

11/67

40 lat

1201 U



40 lat Ładu

kwiecień 1967

Związek Polskich
Artystów Plastyków
Centralne Biuro
Wystaw Artystycznych

Warszawa · Zachęta · Plac Małachowskiego 3

BIBLIOTEKA
Galerii Zachęta

Nr inwent.4630.....

Pisząc historię warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych myślałem nieraz, że logicznym jej uzupełnieniem winny być dzieje Spółdzielni Artystów Plastyków „Ład”, szczególnie, jeśli mamy na względzie międzywojenny okres historii polskiej sztuki. Realizacją bowiem niejako praktyczną założeń ideowych międzywojennej Akademii była właśnie ta spółdzielnia, zarówno pod kątem artystycznym, jak także ideowo-społecznym twórców warszawskiej uczelni. Niestety zadanie to nie jest w całej rozciągłości do zrealizowania. Przedwojenne archiwa Ładu nie istnieją w wyniku zniszczenia Warszawy, nie mogłem dogrzebać się do archiwów Banku Gospodarstwa Krajowego, Ministerstw Handlu i Przemysłu czy Rolnictwa oraz Funduszu Kultury Narodowej, które były głównymi mecenasami finansowymi Ładu w latach 1926 do 1939. Nie mamy pełnego spisu członków spółdzielni, poza umieszczonym w katalogu Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu w roku 1928, a więc u samego wstępu działalności Ładu, nie mamy żadnych z tego czasu protokołów Zarządu, Rady Nadzorczej, Rady Artystycznej i Walnych Zebrań, nie jesteśmy w stanie dokładnie ustalić kolejnych zarządów spółdzielni, określić ściśle jej stanu posiadania, a także ewentualnych dyskusji wśród jej członków, które mogłyby rzucić światło na ewolucję ich poglądów w ostatnim dziesięcioleciu drugiej Rzeczypospolitej. Strata jest tym cięższa, że — jak to się dzieje najczęściej ze spuścizną w zakresie sztuki użytkowej i architektury wnętrz — same dzieła artystów zrzeszonych w Ładzie dochowały się jedynie szczątkowo, w swych nieprzejętych, ale jeno wyjątkowych egzemplarzach zgromadzonych w muzeach, projektowane całościowo wnętrza przypadły niemal bezpowrotnie. Daleko oczywiście lepiej przedstawia się sprawa dziejów Ładu od roku 1945. Można mieć do dyspozycji statuty kolejne Ładu, księgi protokołów Walnych Zebrań od roku 1945, Rady Nadzorczej od roku 1948, protokoły posiedzeń (nie wszystkich) Zarządu i Komisji Artystycznej do roku 1949. Nie dają jednak i one pełnego obrazu historii spółdzielni, a to wskutek najczęściej zbyt lakonicznego charakteru zapisków — umożliwiają jednak napisanie dziejów przemian Ładu w Polsce Ludowej. W tych warunkach piszący te słowa, który w pełni docenia wagę Ładu dla naszej kultury artystycznej XX wieku, postanowił w czterdziestolecie powstania Ładu dać pewien (siłą rzeczy) skrócony i — we wspomnianych warunkach — niekompletny obraz dziejów Ładu, jako organizacji społecznej o określonej, choć zmiennej w czasie, ideologii. Ocena osiągnięć artystycznych nie leży w moich zamierzeniach, co podkreślam z całym naciskiem: można znaleźć ją w zachowanych i niekiedy świetnie napisanych recenzjach z wystaw Ładu, a przede wszystkim we wstępie do Katalogu Wystawy Ładu w Zachęcie warszawskiej w roku 1956 (w trzydziestolecie spółdzielni) pióra Józefa Grabowskiego. Tam też można znaleźć niemal kompletną bibliografię przedmiotu. Natomiast położenie nacisku na historię ideologii Ładu,

jej genezy, jej przemian i jej odbicia w formach organizacyjnych spółdzielni, szczególnie w ostatnich dwudziestu latach, wydaje się celowe. Może być bowiem materiałem oceny nie tylko osiągnięć artystycznych, ale także dla samej spółdzielni i jej władz nadrzędnych wskazówką, jak należy na przyszłość kształtować profil artystyczny i organizacyjny spółdzielni, by uniknąć popełnionych niewątpliwie błędów i odbudować właściwy sens jej ideologicznego i społecznego oddziaływania w przyszłości.

1. Idee leżące u podstaw powstania Spółdzielni.

Jak wiadomo Spółdzielnia Ład powstała w bezpośrednim związku z Międzynarodową Wystawą Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w roku 1925, organizowaną ze strony polskiej przez Warszawską Szkołę Sztuk Pięknych. Niewątpliwy sukces polskiego pawilonu, wciągnięcie przy przygotowaniach do ekspozycji polskiej młodych studentów Szkoły, nadzieje na możliwość społecznego zdyskontowania sukcesu i wykorzystania go do pracy nad podniesieniem poziomu rzemiosła i przemysłu artystycznego w kraju — wszystko to skłoniło grono profesorów Szkoły do powołania do życia trwałej organizacji w formie spółdzielni artystów. Celem jej — jak mówił drugi paragraf Statutu — „było podniesienie zarobku członków i podniesienie wytwórczości krajowej, a przedmiotem jej przedsiębiorstwa projektowanie i wyrób tkanin oraz sprzętów z drzewa, metalu, szkła i gliny z wyraźnym dążeniem do doskonałości formy, surowca i wykonania”. Forma, w jakiej zamierzali założyciele Ładu pracować i poprzez tę pracę szerzyć swoje idee, posiadała już na gruncie polskim starsze precedensy: obok kilku mniejszych pracowni prywatnych w Krakowie i Warszawie zrzeszających niektórych przyszłych członków Ładu — przede wszystkim słynne Warsztaty Krakowskie. Idee leżące u podstaw krakowskich poczynań sprzed pierwszej wojny światowej — zostały przez założycieli i patronów Ładu z Warchałowskim i Jastrzębowskiem na czele — przeniesione na grunt warszawski i w szerszej skali zrealizowane w stolicy już niepodległego państwa. Przypatrzmy się tym hasłom, są one bowiem dotąd żywotne i w pewnym sensie wytyczają lub może raczej winny wytyczać — jeszcze obecnie podstawy działalności spółdzielni.

Oczywiście ujmę je w wielkim skrócie, gdyż zagadnienia te są znane i były wielokrotnie omawiane. Upadek twórczej myśli w rzemiośle artystycznym w XIX wieku, gdy powszechnie zaczęto stosować bezduszne kopie tak zwanych „stylów historycznych” do wyrobów zarówno rękodzielniczych, jak maszynowych — już od połowy XIX wieku budził sprzeciw niektórych artystów i działaczy. Najpierw w Anglii, gdzie John Ruskin i — przede wszyst-

kim — William Morris rozpoczęli szeroko zakrojoną akcję propagandową, organizacyjną i artystyczną celem podniesienia poziomu wytworów plastycznych powszechnego użytku. „Nie życzę sobie sztuki dla niewielu” — pisał Morris — „tak, jak wychowania dla niewielu lub wolności dla niewielu ... po co mielibyśmy się zajmować sztuką, jeśli w niej nie wszyscy mieli mieć udział?”¹⁾. „Jeżeli się do sztuki przyznacie, to musi się ona stać nieodzowną częścią waszego codziennego życia, jak też i życia każdego człowieka. Nie śmie nas opuszczać ani na krok czy to w starej City, pełnej tradycji dawnych czasów, czy też w farmie amerykańskiej ... Ona musi nam towarzyszyć w radości i smutku, przy pracy i w chwilach wyczerpania...”²⁾. Reformatorom angielskim chodziło przede wszystkim o rzemiosło, zwalczali maszynę, jako bezduszne narzędzie pracy, niezdadne do tworzenia rzeczy prawdziwie pięknych. Idee te dostają się w ostatnich latach XIX wieku na kontynent: do Holandii, Francji, Niemiec, Austrii. „Trzeba zacząć od początku i rozpocząć drogę od najniższych i zarazem najtrwalszych podstaw artystycznej twórczości... Stwórzmy najpierw piękne wyroby rzemieślnicze, a potem dopiero będziemy mogli myśleć o nadaniu sztuce stosowanej nowego artystycznego życia” — pisał Jan Ree³⁾. I dalej: „Piękno rzemiosła jest pięknem technicznym. Ukształtuj je zgodnie z ich celem, będą nie tylko pożyteczne, ale i piękne”⁴⁾. „Niezmiernie ważną jest rolę materiału jako czynnika normującego kształt w rzemiośle i sztuce stosowanej. Wszakże forma czysto użytkowa nie istnieje wcale, gdyż ten sam użytek wypowiada się rozmaicie w różnym materiale. Mogę zrobić naczynie do picia ze szkła, kamienia, porcelany, z cyny lub drzewa i to za każdym razem w tym celu, by służyło jako dzban do piwa. Jego kształt i charakter będą jednak zawsze rozmaite, gdyż decyduje nie tylko użytek, ale także cechy charakterystyczne materiału”⁵⁾. Równie doniosły wpływ na powstanie prądu odnowy sztuki użytkowej miały penetrujące do nas z Niemiec. Szczególnie działalność Muthesiusa, właściwego ideologa Werkbundu, który powstał dla popierania przemysłu artystycznego w Rzeszy Niemieckiej w roku 1905, na który powoływali się często zarówno Warchałowski, jak potem Jastrzębowski. Muthesius zdawał sobie sprawę, że próby Morrisa eliminacji maszyny są utopią. Zamiast walczyć z nią należy ją okiełznać i zaprząć do pracy artystycznej wytworów wielkich serii. Uznawał on dwa naczelną hasła: celowość formy i jej zgodność z charakterem materiału. Należy dla maszyny programować formy jedynie celowe i proste, ściśle dostosowane do pracy maszyny i użytego materiału. Muthesius sądził jednak — a potem Gropius w swoim Bauhausie próbował realizować jego idee — że bez postawienia na wysokim poziomie rzemiosła artystycznego nie uda się żadne projektowanie dla maszyn. Dlatego zalecał tworzenie szkół „dla całokształtu sztuki stosowanej... w których architekci, artyści rzemiosła poszczególnych, malarze dekoracyjni i plastycy będą kształcili się

na jednolitych zasadach.”⁶) Wychodził on z założenia — podtrzymywanego później przez Waltera Gropiusa — że każdy projekt i każdy model jest w zasadzie i w swej istocie dziełem rękodzielniczym: odrodzenie więc rzemiosła jest podstawą odrodzenia także maszynowej produkcji — o ile oczywiście model taki uszanuje specyficzne „żądania” maszyny. Najpierw walczmy więc o poziom rzemiosła i potem przystosujmy jego prace do przemysłu.

Na gruncie polskim idee te znalazły zdumiewająco szybko zwolenników, a drogę im torowała przypomniana w końcu wieku przez Miriamę Przesmycką myśl Cypriana Norwida. „Początkowo nie znana i nie uznawana, uzyskała estetyka Norwida popularność w końcu XIX i w XX wieku, rozpowszechniona szeroko w okresie Młodej Polski, po uzupełnieniu myślami Ruskina i Morrisa, aktualna nadal w dwudziestolecie międzywojennym.”⁷) Jego wielkim popularyzatorem był w środowisku artystycznym przede wszystkim Józef Czajkowski „jeden, który testament Norwida chciał wcielić w życie...”⁸). Działalność Stanisława Witkiewicza, a przede wszystkim Jerzego Warchałowskiego, głównego działacza „Polskiej Sztuki Stosowanej”, założonej w Krakowie w roku 1901, potem wspomnianych „Warsztatów Krakowskich” — torowały drogę nowym prądom w sztuce użytkowej. „Zrozumienie i przeświadczenie, że w plastyce sztuką jest nie tylko obraz sztalugowy lub rzeźba wolno stojąca, lecz wszelkie przejawy sztuki plastycznej z architekturą na czele — ugruntowało się wtedy silnie i przekonywująco.”⁹) Pisał dalej Wojciech Jastrzębowski: „Pragnęliśmy realizować sztukę, jak się wtedy mówiło, dla wszystkich, nie muzealną, elitarną, lecz przenikającą życie w jego codziennej rzeczywistości... staraliśmy się wniknąć w nurt takiego kształtowania formy, dbając przede wszystkim o logiczne i rzeczowe zrozumienie potrzeb i warunków życia współczesnego, liczenia się z wymaganiami materiału i zastosowania odpowiedniej konstrukcji... Chcieliśmy być pożyteczni i rozumiali dla wszystkich pragnących piękna w otoczeniu.”¹⁰) W Polsce szczególnie silnie kładziono nacisk na nawiązanie do narodowych tradycji w sztuce użytkowej, na zachowanie własnego oblicza tej sztuki. „Jeżeli przemysł nasz ma być źródłem narodowego bogactwa, trzeba, by zdołał udaremnić konkurencję wyrobów obcych. Stać się to może jedynie wtedy, gdy będzie wyrastał z pnia narodu, gdy będzie zgodny z jego duchem i potrzebami, gdy będzie jego dumą i chlubą, przeciwstawieniem wszystkiemu, co się wytwarza gdzie indziej, słowem, gdy będzie posiadał najwybitniejszą zaletę: odrębność.”¹¹) „I do czegoż to dąży owa garstka ludzi, zaczynając od Witkiewicza i tych, co się wokół niego skupili, aż do założycieli krakowskiego towarzystwa? (chodzi o „Polską Sztukę Stosowaną“). Oto pragnie stworzyć najlepsze warunki rozwoju polskiej sztuki zastosowanej do przemysłu i budownictwa, sztuki samodzielnej, wolnej od naśladownictwa, od przemijających wpływów światowej mody. Własna sztuka zgodna z duchem narodu, wprowadzona

do życia, rozpowszechniona w domu i poza domem, na codzień i w święto. Oto ideał nie tylko artystyczny, ale także ekonomiczny i narodowy.”¹²) Tradycji tych szukano nade wszystko w sztuce ludowej, idąc w tym za Norwidem i Witkiewiczem. „Czyż bowiem wyzyskanie cech lokalnych, właściwości etnograficznych, pomysowości swojskich artystów nie jest oparciem przemysłu na niezawodnych podstawach, czerpaniem ze źródeł nie wysychających, najobfitszych, nie jest najpewniejszym sposobem utrzymania ciągłości kultury danego narodu?”¹³) Równocześnie jednak przestrzegano przed kopiowaniem motywów ludowych. „Doświadczenie atoli mówi nam z całą pewnością” — pisze dalej Warchałowski — „że trzeba stać czujnie na straży twórczości oryginalnej, potępiać ślepe i nieuczciwe naśladownictwo zawsze i wszędzie, ostrzegać przed zbyt bezkrytycznym przyjmowaniem motywów ludowych.”¹⁴) „Nie motywy ludowe stawiam za wzór do kopiowania przyszłym twórcom” — mawiał Edward Trojanowski — „lecz sposób powstawania ludowej twórczości...”¹⁵). „O przerabianiu i doskonaleniu sztuki ludowej, o braniu z niej gotowych motywów nie było mowy. Pozostała tylko zasadą logiki, szczerości i zrozumienia wartości narzędzia i materiału — resztę wypełniała własna inicjatywa, talent i zrozumienie potrzeb życia.”¹⁶)

2. Powstanie Ładu, jego organizacyjne i ideologiczne założenia.

„Pierwsza propozycja założenia Ładu jako stowarzyszenia „starych i młodych”, uczniów i profesorów, które by było dalszym ciągiem Akademii, tych mianowicie gałęzi sztuki, które posługują się rzemiosłem — ta propozycja wyszła od profesora Józefa Czajkowskiego w rozmowie z Eleonorą Plutyńską: Róbcie wy młodzi, my jesteśmy zmęczeni. Pierwsza narada koleżeńska młodych odbyła się na trawce w ogródku Akademii w następującym składzie: Lucjan Kintopf, Helena Bukowska, Eleonora Plutyńska, Julia Grodecka i Wanda Sakowska-Wanke. Helena Bukowska nie tylko należała do grupy założycieli Ładu, ale w znacznej mierze swoimi funduszami zorganizowała początkowe prace. Otrzymała jakiś niewielki spadek z Finlandii ze sprzedaży domu rodzinnego... swoją część Helena pożyczyła bez wahania organizującemu się właśnie Ładowi na zakup materiałów.”¹⁷) Oficjalny komitet organizacyjny powstał zapewne w październiku 1926 roku w następującym składzie: profesorowie Szkoły Sztuk Pięknych — Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Karol Stryjeński i Karol Tichy oraz dwaj studenci Lucjan Kintopf i Eleonora Plutyńska.¹⁸) Wedle zgodnych relacji i wspomnień nazwę Ładu zaproponował Karol Tichy. Ułożono wówczas statut Spółdzielni, zatwierdzony wkrótce przez władze dnia 27 października 1926

roku, zmieniony częściowo w roku 1928, gdy do statutu wprowadzono postulat utworzenia Instytutu Doświadczalnego dla spraw rzemiosła i przemysłu artystycznego.¹⁹⁾ „W listopadzie 1926 roku odbyło się drugie zebranie optymistów i zostały wybrane władze przewidziane przygotowanym i przyjętym statutem spółdzielni z odpowiedzialnością udziałami Ład w Warszawie — Wybrzeże Kościuszkowskie 37.”²⁰⁾ W skład pierwszej Rady Nadzorczej weszli: jako prezes Kazimierz Młodzianowski jako członkowie Eleonora Plutyńska, Karol Stryjeński i Karol Tichy. Dyrektorem spółdzielni został Lucjan Kintopf, w skład dyrekcji powołano Józefa Czajkowskiego i Wojciecha Jastrzębowskiego. Po śmierci w roku 1927 Młodzianowskiego władze Ładu na prezesa Rady Nadzorczej zaprosiły Jerzego Warchałowskiego, pracującego wówczas w Ministerstwie Spraw Zagranicznych, byłego Komisarza Wystawy Międzynarodowej Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w roku 1925. Ogółem pierwszych członków założycieli było około trzydziestu, którzy wpłacili po 100 złotych udziału — pod koniec roku 1939 liczba członków wzrosła do około sześćdziesięciu.²¹⁾ Z tych skromnych początków i od tej szczupłej grupy entuzjastów wyrastają dzieje Ładu i — co ważniejsze — historia jego tak skutecznego oddziaływania na kulturę artystyczną Polski. By tego rodzaju spółdzielnia mogła się rozwijać i zacząć realnie pracować nie wystarczyło powołanie władz, uchwalenie i zatwierdzenie statutu, ani nawet uzyskanie chwilowego i tymczasowego lokalu w gmachu Szkoły Sztuk Pięknych na Wybrzeżu — ale konieczny kontakt z czynnym rzemiosłem i jego warsztatami. Zapewniły go — jak na to wskazują wspomnienia Zofii Czasznickiej, znajdujące się w archiwum Ładu — kontakty Kintopfa i jej samej z Towarzystwem Popierania Przemysłu Ludowego (Tamka 1), którego prezesem był również Młodzianowski i które prowadziło kursy instruktorskie oraz warsztaty wytwórcze z zakresu tkactwa. Stamtąd pochodzili znakomici fachowcy-tkacze, jak Reroń, Bronowski i farbiarz Skupiewski, który z Rosji przywiózł do kraju znajomość farbiarstwa naturalnymi barwnikami. Zanim przystąpimy do opisywania — w miarę tak niedostatecznych źródeł — dalszych losów i rozwoju samej spółdzielni — warto raz jeszcze zatrzymać się nad ideowymi podstawami tej działalności, gdyż one to zadecydowały o znaczeniu powstałej placówki. Statut wysuwał jako hasło „doskonałość formy, surowca i materiału”, jako najważniejsze zasady kształtowania profilu artystycznego nowej instytucji.

Nie wymieniał jednak bardziej szczegółowo wskazówek, jakimi należało się kierować, ani nawet wszystkich elementów wspólnej ideologii zrzeszonych artystów. Rozpatrzmy więc po pierwsze — choćby krótko — jak rozumiano pracę na warsztacie i współpracę w związku z tym z rzemiosłem, jak rozumiano związki formy dzieła użytkowego z jego funkcją i wreszcie jakich o ile możliwości postanowiono używać materiałów dla wykonywania przedmiotów

i jakie były ich zapatrywania na problem przemysłu artystycznego. Łączyło się to nieodparcie z zagadnieniem „narodowej formy” sztuki i stosunku „ładowiczów” do własnych, polskich tradycji sztuki użytkowej. Osobny ustęp warto poświęcić porównaniu tych założeń z niektórymi, najbardziej znanymi hasłami za granicami naszego kraju. „Ideowym założeniem... było odrodzenie kultury pracy, humanizacja pracy przez wnikliwe poznawanie, opanowanie podstaw, zasad, przez poprawne, właściwe i celowe posługiwanie się środkami, narzędziami, techniką pracy i przez głębokie zrozumienie społecznie użytecznych celów, humanistycznych celów działalności praktycznej. Nastawienie to przejawiało się i powinno było się przejawiać w projektowaniu i w realizowaniu projektów w każdym warsztacie pracy, w którym wylaniają się problemy kształtowania plastycznego. Z tego nastawienia wylaniało się dążenie do doskonałości technicznej, funkcjonalnej i estetycznej przedmiotów kultury materialnej przy uwzględnieniu specyficznych własności tworzywa, technik produkowania i wykonywania, wylaniało się dążenie do świadomego tworzenia wartości społecznie użytecznych, wartości gospodarczych i kulturalnych.”²²⁾ Takie założenia prowadziły najpierw do zainteresowania się samą pracą rzemieślniczą przy warsztacie. Przemysł artystyczny w Polsce był wówczas słabo rozwinięty i niechętny wszelkim „artystycznym fanaberiom”. Siłą rzeczy więc zwrócono się do rękodzieła w nadziei, że wypracowane tak wzorce będą mogły torować kiedyś drogę do przemysłu i produkcji wielkich serii. „Nie czas jeszcze na kreślenie obrazu stosunku sztuki do przemysłu” — pisał Jerzy Warchałowski w roku 1928²³⁾ — „zbyt mało byłoby do powiedzenia rzeczy pocieszających, zbyt dużo smutnych i gorzkich... Znając nasze stosunki nie wierzymy w powodzenie takich prób, dopóki sami artyści nie zainicjują się do komponowania i wykonywania wzorów świeżych, twórczych na razie na warsztatach ręcznych.” Wynikiem tych refleksji było „łączenie projektowania z wykonawstwem przy uwzględnieniu naturalnych właściwości tworzywa zarówno, jak techniki i warsztatu.”²⁴⁾ Myślę, że w tym zwróceniu się do warsztatu rękodzielniczego i wysuwanie na czoło jego wartości współgrały liczne czynniki: wspomniana niechęć przemysłu maszynowego (do dziś przecież jeszcze żywa, po czterdziestu już latach!) — konieczność więc pracowania w warunkach narzuconych przez ówczesne stosunki, po drugie uzasadniona wiara w możliwość wypracowania na rzemieślniczym warsztacie form i doświadczeń, które mogłyby być przeniesione do praktyki przemysłu maszynowego i do produkcji długich serii. Wyrazem tego był punkt statutu powołujący właśnie Instytut Doświadczalny w ramach Ładu. Na koniec nie da się chyba zaprzeczyć, że pierwsi twórcy Ładu byli wybitnymi artystami, którzy także w sztuce użytkowej w sposób jakże naturalny i rozumiały dążyli do wypowiedzi osobistych i indywidualnych, świadomie więc lub nieświadomie przed-

kładali pracę rękodzielniczą nad mozolne pochylenie się nad projektami rajzbretowymi. Stąd to „Bukowska wprowadziła nową, nie stosowaną dotychczas w Akademii metodę komponowania na warsztacie, wprost z techniki i materiału... Nie wszyscy stojący z dala zdają sobie sprawę, jaki to był przełom w historii naszego kilimu, owo komponowanie wełną wprost na warsztacie, zamiast rysowania na papierze.”²⁵⁾ Unikatowa tkanina stawała się w ten sposób jakby obrazem malowanym nie pędzlem, lecz splotem tkackim. Przenoszono ten system do plecionek, wyrobów metalowych itd., co dawało niewątpliwie znakomite efekty artystyczne, służyło osobistym wypowiedziom twórców, zadawała ich ambicje kreacyjne. Powstałe w ten sposób dzieła sztuki mogły — jak miano nadzieję — inspirować twórców projektów przemysłowych, eksperymenty tego rodzaju miały nie tylko zadawać samych artystów, a to dlatego, że głoszone równocześnie bezwzględna wierność technicznym możliwościom warsztatowym i właściwościom użytego materiału. Ważnym elementem założeń Ładu, który nie zawsze udawało się utrzymać w praktyce, było hasło używania tworzyw krajowych: np. w sprzętarstwie sosny, w tkactwie lnu itd.²⁶⁾ Zgodnie z wiarą, że założona funkcja przedmiotu, użyta technika i materiał dyktują w ostatecznej instancji formę dzieła — miano nadzieję, że użycie krajowych tworzyw, tak, jak to było w twórczości ludowej — przyniesie w rezultacie swoisty wyraz formalny wyrobów Ładu i potem sztuki użytkowej w całej Polsce. Poczucie konieczności oderwania się od modnych międzynarodowych wzorców kultury materialnej było wówczas bardzo żywe wśród twórców i członków Ładu.

„Zrozumieli artyści, że sztuka stosowana tylko wówczas wejdzie w życie, gdy wszystkie tajniki rzemiosła zgłębione zostaną przez artystów, gdy maszynie zostanie oddane to, co do niej należy, a rękodziełu pozostawi się to, co mu jest właściwe, gdy przemysł zrozumie korzyści zjednoczenia ze sztuką... Atmosfera zaś odkrytej sztuki ludowej, przez którą przemawia duch narodu, może i powinna wywołać obudzenie tegoż instynktu narodowego u twórczych artystów, których dzieła, choć z pozoru niepodobne do sztuki ludowej, będą jej duchowo bardziej pokrewne, niż sucha kompilacja na temat ludowych motywów.”²⁷⁾ Własny, polski materiał celowo użyty, podkreślający w dziele swe wartości estetyczne, własne polskie tradycje, głównie ludowe — mogą dać zdaniem Warchałowskiego „świat nowy, przez artystów polskich stworzony, korzeniami głęboko tkwiący w narodowym podłożu... który przeniknął tak głęboko kulturalne sfery naszego społeczeństwa, że możemy już mieć pewność, nie ono tym światem, lecz świat ten odtąd nim kierować będzie.”²⁸⁾ „Niespodziewane odkrycie oczu na nowy, bogaty, pierwszorzędnej wagi materiał artystyczny” sztuki ludowej — wytwarza atmosferę osobliwie sprzyjającą rozwojowi wszelkich odrębności własnej sztuki użytkowej.²⁹⁾ Te ambitne tendencje budowania własnej, polskiej odmiany współczes-

nego stylu przedmiotów sztuki użytkowej — najjaśniej może sformułowane zostały w roku 1936 w czasie polemiki z grupą młodych architektów atakujących Ład za nie nadążanie za nowoczesnymi hasłami i formami sztuki na zachodzie Europy. „Ład jako stowarzyszenie artystów i rzemieślników nie podejmuje dyskusji i sporów na temat współczesności czy też zacofania w sztuce, nie pragnie być teoretykiem w swej pracy, nie schlebia modzie, nie zwozi nowalijek ku ucieście snobistycznych gustów, lecz dąży do wytworzenia atmosfery poczucia własnych wartości i głębokiego przeświadczenia, że godna kulturalnego, współczesnego człowieka jest tylko ta forma plastyczna, która wyrosła z istotnych warunków życia narodu, a powstaje z tych elementów surowca, techniki, wiedzy fachowej i talentów, na które czasy obecne się składają.”³⁰⁾ „Snobizm — pisał później jeszcze Wojciech Jastrzębowski³¹⁾ —” zwłaszcza architektów, którzy uważali, że zajęcie się sprawą wnętrza należy wyłącznie do nich i którzy szli drogą bezkrytycznego i niepogłębionego naśladownictwa nowinkarstwa i mody... dającej z zagranicy. Ci panowie właściwie nie odróżniali wytwórczości Ładu od sztuki ludowej, a czuli snobistyczny wstręt tak do tego, co wytwarzał Ład, jak i do sztuki ludowej, uważającą za egzotykę minionych czasów.

Gdy bez uprzedzeń spojrzymy na sytuację sztuki użytkowej i jej stosunek do tak zwanej sztuki czystej oraz do zagadnienia przemysłu maszynowego poza granicami naszego kraju w dwudziestolecu międzywojennym, a także dzisiaj — to spostrzemy podobne do naszych z owych czasów przeciwieństwa, wahania i próby. Trzeba pamiętać, że hasła odnowy sztuki użytkowej, po jej upadku w XIX wieku, głosili przede wszystkim malarze, graficy i dopiero za nimi architekci. Wszyscy oni nie myśleli o wyrzekaniu się indywidualnej twórczości i z pewnym niepokojem patrzyli na współpracę z maszyną. W „Kunstgewerbliche Laienpredigten” już w roku 1902 Van de Valde opowiadając o znaczeniu funkcji przedmiotu, związanej z nią logice jego struktury, nieubłaganej logice użycia materiału — wyraża niezłomną nadzieję, że to właśnie pozwoli na otwarty pokaz twórczego proceduru.³²⁾ Idąc dalej już ku naszym czasom spotykamy Herberta Reada³³⁾, który wyraźnie stwierdza, że „nie zajmujemy się tutaj dziełami sztuki, których jedynym zadaniem jest przemówić do intelektu lub do zmysłów, lecz dziełami, które ponadto mają do spełnienia określoną funkcję. Jest błędem zapatrywanie, że przedmiot, który najlepiej spełnia swą funkcję posiada eo ipso potrzebne wartości estetyczne... Sztuka obejmuje wartości, które są o wiele różnorodniejsze niż te, jakie określają praktyczne potrzeby.” I dalej: „Człowiek tworzący ma... możliwość zostania w zupełności albo częściowo artystą, gdy przedmioty, które tworzy wyrażają uczucia i wyzywają do rozprawienia się z nimi.”³⁴⁾ Istnieją — jego zdaniem — dwa gatunki działań plastycznych: „Po pierwsze sztuka humanistyczna, która wyraża ludzkie ideały i uczu-

cia i — po drugie — sztuka... która swoje zadanie widzi w tworzeniu struktur, których forma działa estetycznie.”³⁵) Wywody te należy, jak sądzę, interpretować w ten sposób, że artysta dążący do osobistej wypowiedzi będzie zawsze szukał formy ekspresyjnej także w przedmiotach, jakie powołane są do spełniania określonej funkcji użytkowej. Stąd rozumiałe przymierze plastyków z rzemiosłem i takie trudności we współpracy z maszyną. Warsztat bowiem rękodzielniczy umożliwia w dużo większej mierze szeroki i bezpośredni kontakt artysty z dziełem, jako wyrazem jego dążeń, niż projektowanie „inżynierskie”. Widzieliśmy, że w Ładzie istniała metoda bezpośredniej pracy artysty przy warsztacie niejako „bez projektu”. Długoletni prezes Ładu Jerzy Warchałowski przestrzegał też przed poglądem utożsamiającym technikę ze sztuką. „Kształt wyprowadza się jedynie z materiału, techniki i praktycznego celu, jak żeby był zaklęty w bryle materiału, a wyzwalał go cel, określała technika. Zapatrywanie to... grzeszy jednostronnością: nie uwzględnia ważnej roli talentu i indywidualnego pojmowania przedmiotu przez twórcę, dla którego właściwości materiału i techniki powinny być środkiem artystycznego wypowiedzania się, zaś praktyczny cel przedmiotu jedynie drogowskazem i pewnym ograniczeniem fantazji twórczej.”³⁶) Nie chciał się wyrzec indywidualnej wypowiedzi — na rzecz najlogiczniejszej choćby struktury funkcjonalnej — twórca Bauhausu Walter Gropius. W manifestie Bauhausu z roku 1919 pisze on: „Szkoła Bauhaus popiera maszynę jako najbardziej współczesną postać znajdujących się w użyciu środków i dlatego chce z maszyną zawrzeć k o m p r o m i s (podkreślenie moje). Ale byłoby nonsensem wysłać do pracy w przemyśle studenta obdarzonego jedynie talentem twórczym, lecz nie przygotowanego do wskrzeszenia zagubionych powiązań między sztuką i r z e m i o s ł e m (podkreślenie moje)... Formy i barwy w wytwarzanym dziele nabierają znaczenia jedynie poprzez powiązanie z naszą własną istotą wewnętrzną. Mogą istnieć indywidualnie lub w zależności jedne od drugich, wyrażając różne stopnie podniecenia i ruchu... życie organiczne tworzonych dzieł bierze początek z twórczej siły indywidualności, która szuka własnych form ekspresji i tworzy zgodnie z wewnętrznym prawem.”³⁷) Toteż Gropius nawołuje do współpracy artysty z rzemieślnikiem: „Architekci, rzeźbiarze, malarze musimy wszyscy wrócić do rzemiosła... Artysta jest wyższym stopniem rzemieślnika... podstawa warsztatowa jest niezbędna dla każdego artysty. Stwórzmy więc nowy cech rzemieślników!”³⁸) Gropius wierzył — jak twórcy Ładu — że „rzemiosło... będzie polem doświadczalnym produkcji przemysłowej, jego spekulatywna praca eksperymentalna stworzy normy dla praktycznego przeprowadzenia produkcji w przemyśle.”³⁹) „Obserwacje nauczyły go, że między narzędziem rękodzielniczym a maszyną jest wprawdzie różnica stopnia, ale nie istoty. Twierdził, że nawet najwyżej rozwinięta maszyna tylko przez tego może być praktycznie użyta

kto rozumiał długą drogę rozwoju przez osobiste rozprawienie się z narzędziem i materiałem w ich rudymentach.”⁴⁰) Jak widzimy zapatrywania Gropiusa z lat dwudziestych nie różniły się właściwie niczym od wiary i praktyki twórców Ładu. Waga eksperymentów na warsztacie rzemieślniczym, dążenie do utrzymania indywidualnego charakteru twórczości także w sztuce użytkowej, skłonność co najwyżej do „kompromisu” z maszyną i jej wymogami. Był też — podobnie jak Ład — atakowany przez fanatycznych zwolenników czysto funkcjonalnej i technicznej „twórczości” projektanckiej, oderwanej od rękodziela, a kalkulującej „na zimno” formy przedmiotów użytkowych, jako wynik czysto intelektualnych czynności, programowanych całkowicie przez czynniki pozaartystyczne. Albowiem „architekt, który nie przeniknął do głębi możliwości rzemiosła może mieć śmielsze pomysły konstrukcyjne, a wykonawca, który nie projektuje ma głębsze zainteresowania w przeprowadzaniu problemów konstrukcyjnych, jakie nasuwa nowy projekt. Jesteśmy więc za wyraźnym podziałem między projektodawcą a wykonawcą” — pisali młodzi polscy architekci w roku 1937 w polemice z „ładowcami”.⁴¹) Tym niemniej właściwie dopiero T. Maldonado, dyrektor obecnej Hochschule für Gestaltung w Ulm całkowicie konsekwentnie zerwał z „artyzmem” tworzący plastyki przemysłowej i szukaniem jakiegokolwiek symbiozy z rękodzielnictwem. „W tym, że wzornictwo przemysłowe oparło się wpływem kierunku rzemieślniczego odegrali rolę projektanci architekci i inżynierowie: ich wrogi stosunek do ujmowania konstrukcji pod kątem estetyki utorował drogę nowemu prądowi we wzornictwie, związanemu z pojęciami produktywności, oszczędności materiału, funkcjonalności.”⁴²) Szkoła w Ulm wyklucza nadrzędną rolę sztuki we wzornictwie: hasłem jej stał się tak zwany „naukowy operacjonizm”⁴³). Maldonado jest przeciwnikiem łączenia pojęcia artysty z pojęciem „projektanta”. Przedmioty użytkowe należy projektować wyłącznie drogą ścisłego rozumowania z wykluczeniem swobodnej gry impulsów wyobraźni, która mogłaby przecież doprowadzić do realnych ulepszeń.⁴⁴)

Czy to jest ostatnie słowo w tej sprawie? — pozwalam sobie na przeczenie. Myślę, że — jak to swego czasu zauważył Leon Chwistek — logiczne i zupełnie poprawne rozwiązania funkcyjne nie determinują w rzeczywistości jednoznacznie określonej formy rozwiązania, że pozabawienie projektanta przedmiotów użytkowych kontaktu z tworzywem i manipulacją manualną przy jego obróbce i — co za tym idzie — poznania jego właściwości i możliwości, nie stworzy naprawdę przedmiotów o trwalszej wartości estetycznej poza sezonową modą. Zerwanie kontaktu z twórczością plastyczną grozi „wysuszeniem” inwencji i zastygnięciem formy przedmiotu użytkowego w określonej konwencji. Myślę więc, że podstawy twórcze, jakie leżały u źródeł Bauhausu i Ładu nie straciły naprawdę niczego ze swej aktualności

i atrakcyjności. Myślę dalej, że prawdziwy eksperyment twórczy w zakresie plastyki może rozgrywać się jedynie w bezpośrednim styku artysty z przedmiotem, a nie z papierową abstrakcją, że — innymi słowy — indywidualna sztuka warsztatowa była i chyba pozostanie właściwą domeną twórczych eksperymentów w rozwoju formy, z której czerpać będą nadal projektanci wielkich serii przemysłowych.

W każdym razie wydaje się rzeczą udowodnioną, że Ład i jego ideologia — w zestawieniu z współczesnymi mu prądami w innych krajach — nie był ani anachroniczny, ani zapóźniony. Nie chcąc — jak zapowiedziałem na wstępie — rozpatrywać konkretnych osiągnięć artystycznych Ładu, co uczynił już znakomicie przede wszystkim Józef Grabowski w jego trzydziestolecie — pozwolę sobie tylko zwrócić uwagę, że program stworzenia „własnego stylu” został również zrealizowany w swoisty sposób i że rozpowszechniony dzisiaj w całym świecie termin: „polska szkoła tkacka” w swej genezie wyprowadza się właśnie z tych osiągnięć. Program więc Ładu zarysowany w roku 1926 został przeprowadzony przynajmniej w niektórych działach sztuki użytkowej. Przypatrzmy się teraz dziejom już nie ideologii, ale życiowej praktyki omawianej spółdzielni.

3. Dzieje Spółdzielni w latach 1926—1939.

Okres ten w dziejach Ładu dzieli Grabowski na dwa podokresy, przy czym cezurą jest rok 1931, kiedy to otwarto własny lokal sklepowy, a równocześnie produkcja Ładu we wszystkich jej gałęziach, ale szczególnie wyraźnie w tkaninie i meblarstwie osiągnęła własny wyraz, własny „styl”. Nie wdając się — jak zaznaczyłem na wstępie — w opis i ocenę pracy artystycznej spółdzielni, pozwolę sobie ten okres międzywojennego Ładu potraktować wspólnie, jako że organizacyjnie i personalnie tworzy on pewną jednolitą całość, opartą na statucie zatwierdzonym w roku 1926 i uzupełnionym w roku 1928)⁴⁵. Nie mogąc dla braku właściwej dokumentacji opisać chronologicznie rozwoju Spółdzielni w omawianym czasie — opowieść moją podzielę niejako w „pionowych” wycinkach na relacje o władzach spółdzielni, o lokalach, w jakich się mieściła, o produkcji w zakresie tkaniny, meblarstwa i wnętrzarstwa, ceramiki, metalu i innych pomniejszych działów, o trudnej do odtworzenia stronie finansowej przedsiębiorstwa, większych zamówieniach, organizacji zbytu w kraju i za granicą oraz większych pokazach i wystawach Ładu.

O pierwszych władzach spółdzielni mówiłem już w poprzednim rozdziale przy opisie jej powstania. Lucjan Kintopf pełnił obowiązki dyrektora (na którego barkach spoczywała siłą rzeczy pełna odpowiedzialność za codzienną pracę Ładu i jego wydolność finansową) do

roku 1930. Została wówczas wcale szeroko rozkręcona produkcja warsztatów Ładu, a to przede wszystkim w związku z przygotowaniem do Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu w roku 1928/1929. Byłoby godnie na niej wystąpić i zaprezentować możliwie wielki zestaw prac młodej placówki o tak dużych ambicjach — Kintopf zaciągnął w Banku Gospodarstwa Krajowego pożyczkę w wysokości 30.000 złotych, a więc w sumie przekraczającej dziesięciokrotnie wartość wkładów członków spółdzielni. Nie umiem podać jak wysoko była ona oprocentowana i jakie były jej szczegółowe warunki. W każdym razie w roku 1930 Bank zażądał stanowczo zwrotu jej i to spowodowało pierwszy wielki kryzys instytucji. Trzeba bowiem pamiętać, że był to czas potwornego kryzysu, powszechnej depresji gospodarczej, zamknięcia kredytów i ucieczki przed jakimikolwiek wkładami inwestycyjnymi, która ogarnęła nawet państwowe instytucje finansowe, do których należał Bank Gospodarstwa Krajowego. Ład znalazł się na skraju przepaści i — jak mi to relacjonował profesor Sigmund — powzięto nawet w roku 1930 uchwałę o jego likwidacji. Sprzeciwił się temu stanowczo prezes Rady Nadzorczej Jerzy Warchałowski. Na dyrektora powołano wówczas właśnie Mariana Sigmunda, który funkcję tę pełnił w tak trudnym okresie do roku 1935. Poprzez różne zabiegi, których obecnie nie jestem w stanie zrekonstruować, udało się zapobiec likwidacji Ładu, a tylko częściowo spłacony dług w Banku Gospodarstwa Krajowego wisiał jeszcze w pasywach spółdzielni w chwili wybuchu wojny 1939 roku. Ratunkiem okazało się przede wszystkim otwarcie sklepu, o czym jeszcze będzie mowa, otrzymanie dzięki niezamordowanym zabiegom kilku większych i lukratywnych zamówień państwowych, rozszerzenie sprzedaży poprzez sklep i jego filie w Gdyni i Katowicach na szersze koło odbiorców i związane z tym przestawienie produkcji na bardziej skromne formy, bardziej tanie wyroby, jak na przykład żakardowe tkaniny, przystosowane do kieszeni prywatnych i średnio sytuowanych nabywców. Pociągnęło to — być może — za sobą zauważoną przez Józefa Grabowskiego stabilizację surowego i jakby ascetycznego „stylu” ładowskiego, jaki wszyscy z tych czasów pamiętamy. Po Sigmundzie w roku 1935 dyrektorem Ładu został K. Pręczkowski, potem tuż przed wojną Czesław Knothe.

Nie umiem odtworzyć listy kolejnych prezesów Rady Nadzorczej, a więc tak ważnego organu spółdzielni. Po Młodzianowskim był nim Jerzy Warchałowski, dalszych nie udało mi się ustalić. W każdym razie można podać, że jej członkami byli na pewno: Wojciech Jastrzębowski, Józef Czajkowski, Karol Tichy, Antoni Plutyński — do Zarządu byli wybierani: T. Banach, Z. Czasznicka, L. Kintopf, Cz. Knothe, K. Pręczkowski, R. Schneider, M. Sigmund, O. Szlekys i Wł. Wincze.⁴⁶) Spośród trzydziestu do sześćdziesięciu członków spółdzielni najbardziej czynnymi w jej pracach i organizacji byli oprócz już wymienionych: Biel-

ska-Kunczyńska, T. Breyer, H. Bukowska, T. Cieślewski (syn), Dydyńska, Grodecka, Grunwald, Grzędzińska, Imroth, Karpińska, Keilowa, Kokoszko, Konarska, Krasnodębska-Gardowska, Krzywiec, Kurzątkowski, Markowska, Mikołajczykówna, Mrożewski, Passakass, Plutyńska, Ptaszyński, Sigmundowa, Strynkiewicz, Szczepanowska, Szymański, Śledziwska. Administrację prowadził Teodor Bugajew oraz Wiśniewska-Różycka, organizatorem sklepu i znakomitym jego kierownikiem był Józef Albin, zasłużony również w propagandzie produkcji i zbytu wyrobów Ładu. Pomagali mu Bronowska, Borowska oraz woźny Kwiatkowski. Lokalowo początki Ładu łączą się ze Szkołą Sztuk Pięknych na Wybrzeżu Kościuszkowskim. Tam przetrwano pierwsze lata w oficynie, gdzie uzupełniano prace wykonywane w pracowniach szkoły. Już wówczas korzystano także z lokalu i pieca ceramicznego Mickuna przy ul. Czerniakowskiej nr 203. Stabilizacja nastąpiła w roku 1931, gdy wynajęto kosztem 1200 złotych miesięcznie spory lokal sklepowy z zapleczem na mansardzie i w podziemiu (łącznie około 130 metrów kwadratowych), w Hotelu Europejskim przy Krakowskim Przedmieściu nr 13. Tutaj mieściły się też w latach 1932—1936 i 1938—1939 biura Spółdzielni. Tylko przejściowo (1936—1938) przeniesiono je na ul. Górczewską do własnego lokalu, który tam wybudowano na pomieszczenie podstawowych warsztatów Ładu w roku 1935. Głównym ośrodkiem „życia” spółdzielni był w okresie międzywojennym sklep w Hotelu Europejskim. Pięknie urządzone, o starannie przemyślanych ekspozycjach wystawowych nie tylko oferował odbiorcom swoje wyroby, ale służył także radą w ich wyborze, a nawet aranżowaniu wnętrza przedmiotami kupionymi w sklepie. Temu celowi służyły codzienne dyżury (od godziny 17—19) członków-artystów Ładu. Ten na pozór drobny szczegół mówi jakże wiele o ideologii tych ludzi, którzy nie myśleli tylko o stworzeniu placówki zbytu swych wyrobów, ale o służbie społecznej, podnoszeniu poziomu smaku jak najszerzych kół. Handel spletał się tutaj ze swoistą formą propagandy sztuki, praktycznej i celnej. Józef Albin nie tylko prowadził sklep, ale przyjmował prywatne zamówienia i pilnował punktualności dostaw zamówionych zespołów przedmiotów. Pragnąc dotrzeć możliwie szeroko, stosowano sprzedaż na raty i na weksle. Toteż odbiorców było coraz więcej i produkcja nie nadążała niestety za możliwościami zbytu. Mimo to — jak wspomina Albin — chętnie godzono się na czekanie na towar zamówiony, byleby otrzymać go właśnie z Ładu. Zorganizowano przedstawicielstwa Ładu (wspólnie z „wełniami” z Leszczkowa i „jedwabiami” z Milanówka) w Gdyni i Katowicach, by rozszerzyć oddziaływanie spółdzielni na najbardziej handlowo i przemysłowo ruchliwe miasta ówczesnej Polski. Próbowano też współpracy ze sklepami łódzkimi, ale z dużo mniejszym powodzeniem. Pracownie i warsztaty Ładu były początkowo praktycznie wspólne ze Szkołą na Wybrzeżu.

Od roku 1934 wynajęto nieduży lokal przy ul. Wroniej 69, a od roku 1935 skupiono stolarnię, tkalnię i farbiarnię przy ul. Górczewskiej, gdzie rozporządzano około 200 metrami kwadratowymi powierzchni. Tkalnię prowadziła wówczas Grużewska-Kowalczykowa pod nadzorem Zofii Czasznickiej, farbiarnię Wisława Zalewska pod kierunkiem Wandy Szczepanowskiej. Dopiero w roku 1937 udało się na Górczewskiej zainstalować warsztaty stolarskie, którymi zarządzał Olgierd Szlekys, a które zatrudniały do 15 pracowników. Ceramika długo korzystała z entuzjastycznej współpracy z Mickunem i jego warsztatem, gdzie funkcje artystycznego nadzoru pełnił Ptaszyński. Obok własnych warsztatów Ład — pragnąc jak najszerszej współpracować z rzemiosłem i praktycznie na nie oddziaływać — zatrudniał szereg pracowni prywatnych. I tak wykonywali dla Ładu meble stolarze: Gajewski i Kosiorek (ul. Chłodna 29), Bandyh i Jaworski (ul. Wronia 69), Freund i Maletko (ul. Łucka 11), a ponadto Bracia Jaskółscy Ignacy i Antoni, a także J. Smolikowski. Przyjmowały również zamówienia Ładu niektóre fabryki meblarskie: w Poznaniu firma „Sroczyński” pod kierunkiem Węclawskiego, w Warszawie firma „Szczربیński” pod kierunkiem Sołdaczuka. Z tapicerów związali się z Ładem: ojciec i syn Puchalscy, Stanisław Grużel, S. Jaszewski i J. Wernik. Szereg projektów Ładu w brzoje wykonywała firma warszawska „Bracia Łopieńscy”, lampy do wykonania wedle projektów Ładu przyjmowała firma „Marciniak” w Warszawie i katowicka fabryka „De-Ka”. Lustra wykonywano w fabryce firmy „Dudało”. Nie jest to zapewne pełna lista współpracowników Ładu, ale daje pojęcie o tym, jak szeroko — mimo wszystko — udało się sięgnąć w głąb rzemiosła i nawet przemysłu artystycznego. Zapał, spora doza bezinteresowności i autorytet szkoły na zapleczu spółdzielni — umożliwiła szczupłej garstce inicjatorów Ładu — choć nie bez trudności i przeciwności, a nawet kryzysów, o jakich była mowa, mocno osadzić się w produkcji przedmiotów artystycznych okresu międzywojennego i zyskać sobie wcale liczne grupy odbiorców. Sukcesy te oddziaływały niewątpliwie także na przemysł nie związany z Ładem, a może jeszcze silniej na ambitniejsze warsztaty rękodzielnicze, które serio zaczęły przemyśliwać nad zmianą dotychczasowego asortymentu swych wyrobów, nie wytrzymując konkurencji z atrakcyjną produkcją Ładu. Pamiętając owe czasy mogą potwierdzić widoczną zmianę wyrobów rzemiosła i przemysłu artystycznego właśnie w latach trzydziestych XX wieku. Przypatrzmy się obecnie nieco bliżej pracy zespołów w poszczególnych gałęziach sztuki użytkowej, reprezentowanej w Ładzie. Największe niewątpliwie sukcesy zarówno ilościowe, jak artystyczne były udziałem tkactwa. Lansowano przede wszystkim surowiec „polski” — len na makaty, obicia, narzuty, serwety i serwetki najczęściej w technice żakardowej, wprowadzonej jeszcze przed rokiem 1930 przez

Lucjana Kintopfa. Obok niego i za jego przykładem próbowały się w tej nowej technice najwybitniejsze artystki Ładu z Bukowską, Śledziewską i Kunczyńską na czele. Len sprowadzano głównie z Żyrardowa za pośrednictwem jego przedstawiciela Bramsa, który rezydował na Thumackiem pod nr 2. Wykonywano także i oferowano zakardowe tkaniny jedwabne — jedwab kupowano w Milanówku lub sprowadzano wprost z Lyonu. Tu pracowały głównie Czasznicka, Karpińska, Dydyńska i Nowaczyńska. Wełnę na kilimy i inne tkaniny (jak narzuty wełniane na lnianej osnowie) kupowano przeważnie u chłopów, przy czym preferowano z uwagi na efekty fakturowe nici ręcznie przędzone. Tak ważne w materiale lnianym i wełnianym barwienie przeprowadzano przy pomocy farb angielskich i niemieckich, kupowanych w przedstawicielstwach odpowiednich firm w Warszawie. Chodziło tu o indantreny, których wyrób dopiero pod koniec omawianego okresu próbowała podjąć firma „Boruta” pod Łodzią. Do barwienia wełny na kilimy próbowano także we własnej farbiarni stosować tradycyjne sposoby i barwniki roślinne, w czym szczególne zasługi położyły Eleonora Plutyńska i Wanda Szczepanowska. Najwcześniejszym zestawem tkanin Ładu były niewątpliwie kilimy, które projektowały niemal wszystkie tkaczki Ładu z Czasznicką, Bulhakową, Szczepanowską, Bukowską. Znamy również piękne kilimy Jastrzębowski i Kintopfa. Zawarto też porozumienie z zarządem więzienia kobiecego w Fordonie, gdzie wedle wzorów Ładu więźniarki tkwały zbywając swe wyroby poprzez sklep spółdzielni. Z rzadka pojawiał się kosztowny dywan wiązany, jak na przykład znane „Łosie” Władysława Zycha. Wykonano też — ale tylko na specjalne zamówienia około 10 gobelinów: dwa Zofii Stryjeńskiej i osiem Szymańskiego. W połowie lat trzydziestych wprowadziła Karpińska na półki sklepu Ładu tkaniny słomiano-lniane, a Plutyńska wełniane dwuosnowowe, których techniki nauczyła się od tkaczy podlaskich w Sokółce pod Białymstokiem. Dzięki wspaniałej pamięci Józefa Albina jesteśmy w stanie odtworzyć nawet ceny jednostkowe tkanin ładowskich: metr kwadratowy gobelinu kalkulował się na 2000 złotych, dywanu wiazanego na 250—300 złotych, kilimów od 60 do 80 złotych, tkanin jedwabnych na 75 złotych za metr kwadratowy, lnianych, zakardowych na 20 do 50 złotych, tkanin dwuosnowowych na 40 złotych. Obok już wyżej wymienionych należy koniecznie wspomnieć jeszcze inne nazwiska najbardziej zasłużonych: Bronowski, Gruzewska, Kiczmanowska, Markowska, Mikołajczykówna, Passakassówna, Rankówna, Sigmundowa. Ogółem było ponad trzydziestu projektantów i opracowano ponad 600 wzorów.

Drugim wybitnym działem produkcji przedwojennego Ładu był mebel. Wprowadzono tutaj programowo surowiec polski, przede wszystkim sosnę, niekiedy wypalaną oraz inne drzewa, jak brzość, jawor lub czarny dąb. Rugowano w ten sposób mahonie i „orzechy”, choć nie

zawsze się to udawało. Starano się też używać z reguły drzewa pełnego, nie forniarów — czcąc właściwości uczciwie użytego materiału. Dla potanienia mebli, ale także dla znalezienia zastosowania dla rozpowszechnionego w Polsce surowca zaczęto lansować także meble wyplatane albo trzcinowe. Mimo to ceny były słone, gdyż produkcja w rzemieślniczych warsztatach operowała oczywiście tylko małymi seriami. Fotel Kurzątkowskiego obity tkaniną ładowską kosztował 260 złotych, stół rozkładany z pełnego drzewa 280, kanapa-łóżko 600 złotych, tak samo szafa trójdrzwiowa, tapczan 400, pokój stołowy z trzciny 600, a z pełnego drzewa 1200 złotych. Do najbardziej czynnych „meblarzy” Ładu należeli w tym czasie: Banach, Bielska, Danko, Dydyńska, Grzędzielska, Jastrzębowski, Karpińska, Knothe, Kocowski, Kucharski, Kurzątkowski, Schneider, Seczowski, Sigmund, Siwicki, Szlekys, Treter i Wincze.

Trzecim działem znakomicie się rozwijającym, którego zbyt stale się rozrastał i osiągnął około 500 sztuk rocznie, przy cenach kształtujących się od 10 do 70 złotych — była ceramika. Warsztaty współpracujące z Ładem: pracownie Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Liceum Sztuk Plastycznych w Poznaniu i Mickuna prowadziły interesujące eksperymenty szczególnie w zakresie pól barwnych. Wiele przedmiotów dostarczał ze swej pracowni w Akademii prof. Karol Tichy sam wybierając i selekcionując prace uczniów i asystentów, podobną rolę spełniał w Poznaniu Krzywiec. Obok nich do najbardziej czynnych członków Ładu w tej dziedzinie sztuki należeli: Golakowska, Kotarbińska, Mickun, Ptaszyński i Sobolewska, cenionym mistrzem był garncarz Koziuk.

Wytwarzano też sporo przedmiotów metalowych, jak lampy, puchary, miseczki, popielniczki, kubki. Były to przeważnie rzeczy kute ręcznie w miedzi, srebrze itp., a sprzedawane w cenie od 10 do 1000 i więcej złotych. Główną rolę odgrywał tu Grunwald, a ponadto Keiłowa, Ptaszyński, Konarzewski, Stryjeński, Jastrzębowski, Tchorek i Krzywiec. W sklepie Ładu sprzedawano też grafikę, której były „pełne teczki”⁴⁷⁾. Były to prace Kulisiewiczza Cieślewskiego-syna, Mrożewskiego, Krasnodębskiej-Gardowskiej i Janiny Konarskiej. Warto tu może dodać, że w ogóle „pierwszym produktem spółdzielni było opracowanie grafiki użytkowej (lata 1926/27): plakaty i ulotki reklamowe, razem kilkanaście sprzedanych pomysłów.”⁴⁸⁾ Ceny kształtowały się od 35 do 50 złotych za każdą rycinę. Ogromnym popytem cieszyły się sławne zabawki na drzewka świąteczne. „Już latem molestowaliśmy i zaliczkowaliśmy Jana Kurzątkowskiego, który wspólnie z bratem projektował, wykonywał i dostarczał najpóźniej do 15 grudnia każdego roku setki ozdób... Ozdoby zdobyły sobie wielki rozgłos i powodzenie wśród starszych, a szczególnie młodzieży i dzieci. Zawsze było mało, pomysły nadzwyczajne, wszystko z papieru, ceny od 50 groszy do trzech złotych... Sprze-

daż w ciągu dwóch tygodni osiągała ca 4000 złotych — ozdoby te wędrowały często za granicę.”⁴⁹⁾ Przy sposobności warto dodać, że Ład ówczesny otrzymywał wiele zgłoszeń od firm zagranicznych z Anglii, Brazylii, nawet Południowej Afryki z propozycją stałej dostawy towaru, najczęściej w fantastycznych i nierealnych ilościach, zupełnie niemożliwych do osiągnięcia w unikatowej i rękodzielniczej produkcji Ładu.⁵⁰⁾

Do popularności Ładu przyczyniały się oczywiście wystawy i sukcesy osiągane na pokazach międzynarodowych w kraju i za granicą. Pierwszym występem niejako oficjalnie inicjującym działalność spółdzielni była wystawa „Technika w gospodarstwie domowym” w Katowicach w roku 1926.⁵¹⁾ Potem przyszła wielka Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w roku 1928/29. Obsyłano też regularnie Targi Poznańskie, Wileńskie i Wschodnie we Lwowie. Ład uczestniczył w wystawach sztuki użytkowej w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki stale, a w roku 1936 urządził tam własną wielką wystawę. Pomijając inne wystąpienia krajowe warto wspomnieć o udziale w Wystawach Międzynarodowych w Paryżu w 1937 roku i Nowym Jorku w 1939 oraz o bardzo licznych reprezentacjach w wystawach w stolicach Europy niemal corocznych.

Ład powołując do życia statutowo Instytut Doświadczalny dla spraw rzemiosła i przemysłu liczył na to, że dla prowadzenia tak ważnej placówki otrzyma od państwa stałą subwencję. Jakoż „państwo okazało dobrą wolę dając subwencję 25 000 złotych, choć planowane potrzeby były stokrotnie większe.”⁵²⁾ Ponadto w roku 1928 na zlecenie ówczesnego Ministra dla Handlu i Przemysłu Eugeniusza Kwiatkowskiego udzielono Ładowi bezzwrotnej subwencji w wysokości 50 000 złotych.⁵³⁾ „Nie była ona obwarowana żadnymi warunkami, a grupa artystów cieszyła się tak wielkim zaufaniem rządu, że nie stosowano żadnych rygorów ani też wymagań jakiejś kontroli.”⁵⁴⁾ Innych zasiłków jednak Ład od resortowego ministra nie otrzymał więcej i prawdopodobnie dlatego postulowany Instytut nie rozwinął żadnej działalności. Poza samym faktem istnienia placówki projektującej i wykonującej wyroby sztuki użytkowej, które mogły oddziaływać na poziom krajowej produkcji — nie słyszymy ani o ządaniach Ministerstwa ani o planowych pracach wzorczyjących w samej spółdzielni. Drugim zastrzykiem finansowym była wspomniana już przeze mnie pożyczka Banku Gospodarstwa Krajowego, która przyczyniła się do opisanego kryzysu Ładu w roku 1930, ale na pewno umożliwiła na początek zorganizowanie produkcji. Były i inne subwencje. Sprawa nie jest jednak całkiem jasna w świetle posiadanych przeze mnie wiadomości. Słyszymy o pożyczce 40 000 złotych pod zastaw 54 sztuk wspaniałych tkanin, kilimów i dywanów, które wędrowały po różnych wystawach zagranicznych. Albin, z którego relacji czerpię tę wiadomość,

podaje, że pożyczkę tę wyasygnowało Ministerstwo Kultury i Sztuki i nie podaje daty jej otrzymania. Zachodzi tu na pewno nieporozumienie, bo w latach trzydziestych (myślę, że pożyczka ta uratowała Ład w kryzysie 1930 roku) Ministerstwo takie już od dawna nie istniało. Wątpię czy taką wielką sumą mógł rozporządzać Departament Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Może jednak udało się te pieniądze otrzymać poprzez ówczesnego dyrektora tego Departamentu, a profesora Szkoły Sztuk Pięknych Władysława Skoczylasa? Jest również rzeczą możliwą, że ważna ta pożyczka pochodziła z Ministerstwa Spraw Zagranicznych, co zdaje się poświadczać wzmianka o „zastawie” w tkaninach, używanych na pokaz na zagranicznych wystawach. Ponadto ze wspomnień Zofii Czasznickiej i Albina dowiadujemy się o jakichś subwencjach jeszcze innych: „w latach kryzysowych” — pisze Albin — „subwencje były bardzo ograniczone i wyrażały się kwotami ca 5000 złotych.” Można by z tego wnioskować, że w latach pokryzysowych były wyższe. Nie wiemy jednak skąd one pochodziły. Być może, że z Funduszu Kultury Narodowej, skąd — jak dowiadujemy się ze wspomnień rękopiśmiennych Z. Czasznickiej — „Ład dostał większą sumę na opracowanie nowych projektów kilimów i gobelinów. Warunki polegały na możliwościach sprzedawania z warunkiem stałego uzupełniania na sumę udzielonej pomocy (rodzaj depozytu)”. Dowiadujemy się również z tej relacji, że Czesław Bobrowski „w okresie międzywojennym... dyrektor Departamentu Ekonomicznego Ministerstwa Rolnictwa i Dóbr Państwa, udzielał zapomóg Ładowi w finansowo krytycznych momentach.”⁵⁵⁾ W tym miejscu szczególnie odczuwa autor tych słów brak dokumentów archiwalnych. A sprawa nie jest błaża — choć moi informatorzy nie przywiązywali i nie przywiązują doń większej wagi, jak wynika z braku precyzji w podawaniu sum, dat i subwencjodawców. Chodzi bowiem o stwierdzenie, czy ówczesny rząd zdawał sobie sprawę z wagi istnienia tego rodzaju placówki wobec braku innych form organizacyjnych i koncepcyjnych dla poprawy estetyki produkcji rzemieślniczej i przemysłowej. Pracując w tym czasie na innym odcinku produkcyjnym, jako prezes Związku Towarzystw Popierania Przemysłu Ludowego — wiem, że rząd utworzył dla poparcia wiejskiej wytwórczości specjalny Bank Przemysłu Ludowego z siedzibą przy ul. Tamka nr 1. Byłem członkiem Rady Nadzorczej tego Banku. Do rozwoju rękodzieła ludowego i upraw lnę przywiązywano więc dużą wagę. Myślę, że jakieś formy popierania działań nad poprawą produkcji rękodzielniczej istniały i stąd zainteresowanie Ładem, zainteresowanie, którego szczątkowe niestety ślady znajdujemy w podanych powyżej relacjach o subwencjonowaniu spółdzielni. Natomiast o innej formie opieki władz ówczesnych nad Ładem mamy nieco więcej wiadomości. Mam tu na myśli wielkie zamówienia w Ładzie różnych instytucji państwowych lub

zostających pod wpływem państwa. I tu wprawdzie lista tych zleceń nie wydaje się ani pewna ani kompletna, ale sama ich ilość sporo mówi o „wielkich odbiorcach” Ładu. Niestety nie umiem podać (poza jednym wypadkiem) dokładnej daty zamówień, myślę jednak, że otrzymanie ich za dyrekcji Sigmunda wyprowadziło Ład z kryzysu 1930 roku. I tak wiemy, że Ład został powołany do wyposażenia wnętrza pałacu Mysławickiego w Łazienkach, biur Głównego Inspektoratu Sił Zbrojnych w Alejach Ujazdowskich, portu lotniczego na Okęciu i wreszcie siedziby Ministerstwa Spraw Zagranicznych w pałacu Brühlowskim przy placu Saskim. Dzięki Warchałowskiemu, który zmarł w roku 1938 — i jego kontaktom z Ministerstwem Spraw Zagranicznych Ład wyposażył wiele polskich ambasad i poselstw w całym świecie, między innymi w Moskwie.⁵⁶) Artyści Ładu projektowali wnętrza lub bodaj je wyposażali w lokalach Polskiego Radia w Baranowiczach, Łodzi, Katowicach i Warszawie (częściowo), a także kasyna oficerskie w Brodnicy, Grodnie i Kutnie. Budynek administracji zapory wodnej w Rożnowie również tej spółdzielni zawdzięczał swój wystrój. Inicjatywie prof. Konstantego Krzeczковского zawdzięcza Ład zlecenie Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie na urządzenie jej gmachu.⁵⁷) Ogromnym wysiłkiem produkcyjnym było zlecenie Polskich Kolei Państwowych na zastony w oknach pociągów z herbami polskimi oraz na obicia — było to jednak jedno z najbardziej opłacalnych zamówień. Len użyty do tego celu znakomicie wyróżniał polskie wagony od wszelkich zagranicznych. Dużo pracy i zachodów wymagało wyposażenie statków: Batory, Piłsudski i Sobieski, w których wyroby Ładu odegrały dominującą rolę. I tu też — jak wiemy ze współczesnych relacji — materiał i forma mebli i tkanin wyróżniały znamienne wnętrza statków. Rząd zamówił wreszcie na dar dla króla szwedzkiego znany gobelin Szymańskiego „Kopernik”, jedno z najznakomitszych dzieł, jakimi Ład mógł się legitymować. Zamówienia takie były oczywiście wyrazem także pewnej formy subwencji dla spółdzielni oraz uznania dla jej działalności. Po przebrnięciu przez kryzys gospodarczy lat 1929—1931, po okrzepnięciu organizacji spółdzielni i wyjściu poprzez sklep i wcale liczne zamówienia prywatne na urządzenie mieszkań w nowobudujących się domach — na szersze fale oddziaływania społecznego — Ład miał coraz większe szanse spełnienia zamierzeń wytyczonych przez statut. Piętą Achillesową były ceny rękodzielnicze jego wyrobów, stanowczo zbyt wysokie przy średnich zarobkach ówczesnych obywateli polskich, gdy przeciętne pobory pracującego inteligenta nie przekraczały 300 złotych miesięcznie. Jednakże każdy, kto pamięta te czasy, wie, że właśnie od czasu oddziaływania Szkoły, potem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i jej społecznego przedłużenia praktycznego w postaci spółdzielni Ład — poziom wyrobów stolarskich, tkackich, ceramicznych etc. począł się gwałtownie podnosić, że wnętrza mieszkań, sklepów, biur,

wystaw sklepowych zmieniały się wyraźnie na lepsze i coraz mniej przypominały te z XIX wieku. Był to dowód, że pionierska praca Ładu, jego przykład i jego wzorce zaczynają zdobywać uznanie i zrozumienie także poza najbliższym kołem jego protektorów i zwolenników i że zmusza to całą produkcję kraju do nowych wysiłków i prób podniesienia jej poziomu estetycznego.

4. Okres okupacji niemieckiej.

Kres tym nadziejom położyła oczywiście wojna i straszliwa zmora hitlerowskiej okupacji. Ład, który tkwił w Warszawie, a więc w samym centrum ucisku i terroru nazistowskiego, musiał oczywiście ucierpieć, jak wszystkie polskie instytucje i organizacje. Nie przerwał swej pracy, która mogła zapewnić i zapewniała w pewnej mierze jego członkom i pracownikom środki utrzymania czy bodaj wegetacji. Oto wspólna relacja Czasznickiej i Grużewskiej, które wraz z dyrektorem Ładu Czesławem Knothe i Władysławem Wincze zawiadywały spółdzielnią w czasie wojny: „W roku 1939 zostały całkowicie zniszczone zakłady produkcyjne, mieszczące się przy ul. Górczewskiej nr 14. Pozostał tylko jako majątek spółdzielni sklep przy Krakowskim Przedmieściu nr 13 w Hotelu Europejskim. W czasie działań wojennych 1939 roku w sklepie był zorganizowany punkt sanitarny. Antoni Uniechowski był zmobilizowany jako sanitariusz i właśnie w lokalu Ładu miał punkt sanitarny. Wskutek działań wojennych została rozbita szyba wystawowa i sklep był otwarty dla wszystkich i z nim sklep zabezpieczono, ustalono, że częściowo rzeczy zostały rozgrabione.” Na zlecenie Czasznickiej pracownica Ładu Kowalczykowa (która po nieobecnych Józefie Albinie objęła kierownictwo sklepu) i Bildziukowa przeprowadziły remanent całego sklepu. „Postanowiono otworzyć sklep, który zaczął normalnie funkcjonować. Siłą konieczności sklep znalazł się w samym środku władz niemieckich, a więc był przedmiotem stałego zainteresowania różnych czynników, jak Gestapo, architektów Niemców... i innych. W pierwszym okresie w obawie przed konfiskatą ewentualną lub wykupieniem wszystkiego przez Niemców, cenniejsze tkaniny zostały umieszczone u kolegów i przyjaciół Ładu. Niestety w powstaniu warszawskim zniszczyło się prawie wszystko. Spośród klientów niemieckich wyróżnił się jako człowiek architekt Łukas, który był z wielkim uznaniem dla Ładu. Zachwycał się polską sztuką, jak również francuską, nie znosił ówczesnej sztuki niemieckiej. Pomógł w uwolnieniu z Oświęcimia męża Kowalczykowej. W rezultacie w roku 1943 został aresztowany przez Gestapo.” Spółdzielnia otrzymywała jakieś zamówienia i zlecenia od okupanta. „Za urządzenie

jakiegoś majątku pod Radomiem Niemcy płacili spółdzielni... żywnością: mąką, cukrem, kiełbasami, masłem. Produkty te były rozdzielane pomiędzy pracowników Ładu i potrzebujących plastików." W roku prawdopodobnie 1943 (daty dokładnej relacja Czasznickiej i Grużewskiej nie podaje) Ład został usunięty z Hotelu Europejskiego i przeniesiony na Rynek Starego Miasta nr 11, do kamienicy Mortkowiczów. Została tu obok sklepu zbudowana pracownia i piec ceramiczny, gdzie pracował Władysław Zych. Obok niego i wspomnianych członków dyrekcji czynni byli w spółdzielni w ostatniej fazie okupacji: kierownik sklepu Władysław Kowalczykowa, księgowa siostra muzyka Perkowskiego, woźny Józef Kwiatkowski, Wiktoria Kałużyńska i tkaczka Pelagia Zabłotniak. Modele meblarskie opracowywał Czesław Knothe, „który miał wielkie poczucie obywatelskie w czasie okupacji w stosunku do pracowników i różnych osób potrzebujących pomocy." Płacono wszystkim równo po 500 złotych miesięcznie, czyli mniej więcej równowartość dwóch kilogramów masła. Tylko Zych otrzymywał 1000 złotych miesięcznie. W pierwszych już dniach powstania dom i sklep uległy całkowitemu zniszczeniu, zbombardowane i spalone. Tak w sierpniu 1944 roku skończyły się dzieje „dawnego” Ładu.

5. Początki organizacji Ładu po zakończeniu wojny.

Niemal natychmiast po wyzwoleniu stolicy, gdyż już 15 kwietnia 1945 roku — dzięki energii i inicjatywie Zofii Czasznickiej — odbyło się w prywatnym mieszkaniu Sławińskiego zebranie ocalałych i przybyłych już do Warszawy członków Ładu, na którym spotykamy obok inicjatorów: Brunona Zborowskiego (wybranego prezesem Rady Nadzorczej), Stanisława Kucharskiego, Władysławę Grużewską-Kowalczykową, Wiktorię Zalewską-Kałużyńską, Wacława Kałużyńskiego, Czesława Knothe, Marię Gralewską, Pelagię Zabłotniak, Henryka Domagalskiego, Eugeniusza Olejniczaka, Jerzego Puchalskiego, Genowefę Grużewską i Janinę Flak. Przedwojenny statut przejrano i przystosowano do otrzymanego blankietu z nadrukiem: „Statut spółdzielni pracy”. Został on wkrótce zarejestrowany 11 października 1945 roku w Wydziale II Sądu Okręgowego pod numerem rejestru R.S.V.830, a spółdzielnia otrzymała nazwę: „Spółdzielnia Artystów Plastików Ład z odpowiedzialnością udziałami w Warszawie.” Obowiązywał on z małymi zmianami do roku 1950. Celem spółdzielni wedle tego statutu „jest projektowanie i wykonywanie projektów wszelakich przedmiotów wchodzących w zakres architektury wnętrz: jak meble, tkaniny, ceramika, metal itp. oraz projekty architektoniczne.”⁵⁸⁾ Czasznicka przedstawiła stan majątkowy i straty spółdzielni na tym

pierwszym zebraniu. Straty zostały ocenione na 912 000 złotych. Ocalały majątek to jedynie plac w Ursusie, zakupiony w czasie wojny roku 1943 o powierzchni 600 metrów kwadratowych. Do Zarządu, obok prezesa Zborowskiego, powołano Kucharskiego i Czasznicką, na kierownika administracji J. Barana, do Rady Nadzorczej: H. Jastrzębowską, Śledziewską, Sławińskiego, Szymańskiego. Dla rozpoczęcia produkcji postanowiono wydzierżawić pracownię stolarską firmy: Szlekys, Wincze i Jaworski.⁵⁹⁾ Nowo powstała instytucja potrzebowała oczywiście lokalu. By go uzyskać w jakże trudnych warunkach zniszczonej stolicy — udano się do Ministra Odbudowy Michała Kaczorowskiego, który wydał zaświadczenie o potrzebie istnienia Ładu dla odbudowy Warszawy, co upoważniało do rejestracji spółdzielni i przydziału lokalu. Otrzymał go przy ul. Pankiewicza 3. Trzeba było go bronić wobec ciągłych gróźb eksmisji przez rozmaite instytucje, przy czym spółdzielnia sporo zawdzięczała pomocy Ministra Eugeniusza Szyra oraz Naczelnika Wydziału Kultury Zarządu Miasta Henryka Ładosza. Pierwszych subwencji udzielił Ładowi ówczesny dyrektor Departamentu Ministerstwa Kultury i Sztuki Aleksander Rafałowski. Lokal przy ul. Pankiewicza nr 3 — była to piętrowa oficyna z kilku parterowymi przybudówkami, potem uzyskano jeszcze stolarnię przy ul. Łuckiej 11. W lokalu tym uruchomiono też rychło pracownię metaloplastyki pod kierunkiem Eugeniusza Olejniczaka. Trudno jednak było rozwijać produkcję i szerszą działalność w szczupłych ramach lokali zniszczonego miasta. W maju 1946 roku udało się utworzyć filię zakładów Ładu w nie zniszczonej Łodzi, dla której prowadzenia wyjechał tam Kucharski, na jego miejsce wstąpił jako wicedyrektor Olgierd Szlekys. Z inicjatywy przybyłej ze Szwajcarii H. Jastrzębowskiej zakrzętnięto się wokół zdobycia warsztatów na Dolnym Śląsku. Zwróciła ona uwagę na Kłodzko i Puszczkovo (obecnie Polanica). W Kłodzku udało się zdobyć stolarnię, tkalnię i farbiarnię przy ul. Słowackiego 6, w Polanicy otworzyć przy ul. Warszawskiej 7 stolarnię, ale także sklep. Jastrzębowska zaprojektowała jego wnętrze i odtąd był on źródłem finansowej samowystarczalności oddziału Ładu w Polanicy, dawał największy dochód. Sprzedawano w nim tkaniny, sprzęty, zabawki, pamiątki.⁶⁰⁾ Za wstawiennictwem ministra Szyra otrzymano kredyty inwestycyjne w wysokości półtora miliona złotych na uruchomienie zakładów na Dolnym Śląsku.⁶¹⁾ Uzyskano też dom mieszkalny w Polanicy na pomieszczenie dawnych rzemieślników Ładu przybyłych ku wzruszeniu Jastrzębowskiej na Śląsk. Dla organizowania tam produkcji tkackiej wyjechała też w roku 1946 Helena Bukowska.⁶²⁾ Od roku 1947 ogólnie kierownictwo zakładów śląskich obejmuje Władysław Wincze, Ład zatrudniał w tym czasie już 36 stałych pracowników, o dwóch więcej niż ówczesnie w Warszawie.⁶³⁾ W stolicy tymczasem z końcem 1946 roku uzyskano lokalizację na sklep przy Nowym Świecie nr 34

wraz z dodatkowym funduszem inwestycyjnym w wysokości pół miliona złotych, ale budowa ta miała się jeszcze długo ciągnąć.

Po zdobyciu jakich takich pomieszczeń najważniejszą rzeczą dla Ładu było zdobycie warsztatów. Pierwsze maszyny (krosna i żakard) kupiono w roku 1945, wkrótce uzyskano także maszynę do bicia kart żakardowych z zapomogi uzyskanej od Ministerstwa Kultury i Sztuki. Józef Sławiński odstąpił krosna podnóżkowe wąskie i szerokie, a z Łodzi dostano dalsze od Wagnera.⁶⁴)

Teraz dopiero mogła przyjść kolej na staranie się o zlecenia. Dzięki Jerzemu Hryniewiczowi, który został członkiem Ładu — jednym z pierwszych zamówień były zasłony do okien Ministerstwa Odbudowy Kraju. Ministerstwo Kultury i Sztuki poleciło wykonać trzy makaty jako prezent rządu dla Józefa Stalina, dla armii radzieckiej Olejniczak skonstruował kilka mosiężnych żyrandoli. Większe i bardziej całościowe zamówienia obejmowały wyposażenie stacji radiowej w Raszynie, kawiarni w hotelu Polonia i meble dla hotelu Bristol. Nie jest to zapewne pełna lista prac Ładu w dwóch pierwszych powojennych latach. Już ona jednak wskazuje, że młode władze Polski Ludowej doceniały ówczesne znaczenie spółdzielni dla rozwoju rzemiosła artystycznego i jego odbudowy. Kredyty i subwencje, zamówienia i przydziały lokali czy warsztatów pozwoliły kierownikom ówczesnego Ładu na stosunkowo bardzo szybko zorganizowanie instytucji, natychmiastowe niemal podjęcie pracy i to z perspektywą jej intensyfikacji we wcale — jak na ówczesne możliwości w tak zniszczonym kraju — dobrych warunkach lokalowych i kadrowych. Chodziło jednak o to, czy uda się wznowić pierwotny program Ładu — przodowanie w jakości wyrobów rękodzielniczych i wreszcie stworzenie placówki wzorcującej dla odbudowującego się i upaństwowionego przemysłu. Znaleźli się ludzie, którzy podjęli tę inicjatywę. Na Walnym Zebraniu dnia 21 września 1946 roku Wanda Telakowska, pracująca wówczas w Ministerstwie Kultury i Sztuki, proponuje stworzenie centralnej organizacji przemysłu artystycznego i wzornictwa przemysłowego, w której by Ład i jego kadra zajęły czołowe miejsce. Sprawa ciągnęła się dość długo i została tylko częściowo zrealizowana i to bez udziału Ładu — jako Instytut Wzornictwa Przemysłowego — choć ten ostatni przyciągnął sporo ludzi z Ładu i początkowo opierał się na jego doświadczeniach i ideologii. Dla Ładu przyszły tymczasem ciężkie chwile narzuconej z góry reorganizacji, które miały wypełnić kilka lat dalszych jego dziejów i pozbawić go nadziei na odegranie wybitniejszej roli w podnoszeniu poziomu produkcji przemysłowej i rękodzielniczej.

6. Dalsze dzieje Ładu od roku 1948.

Jak dla tylu innych dziedzin życia w Polsce Ludowej wyraźną cezurą w rozwoju Ładu był najpierw okres 1949/50, okres zaostrzenia centralizacji wszelkich przejawów inicjatywy i produkcji — a potem rok 1956, gdy w atmosferze popaździernikowej szukać poczęto innych form organizacyjnych. Zdanie sobie sprawy z przebiegu tych zmagania o wypracowanie ideologicznego i artystycznego profilu Ładu — będzie głównym przedmiotem moich rozważań. W dalszych ustępach zgromadzę wiadomości o kolejnych władzach spółdzielni, o liczbie i składzie jej członków, potrącam o rozwój finansowy Ładu, jego bazę lokalową, by na koniec poświęcić nieco uwagi sprawom nowych gałęzi produkcji. Zestawienie wystaw kolejnych Ładu znajdzie czytelnik osobno.

Pierwszą jaskółką zapowiadającą rozpoczęcie walki przez władze nadzorcze spółdzielni o bezwarunkowe podporządkowanie się jej schematowi przewidzianemu przez ówczesne centralistyczne tendencje zarządzania tego rodzaju placówkami — był prawdopodobnie artykuł w Życiu Warszawy z dnia 10 października 1948 roku, inspirowany przez Centralę Spółdzielni Produkcyjnych, zatytułowany „Nieład w Ładzie”. Rada Nadzorcza w składzie: prezes Bruno Zborowski oraz członkowie: Jastrzębowski, Knothe, Pawełko, Sigmund i Szymański wraz z członkami Zarządu: dyrektorem Szlekysem,¹ Żółtowską i Władysławem Winche — postanowiła na posiedzeniu 18.XI.1948 złożyć memoriał w Prezydium Rządu w sprawie niedogodności narzucanego Ładowi statutu i w oparciu o ideologiczne tradycje Ładu przedstawić własny projekt statutu. Na tym zebraniu zreferowała go radca prawny spółdzielni Wanda Grażyna Szmurło. Obok Rady Nadzorczej i Walnego Zebrania władzą główną miała być dyrekcja złożona z pięciu członków: dyrektora, kierownika administracji oraz kierowników artystycznych pracowni Ładu: stolarskiej, tkackiej i warsztatów w Polanicy i Kłodzku. W ten sposób miał być zabezpieczony udział czynnika artystycznego w kierownictwie spółdzielni. 27.XI.1948 roku Rada Nadzorcza wybrała komisję dla napisania memoriału do Ministra Kultury i Sztuki Dybowskiemu, u którego przede wszystkim postanowiono szukać poparcia. 28.XI. profesorowie Zborowski i Jastrzębowski z dyrektorem Szlekysem byli u ministra i złożyli przygotowany memoriał. Wyników jednak konkretnych nie osiągnięto, a to tym bardziej, że Ład żądał ulg w opodatkowaniu produkcji i projektantów, czego jednostronnym zarządzeniem Ministerstwa Kultury i Sztuki nie można było przeprowadzić.

Na Walnym Zebraniu Spółdzielni dnia 19 grudnia 1948, które odbyło się w obecności rezydenta z Centrali Spółdzielni Produkcyjnych doszło do generalnej rozprawy z jej żądania. Pierwsza zabrała głos Wanda Grażyna Szmurło, radca prawny. Wskazała ona na to,

że Ład nie mieści się w ramach organizacyjnych i produkcyjnych innych spółdzielni zrzeszonych w Centrali. Jego głównym zadaniem jest przygotowywanie wzorców artystycznych dla produkcji rzemieślniczej i przemysłowej innych komórek produkcyjnych, a wcale nie sama produkcja. Tak był on pomyślany przez swych założycieli i tych, którzy wznowili jego prace po ostatniej wojnie. Na całym świecie — powiedziała Szmurło — tego rodzaju prace się subsydiuje, a nie opodatkowuje tak samo jak warsztaty pracujące tylko dla zysku. Ład nie jest po prostu spółdzielnią zarobkową i kto tego nie rozumie dąży widocznie do jego likwidacji. Kintopf podniósł żądanie skreślenia z listy członków-artystów nie pracujących stale w warsztatach czy przy bieżącym projektowaniu. Tego rodzaju postawienie sprawy jest nie słuszne, bo równocześnie skreśla się sumy na prowadzenie prac eksperymentalnych i projektowych nie związanych bezpośrednio z produkcją, uniemożliwiając zatrudnienie tychże artystów. Zarzuty podniesione przez rewidenta odnośnie prowadzenia buchalterii Ładu są może słuszne i trzeba będzie je wnikliwie przeanalizować. Rewident Centrali stwierdza, że postulat wpisania na członków spółdzielni wszystkich osób w niej zatrudnionych jest nie odwołalny. Profesor Knothe protestuje przeciwko zarzutom wysuniętym w piśmie Centrali przeciw poziomowi artystycznemu produkcji Ładu. Odmawia on kompetencji jego autorom. Profesor Jastrzębowski uznaje sytuację za groźną dla przyszłości Ładu. Słowo „bałagan” użyte w piśmie Centrali wskazuje na stanowisko tej instytucji. Jastrzębowski słucha jej zarzutów z uśmiechem: pani Żółtowska jest przedwojennym fachowcem, buchalter Ładu Schemdowski jest buchalterem Najwyższej Izby Kontroli Państwa. Dla spokoju sumienia zwróccono się w sprawie prowadzenia buchalterii do rzeczoznawcy Stefana Benzeffa i jego opinia wypadła dodatnio, potwierdzając fachowość buchaltera, który jednak musiał ustąpić. Nasza dobra wola — woła Jastrzębowski — nie jest uwzględniana, a Ład musiałby się zmienić w biuro buchalterów i kalkulatorów, statystyków i magazynierów, by sprostać przesadnym żądaniom kontroli. Majstrowie nasi zamiast przy warsztacie już dzisiaj spędzają większość czasu przy biurkach. Jeśli Ład w ogóle ma istnieć jako placówka powołana w roku 1926 na dal — to władze nadzorcze muszą zrozumieć, że od dwudziestu lat pracujemy nie dla zysku lecz przede wszystkim ideowo. Podwyższenie komornego dla członków Ładu o 50% wskazuje na to, jak się nas traktuje — jako spekulantów z prywatnej inicjatywy, a nie jak artystów pragnących podnieść wartość artystyczną i tym samym ekonomiczną produkcji. Zarzut, że Ład pracuje tylko dla burżujów jest nieprawdziwy. Nasze surowce są tanie i proste, formy pomyślane ekonomicznie, ale praca koncepcyjna i eksperymentalna musi być opłacalna. Podsumowując Jastrzębowski stwierdza, że „można nas rozpedzić, ale sami się nie rozwijamy, bo celu dla którego pracujemy nie można nam odebrać.” Pod koniec posiedzenia wy-

brano na dyrektora spółdzielni Władysława Wincze, ale rewident zastrzegł się, że na przyszłość kandydatury muszą być stanowczo uzgadniane z władzami nadzorczymi.

Na Walnym Zebraniu 15 maja 1950 roku dyrektor Wincze komunikuje, że starania Ładu o tyle odniosły sukces, że wbrew sugestiom Centrali Spółdzielni Produkcyjnych Ładu nie zlikwidowano. Będzie on teraz podporządkowany świeżo utworzonej Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego (Cepelia), z czym Zarząd łączy duże nadzieje na lepsze zrozumienie zadań Ładu. Zgodnie z żądaniem władz przyjęto na członków wszystkich pracowników Ładu. Nadzieje związane z Cepelią nie miały się urzeczywistnić. Już w czerwcu wypisało się ze spółdzielni 19 artystów, znękanym podniesieniem o 50% podatków dla jej członków. Z tego samego protokołu Rady Nadzorczej z dnia 16 czerwca 1950 roku dowiadujemy się, że dyrektor Szlekys (który zastąpił Winczego) zgłosił rezygnację i memoriał w sprawie ostatecznej likwidacji Ładu. Wniosków tych nie przyjęto, ale wysłano delegację w osobach prezesa Rady Nadzorczej profesora Zborowskiego, profesor Śledziewskiej i Kodis-Freyerowej na pertraktację z Cepelią. W wyniku tych rozmów⁶⁵) prezes Cepelii Zofia Szydłowska zażądała sformułowania na piśmie spraw spornych i powołania komisji arbitrażowej. Okazuje się dalej, że Cepelia skreśliła z budżetu Ładu pół miliona złotych na opłatę projektów wykonanych przez artystów Ładu, a nie przyjętych do produkcji. Zdaniem członków Rady jest to przekreślenie pracy Ładu jako placówki wzorczącej i eksperymentatorskiej. Ponadto skarżono się, że Cepelia nie przyjmuje od Ładu towarów wyprodukowanych, w rezultacie klienci masowo rezygnują z usług Ładu. Do komisji arbitrażowej z ramienia spółdzielni postanowiono powołać przedstawiciela Ministerstwa Kultury i Sztuki, Związku Polskich Artystów Plastyków i dra Józefa Grabowskiego. O pracach tej komisji nie mamy żadnych dalszych wiadomości.

W wyniku zaostrzających się scysji z władzami do spółdzielni niewątpliwie wkrada się nieporządek w codziennym toku pracy. Dowodzi tego większa kradzież w jej magazynach, stwierdzona na posiedzeniu Rady Nadzorczej 22 sierpnia 1950 roku. Na dalszych posiedzeniach Rady Nadzorczej (w dniu 17 X 1950, 7 XI 1950, 10 XI 1950) oraz Walnym Zebraniu 12 XI tegoż roku — toczy się dalsza walka o profil Ładu, koncentrująca się wokół jego statutu i jego przepisów. Postulaty Cepelii formułują jej przedstawiciele (stałe obecni na posiedzeniach i zebraniach) Wrede i Tarno: Zarząd Spółdzielni ma pokryć koszty kradzieży, podwyższyć marżę w sklepie z 5 na 10%, zaległy domiar podatkowy rozłożyć na wszystkich członków spółdzielni. Przynależność spółdzielni do drobnej wytwórczości nakłada obowiązki podporządkowania się wskaźnikom wytwórczości masowej i opłacalnej. W odpowiedzi członkowie Rady zwracają uwagę, że Ład jest drobnym przedsiębiorstwem i nie

może uprawiać żadnej produkcji masowej. Żądania rewidentów wymagałyby zaangażowania po dwóch urzędników na każdego pracownika warsztatów spółdzielni, a przecież nie ilość ale jakość jest celem Ładu. Szlekys prosił stanowczo o zwolnienie go z obowiązków dyrektora, gdyż nikt z artystów nie może podjąć się w tych warunkach prowadzenia Ładu. Zborowski ustala, że w razie likwidacji Ładu — żadna inna spółdzielnia nie może podszycić się pod jego nazwę. 7 października 1950 roku prezes Rady Nadzorczej wita prof. Kazimierza Nitę, który wszedł do Zarządu spółdzielni. J. Wrede autorytatywnie ustala, że wszelkie kandydatury muszą być uzgodnione z czynnikiem politycznym i władzami nadzorczymi Ładu, tak samo jak kandydatury na przewodniczącego Walnych Zebrań oraz wszystkie projekty uchwał. Po O. Szlekysie pełni obowiązki dyrektora Andrzej Wróblewski, jednakże na posiedzeniu Rady Nadzorczej 10 XI 1950 przedstawiciel Cepelii oznajmia, że kadry jej nie zgadzają się na tę kandydaturę (mimo to pełnił on nadal w roku następnym funkcje dyrektora). Na Walnym Zebraniu 12 XI 1950 roku — mimo gróźb plastyków, że wystąpią z Ładu — po przemówieniu reprezentanta Cepelii Dubaja — zdecydowano się przyjąć „tymczasowo” statut ramowy Cepelii i „warunkowo” jej się podporządkować.

19 stycznia 1951 roku na posiedzeniu Rady Nadzorczej dyrektor Wróblewski komunikuje, że nowopropozowany przez Cepelię statut chce ograniczyć działalność Ładu tylko do województwa warszawskiego! Rada decyduje się zaprotestować i próbować uzasadnić nonsens tego rodzaju ograniczeń. Rzeczywiście udało się ich uniknąć. Następną batalia pozostawił ślad w protokole posiedzenia Rady Nadzorczej z dnia 4 kwietnia 1951 roku. Dyrektor Wróblewski wskazał na to, że plany pracy narzucane przez Cepelię nadają Ładowi wyłącznie charakter małego warsztatu produkcyjnego, a równocześnie ogranicza się spółdzielnię lokalową i odmawia systematycznie dostarczania surowców. Replika władz zwierzchnich była nie zwykle ostra: „W obecnej rzeczywistości należy rozróżnić hierarchie potrzeb państwowych, trzeba pamiętać, że zagadnienia artystyczne nie są na pierwszym miejscu... Narzucone w planie-nakazie meble użytkowe muszą być w podanej ilości wykonane ze względu na żądania rynku zbytu.” Członek ówczesny zarządu spółdzielni Szonert zwraca uwagę, że można się liczyć z przestojami, bo tkalnia nie ma lokalu. Drugi członek Zarządu Nita protestuje przeciw przydziałom pracy zacierającym profil Ładu, przydziały te wskazują na niezrozumienie zagadnień artystycznych, leżących u podstaw ideologii Ładu. Ponieważ Cepelia nie chce wyplacać zaległych honorariów plastynom — stosunek tych ostatnich do spółdzielni uległ zmianie na gorsze i istnieją poważne trudności z angażowaniem ich do prac projektowych. Prof. Knothe proponuje, by ustawić plan produkcji Ładu w kategoriach projektowych. Ład winien przede wszystkim produkować projekty (dla innych spółdzielni), a nie dawać gotowy

towar dla rynku zbytu. Zadaniem Ładu i jego specyfiką jest tworzenie wartości plastycznych, plan więc produkcyjny winien być ujęty raczej od strony projektodawczej, a nie wykonawczej. Z pewnymi modyfikacjami takie ujęcie najistotniejszych zadań spółdzielni Ład proponuje raz jeszcze na posiedzeniu Rady Nadzorczej 21 stycznia 1952 roku, przygotowującym Walne Zebranie. Prof. Nita stwierdza: „Założeniem naszym winien być wybitnie modelowy charakter produkcji, a więc produkowanie wzorcowych mebli i tkanin niepowtarzalnych oraz eksperymentowanie we wszystkich zakresach plastyki użytkowej.” Na Walnym Zebraniu 10 lutego 1952 roku zgłosił swe ustąpienie ostateczne dyrektor Andrzej Wróblewski. Na jego miejsce powołano Tadeusza Więckowskiego. Zapowiedziano też, że dla pozyskania plastyków zgodzono się na zapłacenie zaległych wciąż honorariów autorskich do końca 1952 roku. Jak wynika z tych i dalszych protokołów zebrań Rady Nadzorczej i Walnych całej spółdzielni — mimo przyjęcia pod przymusem narzuconych statutów ramowych i dużych trudności w realizacji programu artystycznego wobec ciągłych żądań masowej produkcji standartowej — Ład unika zbyt drastycznych skutków centralizacji i wybrania na różnych odcinkach możliwości kontynuowania swych dawnych, podstawowych założeń.

Mimo zapowiedzi członka dyrekcji J. Szonerta, że antagonizm między żądaniami Cepelii i Ładem wyraźnie się zmniejszył⁶⁶) — mnożą się nadal różne scysje i nieporozumienia. 15 grudnia 1952 roku zapowiada dyrektor T. Więckowski postulowane od tak dawna utworzenie pracowni eksperymentalnych⁶⁷), ale wkrótce dowiadujemy się, że potrzebne na ten cel kredyty zostały przez Cepelię znowu skreślone⁶⁸). Na Walnym Zebraniu 9 grudnia 1953 dowiadujemy się znów o projekcie ograniczenia działalności Ładu do województwa warszawskiego, choć sprawa ta zdawała się już zapomniana, ale w centralistycznym schemacie układu spółdzielni nie mogła się „zmieścić” zbyt dowolna interpretacja zadań Ładu, jako placówki pracującej dla całego kraju, a nie warsztatów terenowych. Na Walnym Zebraniu 14 kwietnia 1954 roku skarży się O. Szlekys, że wprawdzie w pogoni za wypełnianiem planów produkcji narzuconych z góry, wzrosła ona ostatnio o 300%, ale wyraźnie kosztem poziomu artystycznego wyrobów. Przejęcie farbiarni Ładu przez Cepelię spowodowało groźne obniżenie się jakości tkanin w zakresie tak ważnym, jak kolor i jego trwałość.

Ponowne zaostrenie stosunków z władzami nadzorczymi znalazło swój wyraz na Walnym Zebraniu 14 grudnia 1954 roku. Przedstawiciel Cepelii G. Wolska zapytuje czemu, jeśli Ład jest taki „twórczy”, nie ma wcale nowych wzorów. Zgadza się, że zadaniem Ładu jest przede wszystkim robienie rzeczy unikatowych, ale zastrzega się, że muszą to być rzeczy dla masowego odbiorcy. W odpowiedzi członkowie Ładu stwierdzają, że nie przyznano żadnych niemal pieniędzy w budżecie na fundusz bezosobowy, z którego opłaca się prace projek-

towe. Trudno by one powstawały, gdy nie daje się na nie kredytów, a w pamięci artystów pozostaje słynna i nie kończąca się całe lata sprawa nie płacenia zaległych honorariów. Zofia Czasznicka stwierdziła, że w magazynach Ładu leżą bardzo piękne projekty, których warsztaty realizować nie mogą, nie mają czasu, zawałone bieżącą produkcją masową. M. Ciastowicz wnosi o obniżenie narzuconego planu produkcyjnego, bo tylko wówczas będzie czas na prace nad nowymi wzorcami i ich eksperymentalnym wykonywaniem na warsztatach Ładu. Z. Matuszczyk proponuje, by zrobić dla władz z Cepelii wystawę niezrealizowanych projektów artystów Ładu. Przy wyborach do władz (Rady Nadzorczej) doszło do protestu obecnych artystów przeciw ich zmajoryzowaniu w nowo wybranej Radzie. Na następnym Walnym Zebraniu 14 maja 1955 roku plastycy skarżą się znowu na obniżanie zarobków artystów, podczas gdy rzemieślnicze systematycznie się podwyższa. Ponadto nie przyjmuje się nowych projektów i bezwzględnie odrzuca pod lada pozorem już wykonane. W rezultacie plastycy, twórcy Ładu, uciekają masowo do innych instytucji bardziej przychylnych ich pracy. Przedstawiciel Cepelii znów krytykuje ostro gospodarkę Ładu, jej deficytowość i nie wykonywanie planów akumulacji kapitałów.

W roku 1955 władze spółdzielni pragnąc przypomnieć społeczeństwu i władzom państwowym jej pierwotne założenia i dążenia, przygotowywały sumiennie, omawianą na wielu zebraniach Rady Nadzorczej i Walnym Zebraniu 4 października 1955 roku — wystawę trzydziestolecia Ładu. Postanowiono powierzyć docentowi Józefowi Grabowskiemu napisanie obszernego wstępu do katalogu wystawy, w którym podsumowałby on osiągnięcia artystyczne Ładu i jeszcze raz ujawnił podstawy ideowe tej placówki.

Okres starć z tendencjami próbującymi ze zmiennym powodzeniem narzucić Ładowi ustroju i pracy niwelujących pierwotne jego założenia — a opisane we wstępnych rozdziałach tej pracy — kończy stanowcze odrzucenie nowego modelu statutowego, proponowanego przez Cepelię — przez Nadzwyczajne Walne Zebranie 30 sierpnia 1956 roku. Postulaty Cepelii referowała mecenas Stankowska: chodziło o przesunięcie wieku członków Ładu z 18 na 16 lat, o podwyższenie norm żądanych w produkcji, o ograniczenie ilości członków artystów nie pracujących na etatach do 10% ogólnej liczby członków spółdzielni, o zniesienie dodatków dla członków Zarządu i wreszcie o zniesienie dwuletniej kadencji dla członków Rady Nadzorczej. Wszystkie te wnioski zostały odrzucone.

W okresie po „październiku” zmienia się wyraźnie stosunek władz nadzorczych do Ładu. 27 października 1956 roku na Walnym Zebraniu przedstawiciel Cepelii dyrektor Markiewicz zdradza, że Cepelia sama prowadziła ostrą walkę z Centralnym Zarządem Spółdzielni Produkcyjnych o decentralizację decyzji. Trzeba tę walkę energicznie kontynuować i dlatego

potrzebna jest otwarta i szeroka dyskusja krytyczna na tym właśnie zebraniu. Jest on zdania, że żądana od lat pracownia eksperymentalna powinna być utworzona właśnie przy Ładzie, a ceny będzie wyznaczać raczej współzawodnictwo konkurencyjne, a nie arbitralne decyzje Państwowej Komisji Cen. Szlekys ponowił propozycję, by projekty wykonywane w Ładzie były przekazywane innym spółdzielniom do produkcji: wówczas jedno z naczelnych haseł Ładu — podnoszenie estetycznej jakości sztuki użytkowej — byłoby spełnione. Na koniec na wniosek dyrektora Tadeusza Więckowskiego powzięto rezolucję solidaryzującą się ze zmianami, jakie zaszły w kraju. Na Walnym Zebraniu 17 grudnia 1957 roku Ład doczekał się wreszcie słów uznania ze strony Cepelii: jej prezes Zofia Szydłowska, która przybyła na to zebranie oświadczyła, że „Ład jest jedyną spółdzielnią w Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego, która jest istotnym wykładnikiem celów postawionych przed Cepelią.” W związku z wystawą światową w Brukseli i sklepem, jaki Cepelia ma zamiar tam zainstalować — wzywa ona Ład do twórczego zainteresowania się nowymi wzorcami, jakie należałoby tam pokazać, prosi o zainteresowanie się meblem wiklinowym, obiecuje postarać się o nowe i współczesne surowce dla prac Ładu. Sprawa lokowania projektów Ładu w innych spółdzielniach produkcyjnych jest do załatwienia i znajduje się na dobrej drodze. W związku z tym Tadeusz Więckowski komunikuje o konkursie na meble eksportowe, rozpisany przez Zarząd Ładu.

Jak wiemy ze sprawozdań składanych na Walnych Zebraniach Ładu okres ten — o czym jeszcze osobno krótko wspomnę — od roku 1955 odznacza się znacznym wzrostem produkcji Ładu i zyskami, które obecnie stale rosną, podczas gdy w czasie walki z Cepelią spółdzielnia pracowała deficytowo. Toteż Walne Zebranie 9 maja 1962 roku wyraziło Tadeuszowi Więckowskiemu ustami przewodniczącego prof. Wojciecha Jastrzębowskiego podziękowanie za dziesięcioletnią pracę w spółdzielni, jako temu, któremu zawdzięcza ona w dużej mierze wyjście z kłopotów organizacyjnych i finansowych, jakie zdawały się poprzednio zagrażać po prostu jej istnieniu. Tym niemniej władze spółdzielni wciąż napotykały na trudności, zdawałoby się już przecież przezwyciężone. W roku 1960 słyszymy o groźnym obniżeniu cen wyrobów Ładu przez Centralną Komisję Cennikową.⁶⁹⁾ Wciąż powtarza się postulat powołania wreszcie komórki wzorczącej i eksperymentującej.⁷⁰⁾ To znów władze miejscowe województwa wrocławskiego podejmują próby przejścia warsztatów Ładu w Kłodzku⁷¹⁾ — choć jak stwierdził prezes Więckowski ani pracownicy tych warsztatów, ani nawet miejscowe władze miejskie nie chcą wcale odebrać tych pracowni. Słyszymy też ciągle skargi na obniżanie cen, na jakość surowca szczególnie meblarskiego i dlatego tak trudno mówić o ewentualnej pracy na eksport, choć same projekty były wykonywane z myślą o eksporcie.

Ostatnią wielką burzę w spółdzielni — ale już raczej wywołaną przez rozdzielenie opinii wśród samych jej członków, niż przez nacisk władz dozoru — wywołała sprawa zmiany nazwy spółdzielni w roku 1962, co łączyło się z pewnymi zmianami w jej celach określonych statutowo. Na Walnym Zebraniu 16 czerwca 1962 roku prezes T. Więckowski referuje propozycję zmiany nazwy spółdzielni: „W roku 1926 Ład był spółdzielnią z odpowiedzialnością udziałami, w roku 1945 „Spółdzielnią Artystów Plastyków Ład”, obecnie proponuje się zgodnie ze stanem faktycznym nazwę „Ład, Spółdzielnia Pracy Architektury Wnętrz.” Wedle § 4 nowego statutu spółdzielnia ma na celu „zarobkowe zatrudnienie swoich członków... prowadzenie działalności społeczno-wychowawczej swoich członków... tworzenie poprzez działalność gospodarczą nowych wartości artystycznych i estetycznych w oparciu o tradycje polskiej kultury narodowej... poprzez osobistą pracę członków prowadzenie działalności produkcyjnej w zakresie wyposażenia wnętrz oraz projektowanie, modelowanie i eksperymentowanie dotyczące architektury wnętrz.” § 5 przewiduje „organizację wytwórczości artystycznej w zakresie sztuki użytkowej... i prowadzenie zakładów wytwórczych i usługowych.” Wedle dalszych postanowień statutu członkami spółdzielni są jej pracownicy oraz przewiduje się zniesienie komisji artystycznej, jej funkcje pełnić ma Rada Nadzorcza spółdzielni. Zmiany proponowane przez statut, uchwalony na tym zebraniu, wywołały gwałtowny sprzeciw niektórych artystów. Stwierdzili oni (Szlekys i Wincze), że na sali zebrań jest tylko czterech artystów, a przecież wedle dawnego statutu Ład ma być ich spółdzielnią. Teraz będzie to „czysta” spółdzielnia produkcyjna, bez uwzględnienia zagadnień artystycznych i dawnej tradycji Ładu. Odmawiają temu nowemu twórcy prawa do tradycyjnej nazwy „Ład” i zapowiadają powołanie czy restytuowanie raczej Ładu gdzie indziej i na nowo. Ta dopiero będzie jedyną prawną spadkobierczynią Ładu przedwojennego. Po czym obaj oponenti opuszczają salę obrad. Do żadnych jednak dalszych konsekwencji nie doszło i wkrótce spotykamy obu adwersarzy na listach obecnych na posiedzeniach spółdzielni, a Władysław Wincze już 5 czerwca 1964 roku wchodzi do jej władz, wybrany jako członek Rady Nadzorczej. Jakkolwiek zmiana nazwy spółdzielni wskazuje wyraźnie na to, że przestała ona być spółdzielnią artystów (co w praktyce ciągłych zmian statutowych od roku 1948 dawno stało się faktem dokonanym) a stała się spółdzielnią mającą jedynie ambicje artystyczne, na co znów wskazują cytowane ustępy statutu dotyczące celów spółdzielni — to jednak trudno uznać pogląd, że zerwała ona całkowicie z tradycją dawnego Ładu. Ramy prawne obecnych spółdzielni nie dopuszczają do istnienia takich organizacji, które by dzieliły członków na dwie kategorie i zrzeszały ludzi nie pracujących wewnątrz danej placówki. Utrzymywanie fikcji w nazwie spółdzielni („spółdzielnia artystów”) nie zmieniała faktycznego jej statusu.

Dlatego też zapewne protestujący plastycy zgodzili się nie zrywać ostatecznie ze swą spółdzielnią. Z drugiej strony nie daje się zaprzeczyć, że mimo brzmienia aż 5§ statutu, mówiącego o wytwórczości artystycznej — to niezbyt jasne i udolne sformułowanie celów spółdzielni zdaje się nie zabezpieczać dostatecznie specyficznego charakteru Ładu. Można go utrzymać jedynie przez usilne wiązanie, także organizacyjne, ze spółdzielnią szerokich rzesz artystów. W przeciwnym razie może jej produkcji grozić skostnienie, zeschematyzowanie twórczości — co już niekiedy krytycy zarzucają obecnemu Ładowi. Każda spółdzielnia produkcyjna ma naturalne tendencje do powtarzania swych wyrobów i osiągnięć, nie kłopotania się o rzeczy nowe, „nie wypróbowane”, kosztowne i trudne w robocie. Dał temu wyraz T. Więckowski na Walnym Zebraniu spółdzielni 22 czerwca 1965 roku charakteryzując ówczesny stan prac: gospodarczo i finansowo spółdzielnia rozwija się świetnie, ale poziom artystyczny — nie z jej winy — nie jest zadawalający. Ład otrzymuje złe surowce, a dla ich właściwej i twórczo nowej obróbki nie ma dostatecznych bodźców ekonomicznych. Zdaniem Cz. Knothe wskutek niskiego stosunkowo poziomu wykonania i braku nowych pomysłów czy projektów — Ład w skali osiągnięć międzynarodowych nie ma żadnego znaczenia, choć kiedyś przecież było inaczej. Potwierdził to znowu na Walnym Zebraniu 10 czerwca 1966 roku prezes T. Więckowski, który zreferował trudności w uzyskaniu możliwości eksportowych: trzeba w tym celu stanowczo rozwinąć pracownię projektów prototypowych (o czym mówi się już od lat) i z braku zainteresowania artystów stolicy nawiązać bliższy kontakt z artystami innych ośrodków. Sprawa leży nie tyle w sformułowaniu statutu, lecz w jakości prac artystów i jakości ich realizacji w warsztatach Ładu. Przewycięzenie piętrzących się trudności umożliwiłoby dopiero właściwy rozwój Ładu nie tylko na gruncie finansowym, lecz także artystycznym, co zawsze pozostaje podstawowym postulatem spółdzielni. Ostateczne ustalenie się spółdzielni w wykończonym w roku 1963 gmachu własnym przy ul. Garażowej nr 7 na Służewcu wroży jednak dalszy i właściwy rozwój. Obok pracowni wzorującej tkackiej, od 1965 r. udało się powołać do życia takąż pracownię meblarską. Wobec stosunkowo nikłego zainteresowania „Ładem” artystów warszawskich — Zarządowi udało się nawiązać trwałe kontakty ze środowiskiem krakowskim, poznańskim i wrocławskim. Artysty tamtejsi projektują dla „Ładu” meble, tkaniny a ponadto zorganizowano systematyczny skup dzieł ceramicznych i ze szkła, głównie ze stolicy Dolnego Śląska. Ważną sprawą — dla spełnienia statutowych i ideowych postulatów „Ładu” — jest od roku 1964 współpraca instruktorów spółdzielni z zakładami wytwórczymi mebli w Zambrowie oraz tkackimi w Bydgoszczy. W ten sposób, choć częściowo „Ład” spełnia swe zadania podnoszenia poziomu artystycznego produkcji krajowej, o co dopominał się od lat.

Zatrzymajmy się obecnie — choćby pobieżnie — przy rekonstruowaniu kolejnych władz spółdzielni, skład ich bowiem i zmiany w nich zachodzące charakteryzują także w znamienny sposób dzieje Ładu. Myślę, że podawanie corocznego pełnego składu Rady Nadzorczej i Zarządów byłoby mocno nużące. W opisywany okres ostatnich swych dziejów Ład wstępował pod takim oto kierownictwem: prezes Rady Nadzorczej Bruno Zborowski, jego zastępca Wojciech Jastrzębowski, członkowie L. Kintopf, Cz. Knothe, M. Pawelko, M. Sigmund i M. Szymański. Wszystko to nazwiska założycieli lub starych i zasłużonych artystów czynnych w Ładzie od lat. Dyrektorem Ładu (zwanym później prezesem Zarządu) był w roku 1948 Władysław Wincze, członkami Zarządu O. Szlekys i C. Żółtowska. W ciągu roku dokończono do Zarządu Bulhakową, która w tym charakterze występuje na Zebraniu Rady Nadzorczej 27 XI 1948 roku. 25 III 1950 ustąpiła ona swe miejsce Wandzie Szczepanowskiej. Po wyjeździe Winczego na Dolny Śląsk (o czym mówiłem wyżej) — dyrektorem Ładu zostaje Olgierd Szlekys. W roku 1949 dyrektorem zostaje Andrzej Wróblewski, a do Rady Nadzorczej wchodzi wielu przedstawicieli pracowników warsztatów Ładu: Stefan Rogaczewski, Jerzy Puchalski obok Mieczysława Pawelko, Zofii Kodis-Freyerowej, Mariana Sigmunda, Anny Śledziewskiej, Czesława Knothe i Kariny Bantke. W roku 1950 zastępcą dyrektora A. Wróblewskiego zostaje Kazimierz Nita oraz wchodzi do Zarządu Józef Szonert, a także Władysław Jaworski i Stefan Rogaczewski. Po ustąpieniu Zborowskiego prezesurę Rady Nadzorczej obejmuje w roku 1951 prof. Cz. Knothe, w rok później wraca na to stanowisko przedwojenny prezes prof. W. Jastrzębowski, w roku 1953 znów spotykamy na tym stanowisku Cz. Knothe, w następnym prof. A. Śledziewską, w 1955 Zofię Czasznicą, w roku 1958 Butrymowicz, w roku 1962 Ewę Milewską, w rok później wraca prof. A. Śledziewska.

W roku 1951 dyrekcję spółdzielni prowadził jakiś czas prof. Kazimierz Nita, przy którym sprawy finansowe i administracyjne prowadził Andrzej Wróblewski, produkcję Józef Szonert, Władysław Jaworski warsztaty Ładu. Od początków roku 1952 sprawami Ładu kieruje Tadeusz Więckowski, obejmując stanowisko dyrektora.

Materiały archiwalne, którymi operuję niezupełnie precyzyjnie obrazują kolejne lokalizacje władz i warsztatów Ładu, a przecież i te wiadomości wydają się ważne, dając wyraz prężności spółdzielni, jej kłopotom produkcyjnym stale groźnym z powodu szczupłości pomieszczeń i ich rozproszenia. Najstarszą powojenną siedzibą Ładu — jak już wspominałem — były oficyny przy ul. Pankiewicza nr 3. Wkrótce uzyskuje Ład nową lokalizację na pomieszczenie sklepu przy ul. Nowy Świat nr 34, ostatecznie objętą w roku 1952. Stolarnia mieściła się od roku 1950 przy ul. Łuckiej nr 11⁷²⁾, ale wkrótce dom ten uległ rozbiórce na zlecenie władz miejskich. W roku 1953 przejęto dużą farbiarnię przy ul. Młocińskiej⁷³⁾, rok wcześniej za-

instalowano farbiarnię na Służewcu przy ul. Barwnej 34. Zatrudniała ona w tym czasie 28 pracowników, co daje pojęcie o jej rozmiarach. Kierowała nią Krystyna Wróblewska, a obok niej pracowali Borys Misztal i Stefan Trzaska. Stolarnia przy Łuckiej miała w roku 1952 do 30 robotników, tapicernia czynna przy Nowym Świecie 21. Mistrzem tapicerskim był Puchalski obok Kamila i Lucjana Truszkowskich. W roku 1959 pozyskano nowy kocioł dla farbiarni oraz powiększono ilość warsztatów stolarskich.⁷⁴⁾ W roku 1958 słyszymy o magazynach na Wołowskiej⁷⁵⁾, a w roku 1960 pojawia się wiadomość, że rozpoczęte w roku 1952 roboty na Woronicza (Garażowa 7) dobiegają końca.⁷⁶⁾ Obecnie spółdzielnia jest w Warszawie skomasowana: wielkie warsztaty i biura na Służewcu przy Garażowej nr 7, sklep przy ul. Nowy Świat 34.

Nowoczesny gmach na Służewcu, wykończony ostatecznie w 1963 r., staje się niejako symbolem zakończenia etapu powojennych trudności i niepewności. Umożliwił on nie tylko skupienie rozproszonych w stolicy placówek administracyjnych i produkcyjnych oraz pracowni wzorcujących, ale stał się zapowiedzią dalszych możliwości w realizacji celów spółdzielni. Stabilizuje bowiem podstawowy zręb działań i odejmując władzom spółdzielni kłopoty wokół zabiegów utrzymania niepewnych baz lokalowych — umożliwia zajęcie się właściwymi zadaniami „Ładu”: podnoszenie jakości produkcji, a przede wszystkim umożliwienie we własnych pracowniach i warsztatach, w dogodnych warunkach pracy, eksperymentowania i projektowania nowych wzorów już nie tylko dla siebie, ale ewentualnie dla innych zakładów wytwórczych.

Jak już mówiłem, wobec zniszczenia stolicy i trudności lokalowych z tym związanych, kierownicy Ładu tuż po wojnie myślą o ekspansji poza Warszawę. Uzyskano przejściowo oddział produkcyjny w Łodzi⁷⁷⁾, wkrótce zlikwidowany. Dłużej utrzymano warsztaty w Polanicy bo aż do roku 1952. Natomiast warsztaty w Kłodzku przy ul. Słowackiego nr 6 — mimo ciągłych zakusów z najrozmaitszych stron — udało się utrzymać dotąd.

Ruch zatrudnionych i członków spółdzielni kształtował się w opisywanym okresie następująco: w roku 1953 było 161 członków, w tym plastyków 73. Z tego stale pracowało na etatach spółdzielni 97 ludzi. W cztery lata później (1957) Ład liczył członków 212, z których stale pracowało w spółdzielni 139 osób. W roku 1959 ilość zatrudnionych spadła do 133 osób. Duży wzrost pracowników i tym samym członków spółdzielni obserwujemy w latach następnych w związku z rozkwitem finansowym i znacznym rozszerzeniem produkcji. W 1961 jest zatrudnionych 139, członków 241, w tym 75 plastyków, ale czynnych etatowo spośród nich jest tylko 20. W rok później ilość członków znów spada do 159 osób, z czego na stale zatrudnionych jest 150 pracowników Ładu. Spadek ten odbija zmiany statutowe Ładu i zmia-

ny w nazwie spółdzielni. Stan obecny (1967): zatrudnienie sięga 239 pracowników, w tym trzynastu etatowo czynnych plastyków. Natomiast ilość członków czynnych spółdzielni wynosi 192 osoby, w tym plastyków 82. Jak widać wbrew ciągłym żądaniom ograniczenia członków Ładu do ludzi w nim etatowo pracujących — Ład w praktyce podtrzymuje swoje dawne tradycje: wciąż stara się wciągnąć w swe szeregi plastyków, by zapewnić artystom właściwy wpływ na całą działalność spółdzielni artystyczną i produkcyjną. Nie tu miejsce na dokładne relacje finansowe. A to tym bardziej, że wartość środków pieniężnych była zmienna. Ważniejszą rzeczą jest ustalenie, że w roku 1948 — a więc zaledwie w dwa lata rozpoczęcia od zera — spółdzielnia dała zysk blisko trzech milionów złotych ówczesnych. Potem w okresie ostrej walki z nią jej władz nadrzędnych — staje się Ład oczywiście instytucją deficytową, jak tyle innych w tym czasie — i to mimo faktu, że obroty rosną stale aż do 42 milionów złotych ówczesnych w roku 1950. Od roku 1955 spółdzielnia zaczyna przynosić zysk: 580 000 złotych w roku 1955⁷⁸). Obecnie (1966) wartość roczna produkcji wyniosła 20 933 000 złotych. Mówiąc o tych sprawach warto wspomnieć może, że w roku 1958 sprzedano kupioną w czasie wojny nieruchomość w Ursusie.⁷⁹)

W produkcji starano się od początku odtworzyć możliwości produkcyjne wszystkich działów czynnych w okresie międzywojennym. Wcześniej uruchomiono warsztaty stolarskie przy pomocy istniejących w czasie okupacji i nie zniszczonych warsztatów Winczego i Szlekysa, przystąpiono też do wytwarzania metaloplastyki artyst. i naturalnie przystąpiono też od razu do wznowienia tkactwa, najpopularniejszej przed wojną produkcji Ładu. Warsztaty tkackie i farbiarskie ruszyły zarówno w Warszawie, jak i na Dolnym Śląsku.⁸⁰) Tkaniny nicielnicowe, żakardowe, tkaniny o podwójnej osnowie zostały po wojnie rozszerzone na techniki filmdruku i tkanin ręcznie malowanych. W ten sposób Ład usiłuje nadążyć za wymaganiami wzmożenia produkcji tańszych tkanin, a równocześnie nie rezygnuje z możliwości utrzymania wytworów unikatowych, nieraz o niezwykle pomysłowej, nowoczesnej wymowie formalnej.⁸¹) Meblarstwo Ładu wprowadza zgodnie z „duchem czasu” i coraz szerszym stosowaniem nowych materiałów ze sztucznego tworzywa — meble o konstrukcji metalowej, przy użyciu właśnie sztucznych tkanin i sklejek ze sztucznych materiałów. W związku z tym i zgodnie z podstawowymi hasłami Ładu o zgodności formy z tworzywem i technologią — zmienia się znamienne forma mebla, przystosowującego się do potrzeb zmniejszonych do minimum powierzchni norm mieszkalnych, do form standartowych i seryjnych. Obok tego jednak utrzymuje się ciągle tendencja tradycyjna do operowania pełnym drzewem sosnowym najczęściej, niekiedy opalonym, znanym z eksperymentów okresu międzywojennego. Wprowadzono drogą skupu dział wyrobów ze szkła — obok ceramiki — które w pro-

dukcji Ładu przedwojennego nie odgrywały niemal żadnej roli. W ceramice prócz tradycyjnych form opartych na wypalonym szklawie, pojawiła się ceramika malowana na gotowych kształtach fajansów fabrycznych.

Wielka, jubileuszowa wystawa 1967 roku prezentowała wszystkie działy produkcji i zainteresowań Ładu. Wykazała ona ogromne poszerzenie gałęzi rzemiosła artystycznego objętych przez działalność Ładu, jego żywotność i prężność. Wydaje się, że równocześnie pozwoliła ona jej kierownikom na zorientowanie się w pewnych niedomogach, wynikających, jak sądzę, z tendencji w zasklepieniu się w już osiągniętych rezultatach. Funkcjonujące pracownie wzorujące niosą nadzieję, że tendencje te będą przezwyciężone i że Ładowi uda się powrócić do tradycji dawnych, gdy jego wytwory były czas jakiś przodujące nie tylko w skali krajowej.

7. Zakończenie.

Zdaję sobie sprawę, że ta niezbyt wdzięczna i dla autora praca nie może zadowolić w pełni ani twórców i kierowników Ładu, ani historyków. Nie mówi nic — jak to zaznaczyłem na wstępie — o osiągnięciach artystycznych Ładu, a w każdym razie ich bliżej nie analizuje, nie charakteryzuje nawet w pełni jej produkcji, ubocznie wspomina jeno o niektórych artystach i mistrzach i nielicznych ich pracach. Historyk także znajdzie w niej tylko mocno niepełne wiadomości o dziejach organizacji i społecznej działalności spółdzielni. Ład zasługuje na wielką monografię obejmującą omówienie całości jego dzieł plastycznych, zgromadzonych — wyobrażam sobie — w potężnym albumie, charakterystykę wszystkich o ile możliwości twórców czynnych w tak wielu dziedzinach i gałęziach sztuki użytkowej i sumiennego zestawienia ich pracy z współczesną produkcją w kraju i za granicą. Był on bowiem i jest jeszcze poniekąd najbardziej reprezentatywną organizacją polską w zakresie tej sztuki dnia codziennego i ma chyba najbardziej trwale i widoczne osiągnięcia w tej mierze. Praca moja ma jedną tylko skromną ambicję: ułatwienia następcom napisanie takiej właśnie monografii. Dla tego celu musiał ktoś przedrzeć się przez zwały — mocno co prawda niekompletnych i szczątkowych oraz niedoskonałych dokumentacyjnie — materiałów archiwalnych i innych, by rzucić pod taką wymarzoną syntezę cokolwiek ustalonych faktów. „Ustalonych” w przybliżeniu wobec omówionego na wstępie niedoboru źródeł i ich niedostatków.

Natomiast — jak sądzę — zebranie i scharakteryzowanie haseł leżących u podstaw powstania Ładu i trudnej walki o ich realizację w jakże zmiennych warunkach naszej historycznej i społecznej rzeczywistości — ma wartość także bieżącą. Ukazuje, że spółdzielnia artystów lub bodaj częściowo służąca realizacji ich ideałów i postawionych sobie zadań — była tak po-

trzebna w Polsce, że mimo przeciwności i wysiłku przebijania się przez nie, zdołała w zasadzie w zakresie każdorazowo możliwym do ujawnienia, utrzymać swoje tendencje i nie dała się złamać czy zlikwidować. Znaczenie Ładu wydaje mi się tym większe, że jest to bodaj jedyna instytucja społeczna tego rodzaju w naszym świecie artystycznym, która ma zadziwiająco trwałość na tle innych, zgoła efemerycznych, zrzeszeń i organizacji twórczych. Ład istnieje już 40 lat — to chyba rekord w dziejach polskiej sztuki! I to jakich czterdzieści lat! Różnie wyglądała i wygląda realizacja podstawowych zadań, jakie w roku 1926 postawili przed sobą twórcy Ładu. Jedno wydaje mi się niewątpliwe: żadna najlepiej pracująca komórka biurokratyczna nie zastąpi żywej i ideowo skonsolidowanej twórczości artystów. Walka o jak najszersze otwarcie możliwości pracy eksperymentalnej w dziedzinie wszystkich gałęzi sztuki użytkowej, pracy eksperymentalnej, a więc siłą rzeczy właśnie unikatowej — wypełnia bez reszty dzieje Ładu. W moim rozumieniu jest to walka o ogromnym znaczeniu dla kultury artystycznej naszego kraju i jej przyszłości — i dlatego wysunąłem ten motyw historii Ładu na plan pierwszy. Toczyli ją oczywiście przede wszystkim artyści na swych warsztatach, ale nie mniej ostry jej obraz wyłania się z nudnych pozornie wypowiedzi w protokołach Ładu, z mało niby czytelnych wykazów składu władz spółdzielni, gdzie uparcie spotykamy te same wiodące nazwiska, nazwiska najświetniejsze w tych gałęziach sztuki, z pozornie nieinteresujących danych o lokalach i warsztatach, z takim trudem zdobywanych, o kontrolach i atakach prasowych, o wystawach i publikacjach. Oto wytłumaczenie tak mało powabnej mej pracy i jej suchego wykładu.

Pisałem te słowa z myślą o zachęceniu członków i kierowników Ładu do wytrwałości i tej wiary, jaka ożywiała twórców spółdzielni — do dalszych wysiłków dla utrzymania i rozbudowy pracy Ładu w każdych warunkach i okolicznościach. Próbowali Ład likwidować ludzie z zewnątrz i sami jej członkowie, zniechęceni rzucającymi im pod nogi kłodami — ale, jak myślę, dobrze się stało, że Ład przetrwał i ma wciąż żywe szanse dla twórczej i prawdziwie społecznie potrzebnej pracy: podnoszenia kultury artystycznej naszego społeczeństwa, naszej rzemieślniczej i przemysłowej wytwórczości. „Każdy człowiek, któremu jakaś rzecz leży na sercu, winien tak działać, jakby powodzenie zależne było tylko od niego samego, choćby nie wiem jak bardzo był przeświadczony o swej małej wartości. Takim tylko sposobem zapamiętania rodzi się czyn.”⁸²⁾

Przypisy

1. W. Morris, *Collected Works*, 1915, T. XXII, s. 26
2. William Morris, *Podstawy kultury artystycznej*, Lwów-Warszawa, 1906, tłum. Warchałowski, s. 19.
3. *Podstawy kultury artystycznej*, op. cit. s. 91.
4. op. cit. s. 92.
5. op. cit. s. 102.
6. Muthesius, *Sztuka stosowana i architektura*, Kraków 1909, tłum. J. Warchałowski, s. 26.
7. A. Wojciechowski, *Zagadnienie rzemiosła i przemysłu artystycznego na tle stosunku do dziedzictwa polskiej sztuki ludowej*, Warszawa 1952, s. 102.
8. L.H. Morstin, Józef Czajkowski, *Dziennik Literacki*, 1947, nr. 25.
9. W. Jastrzębowski, *Geneza*, program i wyniki działalności Warsztatów Krakowskich i Ładu, *Polska Sztuka Ludowa*, R. VI, 1952 nr. 1.
10. *detto*.
11. J. Warchałowski, *Katalog nowożytnych tkanin i wyrobów ceramicznych*, Kraków 1905.
12. J. Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, *Czas*, 1904
13. J. Warchałowski, *O muzeum przemysłowe w Krakowie*, *Czas*, 1906, s. 11
14. *detto*.
15. E. Trojanowski, *Sztuka i lud*, *Tygodnik Ilustrowany*, 1902, nr. 42.
16. W. Jastrzębowski, *Geneza*, program i wyniki działalności Warsztatów Krakowskich i Ładu, *Polska Sztuka Ludowa*, 1952, nr. 1.
17. E. Plutyńska, *Wspomnienia o Helenie Bukowskiej*, *Przemysł Ludowy i Artystyczny*, 1957, nr 1/2, s. 22.
18. L. Kintopf, *list do Zarządu Ładu z dnia 17 III 1967*.
19. J. Grabowski, *Trzydzieści lat pracy Ładu*, *Przemysł Ludowy i Artystyczny*, 1957, nr. 1/2 s. 4.
20. Kintopf, jak wyżej.
21. *List Józefa Albina do Zarządu Ładu z dnia 9 IX 1966*.
22. Rudolf Krzywicz, *Problem humanizacji pracy w działaniach plastyki kształtującej*, rękopis w posiadaniu Ładu.
23. J. Warchałowski, *O polskiej sztuce dekoracyjnej*, Warszawa 1928, s. 29 i 35.
24. J. Grabowski, op. cit. s. 6.
25. E. Plutyńska, op. cit. s. 21
26. W. Jastrzębowski, op. cit.
27. J. Warchałowski, *O polskiej sztuce dekoracyjnej*, Warszawa 1928, s. 30.
28. J. Warchałowski, op. cit. s. 9.
29. J. Warchałowski, *Katalog nowożytnych tkanin i wyrobów ceramicznych*, Kraków 1905.
30. W. Jastrzębowski, *Katalog wystawy grupy Ład*, Warszawa 1936.
31. W. Jastrzębowski, *Geneza*, program i wyniki działalności Warsztatów Krakowskich i Ładu, *Polska Sztuka Ludowa* 1952, nr. 1.
32. s. 116.
33. H. Read, *Art and Industrie*, cyt w/g. tłum. w *Kunst und Industrie*, s. 7.
34. *detto* s. 20.
35. *detto* s. 37.
36. J. Warchałowski, *O muzeum przemysłowe w Krakowie*, Kraków 1906, s. 16.
37. *Manifest Bauhausu 1919*, tłum. H. Wańkiewicz, *Bauhaus i Ulm*, Biuletyn IWP, maj 1961.
38. Herbert Bayer, Walter Gropius, *Bauhaus 1918—1928*, III wyd, 1955, s. 12.
39. *detto* s. 25.
40. *detto* s. 40.
41. *Katalog wystawy architektury wnętrza*, Warszawa 1937, s. 15.
42. T. Maldonado, *Industrial Design 1960*, nr. 3, tłum. w/g. H. Wańkiewicz, op. cit.
43. op. cit.
44. op. cit.
45. *Wpis do akt Sądu Okręgowego miasta Warszawy dnia 27 czerwca 1928 roku*. Wedle brzmienia tego statutu celem spółdzielni „jest projektowanie, wyrób i zbyt tkanin, sprzętów z drzewa, metalu, kamienia, szkła, gliny, skóry, tektury, papieru i wszelkich przedmiotów przemysłu artystycznego z wyraznym dążeniem do doskonałości formy, surowca i wykonania oraz dostarczanie całkowitych urządzeń wnętrz — a to dla podniesienia zarobku swych członków oraz poziomu wytwórczości kraju w wymienionych dziedzinach”. Statut zastrzega możliwość prowadzenia szkoły czy kursów. Po raz trzeci wprowadzono zmiany do statutu w roku 1935 (rejestr z dnia 19 XI 1935): „celem spółdzielni jest umożliwienie swoim członkom pracy zarobkowej w zakresie sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego.” Rezygnuje się więc z Instytutu Doświadczalnego, natomiast uzyskuje prawo wydawania własnego pisma. Z czego nigdy nie skorzystano.
46. *Relacja w maszynopiśmie Józefa Albina w posiadaniu Ładu*. Większość wiadomości podanych poniżej pochodzi z tej relacji, o ile nie ma innych odnośników.
47. *Wedle wspomnianej relacji pisemnej* J. Albina.
48. *detto*.
49. *detto*.
50. Z. Czasznicka — nie datowana relacja pisemna.
51. L. Kintopf l.c.
52. *List L. Kintopfa do Ładu z dnia 3 kwietnia 1967*.
53. *List Janiny Oryźny do Ładu z dnia 8 III 1967*.
54. *detto*.
55. *Relacja Zofii Czasznickiej*.
56. *Relacja Józefa Albina*.
57. *Relacja Andruszkiewicz z dnia 4 X 1966*.
58. *cytuje wedle rękopisu w archiwum Ładu pt. Powstanie i dorobek Spółdzielni Artystów Plastyków Ład — z roku 1953*.
59. *Relacja Z. Czasznickiej i Wł. Gruźewskiej-Kowalczykowej oraz księga protokołów Walnych Zebrań*.
60. H. Jastrzębowska-Sigmundowa, *list do Ładu z dnia 14 III 1967*.
61. *Protokół Walnego Zebrania z dnia 11 maja 1946*.
62. E. Plutyńska, op. cit. s. 24.
63. *Protokół Walnego Zebrania z 29 IV 1947*.
64. *Relacja Czasznickiej op. cit.*
65. *Protokół Rady Nadzorczej z dnia 28 VI 1950 roku*.
66. *Protokół Walnego Zebrania z 22 IV 1953*
67. *Protokół Rady Nadzorczej z 15 XII 1952*.
68. *Protokół Rady Nadzorczej z 14 IX 1953 roku*.
69. *Protokół Walnego Zebrania z dnia 21 IV 1960*.
70. *Protokół Walnego Zebrania z dnia 9 V 1962, z 21 V 1963, 10 VI 1966*.
71. *Protokoły Walnych Zebrań z dnia 21 V 1963, 5 VI 1964, 10 VI 1966*.
72. *Protokół Rady Nadzorczej z dnia 16 VI 1950*.
74. *Protokół Walnego Zebrania z dnia 22 IV 1959*.
75. *Protokół Walnego Zebrania z 20 XI 1958*
76. *Protokół z dnia 21 IV 1960*.
77. *Protokół Rady Nadzorczej z dnia 1 I 1948*.
78. *Protokół Walnego Zebrania z 27 X 1956*.
79. *Protokół Walnego Zebrania z 20 XI 1958*.
80. Józef Grabowski, op. cit., s. 17/18.
81. *detto* s. 18/19.
82. William Morris, *Sztuka a piękność ziemi*, *Podstawy kultury estetycznej*, Lwów-Warszawa, 1906, s. 35.

Przemówienie Stanisława Stroińskiego

Prezesa Związku Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego „Cepelia”

wyłoszone w czasie otwarcia wystawy

„40 lat Ładu” w Zachęcie w dn. 12.6.1967 r.

Wystawa zorganizowana z okazji 40-letniej rocznicy powstania „Ładu” pokazuje artystyczną drogę, jaką Spółdzielnia przeszła w tym okresie. Wyniki i osiągnięcia Spółdzielni „Ład” są powszechnie znane i cenione i nie tylko w naszym kraju. Wydaje się jednak, że nie one są najistotniejszą i najcenniejszą zdobyczą organizatorów, członków i kierownictwa Spółdzielni „Ład”.

„Ład” w okresie 40 lat potrafił skupić wokół siebie znakomitych projektantów i świetnych wykonawców i stworzyć warunki, w których artyści plastycy mogli realizować swoje projekty w drodze technicznego ich wykonania na takim poziomie, który zapewniał najlepszy ostateczny plastyczny efekt przedmiotu. Ta pełna harmonia formy, użyteczności i jakości wykonania pozwoliły stworzyć odrębny styl, dzisiaj zwany „stylem ładowskim”.

Wydaje się, że właśnie sama kompleksowość całej organizacji „Ładu”, w której projekt posiada realne możliwości jego realizacji stwarza pełne warunki dla dalszych — coraz ciekawszych i piękniejszych osiągnięć i to jest najcenniejszą zdobyczą „Ładu” w okresie ubiegłych 40 lat.

Okres czterdziestoletni w życiu całego narodu może nie jest okresem długim, ale jeżeli mierzony jest wysiłkiem jednej organizacji, codzienną pracą człowieka, jego codziennymi troskami, smutkami i radością staje się okresem bardzo długim.

Wszyscy członkowie i pracownicy „Ładu” bardzo wiele uczucia, przywiązania i osobistego zaangażowania musieli wnieść do swojej Spółdzielni skoro tak piękne posiadają osiągnięcia i za o należy złożyć Im serdeczne gratulacje.

Stanisław Stroiński

Józef Grabowski

40 lat Ładu

Przez dziesięć lat jedynie okna wystawowe sklepu na Nowym Świecie były naszym wzornikiem w wytwórczość i twórczość Ładu. Wzornikiem jakże wąskim i niemiernym. Przeważnie ukazywał on jedynie fragmenty raczej przypadkowe i drugorzędne niż odpowiedniki pełnego życia tej instytucji artystycznej i jej bieżące osiągnięcia pierwszoplanowe. Trudno więc było postronnym, chociaż zainteresowanym działalnością Ładu, orzec co się tam dzieje, jak kształtuje się produkcja, przebiega linia rozwojowa i zarysowuje się pozycja tej pierwszej w Polsce spółdzielni, utworzonej z myślą przede wszystkim o podniesieniu poziomu ogólnej kultury plastycznej społeczeństwa, na tle sztuki współczesnej.

Wyostrowana długim wyczekiwaniem ciekawość wzmogła się jeszcze bardziej, gdy padła zapowiedź nowej, syntetycznej wystawy, obejmującej nie tylko dziesięciolecie, dzielące chwilę obecną od wystawy w r. 1956, lecz całą retrospektywę. Ponieważ pod tym względem wystawa 40 lecia nie różni się w swej koncepcji od poprzedniej obrazującej XXX-lecie, przeto porównanie ich z sobą może dać odpowiedź na pytania wysunięte na wstępie oraz szereg innych, wśród których na pierwsze miejsce wysuwa się zagadnienie: czy w dzisiejszych warunkach Ład zdołał zachować dawne założenia artystyczne i w jakim stopniu je realizuje? Niemniejsze zainteresowanie budzi sprawa zespołu artystów projektujących dla Ładu lub dla niego pracujących: czy dawny trzon się utrzymuje i jakie nowe wartości i zmiany wnoszą artyści młodzi, niedawno pozyskani do tej, niemal półwiekowej konfraterni artystycznej. Zaczynam od osób, gdyż jakość ich zespołu przesądza w dużej mierze treść odpowiedzi, które paść mogą na poprzednio postawione pytania. Skład jego niewiele zmienił się od lat; trwa trzon zasadniczy, w którym dotąd nie brak nazwisk z pierwszych lat działania Ładu. Pojawiają się wprawdzie postacie nowe, lecz w liczbie ograniczonej, nie wpływającej wydatnie na znaczenie artystów, związanych z tą spółdzielnią dziesiątkami lat pracy. Jako wyraźnie zaznaczająca się grupa weszli do Ładu w ostatnim dziesięcioleciu krakowscy projektanci mebli; kilka nowych osób znalazło się wśród twórców tkanin, przeważnie malowanych i filmdruków; wrocławski ośrodek ceramiczny wzmocnił się o kilku poprzednio w Ładzie nie występujących artystów.

Jeżeli chodzi o generalną linię artystyczną Ładu, ta — wydaje mi się — utrzymana została w duchu założeń pierwotnych, to jest łączenia projektowania z wykonawstwem (przynajmniej przy wykonywaniu pierwowzoru) i uwydatniania zarówno naturalnych właściwości tworzywa, jak charakterystycznych efektów warsztatowych. W rozbiciu na dwie główne gałęzie ładowskiej produkcji: mebli i tkaninę dekoracyjną, bardziej zachowawczy charakter — jeżeli chodzi o zasadniczy styl — wykazują meble.

W nich bowiem, mimo różnorodności rozwiązań kompozycyjnych i konstrukcyjnych, oraz

mocniejszego niż dawniej kładzenia nacisku na współgranie z formą i fakturą drewna, barwy tkaniny dekoracyjnej wchodzącej w skład mebla — nadal wyraźnie zaznacza się efekt jasnego drewna urozmaiconego rytmiką miękkich linii naturalnych słoje tego tworzywa i dominuje spokój sylwety sprzętu, obramowanego z reguły krawędziami o linii przeważnie długiej i prostej. Do tego dochodzi znamienna dla stylu mebli ładowskich wizualna lekkość całości, uzyskiwana tak przez oszczędne operowanie drewnem, jak nadanie całości odpowiednich proporcji.

Jednolitego charakteru znacznie trudniej doszukać się w tkaninie. Ta, przynajmniej w materiale pokazanym na wystawie, wykazuje skłonność do preferowania walorów kolorystycznych. Wysuwa je więc na plan pierwszy, pozostawiając w jej cieniu efekty wprowadzonego porządku powtarzających się motywów dekoracyjnych. Zanika też ich zwięzła prostota w kształcie, tak charakterystyczna dla tkanin wczesnego Ładu i zaciera się dawna przejrzystość układu kompozycyjnego, a przez to osłabiająca efekty rytmiczne. Dominantę barwy nad pozostałymi składnikami tkaniny dekoracyjnej można dostrzec nawet na współczesnych koloryzacjach wzorów powtarzanych od dziesiątków lat, i to wzorów najbardziej znamiennych dla dawnego typu ładowskiego. Wyraźne oderwanie się od stylu przeszłości, najbujniejszy rozrost przy różnorodności rozwiązań we wzorze i skali barwnej wykazuje znaczna część nowych tkanin malowanych i filmdruków, a w pewnej mierze i nicielnicówek i lekkich tkanin zasłonowych. Bardziej oporna pod tym względem pozostaje specjalność Ładu: żakardy, lecz i one w nowych wzorach ulegają wprowadzanym odmianom. Wśród tkanin poprzednio wymienionych daje się zauważyć tendencja do przytłumienia wyrazistości wzoru i unikanie kontrastów kolorystycznych. W ich miejsce wprowadzana jest jednolitość założonej, zazwyczaj delikatnej w natężeniu tonacji ogólnej. Zdecydowane odstępstwo od tej zasady, a nawet przeciwstawienie się jej, spotykamy w tkaninach ze słomianym wątkiem projektu Z. Czasznickiej. Wzór tych kompozycji ostro rysujący się, a nawet twardy w kolorze i utrzymany w charakterze stylu ludowego, jest zaprzeczeniem wszelkiej powściągliwości i rzec można niejaki odpowiednikiem swego rodzaju big beatu w utworze dekoracyjnym. W jego odmienności widzę kontynuację dawnej zasady zespołu ładowskiego dopuszczającej do głosu każdego artystę w jego stylu indywidualnym.

Zmiany rozwojowe dostrzeżone w tkaninie nie ominęły również mebli. Ale i tu dotyczą one raczej dodanej tkaniny niż drewnianej konstrukcji. Występuje ona tu pod dwiema postaciami: zwykłej tapicerki i luźnych materacy lub poduszek. W tej roli stała się obecnie pełnym współpartnerem drewna i bierze wydatny udział w ostatecznym wyglądzie takich mebli, jak tapczany, kanapy, fotele itp. Można nawet powiedzieć, że często jej efekty wysuwają

się na plan pierwszy, przede wszystkim ściągając uwagę patrzącego. I nie tylko sama barwa wchodzi tu w grę, chociaż zazwyczaj mocna jej tonacja narzuca się oku. Nie bez znaczenia jest również forma pokrytych dekoracyjną tkaniną poduszek i sposób powiązania tej tkaniny z nimi. Przeważnie gładka, równa powierzchnia tapicerki podnosi działanie jednolitych płaszczyzn barwnych, których pewnego rodzaju sztywność odpowiada charakterowi części drewnianych, przez co tkanina jest im bliższa. Łatwo dostrzegalna w materiale wystawowym staranność w dobieraniu wymienionych efektów dowodzi, że nie przypadki tu działały, ale świadome dążenie. Świadczy to, że można w tym widzieć jeden z nowych elementów rozwojowych ładowskiego mebla.

Przechodząc do rozpatrzenia pozycji Ładu we współczesnej polskiej architekturze wnętrz, wydaje mi się, że sprawa ta przedstawia się inaczej, gdy chodzi o meble niż w tkaninie. Po włączeniu ośrodka krakowskiego, Ład ze swoim zespołem projektujących artystów nie ma obecnie w meblu odpowiadającego mu konkurenta, kogoś, z kim można by go porównywać. Jest więc, jeżeli chodzi o projektowanie i wykonywanie prototypów niemal monopolistą. On nadaje ton całości i na nim wzorują się inni. Z pomysłów członków Ładu korzystają producenci mebla, gdy zmuszeni okolicznościami odstępują od wytworu przestarzałego. Z przedstawionych okoliczności wynika bezspornie, że kierunek ogólny całej, wartościowej pod względem plastycznym produkcji współczesnego mebla wychodzi z jednego tylko źródła: zespołu artystów należących do Ładu.

A tkanina dekoracyjna?

To omawiane zagadnienie przedstawia się odmiennie. Jakkolwiek przeważająca część projektujących należy do Ładu, nie wszystko jednak, co w tej dziedzinie jest twórcze i dobre związane jest z tą instytucją. Nie wchodząc w detale ogólnie można powiedzieć, że własny charakter zachowuje Ład przede wszystkim w stołowniach i tkaninach zasłonowych, jeżeliby użył terminologii handlowej. W tym zakresie Ład się wyspecjalizował i one stanowią mocną jego pozycję użytkową w dobrym stylu. Trzeba jednak zaznaczyć, że produkcja tego rodzaju oparta jest w Ładzie w dużej mierze na przeszłości i dalej powtarzane są często dawne, dla stylu ładowskiego klasyczne wzory. Zdaje się, że te przez swą szlachetną prostotę nigdy nie przestaną być atrakcyjne, zwłaszcza dla odbiorców o wyrobionej kulturze artystycznej. Natomiast tkaniny zasłonowe nowego typu, zwłaszcza zdobione na powierzchni, różnią się od powstałych w innych kręgach wytwórczych bardziej poziomem niż charakterem artystycznym. Że tak jest — nic dziwnego; jedne i drugie powstawały w tym samym czasie i powołał je do życia ten sam okres rozwojowy sztuki współczesnej. Podobna dwoistość daje się zauważyć również w żakardach ładowskich, więc w tkaninie szczególnie rozwiniętej w tej spól-

dzielni. Obok dawnych, znamienych tylko dla Ładu wzorów i typów kompozycyjnych powstały w ostatnim okresie nowe, odmienne, bardziej miękkie w rysunku i utrzymane w powszechnie dziś spotykanym typie. Trudno w nich uchwycić jakąś nutę specjalnie ładowską już obecnie; być może, że to jest tylko kwestia czasu. Bardziej marginesowe znaczenie mają w produkcji Ładu takie tkaniny, jak kilimy, gobeliny lub dywany. W tym zakresie to, co zostało pokazane na wystawie jest raczej twórczością osobistą członków spółdzielni niż powstałą w jej ramach. Wydaje się, że Ład nie wykazuje specjalnego zainteresowania w wytwarzaniu tego rodzaju z natury rzeczy drogich tkanin — stąd brak poważniejszych osiągnięć w tej dziedzinie, takich, które mogłyby zaważyć na ogólnym obrazie polskiej, tego typu twórczości.

Przechodząc do bardziej fragmentarycznych spostrzeżeń dotyczących prac pokazanych na wystawie, trudno nie wysunąć na pierwsze miejsce zespołu plecionek wiklinowych Władysława Wołkowskiego. Jego pomysłowość w tej dziedzinie wydaje się niewyczerpana i z nikim nie porównywalna. Lekkość fantazyjnego kształtu jednoczy się w wytworach tego artysty z efektami rygorystycznej rytmiki miękko uginających się prętów, wypełniających dekoracyjnie uformowaną kompozycję. Meble o tych walorach są wizualnie bliższe „czystej” sztuce niż sprzętom o przeznaczeniu użytkowym, którymi są również w całej pełni. Nie mająca precedensu sztuka Wołkowskiego tworzy zupełnie odrębną i — jak wykazuje wystawa — bynajmniej jeszcze nie wypełnioną do końca kartę w dziejach Ładu, a także całej polskiej architektury wnętrz.

W zestawieniu z mnogością eksponatów, różnorodnością i rozmiarami głównych działów twórczości Ładu gubiły się na wystawie stosunkowo drobne w skali naczynia ceramiczne i szkło, a także zapoczątkowana jako odrębny zespół metaloplastyka. Szkło i ceramika nie są wytwarzane w warsztatach Ładu, który nie posiada odpowiednich urządzeń. Dlatego są jedynie przedmiotem skupu i dziełem poszczególnych artystów, pracujących głównie w wrocławskim ośrodku ceramicznym lub korzystających z innych wytwórni. W obydwu tych dyscyplinach artystycznych — jak wykazują eksponaty wystawy — uwaga twórców skupia się nadal przede wszystkim na efektach powierzchniowych, mniej zaś na poszukiwaniu nowych form. Jest rzeczą oczywistą, że produkcja w tych dwóch działach pozostaje niemal całkowicie poza ingerencją spółdzielni, która jej tylko patronuje. Jeżeli chodzi o metaloplastykę, pojawienie się jej w Ładzie jako odrębnej gałęzi architektury wnętrz uważać należy raczej jako zapowiedź na przyszłość niż wybitniejsze osiągnięcie aktualne. Niemniej jednak jest to wypełnienie luki, którą dotąd w Ładzie doraźnie tylko wypełniała marginesowa twórczość niektórych projektantów mebli.

Wypowiedziane dotąd uwagi, których celem jest naszkicowanie raczej niż pełne omówienie wszystkich, dotyczących bieżącej działalności Ładu zagadnień oraz zarysowanie tła uwypuklającego znaczenie i charakter poszczególnych działów wystawy, wymagają jeszcze kilku pomniejszych uzupełnień oraz odpowiedzi na wysunięte tu pytania. Najbardziej chyba interesującą jest sprawa, czy obecne, bądź co bądź krępujące swobodę działania przepisy administracyjne odbijają się na produkcji Ładu, szczególnie na jej obliczu artystycznym? Nie przeprowadzając specjalnych badań i opierając się na materiale wystawowym stwierdzić należy, że nie wydaje się, by trudności gospodarcze wpływały w sposób wyraźnie zaznaczający się na poziom artystyczny produkcji ładowskiej, przynajmniej tej najlepszej, reprezentatywnej. I chociaż zapewne nie zawsze i nie we wszystkim osiąga się cele zamierzone, niemniej jednak już tylko efekt wystawy mówi sam za siebie.

Ład więc pozostał Ładem. Nie można jednak nie dostrzec, że w pewnym stopniu, zwłaszcza gdy chodzi o tkaninę, zatracą powoli swój dawny charakter, odzwierciedlający się w własnym stylu wytworu. Stopniowo odchodzą od niego dawni artyści, na inne tory odciągają młodzi. Trudno, prawo życia! Znacznie szerszy niż w przedwojennym okresie nurt życia sztuki rozsada dawne szranki. „Trzeba z żywymi naprzód iść, po życie sięgać nowe”! Chociaż to tak bardzo aktualne dziś hasło dobrze zamykałoby garść spostrzeżeń, usiłujących określić czym jest współczesny Ład, nie mogę oprzeć się chęci porównania ze sobą dwu wystaw: XXX-lecia i obecnej. Opierając się zarówno na pamięci, jak zestawieniach cyfrowych pierwszeństwo muszę przyznać tegorocznej. I retrospektywa pełniejsza i współczesność bogatsza. Ale poprzednia miała więcej odrębnego charakteru własnego, tego, co powodowało, że jeden rzut oka informował dostatecznie o pochodzeniu eksponatów.

Zamykam kilkoma informacjami o samej spółdzielni. W ostatnich latach poprawiły się znacznie jej warunki produkcyjne, dzięki skoncentrowaniu we własnym, nowym gmachu wszystkich swych komórek łącznie z warsztatami stolarskimi i tkackimi. Odrębnie, pracując głównie na eksport, działa jedynie wytwórnia mebli w Kłodzku na Dolnym Śląsku. Ważnym osiągnięciem organizacyjnym jest utworzenie zespołu projektującego meble, mającego zaspokajać potrzeby innych wytwórców, dzięki czemu sprzęt o walorach artystycznych znajdzie znacznie szerszą drogę do społeczeństwa.

Komitet Organizacyjny Spółdzielni „Ład“, 1926 r.

Józef Czajkowski
prof. Szkoły Sztuk Pięknych
Wojciech Jastrzębowski
prof. Szkoły Sztuk Pięknych
Karol Stryjeński
prof. Szkoły Sztuk Pięknych
Karol Tichy
prof. Szkoły Sztuk Pięknych

Antoni Plutyński
ekonomista
Lucjan Kintopf
student Wydziału Sztuki Wnętrza S.S.P.
Eleonora Plutyńska
studentka Wydziału Sztuki Wnętrza S.S.P.

Członkowie-założyciele Spółdzielni „Ład“, 1926 r.

Tadeusz Breyer
Józef Czajkowski
Eustachy Fierk
Jan Golus
Wojciech Jastrzębowski
Kazimierz Jotko-Jodzewicz
Lucjan Kintopf
Mieczysław Kocowski

Edward Kokoszko
Jan Kurzątkowski
Maria Obrębska
Eleonora Plutyńska
Antoni Plutyński
Aleksander Rak
Franciszek Strynkiewicz
Jerzy Warchałowski

Pierwsza Rada Nadzorcza Spółdzielni „Ład“, 1926 r.

Prezes Rady

Kazimierz Młodzianowski

Członkowie Rady:

Eleonora Plutyńska
Karol Stryjeński
Karol Tichy

Pierwszy Zarząd Spółdzielni „Ład“, 1926 r.

Lucjan Kintopf
Naczelny Dyrektor

Józef Czajkowski
Członek Zarządu
Wojciech Jastrzębowski
Członek Zarządu

Rada Nadzorcza Spółdzielni „Ład“, 1945 r.

Józef Sławiński
Przewodniczący Rady

Członkowie Rady:
Halina Jastrzębowska
Mieczysław Szymański
Anna Śledziwska

Zarząd Spółdzielni „Ład“, 1945 r.

Bruno Zborowski
Dyrektor

Zofia Czasznicka
Członek Zarządu
Stanisław Kucharski
Członek Zarządu

Rada Spółdzielni „Ład“, 1966 r.

Anna Śledziwska
Przewodnicząca Rady
Irena Garstecka
Wiceprzewodnicząca Rady
Irena Woszczyńska
Sekretarz Rady
Członkowie Rady:
Zofia Czasznicka
Halina Grabowska
Lidia Harasimowicz

Marian Lipiński
Borys Misztal
Lucyna Napiórkowska
Kazimierz Opalko
Helena Rogalska
Olgierd Szlekys
Stefan Truszkowski
Władysław Wincze
Mieczysław Ziętek

Zarząd Spółdzielni „Ład“, 1966 r.

Tadeusz Więckowski
Prezes Zarządu

Kazimierz Nita
Członek Zarządu
Maria Truszkowska
Członek Zarządu

Udział Spółdzielni Artystów Plastyków „Ład“ w ważniejszych wystawach w kraju i za granicą w latach 1926-1967

- 1927 — Les tapis polonais au Pavillon de Marsan, Paryż, Palais du Louvre (pierwsze kilimy pracowni „Ładu”)
- 1928 — L'art Polonais, Bruksela, Palais des Beaux-Arts (sprzedaż 16 tkanin)
Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession. Polnische Kunst, Wiedeń
Wystawa kilimów i tkanin Spółdzielni „Ład”, Warszawa, Salony Tow. Akc. Z. Szczerbiński i S-ka
- 1929 — Powszechna Wystawa Krajowa. Dział Sztuki. „Ład” Spółdzielnia z odp. udziałami, Poznań (medal za całość ekspozycji dla Spółdzielni „Ład”, za wysoki poziom prac oraz nagrody i wyróżnienia indywidualne). Pierwsze programowe wystąpienie grupy ukazujące jej możliwości i tendencje. Pokazano 10 urządzonych wnętrz.
Poolische Kunst Tentoonstelling in „Pulchri Studio”, Haga
- 1930 — Salon Listopadowy (Jesienny) Instytutu Propagandy Sztuki, Warszawa
Exposition polonaise „La Pologne 1830—1920—1930”, Paryż, Musée du Jeu de Paume
XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Mostra della Polonia Bianco e nero, scultura. decorativa, arte del libro, arte tessile, Wenecja
Polsk Kunst, Kopenhaga, Charlottenborg (org. TOSSPO).
Międzynarodowa Wystawa Rzemiosł, Liège (6 złotych medali, 7 medali srebrnych, 9 medali brązowych dla rzemieślników „Ładu”)
- 1931 — Wystawa okrężna tkanin i ceramiki „Ładu”, „Rytu” i rzeźb Henryka Kuny, Warszawa, Instytut Propagandy Sztuki
- 1933 — Wystawa 5 stowarzyszeń: „Bractwa św. Łukasza”, „Formy”, „Grupy Ładu”, „Rytu”, „Szkoły Warszawskiej”, Warszawa, Instytut Propagandy Sztuki
- 1934 — Wystawa „Len polski”, Warszawa (złoty medal za tkaniny dekoracyjne — nagroda Min. Przemysłu i Handlu)
II Międzynarodowa Wystawa Plastyczek, Warszawa, Instytut Propagandy Sztuki
- 1935 — Wystawa Budowlano-Mieszaniowa Banku Gospodarstwa Krajowego na Kole, Warszawa
Wystawa — pokaz mebli i tkanin dla Ambasady RP w Berlinie, Warszawa, Salon Wystawowy Tow. Akcyjnego Z. Szczerbiński i S-ka.
Polnische Kunst, Ausstellung veranstaltet von der Polnischen Regierung im Gemeinschaft mit der Preussischen Akademie der Künste zu Berlin, Berlin, Monachium
Polnische Kunst der Gegenwart Graphik — Volksholzschnitte-Textilien — Kleinplastik, Hamburg
- 1936 — Wystawa Grupy „Ład” (X-lecie). Sztuka wnętrza, Warszawa, Instytut Propagandy Sztuki
Polnische Kunst. Volksholzschnitte-Moderne Graphik-Holzplastik-Textilien, Szczecin
Polish Art. Graphic Art. Textiles, Londyn, Victoria and Albert Museum
Puolainen Kuvaamataide jataidetellisuus näyttely, Helsinki

- 1937 — L'Exposition Internationale Arts et Techniques dans la vie moderne, Paryż, Pawilon Polski (grand prix)
Exposition de l'art polonais, Belgrad
- 1938 — Sztuka tkacka w Polsce. Dawna i współczesna, Warszawa, Instytut Propagandy Sztuki
Wystawa grupy ceramików, Warszawa, Instytut Propagandy Sztuki
Polish prints and textiles, Ottawa, The National Gallery of Canada
A Müscarnokban rendezett modern Lengyel muvészeti kiállítás, Tárgymutatója, Budapeszt
- 1939 — Polish Exposition of the World's Fair. Decorative Art of the Polish Pavilion, Nowy Jork
Polska Konstutställingen Foreningarna „Blok” och „Ład”, Sztokholm, Museet National
- 1947 — Małe mieszkanie — wystawa w Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej z okazji jej jubileuszu,
Warszawa-Żoliborz
- 1947/48 — II Wystawa Przemysłu Artystycznego (Dorobek BNEPu, tkaniny i meble „Ładu”, Warszawa,) Muzeum Narodowe
- 1948 — XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Wenecja
- 1948/49 — Reprezentacyjna Wystawa Polskiej Sztuki Ludowej i Rękodziela Artystycznego (objazdowa), Moskwa, Kijów, Leningrad
Pokazy wystawy urządzeń wnętrz mieszkalnych w fińskich domkach i WSM na Mokotowie, Warszawa
- 1952 — I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej, Warszawa, „Zachęta”
- 1956 — „Ład” XXX-lecie 1926—1956. Wystawa Jubileuszowa, Warszawa, „Zachęta” (29 nagród i wyróżnień indywidualnych)
- 1957 — II Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz, Warszawa, „Zachęta” i sale Redutowe Teatru Narodowego (16 nagród i wyróżnień indywidualnych oraz Sp. „Ład” — zespół rzemieślników-meblarzy za meble hotelowe proj. O. Szlekysa)
XI Triennale, Mediolan (złoty medal dla Sp. „Ład”, 5 medali indywidualnych)
- 1959 — Wystawa — pokaz wnętrz, Warszawa-Grochów, Osiedle Młodych
- 1963 — Wystawa Sztuki Użytkowej z cyklu Polskie Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL, Warszawa, „Zachęta” (5 nagród indywidualnych I-go stopnia, 3 — II-go stopnia, 8 wyróżnień)
- 1965 — Wystawa XV-lecie Cepelii, Warszawa, Pałac Kultury i Nauki
- 1967 — 40-lecie „Ładu” Wystawa Jubileuszowa, Warszawa, „Zachęta”

opr. Irena Huml

Komitet Organizacyjny Wystawy 40-lecia „Ładu”

Przewodniczący:

Olgierd Szlekys

Członkowie:

Karolina Bułhakowa

Irena Garstecka

Władysława Kowalczyk

Marian Sigmund

Władysław Wincze

Komisarz wystawy:

Tadeusz Więckowski

Katalog

Tkaniny

Dział I retrospektywny 1926—1944

Kilimy i dywany

- KAROLINA BULHAKOWA
1 „Liście”, kilim, wełna, 200 × 300
WOJCIECH JASTRZĘBOWSKI
2 „Czerwony”, kilim, wełna, 200 × 300
RUDOLF KRZYWIEC
3 „1928 rok”, kilim, wełna, 80 × 120
ZOFIA KODIS-FREYEROWA
4 „Drzewka”, kilim, wełna, 200 × 300
ELEONORA PLUTYŃSKA
5 „Kwadraty”, kilim, wełna, 200 × 250
6 „Jelonki”, kilim, wełna, 150 × 200
- Tkaniny żakardowe*
HELENA BUKOWSKA
7 „Różowa”, makata, len, 125 × 150
KAROLINA BULHAKOWA
8 „Listki”, tkanina dekoracyjna obiciowa, len,
130 × 235
ZOFIA CZASZNICKA
9 Narzuta podwójna, wełna, 200 × 300
10 Makata, len, jedwab, 140 × 220
11 Tkanina dekoracyjna, len, jedwab, 140 × 150
KRYSTYNA DYDYŃSKA
12 Bieżnik, len, jedwab, 40 × 200
JULIA GRODECKA
13 Makata, len, 80 × 230
14 „Orły”, makata, len, jedwab, 80 × 120
15 „Prostokąty”, makata, len, jedwab, 100 × 180
LUCJAN KINTOPF, Poznań
16 „Orlęta”, tkanina dekoracyjna, len, 90 × 180
17 „Różowo-biała” makata, jedwab, 80 × 200
HALINA KINTOPF-KARPIŃSKA, Poznań
18 Makata, jedwab, 80 × 120
19 „Szaro-złota”, makata, len, 80 × 200
20 „Kółka”, makata, len, słoma, 80 × 300

- HALINA KOPCZYŃSKA
21 Makata, len, jedwab, 150 × 150
HANNA KIEDRZYŃSKA-BERBECKA, War-
szawa
22 „Kwiat paproci”, tkanina dekoracyjna, len,
125 × 255
ZOFIA MARKOWSKA
23 Makata, len, jedwab, 150 × 150

Dział II Twórczość w okresie 1945—1966

Gobeliny, dywany, kilimy

- MAGDALENA ABAKANOWICZ, Warszawa
24 „Dorota” III, gobelin, 300 × 200
MARIA BUJAKOWA, Zakopane
25 „Trzy Grace”, kilim, 210 × 150
wyk. Sp. ZWW-Zakopane
26 „Żyrafy”, kilim, 70 × 120
wyk. Sp. ZWW-Zakopane
27 „Klocki”, kilim, 180 × 120
wyk. Sp. ZWW-Zakopane
HELENA BUKOWSKA (1889—1954)
28 „Dzieci”, gobelin, 240 × 255
ZOFIA BUTRYMOWICZ, Warszawa
29 „Miasto”, gobelin, 165 × 205
30 „Smugi”, gobelin, 165 × 205
31 „Bukiet”, gobelin, 40 × 50
wyk. Sp. „Wanda”-Kraków
32 „Klawesyn”, gobelin, 70 × 100
wyk. Sp. „Wanda”-Kraków
MARIA FILIPOWICZ
33 „Wierzby”, gobelin, 90 × 140
34 „Drzewa rosną”, gobelin, 50 × 140
ZOFIA GRMELA, Warszawa
35 „45 rok”, kilim grzebyczkowy, 70 × 95
36 „Rozwiane plamy”, kilim grzebyczkowy, 80 × 110
JULIA GRODECKA, Czorsztyn
37 „Ludzie, domy, drzewa”, kilim, 150 × 225

- TAMARA HANS, Warszawa
- 38 „Okapi”, gobelin, 165 × 260
wyk. Sp. Rękodzieło Artystyczne-Warszawa
- 39 „Kwiat”, gobelin, 60 × 120
wyk. Sp. Rękodzieło Artystyczne-Warszawa
- BARBARA HULANICKA, Olsztyn
- 40 „Kumoszki olsztyńskie”, kilim dwuosnowowy, 150 × 270
- 41 „Podróże Krasickiego po Warmii”, kilim dwuosnowowy, 155 × 265
- HALINA KINTOPF-KARPIŃSKA, Poznań
- 42 „Jazz”, kilim, 120 × 230
wyk. Wielkopolska Sp. Pracy-Poznań
- 43 „Schwalbard”, kilim, 150 × 235
wyk. Wielkopolska Sp. Pracy-Poznań
- 44 Gobelin grzebyczkowy, 50 × 85
wyk. Sp. Podhalańska-Nowy Targ
- ZOFIA KODIS-FREYEROWA, Warszawa
- 45 „Ecie-pecie”, kilim, 60 × 140
- DANUTA MICHNO, Warszawa
- 46 „48”, kilim, 85 × 130
wyk. Sp. Podhalańska-Nowy Targ
- KRYSTYNA MIESZKOWSKA-DALECKA, Warszawa
- 47 „Złocisty”, gobelin, 90 × 180
- 48 „Refleksje kwiatowe”, gobelin, 130 × 160
- WANDA NOWAKOWSKA, Warszawa
- 49 „Kompozycja”, gobelin, 90 × 160
- JANINA PISARSKA-NITOWA, Warszawa
- 50 „Chmura”, dywan wiązany, 220 × 340
wyk. Sp. Podhalańska-Nowy Targ
- 51 „Domino”, dywan wiązany, 230 × 330
wyk. Sp. Podhalańska-Nowy Targ
- 52 „Cień”, dywan wiązany, 155 × 220
wyk. Sp. Podhalańska-Nowy Targ

- 53 „Strumień”, dywan wiązany, 150 × 220
wyk. Sp. Podhalańska-Nowy Targ
- 54 „Czarne róże”, gobelin, 50 × 90
- ELEONORA PLUTYŃSKA, Warszawa
- 55 „Trójkąty rubinowe”, dywan, 160 × 210
- KRYSTYNA SZCZEPANOWSKA-MIKLA-SZEWSKA, Warszawa
- 56 „Panny głupie”, gobelin, 50 × 180
- 57 Dywan wiązany, 160 × 260
- 58 „Wyspa Kreta”, gobelin, 160 × 230
- JANINA TRAWIŃSKA, Warszawa
- 59 „Wiślica”, gobelin, 150 × 325
wyk. Pelagia Wielgaszewska
- Tkaniny żakardowe i nicielnicowe*
- HELENA BUKOWSKA (1889—1954)
- 60 „Sad”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, 255 × 440
- 61 Serwetka, len, bawełna, 25 × 45
- 62 Serwetka, len, bawełna, 130 × 130
- 63 Serwetka, len, bawełna, 70 × 70
- 64 Serwetka, len, bawełna, 25 × 75
- 65 Serwetka, len, bawełna, 25 × 25
- KAROLINA BULHAKOWA, Warszawa
- 66 „Kółka”, tkanina dekoracyjna, żakard, bawełna, wełna, szer. 200
- 67 „Romby”, tkanina dekoracyjna, żakard, bawełna, wełna, szer. 185
- 68 „Ślimaki”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, szer. 280
- 69 „Brzegi”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, szer. 80
- 70 „Pasy”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, szer. 80
- ZOFIA CZASZNICKA, Warszawa
- 71 „Rybki”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, żakard, len, bawełna, szer. 140

- 72 „Paski”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, żakard, bawełna, włókno sztuczne, szer. 150
- 73 „Listki”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, żakard, len, bawełna, szer. 80
- 74 „Koła w pasy”, tkanina dekoracyjna, słomianka, żakard, len, bawełna, słoma, szer. 80
- 75 „Koła gładkie”, tkanina dekoracyjna, słomianka, żakard, len, bawełna, słoma, szer. 80
- 76 „Domki”, tkanina dekoracyjna, słomianka, żakard, len, bawełna, słoma, szer. 80
- 77 „Rybki”, tkanina dekoracyjna, słomianka, żakard, len, bawełna, słoma, szer. 80
- 78 „Motylki”, tkanina dekoracyjna, słomianka, żakard, len, bawełna, słoma, szer. 80
- 79 „Gwiazdki”, tkanina dekoracyjna, słomianka, żakard, len, bawełna, słoma, szer. 80
- 80 „Ażurowa-szara”, tkanina dekoracyjna, słomianka, len, słoma, szer. 80
- 81 „Ażurowa-szara”, tkanina dekoracyjna, słomianka, len, słoma, szer. 80
- 82 „Ażurowa-szara”, tkanina dekoracyjna, słomianka, len, słoma, szer. 80
- 83 „Gwiazdki”, tkanina dekoracyjna, słomianka, żakard, len, bawełna, słoma, szer. 80
- 84 Serwetka, żakard, len, 80 × 80
- TAMARA HANS, Warszawa
- 85 „Kwadraty”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, żakard, len, bawełna, szer. 140
- HANNA KIEDRZYŃSKA-BERBECKA, Warszawa
- 86 „Czerwienie”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, wełna, szer. 140
- 87 „Osty-Opera”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, stylon, szer. 200
- 88 „Słucka-turkus-Opera”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, stylon, szer. 200

- 89 „Kłosy-Opera”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, stylon, szer. 200
- 90 „Słucka-biała-Opera”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, stylon, szer. 200
- 91 „Pawia-ciemna”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, szer. 200
- 92 „Secesyjna w zieleniach”, tkanina dekoracyjna, żakard, bawełna, wełna, sztuczne włókno, szer. 140
- 93 „Słucka”, tkanina dekoracyjna, żakard, bawełna, wełna, sztuczne włókno, szer. 80
- 94 „Pasy słuckie”, tkanina dekoracyjna, żakard, bawełna, wełna, sztuczne włókno, szer. 80
- LUCJAN KINTOPF, Poznań
- 95 „Dębowe liście”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, wełna, szer. 200
- HALINA KINTOPF-KARPIŃSKA, Poznań
- 96 „Czerwono-czarne”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, wełna, szer. 200
- 97 „Konwalie”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, szer. 200
- 98 „Motylki”, tkanina dekoracyjna, zasłonowa, żakard, sztuczne włókno, szer. 140
- ZOFIA KODIS-FREYEROWA, Warszawa
- 99 „Gwiazdy i bukiety”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, wełna, szer. 200
- 100 „Ptaszki”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, wełna, szer. 80
- DOBROSLAWA KOWALEWSKA
- 101 „Papryka”, tkanina dekoracyjna, żakard, bawełna, sztuczne włókno, szer. 140
- WANDA MANTEUFFEL, Warszawa
- 102 „Gwiazdki”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, szer. 80
- ZOFIA MATUSZCZYK-CYGAŃSKA, Warszawa
- 103 „Nagrodzona”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, wełna, szer. 200

- 104 „Olimpijska”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, sztuczne włókno, szer. 200
- 105 „Kwiaty polskie”, tkanina dekoracyjna, żakard, bawełna, wełna, sztuczne włókno, szer. 200
- 106 „Słucka”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, szer. 80
- 107 „Drzewka-Stalowa Wola”, tkanina dekoracyjna, żakard, bawełna, wełna, szer. 80
- 108 „Chiński Mur-zielona”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, szer. 80
- 109 „Chiński Mur-beżowa”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, szer. 80
- 110 „Słucka II”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, sztuczne włókno, szer. 80
- BORYS MISZTAL, Warszawa
- 111 „Spokojna”, tkanina dekoracyjna obiciowa, żakard, bawełna, wełna, szer. 150
- 112 „Girlandy”, tkanina dekoracyjna obiciowa, żakard, bawełna, wełna, szer. 140
- 113 Firanka, len, bawełna, szer. 150
- 114 Firanka, len, bawełna, szer. 150
- 115 Firanka, len, bawełna, szer. 150
- 116 Firanka, len, bawełna, szer. 150
- 117 Firanka, len, bawełna, szer. 150
- 118 „Bransoletki”, tkanina dekoracyjna, słomianka, len, bawełna, słoma, szer. 80
- 119 „Bławatki i kąkole”, tkanina dekoracyjna, słomianka, żakard, len, bawełna, słoma, szer. 80
- 120 Serwetka, len, 25 × 75
- 121 Serwetka, len, 130 × 130
- 122 Serwetka, len, 25 × 25
- 123 Serwetki, len, (komplet)
- 124 Serwetka, len, 70 × 70
- 125 Serwetka, len, 80 × 80
- 126 Serwetka, len, bawełna, 130 × 130
- 127 Serwetka, len, 130 × 130

128 Serwetka, len, bawełna, 100 × 100

LUCYNA NAPIÓRKOWSKA, Warszawa

- 129 „W pasy-zielona”, tkanina dekoracyjna obiciowa, sztuczne włókno, szer. 140
- 130 „W pasy-niebieska”, tkanina dekoracyjna obiciowa, sztuczne włókno, szer. 140
- 131 „Rococo-niebieska”, tkanina obiciowa dwuosnowowa, bawełna, sztuczne włókno, szer. 140
- 132 „Rococo-kremowa”, tkanina obiciowa, żakard, bawełna, sztuczne włókno, szer. 140
- 133 „Stokrotki”, tkanina obiciowa, stylowa, żakard, bawełna, wełna, sztuczne włókno, szer. 140
- 134 „Stokrotki II”, tkanina obiciowa stylowa, żakard, bawełna, wełna, sztuczne włókno, szer. 140
- 135 „Kokardki”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, żakard, bawełna, sztuczne włókno, szer. 140
- 136 „Bukieciki kwiatków”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, żakard, bawełna, sztuczne włókno szer. 140
- 137 Firanka, len, bawełna, szer. 150
- 138 Firanka, len, bawełna, szer. 150
- 139 Serwetka, len, bawełna, 25 × 25
- 140 Serwetka, len, bawełna, 40 × 100
- 141 Serwetka, len, bawełna, 40 × 40

WANDA NOWAKOWSKA, Warszawa

- 142 „Smugi-beż-srebrne”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, żakard, bawełna, sztuczne włókno, szer. 140
- 143 „Smugi turkusowe”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, żakard, bawełna, sztuczne włókno, szer. 140
- 144 „Murek”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, żakard, bawełna, sztuczne włókno, szer. 140

ELEONORA PLUTYŃSKA, Warszawa

- 145 „Zielony mrok”, narzuta dwuosnowowa, żakard, wełna, 200 × 300

ANNA ŚLEDZIEWSKA, Warszawa

- 146 „Śpiewające drzewko”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, sztuczne włókno, szer. 200

- 147 „Lichtarze”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, wełna, szer. 200

148 „Koła”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, wełna, sztuczne włókno, szer. 200

- 149 „Drzewko życia”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, wełna, szer. 200

DANUTA THOMAS, Warszawa

- 150 Serweta, żakard, len, 130 × 130

- 151 Serweta, żakard, len, 80 × 80

- 152 „Millenium”, makatka, żakard, bawełna, wełna, sztuczne włókno, 30 × 110

- 153 „40 lat „Ładu”, makatka, żakard, len, bawełna, 30 × 110

JADWIGA ZANIEWICKA, Warszawa

- 154 „Spichrze bydgoskie”, tkanina dekoracyjna, żakard, bawełna, wełna, 185 × 280

- 155 „Rozetki”, tkanina dekoracyjna, żakard, len, bawełna, 140 × 500

WANDA ŻÓLTOWSKA, Warszawa

- 156 „Drzewka”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, żakard, bawełna, sztuczne włókno, szer. 140

- 157 „Linie”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, żakard, bawełna, sztuczne włókno, szer. 140

- 158 „Geometryczna”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, żakard, bawełna, sztuczne włókno, szer. 140

Tkaniny ręcznie malowane

IRENA BEUERMAN

- 159 „Ceramiczna”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, bawełna, szer. 140

HANNA BIELECKA

- 160 „Kolorowa geometria”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, bawełna, szer. 140

ZDZISŁAW BIELEWICZ

- 161 „Dzbanki”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, bawełna, szer. 140

- 162 „Graficzna”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, bawełna, szer. 140

IRENA GARSTECKA

- 163 „Bachowska”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, bawełna, szer. 140

- 164 „Kwiatowa”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, bawełna, szer. 140

- 165 „Miasto nocą”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, bawełna, szer. 140

- 166 „Medaliony”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, bawełna, szer. 140

MARIA JANOWSKA-KOBYLIŃSKA, Warszawa

- 167 „Miasto”, tkanina dekoracyjna (kompozycja zamknięta), bawełna, 140 × 240

ZOFIA KORWIN, Milanówek

- 168 „Kompozycja”, tkanina dekoracyjna zasłonowa, bawełna, szer. 140

KAZIMIERA LOEFFLEROWA, Warszawa

- 169 „Duet”, tkanina dekoracyjna (kompozycja zamknięta), bawełna, 80 × 250

KRYSTYNA MIESZKOWSKA-DALECKA, Warszawa

- 170 „My i kwiaty”, tkanina dekoracyjna (kompozycja zamknięta), bawełna, 90 × 280

STEFANIA MILWICZ, Warszawa

- 171 „W ogrodzie”, tkanina dekoracyjna (kompozycja zamknięta), 120 × 140

STEFANIA I ANDRZEJ MILWICZOWIE

- 172 „Kwiaty i ptaki”, tkanina dekoracyjna, (kompozycja zamknięta) 145 × 225

HELENA ROGALSKA, Warszawa

- 173 „Mozaika wspomnień”, tkanina dekoracyjna (kompozycja zamknięta) 90 × 300

174 „Tkanina czerwona”, tkanina dekoracyjna (kompozycja zamknięta) 140 × 230

JANINA SKIRGAJŁO

175 „Majka”, tkanina dekoracyjna zaslonowa, bawełna, szer. 140

STANISŁAWA ŚLÓSARKIEWICZ, Wrocław

176 Tkanina dekoracyjna (kompozycja zamknięta), jedwab, batik, 90 × 140

Tkaniny wykonane techniką filmdruku

HALINA BONIKOWSKA

177 „Wazon”, tkanina dekoracyjna zaslonowa, len, szer. 80

178 „Kwiaty”, tkanina dekoracyjna zaslonowa, len, szer. 80

KRYSTYNA DYDYŃSKA, Londyn

179 Serwetki, bawełna, 25 × 40

MARIA JANOWSKA-KOBYLIŃSKA, Warszawa

180 „Meandry”, tkanina dekoracyjna zaslonowa, bawełna, szer. 80

DANUTA MANIECKA

181 „Bukiety”, tkanina dekoracyjna zaslonowa, bawełna, szer. 80

DANUTA MICHNO, Warszawa

182 „Liście”, tkanina dekoracyjna zaslonowa, bawełna, szer. 80

ANNA NIKOŁAJCZUK, Warszawa

183 „Portrety”, tkanina dekoracyjna zaslonowa, len, szer. 80

184 „Drzewa”, tkanina dekoracyjna, zaslonowa, len, szer. 80

185 „Krata I”, obrus, len, 130 × 130

186 „Krata II”, obrus, len, 130 × 130

MARIA PASZEWSKA

187 „Stylowa”, tkanina dekoracyjna zaslonowa, bawełna, szer. 80

HELENA ROGALSKA, Warszawa

188 „Varsovia”, tkanina dekoracyjna zaslonowa, bawełna, szer. 80

Meble

Zestawy mebli do wnętrz mieszkalnych i meble pojedyncze

FRANCISZEK APLEWICZ, Warszawa

Zestaw mebli mieszkalnych, brzost

- 1 Kanapa-leżanka
 - 2 Stół rozkładany
 - 3 Fotel z podnóżkiem
 - 4—7 Krzesła półmiękkie
- Zestaw mebli mieszkalnych, jesion*
- 8 Stół
 - 9 Zylinder do stołu
 - 10 Taboret

Meble mieszkalne pojedyncze

- 11 Kanapka „wersalka”, jesion
- 12 Taboret okrągły, brzost
- 13 Taboret składany, jesion
- 14 Krzesło młodzieżowe, jesion
- 15 Fotel werandowy, jesion, metal

ZENON BĄCZYK, Poznań

Zestaw mebli mieszkalnych, jesion

- 16 Fotel
- 17 Kanapa
- 18 Stolik okolicznościowy

MARIA BIAŁÓWNA, Warszawa

Zestaw mebli mieszkalnych dla dzieci, jesion

- 19 Stolik o zmiennej wysokości
- 20 Taboret o zmiennej wysokości

WANDA GENGA, Kraków

Meble mieszkalne, brzoza

- 21 Stolik okolicznościowy
- 22 Krzesło

HALINA JASTRZĘBOWSKA, Warszawa

Meble mieszkalne dla dzieci, brzost

- 23 Stołeczek-zabawka

WOJCIECH JASTRZĘBOWSKI, Warszawa

- 24 Zylinder, sosna

CZESŁAW KNOTHE, Warszawa

Meble mieszkalne

- 25 Fotel ze sklejki ugiętej w montażu
- 26—27 Krzesła składane, sklejka, metal
- 28 Półka na książki, sosna
- 29 „Relax” fotel z elementów, jesion
- 30 Stół rozsuwany, brzoza
- 31—33 „Nerka” taborety, jesion
- 34 Krzesło, sklejka
- 35 Biurko na stoleżu metalowym, jesion
- 36 Krzesło na stoleżu metalowym, jesion
- 37—38 Krzesła z siatki metalowej
- 39 Lampa stojąca, metal

DANUTA KOWALSKA, Kraków

Meble mieszkalne

- 40 Fotel bujak, brzoza
- 41 Ława ze szczeblinek, jawor, brzoza barwiona
- 42 Taboret ze szczeblinek, jawor, brzoza barwiona

DANUTA KOWALSKA, ROMAN LISOWSKI, Kraków

Zestaw mebli mieszkalnych, jesion barwiony

- 43 Stolik niski
- 44 Fotel wypoczynkowy

STEFAN KRALCZYŃSKI, Warszawa

- 45 Fotel regionalny, brzost

WŁADYSŁAW KSIEŻYC, Warszawa

- 46 „Universum” krzesło-fotelik, jesion

JAN KURZĄTKOWSKI, Warszawa

Meble mieszkalne

- 47 Fotel tapicerowany, płyta spilśniona, metal
- 48 Fotel gięty twardy, płyta spilśniona, metal
- 49 Stolik, metal, szkło
- 50 Lampa, metal

HANNA LACHERT, Warszawa

Zestaw mebli mieszkalnych, jesion

- 51 Regał z barkiem
- 52 Regał z szafą
- 53 Sekretarzyk
- 54 Biurko ze skrzynką
- 55 Biblioteka
- 56 Kanapa rozkładana
- 57 „Leniwiec” fotel
- 58 „Muszla” fotel
- 59 Fotel bujak
- 60 Stolik okolicznościowy
- 61 Stolik-taca

ANNA MAZANEK, Kraków

Zestaw mebli mieszkalnych, brzoza barwiona

- 62 Stolik
- 63—66 Fotele

MARIA MICHAJŁOW-WAŁACH, Kraków

Zestaw mebli mieszkalnych

- 67 Toaletka z lustrem, jesion
- 68 Skrzynia na bieliznę, modrzew
- 69 Taboret tapicerowany, jesion

EWA MILEWSKA, Warszawa

Zestaw mebli mieszkalnych, brzost

- 70 Tapczan z oparciem
- 71 Stolik do tapczanu
- 72 Fotel z podręcznymi stolikami
- 73—75 Stoliki składane

Zestaw mebli ogrodowych do kawiarni w Parku Łazienkowskim

- 76 Stół metalowy ogrodowy
- 77 Krzesło metalowe

ANDRZEJ NEHRING, Warszawa

Meble mieszkalne

- 78 Kanapka składana z elementów, brzost
- 79 Fotel rozsuwany, jesion

ANDRZEJ I BEATA NEHRINGOWIE, Warszawa

Zestaw mebli mieszkalnych, brzost

- 80 Leżanka jednoosobowa z blacikiem
- 81 Fotel z pochylanym oparciem
- 82 Stolik rozbiegany z blatem szklanym

ANDRZEJ NEHRING, FRANCISZEK APLEWICZ, Warszawa

Zestaw mebli mieszkalnych regionalnych, brzost

- 83 Ława „Mazowsze”
- 84—87 Stoliki do ławy „Mazowsze”

KRYSTYNA STARZYŃSKA, JERZY TYMCIK, Kraków

88 Fotel ruchomy, jesion

MARIAN SIGMUND, Kraków

Zestaw mebli mieszkalnych, jesion, brzost

- 89 Stół rozkładany
- 90—93 Krzesła
- 94 Fotel wyplatany

Meble do wnętrza społecznych, buk

- 95—96 Fotele gięte
- 97—98 Krzesła gięte

IZABELA SZERSKA-STERNIŃSKA, Warszawa

Zestaw mebli mieszkalnych, brzoza barwiona

- 99 Stolik z tacą
- 100 Fotel kryty skórą
- 101 Ława kryta skórą
- 102 Taboret kryty skórą

Zestaw mebli mieszkalnych, brzost

- 103 Fotel ze szczepelin demontowany
- 104 Ława ze szczepelin demontowana
- 105 Taboret ze szczepelin demontowany

OLGIERD SZLEKYS, Warszawa

Zestaw mebli mieszkalnych, jesion

- 106 Kanapa tapczan dwuosobowy

- 107—108 Stoliki nocne, okolicznościowe
- 109 „Mały” fotel
- 110 Biblioteka z wysuwającym blatem

Meble mieszkalne

- 111 Kanapa-tapczan jednoosobowy, jesion
- 112 Kozetka ze stolikiem, jesion
- 113 Tapczan-półka, mahoń
- 114 Krzesło gięte, buk

JAN SZCZUREK, Kraków

Meble mieszkalne

- 115 Krzesło półmiękkie, jesion
- 116 Lampa stojąca, brzoza barwiona

JERZY TYMCIK, Kraków

117 Stolik niski z dwiema tacami, dąb barwiony

WŁADYSŁAW WINCZE, Wrocław

Meble mieszkalne

- 118 Barek, jesion, orzech
- 119 Stolik rozkładany, jesion
- 120 Fotel, akacja
- 121—122 Krzesła, jesion, sklejka
- 123 Stolik rozsuwany, jesion, orzech
- 124 Fotel wyplatany, sosna palona
- 125 Stół do brydża rozkładany, jesion

WŁADYSŁAW WOŁKOWSKI, Warszawa

Meble, wiklina, metal

- 126 Fotel „Siodło”
- 127 Kanapa „Kraków”
- 128 Stół prostokątny
- 129 Fotele „Niedźwiedzie”
- 130 Stół (komplet „Litewski”)
- 131 Krzesła (komplet „Litewski”)
- 132 Fotele (komplet „Bachmaty”)
- 133 Stolik (komplet „Bachmaty”)

- 134 Krzesła (komplet „Kurpie”)
- 135 Stolik (komplet „Kurpie”)
- 136 Fotel (komplet „Górniki”)
- 137 Leżanka „Lew”
- 138 Stolik okrągły „Lew”
- 139 Fotel „Skrzydło”
- 140 Fotel „Ślimak”

Dekoracja (rzeźby konstrukcyjne)

- 141 „Głowa żniwiarki”
- 142 Drzewo „Dziecioly”
- 143 Stojak „Mimoza”
- 144 Stojak „Jesienny”
- 145 Stojak „Osty”

Koszyki, wiklina barwiona

- 146 Koszyk z kabląkiem „Warszawski”
- 147 Koszyk z kabląkiem „Damski”
- 148 Koszyk z kabląkiem „Weekendowy”

Paterki i tacki, wiklina

- 149 Paterka kwadratowa „Sulisławska”
- 150 Paterka okrągła „Stołowa”
- 151 Paterka okrągła „Ballada”
- 152 Tacka „Rusalka”
- 153 Tacka „Skrzydło motyla”

IRENA ŻMUDZIŃSKA, Warszawa

Meble mieszkalne

- 154 Stolik okrągły, brzost
- 155 Biurko młodzieżowe, buk
- 156 Krzesło do biurka, buk

Meble z wikliny

- 157 Fotel-muszla
- 158 Fotel „Wygodny”
- 159 Fotel „Żołędź”
- 160 Fotel „Z kolnierzem”
- 161 Fotel „Mnich”

cemramika szkło

KRYSTYNA CYBIŃSKA, Wrocław

- 1 Czarka I, kamionka, szkliwo redukcyjne, 8,5×12
- 2 Czarka II, kamionka, szkliwo redukcyjne, 10×14
- 3 Wazonik, kamionka, szkliwo redukcyjne, 7×9
- 4 Forma na kwiaty, kamionka, szkliwo redukcyjne, 6×9×22
- 5 Wazon I, glina, szkliwo spękane, 11,5×13
- 6 Wazon II, glina, szkliwo spękane, 12×13
- 7 Wazon III, glina, szkliwo spękane, 12×16
- 8 Czarka I, glina, szkliwo spękane, 11×15
- 9 Czarka II, glina, szkliwo spękane, 15×13

WANDA GOLAKOWSKA, Warszawa

- 10 Talerz na ścianę, szkło, Ø 30
- 11 Talerz na ścianę, szkło, Ø 30
- 12 Patera, szkło, Ø 30

HALINA JASTRZĘBOWSKA-SIG MUND, Warszawa

- 13 „Pingwin”, komplet do zimnych napojów, szkło (kolor dymny)
- 14 „Pingwin”, komplet do zimnych napojów, szkło (kolor ametyst)
- 15 „Monopol”, komplet do papierosów, szkło (kolor dymny)
- 16 „Monopol”, komplet do papierosów, szkło (kolor złoty)
- 17 „Prima”, komplet wazonów — trzyczęściowy, szkło (kolor dymny)
- 18 „Prima”, komplet wazonów — trzyczęściowy, szkło (kolor złoty)
- 19 „Samotnik”, karafka z korkiem-kieliszkiem lepionym, szkło (kolor jasny ametyst)
- 20 „Samotnik”, karafka z korkiem-kieliszkiem dmuchanym, szkło, (kolor jasnozielony)
- 21 „Samotnik”, karafka z korkiem-kieliszkiem formowanym z wolnej ręki, szkło (kolor dymny)

- 22 „Samotnik”, karafka z korkiem-kieliszkiem formowanym z wolnej ręki szkło (kolor ametyst)
- 23 „Flet”, wazon różnej wielkości, szkło
- 24 „Futura”, kieliszki formowane z wolnej ręki szkło

RUFIN KOMINEK, Wrocław

Zestaw form dekoracyjnych:

- 25—27 Wazon, kamionka, szkliwo krystaliczne
 - 28 Czarka, kamionka, szkliwo krystaliczne
- Zestaw form dekoracyjnych:*
- 29—31 Wazoniki, glina czerwona, szkliwo redukcyjne krystaliczne

Formy dekoracyjne:

- 32—33 Wazon, glina czerwona, szkliwo redukcyjne
- 34 Czarka, glina czerwona, szkliwo redukcyjne
- 35—36 Wazon do kwiatów, kamionka, szkliwo redukcyjne matowe

Zestaw form dekoracyjnych:

- 37—38 Wazoniki, kamionka, szkliwo matowo krystaliczne szare
- 39 Czarka, kamionka, szkliwo matowo krystaliczne szare

Zestaw małych form dekoracyjnych:

- 40—41 Wazoniki, kamionka, szkliwo krystaliczne ko-baltowo-czarne
- 42 Czarka, kamionka, szkliwo krystaliczne ko-baltowo-czarne

JULIA KOTARBIŃSKA, Warszawa

- 43 Talerz dekoracyjny, glina czerwona, szkliwo, Ø 38
- 44 Wazon dekoracyjny, glina czerwona, szkliwo, wys. 31
- 45 Wazon dekoracyjny, glina czerwona, szkliwo, wys. 47
- 46 Butelecza, fajans, szkliwo redukcyjne, wys. 18
- 47 Butelecza, fajans, szkliwo redukcyjne, wys. 15

- 48 Butelecza, fajans, szkliwo redukcyjne, wys. 11,5
- 49 Butelecza z uchem fajans, szkliwo redukcyjne, wys. 12,5
- 50 Butelka fajans, szkliwo redukcyjne, wys. 32
- 51 Butełka, fajans, szkliwo redukcyjne, wys. 23,5
- 52 Wazonik, fajans, szkliwo redukcyjne, wys. 21
- 53—55 Czarki, fajans, szkliwo redukcyjne, wys. 8, 7, 5,

RUDOLF KRZYWIEC, Wrocław

- 56—60 Komplet wazoników, szkliwo redukcyjne, relief wklęsły, wys. 14
 - 61—62 Wazoniki, szkliwo redukcyjne, relief wklęsły wys. 11
 - 63—66 Komplet wazoników, szkliwo redukcyjne, relief wklęsły, wys. 13,5
 - 67 Wazonik, szkliwo redukcyjne, relief wklęsły, wys. 12
 - 68 Wazonik, szkliwo redukcyjne, relief wklęsły wys. 19
 - 69—70 „Ryby”, wazon, szkliwo redukcyjne, wys. 29
 - 71 Wazon, szkliwo redukcyjne, wys. 21,5
 - 72 „Kozły”, wazon cylindryczny, szkliwo redukcyjne, wys. 30,5
 - 73 Miseczka, szkliwo redukcyjne, Ø 15
 - 74 „Kozioł”, patera, szkliwo redukcyjne, Ø 38
 - 75 „Trzy kozły”, patera, szkliwo redukcyjne, Ø 38
 - 76 „Lew”, patera, szkliwo redukcyjne, Ø 38
 - 77 „Liście”, talerz dekoracyjny, szkliwo redukcyjne, farba, Ø 27
 - 78 „Kozioł”, talerz dekoracyjny, szkliwo redukcyjne, farba, Ø 27
 - 79 „Kozły”, talerz dekoracyjny, szkliwo redukcyjne, farba, Ø 27
 - 80 Patera dekoracyjna — matowa, szkliwo redukcyjne, farba, Ø 39
- IRENA LIPSKA-ZWORSKA, Wrocław
- 81 Forma dekoracyjna, glina czerwona, szkliwo redukcyjne modelowane ręcznie, 38×35

- 82 Forma dekoracyjna, glina czerwona szkliwo redukcyjne modelowane ręcznie, 49×25
- 83 „Miasteczko”, kafel, forma dekoracyjna, masa biała barwiona redukcyjna, 27×16,5

Formy typu pamiątkarskiego:

- 84—85 Foremki z monetą śląską z XII wieku, glina, szkliwo redukcyjne, wys. 9,5
- 86—87 Świeczniki „Słońce-Wrocław-Ratusz”, glina, szkliwo redukcyjne, wys. 10,5
- 88 Kafel z motywem romańskim, glina, szkliwo redukcyjne, 20×13

WANDA MANTEUFFEL, Warszawa

- 89 Talerz z kwiatami, fajans, szkliwo kolorowe
- 90 Czarka niebieska, fajans, szkliwo
- 91 Wazon duży, fajans, szkliwo
- 92 Wazon duży biały, fajans, szkliwo

HALINA OLECH, Wrocław

- 93—95 Wazon, glina czerwona, szkliwo redukcyjne, wys. 26, 13, 12
- 96 Patera, masa szamotowa, szkliwo kamionkowe, dł. 70

ANIELA SZATARA, Kraków

- 97—98 Pater, glina czerwona, szkliwo, 20×50
- 99—100 Wazon, glina czerwona, szkliwo, wys. 24
- 101 „Jeź”, wazon, glina czerwona, szkliwo, wys. 20
- 102 „Amfora”, wazon, glina czerwona, szkliwo, wys. 25
- 103 „Szare naczynie”, glina czerwona, szkliwo, wys. 28

JANINA SZCZYPCZYŃSKA, Wrocław

Formy typu dekoracyjnego:

- 104 „Adam i Ewa”, kafel, glina czerwona anobowana, szkliwo craclé, 25×16
- 105 „Adam i Ewa”, kafel, glina czerwona, szkliwo redukcyjne złote, 24×16
- 106 „Adam i Ewa”, kafel, glina biała, szkliwo redukcyjne, 26×16
- 107 „Ewa”, kafel, masa kamionkowa barwiona, 22×16

Metaloplastyka

- MIECZYSLAW FEDEROWICZ, Warszawa
1 Lustro w oprawie, żelazo kute
- MARIA JANOWSKA-KOBYLIŃSKA, Warszawa
2 Stolik okolicznościowy „Zodiak”, metal, ceramika
- ANDRZEJ NEHRING, Warszawa
3 Świecznik, żelazo kute
4 Lustro w oprawie, żelazo kute

- BEATA NEHRING, Warszawa
5 Stolik metalowy z blatem szklanym
6 Podstawa „Kogut”, żelazo kute
7 Podstawa „Ryba”, żelazo kute
8 Świecznik, żelazo kute
JÓZEF SZTAJER, Wrocław
9—10 Świeczniki, żelazo kute
CEZARY SZUBARTOWSKI, Warszawa
11 Świecznik z łańcuszkami, żelazo kute
12 Świecznik „Armatka”, żelazo kute

Ekspozycje na wystawę zostały wykonane w przeważającej większości przez Zakłady Wytwórcze Spółdzielni „Ład” w Warszawie i Kłodzku. Część gobelinów wykonały spółdzielnie należące do Związku „Cepelia” oraz bezpośrednio autorzy projektów.

Bibliografia Spółdzielni Artystów Plastyków „Ład” 1957-1966

Wybór

- Ład XXX Wystawa Spółdzielni Artystów Plastyków 1926—1956, (przedm. Józef Grabowski; bibliografia J.(adwiga) M.(aciejko), Warszawa 1956, CBWA „Zachęta”, s. 42, tabl. 75
- D.S.: Piękno na co dzień XXX-lecie „Ładu”, Gazeta Zielonogórska 22—23.XII.1956; Głos Koszaliński 31.XII.1956; Nowiny Rzeszowskie 5—6.I.1957, il.
- Orthwein Kazimierz: Spółdzielnia „Ład” w latach przedwojennych i po wojnie. Przyczynek do zagadnienia kultury mieszkania, Kultura i Społeczeństwo t. I, nr 2 s. 83—98, 1957
- Piwocki Ksawery: 30 lat pracy „Ładu”, Przemysł Ludowy i Artystyczny nr 1—2(5—6), s. 2—6, 1957, il.
- Wojciechowski Aleksander: XXX-lecie i inne sprawy, Przemysł Ludowy i Artystyczny nr 1—2(5—6), s. 7—15, 1957, il.
- W.(róblewska) D.(anuta): Wnętrza „Ładu”, Projekt nr 1, s. 17, 1957, il.
- Dla naszych mieszkań, Nasza Ojczyzna nr 4, s. 21, 1957, il.
- Dzikowski Ryszard: Konkurs „Ładu”, Przemysł Ludowy i Artystyczny nr 3 (7), s. 64—68, 1957, il.
- (II) Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz, (przedm.) Józef Grabowski (kwiecień 1957, Warszawa „Zachęta” i Sale Redutowe Teatru Narodowego), Warszawa 1957 CBWA, s. 40
- Plutyńska Eleonora: Wspomnienia o Helenie Bukowskiej, Przemysł Ludowy i Artystyczny nr 1—2(5—6), s. 16—26, 1957, il.
- Wystawa tkanin Zofii Matuszczyk-Cygańskiej, wstęp (Adam Niemczyk) (czerwiec-lipiec 1957, Warszawa „Zachęta”), Warszawa 1957 CBWA, s. 7, tabl. 11
- Grabowski Józef: (II) Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz 1957 (Pamiętnik Wystawy), Warszawa 1958 CBWA, s. 124, nlb. 3, tabl. 82
- „Ład” rozszerza swą działalność, Trybuna Mazowiecka 4.II.1959.
- Tkanina polska (praca zbiorowa) pod redakcją Ksawerego Piwockiego, Warszawa 1959 (autorzy opracowań dotyczących „Ładu”: Eleonora Plutyńska: O starych podwójnych tkaninach Sokółki, Augustowa i Białogostku i o podwójnych tkaninach współczesnych s.

- 60—67; Karolina Bułhakowa: Polska sztuka stosowana, s. 69—75; Anna Śledziwska: Polska tkanina współczesna, s. 77—90
- (Wil.): „Ład” = porządek i piękno, Spółdzielczość Pracy 24.IV.1960
- Grabowski Józef: Przełom w stylu polskiej tkaniny dekoracyjnej, Przegląd Artystyczny nr 2, s. 15—20, 1961, il.
- Wystawa tkanin Hanny Kiedrzyńskiej-Berbeckiej i Jadwigi Jagielnickiej-Zaniewickiej (Warszawa, Kordegarda 1961)
- Czasznicka Zofia — Tkaniny, malarstwo, rysunek Warszawa, Kordegarda 1962)
- Malarstwo-tkanina Zofii Czasznickiej, Stolica 4.XI 1962
- Jastrzębowska-Sigmund: Od jaskini do mieszkania, Warszawa 1962 wyd. CPARA, s. 28
- Huml Irena: Współczesny artysta renesansowy Wojciech Jastrzębowski, Problemy nr 5(193), s. 364—372, 1962, il.
- Oseka Andrzej: Ocalony świat, Działalność „Ładu” szkoły Kenara i Cepelii, Polska nr 11, s. 8—11, 1962
- Huml Irena: Twórczość Wojciecha Jastrzębowskiego (w): Z zagadnień Plastyki Polskiej w l. 1918—1939, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963 wyd. Ossolineum, s. 65—120, il.
- Wystawa Sztuki Użytkowej z cyklu Polskie Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL, katalog cz. I, (wstęp) Tadeusz Błażejowski, (kronika) Irena Huml, styczeń-luty 1963, Warszawa „Zachęta”, Warszawa 1963 CBWA, s. nlb. 40, tabl. 43
- Huml Irena: 20 lat sztuki użytkowej, Projekt nr 6(45), s. 32—38, 1964, il.
- Wspomnienia o Wojciechu Jastrzębowski (napisali): Jan Kurzątkowski, Tadeusz Lipski, Eleonora Plutyńska, Wanda Telakowska, Władysław Wincze, Przegląd Artystyczny nr 5 (21), s. 3—8, 1964, il.
- Huml Irena: Życie i dzieło Wojciecha Jastrzębowskiego, Przegląd Artystyczny nr 5(21), s. 8—10, 1964, il.
- „Ład” — Cooperative of Artists Warsaw Established in 1926, Warszawa 1964), s. 24, il.
- Wystawa Sztuki Użytkowej z cyklu Polskie Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL, katalog cz. II (Pamiętnik

Wystawy). Wstępy: (Adam Mauersberger, Tadeusz Błażejowski), Warszawa 1963, s. nlb. 48, tabl. 70
 Orynyżyna Janina: O sztukę ludową, Warszawa 1965 wyd. LSW, s. 54—55

Bartoszewicz Włodzimierz: Buda na Powiślu, Warszawa 1966 PIW, s. 36

Wystawa 40-lecia „Ładu”, kwiecień-maj 1967 Warszawa „Zachęta”:

B.B.: 40-lecie „Ładu”. Wystawa pięknego dorobku, Życie Warszawy 15.IV.1967

Bartoszek Hedda: Czterdzieści lat „Ładu”, Sztandar Młodych 23.IV.1967

Bgr.: 40-lat „Ładu”. Wypowiedzieli walkę brzydocie, Trybuna Mazowiecka 23.IV.1967

Garztecka Ewa: Jubileusz „Ładu”, Trybuna Ludu 5.V.1967

Ostrowska Ewa: 40-lecie „Ładu”. Kształt i forma, Dziennik Ludowy 17.IV.1967

Sam.: 40-lecie „Ładu”, Słowo Powszechne 25.IV.1967

*Uzupełnienie do bibliografii
 za l. 1926—1966*

Korzeniowska Jadwiga: O „Ładzie”, Kobieta Współczesna nr 8, s. 12—13, nr 9, s. 11—13, 1928 il.

Niemojewski Lech: Wielka Warszawa, Plastyka nr 1, s. 21—24, 1930 il.

Sztuka stosowana i styl polski (w:) Polska, jej dzieje i kultura, Warszawa (po r. 1930) Wyd. Trzaska, Evert i Michalski, t. III, Księga 8.R.X, s. 815—822, il.

Wolska Helena: Len w mieszkaniu, Pani Domu nr 2 s. 25—27, 1934, il.

Statek M/S Piłsudski-wystrój, Arkady nr 5, s. 269—277, 1935, il.

Czasznicka Zofia: M/S „Batory”, Plastyka nr 4(14, 15, 16), s. 267—279, il.

Siennicki Stefan: Osiedle robotnicze na Kole, Arkady nr 6, s. 312—315, 1938, il.

Woźnicki Stanisław: Polska ceramika indywidualna. Rozmowa z Julianem Mickunem i Julią Kotarbińską, Plastyka nr 7(28), s. 200—206, 1938, il.

Official Catalogue of the Polish Pavilion at the World's Fair in New York, Nowy Jork 1939

Polska Konstutställingen Föreningarna „Blok” och „Ład”, Sztokholm 1939

Rogoyska Maria: Mecenat artystyczny w Polsce w l. 1918—1930, Materiały do Studiów i Dyskusji nr 3—4 (19—20), s. 128—200, 1954

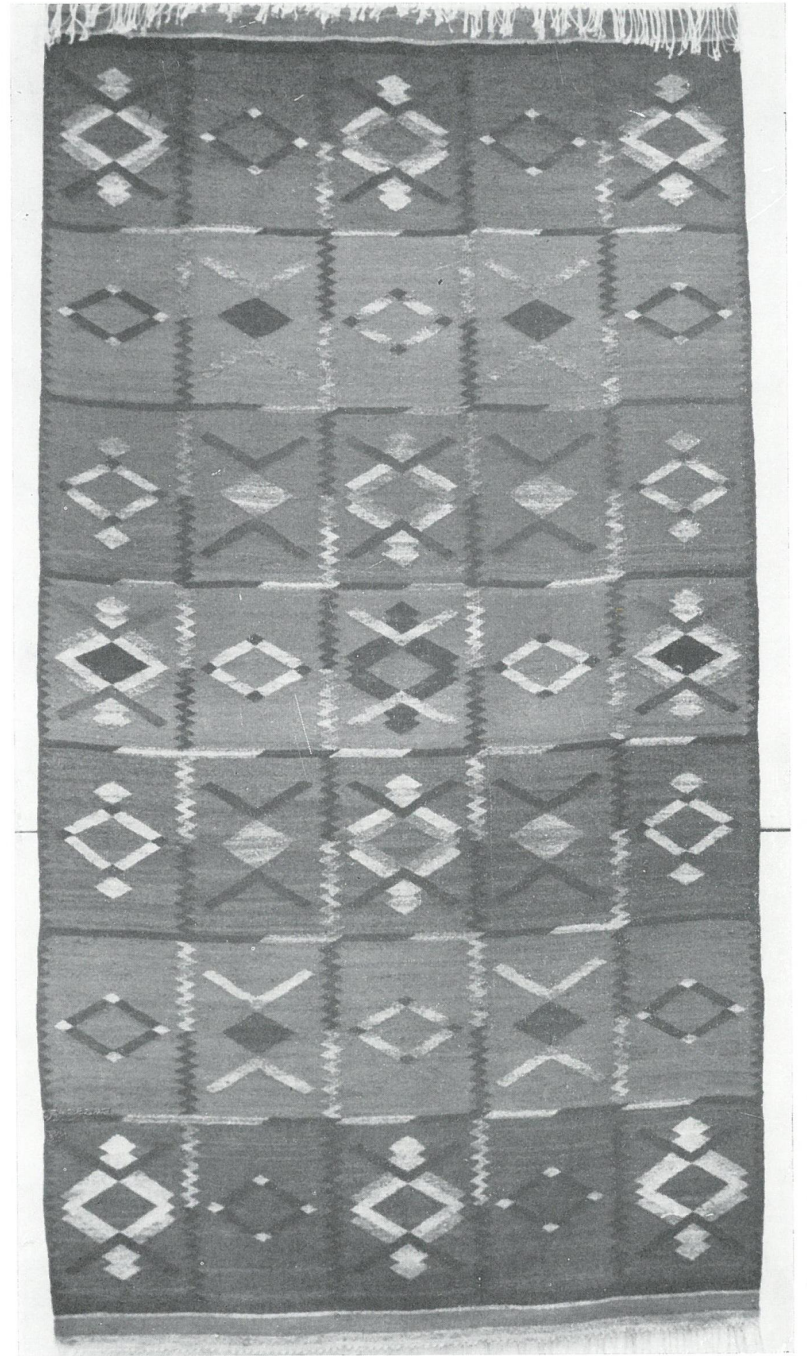
Rogoyska Maria: Paryskie zwycięstwo sztuki polskiej w r. 1925 (w:) Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918—1939, Wrocław-Warszawa-Kraków wyd. Ossolineum, s. 39—40, 1963.

Opr. Irena Huml

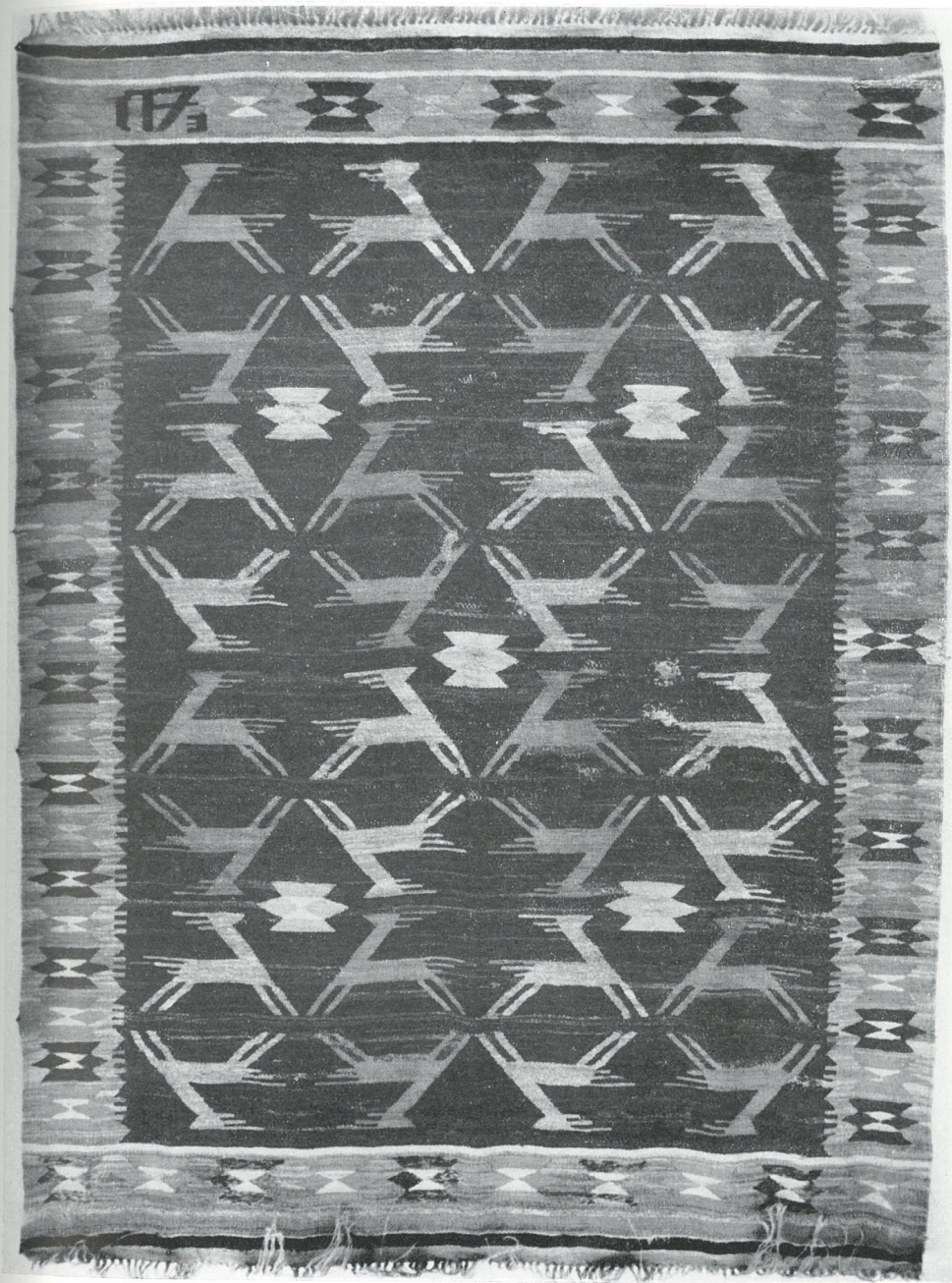
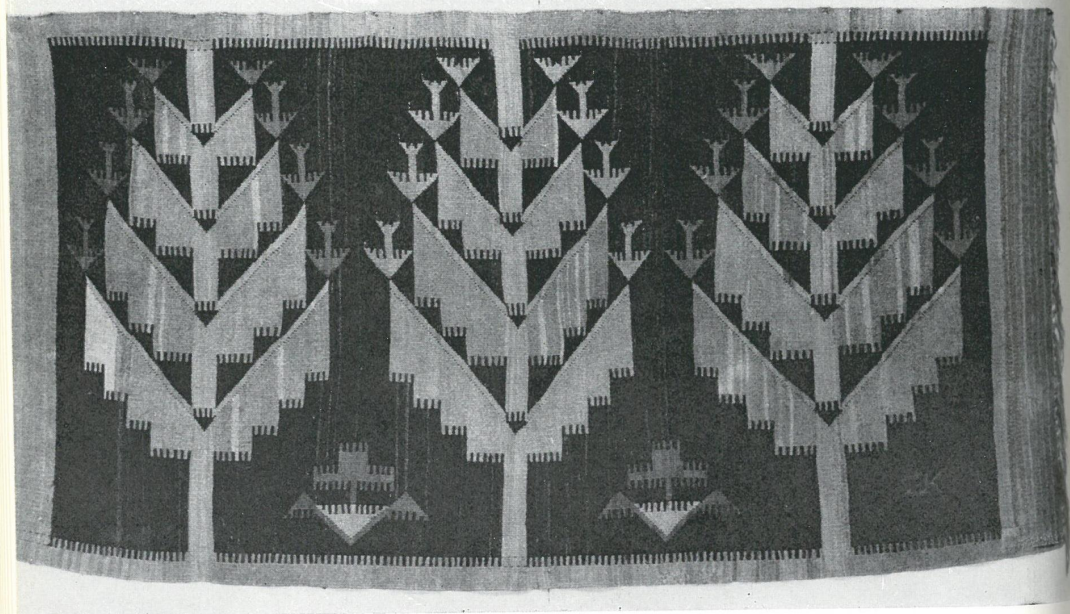
*Szczegółowa bibliografia „Ładu” z lat 1926—1956 została zamieszczona w katalogu wystawy ŁAD
 XXX, Warszawa „Zachęta” 1956.*

Tkanina

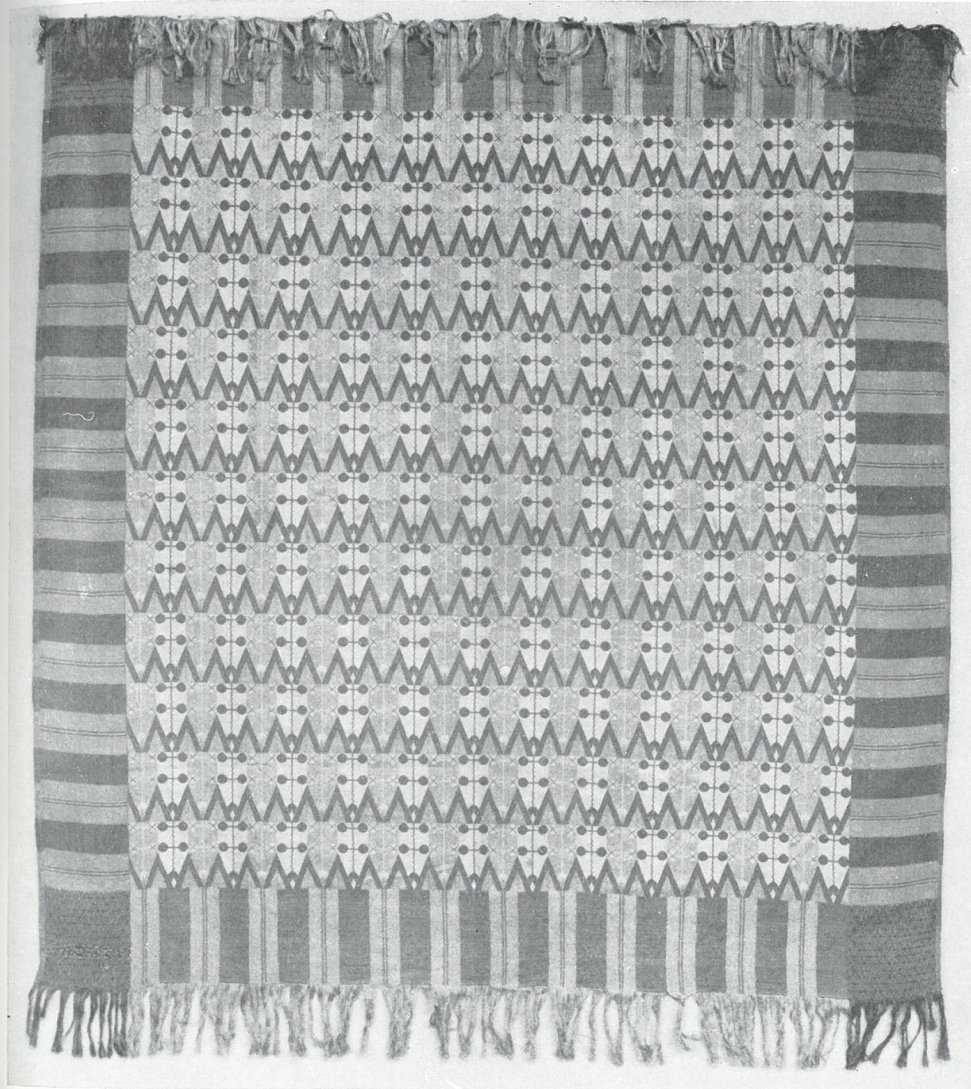
poz. kat. 2 Wojciech Jastrzębowski

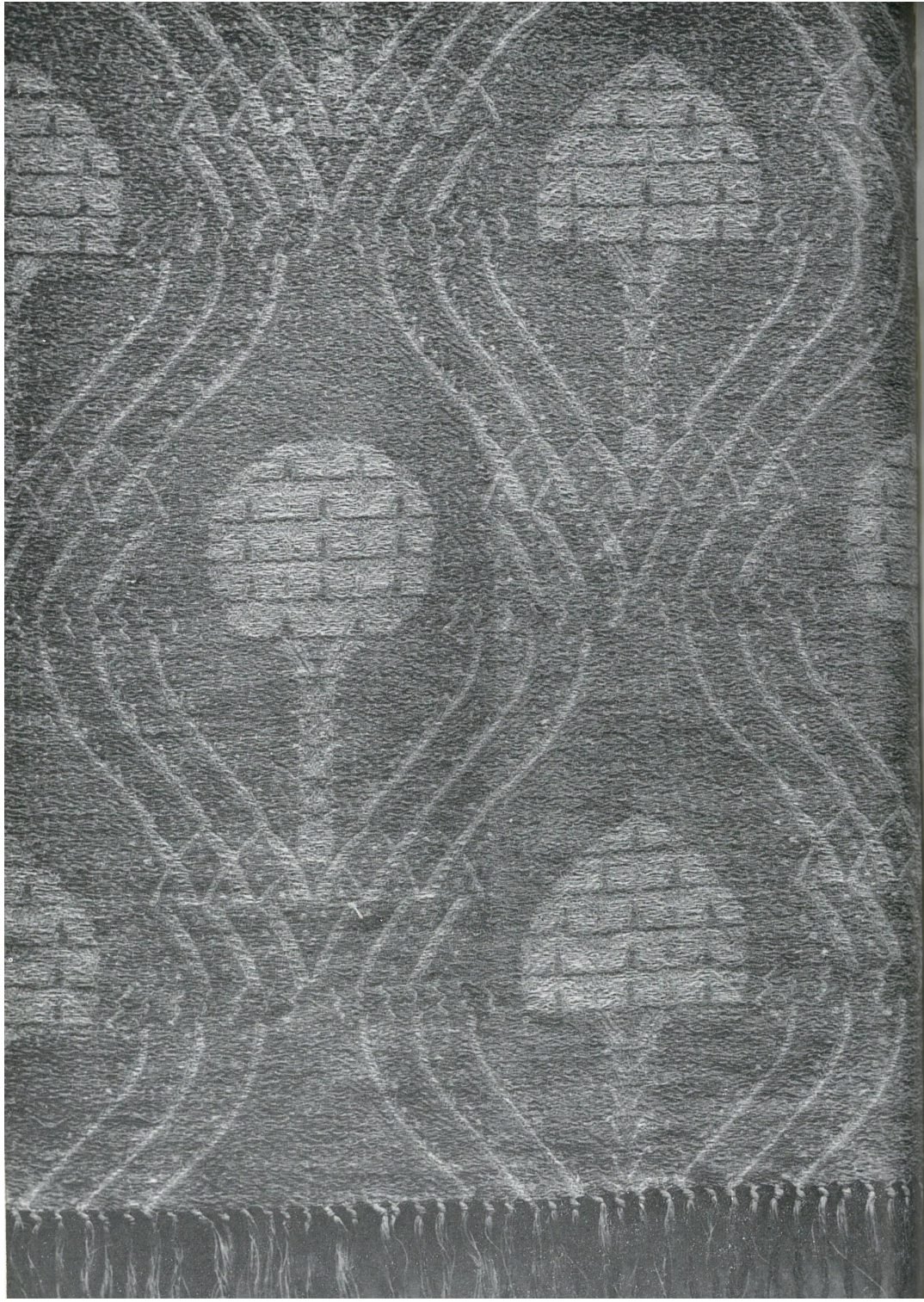


poz. kat. 4 Zofia Kodis-Freyerowa
poz. kat. 6 Eleonora Plutyńska

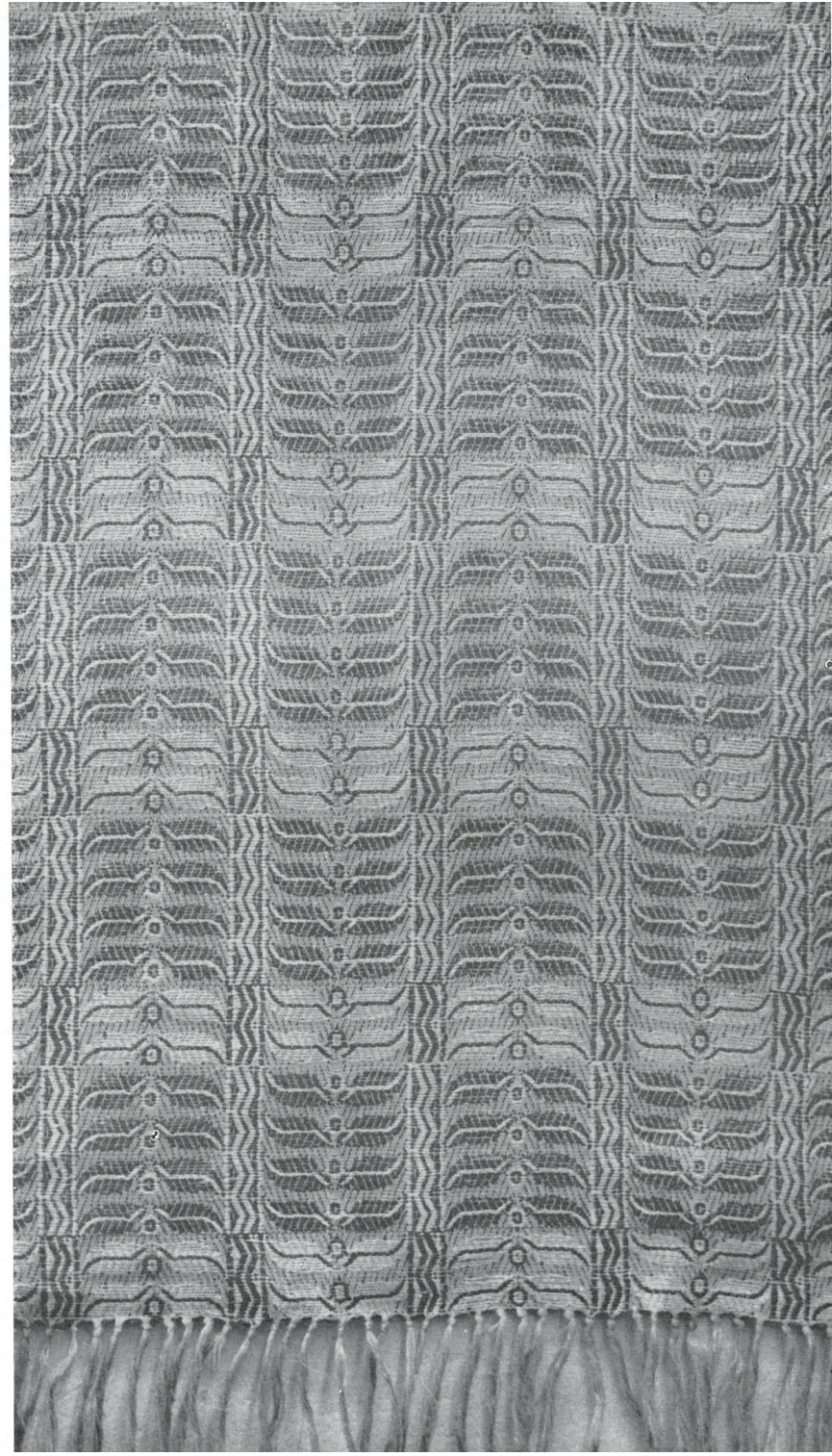


poz. kat. 16 Lucjan Kintopf
poz. kat. 18 Halina Kintopf-Karpińska

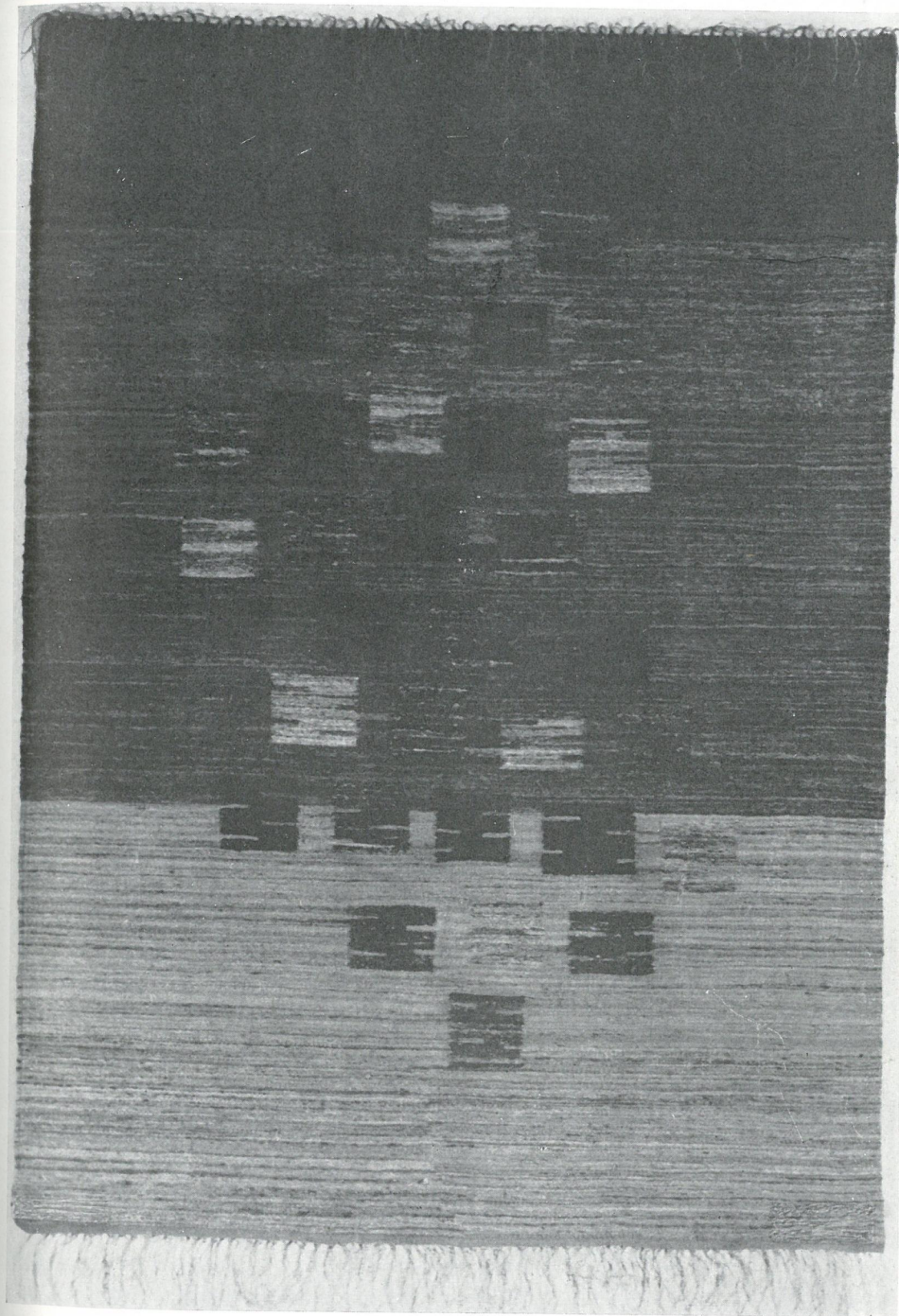




*poz. kat. 10 Zofia Czażnitcka
poz. kat. 13 Julia Grodecka*



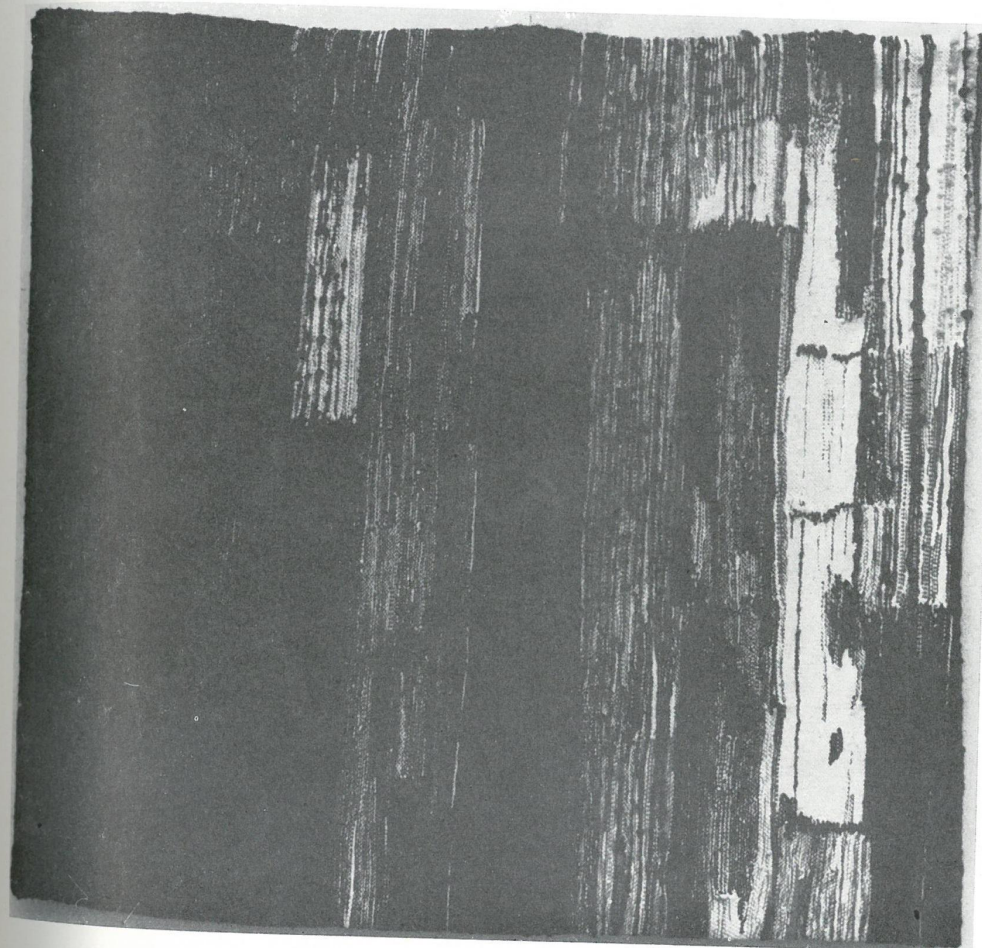
poz. kat. 24 Magdalena Abakanowicz
poz. kat. 27 Maria Bujakowa



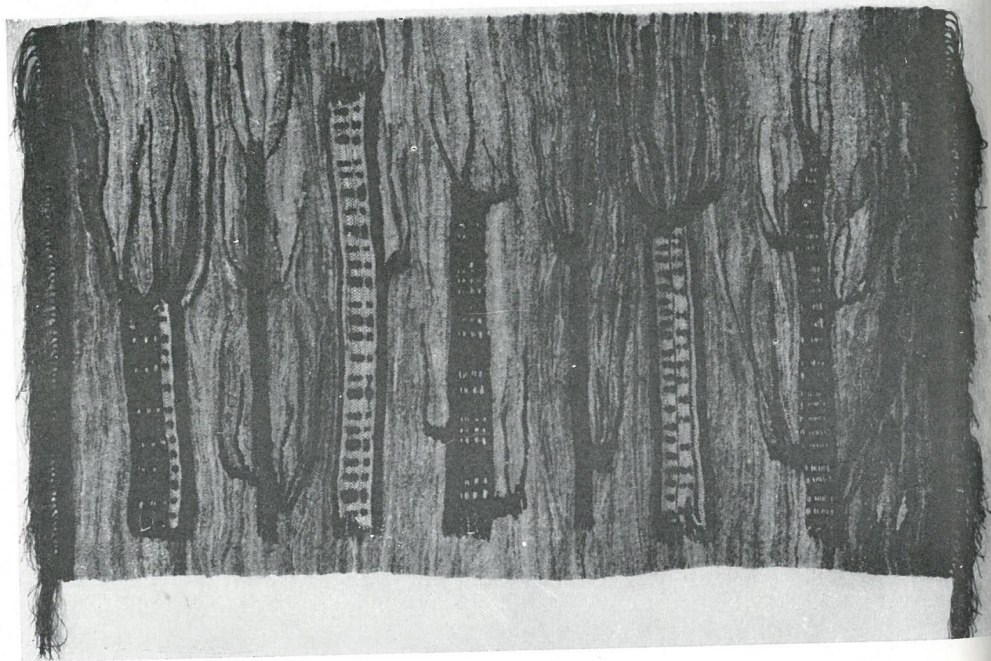
poz. kat. 28 Helena Bukowska



poz. kat. 30 Zofia Butrymowicz



poz. kat. 33 Maria Filipowicz



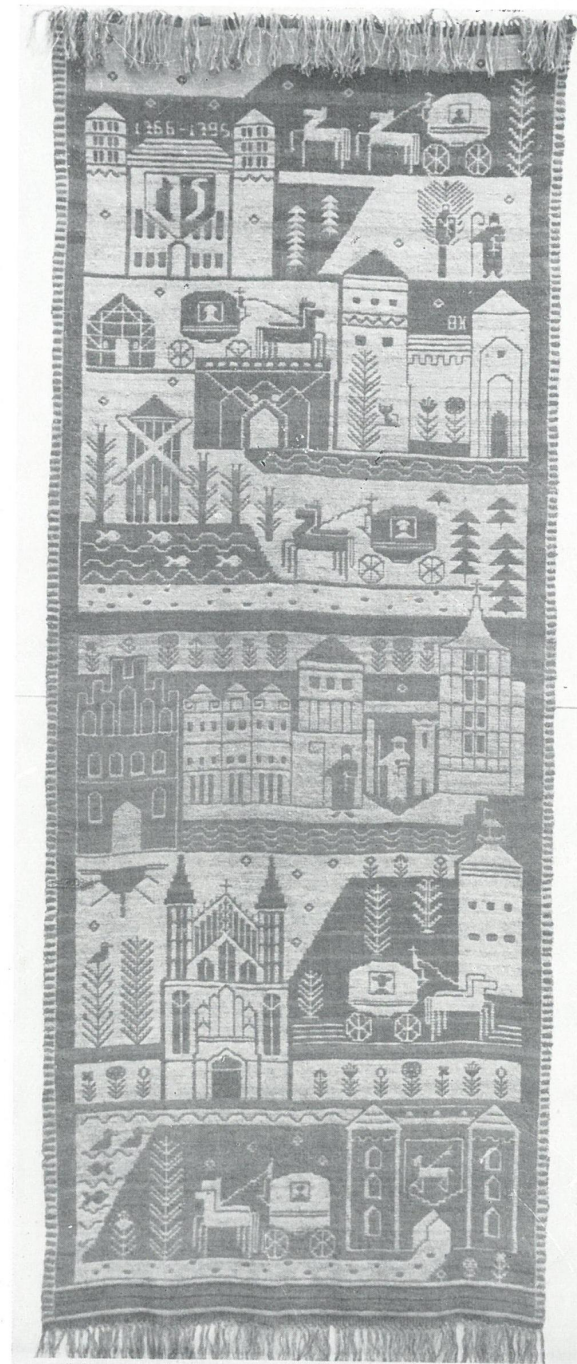
poz. kat. 35 Zofia Grmela



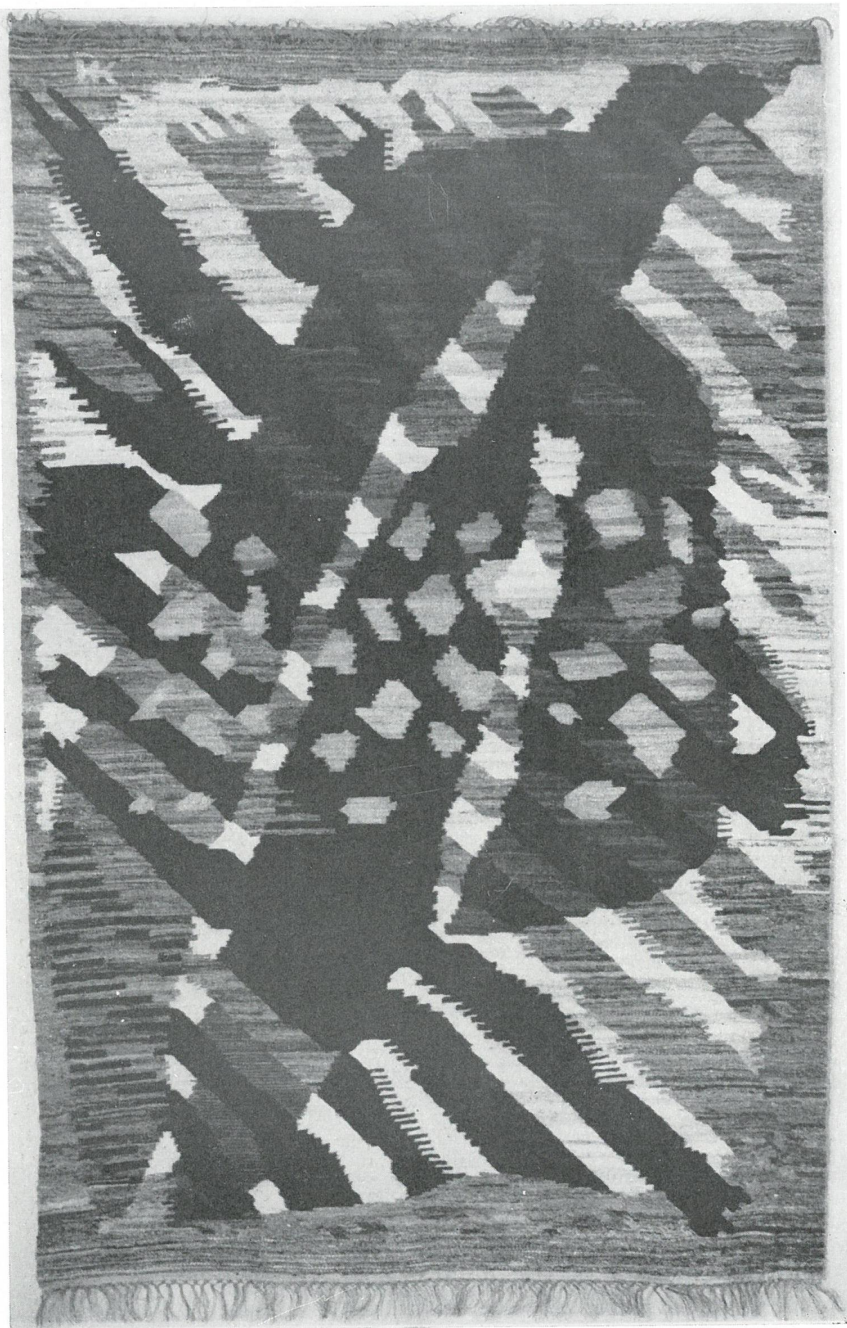
poz. kat. 37 Julia Grodecka



poz. kat. 41 Barbara Hulanicka



poz. kat. 43 Halina Kintopf-Karpińska

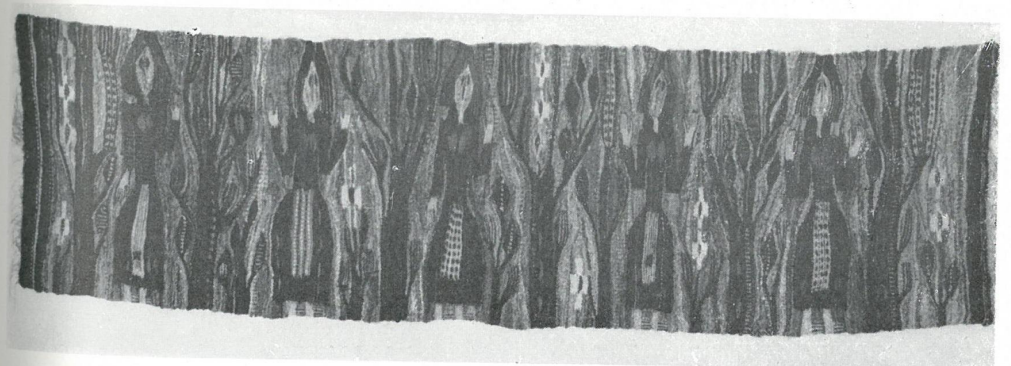


poz. kat. 49 Wanda Nowakowska

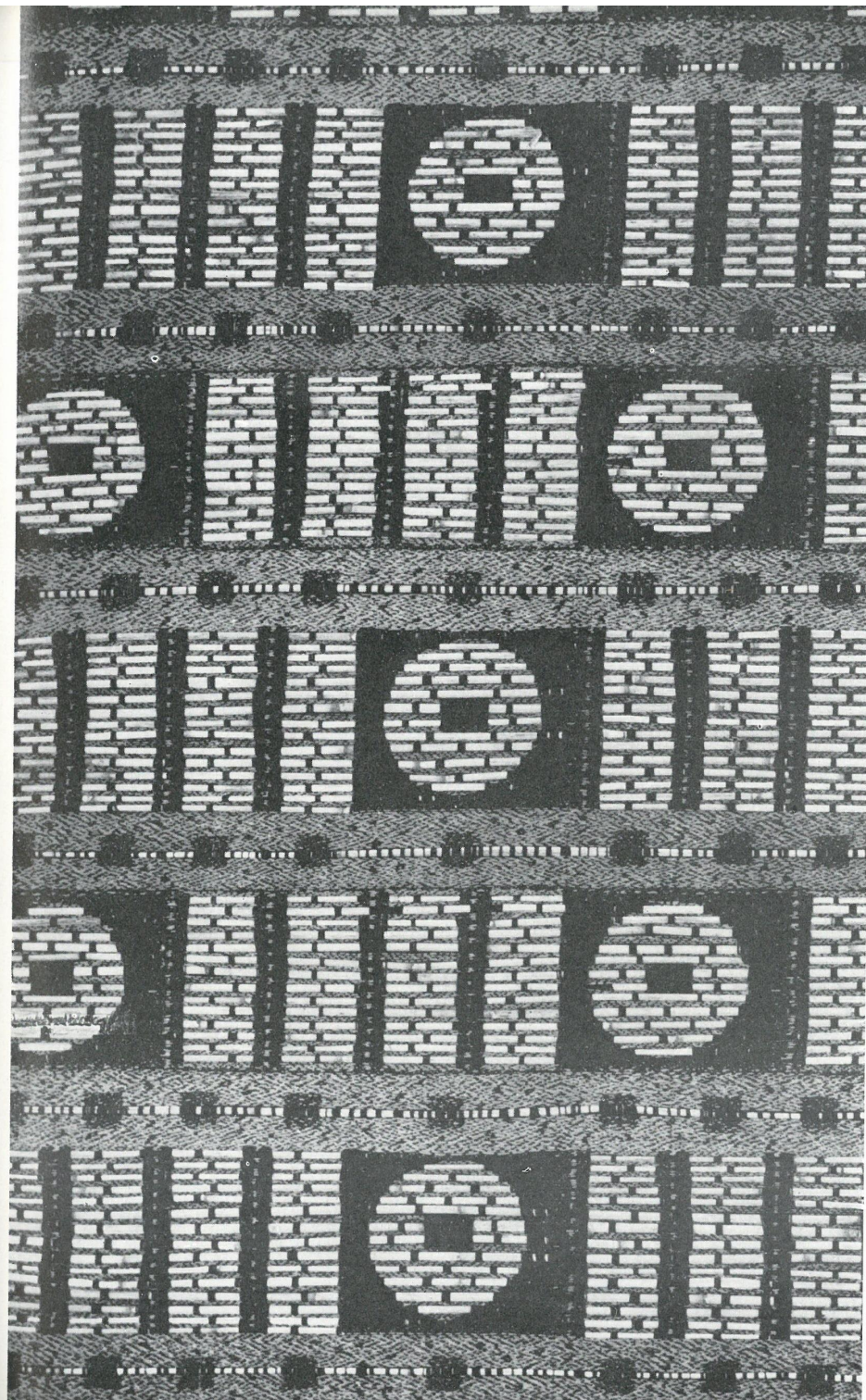




poz. kat. 54 Janina Pisarska-Nitorwa
poz. kat. 56 Krystyna Szczepanowska-Miklaszewska



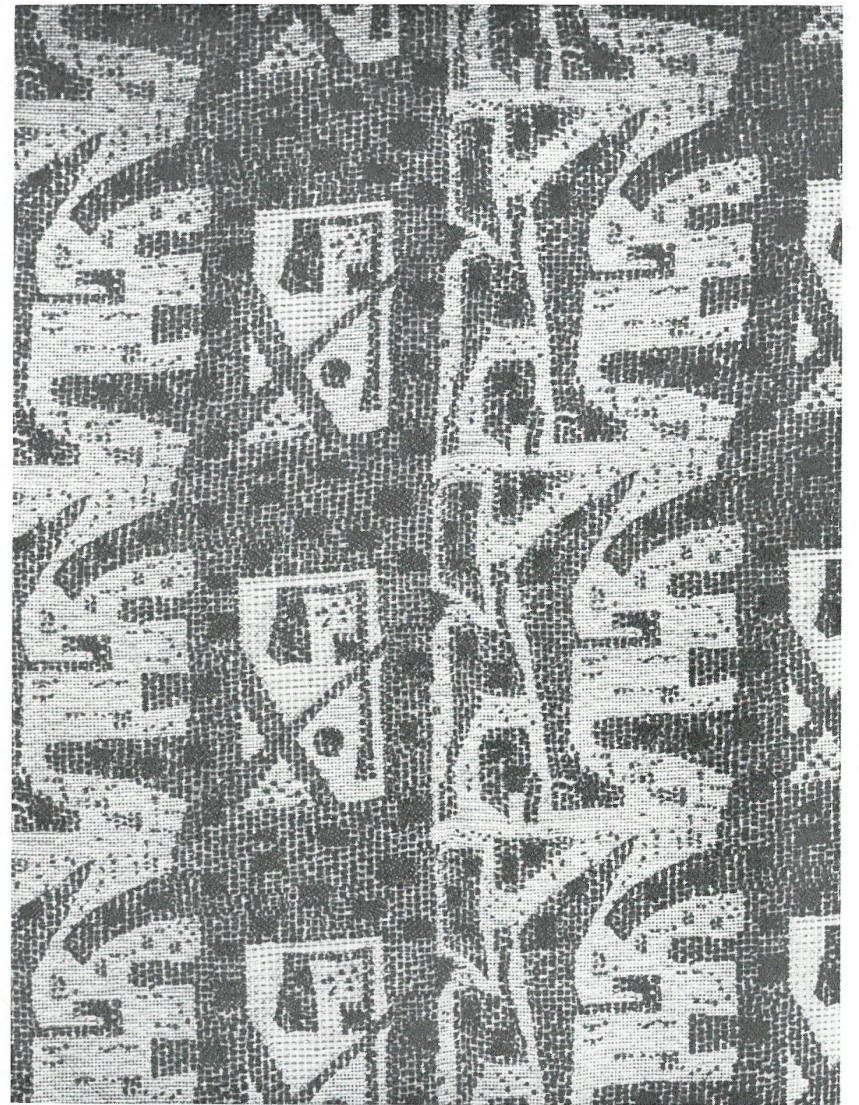
poz. kat. 68 Karolina Bulhakowa
poz. kat. 75 Zofia Czasznicka



poz. kat. 100 Zofia Kodis-Freyerowa

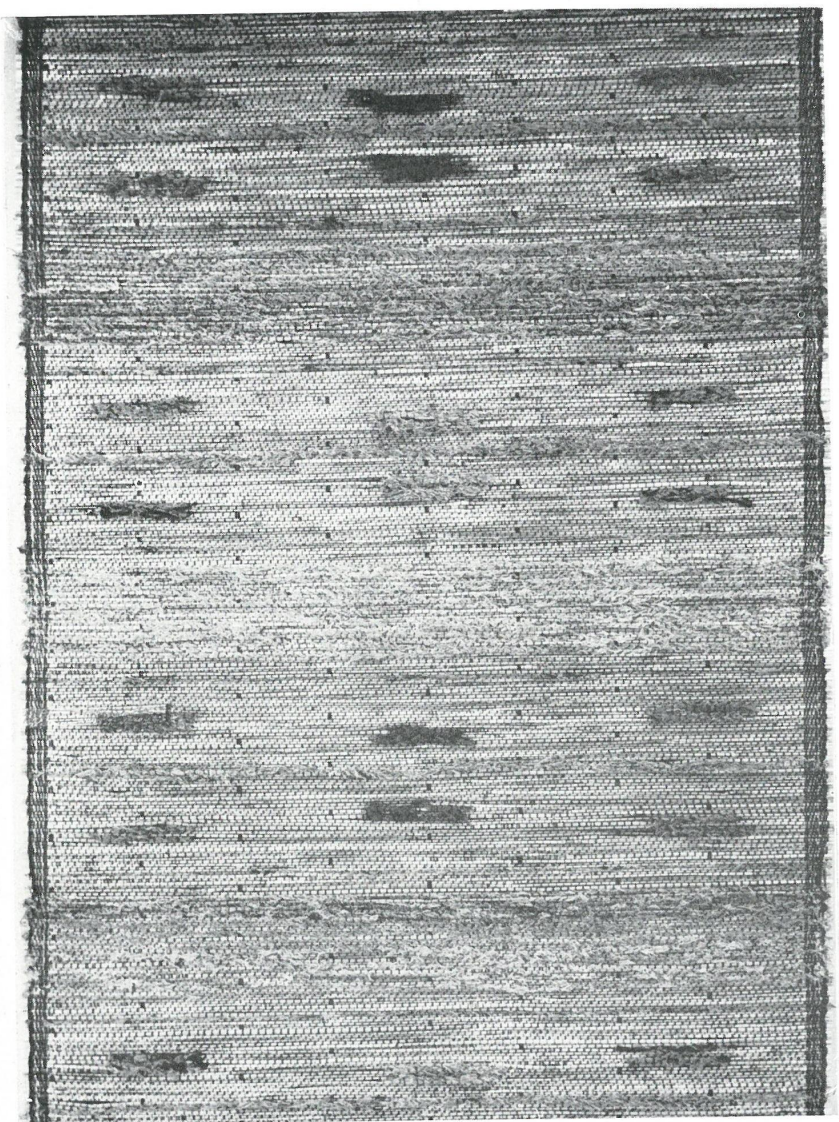


poz. kat. 103 Zofia Matuszczyk-Cygańska

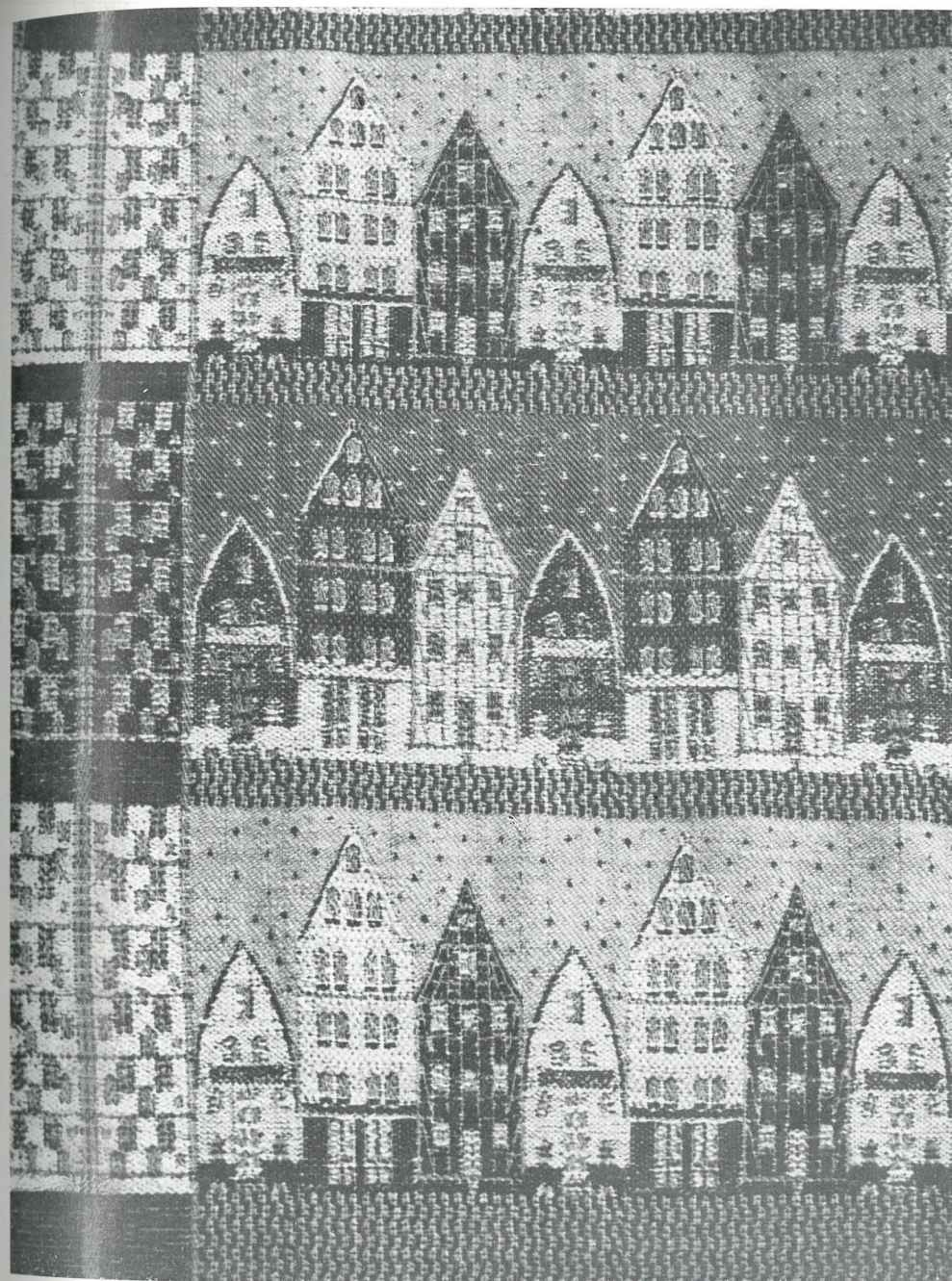
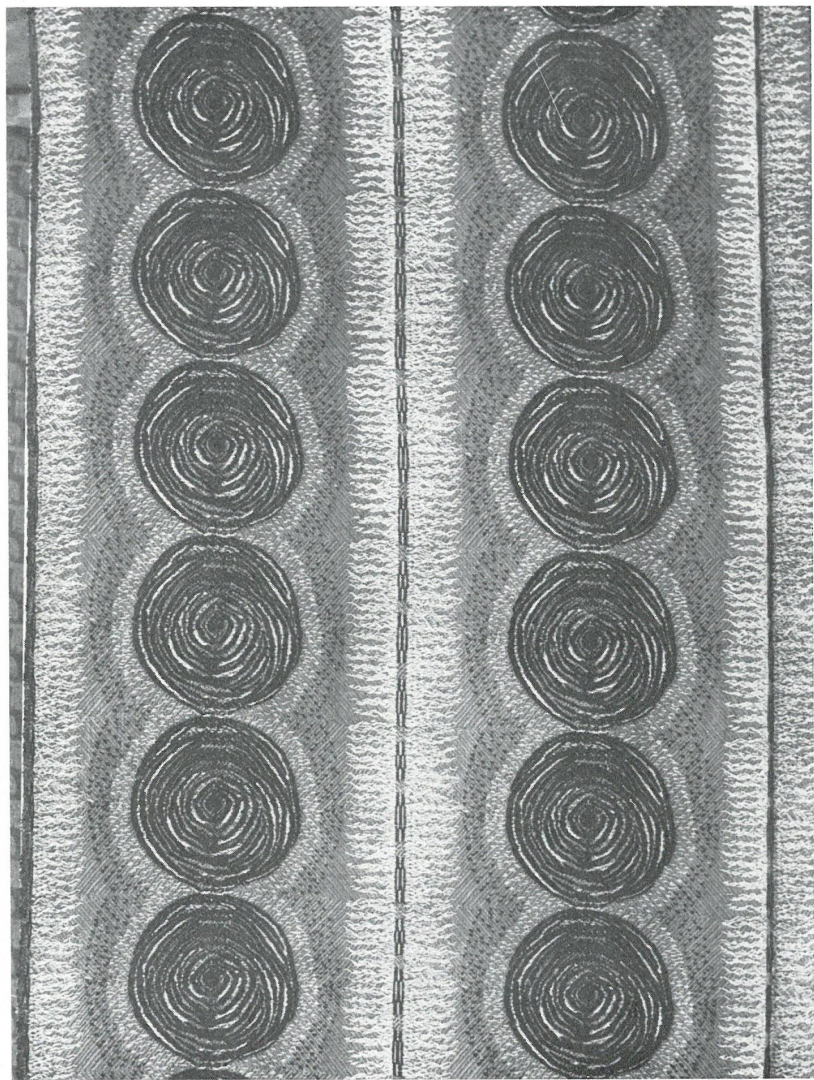


poz. kat. 119 Borys Misztal

poz. kat. 136 Lucyna Napiórkowska



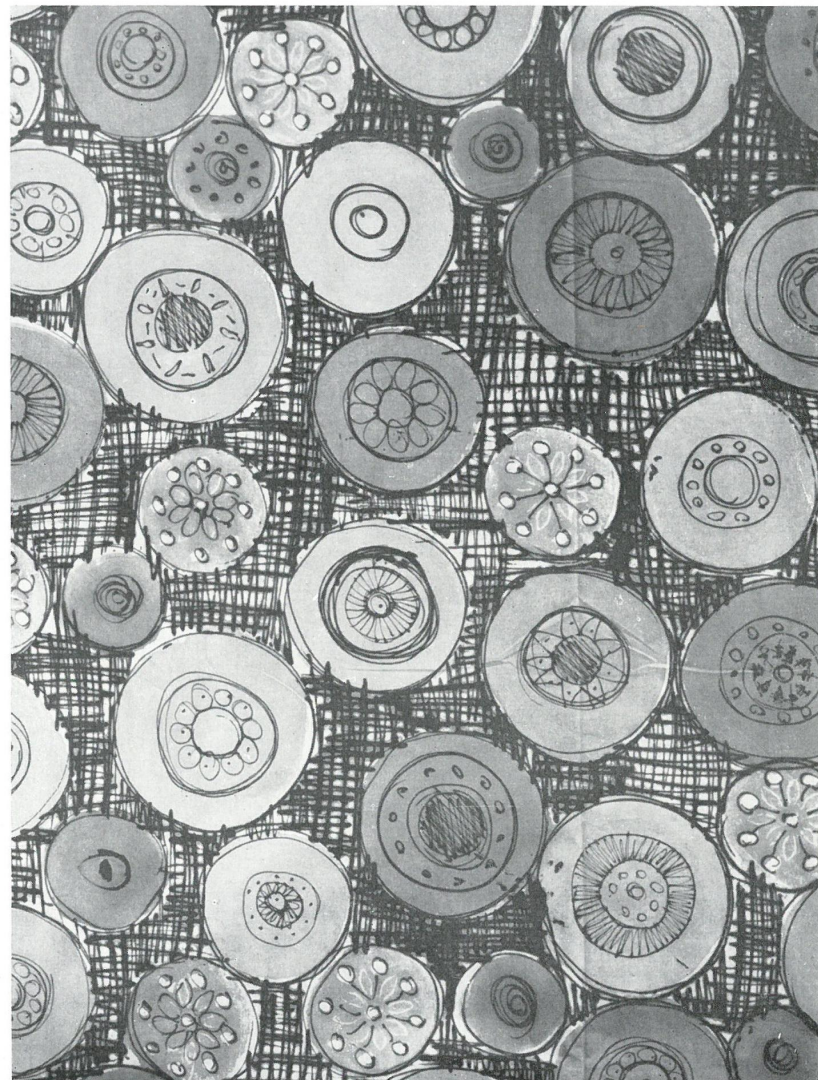
poz. kat. 148 Anna Śledziwska
poz. kat. 154 Jadwiga Zamiewicka

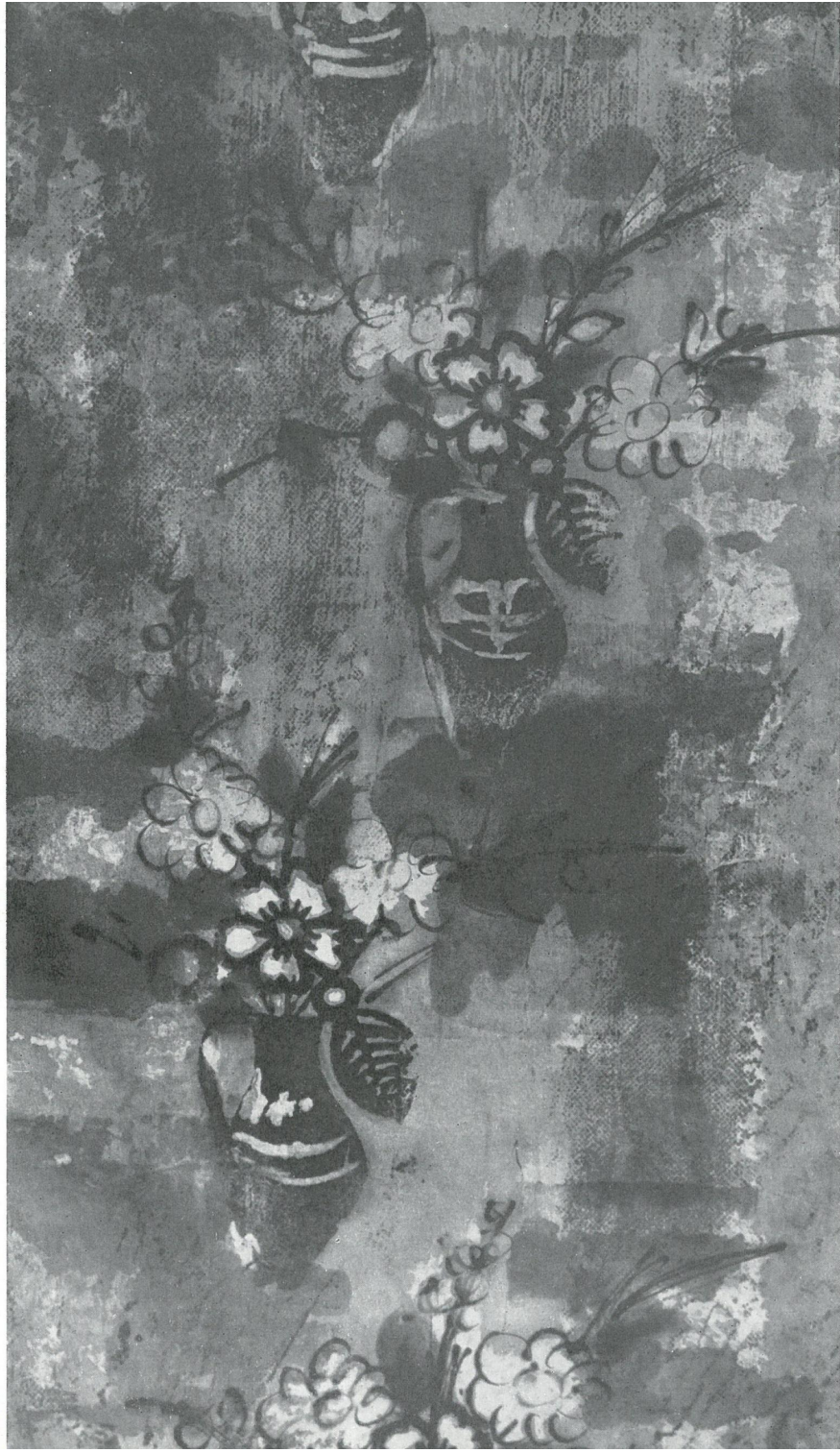




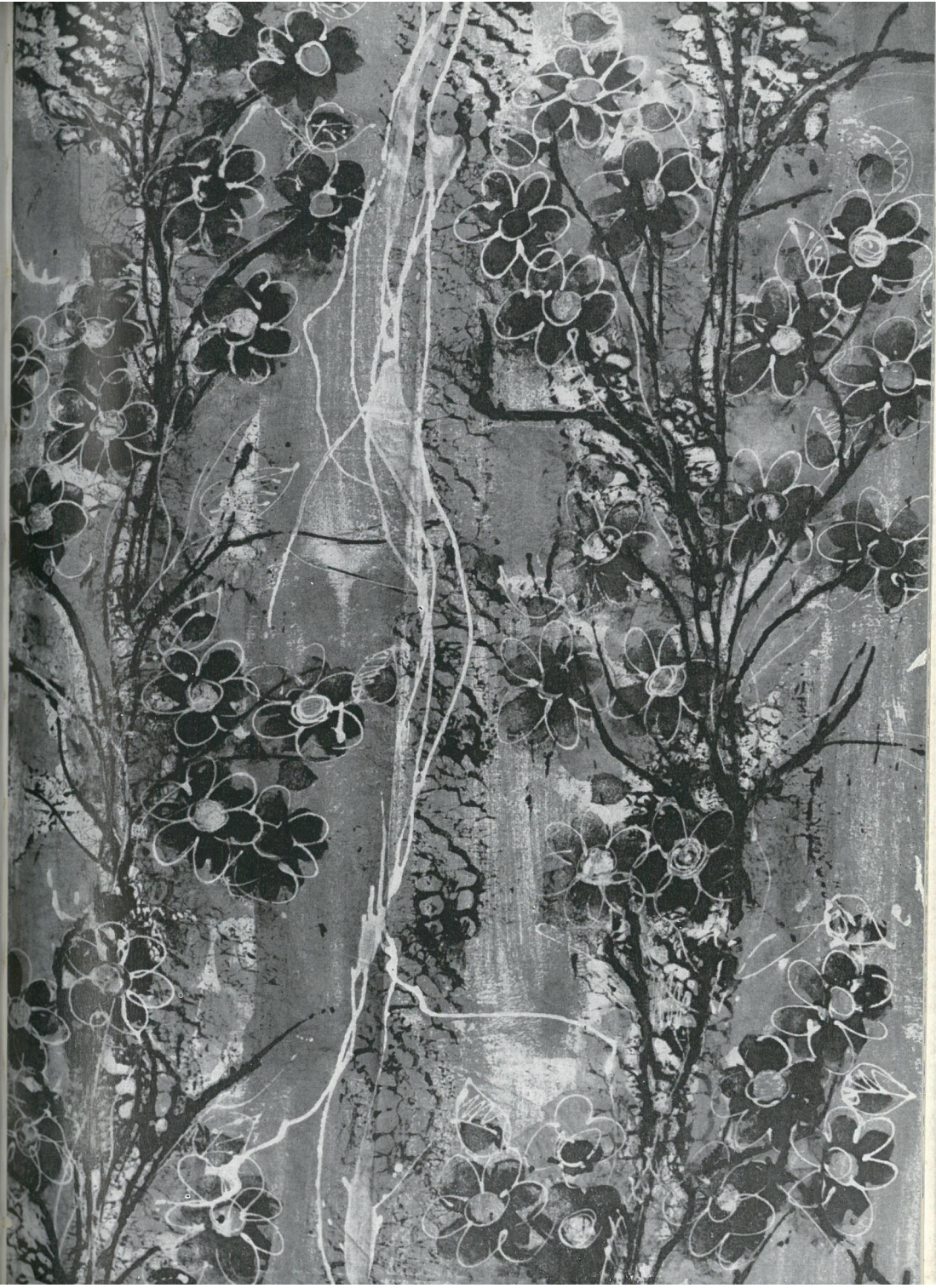
poz. kat. 157 Wanda Żółtowska

poz. kat. 159 Irena Beurman



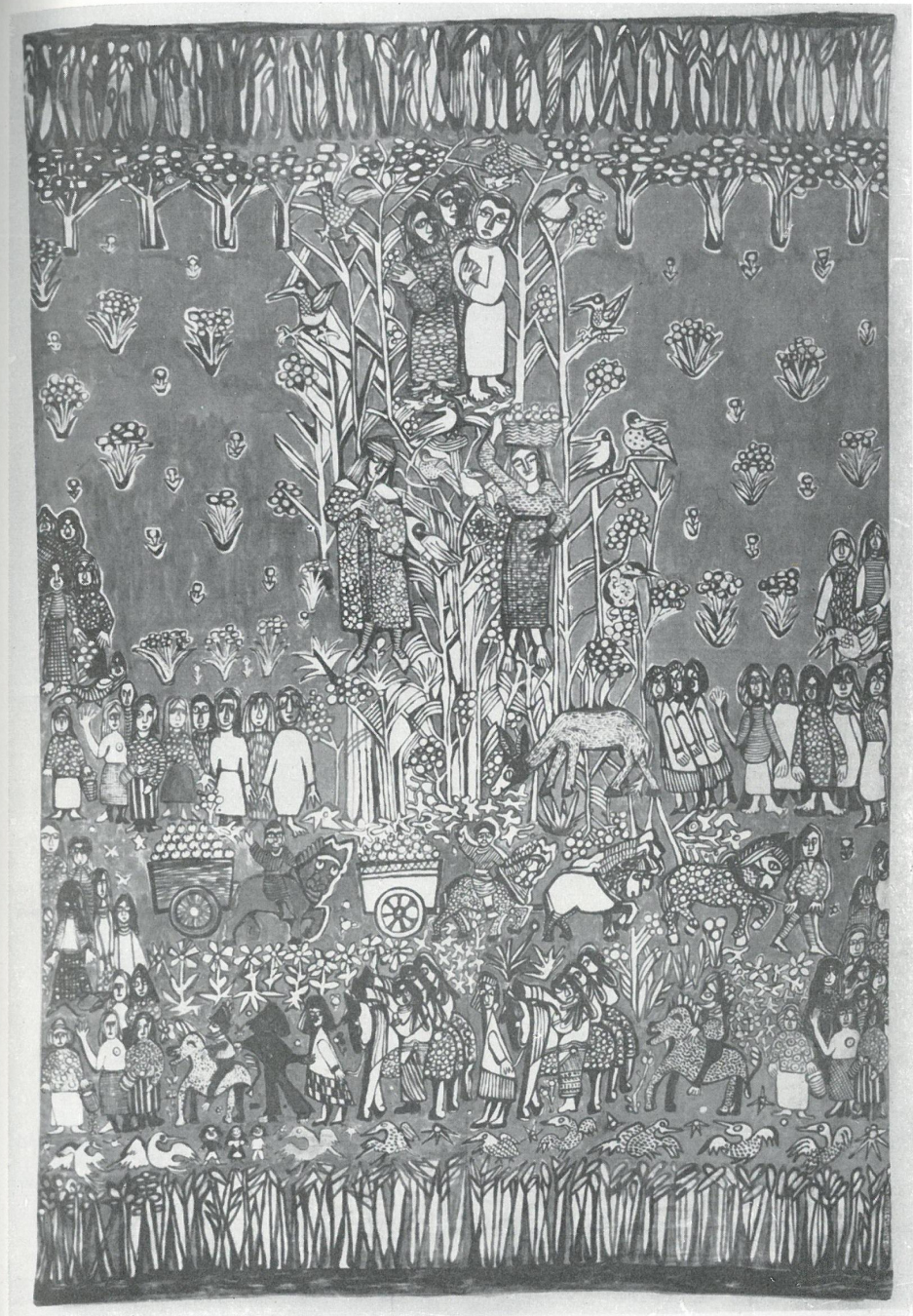
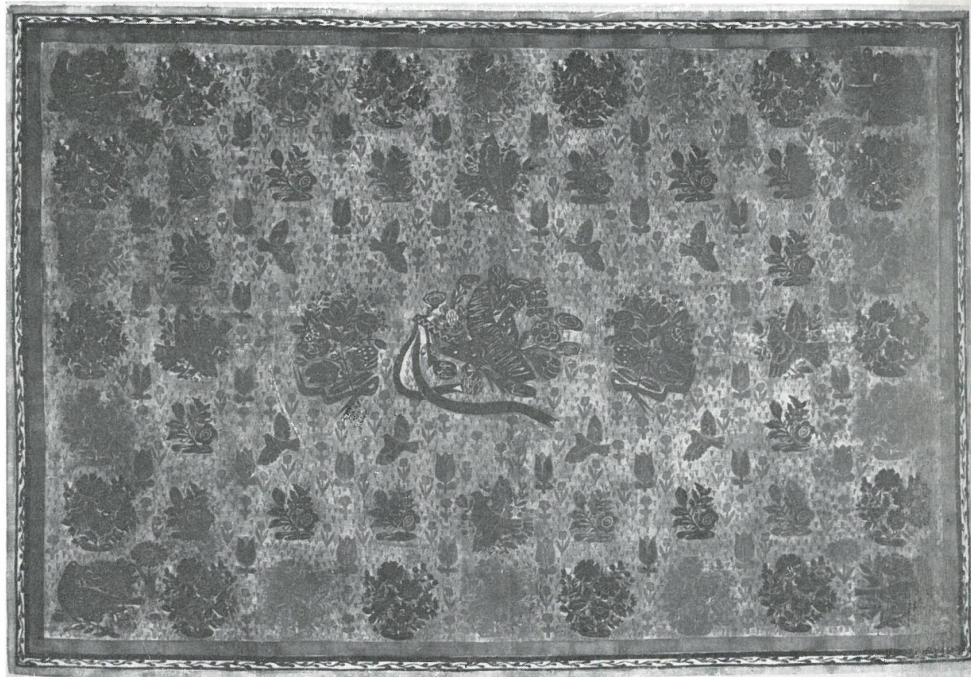


poz. kat. 161 Zdzisław Bielewicz
poz. kat. 164 Irena Garstecka



poz. kat. 172 Stefania i Andrzej Milwiczowie

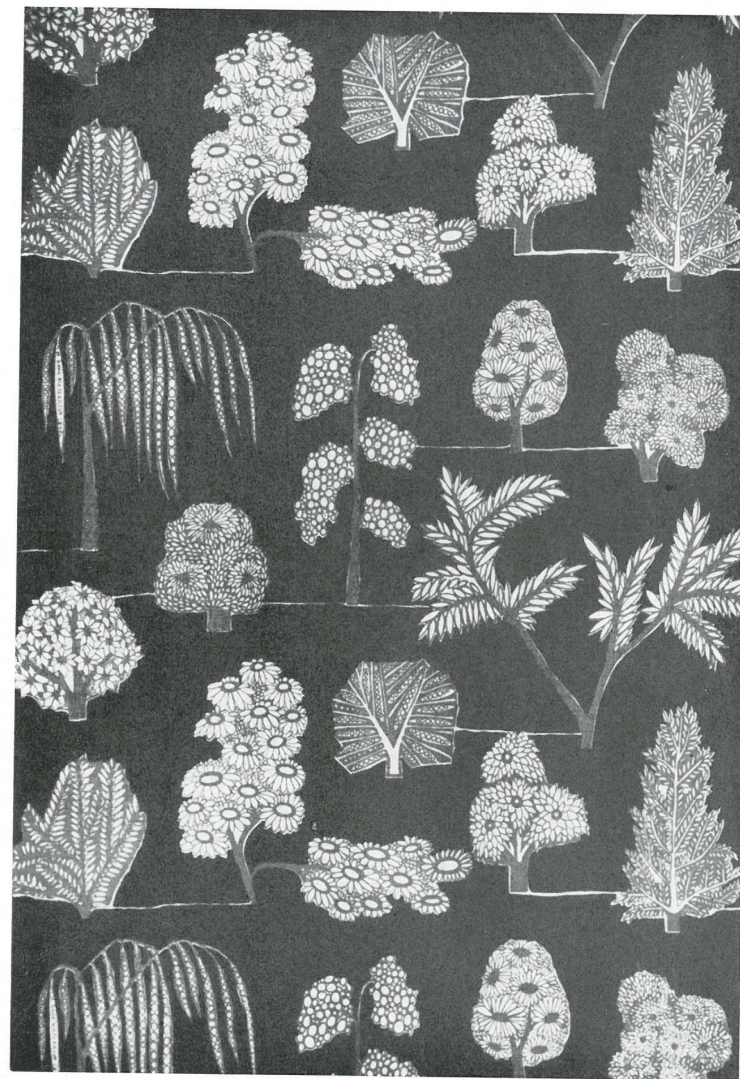
poz. kat. 173 Helena Rogalska



poz. kat. 182 Danuta Michno

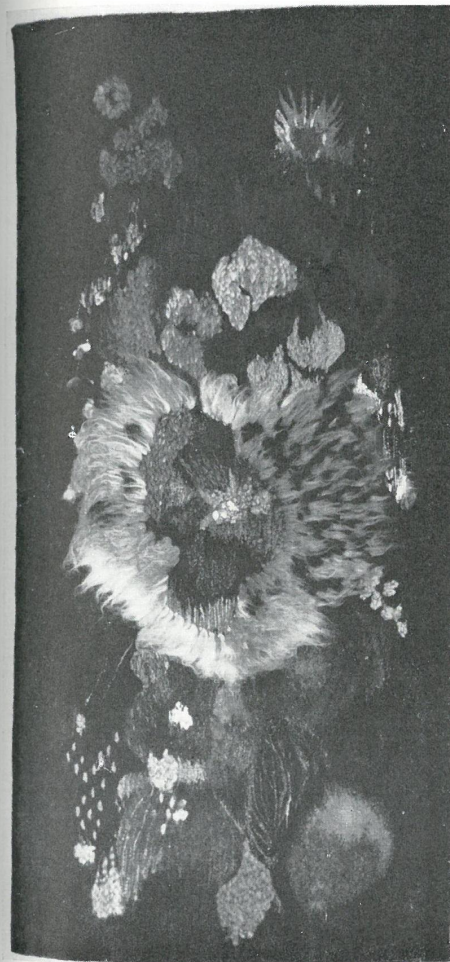


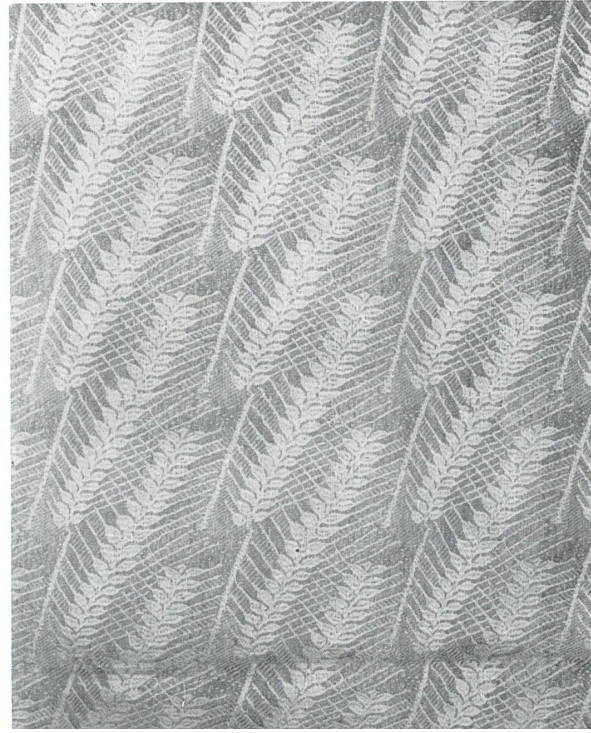
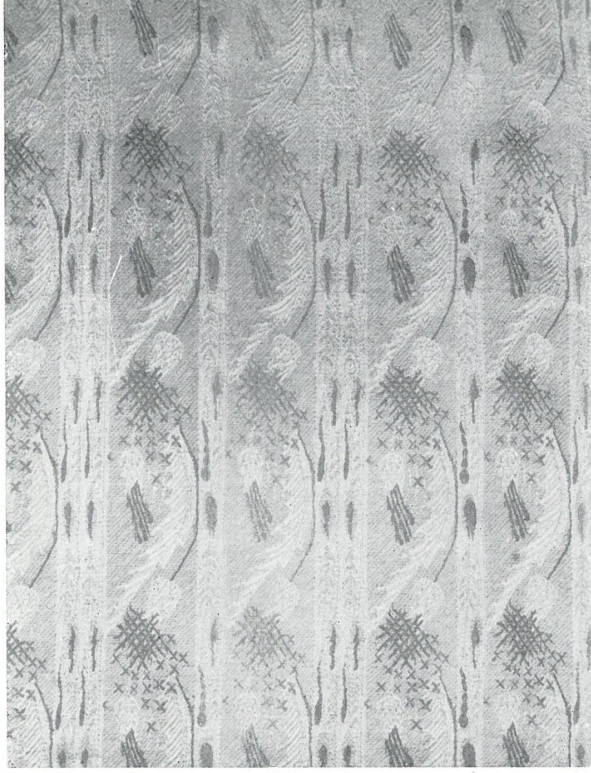
poz. kat. 184 Anna Nikolajczuk





poz. kat. 188 Helena Rogalska
poz. kat. 39 Tamara Hans
poz. kat. 47 Krystyna Mieszkowska-Dalecka

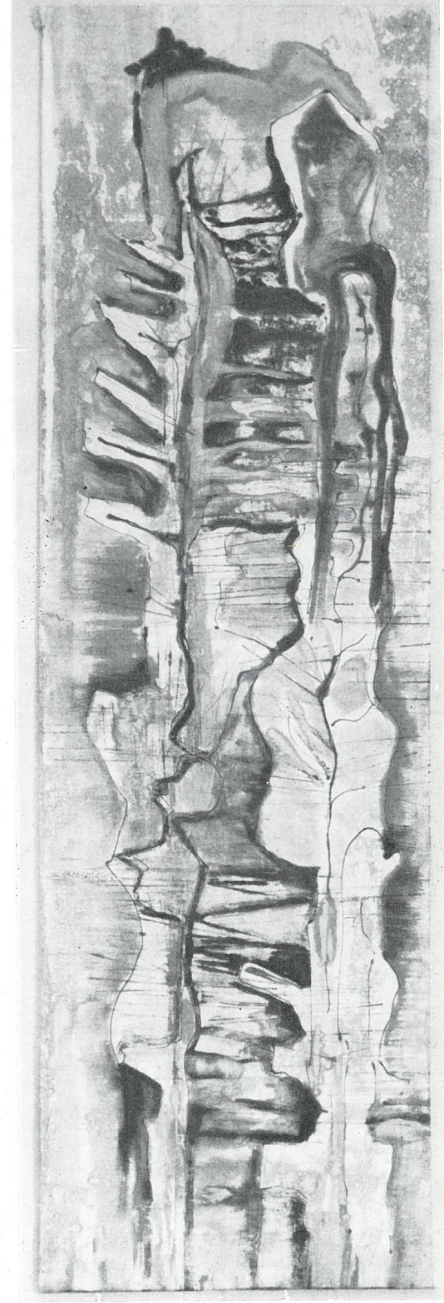


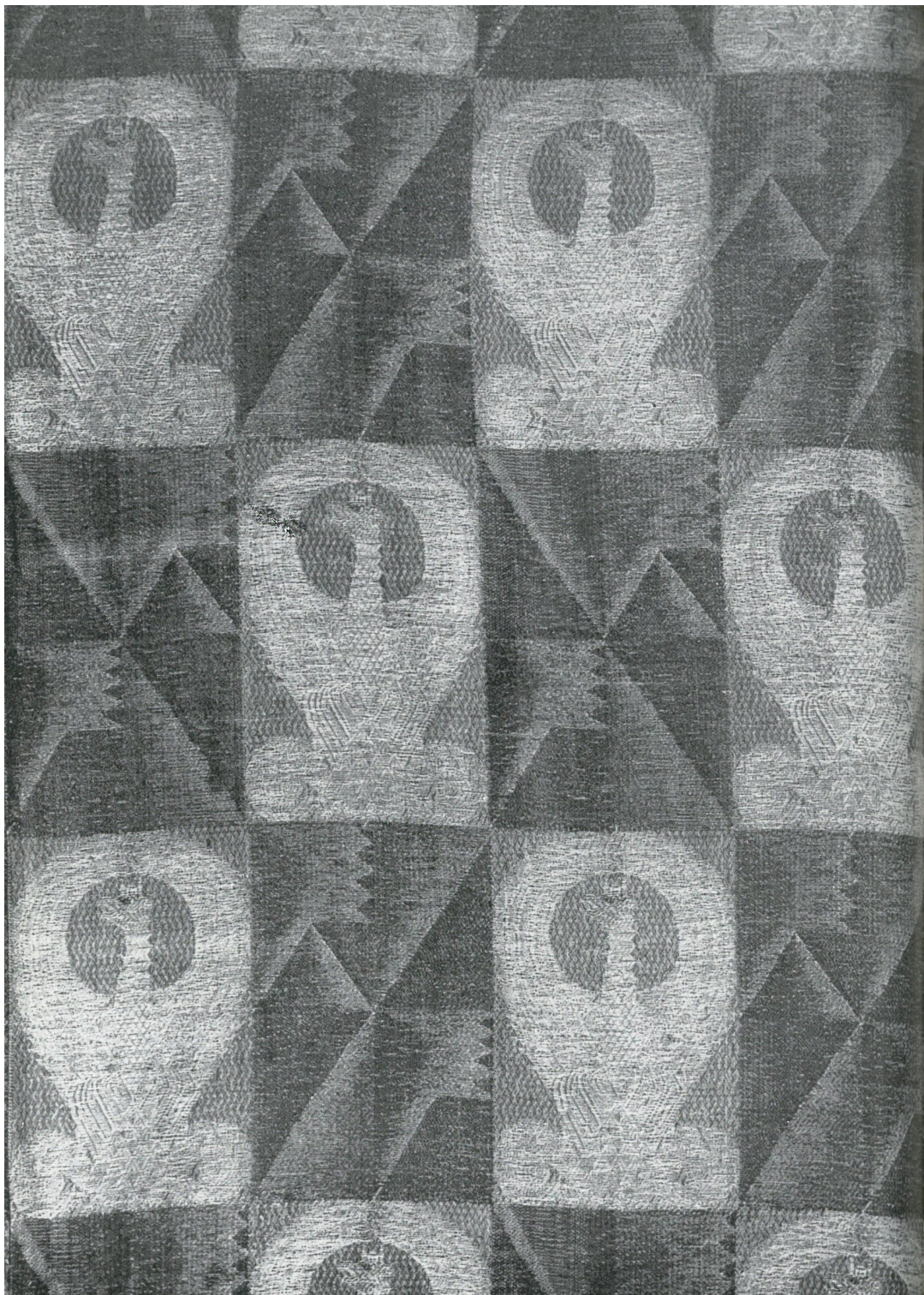


poz. kat. 87 Hanna Kiedrzyńska-Berbecka
poz. kat. 89

poz. kat. 152 Danuta Thomas

poz. kat. 169 Kazimiera Loefflerowa





Lucjan Kintopf „Orly” (poza katalogiem)

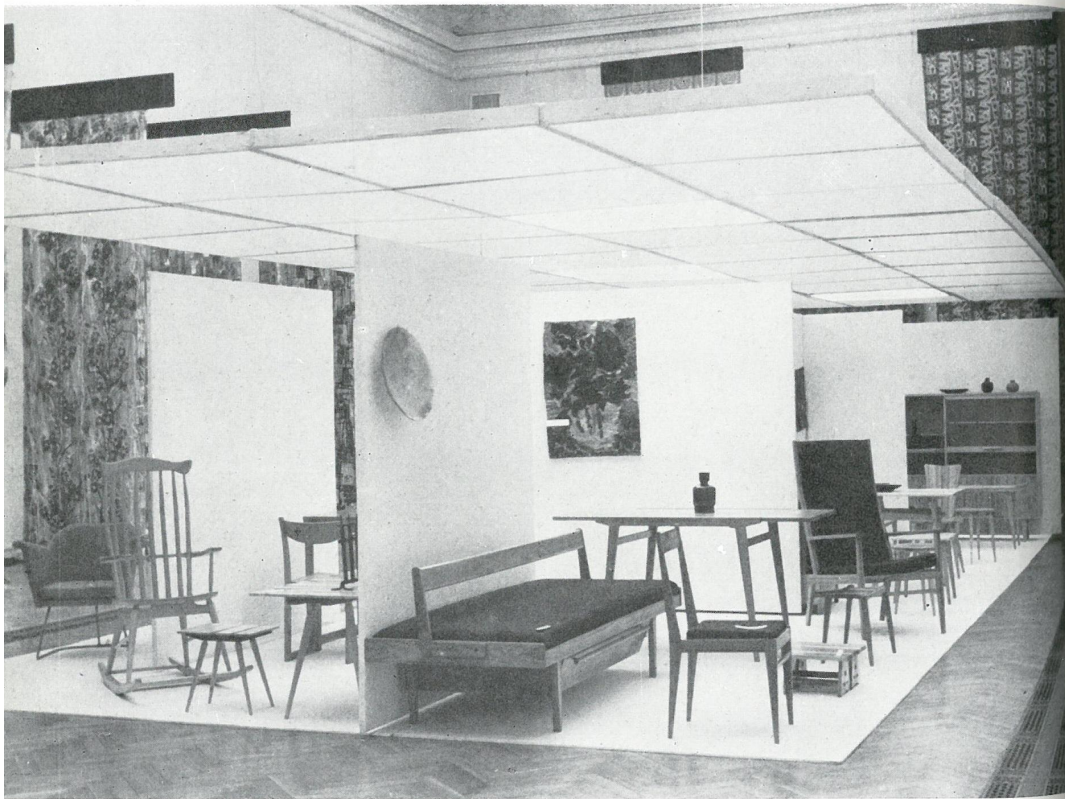
poz. kat. 1, 2, 3, 4, Franciszek Aplewicz

poz. kat. 23 Halina Jastrzębowska

poz. kat. 40, 42 Danuta Kowalska

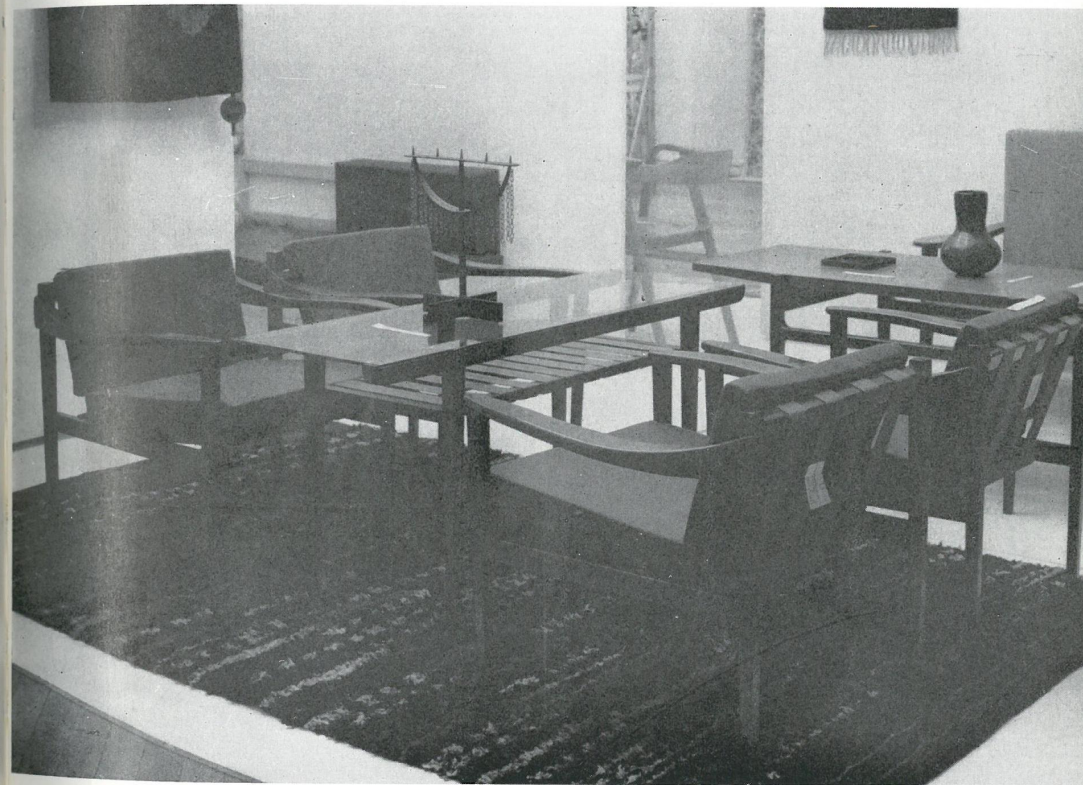
poz. kat. 47 Jan Kurzątkowski

poz. kat. 54 (tkanina) Janina Pisarska-Nitowa

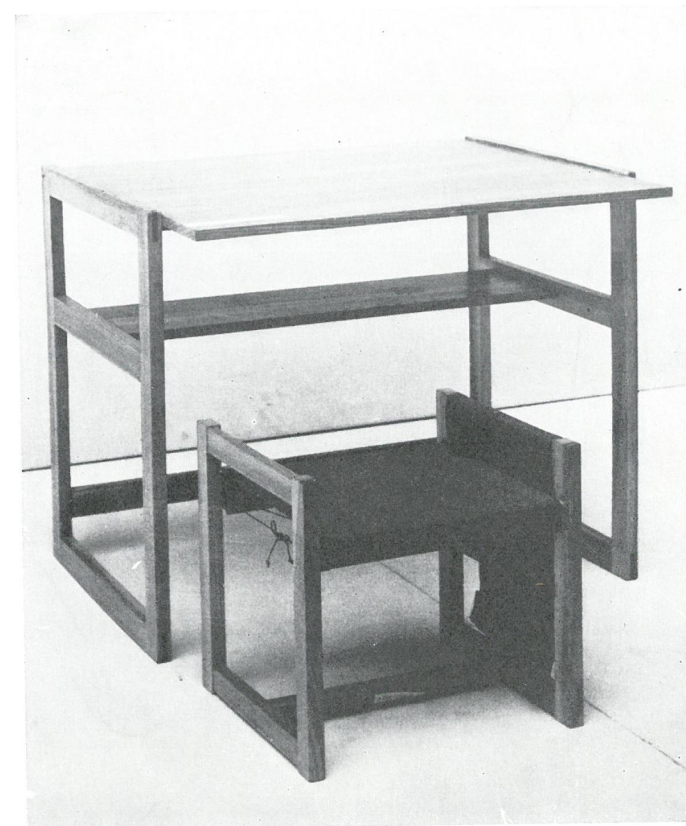
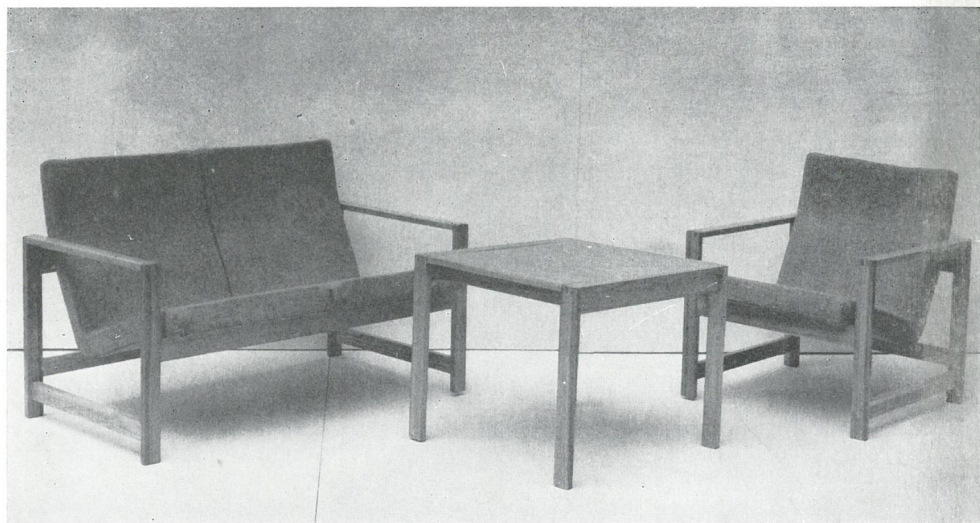


poz. kat. 11 (metaloplastyka) Cezary Szubartowski

poz. kat. 62—66 Anna Mazanek



poz. kat. 16, 17, 18 Zenon Bączyk



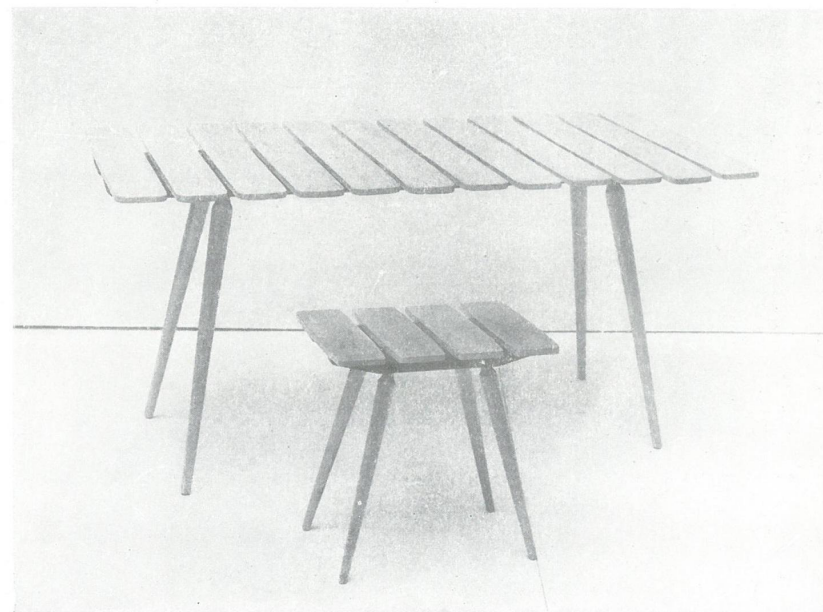
poz. kat. 19, 20 Maria Białówna



poz. kat. 80 (tkanina) Zofia Czasznicka

poz. kat. 25, 26, 27, 28 Czesław Knothe

poz. kat. 41, 42, Danuta Kowalska



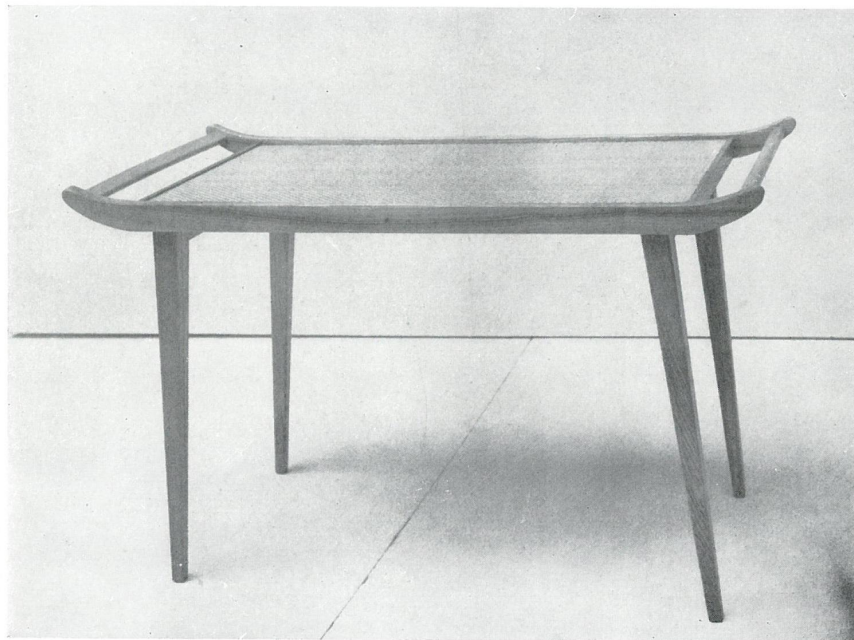
poz. kat. 47 Jan Kurzątkowski



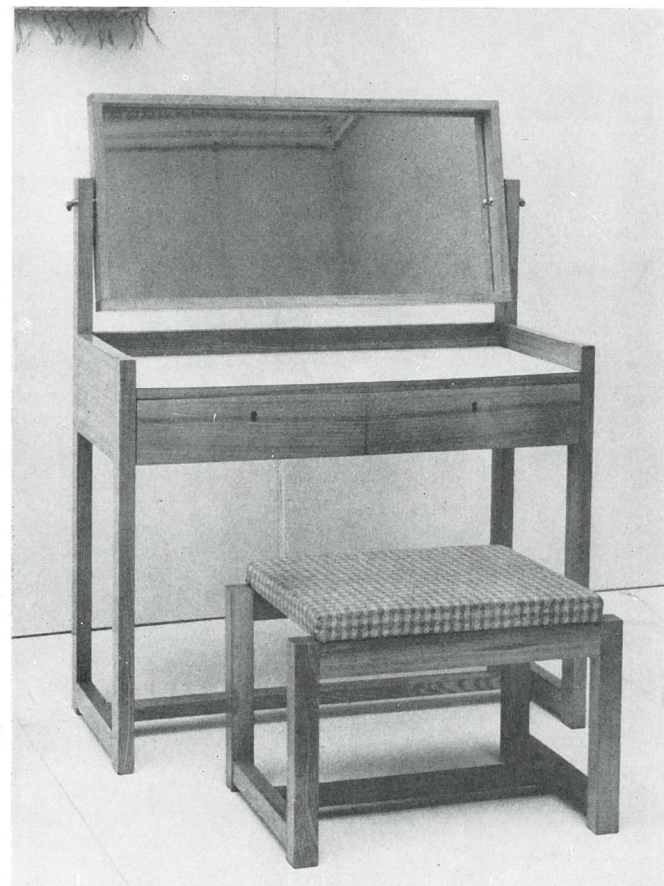
poz. kat. 49 Jan Kurzątkowski



poz. kat. 61 Hanna Lachert

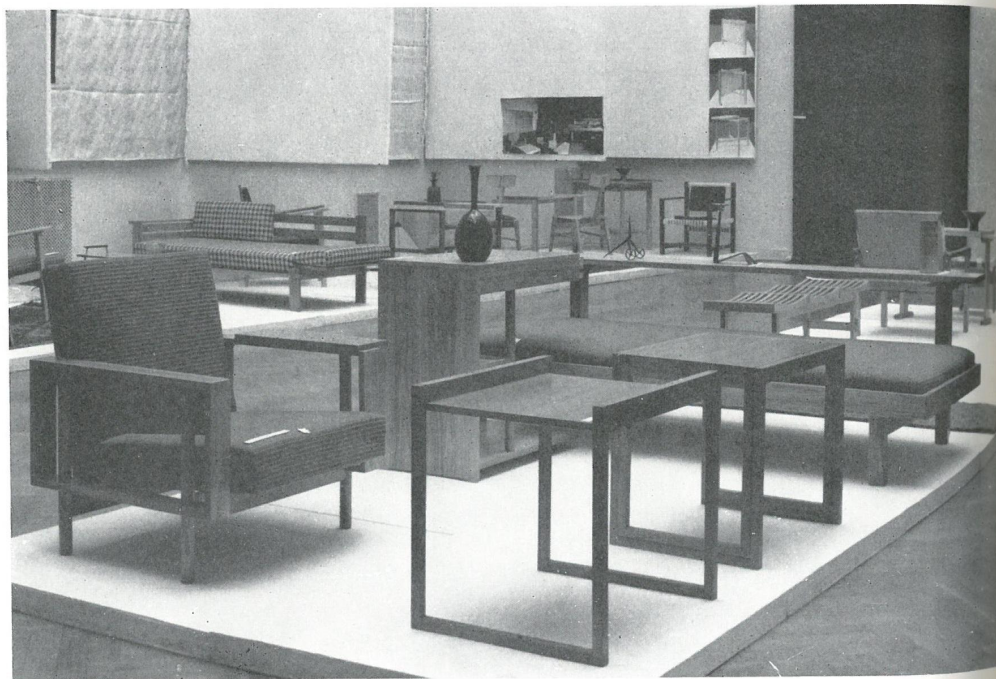


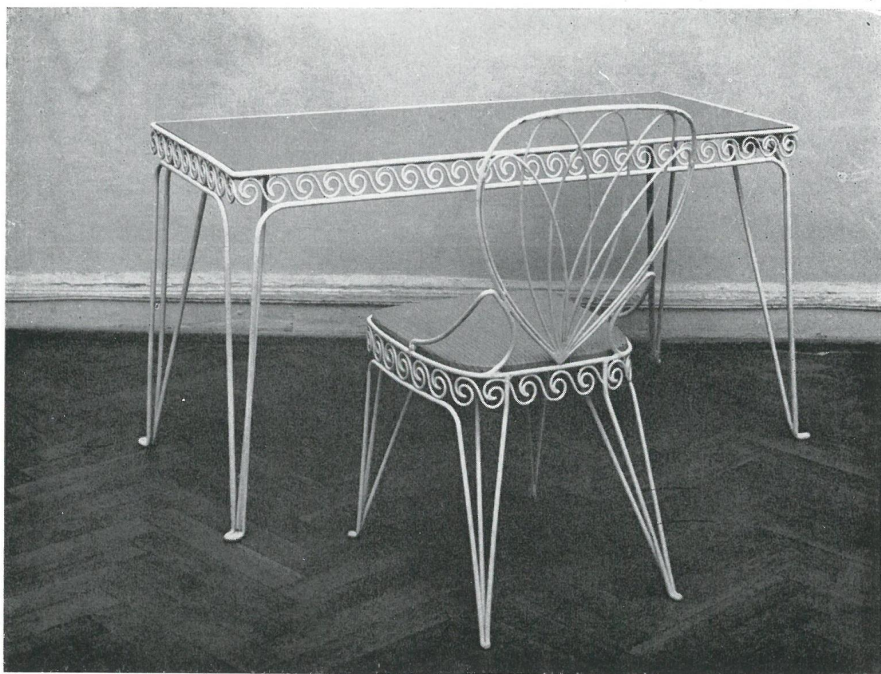
poz. kat. 67, 69 Maria Michajłow-Walach



poz. kat. 66 (tkanina) Karolina Bulhakowa
poz. kat. 88, 89 (tkanina) Hanna Kiedrzyńska-Berbecka
poz. kat. 70—75 Ewa Milewska
poz. kat. 78 Andrzej Nehring
poz. kat. 104 Izabela Szerska-Sternińska
poz. kat. 118, 121—122, 124 Władysław Wincze

poz. kat. 99—102 Izabela Szerska-Sternińska



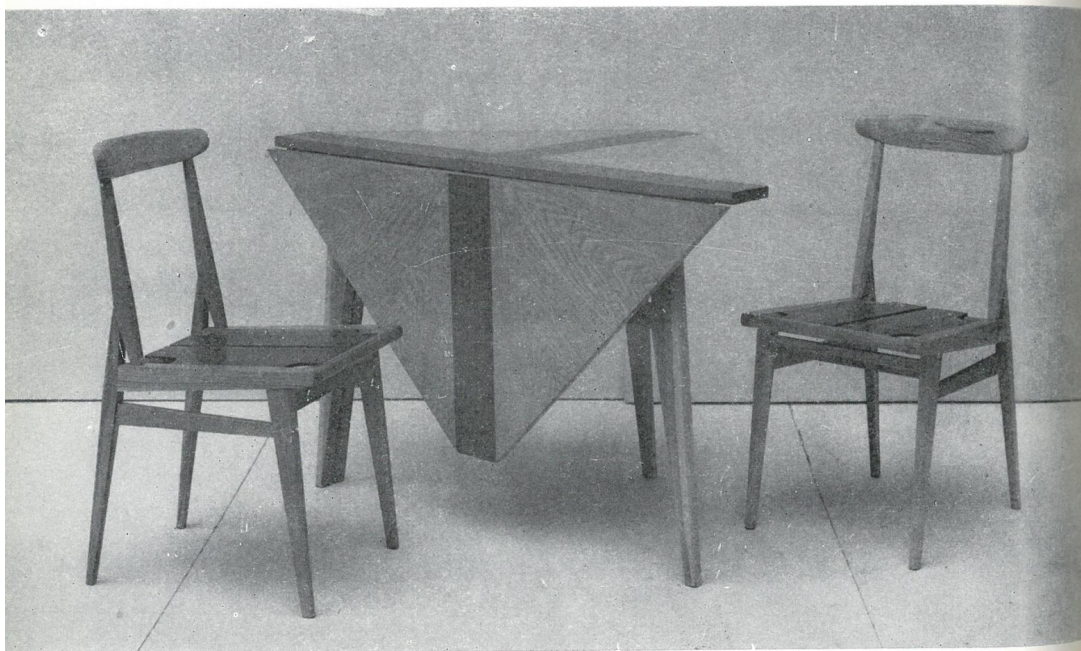


poz. kat. 76, 77 Ewa Milewska

poz. kat. 81 Andrzej i Beata Nehringowie



poz. kat. 89—91 Marian Sigmund



poz. kat. 94 Marian Sigmund

poz. kat. 115 Jan Szczurek



poz. kat. 118, 120 Władysław Wincze



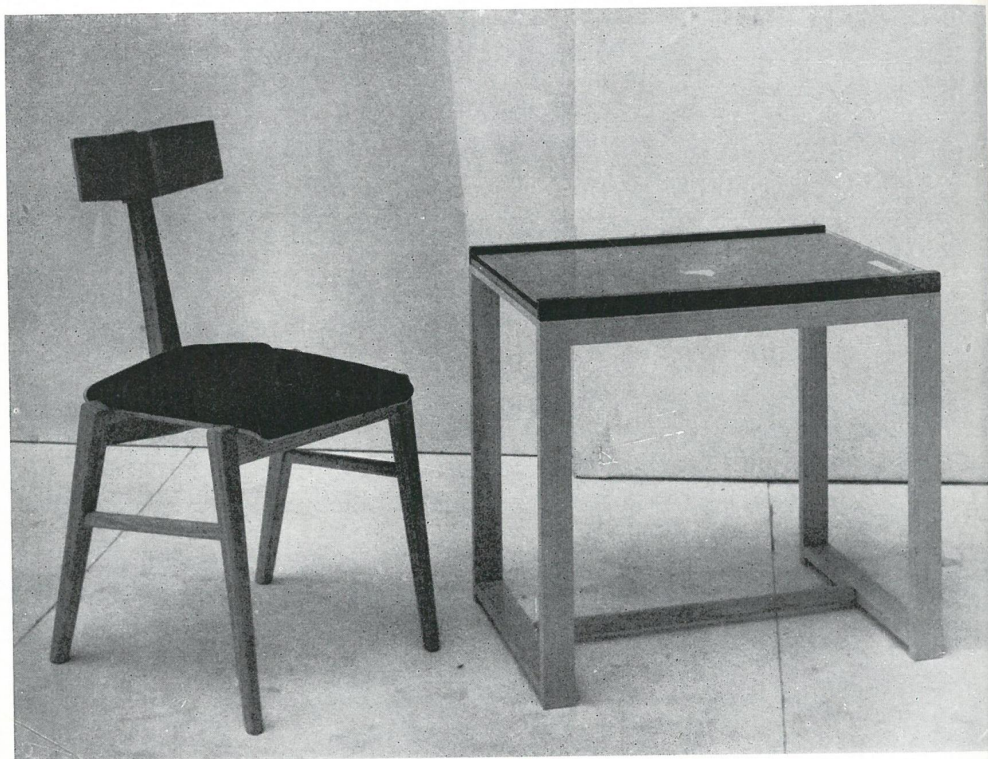
poz. kat. 144, 136, 137 Władysław Wolkowski



poz. kat. 126—145 Władysław Wolkowski



poz. kat. 121, 123 Władysław Wincze



poz. kat. 117 Jerzy Tymcik



poz. kat. 154 Irena Žmudzińska

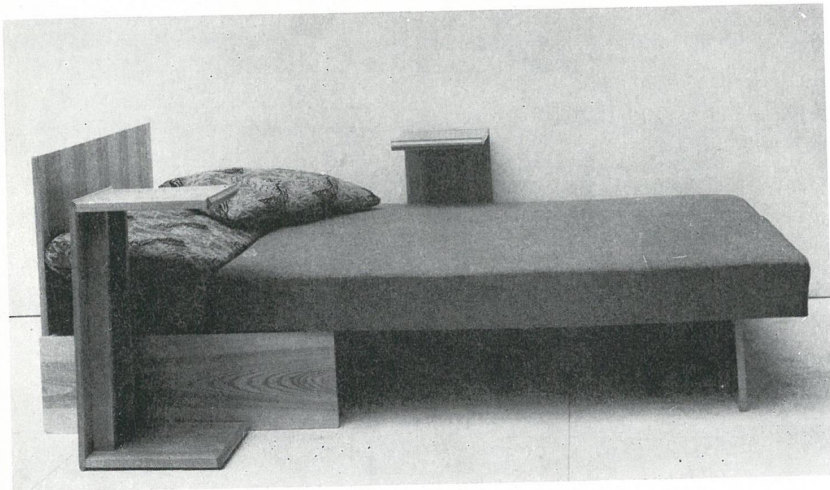
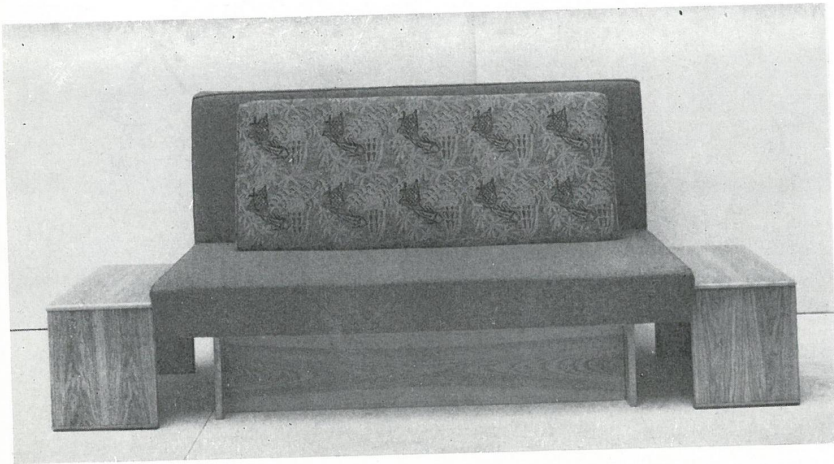


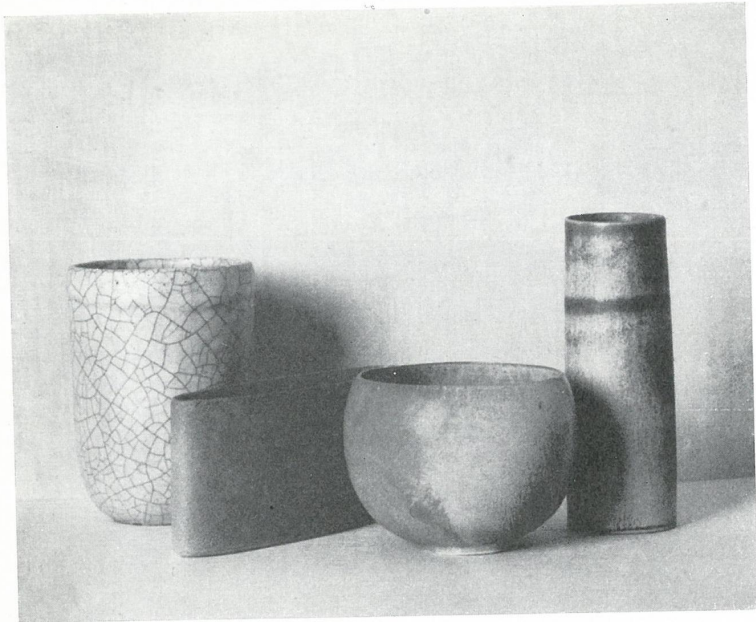
poz. kat. 159 Irena Žmudzińska



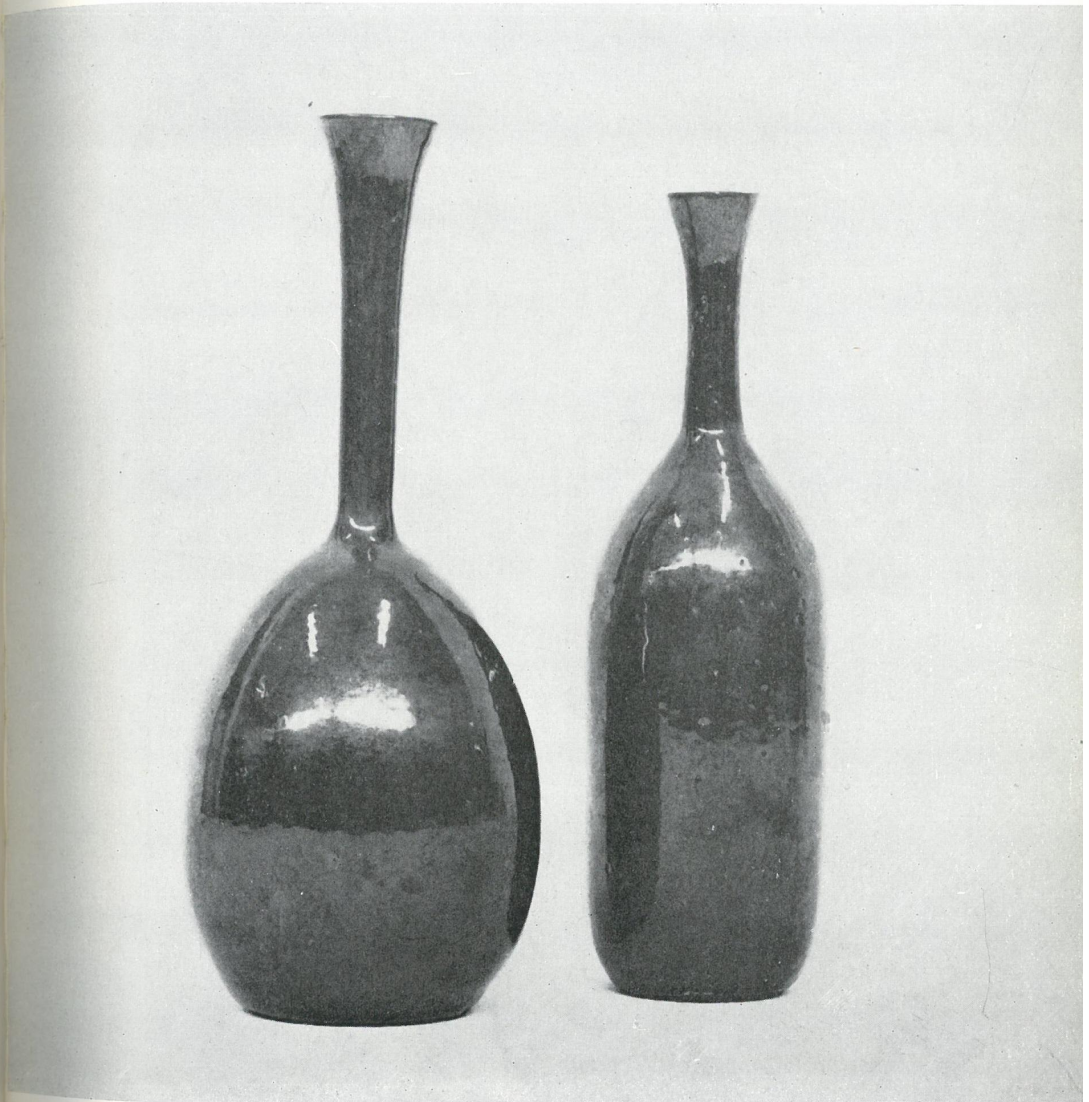
poz. kat. 106, 107, 108 Olgierd Szlekys

**Ceramika
Szkło
Metaloplastyka**





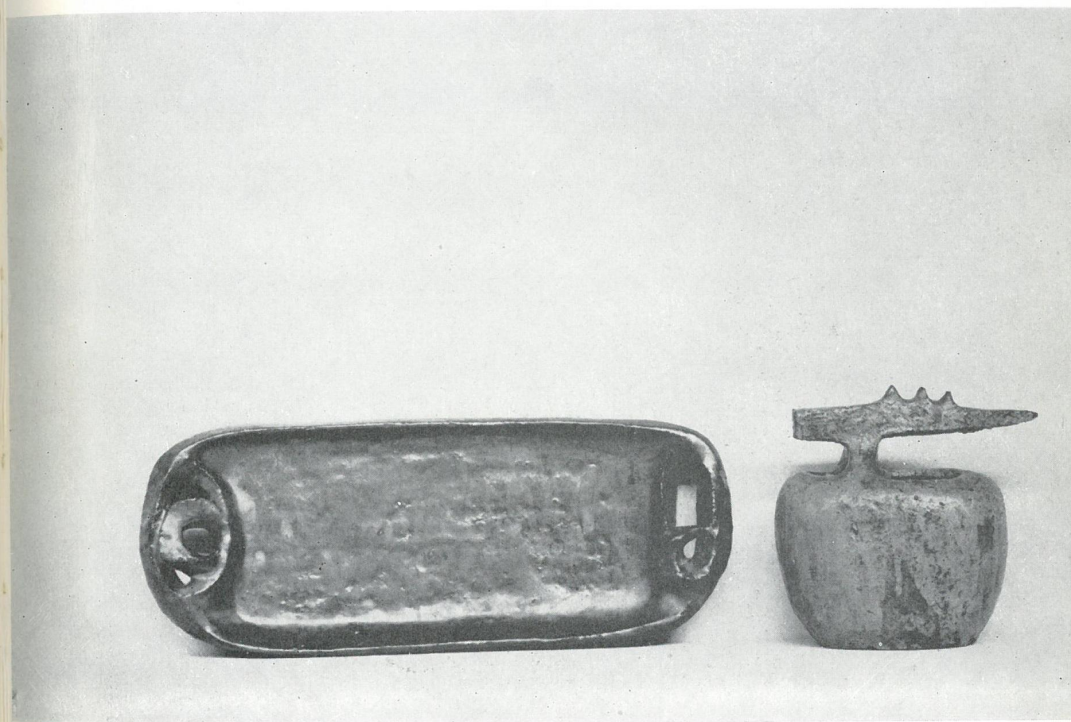
poz. kat. 1, 2, 3, 4 Krystyna Cybińska
poz. kat. 56, 63, 69 Rudolf Krzywiec
poz. kat. 50, 51 Julia Kotarbińska



poz. kat. 20, 21 Halina Jastrzębowska-Sigmund

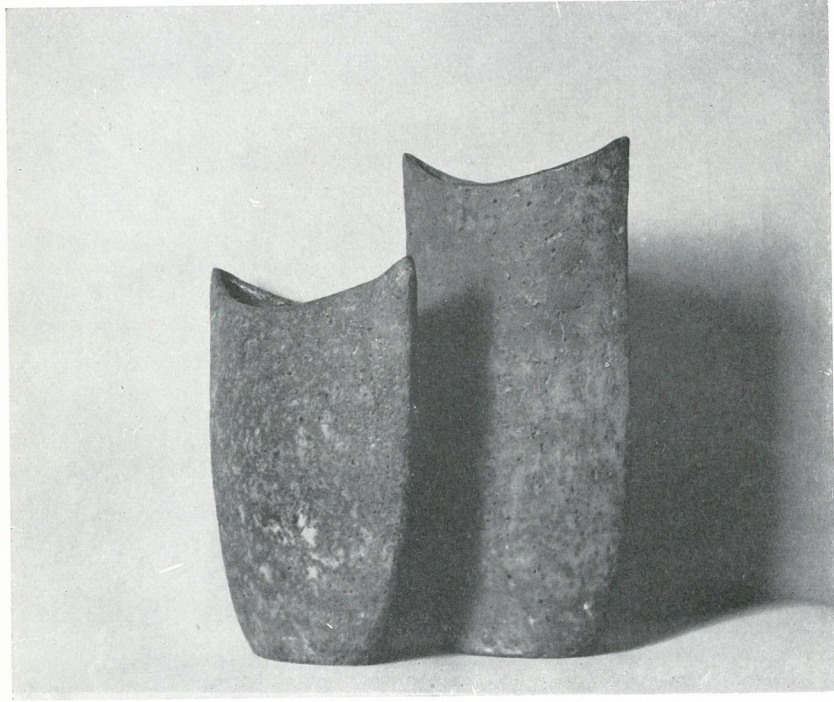


poz. kat. 97, 101 Aniela Szatara

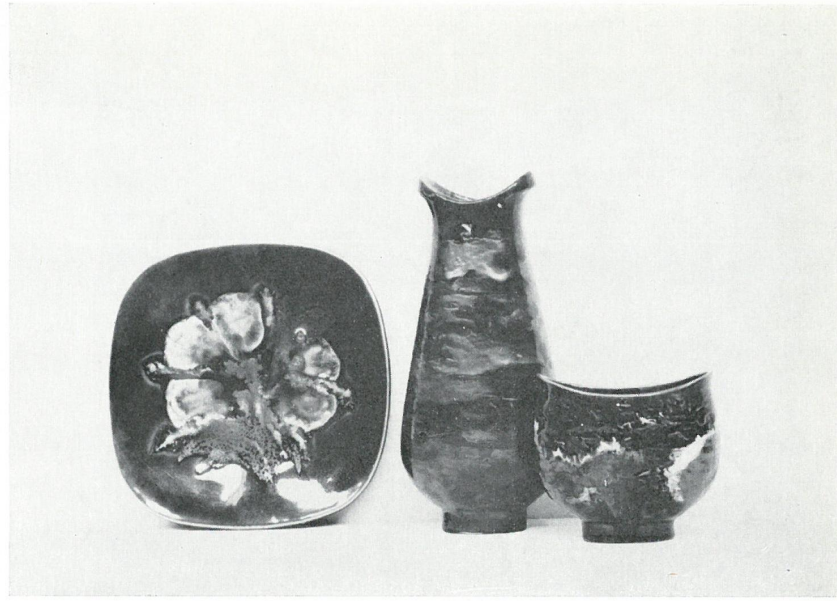




poz. kat. 93, 94 Halina Olech



poz. kat. 81, 82 Irena Lipska-Zworska

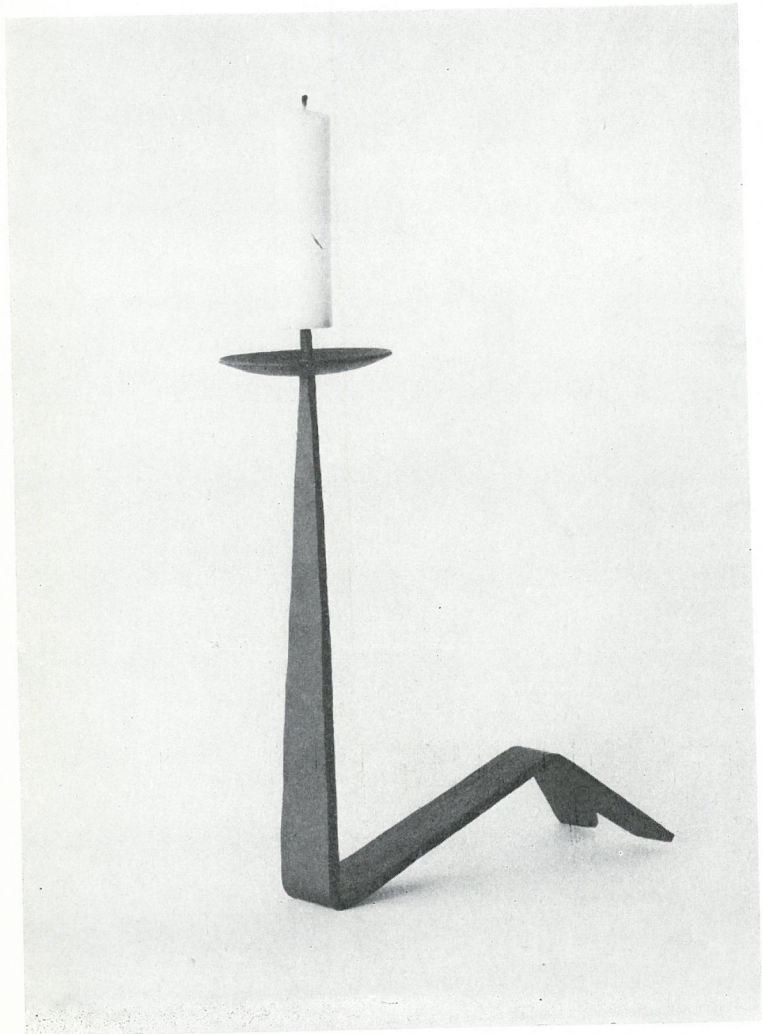


poz. kat. 89—91 Wanda Manteuffel

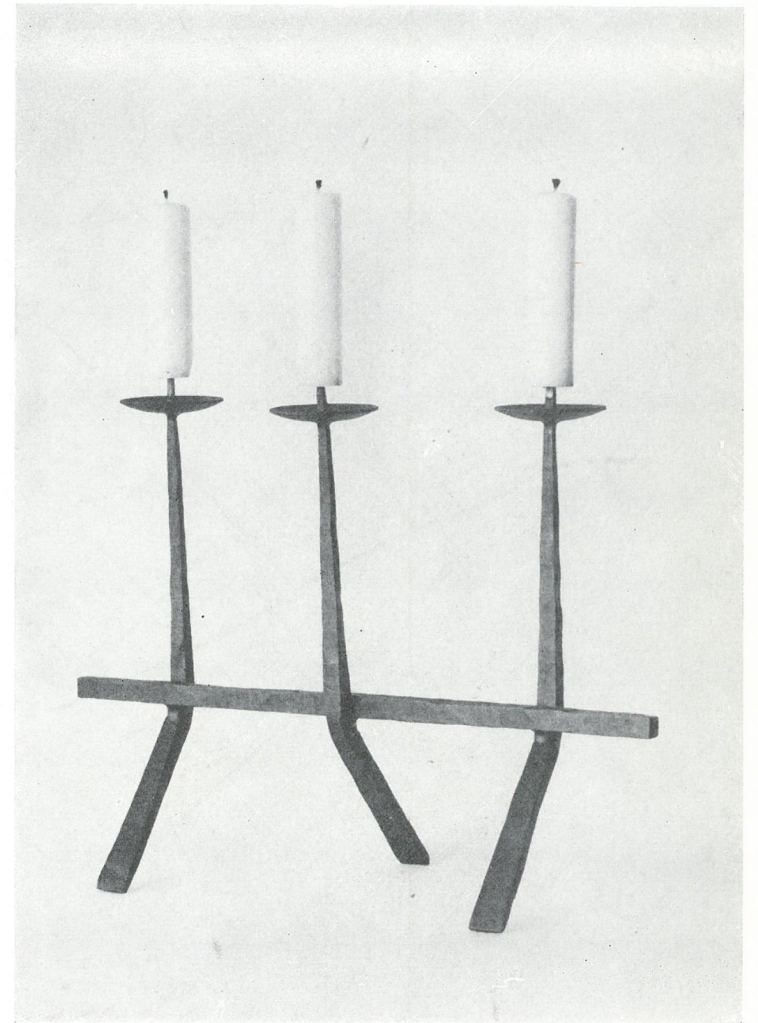


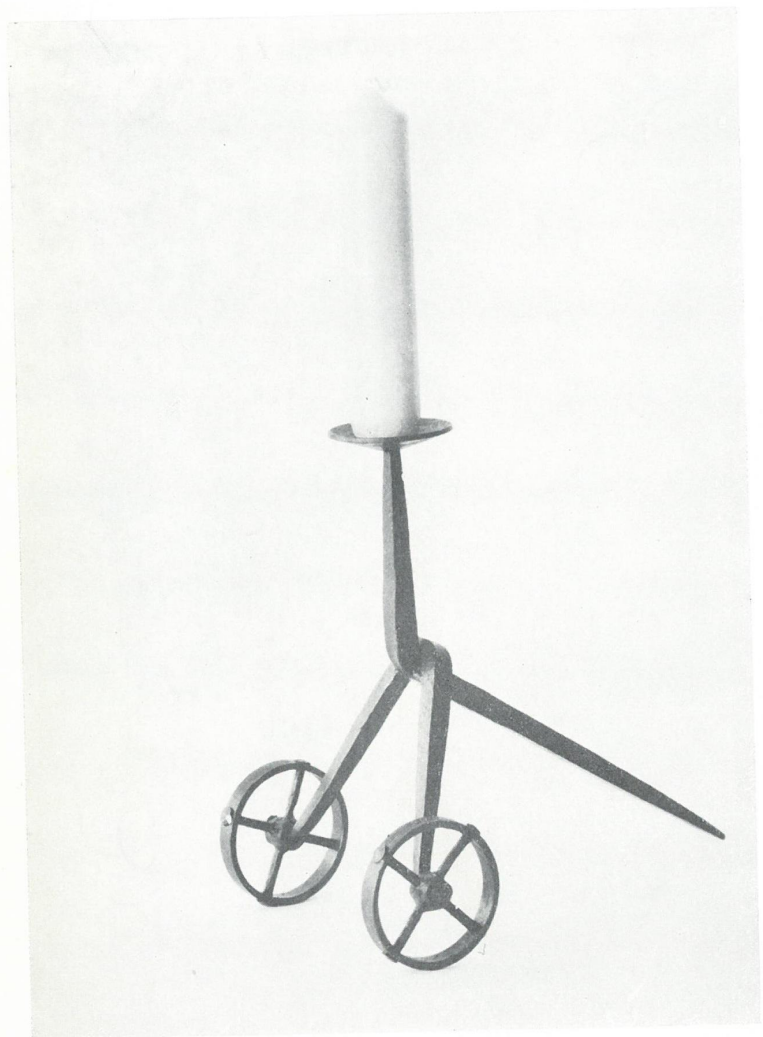
poz. kat. 35, 36 Ruffin Kominek

poz. kat. 3 (metaloplastyka) Andrzej Nehring



poz. kat. 8 (metaloplastyka) Beata Nehring





Projekt ekspozycji: Tadeusz Ostrzeszewicz
Projekt plakatu: Hubert Hilscher
Redakcja katalogu: Ada Potocka (CBWA)
Układ graficzny katalogu: Stefan Bernaciński
Zdjęcia do katalogu: Jerzy Proppe, Leonard Sempoliński, Andrzej Żak
Redakcja techniczna: Jan Heydrich (CBWA)

BIBLIOTEKA
Galerii Zachęta
Nr inwent.4630.....

12/67