attempting to implement innovative solutions. Activities of this type were usually carried out within three independent sectors: a) in institutions established by the government (mainly in the laboratories of the Institute of Industrial Design); b) in higher education (at the Academies of Fine Arts, State Higher Schools of Fine Arts, as well as at individual polytechnic universities), and c) in experimental facilities existing directly at production plants. This article attempts to present the mechanisms that conditioned the work of designers who were professionally active in the years 1952–1989, focusing on examples currently considered as outstanding achievements of Polish design of that period.

**Keywords:** innovation, experiment, industrial design, People's Republic of Poland, designers