Krakowskie Fabryki Mebli na tle polskiego meblarstwa w latach 1945–1989

Meblarstwo polskie w latach 1944–1989[1]

„W Generalnej Guberni władze hitlerowskie prowadziły początkowo politykę demontażu fabryk i przekształcenia jej w obszar wyłącznie rolniczy, jednak już w 1940 roku uznano, że bardziej celowe będzie przystosowanie jej przemysłu do potrzeb wojennych III Rzeszy" – napisał Józef A. Mrozek[2]. Wiele przedwojennych zakładów przemysłowych, które przetrwały II wojnę światową, było automatycznie przejmowanych przez nową powojenną władzę. Zakończenie wojny nie wiązało się z uzyskaniem przez Polskę suwerenności, ponieważ do 1989 roku znajdowała się w strefie wpływów Związku Sowieckiego. Ten okres można podzielić na kilka etapów, w których działalność artystyczna ma ścisły związek z wydarzeniami politycznymi.

W latach 1944–1948 władza prowadziła działania zmierzające do przejęcia kontroli nad życiem gospodarczo-politycznym. W kręgach artystycznych widoczne były trzy silne grupy twórcze: tradycjonaliści, postimpresjoniści i awangarda, wywodzące się jeszcze z ugrupowań przedwojennych[3]. W omawianym przedziale czasowym istotny był dyskurs dotyczący kształtu przyszłej sztuki, która ostatecznie osiągnęła formę realizmu socjalistycznego. Dla gospodarki okres ten oznaczał stopniową i sukcesywną nacjonalizację przemysłu. „Często kontynuowano produkcję przedwojenną, zwykle w uproszczonej formie i z gorszych materiałów. Oficjalnie najważniejszą działalnością władz była powojenna odbudowa Polski, co bardzo dobrze wpłynęło na morale polskiego społeczeństwa. Nacjonalizacji przemysłu towarzyszył proces przejmowania kontroli zarówno nad rodzajem produkowanych wyrobów, jak i nad ich estetyką"[4].

Również dla wzornictwa przemysłowego był to czas kontynuacji prądów przedwojennych. Opierano się głównie na przedwojennym funkcjonalizmie, inspirowano się doświadczeniami Bauhausu oraz Bloku czy Praesensu. Wznowiła działalność założona w 1926 roku Spółdzielni Artystów Ład w Warszawie. „Tkanina żakardowa i meble z palonej sosny stały się synonimem produkcji ładowskiej"[5]. Cechą najbardziej charakterystyczną było eksponowanie dekoracyjnego rysunku słoi drewna. Realizacje spółdzielni miały ogromny wpływ na formę i charakter sprzętów projektowanych w innych zakładach meblarskich w Polsce. Inspiracja Ładem była tak dalece stosowana, że w późniejszych dekadach zatarła się odrębność stylowa ładowskich sprzętów. Anna Maga napisała: „Mimo że ich [ładowskich meblarzy] prace bywały produkowane w Spółdzielni, nie mogły reprezentować środowiska Ładu, bo straciło już ono swoją wyraźną odrębność"[6].

W latach 1948–1956 w Polsce utrwalał się stalinizm. Na czele państwa stanęła nowa władza, Polska Zjednoczona Partia Robotnicza (PZPR) z I sekretarzem Bolesławem Bierutem, faktycznie sterowana przez ośrodek decyzyjny w Moskwie. W sztukach plastycznych od czerwca 1949 roku oficjalnie zaczął obowiązywać realizm socjalistyczny[7]. Ostatecznie znacjonalizowano przemysł, likwidując pozostałości wolnego rynku. Dla przemysłu meblarskiego były to bardzo istotne lata ze względu na utworzenie w Warszawie Instytutu Wzornictwa Przemysłowego (IWP).

„Piękno na co dzień dla wszystkich. Dobre wzory wyrobów masowej produkcji są wartością gospodarczą. Dobre wzory są również wartością kulturową" – to słowa założycielki Instytutu i do 1968 roku dyrektora ds. artystycznych, prof. Wandy Telakowskiej[8]. IWP powstał w 1950 roku,

[1] Bardzo podziękuję panu Bogusławowi Kuplowskiemu, przez ćwierćwiecze głównemu projektantowi Krakowskich Fabryk Mebli. Rozmowę, na podstawie której powstała znaczna część artykułu, przeprowadziłam z nim styczniu i marcu 2011 r.

[2] Mrozek J.A.: Trudne stulecie. Polityka, gospodarka i wzornictwo w Polsce 1900–2000. W: *Rzeczy pospolite – polskie wyroby / Common wealth, Polish products / 1899–1999*. Red. C. Frejlich. Olszanica 2001, s. 16. Autorzy tekstów B. Banaś et al.

[3] Bogucki J.: *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa 1983, s. 11.

[4] Mrozek J.A.: Trudne stulecie…, s. 17.

[5] Huml I.: *20 lat sztuki użytkowej*. „Projekt" 1964, t. 9, nr 6, s. 32.

[6] Maga A.: Meblarstwo „Ładu" po 1945 roku. W: *Spółdzielnia Artystów Ład 1926–1996*. Red. A. Frąckiewicz. T. 1. Warszawa 1998, s. 127.

[7] Bogucki J.: *Sztuka*…, s. 55; Kowalska B.: *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*. Warszawa 1988, s. 75.

[8] *Historia Instytutu Wzornictwa Przemysłowego* [online]. Warszawa, Instytut Wzornictwa Przemysłowego [dostęp: 7 września 2011 r.]. Dostępny w internecie: http://www.iwp.com.pl/o_instytucie_60_lat_iwp_historia_instytutu.

w miejsce Biura Nadzoru Estetyki Produkcji. Była to instytucja doświadczalna w zakresie m.in. meblarstwa i wyposażenia wnętrz. Instytut tworzyło wiele działów oraz zakładów: drzewny, dziewiarski, graficzny, odzieżowy, skórzany, szklarsko-ceramiczny i włókienniczy. Jego zadaniem było „podniesienie poziomu estetyki produkcji, opracowanie wytycznych dla gospodarki planowej w zakresie wzornictwa przemysłowego”[9]. Ponadto Instytut organizował wystawy, promował wzornictwo, informował o nowych tendencjach w meblarstwie. Za pomocą wydawanego biuletynu dołączonego do „Przemysłu Drzewnego” oraz „Wiadomości IWP” starał się docierać do projektantów z fabryk meblarskich rozproszonych po całej Polsce. Projektowane w IWP meble rzadko trafiały do realizacji w fabrykach, dlatego nie były dostępne na rynku. „Przy stałych brakach podstawowych towarów rząd nie widział powodu, aby wprowadzać do produkcji nowe wzory, skoro i tak wszystko, co wyprodukowano, niezależnie od jakości i estetyki, natychmiast znajdowało nabywców”[10].

Drugą ważną instytucją, ale związaną z rzemiosłem artystycznym, była Cepelia (Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego), powołana w 1949 roku. W omawianym okresie państwo otoczyło opieką szeroko pojętą sztukę, w jej ramach mieściło się również rzemiosło artystyczne[11]. Pod opiekę Cepelii trafiły nie tylko spółdzielnie ludowe i artystyczne, lecz również znajdująca się w mniejszości wytwórczość indywidualna.

Istotnym wydarzeniem tego czasu była Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej, która odbyła się w 1952 roku w Warszawie. Wystawę zorganizowano na wysokim poziomie, zbliżonym do ówczesnych standardów zachodnich. Pokazała ona nowoczesne podejście do projektowanego mebla, otwarcie projektantów na wszelkie nowości i eksperymenty z nowatorskimi materiałami. Jednak prezentowane projekty nie były przeznaczone do produkcji fabrycznej, a tym samym nie były dostępne dla zwykłego obywatela[12].

Dla wzornictwa przemysłowego okres ten był naturalną kontynuacją omawianych wyżej lat 1944–1948. Meble charakteryzowały się nieustanną inspiracją przedwojennymi tradycyjnymi formami oraz w mniejszym stopniu funkcjonalizmem. Znaczna część z nich wykazywała cechy ładowskie. Jednak najbardziej dominujący był wpływ motywów z kultury ludowej.

W latach pięćdziesiątych w zakładach wytwórczych następowała powolna zmiana kadry projektowej. Fabryki meblarskie sukcesywnie zatrudniały nowych, młodych, a przede wszystkim wykształconych projektantów i architektów wnętrz. „Współpracę z projektantem powinny wykorzystać zakłady przede wszystkim w dziedzinie poprawienia jakości produkowanych mebli, która w wielu wypadkach jest jeszcze poniżej wymaganego poziomu”[13]. Młodzi absolwenci wyższych uczelni często nie znali specyfiki zakładów przemysłowych i nie wiedzieli, na czym polega technologia, produkcja seryjna, unifikacja, planowanie itd. Stąd, szczególnie w następnym okresie, powstawanie i rozwój ośrodków wzorcujących przy prawie każdej fabryce, bez względu na rodzaj działalności. Ośrodki wzorcujące skupiały technologów odpowiedzialnych za sprawy techniczne oraz plastyków z ciekawymi pomysłami, wykształconych w wyższych uczelniach artystycznych. Ta współpraca przyniosła wiele interesujących projektów i realizacji, szczególnie na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku.

Lata 1956–1970 to okres zwany gomułkowskim lub małą stabilizacją. Na czele Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (KC PZPR) stanął I sekretarz Władysław Gomułka. Na początku wspomnianego okresu, tzw. odwilży, Polska otworzyła się na świat. Zza żelaznej kurtyny docierały czasopisma, książki, filmy, nowe trendy w modzie, plastyce i wzornictwie. W 1961 roku powstało Stowarzyszenie Projektantów Form Przemysłowych, które trzy lata później stało się członkiem międzynarodowej organizacji International Concil of Societies of Industrial Designers (ICSID). Zdaniem Józefa A. Mrozka „oznaczało to nawiązanie kontaktów polskiego wzornictwa ze światową społecznością dizajnu ułatwiało wymianę informacji i kontakty indywidualne, w znacznym stopniu poza kontrolą władz”[14]. Artyści tworzyli zgodnie z szeroko pojętą nowoczesnością, używając „abstrakcyjnego przeważnie wzoru i intensywnego koloru. (…) Znowu własne niezależne widzenie staje się najważniejsze”[15].

Ważnym wydarzeniem dla świata kultury było pojawienie się na rynku wydawniczym w 1956 roku czasopisma „Projekt”[16]. Był to dwumiesięcznik o charakterze sprawozdawczym, prezentował osiągnięcia w wielu dziedzinach sztuki: w architekturze, meblarstwie, szkle i ceramice, tkaninie, malarstwie, plakacie, grafice, rzeźbie i teatrze. Często były to podsumowania z działań artystycznych, wystaw, konkursów i spektakli.

Dla gospodarki był to czas powierzchownych zmian. Pomimo że pojawiły się elementy gospodarki rynkowej, to „z powodu braku dewiz inwestowano w technologie przestarzałe lub niskiej jakości”[17]. Zła sytuacja ekonomiczna i plany uniezależnienia się od kredytów z Zachodu spowodowały całkowite podporządkowanie się Związkowi Sowieckiemu. Produkowane wyroby często nie trafiały do

[9] Ibidem.

[10] Mrozek J.A.: Trudne stulecie…, s. 19.

[11] Huml I.: *20 lat*…, s. 33.

[12] Mrozek J.A.: Trudne stulecie…, s. 19.

[13] Pluciński M.: *Współpraca z przemysłem meblarskim w dziedzinie wzornictwa*. „Przemysł Drzewny” 1953, R. 4, nr 3, s. 70, 71.

[14] Mrozek J.A.: Wzornictwo przemysłowe na świecie. W: *Sztuka świata*. T. 10. Wyd. 3. Warszawa 1996, s. 276, 277; Wybieralski W.: Wzornictwo w Polsce do 1989 roku na tle politycznym i gospodarczym. W: *O wzornictwie przemysłowym: definicje, procedury, korzyści*. Red. P. Balcerzak, współprac. W. Wybieralski, M Stefanowski. Warszawa 2007, s. 26.

[15] Huml I.: *20 lat*…, s. 33.

[16] Bryl-Roman W.: O racjonalną i piękną formę codzienności. Poodwilżowa nowoczesność „Projektu”. W: *Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. Wzornictwo, estetyka, styl życia. Materiały z sesji Lata 50. i 60. w Polsce i na świecie: estetyka, wizje nowoczesności styl życia, Muzeum Narodowe w Warszawie, kwiecień 2011*. Warszawa 2012, s. 63–71.

[17] Mrozek J.A.: Trudne stulecie…, s. 22.

zwykłych obywateli ze względu na niskie zarobki. Jednocześnie był stały deficyt takich produktów na rynku, jak lodówki, radia, telewizory. Polityka gospodarcza zmierzała w stronę zapaści.

Oparcie przemysłu jedynie na rodzimej produkcji miało na celu uaktywnienie krajowych fabryk, planowano, że polskie wyroby będą uniwersalne i tanie. Wszechstronność produktów dawała możliwości wielorakiego ich zastosowania i używania w różnych konfiguracjach. „Na przykład reflektory samochodowe projektowano tak, aby ten sam model mógł być instalowany w różnych typach pojazdów – od osobowych po ciężarowe”[18]. Na temat norm, tzw. typizacji, dyskutowano przez wiele lat. Nad odpowiednimi normatywami w meblarstwie zastanawiano się już w latach pięćdziesiątych, ten problem był często poruszany na łamach „Przemysłu Drzewnego”[19]. Norma ustalona dla architektury mieszkaniowej miała ogromny wpływ na jej wyposażenie. Jeszcze w 1955 roku ustalono normatyw, w którym obniżono metraż na osobę z 11 na 5–7 m kw.[20]. W 1964 roku ogłoszono konkurs na budownictwo tanie, szybkie, ekonomiczne, wielorodzinne, o typowych rozwiązaniach i możliwe do realizacji na terenie całego kraju[21]. „Normatyw ten wprowadził po raz pierwszy do polskiego systemu określenie kategorii mieszkań w zależności od liczby przewidywanych użytkowników: M-1, M-2 itd.”[22].

Kierując się przede wszystkim zasadą funkcjonalności, IWP prowadziło badania nad odpowiednim meblem przystosowanym do małej powierzchni (system MMM)[23]. „Obowiązujące w naszym kraju normatywy powierzchniowe – pisała Maria Białówna – stosowane w budownictwie, wykluczają prawidłowe zagospodarowanie mieszkań kompletami mebli tradycyjnych o dużych gabarytach i rozdzielonych funkcjach. Zasada rozdzielenia odrębnego pomieszczenia dla każdej z licznych funkcji (…) jest w dzisiejszych czasach anachronizmem. (…) Stąd nasuwa się wniosek, że meble, (…) powinny być wielofunkcyjne (…)”[24]. Jan Mass i Maria Referowska podkreślali: „O ile w dawnych czasach wzajemny wpływ architektury i meblarstwa dotyczył raczej strony formalnej, o tyle dziś postulaty architektury i meblarstwa żądają dostosowania mebla przede wszystkim pod względem funkcjonalnym i technicznym”[25]. Na małej powierzchni jednego pokoju stykały się różne czynności dnia codziennego, dlatego często jeden pokój służył jako sypialnia, jadalnia, pokój dzienny, miejsce pracy, a często i pokój dziecinny. Wielozadaniowość pokoju skłoniła oboje autorów do określenia go mianem uniwersalnego pokoju mieszkalnego[26]. Szukano sposobów zagospodarowania małej przestrzeni. Poszukiwano mebla uniwersalnego, który charakteryzowałby się prostotą wykonania, gładkimi i opływowymi kształtami, brakiem ozdób, użyciem nowoczesnych materiałów, a dzięki możliwości składania, podnoszenia i rozbierania zajmowałby niewiele miejsca i byłby łatwy w utrzymaniu. Dlatego przedstawiono szafy wbudowane, które nie gromadzą kurzu, a powierzchnia użytkowa może być wykorzystana aż po sufit. Proponowano łóżka o lekkiej konstrukcji, wąskie, na niskich nóżkach. Typowano łóżka składane i rozkładane, chowane oraz piętrowe (do pokoju dziecinnego). Natomiast stoły w zależności od potrzeb, ale kierując się zasadą uniwersalności, miały się powiększać lub zsuwać. Zgodnie z tą zasadą, stół nie powinien był służyć jedynie do spożywania posiłków. Projektowano stoły przyścienne lub łączące pokój z kuchnią. Fotele i krzesła powinny eksponować konstrukcję[27]. W nowych mieszkaniach projektanci starali się zmniejszyć tzw. powierzchnie pomocnicze, jak kuchnia czy przedpokój. Często te miejsca były wydzielane za pomocą tkanin czy mebli. W tym okresie coraz częściej pojawiały się tzw. ślepe kuchnie[28].

Najlepszym sposobem na uzyskanie ekonomiczności powierzchni było zastosowanie mebla uniwersalnego, wielofunkcyjnego, który został nazwany meblościanką (uniwersalką). „Jeśli »tapczanoławy« ochrzczono wersalkami, to meblościanki możemy nazwać uniwersalkami? A teraz cóż to jest ta uniwersalka? Jest to po prostu mebel o wysokości pokoju, a długości dowolnej, którą można dostosować do

[18] Ibidem, s. 22.

[19] Wybrane artykuły: Szydłowski M.: *Problem mebla dla mas pracujących*. „Przemysł Drzewny” 1950, R. 1, nr 1, s. 21–24; idem: *Normalizacja produkcji mebli*. „Przemysł Drzewny” 1951, R. 2, nr 12, s. 276, 277; Mętrak C.: *Nowe modele mebli*. „Przemysł Drzewny” 1952, R. 3, nr 3, s. 71–74; idem: *Meble współczesne do typowych mieszkań pracowniczych*. „Przemysł Drzewny” 1961, R. 12, nr 1, s. 24, 25; Dutka A., Bojarski J.: *Zadania Zjednoczenia Przemysłu Meblarskiego w zakresie normalizacji mebli*. „Przemysł Drzewny” 1961, R. 12, nr 1, s. 26–28; Twyrdy K.: *Typizacja w przemyśle meblarskim*. „Przemysł Drzewny” 1964, R. 15, nr 4, s. 19.

[20] Terlikowski R.: *Niektóre czynniki kształtujące współczesne wnętrze mieszkalne*. „Wiadomości IWP” 1963, nr 3–4, s. 7; Włodarczyk M.: *Architektura lat 60-tych w Krakowie*. Kraków 2006, s. 34.

[21] Dobrym przykładem jest punktowiec, zaprojektowany i zrealizowany jeszcze w latach 1961–1962, prezentowany w artykule Władysława Bryzka: „Nowa Huta, osiedle Wzgórza Krzesławickie, punktowiec powtarzalny, autorzy: arch. arch. Marta i Janusz Ingardenowie. (…) Dotąd 36 powtórzeń”. Budynek w różnych wariantach, siedmio- i dziewięciokondygnacyjnych, został zrealizowany m.in. w Krakowie, w Oświęcimiu, w Lublinie. Bryzek W.: *Kraków – przegląd realizacji budynków mieszkalnych*. „Architektura” 1963, nr 6, s. 184.

[22] Włodarczyk M., *Architektura lat 60-tych*…, s. 34, 35.

[23] Marian Pluciński pisał: „Konkurs na meble »M4« był ogłoszony w roku 1960, jego rozstrzygnięcie nastąpiło w roku 1961, pierwsza wystawa modeli w marcu 1962. W początku roku 1963 – wystawa modeli poprawionych”. Pluciński M.: *Współpraca projektanta mebli z zakładem produkcyjnym*. „Wiadomości IWP” 1963, nr 5–6, s. 43.

[24] Białówna M.: *Meble do małych mieszkań*. „Wiadomości IWP” 1966, nr 7–8, s. 26, 27.

[25] Mass J., Referowska M.: *Wyposażenie mieszkań*. „Architektura” 1956, nr 2, s. 42.

[26] *Ibidem*, s. 43.

[27] Putowska J.: *Wnętrza i sztuka stosowana*. „Architektura” 1958, nr 4, s. 126, 127; J. Mass J., Referowska M.: *Wyposażenie*…, s. 43–48.

[28] Włodarczyk M.: *Architektura lat 60-tych*…, s. 34.

wymiaru każdego mieszkania. Uniwersalka stanowi ścianę, bo oddziela od siebie dwa pomieszczenia, jest jednocześnie meblem, ponieważ zawiera w sobie np. tapczan chowany, półkę na książki, sekretarzyk, szafę ubraniową oraz kredens, szafkę na naczynia (…). Dzięki uniwersalkom oszczędza się około 25 procent powierzchni mieszkalnej, zajętej uprzednio przez meble. (…) meblościanki powinny zastępować ściany między pomieszczeniami. (…) Uniwersalką (zamiast ścianki z dykty czy płyt pilśniowych) można podzielić duży pokój na dwa mniejsze. (…) Uniwersalki można po prostu »nakładać« na istniejące ściany. Uniwersalki można, (…) stosować wszędzie, a najbardziej celowe jest to w ciasnych mieszkaniach i pokojach (…). (…) Nasuwa się zatem pytanie kolejne: w jaki sposób stać się posiadaczem takiej uniwersalki? Podobno »Cepelia« ma zamiar podjąć się produkcji meblościanek (uniwersalek). Możliwe, że i przemysł państwowy weźmie pod uwagę w swoich planach tę produkcję"[29].

Nad stworzeniem idealnego funkcjonalnego mebla, który zastąpiłby duże, tradycyjne umeblowanie, zastanawiano się od lat pięćdziesiątych XX wieku i wówczas Stanisław Kucharski stworzył meblościankę, „niezwykle nowatorski koncept oparty na zasadzie powtarzalności modułu, prosty i tani w produkcji"[30]. Do produkcji – po licznych zmianach i modyfikacjach – mebel ten został wprowadzony na początku lat sześćdziesiątych jako projekt architektów Bronisławy i Czesława Kowalskich. „Zgodnie z pierwotną ideą meblościanka była częściowo ażurowym, dwustronnym sprzętem dzielącym pomieszczenie na strefy: dzienną, sypialną, do pracy itp., stawianym prostopadle do ściany w celu podziału wnętrza. W Polsce lat sześćdziesiątych zachowała swój charakter mebla-kombajnu oferującego wielofunkcyjne użytkowanie, ale została właściwie utożsamiona z meblem dostawnym do ściany. W ten sposób w latach sześćdziesiątych dokonało się swoiste zlanie tych dwóch pojęć i właściwie błędne stosowanie terminu meblościanka w stosunku do mebli segmentowych, co miało swoje konsekwencje również w późniejszych dekadach"[31].

W tym miejscu należy podkreślić, że pod koniec lat sześćdziesiątych oraz w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku meblościanka była najpopularniejszym meblem w Polsce. Jej wersje były aranżowane na nowo i produkowane w różnych fabrykach. Często była i jest nadal mylona z meblami segmentowymi. Meble segmentowe są również wielofunkcyjne, zestawiane jeden obok drugiego mogą zabudować całą ścianę, ale są to sprzęty niezależne. Natomiast meblościanka przez łączenie segmentów wspólnymi ścianami bocznymi jest meblem jednolitym, nierozerwalnym. Ponadto zawiera nie tylko półki, szafki, szafę, ale również łóżko i (lub) stół rozkładany. „Konstrukcja elementów i zastosowane łączniki umożliwiają zestawianie obok siebie dowolnej ilości segmentów i dowolne zmiany przeznaczenia poszczególnych segmentów lub ich części. Mogą one być wykorzystywane jako meble przyścienne lub wbudowane. Tak więc system ten jest elastyczny, a produkcja elementów – ze względu na ich prostotę, stypizowanie, sprowadzenie do kilku podstawowych wymiarów i typów – pozwala na seryjność i stosowanie w przemysłowej technologii"[32]. Ten wielofunkcyjny mebel zwany był kombajnem lub meblem Kowalskich. Zaprojektowany przez małżeństwo Kowalskich, miał być dostępny dla przeciętnego Kowalskiego. Posiadał „minimum elementów konstrukcyjnych, maksimum ich kombinacji. Surowiec i montaż – bardzo tanie, szczególnie przy sugestii »zrób to sam«. (…) podstawowy warunek mebla segmentowego – nienaganne wykonawstwo. Zasadą ich konstrukcji musi być idealna statyczność, przyleganie powierzchni i niezawodne złącza. (…) czekamy na realizację rozsądnej idei mebla dla wszystkich"[33].

Poza meblami segmentowymi projektowane były zestawy mebli sypialnych, stołowych, wypoczynkowych. Na takie zestawy składały się tapczan z pojemnikiem na pościel lub wersalką, stół rozkładany, sześć krzeseł, dwa fotele, witrynka, biblioteczka, stolik-ława szafa dwu- lub trzydrzwiowa. Wymienione meble projektowane były w zestawach stanowiących całość, ale można je było kupić oddzielnie pod warunkiem, że pojawiły się na rynku. „Masowa produkcja zestawów całkowitego wyposażenia wnętrza typowego nie wydaje się wskazana. Zakładając, że pełny zestaw sprzętów (…) wykonany będzie przez przemysł, mielibyśmy w sklepach meblarskich bardzo wiele identycznych całkowitych kompletów. W praktyce spotykać się będą w jednym pokoju meble, tkaniny z różnych zestawów. Czy zawsze kombinacje będą szczęśliwe?"[34]

Większość rodzajów wyżej omówionych mebli nie znalazła się w produkcji, co oznaczało, że nie były dostępne dla przeciętnego obywatela. Jednocześnie meble oferowane przez rozsiane po całej Polsce sklepy Centrali Handlowej Przemysłu Drzewnego (CHPD) najczęściej były przestarzałe w formie i wyrazie, tzw. meble na wysoki połysk. „Scentralizowany handel (…) nie wykazywał zbytniego entuzjazmu dla sprawy wprowadzenia do handlu nowych wzorów współczesnych mebli. Silne opory ze strony czynników zatwierdzających hamowały rozwój dobrych tradycji naszego wnętrzarstwa. Witryny sklepów meblarskich straszyły i straszą nadal kompletami mebli (»ciemny orzech na wysoki połysk«) (…) w niektórych środowiskach społecznych meble takie dotychczas uważane są za szczyt luksusu i komfortu"[35]. Zapotrzebowanie na wyposażenie wnętrz było tak duże, że społeczeństwo, nie zwracając uwagi na kształt mebla, kupowało wszystko, co było dostępne na rynku, na targach czy wystawach. „Ludzie chodzili i wzdychali: »żeby tylko coś z tego weszło do produkcji!« – No i weszło. Nie wszystko, co prawda, ale trochę

[29] Milewska E., Marcinkiewicz M.: *Mebel, który jest ścianą*. „Ty i Ja" 1960, R. 1, nr 1, s. 46.

[30] Łuczak-Surówka K.: „Polskie wzornictwo mebli w latach 50. i 60. XX wieku – poszukiwania nowoczesności". Kraków 2009, s. 127. Praca doktorska napisana w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem prof. dr. hab. Tomasza Gryglewicza.

[31] Ibidem, s. 260.

[32] Pańkowski J.: *Meble do małych mieszkań*. „Wiadomości IWP" 1963, nr 3–4, s. 12.

[33] Wróblewska D.: *Nowe typy umeblowania*. „Projekt" 1963, R. 8, nr 2, s. 11.

[34] Putowska J.: *Wnętrza i sztuka*…, s. 127.

[35] Żarski K.: *Przedwiośnie w meblarstwie polskim*. „Architektura" 1960, nr 8, s. 309.

ładnych i nowoczesnych mebli pokazało się na rynku"[36]. „Od owego pierwszego pokazu [wiosna 1962 roku] minęło już wprawdzie półtora roku, na próżno byś jednak szukał wspomnianych zestawów w sklepach. Pierwsza ich produkcja ruszyła dopiero w czwartym kwartale bieżącego roku [1964]. Niewielkie ilości zostały wprowadzone do sprzedaży tylko na terenie Warszawy, Górnego Śląska, Łodzi i Krakowa. Nawet w tych miastach nie wystarcza to jednak na zaspokojenie wszystkich reflektantów"[37].

Zainteresowani obywatele mogli zapoznawać się z nowościami dzięki organizowanym ogólnopolskim wystawom mebli. Kilka z nich miało ważne znaczenie dla wzornictwa przemysłowego. „Najważniejsze wystawy to II Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz w warszawskiej Zachęcie i Salach Redutowych Teatru Narodowego (1957), Salon Architektury Wnętrz w Pałacu Sztuki, w Krakowie (1958)" – przypomniała Anna Demska[38]. Organizowanych wystaw i targów było wiele, m.in.: Wiosenne Targi Krajowe w Poznaniu (1959, 1960), Wystawa Zjednoczenia Przemysłu Meblarskiego w Pałacu Kultury i Nauki (1960), I Targi Wzornictwa Przemysłowego w Pałacu Kultury i Nauki (1961), Wiosenne Targi Krajowe w Poznaniu i Warszawie (1962), Wystawa Architektury Wnętrz krakowskiego Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków w 20-lecie Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej w Biurze Wystaw Artystycznych w Krakowie (1965–1966), Wystawa *Wzornictwo społeczeństwu* w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie i 40-lecie Ładu w warszawskiej Zachęcie (obie w 1966 roku) oraz w pawilonach handlowych w Warszawie na osiedlu Młodych na Grochowie (1959), w salonie meblowym przy ulicy Waryńskiego 8 (1960) oraz przy ulicy Przeskok 2 – *Meble do małych mieszkań* (1963)[39].

Od 1960 roku meblarstwo zaczęło przeżywać nowy okres rozwoju, polegający na coraz częstszym realizowaniu mebli seryjnych. Początkowo dzięki współpracy plastyków związanych z IWP oraz komórki wzorcującej Zjednoczenia Przemysłu Meblarskiego (ZPM) w Poznaniu i wzorcowni przy fabrykach w Bydgoszczy, Swarzędzu i Świebodzinie powstawały meble przemysłowe. Następnie realizację nowych projektów przejął cały przemysł kluczowy, czyli 120 fabryk rozrzuconych po całym kraju. Meble produkowane na skalę przemysłową były istotnym członem wzornictwa polskiego lat sześćdziesiątych[40]. Były one funkcjonalne, dostosowane do potrzeb małych mieszkań, w stosunkowo przystępnej cenie. Wykonywano je z materiałów drewnopodobnych, jak płyty paździerzowe, wiórowe, spilśnione, sklejki, wykorzystujących gumy piankowe oraz nowe konstrukcje m.in. ze złącz metalowych (jednak te były w mniejszości).

Nowoczesne wnętrza wymagały nowoczesnych mebli, ale niestety szczególnie jeszcze na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych mieszkania były zastawione i przytłoczone sprzętami „brzydkimi i niewygodnymi"[41]. „Trzeba wziąć pod uwagę aktualnego odbiorcę mebli. Na ogół jest on jeszcze konserwatywny, a jeżeli poddaje się nowym tendencjom w urządzaniu wnętrz, to przeważnie pozostawiony sam sobie dąży zupełnie nieświadomie w kierunku pseudonowoczesności. (…) z meblami orzechowymi wykończonymi na przysłowiowy wysoki połysk"[42]. Społeczeństwo musiało nauczyć się, jak należy radzić sobie w nowych warunkach mieszkaniowych. Taki stan wymagał pomocy ze strony fachowców. Stąd pojawiały się liczne porady w czasopismach. Między innymi w tygodniku „Ty i Ja" prowadzono rubrykę *Zdaniem specjalistów*, w której porad udzielali Jadwiga Putowska, Tadeusz Reindl, artykuły o meblarstwie pisali Ewa Milewska, Maria Marcinkiewicz, Wacław Terlecki, Zdzisław Wróblewski, Jan Muniak[43]. Podobnie lokalne gazety, np. „Głos Nowej Huty" w latach 1960–1965 zamieszczał rubrykę *Urządzamy nasze mieszkanie*, a później *Architekt wnętrz radzi*. W Zakładowym Domu Kultury Huty im. Lenina na osiedlu Górali 5 w Krakowie architekt Janusz Trzebiatowski w każde wtorkowe popołudnie prowadził Poradnię Wnętrz Mieszkalnych. Publikowane

[36] Terlecki W.: *Od wystawy do mieszkania*. „Ty i Ja" 1960, R. 1, nr 3, s. 66.

[37] Piszczoła A.: *Meblarska „Jesień-63"*. „Przemysł Drzewny" 1963, R. 14, nr 12, s. 14–17.

[38] Są to słowa kurator Anny Demskiej, współorganizatorki wystawy *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie* (Muzeum Narodowe w Warszawie, 4 lutego – 17 kwietnia 2011 r.). Informacje o wymienionych ekspozycjach znajdują się w katalogu wystawy *Chcemy być nowocześni*, a przede wszystkim w czasopismach z epoki, m.in. u wyżej wspomnianej Jadwigi Putowskiej w artykule *Wnętrza i sztuka stosowana* oraz u Józefa Grabowskiego. Putowska J.: *Wnętrza i sztuka*…, s. 126, 127; Grabowski J.: *Ogólnopolski Salon Architektury Wnętrz*. „Architektura" 1959, nr 1, s. 3–4, 13; Łuczak-Surówka K.: „Polskie wzornictwo mebli…", *passim*; Dembska A., Frąckiewicz A., Maga A.: *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*. Warszawa 2011.

[39] Terlecki W.: *Od wystawy*…, s. 66, 67; Żarski K.: *Przedwiośnie w meblarstwie*…, s. 309; idem: *Meble, na które czekamy*. „Architektura" 1962, nr 7, s. 259; Huml I.: *Meblarstwo dawniej i dzisiaj*. „Sztuka" 1976, nr 4–3, s. 50, 51; Łuczak-Surówka K.: „Polskie wzornictwo…", s. 267–290, 311–315. Ponadto wymienione wystawy komentowane były w miesięczniku „Przemysł Drzewny".

[40] Huml I.: *Meblarstwo dawniej*…, s. 51; Łuczak-Surówka K.: „Polskie wzornictwo…", s. 236–265.

[41] Putowska J.: *Wnętrza i sztuka*…, s. 126.

[42] Pluciński M., *Współpraca projektanta*…, s. 41, 42.

[43] Czasopismo „Ty i Ja" wychodziło od 1960 r. Już w pierwszym roku działalności zamieszczono kilka artykułów dotyczących urządzenia mieszkania. Reindl T.: *Czy dużo potrzeba pieniędzy, aby ładnie urządzić mieszkanie*. „Ty i Ja" 1960, nr 1, s. 32; Milewska E., Marcinkiewicz M.: *Mebel, który jest ścianą*. „Ty i Ja" 1960, nr 1, s. 46; eaedem: *Kto zdecydował się na mebel-ścianę powinien przeczytać podane niżej praktyczne sugestie*. „Ty i Ja" 1960, nr 1, s. 48; Terlecki W.: *Od wystawy do mieszkania*. „Ty i Ja" 1960, nr 3, s. 66; Reindl T.: *Co tu u was tak pusto? Posprzedawaliście jakieś meble? Jakim cudem tak się wam pokój powiększył?*. „Ty i Ja" 1960, nr 3, s. 69; Putowska J.: *Nie meblować lecz urządzać*. „Ty i Ja" 1960, nr 4, s. 38; Wróblewski Z.: *Estetyczne. Lekkie. Wygodne*. „Ty i Ja" 1960, nr 5, s. 38; Marcinkiewicz M.: *ŁADne i wygodne*. „Ty i Ja" 1960, nr 6, s. 70; idem: *Lekarstwo na ciasnotę*. „Ty i Ja" 1960, nr 7, s. 43; Muniak J.: *Mebel – jeden zamiast wielu*. „Ty i Ja" 1960, nr 7, s. 39.

były poradniki, w których rozpisywano się, jak funkcjonalnie urządzić mieszkanie. Interesującą pozycją była *Książka o mieszkaniu* Jana Szymańskiego, w której znajdowały się ilustracje ciekawie zaprojektowanych wnętrz, a także wyczerpujące opisy miejsc wydzielonych na sen i wypoczynek, pracę, przestrzeń dla dzieci i młodzieży. Proponowano również, jak zagospodarować małą, często ślepą kuchnię[44].

Meble, które prezentowano na wystawach i targach, tworzone były przez wykształconych projektantów związanych z Ładem, IWP, z biurami projektowymi przy Zjednoczeniu Przemysłu Meblarskiego w Poznaniu i Centralnym Zarządzie Handlu Meblami oraz spółdzielniach. Do grona projektantów należeli m.in.: Maria Białówna, Józef Marian Chierowski, Maria Chometowska, Rajmund Hałas, Czesław Knothe, Bronisława i Czesław Kowalscy, Teresa Kruszewska, Władysław Książyc, Stanisław Kucharski, Ewa Milewska, Longin Około-Kułak, Mieczysław Puchała, Halina Skibniewska, Olgierd Szlekys, Władysław Wincze, a także projektanci związani z Krakowem: Danuta Bogocz, Józef Cempla, Wanda Genga, Barbara Gołajewska, Danuta Kowalska, Roman Lisowski, Maria Michaiłowa, Marian Sigmund, Leszek Wajda, Marian Woźniak, Krystyna Zug-Strachocka, Irena Żmudzińska. Tworzone przez nich meble były tak konstruowane, aby ich realizacją mógł zająć się przemysł, jednak należy pamiętać o wielu nowoczesnych projektach, które nie nadawały się do produkcji seryjnej. Były to realizacje m.in. Czesława Knothe, Aleksandra Kuczmy czy Romana Modzelewskiego. Projekty te opierały się głównie na eksperymentach w obrębie siedzisk, a polegały na używaniu np. żywic syntetycznych, winiduru czy płyt gumoidowych. Siedziska konstruowane w przydomowych pracowniach nie były kierowane do produkcji i zachowały się jedynie jako prototypy[45]. Jadwiga Putowska pisała: „IWP zauważyło dwa kierunki rozwoju meblarstwa. Pierwszy to tworzenie mebli-pomysłów, które są dostępne w niewielkich seriach, są to meble eksperymentalne. Drugi kierunek to opracowywanie i doskonalenie mebli prototypów i dostosowywanie ich do produkcji seryjnej. Takie meble mają nie ulegać modzie, mają być proste, tanie, popularne, tak aby mogły służyć przez wiele lat"[46].

Powstające wówczas sprzęty inspirowane były m.in. rozwiązaniami skandynawskimi: szwedzkimi, duńskimi, finlandzkimi. „Skandynawię w tych czasach uważano za ojczyznę szlachetnych sprzętów drewnianych, słynących z lekkiej konstrukcji, opartej na zasadach rytmów powtarzalnych mebli, których walory użytkowe, jakościowe i plastyczne były powszechnie doceniane"[47]. Styl skandynawski w początkowym etapie rozwijał się jednocześnie z modernizmem, a następnie stylem międzynarodowym, który jako kontynuacja modernizmu funkcjonował do początku lat osiemdziesiątych XX wieku. Na gruncie polskim lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych możemy mówić o wpływach wyżej wspomnianych kierunków. Należy zaznaczyć, że w krajach europejskich (skandynawskich oraz we Włoszech) i Stanach Zjednoczonych po II wojnie światowej na krótko odnowiona została idea stylu bimorficznego i organicznego. Niektóre próby i eksperymenty polskich projektantów ocierają się o te dwa nurty, głównie przez zastosowanie naturalnych i często rzeźbiarskich form oraz łagodnych i płynnych linii, a także wykorzystywanie naturalnych i syntetycznych materiałów dających się łatwo modelować. Równocześnie przez zastosowanie tzw. motywu atomu lub jaskrawych kolorów w nielicznych projektowanych sprzętach głównie z końca lat pięćdziesiątych polscy projektanci korzystali ze stylu ukształtowanego w Wielkiej Brytanii, New English. W tym okresie popularnością zaczęła cieszyć się działalność szwedzkiej firmy meblowej Ikea, która wywodzi od artystów Carl i Karin Larssonów z końca XIX wieku. Jego cechą charakterystyczną są wyroby z naturalnych materiałów. Ikea łączy w sobie prostotę klasycyzmu z motywami ludowymi. W latach pięćdziesiątych na ten styl nałożyły się modernistyczne tendencje. Przedmioty miały być przede wszystkim funkcjonalne i dostępne dla przeciętnego obywatela. Sprzęty wykonywano z rodzimych surowców, a klienci składali je samodzielnie, co wpływało na niską cenę. Meble te były i nadal są produkowane masowo[48].

Kolejną ważną kwestią lat 1956–1970 był rozwój artystycznego szkolnictwa wyższego. Na uczelniach powstawały wydziały kształcące przyszłych projektantów przemysłowych oraz projektantów wnętrz. W 1963 roku powstał Wydział Form Przemysłowych w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a kilka miesięcy później w warszawskiej. Podobne wydziały powołano na innych polskich uczelniach: w Łodzi, Gdańsku, Wrocławiu, Poznaniu[49]. Program nauczania oparty był na zasadzie „naukowego racjonalizmu", czyli zgodnie z regułą Hochschule für Gesaltung z Ulm. „Ta prostota tylko pozornie bliska była »naukowemu racjonalizmowi«, przestarzała technologia bowiem nie mogła zapewnić tego, co w działalności Hochschule für Gesaltung było najważniejsze: »spolegliwość produktu« i możliwości sprawdzenia go i »doszlifowania« w prawdziwej produkcji. W tej sytuacji coraz więcej zadań stawianych studentom miało charakter czysto szkolny, a ich prace nabrały charakteru zabawy formą, która zasłaniała braki w technologii"[50].

Od 1970 roku rozpoczął się nowy etap w polskim życiu politycznym. I sekretarzem KC PZPR został Edward Gierek. Jego zamiarem było stworzenie w Polsce społeczeństwa konsumpcyjnego, ale kontrolowanego przez państwo. Idea „polegała na harmonijnym inwestowaniu zarówno w przemysł ciężki, który powinien zapewnić maszyny i surowce, jak i w elektroniczny, elektryczny, lekki oraz motoryzacyjny mające produkować dobra konsumpcyjne"[51]. Zaciągnięto

[44] Szymański J.: *Książka o mieszkaniu*. Wyd. 2. Warszawa 1970 (wyd. 1. w 1962 r. pod tytułem *Książka o mieszkaniu ładnym i wygodnym*; wyd. 3. w 1972 r. pod tytułem *Książka o mieszkaniu*).

[45] Łuczak-Surówka K.: „Polskie wzornictwo…", s. 117–122, 164–166, 170–173, 183 oraz Aneks III na s. 316; Dembska A., Frąckiewicz A., Maga A.: *Chcemy być nowocześni*…, s. 87, 88.

[46] Putowska J.: *Meble seryjne Instytutu Wzornictwa Przemysłowego*. „Architektura" 1960, nr 6, s. 214.

[47] Huml I.: *Meblarstwo dawniej*…, s. 50.

[48] *Szwedzkie dziedzictwo* [online] Warszawa, Ikea [dostęp 1 grudnia 2011 r.]. Dostępny w internecie: http://www.ikea.com/ms/pl_PL.

[49] Wybieralski W.: *Wzornictwo w Polsce*…, s. 26; Łuczak-Surówka K.: „Polskie wzornictwo…", s. 229–235.

[50] Mrozek J.A.: *Wzornictwo przemysłowe*…, s. 276; Łuczak-Surówka K.: „Polskie wzornictwo…", s. 229–235.

[51] Mrozek J.A.: Trudne stulecie…, s. 23.

kredyty na Zachodzie, wykupywano licencje i nowe technologie, a przy niskich kosztach produkcji eksport miał przynieść zyski umożliwiające spłatę zadłużenia. Polityka kupowania licencji miała swoje zalety, ale również wady, „hamowała bowiem rozwój rodzimego projektowania zarówno technicznego, jak i wzorniczego”[52]. „Niekompetencja i korupcja w aparacie władzy powodowały też zakup wielu »nietrafionych« licencji, a także powstawanie licznych uprzywilejowanych grup nacisku”[53]. Na licencji Fiata powstał Fiat 126p („maluch”), produkowano także Fiata 125p. Na licencji Massey-Ferguson produkowany był ciągnik Ursus. Dla firm Grundig, Telefunken i Thompson wytwarzana była elektronika, produkowano także wzory dla Ikei[54].

W połowie dekady okazało się, że plan uzdrowienia gospodarki nie przyniósł oczekiwanych skutków. Zaniechano produkcji przedmiotów dostępnych dla ogółu społeczeństwa. Zaczęto inwestować w przemysł surowcowy i ciężki. Nieoczekiwanie w czerwcu 1976 roku rząd wprowadził podwyżki cen żywności, co doprowadziło do strajków robotniczych. Wydarzenia te spowodowały aktywniejszą działalność opozycji politycznej. W latach 1976–1979 wzmógł się kryzys gospodarczy, zarobki ludności były wyższe, jednak brakowało towaru na rynku. „Taniej było produkować mniej, a najtaniej nie produkować nic”[55]. Zawirowania gospodarcze spowodowały większe niż dotychczas rozluźnienie sytuacji społeczno-kulturalnej, efektem tego były m.in. liczniejsze wyjazdy Polaków za granicę. Sytuacja ta nie wpływała korzystnie na jakość wzornictwa przemysłowego, projektanci często zamiast inspirować się produktami z Zachodu, woleli je kopiować[56]. Jednocześnie import towarów do Polski, nadmierna biurokracja i pseudoplanowa gospodarka obniżyły produkcję i efektywność pracy. Natomiast „osobną kwestią była półkolonialna eksploatacja przez ZSRR”[57].

Lata siedemdziesiąte były dla wzornictwa związanego z wyposażeniem wnętrz okresem mniej korzystnym. Inwestycje władz zorientowano na rozwój głównie wzornictwa związanego z telekomunikacją, gospodarstwem domowym, przemysłem optycznym, włókienniczym i sportowym[58]. Natomiast w budownictwie mieszkaniowym brak dofinansowania miał wpływ na ciągłe opóźnienia w realizacji nowych lokali. Nadal zastanawiano się nad tym, jak powinno wyglądać miejsce do życia przeciętnego obywatela. Szukano odpowiednich norm mieszkaniowych. Powszechnie uważano, że budowane mieszkania są zbyt małe. „Dojdziemy oczywiście kiedyś do tego poziomu powierzchni, który jest uznawany za minimum przez »kartę kolońską« (…). Oznaczać to będzie powiększenie (…) powierzchni mieszkania z obecnych czterdziestu paru do ponad sześćdziesięciu metrów kwadratowych”[59]. Ponadto zainteresowania architektów kierowały się w stronę planowania osiedli z uwzględnieniem norm dotyczących terenów zielonych i otoczenia bloku. „Zagęszczenie terenów między blokowych w naszych osiedlach wydaje się nie do uniknięcia. (…) Osiedlowe tereny rekreacyjne zmieścić mogą zaledwie placyki do gier i zabaw dla małych dzieci, brakuje natomiast miejsca na urządzenia o charakterze rekreacyjno-sportowym dla młodzieży i dorosłych. Osobny problem to brak wolnej przestrzeni na rozbudowę garaży i parkingów. W nowych osiedlach zabezpieczało się (…) jedno miejsce na 8–4 mieszkań”[60]. Zwracano uwagę na zbytnią unifikację i oddalenie się od nowych tendencji w architekturze zachodniej. „Wszystkie mieszkania w Polsce od kilku lat są budowane na jednej zasadzie programowej, wszystkie domy w osiedlach mają 5 lub 11 kondygnacji, wszystkie osiedla mają ten sam charakter”[61]. Bloki budowano metodą prefabrykacji przemysłowej czyli w systemie wielkopłytowym (W-70, OWT-67, OWT-75, WUF-T itp.). „Od pewnego czasu coraz śmielej podnoszą się głosy wątpiące w istnienie »polskiej szkoły architektury« i głoszące powolną jej śmierć (zwłaszcza w wydaniu krajowym). (…) Najlepszym tego przykładem są fabryki domów”[62]. Ciągłe opóźnienia i brak nowych technologii sprawiły, że nie tylko architektura, ale całe polskie wzornictwo i przemysł coraz bardziej oddalały się od nurtów obowiązujących na Zachodzie.

W latach siedemdziesiątych Zachód tworzył według zasad minimalizmu czy antydesignu. Jednak wydaje się, że najbardziej spektakularnym stylem obowiązującym do połowy następnej dekady był high-tech (styl przemysłowy). Głównym założeniem nurtu było działanie według hasła: forma wynika z funkcji. Ponadto styl ten przesiąknięty był nowoczesnymi technologiami, materiałami, prostymi i przemysłowymi formami. Równocześnie od 1978 roku zaczynał obowiązywać postmodernizm (nowy historyzm eklektyczny). Postmodernizm stoi w opozycji do modernizmu, łączy dowolnie w jednym projekcie różne wątki z poprzednich historycznych stylów, spajając je często w sposób alogiczny, dekoracyjny, ironiczny i groteskowy. Poza tym zawiera również elementy high-tech, dekonstruktywizmu i postindustrializmu, a współcześnie także i modernizmu.

Stan pogłębiającej się izolacji dotyczył także polskiego meblarstwa. „Lata sześćdziesiąte były okresem silnego rozwoju produkcji mebli przemysłowych, które stały się wiodącym nurtem w polskim meblarstwie. (…) Później sytuacja wzornictwa ulegała stopniowemu osłabieniu wraz z poddawaniem przemysłu wielu ograniczeniom poprzez postępujące tendencje oszczędnościowe (…). Pod koniec lat sześćdziesiątych regres był już wyraźnie widoczny”[63]. Dekada lat siedemdziesiątych to czas, w którym realizowano wypracowane pomysły z poprzedniego dziesięciolecia, były one jedynie częściowo zmieniane i modyfikowane. Nadal dostępne były meble

[52] Wybieralski W.: *Wzornictwo w Polsce*…, s. 28.
[53] Mrozek J.A.: Trudne stulecie…, s. 23.
[54] Wybieralski W.: *Wzornictwo w Polsce*…, s. 28.
[55] Mrozek J.A.: Trudne stulecie…, s. 25.
[56] Ibidem, s. 25.
[57] Wybieralski W.: *Wzornictwo w Polsce*…, s. 27.
[58] Mrozek J.A.: Trudne stulecie…, s. 25.
[59] Nowicki J.: *Przyszłość budownictwa mieszkaniowego*. „Architektura” 1971, nr 10, s. 365.
[60] Szafer T.P.: *Nowa architektura polska. Diariusz lat 1966–1970*. Warszawa 1972, s. 12.
[61] Nowicki J.: *Przyszłość budownictwa*…, s. 377.
[62] Filipowicz K.: *Dokąd idziesz wielka płyto?*, „Architektura” 1975, nr 5–6, s. 214.
[63] Łuczak-Surówka K.: „Polskie wzornictwo…”, s. 241.

na wysoki połysk, często bardzo tradycyjne, równocześnie uproszczone, pozbawione elementów dekoracyjnych (profilowania, gzymsiki, zwieńczenia itd.). Układane były one w zestawach i kompletach. W większości produkowano je z nowych materiałów, takich jak sklejka czy płyta paździerzowa. Ten wysoki połysk był osiągalny za pomocą lakierów imitujących politurę. Lakierami wykańczane były biblioteczki, kredensy, szafy, stoły, a także segmenty i meblościanki. Używano wówczas lakieru do wykończenia najczęściej frontów drzwiczek. Poza zestawami i kompletami zaczęły dominować meble segmentowe tzw. ściany meblowe, błędnie określane meblościankami. Ich niezależne moduły były łączone w jedną integralną całość, dosuwane do ściany zabudowywały ją na całej powierzchni. Popularne były zmodyfikowane meblościanki Bronisławy i Czesława Kowalskich, którzy wykonali kilka wariantów owych zestawów, prezentując je jako tzw. Emy. Jeden z nich eksponowany był na Jesiennych Targach Krajowych (JTK) w Poznaniu (1965), a przedstawiony został w „Przemyśle Drzewnym" z 1966 roku[64]. W jubileuszowym roku Polski Ludowej (1969) na JTK dominowały głównie meblościanki i meble segmentowe. Ponadto popularność zyskały również meble narożnikowe, np. kanapy, coraz większym zainteresowaniem cieszyły się tapczano-półki. Produkcja mebli nadal nie zaspokajała potrzeb społeczeństwa. „Dotyczy to nie tylko meblościanek projektu Kowalskich, aczkolwiek one należą do najpopularniejszych i bodajże najbardziej poszukiwanych. (…) Niezbędny jest stały dopływ nowych wzorów, szczególnie zestawów kombinowanych, zestawów segmentowych oraz sprzętu drobnego (…)"[65]. Nielicznie projektowane zestawy kombinowane i drobne sprzęty najczęściej produkowane były na rynek zachodni i wykazywały cechy rustykalne, ludowe i eklektyczne. „Klient słusznie narzekał na szarzyznę w sklepach i sceptycznie patrząc na targowe »cuda«, pytał z niedowierzaniem: kiedy to dotrze do sklepów? (…) A jeśli nawet wzorzec trafiał do produkcji, to ilości były raczej symboliczne (…)"[66]. Andrzej Piszczoła zauważał: „Nikt nie przewidział tak wielkiego zapotrzebowania, że ludzie będą się na kilka miesięcy wcześniej zapisywać na listę po meblościanki, czy nie śledzili dostawy wersalek, by zaraz na samochodzie zarezerwować dla siebie mebel, nawet bez odpakowania i zaglądania, czy przypadkiem pokrycie nie jest splamione lub rozdarte"[67].

Dla mieszkań budowanych w systemie wielkopłytowym sporadycznie instalowane były meble wbudowane głównie szafy oraz zaprojektowane tzw. meble składankowe pomysłu Władysława Wróblewskiego i Jana Kowalskiego[68]. Z takich mebli najbardziej popularny i pożądany był typ Łask, projektu Czesława Kowalskiego. Była to „konstrukcja opierająca się na umiejętnie powiązanych elementach kasetonowych i płaskich. Nowością było inne rozwiązanie legowiska, stołu oraz zastosowania folii PCV imitującej okleinę, bądź kolorowej, niewymagającej dodatkowego wykończenia"[69]. Fronty mebli nie posiadały tradycyjnych oklein, lecz najczęściej tańsze: sztuczne folie barwne lub zwykły papier z odpowiednim nadrukiem lub PCV.

Większa część produkowanego w Polsce asortymentu wysyłana była na wschód i na Zachód, tylko niewielka liczba sprzętów trafiała do polskich sklepów. Te produkowane na polski rynek były często gorszej jakości. Do sklepów trafiały również tzw. odpady z eksportu. „Mimo woli trudno nie wracać do nękającego nas problemu, mianowicie: kiedy wreszcie nie będzie tak zasadniczej różnicy między artykułami przeznaczonymi na eksport, a tymi, które idą na rynek wewnętrzny"[70].

Eksportem mebli i organizacją Międzynarodowych Targów Poznańskich zajmowała się Centrala Handlu Zagranicznego Paged. Fabrykami odpowiedzialnymi za produkcję asortymentu na Zachód były przede wszystkim: Bydgoskie, Nowieńskie, Głuchołaskie, Zielonogórskie, Obornickie, Gdańskie, Swarzędzkie, Poznańskie Czerskie, Poznańskie, Strzelińskie, Olsztyńskie Fabryki Mebli oraz Zakłady Mebli Giętych w Radomsku, a także Fabryki Mebli Giętych w Jasienicy. Różne były oczekiwania zamawiających. „Klient radziecki z reguły kupuje długie serie, dosyć tradycyjnych w konstrukcji i linii plastycznej kompletów meblowych, wykonanych najczęściej w ciemnych, szlachetnych okleinach (orzechowa, mahoniowa…) i wykończonych na wysoki połysk. Głównym wymaganiem stawianym polskim fabrykom jest wysoki standard produkcji. Odwrotnie natomiast, eksport do krajów strefy dolarowej podlega stałym wahaniom, co wymaga ogromnej elastyczności oraz ciągłego trzymania ręki na pulsie. Jeśli do tego dodać tendencję do krótkoseryjnych zamówień, to eksporter musi dysponować szerokim wachlarzem wzorów w różnych stylach"[71]. Meble na wysoki połysk produkowane były z nowych materiałów, o prostych, nieskomplikowanych formach. Natomiast meble produkowane na Zachód często były w stylu rustykalnym, o elementach ludowych, charakterystycznych dla meblarstwa terenów górzystych, alpejskich. Ponadto dominował eklektyzm o dowolnych i uproszczonych zestawieniach form barokizujących, zaczerpniętych z baroku francuskiego czy angielskiego oraz biedermeierowskich.

Dla meblarstwa przemysłowego, jak i innych dziedzin produkcji seryjnej, był to okres, w którym starano się uporządkować sprawy wynagrodzenia i autorstwa projektowanych przedmiotów. Między innymi w tym celu powstała Rada Wzornictwa Przemysłowego, która działała w latach 1975–1990, z krótką przerwą w latach 1982–1987[72]. Uchwały Rady jedynie częściowo uregulowały te zasady.

Kolejny etap to lata osiemdziesiąte, które „nie miały już w Polsce (…) żadnych cech rozwoju, dlatego też opatrzone

[64] Piszczoła A.: *Meblarskie propozycje Anno Domini 1965*. „Przemysł Drzewny" 1966, R. 17, nr 1, s. 20, rys. 1.

[65] Idem: *Jesienny salon meblowy – Jesienne Targi Krajowe*. „Przemysł Drzewny" 1969, R. 20, nr 12, s. 15, 16.

[66] Idem: *Ekspozycja przemysłu meblarskiego. Targi Krajowe „Jesień 1971"*. „Przemysł Drzewny" 1972, R. 23, nr 1, s. 13.

[67] Idem: *Meble dla drugiej Polski*. „Przemysł Drzewny" 1974, R. 25, nr 3, s. 11.

[68] Idem: *Rewia meblarskich nowości – „Jesień 1970"*. „Przemysł Drzewny" 1971, R. 22, nr 1, s. 31.

[69] Idem: *Meble dla drugiej…*, s. 14.

[70] Guzera J.: *XXXI Wiosenne Targi Krajowe*. „Przemysł Drzewny" 1973, R. 24, nr 6, s. 27–29.

[71] Piszczoła A.: *Nowoczesność czy stylowość – „Paged" na XXXVIII MTP*. „Przemysł Drzewny" 1969, R. 20, nr 9, s. 14.

[72] Wybieralski W.: *Wzornictwo w Polsce…*, s. 31.

zostały mianem »straconej dekady«"[73]. Wydarzenia z lata 1980 roku wpłynęły na zmianę w układzie politycznym, doprowadziły do Okrągłego Stołu (1988) oraz upadku komunizmu w Polsce (4 czerwca 1989 roku).

Niezadowolenie społeczeństwa nieustannie wzrastało, a przyczyną były stałe podwyżki cen na artykuły konsumpcyjne i brak akceptacji dla ówczesnego rządu. Kraj targany był ciągłymi protestami i strajkami robotników. Aktywna opozycja zrzeszająca coraz większą liczbę zwolenników utworzyła na przełomie sierpnia i września 1980 roku Niezależny Samorządowy Związek Zawodowy „Solidarność"[74]. W międzyczasie nastąpiła zmiana I sekretarza KC PZPR, funkcję tę zaczął pełnić Stanisław Kania. „Solidarność" nie została zaakceptowana przez władzę na Kremlu, co doprowadziło do konfliktów na linii Warszawa – Moskwa. Jak pisał Wojciech Roszkowski, sytuacja była była tak dalece napięta, że Związek Sowiecki rozważał możliwość wysłania wojsk w celu uporządkowania sytuacji w Polsce[75]. Sytuacja gospodarcza była ogromnie trudna. Brakowało podstawowych produktów żywnościowych. W październiku 1981 roku Kania zrezygnował z funkcji I sekretarza, jego miejsce zajął gen. Wojciech Jaruzelski[76]. Społeczeństwo było zmęczone starciami „Solidarności" z władzą: strajkami (także wbrew Komisji Krajowej „Solidarności"), akcjami prowokacyjnymi oraz ciągłym brakiem podstawowych artykułów żywnościowych, kolejkami i wszechobecnym chaosem. Sygnały o przygotowaniach wojskowych i możliwości wprowadzenia stanu wojennego nie były traktowane poważnie. Gen. Wojciech Jaruzelski powołał Wojskową Radę Ocalenia Narodowego i 13 grudnia 1981 roku ogłosił wprowadzenie stanu wojennego, który trwał do 22 lipca 1983 roku[77].

W związku z ogłoszeniem stanu wojennego wprowadzono ograniczenia i kontrolę w życiu społecznym, kulturalnym i politycznym. Gospodarka była nadal centralnie sterowana, a próby reform nie przyniosły pozytywnych zmian. Sytuacja na rynku nieustannie się wahała, ostatecznie jednak stopa życiowa społeczeństwa stale ulegała pogorszeniu[78]. Władza nie potrafiła rozwiązać podstawowych problemów. Od 1985 roku odczuwalne były wyraźne zmiany w systemie politycznym kraju, na co miała wpływ pierestrojka w Związku Sowieckim, zapoczątkowana przez Michaiła Gorbaczowa[79]. W 1987 roku system totalitarny był w stanie rozkładu, aktualna władza przegrała listopadowe referendum. Mimo to na początku 1988 roku wprowadziła drastyczne podwyżki cen. Wiosną i latem 1988 roku przez Polskę przeszła kolejna fala strajków, które doprowadziły do podjęcia rozmów między przewodniczącym NSZZ „Solidarność" Lechem Wałęsą, a ministrem spraw wewnętrznych gen. Czesławem Kiszczakiem w podwarszawskiej Magdalence[80]. Rozmowy te ostatecznie doprowadziły do obrad Okrągłego Stołu (od 6 lutego do 5 kwietnia 1989 roku). Następstwem tych rozmów były pierwsze w powojennej Polsce wolne wybory, które odbyły się 4 czerwca 1989 roku[81]. Data ta uznawana jest za upadek systemu komunistycznego w Polsce, ponieważ w pierwszej turze wyborów ówczesna władza, zależna od Moskwy, doznała porażki.

Brak stabilizacji politycznej wpływał niekorzystnie na produkcję przemysłową. Sytuacja gospodarcza państwa była coraz gorsza, a wszystkie gałęzie przemysłu i wytwórczości w katastrofalnym stanie. Wojciech Wybieralski pisał: „Ograniczając produkcję, ograniczono projektowanie nowych wyrobów, redukowano kadry, zespoły konstruktorskie, a przede wszystkim wzornicze"[82]. Zakłady produkcyjne, zjednoczenia, jednostki badawczo-rozwojowe upadały z braku dofinansowania, a w ich miejsce nie powstawały nowe ośrodki. W połowie lat osiemdziesiątych następowała restrukturyzacja zakładów, uwłaszczenie i przejmowanie majątku państwowego, na bazie którego starano się tworzyć nowe przedsiębiorstwa[83]. Projektanci tracący pracę szukali zatrudnienia w innych, często odmiennych branżach. Wielu z nich wyjeżdżało za granicę, co wiązało się z pozbawieniem polskiego wzornictwa dobrze wykształconych i wyszkolonych profesjonalistów. Niewielka część zakładała własne firmy, często rodzinne, które niekoniecznie wiązały swoją działalność z wzornictwem. Wystawa zorganizowana w IWP w 1983 roku *Wzornictwo – sztuka społecznie użyteczna* jedynie potwierdziła niekorzystny stan polskiego wzornictwa przemysłowego[84]. Prezentowane projekty były próbą stworzenia wzorów o charakterze nowoczesności, jednak okazały się nieudaną stylistyką high-tech. Pomyślność realizacji projektów we wspomnianym stylu wynikała z wysokiego poziomu technologicznego, który wówczas w Polsce był nieosiągalny. Bardzo popularny na Zachodzie postmodernizm ogarnął wszystkie dziedziny sztuki, a w działalności polskich projektantów praktycznie nie istniał. Zachodni twórcy zaczęli stosować na szeroką skalę dowolnie zestawiane ozdobne motywy dekoracyjne oraz często jaskrawe i krzykliwe kolory. Ogromny wpływ na rozwój i rozpowszechnienie stylu miała mediolańska grupa Memphis (1981–1988), której geometryczne formy ocierały się o kicz.

W 1989 roku transformacja w Polsce, na którą złożyło się szereg reform ekonomicznych, gospodarczych, politycznych, przyniosła bankructwo wielu zakładów przemysłowych. Otwarcie rynku na Zachód spowodowało napływ obcych produktów, co dla wielu projektantów i producentów oznaczało wstrzymanie produkcji krajowej i zaprzestanie badań nad nowymi wzorami. Stan polskiego wzornictwa był zatrważający. „Dystans do zaawansowanych technologii światowych wynosił zależnie od branży od 25 do 50 lat" – napisał Wybieralski[85]. Po latach trudnych zmian w połowie lat dziewięćdziesiątych nastąpiła bardzo powolna odbudowa polskiego wzornictwa.

[73] *Ibidem*, s. 32.
[74] Roszkowski W.: *Najnowsza historia Polski 1980–2002*. Warszawa 2003, s. 13–15.
[75] *Ibidem*, s. 19, 22–24.
[76] *Ibidem*, s. 42, 43.
[77] *Ibidem*, s. 49–67.
[78] *Ibidem*, s. 75–80.
[79] *Ibidem*, s. 87.
[80] *Ibidem*, s. 93–96, 101.
[81] *Ibidem*, s. 117.
[82] Wybieralski W.: *Wzornictwo w Polsce*…, s. 33.
[83] *Ibidem*, s. 32.
[84] Mrozek J.A.: Trudne stulecie…, s. 27.
[85] Wybieralski W.: *Wzornictwo w Polsce*…, s. 33.

Krakowskie Fabryki Mebli na tle wspomnień głównego projektanta Bogusława Kuplowskiego

Część artykułu dotyczącą Krakowskich Fabryk Mebli (KFM) oparłam głównie na materiałach, które uzyskałam dzięki uprzejmości Bogusława Kuplowskiego, byłego pracownika wspomnianego zakładu. Bardzo pomocne były dla mnie również materiały przekazane przez Jacka Salwińskiego, zastępcę dyrektora Muzeum Historycznego Miasta Krakowa ds. naukowych. Część dokumentów po likwidacji zakładu przekazana została do Archiwum Narodowego w Krakowie. Przekazane akta dotyczą głównie spraw finansowych oraz historii zakładu. Znajdują się w oddziale Archiwum w Spytkowicach. Na temat KFM najwięcej informacji zawartych jest w czasopiśmie „Przemysł Drzewny". Znaleźć tam można artykuły opisujące głównie strukturę zakładu oraz jego funkcjonowanie[86]. Pojawiają się również reportaże opisujące wystawy i targi, przy tej okazji sporadycznie wymieniane są realizacje KFM[87]. Jednym z nich jest tekst Andrzeja Piszczoły, w którym autor krytykuje mebel Cracovia[88]. Jednocześnie wyraża niepochlebną opinię o meblach Bytom, zaznacza jednak, że specyfika produktu wynikała z przeznaczenia – meble zaprojektowane zostały jako wyposażenie mieszkań w okręgu górnośląskim[89]. O krakowskiej fabryce wspominał Jacek Salwiński w artykule dotyczącym krakowskiej produkcji mebli w okresie od końca wieku XIX do przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, zamieszczonym w „Krzysztoforach. Zeszytach Naukowych Muzeum Historycznego Miasta Krakowa"[90]. Ponadto zebrał on i opracował stuletnią historię zakładu. Okazjonalnie o krakowskiej fabryce nadmienia w pracy doktorskiej Krystyna Łuczak-Surówka[91]. Pisała o zakładzie m.in. w kontekście znikomej współpracy przemysłu z Wydziałem Form Przemysłowych krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz podała dwie realizacje fabryki.

Początku KFM należy szukać jeszcze w roku 1909, w prywatnej firmie Szymona Abrahama Mannego, który zajmował się handlem meblami[92]. Jego firma miała liczne zamówienia, co w latach trzydziestych XX wieku dało jej możliwość rozbudowy. Spółka S. Manne wybudowała kompleks fabryczny przy ulicy Głównej 98 (obecnie ulica Zakopiańska 35). Do wybuchu II wojny światowej zakład bardzo dobrze prosperował, tworząc oddział w Katowicach oraz współpracując z rzemieślnikami z Krakowa i z Kalwarii. W okresie okupacji rodzina Mannech podzieliła losy innych żydowskich rodzin. Natomiast firma została skonfiskowana zgodnie z zarządzeniem starosty powiatowego Generalnego Gubernatorstwa z 22 kwietnia 1940 roku[93]. Powiernikiem firmy został Otto Worne.

Okres okupacji nie spowodował większych zniszczeń na terenie fabryki, dlatego już 19 stycznia 1945 roku zakład został upaństwowiony i od razu uruchomiono w nim produkcję. Z fabryką mebli Mannego połączone zostały inne przedwojenne krakowskie wytwórnie mebli. W następstwie tej fuzji powstała w Krakowie Państwowa Fabryka Mebli. Ten nowy zakład, nazwany Krakowskimi Fabrykami Mebli, został włączony do Zjednoczenia Przemysłu Meblarskiego w Poznaniu. W latach 1945–1947 zakład borykał się z wieloma problemami, głównie finansowymi. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nastąpiło unowocześnienie i po zajęciu prywatnych nieruchomości, także rozbudowa zakładu w Łagiewnikach. Fabryka rozrastała się i w 1972 roku oddano do użytku oddział nr 2 w Płaszowie, a w roku 1974 do Krakowskich Fabryk dołączono również Brzeskie Zakłady Przemysłu Terenowego. Ostatecznie w skład Krakowskich Fabryk Mebli wchodziły Zakłady w Łagiewnikach, Płaszowie i w Bieżanowie oraz w Brzesku[94]. Przez cały okres działalności fabryka produkowała na eksport oraz

[86] Pluciński M.: *Wpływ fabrycznych zakładów wzorcujących na rozwój wzornictwa meblarskiego*. „Przemysł Drzewny" 1955, R. 6, nr 1, s. 13; Puchała M.: *Uwagi o nowych wzorach mebli*. Przemysł Drzewny" 1957, R. 8, nr 2, s. 22–25; G.T.: *Z laboratorium przyzakładowego w Swarzędzkich Fabrykach Mebli*. „Przemysł Drzewny 1959, R. 10, nr 2, s. 23, 24; *Inwestycje w roku 1959 w przemyśle meblarskim*. „Przemysł Drzewny" 1959, R. 10, nr 2, s. 37–39; Szydłowski M., Grabiński M., Kowalski W.: *Dynamika rozwoju eksportu mebli*. „Przemysł Drzewny" 1961, R. 12, nr 5, s. 16–24; Guzera J.: *Krakowski Ośrodek Meblarski otrzymał status*. „Przemysł Drzewny" 1963, R. 14, nr 1, s. 18–20; Micuda K.: *Działalność Krakowskiego Ośrodka Meblarskiego*. „Przemysł Drzewny" 1964, R. 15, nr 4, s. 8–11; Szymendera M.: *Krok naprzód na drodze normalizacji*. „Przemysł Drzewny" 1964, R. 15, nr 6, s. 25, 26.

[87] Warmuz Z.: *Polskie meble na rynkach zagranicznych, rynek W (wschodni)*, dodatek Zjednoczenia Przemysłu Meblarskiego do miesięcznika „Przemysł Drzewny" 1967, R. 18, nr 12, il. 15, 16; Piszczoła A.: *Jesienny pokaz mebli na Targach Krajowych w Poznaniu*. „Przemysł Drzewny" 1968, R. 19, nr 12, s. 16, 17; idem: *Jesienny salon meblowy*…, s. 19, rys. 8; idem: *Czego oczekują odbiorcy mebli – „Paged" na XXXI MTP*. „Przemysł Drzewny" 1970, R. 21, nr 10, s. 16, rys. 10; idem: *Rewia meblarskich nowości*…, s. 28, rys. 3; idem: *Ekspozycja przemysłu meblarskiego*…, s. 15, rys. 6; Buchalski S.: *Polskie meble na rynkach zagranicznych*. Wkładka w: „Przemysł Drzewny" 1970, R. 21, nr 12, s. 59, il. 57; Piszczoła A.: *Meblarska oferta na Międzynarodowych Targach Konsumpcyjnych w Poznaniu*. „Przemysł Drzewny" 1974, R. 25, nr 1, s. 31 rys. 1; Molenda K.: *Wystawa promocyjna Przemysłu Meblarskiego*. „Przemysł Drzewny" 1984, R. 35, nr 10, s. 7; Turowski R.: *Polskie meble '86 – pierwsze refleksje*. „Przemysł Drzewny" 1986, nr 1, s. 2–4; *Meble '88 '89*, wydanie specjalne „Przemysłu Drzewnego" (1988).

[88] Piszczoła A.: *Jesienny pokaz*…, s. 16, 17.

[89] *Ibidem*, s. 16, 17.

[90] Salwiński J.: *Fabryczna produkcja mebli w Krakowie od końca XIX do połowy XX wieku*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa" 1991, z. 18, s. 122.

[91] Łuczak-Surówka K.: „Polskie wzornictwo…", s. 79, 80, 230–232, il. 570, il. 578.

[92] Przedstawiona tu krótko historia Krakowskich Fabryk Mebli została dokładnie opracowana przez Jacka Salwińskiego, zob. Salwiński J.: „Krakowska Fabryka Mebli. Kronika dziejów 1860–1996". Kraków 1997, mps w posiadaniu autora.

[93] Ibidem, s. 30.

[94] Ibidem, s. 51–63.

na rynek krajowy. Trudności lat osiemdziesiątych, spowodowane sytuacją polityczno-gospodarczą kraju, dotknęły również KFM. Próby naprawy sytuacji ekonomicznej firmy nie powiodły się, w sierpniu 1986 roku bank ogłosił utratę zdolności kredytowej zakładu, w 1987 roku uległ załamaniu eksport na rynki wschodnie[95]. Próby uzdrowienia sytuacji przez Narodowy Bank Polski zakończyły się fiaskiem. 21 lutego 1988 roku KFM zostały wchłonięte przez spółkę Furnel International Ltd.[96]. KFM wiązała dziesięcioletnia umowa, w której spółka Furnel m.in. wynajmowała budynki, maszyny i urządzenia należące do zakładu. Jednakże po kilku miesiącach dyrekcja KFM podjęła decyzję o sprzedaży tych podmiotów. Ponadto sporządziła umowę, na mocy której spółka Furnel przejęła kontrakty na sprzedaż mebli na eksport, w tym umowę z Ikea i Linou ze Stanów Zjednoczonych, a także na produkcję mebli na rynek krajowy. Taki zabieg spowodował ogromne straty finansowe i doprowadził do likwidacji KFM zarządzeniem z 26 marca 1992 roku. Proces likwidacji Krakowskich Fabryk Mebli był dwustopniowy, a zakończył się 30 czerwca 1994 roku[97]. W międzyczasie została utworzona spółka pracownicza pod nazwą Krakowska Fabryka Mebli, która przejęła część majątku likwidowanego zakładu. Rozpoczęła produkcję mebli według nowych wzorów[98]. Nowa spółka wynajmowała piwnice i parter kamienicy Hipolitów przy placu Mariackim 3 w Krakowie, organizując wystawy czasowe w Galerii Promocji Krakowskiej Fabryki Mebli Studio Aneks. Spółka stała się jednym z mecenasów Muzeum Historycznego Miasta Krakowa[99]. Za tę działalność w 1997 roku otrzymała od władz miasta Krakowa tytuł mecenasa kultury[100].

Zakład w ciągu ponad 40 lat działalności zatrudniał wielu pracowników. Powojennym dyrektorem był Józef Bodnar, dyrektorem technicznym Jerzy Szafrański (do około 1960 roku[101]), a pełniącym obowiązki projektanta Andrzej Sofij. W latach pięćdziesiątych do pracy w fabryce zatrudnieni byli wykształceni już po wojnie na Wydziale Leśnym Uniwersytetu Jagiellońskiego młodzi inżynierowie: Jan Stępień – szef produkcji (dyplom w 1951 roku) oraz Kazimierz Szota – dyrektor techniczny, naczelny inżynier (dyplom w 1950 roku)[102]. W połowie lat pięćdziesiątych ukształtował się zasadniczy schemat organizacyjny KFM, w których dyrektorem naczelnym był ekonomista Bronisław Wierzbowski, dyrektorem handlowym inż. Kazimierz Micuda, głównym technologiem Józef Panek (odpowiedzialny za komórkę projektowo-wzorcującą oraz modelarnię-wzorcownię), a później inż. Marian Szymendera, technologiem inż. Mieczysław Wcisło[103]. Natomiast w roku 1962 do nowo wybudowanego zakładu w Łagiewnikach przyjęto projektanta Bogusława Kuplowskiego[104].

Urodził się we Lwowie w 1934 roku, a obecnie mieszka w krakowskiej Nowej Hucie. Studia u profesora Zbigniewa Solawy na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie ukończył w 1958 roku. Jako magister sztuki o specjalizacji meblarstwo poza wieloma innymi zajęciami artystycznymi był przez 25 lat pracownikiem KFM. Swoją karierę rozpoczął w 1962 roku jako etatowy projektant, następnie był projektantem konstruktorem, a później kierownikiem komórki projektowej. Okres studiów wspominał bardzo dobrze, jednak zauważył, że „w Krakowie nauka projektowania nie była postawiona na takim poziomie jak w Poznaniu". A także: „na studiach nikt nie uczył meblarstwa przemysłowego, ja uczyłem się jak wykwalifikowany stolarz, który miał hebelek, piłkę, drewniany młotek, dłuta itd. W fabryce w ten sposób pracowała tylko modelarnia, a tak naprawdę produkcja związana była z maszynami".

W latach 1962–1972 Bogusław Kuplowski prowadził z ramienia ZPM nadzór nad wszystkimi państwowymi, terenowymi i spółdzielczymi zakładami meblarskimi w okręgu południowym, m.in. Opolskimi, Głuchołaskimi, Bytomskimi, Fabryką Mebli Giętych w Jasienicy, całym Krakowskim Ośrodkiem Przemysłu Meblarskiego oraz zajmował się wykonywaniem projektów zestawów mebli m.in. dla Bytomskich Fabryk Mebli, Zakładów Meblowych w Kalwarii, Babiogórskiej Spółdzielni Meblarskiej w Suchej. W latach 1972–1976 miał krótką przerwę jako projektant krakowskiego zakładu. Wówczas jego obowiązki pełnił – „nieprzeciętny projektant o wspaniałych pomysłach i fantazji" – Bogdan Wells[105]. W tym miejscu należy nadmienić, że Wydział Architektury Wnętrz krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych współpracował z krakowskim zakładem za pośrednictwem prof. Mariana Steczowicza. Wielu studentów odbywało w zakładzie praktyki, a nadzór nad nimi sprawował Kuplowski. Jednym z takich studentów był Bogdan Wells, który ukończył krakowską Akademię w 1968 roku, broniąc dyplom u prof. Mariana Sigmunda. Poza Bogdanem Wellsem, który najdłużej współpracował z Kuplowskim, jego współpracownikami byli absolwent z roku 1963 Jan Wędzicha oraz z roku 1965 Andrzej

[95] Ibidem, s. 77, 78.

[96] Ibidem, s. 78–83; K. H.: *Działalność i organizacja spółki Furnel*. „Przemysł Drzewny" 1989, R. 40, nr 8–9, s. 20

[97] Informacja za Jackiem Salwińskim, zob. Salwiński J.: „Krakowska Fabryka mebli…", s. 83–85.

[98] *Encyklopedia Krakowa*. Red. prowadzący A.H. Stachowski. Warszawa–Kraków 2000, s. 492.

[99] Passowicz W.: *Kronika działalności Muzeum Historycznego Miasta Krakowa za lata 1993–1996*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa" 2002, z. 21, s. 165.

[100] *Encyklopedia*…, s. 492.

[101] Informacja za Bogusławem Kuplowskim, zob. przyp. 1.

[102] Informacja za: Bogusławem Kuplowskim i Jackiem Salwińskim. Informacja za Bogusławem Kuplowskim; Salwiński J.: „Krakowska Fabryka mebli…", s. 45, 46, 88, 89.

[103] Informacja za Bogusławem Kuplowskim; Salwiński J.: „Krakowska Fabryka mebli…", s. 87–89.

[104] Informacje bezpośrednio od Bogusława Kuplowskiego, a także jego życiorys oraz informacja ze strony internetowej Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. *Słownik projektantów polskich* [online]. Warszawa, Instytut Wzornictwa Przemysłowego [dostęp: 26 stycznia 2011 r.]. Dostępny w internecie: http://www.slownikprojektantow.pl/.

[105] Zamieszczone w drugiej części tekstu cytaty, do których nie wprowadzam przypisu, pochodzą z rozmowy, z Bogusławem Kuplowskim, zob. przyp. 1. Ponadto omawiane przeze mnie projekty i realizacje jego autorstwa pochodzą z prywatnej dokumentacji tego projektanta.

Wieczorek. Obaj obronili dyplom u prof. Jana Budziły. Współpracownikiem Kuplowskiego był także Winicjusz Moskal, o którym nie udało mi się uzyskać żadnych informacji poza wiadomością, że przed wybuchem stanu wojennego wraz z rodziną wyemigrował do Szwajcarii.

Kuplowski wspominał, że jego komórka składała się tylko z dwóch osób. „Zawsze byłem ja jako kierownik i jeszcze jeden pracownik, więcej osób nie było potrzebnych. Nie każdy też to wszystko wytrzymywał, szczególnie plastycy, którzy są ludźmi ceniącymi wolność, a tutaj był rygor". Okazjonalnie z krakowskim zakładem współpracował także Janusz Różański, który ukończył Wydział Architektury Wnętrz w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu u profesorów Jana Bogusławskiego i Jerzego Staniszkisa. Kuplowski takimi słowami wspominał swojego kolegę: „Janusz Różański jest to postać znacząca w naszym zawodzie, skończył Akademię, wszyscy ci, którzy skończyli uczelnię w Poznaniu, byli bardzo dobrze wykształceni, tam zachowała się tradycja nauki mistrz – uczeń". Jako kierownik komórki projektowej w latach 1964–1986 brał udział w wyjazdach służbowych na międzynarodowe wystawy i targi zagraniczne, m.in. do Brna, Bratysławy, Lipska, a także dwukrotnie do Kopenhagi. W 1987 roku przeszedł na rentę.

Choć sytuacja po II wojnie światowej była bardzo trudna, przemysł meblarski szybko podjął produkcję. Fabryki, które nie zostały zniszczone w czasie wojny, automatycznie rozpoczęły pracę. Produkowano meble, które stylistycznie należały jeszcze do okresu przedwojennego. Projekty często pozbawiane były autorstwa – jak wspominał Kuplowski – taki stan utrzymywał się do końca lat osiemdziesiątych. Poza anonimowością projektantów drugą charakterystyczną cechą tego okresu były projekty, które „powstawały bez udziału projektantów, jako efekt pracy fabrycznych technologów, a niekiedy nawet urzędników państwowych"[106].

W pozyskanych materiałach znajduje się wiele zdjęć mebli, które nie posiadają żadnej sygnatury. Jedną z takich prac jest zdjęcie jednoosobowego tapczanu, z materacem o trzech kwadratowych poduchach i wałkiem pod głowę. Drewniana skrzynia od strony wezgłowia posiada wydłużone ograniczenie, które od zewnątrz zaopatrzono w dwie półki. Cechą charakterystyczną wspomnianego mebla jest ciekawa jasno-ciemna okleina. Na odwrociu fotografii widnieje napis ołówkiem: „Tapczan 423", innym charakterem pisma: „1 poł. lat 50." oraz pieczątka z napisem: „Państwowa Fabryka Mebli /„Kraków" / Kraków, ul. Główna 98 / Tel. 500-76"[107]. Nie wiadomo, czy tapczan ze zdjęcia został realizowany w krakowskiej Fabryce, czy w innym zakładzie, a jedynie fotografia była własnością KFM[108]. Tego typu tapczany, znane jeszcze z okresu przedwojennego, były popularne w latach czterdziestych i pięćdziesiątych. Przykładem może być zestaw mebli, w skład którego wchodził zbliżony do wspomnianego tapczan autorstwa Hanny Vogtman z roku 1954, eksponowany w Salach Redutowych Teatru Narodowego w Warszawie (1954)[109]. Niejasne jest również autorstwo kompletu sypialnego nr 1120, prezentowanego w „Przemyśle Drzewnym" z 1955 roku[110] i jak twierdzi twórca artykułu, zaprojektowanego przez J. Szafrańskiego[111]. Kuplowski komentował: „Szafrański był dyrektorem, nie projektantem. Osobiście nie znam jego projektów, może kiedyś coś wykonał, kiedy jeszcze nie pracowałem w fabryce. Pamiętam, że robił świetne rysunki techniczne". W skład kompletu wchodziła szafa trzydrzwiowa, toaletka, stolik o kwadratowym blacie, dwa taborety, łóżko dwuosobowe i dwa nocne stoliki. Komplet został wykonany w jasnej jesionowej okleinie o prostym, geometrycznym wzorze i masywnych nogach z brzozy, barwionej na kolor ciemnego orzecha. Stylistycznie zestaw nawiązuje do mebli z okresu przedwojennego. Taka stylistyka wpłynęła na niekorzystną opinię komisji selekcyjnej, która zarzuciła „nawrót do niewłaści-

[106] Łuczak-Surówka K.: „Polskie wzornictwo…", s. 68.

[107] Ul. Główna 98 to przedwojenny adres fabryki, który funkcjonował do początku lat 50. XX w., kiedy to zmieniono nazwę ulicy na Zakopiańska 35.

[108] Na zdjęciu podpisanym jako komplet Wrocław znajduje się zbliżone do opisanego łóżko. Jest ono pozbawione półki, a ograniczenie przy wezgłowiu jest zdecydowanie krótsze. Tapczan jest bardziej ażurowy ze względu na zastosowanie nóżek, nie posiada szlachetnej okleiny, elementy drewniane są matowe. W formie jest bardziej nowoczesny. Zdjęcie zostało zrobione prawdopodobnie na targach lub wystawie. Napisy na jednej ze sfotografowanych ścian informują: KRAKOWSKI OŚRODEK MEBLARSKI; KRAKOWSKIE / FABRYKI/ MEBLI / KRAKÓW; KRAKOWSKIE ZAKŁADY / DRZEWNE PRZEMYSŁU / TERENOWEGO / KRAKÓW. Poniżej umieszczone jest logo Krakowskich Fabryk Mebli: w centrum kompozycji znajduje się czarny dzbanuszek o wydatnym brzuścu i mocno przerysowanych, wygiętych esowato uchwytach; z dzbanuszka wyrasta czarny kwiat o prostej łodyżce z czterema liśćmi symetrycznie (po dwa z każdej strony) wychodzącymi z łodygi, na jej końcu znajduje się pięciopłatkowy kwiat o białym, w kształcie pięcioramiennej gwiazdy, środku. W czarnym otoku białe drukowane napisy: KRAKOWSKIE FABRYKI, poniżej dzbanuszka poziomo: MEBLI, poniżej czarny drukowany napis: KRAKÓW. Nie wiadomo, kto jest autorem kompletu i czy stanowi on całość. Stół, szafa i szafka mają taką samą okładzinę i są mocno lakierowane, cztery krzesła i łóżko odbiegają od nich stylistyką. Por. fot. w zbiorach Działu Fotografii Krakowskiej MHK, nr inw. MHK-3617/N. Zostało ono wykonane na wystawie mebli i kilimów przy ul. Rajskiej 12 w Krakowie w latach 30. XX w. Zdjęcie przedstawia stoisko firmy S. Manne, w tle znajduje się podobny tapczan".

[109] Genett-Wojnarowiczowa J.: *Z pokazu mebli w Warszawie*. „Architektura" 1954, nr 11, s. 282; Łuczak-Surówka K.: „Polskie wzornictwo…", il. 89.

[110] Pluciński M.: *Wpływ fabrycznych zakładów…*, s. 13.

[111] J. Szafrański – chodzi zapewne o Jerzego Szafrańskiego, który był związany z krakowskim ośrodkiem. W polskim meblarstwie i architekturze wnętrz pojawia się również Jan Włodzimierz Szafrański, jednak jest on młodszy od Jerzego, urodził się bowiem w 1930 r., a w latach 50., czyli w czasie powstania kompletu, studiował w Łodzi. W późniejszym okresie związany był z północą Polski, z ośrodkiem toruńskim. Skąpe informacje o Janie Włodzimierzu Szafrańskim pozyskałam z jego teki znajdującej się w archiwum Narodowej Galerii Zachęta w Warszawie.



Ryc. 1. Rysunek tapczanu, projektant A. Sofij (?), przed 1960, Krakowskie Fabryki Mebli, fotografia udostępniona przez KFM w latach 90. XX w.; przechowywana w MHK

wych tradycji"[112]. Poparcie publiczności sprawiło, że komplet został skierowany do produkcji. Autor projektu zestawu mebli nie jest znany.

Bogusław Kuplowski był pierwszym projektantem mebli z wyższym wykształceniem zatrudnionym w KFM. Jego poprzednikiem był Andrzej Sofij, został on jednak zwolniony z powodu braku wyższego wykształcenia. W zachowanych materiałach znajdują się fotografie szkiców mebli, wykonane prawdopodobnie przez Andrzeja Sofija, lecz niesygnowane. Bogusław Kuplowski rozpoznał w nich rękę swojego poprzednika, charakterystyczną kreskę i cienie na przedmiocie. Rysunkowe propozycje przedstawiają stoliki o różnych kształtach blatów (510 okrągły S15, 580 Tetroid, 580 podłużny S13, W.S14 o trójkątnym blacie) oraz bufet A5 i pomocnik A5, oba z poziomą okleiną. Pozostałe rysunki przedstawiają witrynkę z dwoma przeszklonymi półkami i zamykaną częścią dolną; trzyczęściowy, podłużny, zamykany bufet oraz stolik pod telewizor. Wszystkie meble posiadają prostą dekoracyjną okleinę. Kolejne zdjęcie przedstawia rysunek rozsuwanego stołu i tapicerowanego krzesła o nieproporcjonalnie długim siedzisku w porównaniu do oparcia[113]. Ten typ krzesła jest bardzo charakterystyczny dla wczesnych lat sześćdziesiątych. Pierwszy projekt podobnego krzesła, o innych proporcjach – wydłużonym oparciu – wykonał Marian Zieliński i prezentował we wspomnianych Salach Redutowych w 1954 roku[114]. Był on produkowany w różnych polskich fabrykach jeszcze w latach siedemdziesiątych. Krzesło różniło się pokryciem tapicerki oraz różnym osadzeniem nóg.

W grupie sfotografowanych rysunków znajduje się również łóżko z materacem o trzech płaskich poduchach służących jako oparcie, umieszczonych na korpusie z zabudowanym tyłem i lekkim przodem podtrzymywanym przez dwie nóżki; tapczan pozbawiony jest oparć na ręce. Jest to jedyny rysunek posiadający „sygnaturę", którą można odczytać: Hj (?) (ryc. 1). Natomiast w informatorze ZPM z 1960 roku tenże sprzęt prezentowany był jako część kompletu kombinowanego, typ 1326, autorstwa Lejkowski – Leśniewski. Mebel nazwany kanapą-łożem, według projektu miał być wykonany w okleinie liściastej krajowej lub egzotycznej, w kolorze naturalnym częściowo barwionym na czarno, politurowanym na wysoki połysk[115].

Część mebli charakteryzuje się opływowymi kształtami (stolik 580 podłużny S13), w przeważającej jednak grupie są meble kanciaste o nowoczesnej formie. Sprawiają wrażenie stosunkowo lekkich i małych. Nie wiadomo, czy wspomniane propozycje mebli zostały zrealizowane (ryc. 2). Jednak sprzęty o podobnym charakterze występują na rynku. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa pozyskało do zbiorów stolik z półką wyprodukowany w Krakowskich Fabrykach Mebli (nr inw. MHK-71/IV). Forma stolika jest nowoczesna – dwubarwna kolorystyka, blat o zaokrąglo-

[112] Pluciński M.: *Wpływ fabrycznych zakładów*…, s. 13.

[113] Podobne krzesło znajduje się na fotografii z kompletem Wrocław, z tą różnicą, że nogi są inaczej zamontowane, zob. przyp. 93.

[114] Genett-Wojnarowiczowa J.: *Z pokazu mebli*…, s. 284.

[115] [Propozycje meblarskie Zjednoczenia Przemysłu Meblarskiego w Poznaniu z 1960 r.]. Poznań 1960, Archiwum IWP w Warszawie, nr inw. K-6/684.



Ryc. 2. Rysunek stolika typ 580 podłużny S. 13, projektant A. Sofij (?), ok. 1960, Krakowskie Fabryki Mebli, fotografia udostępniona przez KFM w latach 90. XX w.; przechowywana w MHK



Ryc. 3. Stolik z półką, autor projektu nieznany, przełom lat 50.i 60. XX w., Krakowskie Fabryki Mebli; w zbiorach MHK, nr inw. MHK-71/IV, fot. T. Kalarus, A. Janikowski

nych bokach, nogi zwężające się ku dołowi, ukośnie ustawione względem blatu. Stolik jest mały, lekki, nawiązuje do stylistyki lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych (ryc. 3)[116].

Z początku lat sześćdziesiątych pochodzą meble Mariana Sigmunda, które obecnie znajdują się w zbiorach Ośrodka Wzornictwa Nowoczesnego Muzeum Narodowego w Warszawie. Zachowane meble to fragment kompletu, na który składają się dwa fotele, stolik ze szklanym blatem, tapczan i półka. Meble wykonane są z tarcicy jesionowej, a pokrycie tapicerki materacy jest niebieskie. Fotel jest lekki, skonstruowany na bazie szczebli, z oparciem o zmiennym nachyleniu i luźnym materacem dostosowanym do kształtu siedziska. Tę samą lekką konstrukcję szczeblową, z luźnym materacem i dwiema poduchami służącymi za oparcie, posiada łóżko, w którym zainstalowany został pojemnik na pościel. Na tej samej zasadzie lekkiej konstrukcji zaprojektowany został stolik z dolną szczebelkową półką i wąskim paskiem deski przytrzymującej szklany, zaokrąglony na rogach blat. Natomiast półka jest asymetryczna i ażurowa, składa się z dwóch poziomów, z których dolny jest częściowo zabudowany.

Zaprojektowane przez Sigmunda meble tylko częściowo zostały zrealizowane w KFM, świadczy o tym etykieta z logo zakładu, przylepiona do foteli. Zestaw ten datowany jest na lata około 1960–1965[117]. Jednak można przypuszczać, że fotele wykonano około lub przed rokiem 1962, ponieważ, jak stwierdził Kuplowski, nie pamięta żadnych realizacji Mariana Sigmunda. Oznacza to, że fotele musiały zostać zrealizowane tuż przed przybyciem Kuplowskiego do fabryki lub na początku jego pracy, kiedy był jeszcze nowicjuszem nieorientującym się w działaniach zakładu.

Z tego okresu pochodzi grupa mebli zaprezentowana w „Przemyśle Drzewnym" z 1961 roku[118]. Meble produkowano na eksport w różnych zakładach: krakowskiej fabryce, ale również w poznańskiej, swarzędzkiej, łódzkiej, rogozińskiej i bydgoskiej. Meble zaprojektowali Marian Grabiński, Tadeusz Szumilewicz i Rajmund Hałas. Cechą wspólną sprzętów były charakterystyczne nóżki zwężające się, a następnie rozszerzające się u dołu w stożek. Szafki posiadają pionową okleinę oraz w miejscu szuflad poziomą. Drzwi przesuwne mają okrągłe, wgłębne uchwyty, a szuflady uchwyty wygięte w łuk. Z krakowskiej fabryki pochodzi zestaw sypialniany autorstwa Mariana Grabińskiego, który „odbiega swą formą od tradycyjnych ciężkich mebli"[119]. Zestaw mógł być przeznaczony do sypialni podwójnej lub pojedynczej, a złożony był z następujących sprzętów: szafy, tapczanu, szafki nocnej wiszącej lub stojącej, pufy i stolika. Były one dwubarwne, o jasno-ciemnej okleinie, posiadały wspomniane stożkowe nóżki. Meble te jako typ 1143 wspomina Łuczak-Surówka, nie przypisując jednak ich realizacji krakowskiej fabryce[120]. Datowanie kompletu nie jest wiadome, jednak ze względu na publikację w czasopiśmie z 1961 roku, musiał zostać zaprojektowany i zrealizowany wcześniej (ryc. 4).

W okresie powojennym i latach pięćdziesiątych park maszynowy KFM był nadal przestarzały. Ponadto w zakładzie zatrudnieni byli przedwojenni pracownicy, których sposób i charakter pracy był wciąż tradycyjny. W związku z tym produkcja była odpowiednio anachroniczna, a nowe

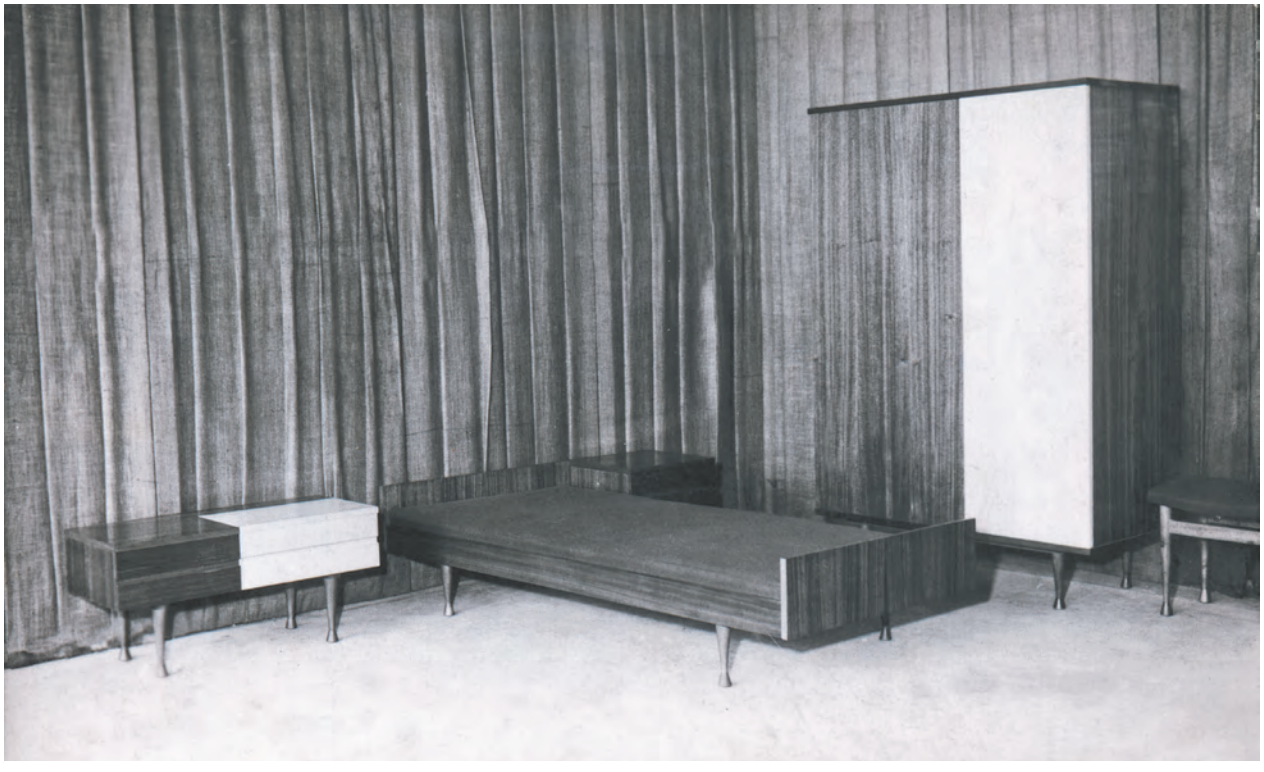
[116] Frąckiewicz A.: Formy organiczne we wzornictwie. Styl lat 50. W: *Wizje nowoczesności*…, s. 23, 24.

[117] Dembska A., Frąckiewicz A., Maga A.: *Chcemy być nowocześni*…, nr kat. 44.

[118] Szydłowski M., Grabiński M., Kowalski W.: *Dynamika rozwoju*…, s. 16–24.

[119] *Ibidem*, s. 19.

[120] Łuczak-Surówka K.: „Polskie wzornictwo…", il. 502, 503.



Ryc. 4. Zestaw sypialniany, projektant M. Grabiński, przed 1961, Krakowskie Fabryki Mebli, fotografia udostępniona przez KFM w latach 90. XX w.; przechowywana w MHK

projekty prezentowane na ogólnopolskich targach często nie nadawały się do seryjnej produkcji i miały charakter bardziej rękodzielniczy.

Kiedy Kuplowski rozpoczął pracę w KFM, przejście od wytwórczości typu rękodzielniczego do seryjnej produkcji następowało powoli, ale płynnie. Zmiany te zachodziły w polskich fabrykach w różnym okresie, ponieważ związane były z wprowadzeniem nowego parku maszynowego. W okresie, gdy Kuplowski został przyjęty do pracy w fabryce (1962), realizowane były jeszcze stare wzory. Zmiana kierunku produkcji była długotrwałym procesem, który odbywał się stopniowo w ciągu dekady lat sześćdziesiątych. Wprowadzane zmiany były widoczne m.in. w przygotowaniu elementów mebla. Najbardziej dostrzegalne dotyczyły doboru nowych materiałów. W miejsce desek litych lub płyt listewkowych zaczęto stosować płyty wiórowe i sklejki. Meble nie były politurowane w sposób tradycyjny przy pomocy materiałów żywicznych, lecz za pomocą tzw. natrysków, do których stosowano lakiery.

Zmiany w parku maszynowym łączyły się ściśle z przygotowaniem technologicznym. W czasach przedwojennych produkcją pojedynczego mebla zajmowała się jedna osoba, a produkcji taśmowej na powszechną skalę nie znano. To właśnie w latach sześćdziesiątych coraz powszechniej zaczęto stosować ten typ wytwórczości. Taki system pracy polegał na rozłożeniu mebla na elementy. W związku z tym za produkcję jednego sprzętu odpowiedzialnych było kilka osób. Kuplowski wspominał: „Inny pracownik wiercił dziurki, inny wkręcał kołki, inny przeklejał, inny bejcował, inny lakierował, nóżki wkręcał kto inny, kto inny je wytwarzał, często nie wiedząc, do jakiego mebla je wykonuje". Pośrednikiem na linii projektant – pracownik fizyczny był główny technolog Józef Panek oraz jego zastępca inż. Mieczysław Wcisło „przedwojenny stolarz z ogromną praktyką i doświadczeniem". Ich zadaniem było rozebranie mebla na elementy pierwsze, a następnie na podstawie projektu każdy z elementów był przez jednego z nich rozrysowywany i wymiarowany; były to tzw. wypisy elementów. W ten sposób przygotowane detale na karcie technologicznej przekazywano pracownikowi, który je wykonywał. Opisany system zwiększał szybkość pracy, ale zawężał umiejętności pracownika.

Inne zadania należały do pracowników modelarni przy tzw. komórce projektowo-wzorcującej, którzy byli wykształconymi stolarzami. Zaprojektowany mebel kierowano do selekcji przez Komisję Ocen Nowych Wzorów Mebli, utworzoną przy Komisji Kompleksowego Nadzorowania Wnętrz Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej przy Wydziale Wzornictwa ZPM w Poznaniu. Komisję tworzyli głównie plastycy – projektanci, technolodzy, teoretycy z Poznania i ze Swarzędza, a jej obowiązkiem była ocena projektów. Po zatwierdzeniu przez komisję projekt trafiał do pracowni modelarskiej, gdzie model wykonywany był w sposób tradycyjny – manualny. Wykonujący mebel pracownicy dzięki stałemu kontaktowi z projektantem w każdej chwili mogli konsultować wszelkie zmiany czy poprawki. Zbudowany w tradycyjny sposób mebel-model wysyłany był na targi krajowe lub zagraniczne. Następnie wykonywany był mebel-wzorzec, uwzględniający uzupełnienia i poprawki, a dalej przekazywany do produkcji seryjnej, aby ostatecznie trafić na rynek. Niestety najczęściej realizacja takiego sprzętu nie trafiała nawet do modelarni lub w najlepszym razie kończyła się na zaprezentowaniu go na targach. Powodem takiego stanu były trudności ze zmianą profilu

produkcji. Kuplowski zauważył: „Najbardziej odpowiedni byłby jeden model, produkowany przez następne 20 lat, wówczas nie trzeba było wprowadzać żadnych zmian".

Niechęć do zmian wynikała m.in. z faktu, że w fabryce zatrudnieni byli starsi pracownicy, dla których ideałem był mebel z czasów przedwojennych. W późniejszym okresie niechęć do zmian związana była z parkiem maszynowym. Trudno było zmienić wcześniej ustalony system wytwórczości. Był on tak opracowany, aby funkcjonował bezkolizyjnie. W momencie zmiany profilu trzeba było proces wytwórczości ustalać na nowo, co wiązało się czasami z zupełnym zatrzymaniem procesu produkcji. „Chodziło o to, aby produkcja wytwarzanych elementów logicznie następowała po sobie" – wspominał Kuplowski. Centralnie sterowana wytwórczość rzutowała na realizację w fabryce. Często zdarzało się, że mebel wychodził z modelarni i był kierowany do produkcji, ale wtedy pracownicy dostawali pilne zlecenie na wprowadzenie poprawek i wykonanie projektu według wytycznych pochodzących ze Związku Sowieckiego. Wówczas inne projekty schodziły na plan dalszy.

W okresie późniejszym trudności w produkcji wynikały z podobnych zadań dla Ikei. O tej współpracy Kuplowski mówił: „Od lat siedemdziesiątych fabryka stale współpracowała z Ikea. Pracownicy nawet nie byli zorientowani, że realizują dla Ikeą. Każda wolna »dziura« w produkcji wypełniona była wytwarzaniem różnych pojedynczych elementów. Stale produkowało się np. płyty, stale ktoś przyjeżdżał i wybrzydzał, że coś mu nie odpowiada. Ale w końcu, gdy trafiła się dobra partia, podbijali pieczątki, pakowali i zabierali płyty. Potem okazało się, że są to blaty do biurek, które Ikea zamawiała w naszej fabryce, natomiast np. nóżki wytwarzane były w innym zakładzie na terenie Polski lub w innym kraju bloku wschodniego. Szukali miejsca, gdzie mogą wyprodukować najtaniej. Często pracownik nie wiedział, co tak naprawdę wytwarza. Potem zbierali te elementy i składali je u siebie w Szwecji, naklejając nalepkę Ikea". W takich sytuacjach autorskie realizacje krakowskiej fabryki nie były wykonywane.

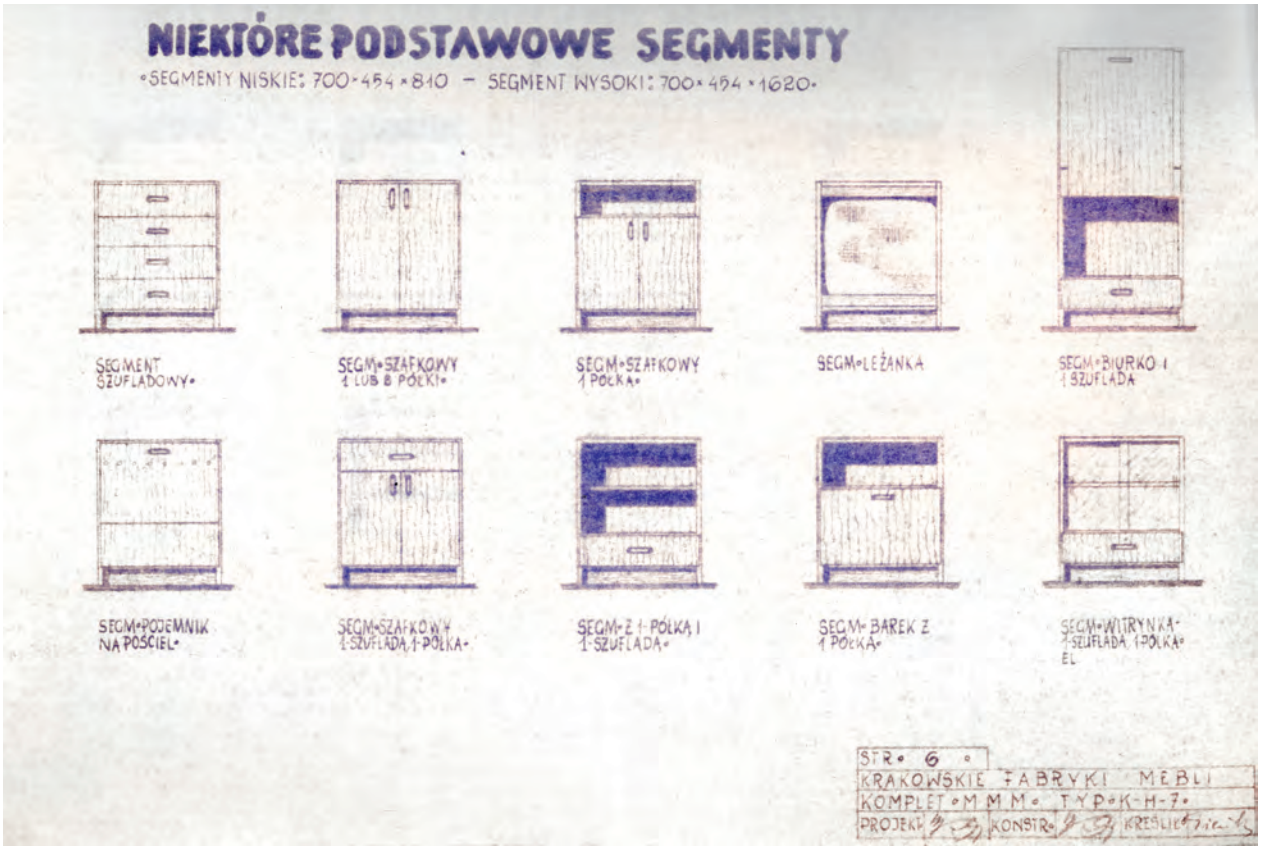
Zakład należał do grupy wytwórni państwowych. Na rynku istniały też spółdzielnie, których ambicją było prowadzenie wytwórczości na poziomie fabryk państwowych. Przemysł terenowy tworzyły drobne zakłady, mniej liczące się, wytwarzające tylko na potrzeby krajowe, oraz nieliczne zakłady prywatne, najmniej istotne dla gospodarki państwowej. Jak wspominał Kuplowski: „Był odgórny nakaz, że państwowe zakłady muszą się zaopatrywać w jednostkach państwowych". Rozsiane po całym kraju państwowe fabryki mebli posiadały podobny park maszynowy. „Jeśli fabryka była bogata – stwierdza dalej – to mogli sobie pozwolić na kupno lepszej maszyny, ale mniej więcej większość zakładów miała podobne urządzenia".

KFM zajmowały się głównie produkcją mebli skrzyniowych (płytowych), tapicerowanych oraz niektórych szkieletowych, jak np. stoły czy fotele. Była to produkcja w systemie potokowym, zmianowym. Natomiast krzesła dobierane były z innych fabryk specjalizujących się w produkcji tego sprzętu, jak Radomskie Fabryki Mebli czy Fabryka Mebli Giętych w Jasienicy. Elementy płytowe były głównie płytami wiórowymi z okleiną kładzioną na miejscu. Formatki okleiny były w przeważającej części wytwarzane z naturalnych materiałów, jak mahoń, orzech oraz buczyna, dąb, brzoza, z drzew iglastych, jak sosna czy świerk. Okleiny sztuczne albo drukowane występowały sporadycznie. Elementy z tarcicy występujące w zestawie, np. nogi czy poręcze, były bejcowane dokładnie pod kolor okleiny w zestawie. Wykończone lakierami na wysoki połysk, a nieco później w przeważającej większości na szlachetny mat.

Najczęstszymi produktami były zestawy kombinowane lub ściany meblowe według specyficznych wymagań głównego odbiorcy – Związku Sowieckiego. Poza tym w obszarze zainteresowania zakładu były także zestawy stołowe, gabinetowe, wypoczynkowe, różne meble pojedyncze lub wolno stojące, najrzadziej zestawy sypialne. Produkowane meble wysyłane były na eksport W (do krajów bloku wschodniego). Z czasem pojawiło się zainteresowanie eksportem Z (do krajów zachodnich), ale najczęściej były to tylko krótkie serie lub propozycje wystawowe.

KFM produkowały meble pokojowe, nie projektowały i nie produkowały mebli kuchennych czy łazienkowych. Ze względu na specyficzną technologię do produkcji tego typu sprzętów wyselekcjonowane były odpowiednie zakłady. Meble służące do wyposażenia kuchni lub łazienki powinny być wodoodporne czy odporne na wyższą temperaturę. Materiały, z których produkowano te sprzęty, miały inną specyfikę, do ich sporządzania używano odpowiednich lakierów, wykończeń, stosowano płyty pustakowe, a rzadko płyty pełne.

Krakowska fabryka, wytwarzając meble pokojowe, zamawiała surowce w wyspecjalizowanych zakładach państwowych. Zatem nabywane były materiały drzewne, obicia, okucia. „Zamawiało się odpowiedniej klasy tarcicę iglastą, odpowiedniej klasy tarcicę liściastą, precyzowano, czy to jesion, buk, czy sosna, o odpowiednich grubościach, długościach, z zaznaczeniem ilości. Podobnie dostarczano paczki oklein, które były składowane w magazynie. Paczki zawierały arkusze forniru, cięte z jednego pnia, które następnie przycinano do odpowiedniego elementu płytowego. Tarcica, w tym sklejka, płyty pilśniowe czy płyty wiórowe, które przywożono w arkuszach 2 na 3,6 m, były w fabryce, na oddziale obróbki wstępnej, poddawane m.in. przycinaniu do odpowiednich formatów, doklejano tzw. oklejki z tarcicy, suszono. Po klejeniu płyty szlifowano i przekazywano do okleinowania pod prasy. Następnie wspomniane formatki były składane na wózek i przewożone na piętro, gdzie był oddział obróbki zasadniczej. Tam wykonywano wiele operacji, m.in. wiercono otwory, wycinano czopy, wczepy, wpusty, frezowano profile itp. Kolejnym etapem była lakiernia, czyli oddział chemiczny, gdzie znajdowały się polewarki lakieru, polerki, szereg kabin natryskowych, suszarnie itp. Poza tym była montażownia, gdzie łączono poszczególne elementy, aby następnie skierować je do pakowni. W fabryce działały również warsztaty mechaniczne, remontowe, które zajmowały najniższą kondygnację, ich pracownicy czuwali nad sprawnym funkcjonowaniem maszyn i urządzeń". Poza komórką projektową i modelarnią ważnym etapem produkcji była tapicernia. Obicia wytwarzane były w polskich wyspecjalizowanych fabrykach, a następnie układane we wzorniki wysyłane były do fabryk.

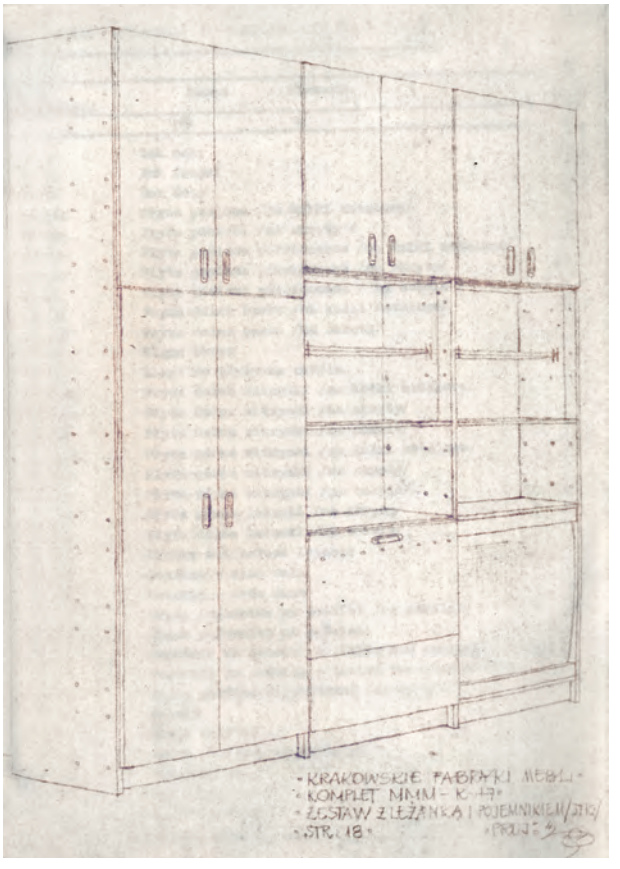


Ryc. 5. Projekt niektórych podstawowych segmentów zestawu K-H-7 system MMM, projektant B. Kuplowski, 1964, Krakowskie Fabryki Mebli, reprod. z: „Dokumentacja techniczno-robocza komplet MMM K-H-7, projektował mgr B. Kuplowski, Kraków, październik 1967 r."; w zbiorach B. Kuplowskiego

„Projektowano bardzo ładne wzory – oceniał Kuplowski – jakościowo nie były zbyt dobre, ale jeśli chodzi o wzornictwo, wcale nie były gorsze od włoskich".

Części metalowe dla przemysłu meblarskiego wytwarzały tylko dwie fabryki, które zaopatrywały w okucia wszystkie polskie zakłady mebli. „Największy problem był z okuciami, nie można było dostać ciekawych, nowych wzorów, a te, które były, powtarzały się od wielu lat". Polskie fabryki często wzorowały się na realizacjach niemieckich, jednak jakość polskich elementów metalowych była słabsza. Kuplowski wspominał, że nieraz był zmuszony sam projektować okucia, a „polskie zawiasy luzowały się, sprężyny rozciągały lub pękały". Okucia dobrej jakości, różnorodne i ładne prezentowane w katalogach zagranicznych, dostępne były jedynie wtedy, gdy zakład produkował meble na rynek zachodni.

Zdaniem Kuplowskiego, projekt mebla wykonywany dla potrzeb rękodzielnictwa niewiele różnił się od projektu stworzonego dla produkcji seryjnej. Problem pojawiał się w momencie, kiedy projekt trafiał do parku maszynowego. Zbyt skomplikowany profil nogi lub krawędź blatu często w warunkach lokalnych był niemożliwy do wykonania. KFM nie miały odpowiednich maszyn, np. drogich kopiarek, aby wytwarzać finezyjne wykończenia. Równocześnie proste i surowe meble były bardzo modne. Kuplowski wspominał, że nowoczesnością ogarnięci byli wszyscy, często projektował meble segmentowe, meblościanki czy zestawy kombinowane, bo „była to moda, było to coś naturalnego i oczywistego". Projektowane przez niego w systemie segmentowym meblościanki, popularnie zwane meblem Kowalskich, rzadko były kierowane do produkcji, pozostały jedynie jako projekt eksperymentalny. Zakład nie był przystosowany maszynowo, aby produkować skomplikowane, ale również i proste elementy, wytwarzane w dużych ilościach. „Inny park maszynowy potrzebny jest do mebli składanych z »klocków«, a inny do mebli gotowych. Inaczej obchodzi się z elementami klejonymi, inaczej na wcisk lub wkręcanie, przy czym te ostatnie zwane później meblami systemowymi składały się z wielu elementów o zunifikowanych modułach, które można było łączyć w różnych kombinacjach. Te elementy musiały być dokładnie wymierzone co do milimetra i jedno do drugiego musiało pasować, aby każdy następny element pasował do pozostałych i odwrotnie. Pierwszy element musiał pasować do dwudziestego, ponieważ w sklepie kupowało się elementy mebli, które później składało się samemu". Andrzej Piszczoła napisał bardzo pozytywną opinię o proponowanych przez polski przemysł meblarski meblościankach: „Są to z dawna zapowiadane, zmodernizowane »Emy« państwa Kowalskich. Wyeliminowano w nich pracochłonne i obniżające standard jakościowy oraz walory estetyczne – kasetony. Zostały one zastąpione elementami płaskimi, przy zastosowaniu odpowiednich złączy mimośrodowych. Nowe rozwiązanie konstrukcyjne i estetyczne owych sprzętów. Zamiast niezbyt delikatnej szachownicy kasetonów, mamy teraz do czynienia z lekką konstrukcją, składającą się z półek oraz ścianek bocznych, przy czym sprzęt zachował w pełni swoją wielofunkcyjność. Dzięki prostocie konstrukcji nadal istnieje możliwość, aby



Ryc. 6. Projekt kompletu z leżanką K-H-7 system MMM, projektant B. Kuplowski, 1964, Krakowskie Fabryki Mebli, reprod. z: „Dokumentacja techniczno-robocza komplet MMM K-H-7, projektował mgr B. Kuplowski, Kraków, październik 1967 r."; w zbiorach B. Kuplowskiego

nabywca we własnym zakresie montował je w dowolnych układach (…)"[121].

Wpływ na styl produkcji miał nie tylko brak odpowiednich maszyn, ale również kadra pracownicza. W KFM, szczególnie w początkowym okresie, dominowali starsi pracownicy, którzy woleli produkować meble w formie i stylu tradycyjne, z litego drewna, klejone, z odpowiednią tapicerką, meble profilowane, o dekoracyjnych kształtach i wykończeniach, z okleiną i żywiczną politurą. Jednym z nielicznych przykładów, które wykazują cechy nowoczesności, jest zestaw kombinowano-segmentowy K-H-7 system MMM, zaprojektowany przez Kuplowskiego z przeznaczeniem do zabudowy małych mieszkań „na zlecenie PPKPM-5/64 z 20 lipca 1964 roku dla produkcji seryjnej dla rynku krajowego"[122]. Mebel prezentowany był na JTK w Poznaniu (1966) oraz na targach w Moskwie (1967). Wspomniany mebel w typie meblościanki o różnych wysokościach, ze wspólnymi ścianami bocznymi łączącymi moduły, zabudowujący znaczną część powierzchni ściany mieszkania, prezentowany był w kilku wariantach. Na każdy z nich składały się moduły z półkami otwartymi oraz szafkami zamkniętymi, ponadto każdy mebel zaopatrzony był w inny dodatkowy element. W jednym zamontowane było łóżko rozkładane, które po złożeniu mieściło się w szafce mebla, inny miał rozkładany stół. Mebel został wykonany z prostą, jasną okładziną matową. System MMM nie wszedł do produkcji, pozostał jako zestaw reklamowy wysyłany na targi (ryc. 5–7).



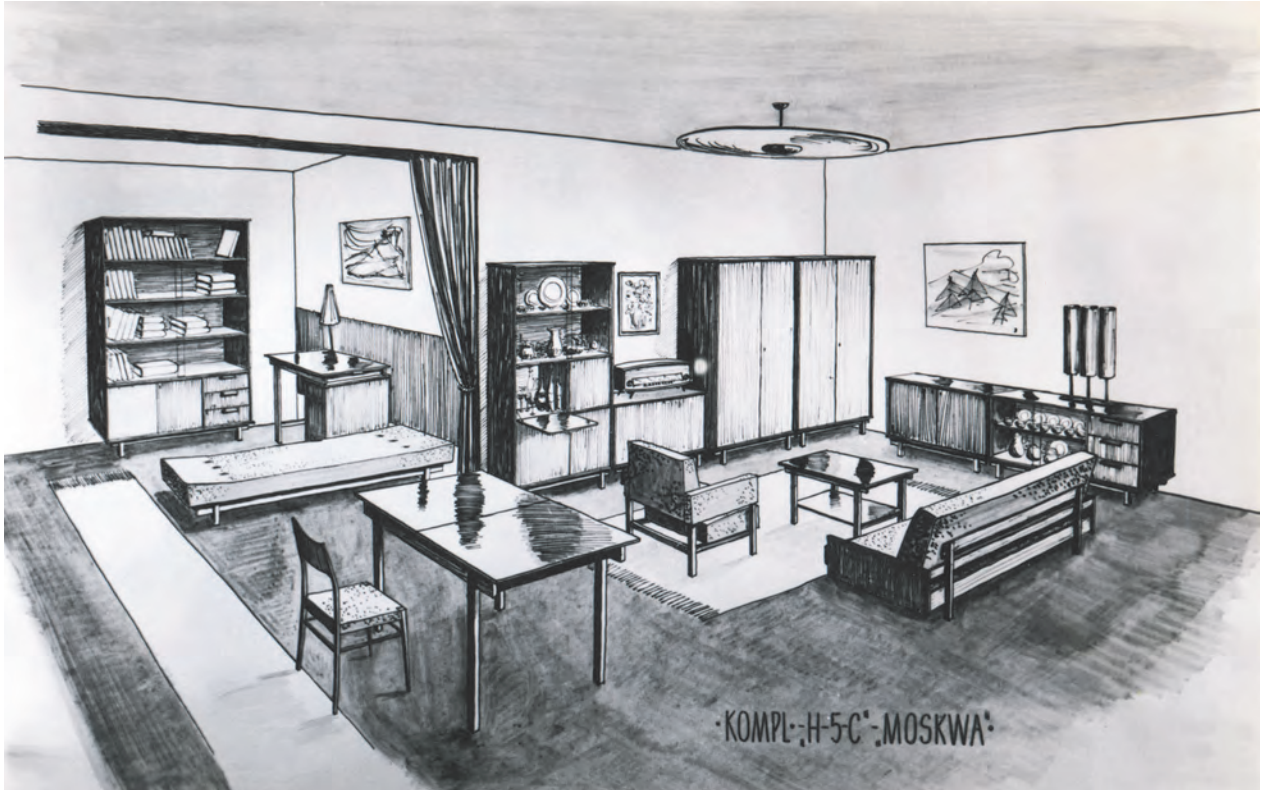
Ryc. 7. Komplet kombinowano-segmentowy K-H-7 system MMM, projektant B. Kuplowski, 1964–1966, Krakowskie Fabryki Mebli. Trzy zestawy reklamowe na Jesienne Targi Krajowe w Poznaniu w 1966 r.; w zbiorach B. Kuplowskiego

Pewne cechy charakterystyczne dla nowoczesnego stylu lat sześćdziesiątych wykazuje regał autorstwa Kuplowskiego. Ażurowy regał jedynie z półkami, a w połowie wysokości z półkami za szkłem, posiadał moduły, które mogły być powielane i zestawiane w zależności od potrzeb użytkownika, były elementami niezależnymi. Mebel został mocno polakierowany i wykonany w ciemnej okleinie, co odebrało mu lekkość i sprawiło, że wykazywał niektóre cechy mebla na wysoki połysk, co kłóciło się z formułą stylową mebli nowoczesnych.

Na ciągłe istnienie w produkcji mebli na wysoki połysk wpływ miał nie tylko park maszynowy czy tradycjonalistyczne podejście projektantów, ale również społeczeństwo, które domagało się sprzętów przypominających przedwojenne meble politurowane. Politura jednak była za droga, wykonanie jej było zbyt skomplikowane, co wiązało się z wysoką ceną mebla. Zakłady stosowały zamiennie środki w postaci lakierów, które były trwalsze, mocne, nie ulegały szybkiemu zniszczeniu. Kuplowski wspominał: „Była ciągła wojna między nami projektantami a handlującymi. Staraliśmy się udowadniać, że szaleństwo mebli na wysoki połysk już się skończyło, że trzeba wprowadzić coś nowego, meble matowe, zobaczyć, jak społeczeństwo na to zareaguje. Nie mogliśmy im tego wyperswadować. Dużo czasu traciliśmy na różnych komisjach, naradach, spotkaniach w Krakowie z dyrektorami handlowymi, w centrali, czy na komisjach mebli w Poznaniu, zastanawiając się, jak zmienić ten stan". Fabryka realizowała te projekty Kuplowskiego, które dotyczyły popularnych zestawów kombinowanych oraz sprzętów luźnych, foteli, kanap i stołów. Były one wykonywane z nowych materiałów o prostych formach, ale ciemna okleina i lakier imitujący politurę sprawiały, że powstawały

[121] Piszczoła A.: *Jesienny salon meblowy*…, s. 17.

[122] „Krakowskie Fabryki Mebli, Komórka Projektowo-Wzorcująca Dokumentacja techniczno-robocza komplet MMM K-H-7, projektował mgr B. Kuplowski, Kraków, październik 1967 r.", w zbiorach projektanta.



Ryc. 8. Zestaw kombinowany H-5-C Moskwa, projektant B. Kuplowski, produkcja w latach 1963–1964, Krakowskie Fabryki Mebli; w zbiorach B. Kuplowskiego

meble na wysoki połysk. Należały do nich zestawy kombinowane zaprojektowane w różnych wariantach: H-5, A, B, C-Moskwa (1963–1964) oraz H-6, A, B, C-Leningrad (1964). Zestaw Moskwa składał się z biblioteczki, witrynki, niskich zamykanych i przeszklonych szafek, stołu, stolika, biurka, krzeseł, foteli, tapczanu z szafką na pościel-pomocnikiem i wersalki. Jedynym dekoracyjnym elementem mebli była ciemna okleina. Podstawowymi różnicami między zestawem Moskwa i Leningrad była liczba elementów w zestawie, inne uchwyty, odmiennie ułożona okleina oraz liczba mebli przeszklonych. Zestawy można było kupować pojedynczo, ponieważ każdy mebel istniał samodzielnie. W praktyce jednak sprzedawcy nie chcieli ich rozdzielać i jeśli w ogóle były dostępne na rynku, trzeba je było kupować w całości. Wspomniane zestawy wysyłane były głównie na wschód, do Związku Sowieckiego, meble gorsze jakościowo zaopatrywały rynek krajowy (ryc. 8).

Bogusław Kuplowski wspominał: „Przyjeżdżali panowie ze Związku Sowieckiego, jeśli oglądany przez nich produkt spodobał się, ten najlepszy gatunek mebli jechał na wschód, pozostała część była kierowana na rynek krajowy. Zdarzało się, że eksportowano meble do Czechosłowacji, na Węgry, do Niemiec, właściwie cały blok wschodni był zasilany przez krakowską fabrykę". Pozostałe zestawy utrzymane w tym stylu to Atos (1964–1967), K-H-10-Drużba (1968). Zestaw Atos prezentowany był w dodatku do „Przemysłu Drzewnego" z roku 1967, a autorami projektu byli Janusz Różański i Bogusław Kuplowski[123]. W zestawie znajdowały się m.in. fotel i krzesło tapicerowane wyprodukowane w ramach kooperacji z Fabryką Mebli Giętych w Jasienicy (ryc. 9, 10)[124].

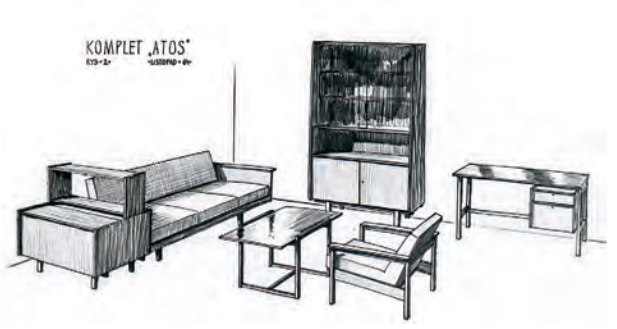
W innym charakterze były meble wysyłane na Zachód. Przykładem jest zestaw stołowy K-A-10-A-Cracovia. W skład zestawu wchodził niski kredens dwudzielny-pomocnik, stół rozkładany oraz czterodzielny, niski kredens. Meble wykonane zostały w matowej okładzinie teak, naprzemiennie w pionowe i poziome pasy. Szafki posiadały drzwiczki otwierane, przesuwne oraz szuflady, nogi zamontowano w taki sposób, aby widoczne były łączenia. Ogólny charakter mebli przypomina linię produkcyjną prezentowaną w „Przemyśle Drzewnym" z roku 1961 ze Swarzędzkich i Poznańskich Fabryk Mebli (ryc. 11)[125]. W tym miejscu należy wspomnieć o innym zestawie kombinowanym Cracovia, który, jak twierdził autor artykułu w „Przemyśle Drzewnym" (1968), Andrzej Piszczoła, jest autorstwa Bogusława Kuplowskiego. „Komplet Cracovia wykonany w okleinie mahoniowej, wykończonej lakierami poliestrowymi składa się z szerokiego zestawu różnorodnych szaf oraz segmentów, z których każdy spełnia odmienną funkcję – biblioteczki, sekretarzyka, toaletki, kredensu z półką na radio itp. Można by tym umeblować co najmniej kilka izb (…)"[126]. Niestety trudno z zachowanego materiału fotograficznego stwierdzić, o jakim dokładnie zestawie jest mowa. Bogusław Kuplowski nie jest autorem wspomnianego zestawu. Natomiast zapro-

[123] Warmuz Z.: *Polskie meble…*, il. 15, 16.

[124] Piszczoła A.: *Tradycja i nowoczesność Fabryki Mebli Giętych w Jasienicy*. Przemysł Drzewny" 1969, R. 20, nr 11, s. 13, rys. 12, 13.

[125] Szydłowski M., Grabiński M., Kowalski W.: *Dynamika rozwoju…*, s. 20, 21.

[126] Piszczoła A.: *Jesienny pokaz…*, s. 16.



Ryc. 9. Rysunek zestawu Atos, projektanci B. Kuplowski, J. Różański, listopad 1964 r., Krakowskie Fabryki Mebli; fotografia udostępniona przez KFM w latach 90. XX w., przechowywana w MHK



Ryc. 10. Zestaw kombinowany Atos, proj. B. Kuplowski, J. Różański, produkcja do ok. 1967 r., Krakowskie Fabryki Mebli. Ulegał on stałym zmianom projektowym, tworzono wiele jego wariatów. Na zdjęciu komplet przykładowy; w zbiorach B. Kuplowskiego

jektował inny o podobnej nazwie, omawiany wyżej K-A--10-A Cracovia z przeznaczeniem na eksport Z (zachodni), a wykonany w latach 1966–1967.

Często zdarzało się, że mebel był tzw. projektem zakładowym lub projektem zespołowym, w którym autorami było kilku często przypadkowo dobranych pracowników--nieprojektantów, technologów oraz przypadkowych projektantów. Zdarzało się, że „autorem mebla stawała się osoba, która jako ostatnia kończyła rysunki techniczne. Często autor projektu był nieznany i wówczas wpisywany był główny projektant danej fabryki, chociaż projekt mógł wykonać zupełnie ktoś inny".

W omawianym okresie IWP było ważną instytucją, która prowadziła badania nad nowymi materiałami i tworzyła nowe wzory. Bogusław Kuplowski zauważył: „Wymyślali supermebel, np. z odpowiednio wygiętej sklejki. Były to świetne prace! Projektowane przez nich sprzęty jedne były mniej wygodne, inne bardziej, ale takie meble mogły funkcjonować tylko jako ciekawa forma przestrzenna. One po prostu nie nadawały się do produkcji seryjnej. Poza tym nikt by tego nie kupił, były zbyt nowoczesne. W IWP siedziało wielu docentów, profesorów, którzy pisali prace naukowe, uczyli na uczelniach. W Instytucie wszystko projektowali na poziomie nowości, eksperymentów, to miały być rzeczy niepowtarzalne. U nas w przemyśle było twarde życie. Myśmy musieli chodzić nogami po ziemi, musieliśmy projektować tak, żeby meble nadawały się do sprzedaży. Wielu projektantów realizowało swoje pomysły w domu, nie było laboratoriów i funduszy, żeby tworzyć supernowatorskie sprzęty".



Ryc. 11. Kredens długi z zestawu stołowego K-A-10-A Cracovia, projektant B. Kuplowski, produkcja w latach 1966–1967, Krakowskie Fabryki Mebli; w zbiorach B. Kuplowskiego

IWP nie zajmowało się przyziemnymi sprawami związanymi z produkcją, lepsze kontakty fabryki miały z Centralnym Ośrodkiem Rozwoju Meblarstwa (CORM). Ośrodek ten powstał przy Zjednoczeniu Przemysłu Meblarskiego, jak twierdził Kuplowski, często „zmieniał nazwę, my projektanci, pozostaliśmy przy nazwie CORM, chociaż później nazywał się OBRoM – Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Meblarstwa w Poznaniu". Instytucja ta również prowadziła badania naukowe, których wyniki dostarczane były bezpośrednio do fabryk. „W przeciwieństwie do Instytutu Wzornictwa CORM brał pod uwagę nasze sugestie. Poza tym pracownicy CORM-u jeździli za granicę i dzielili się z nami informacjami o nowych trendach we wzornictwie. Przysyłali nam dane o nowych materiałach, surowcach, technologiach, dostarczali sprawozdania z targów i wystaw zagranicznych, a wszystko często na papierze złej jakości. My, projektanci mebli w fabrykach, stale mieliśmy z nimi kontakt, oni również sugerowali, jaki mebel lub zestaw warto zrobić na rynek krajowy, zwracali uwagę na modę".

Bogusław Kuplowski miał możliwość realizowania swoich projektów nie tylko w krakowskiej fabryce. „Przy Zjednoczeniu na Wydziale Wzornictwa za naszym, projektantów, naciskiem powstał bank mebli. Gromadzone tam projekty mebli były zatwierdzonymi przez komisję selekcyjną propozycjami, które nie weszły do produkcji. Projekty te czekały na możliwość realizacji, odbiorcami najczęściej były spółdzielnie czy jednostki terenowe, które nie zatrudniały własnych projektantów. W momencie, gdy projekt się spodobał, była możliwość kupienia go i wdrożenia do produkcji". Kuplowski wspominał, że również odsyłał projekty do wspomnianego banku projektów mebli, ale kiedy rozstawał się z projektem, nie znał dalszych jego losów. „Dowiadywałem się, że projekt został sprzedany przypadkiem, gdy kupujący mieli problemy z wykończeniem czy materiałami. Wówczas kontaktowali się ze mną w celu rozwiązania wątpliwości". Ponadto na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych z ramienia ZPM Kuplowski współpracował z Bytomskimi Fabrykami Mebli. „Były to wówczas różne rozrzucone po okolicznych miejscowościach, nieraz malutkie zakłady stolarskie. Jeździłem na tzw. nadzory artystyczne do Bytomia. Początkowo projektowałem dla nich meble, a gdy się rozkręcili i wybudowali nową fabrykę, zatrudnili

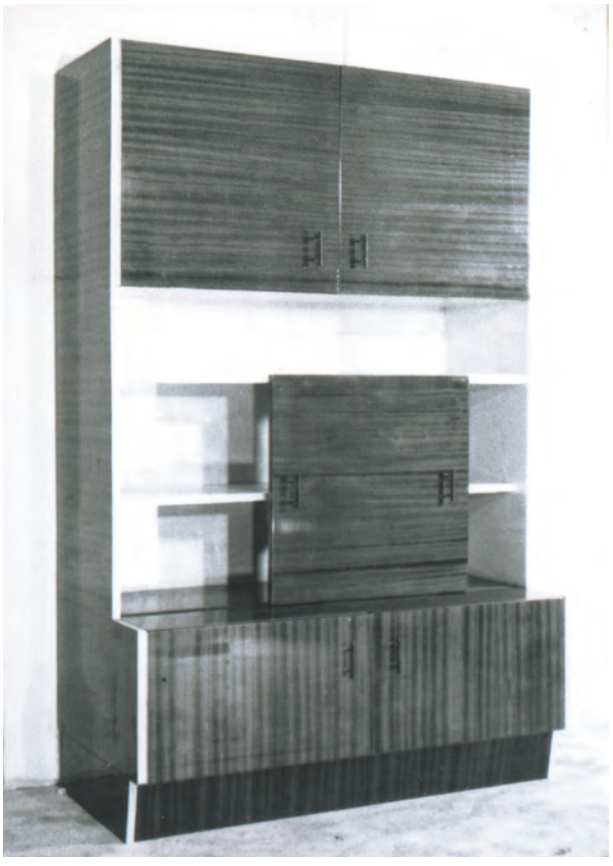


Ryc. 12. Komplet stołowy K-A-11 Bytom, projektant B. Kuplowski, ok. 1967, Bytomskie Fabryki Mebli; w zbiorach B. Kuplowskiego

projektanta, który mógł pracować na etacie". Wzmianka o bytomskich meblach i ich autorze, Bogusławie Kuplowskim, pojawiła się w artykule Andrzeja Piszczoły, któremu „osobiście bardzo się te meble nie podobały"[127]. Pisał: „Zrodził się on [projekt mebli] przy konsultacjach i ścisłej współpracy z architektem wnętrz, technologami konstruktorami oraz przedstawicielami śląskiego handlu meblami, a więc w gronie kompetentnym, jeśli chodzi o gusty i potrzeby mieszkaniowe Ślązaków".

W katalogu ZPM w Poznaniu z lat 1970–1971[128] zamieszczono fotografię zestawu stołowego Bytom, typ 1072. Komplet wyprodukowano w Bytomskich Fabrykach Mebli, lecz nie został podpisany nazwiskiem projektanta. Natomiast w prywatnym albumie Kuplowskiego, w którym projektant zebrał fotografie większości swoich realizacji, ten sam zestaw widnieje pod nazwą: komplet stołowy K--A-11-Bytom (1967). Kredens i pomocnik zaprojektowane zostały jako kubiczne niskie formy. Do kompletu należą również stół rozkładany i cztery krzesła oraz – jako dodatek – stolik pod radio i telewizor. Cechą charakterystyczną mebli były, mniej więcej w połowie ich wysokości, jasne szuflady. Zestaw wykonany został na wysoki połysk, z okleiną w jasno-ciemne słoje, które w części dolnej ułożono poziomo, a w górnej pionowo. Ostatecznie komplet nie został wypuszczony na rynek krajowy. Zestaw podobał się i został sprzedany do polskich placówek handlowych prawdopodobnie w Belgii lub Holandii (ryc. 12). Inną odmianą kompletu był Bytom-Var-2, w którym kredens i pomocnik ustawione były na krótkich nóżkach, a ponadto szuflady nie wyróżniały się jasną okleiną. W tym miejscu należy zaznaczyć, że we wspomnianym wyżej katalogu ZPM znajdują się trzy projekty z Krakowskiego Ośrodka Przemysłu Meblarskiego. Z oddziału w Suchej (Babiogórska Drzewna Spółdzielnia Pracy – Sucha) zaprezentowany był komplet kombinowany Sucha kat. B, z Krakowa zestaw kombinowany Cracovia, kat. A, typ 1300-116, oraz z Kalwarii (Stolarska Spółdzielnia Pracy im. Waryńskiego – Kalwaria) zestaw kombinowany Kalwaria-A-1269, kat. B. Wszystkie zestawy nie posiadają podpisów dotyczących autorstwa mebli, chociaż można rozpoznać meble zaprojektowane przez Bogusława Kuplowskiego, np. kredensy z zestawu Drużba.

Na początku lat siedemdziesiątych zaczęła obowiązywać moda na mebel, który zabudowuje całą powierzchnię ściany, czyli tzw. ścianę meblową. Pierwsze takie projekty



Ryc. 13. Segment środkowy z drzwiami przesuwnymi z zestawu kombinowanego KH-13, projektant B. Kuplowski, przed 1971, Bytomskie Fabryki Mebli; w zbiorach B. Kuplowskiego

powstawały w latach sześćdziesiątych, wówczas były lżejsze w charakterze i bardziej ażurowe. Zmodyfikowane w latach siedemdziesiątych, największą popularnością cieszyły się w następnej dekadzie, a nieprawidłowo nazywane były meblościanką. Nazwa ta dla ogółu społeczeństwa oznaczała mebel złożony z niezależnych segmentów, często wspólnej wysokości, zestawianych w jeden ciąg i przysuwanych do ściany, jak również właściwą meblościankę. W grupie mebli segmentowych tworzących ścianę meblową znajduje się segment kombinowany K-H-13-Kasia (1969–1970). Na mebel składały się moduły stawiane obok siebie i jedne na drugim: segment szafkowy, segment szafkowy z drzwiami przesuwnymi, segment przeszklony, segment dolny szafkowy, segment dolny szufladowy. Do zestawu dołączona była szafa garderobiana lub bieliźniana. Mebel wykonany był na wysoki połysk. Podobny w charakterze był również zestaw kombinowany KH-13 z Bytomskiego Ośrodka Przemysłu Meblarskiego-Bytom zamieszczony w *Informatorze* Zjednoczenia Przemysłu Meblarskiego na lata 1971–1972[129]. W katalogu nie został podany autor mebli, natomiast w prywatnym albumie Bogusława Kuplowskiego zamiesz-

[127] *Ibidem*, s.17.

[128] *Zjednoczenie Przemysłu Meblarskiego w Poznaniu. Meble 1970–71. Informator*. Warszawa 1970.

[129] *Zjednoczenie Przemysłu Meblarskiego w Poznaniu. Meble 1971–72. Informator*. Warszawa 1972, s. 38.



Ryc. 14. Ściana meblowa Hejnał, projektant B. Kuplowski, ok. 1983, produkcja w latach 80. XX w., Krakowskie Fabryki Mebli; w zbiorach B. Kuplowskiego



Ryc. 15. Ściana meblowa Barbakan, projektant B. Kuplowski, ok. 1983, produkcja w latach 80. XX w., Krakowskie Fabryki Mebli; w zbiorach B. Kuplowskiego

czone jest zdjęcie zestawu. Istotną cechą mebli było jasne wykończenie oraz szafka z przesuwnymi drzwiami w jednym z modułów, te drzwi można było ustawić asymetrycznie (ryc. 13).

Grupę mebli segmentowych zabudowujących całą powierzchnię ściany tworzą ściana meblowa Lord-1 i Lord-2 (oba z 1971 roku), projektu Bogusława Kuplowskiego. Meble wykonane były na mat, różnice wynikały z wykończenia przodów. Pierwszy posiadał gładkie czoło z prostymi uchwytami i pozbawiony był gzymsiku wieńczącego. Do drugiego projektant wprowadził stylizowane uchwyty, gzymsik, a na gładkie fronty drzwiczek i szuflad nałożył profilowany rancik. Na mebel składały się: witryna nastawiona na komodę, regał otwarty nastawiony na szafkę z szufladą, sekretarzyk nastawiony na szafkę, szafkę nastawioną na szafkę z szufladą, regał otwarty nastawiony na komódkę. Szafki dolne były proporcjonalnie niższe oraz głębsze od górnych, dzięki temu tworzyła się dodatkowa półka na całej długości mebla. Meblościanka Lord-2 prezentowana była we wkładce do „Przemysłu Drzewnego" autorstwa Stanisława Buchalskiego opisującej sytuację polskich mebli na rynkach zagranicznych[130]. I w tym przypadku autor mebli został pominięty.

Grupę podobnych w charakterze segmentowych mebli zabudowujących całą powierzchnię ściany z krakowskiego zakładu tworzą: mahoniowa ściana France (1969)[131] Adama Graczyka i Henryka Mazurka, ściana meblowa Adwokat z narożnikiem (1970)[132] projektu Bogdana Wellsa, innowacyjnie wykończona folią imitującą drewno, importowaną z NRF, Cracovia (ok. 1977)[133] autorstwa Janusza Różańskiego oraz Barbakan (1983) w dwóch wariantach, w jasnej i ciemnej okleinie, a także Hejnał (lata 80.)[134], obie autorstwa Bogusława Kuplowskiego. Jest także ciemnobrązowy Wawel nieznanego autorstwa (ryc. 14, 15).

KFM co roku brały udział w Jesiennych oraz Wiosennych Targach Krajowych. Targi w Polsce najczęściej odbywały się w Poznaniu, a za granicą m.in. w Moskwie, Baku, Wilnie, Lwowie, Kijowie Leningradzie, Budapeszcie, Berlinie oraz w krajach zachodnich, m.in. w Wielkiej Brytanii, NRF, Finlandii. Kuplowski wspominał, że na targi zachodnie wysyłani byli przede wszystkim projektanci z grupy warszawsko-poznańskiej, natomiast osoby z innych ośrodków właściwie nie miały możliwości, by zaprezentować swoje projekty i wyroby. Wyjazdy na targi zachodnie dla szerszej grupy projektantów bardziej dostępne były dopiero pod koniec działalności KFM w latach osiemdziesiątych.

Poza targami i wystawami ważnym wydarzeniem dla pracowników przemysłu meblarskiego były szkolenia organizowane przez ZPM. Szkolenia projektantów rozpoczęły się na początku lat siedemdziesiątych, a obejmowały około 50 osób z całej Polski. Kuplowski zapamiętał szkolenia z Krakowa, a także z okolic Krakowa, z Jasienicy, Zakopanego, Łańcuta, Pszczyny, Poznania, Rogalina, Kórnika, Baranowa, Sopotu. „Znaliśmy się wszyscy, to była taka bardzo zgrana paczka". Wykładowcami były osoby utytułowane, zajmujące się różnymi dziedzinami wiedzy. „Zajęcia dotyczyły zagadnień politycznych, gospodarczych, ekonomicznych, technologii wykonania itd. Wykładowcy byli z Polski i z zagranicy. Byłem bardzo zadowolony z tych zajęć, zawsze z ciekawością na nie czekałem. Trwały około tygodnia, odbywały się w atrakcyjnej miejscowości, dla mnie to były przyjemne wczasy". Dzięki szkoleniom projektanci mieli możliwość zwiedzenia wielu ciekawych miejsc, obejrzenia oryginalnych wnętrz zamkowych, zapoznania się z zabytkowymi przedmiotami, głównie meblami. „To były bardzo rozwijające wycieczki, oprowadzał nas generalny kustosz Polski. Był historykiem sztuki i świetnie znał się na meblach. Wpuszczał nas wszędzie, mogliśmy wszystko ruszać, otwierać, patrzeć jak działa. Dzięki temu poznawaliśmy różne tajniki zawodu".

Szkolenia dały początek, jak określił Bogusław Kuplowski, tzw. związkom twórczym, które przypadły na okres po 1977 roku. Główny organizator szkoleń, naczelnik Wydzia-

[130] Buchalski S., *Polskie meble*…, s. 59, il. 57.

[131] Piszczoła A.: *Czego oczekują*…, s. 16, rys. 10.

[132] Idem: *Ekspozycja przemysłu*…, s. 15, rys. 6.

[133] *„Meble 6". Targi Jesień '77*. [Poznań 1977]. Oprac. Biuro Zbytu Mebli, Dział Reklamy i Wystawiennictwa ZPM, il. s. 31, 32 (w katalogu nie podano nazwiska autora projektu, natomiast z dokumentacji fotograficznej wynika, że projekt został przypisany Januszowi Różańskiemu).

[134] *Meble '88 '89*, wydanie specjalne „Przemysłu Drzewnego" 1988, s. 27 (w katalogu nie podano nazwiska autora projektu).



Ryc. 16. Ściana meblowa Wilga, komody: Klara, Anita, Ina, projektant B. Kuplowski, ok. 1984, Krakowskie Fabryki Mebli; w zbiorach B. Kuplowskiego



Ryc. 17. Ściana meblowa Rudawa, komody Iza, Lidia, projektant B. Kuplowski, ok. 1984, Krakowskie Fabryki Mebli; w zbiorach B. Kuplowskiego

łu Wzornictwa w ZPM w Poznaniu inż. Zdzisław Warmuz, zaproponował na jednym ze spotkań, aby projektanci zapoznali się z historią polskiego meblarstwa. Intencją Warmuza była próba ustalenia drogi dalszego rozwoju meblarstwa w Polsce, tak aby inspiracją do tworzenia nowych wzorów były historyczne doświadczenia. Jego zamiarem było stworzenie polskiej szkoły meblarstwa. W trakcie dyskusji Kuplowski zaproponował, aby z tej tak licznej grupy polskich projektantów powołać regionalne zespoły konsultacyjne, które prowadziłyby prace mające na celu przygotowanie nowych koncepcji rozwojowych polskiego wzornictwa meblarskiego oraz zapoznawały się z historią polskiego meblarstwa ludowego. Zespoły te inwentaryzowałyby meble w swoim regionie, sprawdziły, co pozostało po wojnie, jakie były zniszczenia, opisały zachowane przedmioty. Propozycja spotkała się z aprobatą większości zgromadzonych projektantów oraz naczelnika Warmuza. Kuplowski od razu rozpoczął realizację konceptu. „Wróciłem do Krakowa i zacząłem działać. Chodziłem z aparatem fotograficznym do Muzeum Etnograficznego, robiłem zdjęcia, przeglądałem zawartości licznych tek, w których znajdowało się bogactwo zbierane od lat – fotografie i rysunki. Prowadziłem rozmowy z dyrektorem prof. Romanem Reinfussem oraz pracownikami muzeum. Z moich badań stworzyłem wykład, który przedstawiłem na kolejnym szkoleniu projektantów. Wystąpienie bardzo się podobało, wszyscy byli ogromnie zainteresowani. Ale niestety na tym się skończyło, nikt poza mną takich badań nie przeprowadził, ponieważ trzeba to było robić bezpłatnie. Mojemu ówczesnemu kierownikowi, inż. Marianowi Szymenderze, również podobał się sam pomysł, a także to, co udało mi się opracować. Miałem nawet kilka wykładów w Krakowie, ale to były sprawy marginalne. Potem zaczęły się przemiany i wszystko się skończyło".

Badania Kuplowskiego i poparcie dyrekcji krakowskiej fabryki zaowocowało powstaniem mebli Poprad, Raba, ściany kredensowej Wilga, zestawu stołowego Dunajec i Gorce, stołu Maciek, skrzyni Kacper. Kuplowski wspomina, że u schyłku lat siedemdziesiątych wśród projektantów nastąpił przesyt prostymi meblami bez wyrazu, „na siłę próbowałem przepchnąć coś innego, coś nowego". Dwubarwny zestaw stołowy Raba powstał w roku 1980, zainspirowany folklorem terenów podgórskich. Stworzony został z świerku, z jednej strony projektant wydobył jego jasną barwę, z drugiej niektóre elementy pomalowane były na kolor brązowy. W przeciwieństwie do mebli z poprzednich dekad zestaw miał finezyjne wykończenia w postaci profilowanych naroży okapu nad ostatnią półką, stylizowanych grzebieni kogucich oraz motywu uproszczonego kwiatu (trzy podłużne listki, pomiędzy którymi symetrycznie umieszczono kółka-kwiaty). Jasny element kwiatowy łączył kredensy ze stołkami, Kuplowski umieścił go na ciemnym tle szafek i oparć krzeseł. Bardziej oszczędna pod względem dekoracji była wykonana z drewna świerkowego popularna ściana kredensowa Wilga (1980). Cechą charakterystyczną tego mebla było eksponowanie jasnego i ciemniejszego drewna, które było układane pionowo na licach drzwi szafkowych. Ponadto wyróżniał się falisty okap, drewniane, proste uchwyty drzwiczek i szuflad oraz w drzwiach szafek górnych żółte karbowane szyby. Warto wspomnieć o zestawie stołowym Dunajec (1985). Komplet składał się z wąskiego kredensu, niskiej szafki, nad którą zawieszona była półka, ze stołu i krzeseł. Zestaw wykonany był w jasnej kolorystyce, powtarzającym się motywem były półokrągłe wycięcia umieszczone na prostym zwieńczeniu kredensu i szafki, w nogach stołu oraz na oparciach krzeseł. Jednobarwna dekoracja ograniczała się do stylizowanego czterolińcia na powierzchni drzwi szafkowych. Oba wspomniane meble (Wilga, ryc. 16; Dunajec, ryc. 20) charakteryzują się wydobyciem naturalnych, szlachetnych i oszczędnych walorów dekoracyjnych drewna.

W Polsce jeszcze w latach sześćdziesiątych popularny był styl skandynawski, a od początku lat siedemdziesiątych również moderna włoska. Jednak fakt ten nie oznaczał, że wszystkie polskie fabryki produkowały meble we wspomnianych stylach i były one dostępne na rynku. Kuplowski wspominał: „Bardzo podobały mi się meble skandynawskie. Do produkcji wykorzystywano surowce, które były i u nas do zdobycia. Nie było wymyślnych gąbek, tworzyw sztucznych, tapicerka była bardzo prosta, często obszyta zwykłym lnem, co z dębiną bardzo ładnie korespondowało. Jeżeli meble były barwione czy bejcowane, to bardzo dyskretnie i umiejętnie; to były meble ekologiczne, zdrowe i funkcjonalne. W Szwecji nigdy nie byłem, ale byłem w Danii na międzynarodowych wystawach, mogłem bezpośrednio za-



Ryc. 18. Ściana meblowa Student, projektant B. Kuplowski, ok. 1985, Krakowskie Fabryki Mebli; w zbiorach B. Kuplowskiego



Ryc. 19. Ściana meblowa Uniwersal, w której lica drzwiczek obłożone są granatowym teksasem, projektant B. Kuplowski, ok. 1985, Krakowskie Fabryki Mebli; w zbiorach B. Kuplowskiego

poznać się z wyrobami szwedzkimi. Jest to zupełnie inne doświadczenie niż czerpanie inspiracji za pośrednictwem fotografii. Ile można wygrać prostymi meblami, odpowiednio je oświetlając, to budowało pewien nastrój, który mocno oddziaływał".

Około połowy lat osiemdziesiątych Kuplowski zrealizował kilka projektów prostych, surowych i oszczędnych kolorystycznie mebli. „W powietrzu wisiała możliwość jakiejś zmiany, można było przepchać więcej własnych projektów, pomysłów, a nie wiecznie pod dyktando. Realizowaliśmy pomysły przynajmniej po to, żeby zobaczyć swój model na wystawie".

Do grupy mebli, w których widoczne są wpływy skandynawskie, zaliczyłabym: rodziny komód Anita, Ina, Klara, Iza, Lidia, Sylwia, Beata oraz Sabina (wszystkie 1983–1984), komodę Luiza (1983), komódkę Alicja (1983–1984), a także ścianę meblową Rudawa (1984), Uniwersal i Student (obie 1985). Komody wykonane były w jasnej okładzinie, zawierały od jednej do siedmiu szuflad. Różniły się przede wszystkim opracowaniem frontów, co wiązało się z różnorodnym rozwiązaniem uchwytów. Komody Lidia, Iza i Klara zostały opisane w „Przemyśle Drzewnym" z roku 1984[135]. Jasna ściana meblowa Rudawa składała się z kilku prostych i oszczędnych w formie segmentów: z większej i mniejszej szafki, z różnej szerokości półek otwartych oraz szafek z szufladami (ryc. 17). Ściana meblowa Uniwersal była bardzo zbliżona do poprzedniej, z tą różnicą, że lica drzwiczek były obłożone granatowym teksasem (ryc. 18). Dodatkowy dolny poziom tworzyły szuflady, które nie miały tradycyjnych uchwytów, lecz w górnej krawędzi lica szuflady wycięte półkoliste chwyty. Natomiast trzecia z kolei ściana, Student, była ażurowa i składała się z różnej wysokości modułów półek ustawionych na niskim podeście, złożonym na przemiennie z jednodrzwiowych szafek i jednopoziomowych półek. Między półkami, na podeście, mebel został zaopatrzony w tapicerowany materac, który tworzył dwuosobowe siedzisko (ryc. 20).



Ryc. 20. Zestaw stołowy Dunajec, projektant B. Kuplowski, ok. 1985, Krakowskie Fabryki Mebli; w zbiorach B. Kuplowskiego

W omawianym okresie, od końca II wojny światowej do schyłku lat osiemdziesiątych, nie przywiązywano wagi do spraw prawnych dotyczących autorstwa projektowanych mebli. W większości katalogów wyposażenia wnętrz czy artykułów, mebel prezentowany był często jedynie jako wytwór fabryki, za którym nie stał projektant – autor mebla. Obowiązujące wówczas prawo autorskie, ochrona zawodu, pojęcie plagiatu – praktycznie nie istniały. Lekceważone były sprawy finansowe, cenniki, wysokość wynagradzania. „Projekt wykonany w państwowym zakładzie nigdy nie był własnością projektanta. W momencie, gdy został zaakceptowany przez Komisję Ocen Nowych Wzorów, stawał się własnością zakładu, który mógł zrobić z projektem, co chciał, gdyż prawo własności przechodziło automatycznie na zakład". W krakowskiej fabryce taka sytuacja związana była np. z bardzo popularnym zestawem Baku, produkowanym na eksport, a nieco później na rynek krajowy[136]. Niestety, nie udało mi się ustalić nazwiska autora projektu. Problem autorstwa mebli związany był często z nową realizacją, która miała być wprowadzona do produkcji. Obowiązywał trzyletni okres autor-

[135] Molenda K.: *Wystawa promocyjna*…, s. 7.

[136] *Zjednoczenie Przemysłu Meblarskiego w Poznaniu. Meble 1972–73. Informator*. Poznań 1973, s. 123. komplet kombinowany Baku typ 1300-120; *Meble, furniture, miebiel.* Zjednoczenie Przemysłu Meblarskiego-Poznań, nr kat. 11 Baku, s. 49 (Jest to katalog o nr K-1588, nie posiada miejsca i daty wydania. Miałam możliwość przeglądnięcia go w Bibliotece Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie).

ski, jeśli przez ten czas mebel nie wszedł do produkcji, każda fabryka mogła go zrealizować, bez autoryzacji przez projektanta. Kuplowski wspominał: „Jeden z kolegów z Poznania zaprojektował fotel rozkładany czy kanapę, już dokładnie nie pamiętam. Zrobił ją w zupełnie inny sposób niż do tej pory, świetny projekt! Pokazał go na targach, pomysł bardzo się spodobał, ale na tym koniec. Za pół roku czy za rok pokazał go znowu i tak przez trzy lata, wszyscy go chwalili. Próbował go opatentować, bezskutecznie. I wreszcie, po jakimś czasie na targach we Włoszech, zobaczył swój mebel z innym pokryciem tapicerki, nawet jedna śrubka nie została zmieniona. Projektanci z jakiegoś innego kraju wykorzystali prawo, trzy lata obowiązywał zakaz. Jeśli myśmy nie uruchomili produkcji, to oni to zrobili".

Jednym z ważniejszych współpracowników krakowskiej fabryki był Janusz Różański, który „doraźnie pomagał przy różnych sprawach projektowo-produkcyjnych". Bogusław Kuplowski wyjaśniał: „Trudno określić, kto projektował niektóre prace. Jeśli byłem na miejscu, to ja projektowałem, ale jeżeli przebywałem np. na urlopie, to dalsze zadania wykonywał Różański. Nikt nie przejmował się, kto podpisuje projekt. Przychodził dyrektor, informując, że pan Różański jest na urlopie, i trzeba zrobić to i to, proszę się nie martwić, a ja już resztę załatwię. To było polecenie dyrektora, nie można było się sprzeciwić. Najważniejsze, żeby produkcja szła!"

Produkcja w krakowskiej fabryce realizowana była do roku 1994, ale już w innym systemie gospodarczym. Kuplowski był świadkiem przemian i upadku swojej macierzystej fabryki. Przeszedł na rentę w 1987 roku, natomiast KFM przestały istnieć już rok później. Wspominał: „Wszyscy myśleliśmy, że gdy się wszystko zmieni, staniemy na własnych nogach. Inaczej będzie wyglądać sprawa wynagrodzenia, inaczej sprawy własności projektu. Mieliśmy nadzieję, że zmienią się warunki pracy, nie będzie dyscypliny pracy, lecz dyscyplina dzieła, że każdy z nas będzie miał ambitniejsze projekty do opracowania. Ideałem była szwedzka organizacja pracy. Designerzy, którzy byli już znani, zasilali swoimi projektami rynki Europy i świata, każdemu artyście marzyło się, że i u nas tak będzie. No, ale u nas sytuacja ułożyła się tak, jak się ułożyła – dosłownie wszystko rozsypało się jak domek z kart. W ciągu krótkiego okresu okazało się, że nic nie ma".

„W latach 1962–1987, kiedy pracowałem w KFM – kontynuował – zatrudniała ona jednego lub dwóch wykwalifikowanych projektantów. Na jednego projektanta rocznie przypadało średnio 10 nowych projektów, zatwierdzonych przez Komisję Ocen Nowych Wzorów, z których każdy zrealizowany był choćby w jednym egzemplarzu przez modelarnię KFM lub przez inny zakład. Każdy wykonany w modelarni KFM projekt był eksponowany przynajmniej na jednej wystawie krajowej lub zagranicznej. Daje to w ciągu 10 lat do 100 projektów technicznych, w tym około 40 dużych zestawów i około 60 mebli pojedynczych. Moja praca nie ograniczała się jedynie do projektów. Prowadziłem nadzory artystyczne przy realizacji i ekspozycji wystaw. Wspomniane wyżej działania to część oficjalna, uwzględniona w sprawozdaniach dla ZPM czy IWP. Natomiast spora liczba projektów i realizacji odbywała się w tzw. czynie społecznym na zlecenie dyrekcji KFM dla różnych przedsiębiorstw i instytucji, m.in. dla Miejskiego Przedsiębiorstwa Energetyki Cieplnej w Krakowie, Urzędu Miasta Krakowa, Szpitala Uniwersyteckiego w Krakowie, Zarządu Związków Zawodowych, Urzędu Miejskiego w Zakopanem, wielokrotnie dla placówek i komitetów partyjnych różnych szczebli, domów wczasowych, zakładów kooperujących, osób prywatnych".

Podsumowanie

Opracowanie działalności KFM nie było łatwe ze względu na brak materiału ilustrującego jej dokonania. Pomimo że jest to historia najnowsza, dostęp do materiałów jest mocno ograniczony. Wydaje się, że KFM nie różniły się od podobnych zakładów rozsianych po Polsce. Produkowały one meble na potrzeby rodzimego rynku, ale głównie na eksport, przede wszystkim do Związku Sowieckiego oraz nieco później na potrzeby Ikei. W dużej mierze wytwarzane były meble na wysoki połysk, które w stosunku do propozycji IWP czy laboratoriów przy fabrykach w Poznaniu czy w Swarzędzu uchodziły za meble przestarzałe i nieprzystające do nowoczesnych trendów. Meblom tym jednak nie można odmówić mocnej i trwałej konstrukcji, elementów postępowości w postaci nowych materiałów oraz prostoty wykonania. W założeniach i projektach meble te wykazywały wysoką jakość i funkcjonalność. Jak można sądzić, problem tkwił w realizacji i sposobie ich wykończenia, na co wpływ miał park maszynowy, ustępujący poziomem wyposażeniu podobnych fabryk na Zachodzie. Równocześnie, szczególnie we wczesnym okresie funkcjonowania fabryki, o stylu produkowanych mebli decydowali głównie przedwojenni pracownicy. Nie należy również zapominać o klientach preferujących meble tradycyjne, które często jawiły się jako wyraz elegancji i dobrego stylu. Wreszcie wspomniany typ mebli odpowiadał przede wszystkim gustom klientów ze Związku Sowieckiego, którzy przez kolejne lata zamawiali nieustannie tę samą serię sprzętów. Tak więc projekty i realizacje młodego wówczas projektanta Bogusława Kuplowskiego, który chciał tworzyć meble nowoczesne, jakie realizowali jego koledzy za granicą, uzależnione były od zaleceń odgórnych, niezależnych od niego. Moim zdaniem, z tej grupy mebli na uwagę zasługują zestawy meblowe K-A-11 Bytom oraz K-H-10 Drużba.

Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych był bardzo ważny dla polskiego meblarstwa polskiego ze względu na fakt, że państwo inwestowało w rozwój przemysłu lekkiego. Większe nakłady na meblarstwo powodowały tworzenie nowych projektów i pomysłów. W latach sześćdziesiątych jednostki badawcze, np. IWP czy wyższe uczelnie artystyczne, rozpoczęły ścisłą współpracę z przemysłem. I choć aktywność tych ośrodków cechowała się nieco utopijnym podejściem do produkcji mebli, to ich działalność miała duży wpływ na wysoką jakość wzornictwa wytwarzanych sprzętów. Późniejsze realizacje z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wydają się zdradzać mniejszy wpływ projektantów na produkcję, z niekorzyścią jakościową i estetyczną wyrobów.

Projektowane przez IWP meble segmentowe, przyścienne, miały charakter bardziej ażurowy, co wpływało na ich odbiór jako lekkich, prostych i niezajmujących wiele prze-

strzeni. Należy jednak pamiętać, że ciekawe, czasem zaskakujące swoją prostotą i nowoczesnością propozycje mebli często nie były przystosowane do produkcji seryjnej i do gustów przeciętnych obywateli, do ich codziennych potrzeb. W krakowskiej fabryce nacisk kładło się na zabudowanie takich mebli dużą liczbą drzwiczek, co automatycznie przytłaczało mebel, ale jednocześnie chroniło zawartość szafki przed kurzem i pyłem. Zadaniem projektantów zatrudnionych w fabrykach była produkcja, która odpowiadała potrzebom ogółu społeczeństwa. W omawianym zakładzie zestaw K-H-7 system MMM ma wyraźnie nowoczesne cechy stylistyki lat sześćdziesiątych, realizując ideę mebla uniwersalnego do małego mieszkania. Niestety, nie został on wdrożony do masowej produkcji i pozostał jedynie jako egzemplarz reklamowy, prezentowany na wystawach i targach. O nowoczesnych formach możemy mówić również w przypadku rysunków i stolika z półką oraz mebli autorstwa Mariana Sigmunda.

Proste i nieskomplikowane meble systemowe wymagały odpowiednio precyzyjnych maszyn, których krakowska fabryka nie posiadała. Różnice między parkiem maszynowym w Polsce i na Zachodzie były znaczące. Podczas gdy u nas rozbudowywano stare i budowano nowe, bardzo duże zakłady, na Zachodzie następował odwrót od tej tendencji. Duże zakłady sprzyjały potokowej produkcji, w której trudno było wprowadzić jakąkolwiek zmianę. W Europie Zachodniej uruchamiano małe, prężne zakłady, niemające problemów ze zmianą profilu produkcji.

O ile w latach sześćdziesiątych odbywała się współpraca ośrodków artystycznych z przemysłem, o tyle dwie następne dekady to czas rozejścia się tych dróg. Wzory, które powstały w latach sześćdziesiątych, były systematycznie powielane w okresie późniejszym, np. ściany meblowe, meblościanki, które weszły do produkcji seryjnej w latach sześćdziesiątych, były nieustannie realizowane przez dwie następne dekady w zakładach w całej Polsce, a tym samym i w Krakowie. Jeśli pojawiały się zmiany, to były one nieznaczne. Najczęściej wymieniano tapicerkę w siedziskach, okleinę czy uchwyty. Jednak meble te nie były dobrze przyjmowane przez krytyków – oceniano je jako ciężkie i przytłaczające. Późniejsze projekty Kuplowskiego, głównie z lat osiemdziesiątych, realizowane przez krakowską fabrykę, dowodzą próby poszukiwania nowych wzorów stylistycznych. Ocierają się one o wzory rustykalne, folklorystyczne Małopolski, co było obecne w innych ośrodkach projektujących głównie na eksport zachodni już na początku lat siedemdziesiątych.

Na pozycję KFM i ich produkcję rzutowała przynależność do grupy zakładów produkujących zwłaszcza na rynki wschodnie i bloku socjalistycznego. Fakt ten wstrzymywał rozwój nowej produkcji. Jeśli nawet projektowano i wytwarzano nowe wzory, to utrzymywano je w tradycyjnym charakterze, nie dostosowując do aktualnych trendów stylowych na świecie. Meble wysyłane na Zachód i do krajów strefy dolarowej były projektowane pod kątem gustu klientów podążających za modnymi wzorami. Sprzęty te charakteryzowały się nowymi i często zmieniającymi się wzorami, co skutkowało powstawaniem najczęściej zestawów kombinowanych w stylach rustykalnym, skandynawskim czy bardziej finezyjnym eklektycznym. Z kolei meblościanki wykazywały się dużą lekkością, elegancją, nowoczesnością i precyzyjnym wykończeniem. Z nielicznych mebli eksportowanych na Zachód na uwagę zasługuje zestaw stołowy K--A-10-A-Cracovia z końca lat sześćdziesiątych.

Ostatnia grupa mebli, którą nazwałabym ikeowskimi (komody, komódka, ściany meblowe Rudawa, Wilga, Uniwersal i Student, zestaw Dunajec kredensy z zestawu Gorce), jest moim zdaniem najlepszą realizacją krakowskiej fabryki. Także i jej czołowego projektanta Bogusława Kuplowskiego. Meble te charakteryzują się użyciem naturalnych materiałów z rodzimych surowców. Sprzęty łączyły w sobie prostotę z motywami ludowymi oraz modernistycznym funkcjonalizmem. Meble produkowane masowo, dzięki niskiej cenie miały być dostępne dla przeciętnego obywatela. Wymienione zestawy zostały stworzone już pod koniec działalności fabryki, a kilka lat przed odejściem projektanta na rentę. Wydaje się, że projektowanie mebli w stylu skandynawskim leżało w naturze Kuplowskiego.

Dla niego i wielu innych projektantów zatrudnionych w fabrykach ogromnym problemem była własność projektu. Odnosi się wrażenie, że projektanci byli integralną częścią fabryki, a nie indywidualnymi artystami-projektantami. Pomijanie nazwiska Kuplowskiego w katalogach targów, wystaw czy propozycji nowych mebli było częstym zjawiskiem. Było to związane z bardzo niekonkretnym i niesprecyzowanym prawem autorskim. Z moich obserwacji wynika, że jeśli projektant pracował dla IWP lub spółdzielni, lub gdy był wykładowcą wyższej uczelni albo też projektował meble eksportowe, jego nazwisko częściej pojawiało się w katalogu, obok zakładu, który projekt realizował. Wiązało się to z faktem, że projekt powstawał w innym miejscu, natomiast sama realizacja była zlecana konkretnemu zakładowi. W przypadku realizacji projektantów na stałe zatrudnionych w fabrykach udostępniana była jedynie nazwa zakładu.

Zmiana warunków polityczno-gospodarczych sprawiła, że krakowska fabryka, jak wiele innych zakładów, przestała istnieć w dotychczasowej strukturze. Jej wyroby, często zdobywane z ogromnym trudem i poświęceniem, nadal można spotkać w wielu domach. Są to meble solidne i bardzo pojemne. Jednocześnie jako sprzęty kojarzące się z minioną epoką uznawane są za pozbawione walorów estetycznych, dlatego wymienia się je na meble współczesne.

The Kraków Furniture Factory in Comparison with the Furniture Industry in Poland between 1945 and 1989

Established in 1945, the Kraków Furniture Factory (Krakowskie Fabryki Mebli, KFM) produced furniture for the domestic market, but mostly for export, especially to the Soviet Union, and later also for IKEA. Its assortment basically comprised high-polished furniture, which was regarded as outmoded and out of keeping with the latest trends when compared with the offer of the Institute of Industrial Design (Instytut Wzornictwa Przemysłowego, IWP) and design studios at the furniture factories in Poznań and Swarzędz. On the other hand, there is no denying that the furniture manufactured by the KFM was structurally sturdy and durable, featuring such traces of technological advancement as innovative materials and simple designs, which were characterized by high quality and functionality. The problem apparently lay in the production and finishing processes; the machines used at the factory were not as advanced as in the West. Also, the style of furniture, especially that produced during the early years of the factory, was basically dictated by the personnel whose professional experience dated from before World War II. On top of that, we must bear in mind that traditional furniture was more popular with some of the clients, who viewed it a token of elegance and good style. Last but not least, the said type of furniture pandered to the taste of customers from the Soviet Union, who ordered the same sets year in year out. As a consequence, Bogusław Kuplowski, an aspiring designer who sought to create modern furniture like his colleagues in foreign countries, had to work in line with the recommendations from his superiors and could not decide on anything in that regard.

Bogusław Kuplowski earned a degree in furniture design from an art college and, notwithstanding his numerous artistic pursuits, worked at the KFM for 25 years. His professional career began in 1962; he was a regular designer, design engineer, and head of the design unit. He retired in 1987.

The late 1950s and the early 1960s marked a watershed in the development of the furniture industry in Poland; the state subsidized light industry at that time. In the 1960s the IWP and other research institutions as well as art colleges worked in close collaboration with industry. Even though the activity of these design centres was characterized by a somewhat utopian approach to the production of furniture, it largely determined the high-quality design of the produced goods. To the detriment of their formal and aesthetic qualities, the succeeding productions from the 1970s and 1980s seem to have not been influenced by designers on such a large scale.

The wall units designed by the IWP were openwork structures, and as such they were perceived as light, simple and space-effective furniture. In the Kraków factory the emphasis was on adding many doors to these units, with which the furniture looked massive on the one hand, but on the other, the contents of the units were protected from dust. The job of the designers employed at factories was to produce furniture that would meet the basic demands of the whole of society.

The production of units of simple construction required adequately precise machines; the furniture makers at the KFM did not have these at their disposal. There was a large gap between Poland and the West when it came to the technological advancement of available machines. While old factories were expanded and new and very large ones built in Poland, a move away from that tendency was observed in the West.

In the 1960s artistic centres collaborated with industry, but the two succeeding decades saw a split in that cooperation. The furniture designed and authorized for mass production in the 1960s was continuously manufactured in the factories all over Poland, including in Kraków, throughout the 1970s and 1980s; their modifications, if any, were merely cosmetic.

Kuplowski's later designs, mostly from the 1980s, that were implemented by the factory in Kraków reflect his attempts at finding new stylistic patterns. They contain rustic traces and elements of the regional folklore of Lesser Poland (Małopolska); such characteristics had been discernible in the furniture designed at other factories, most of which had been exported to the West, already in the early 1970s.

In my opinion, the best furniture produced by the KFM and its head designer, Bogusław Kuplowski, was the one I would label "IKEA-style". The IKEA furniture is typically built from natural and locally available raw materials. The "IKEA-style" furniture produced at the KFM was a combination of simplicity, folk motifs, and modern functionalism. Mass-produced and low-priced, it was to be affordable for every man in the street. Such was the furniture created towards the winding-up of the factory and a few years before the designer's retirement. It seems to have been in Kuplowski's nature to design Scandinavian-style furniture.

Design rights were a substantial issue for Kuplowski and other designers employed at factories. It appears that the designers were considered integral resources of the factory rather than individual design artists. Kuplowski was regularly passed over in brochures distributed during fairs, exhibition catalogues, or prospectuses presenting new designs. That situation resulted from the fact that the copyright law was very vague and general in Poland at that time.

As a consequence of the political and economic transformation in the country, the structures of the furniture factory in Kraków – and many other factories in Poland – ceased to exist. The factory was in liquidation for two years before it was eventually closed down in 1994.