Michał Myśliński
Instytut Sztuki PAN

BIŻUTERII POLSKIEJ CZAS PRZESZŁY DOKONANY. WYSTAWA *SPÓŁDZIELNIA ORNO. BIŻUTERIA.* MUZEUM WARSZAWY, 17 MAJA – 18 SIERPNIA 2019

W 1956 roku o wyrobach założonej siedem lat wcześniej warszawskiej spółdzielni ORNO padły dość zaskakujące słowa, iż noszą one „piętno złego, drobnomieszczańskiego smaku [...] Właśnie dziś musimy to mieć na względzie, gdy w zmaganiach o nową polską sztukę wypowiadamy walkę wstecznictwu i eklektyzmowi, dążąc do wyrazu humanistycznego”[1]. Opinię tę szybko zweryfikowała rosnąca popularność biżuterii, którą jej wytwórcy dostosowywali do oczekiwań licznych odbiorców, ale i jednocześnie kreowali nowe trendy modowe – w drugiej połowie XX wieku spółdzielnia ORNO należała do grupy wiodących producentów biżuterii i galanterii w Polsce, stając się niemal synonimem rodzimego wzornictwa w tej sferze sztuki.

Uznając rok 2003 za datę ostatecznego upadku ORNO, zauważyć trzeba, że okres pomiędzy zamknięciem spółdzielni a monograficzną wystawą jej wyrobów w Muzeum Warszawy to zaledwie 16 lat. Fakt ten każe zastanowić się, co sprawiło, że przedmiotem ekspozycji stała się biżuteria najwyżej kilkudziesięcioletnia, w dodatku kojarzona z formacją ustrojową PRL, co jeszcze niedawno – całkowicie niesłusznie – stawiało ją w rzędzie przedmiotów wytwarzanych masowo, kierowanych do odbiorcy o niskich oczekiwaniach

1 A. Jabłoński, *Próby*, w: *Artyzm w wyrobach z metalu*, red. H. Kuroń, Warszawa 1956, s. 111–112.

estetycznych, a wobec tego absolutnie niewartych jakiejkolwiek uwagi historyków sztuki. Trzeba jednak pamiętać, że już pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku profesor Irena Huml postulowała, by powojenną biżuterię polską, produkowaną w państwowych kombinatach (Warmet, Polsrebro) i spółdzielniach podległych Cepelii (m.in. ORNO, Imago Artis, Metaloplastyka, Bursztyny, Rytosztuka, Juwelia, Kanon) mimo to traktować jako temat wnikliwych badań naukowych. Swoje przekonanie o słuszności tej postawy przekazywała przez wiele lat gronu swych uczniów, przedstawiała na sesjach i konferencjach oraz publikowała w formie artykułów i esejów. Jej życzenie zaczęło spełniać się tak naprawdę po roku 2000, to jest ponad 10 lat po transformacji ustrojowej, od której rozpoczął się między innymi proces upadku kombinatów i spółdzielni specjalizujących się w produkcji biżuterii; wtedy to do naukowego obiegu weszły pierwsze opracowania wypełniające istotną lukę w wiedzy o polskim dorobku w zakresie wzornictwa, a wielką popularnością i frekwencją cieszyły się wystawy prezentujące dokonania artystyczne i projektowe tamtego czasu. Stało się wówczas jasne, że biżuteria polska jest nie tylko wartym podjęcia zagadnieniem naukowym, zarówno w zakresie artystycznym, jak i na przykład polityczno-społecznym, ale przede wszystkim zaczęto dostrzegać jej piękno, wysokie wartości estetyczne i niekiedy śmiałe rozwiązania formalne i technologiczne. Nie dziwi zatem, że obok historyków sztuki i wzornictwa, którzy uznali, że biżuteria ta dopełnia obrazu polskiej sztuki i kultury materialnej lat powojennych, znalazła ona również uznanie wśród bardzo licznej grupy zbieraczy, dla których stała się przedmiotem intensywnych poszukiwań i transakcji (osobną kwestią jest, czy takie antykwaryczne zainteresowania wynikają z chęci tworzenia i wzbogacania prywatnych kolekcji, czy też mają po prostu charakter opłacalnej inwestycji).

Nie ulega wątpliwości, że wystawa ORNO wpisuje się w nurt postulowanych badań nad polską biżuterią powojenną i jest – co warte szczególnego podkreślenia – pierwszą w Polsce monograficzną wystawą tej dziedziny sztuki (pomijam tu handlowe ekspozycje biżuterii organizowane w Polsce i za granicą w latach sześćdziesiątych – osiemdziesiątych XX wieku, bowiem ich celem była prezentacja i sprzedaż eksponowanych wzorów dystrybutorom instytucjonalnym); ponadto zgromadzone na niej dzieła potraktowano jako zabytkowe artefakty, z których wiele wciąż jest chętnie noszonych zarówno przez osoby z pokolenia starszego, jak i młodszego, traktującego je jako modne wyroby *vintage*.

Wystawa, przygotowywana od 2015 roku przez trzy kuratorki, a zarazem miłośniczki sztuki Warszawy i tym samym biżuterii ORNO: Agnieszkę Dąbrowską (Muzeum Warszawy), Monikę Siwińską (Muzeum Warszawy) i dr Annę Wiszniewską (Instytut Sztuki PAN), pozwoliła zaprezentować zgromadzony zbiór niemal 1,6 tys. obiektów, z czego prawie 1,2 tys. to dzieła sztuki złotniczej, będące własnością zarówno instytucji muzealnych, jak i prywatnych kolekcjonerów. Stanowiły one niejako pierwszą, najbardziej spektakularną warstwę ekspo-

zycji – odwiedzający oglądali przede wszystkim setki pierścionków, bransolet, broszek, wpinek, wisiorów, naszyjników, kolii, zawieszek, klipsów i kolczyków, spinek do mankietów, karafek, świeczników, pojemników, kaset, papierośnic, popielniczek itp. Ta część wystawy cieszyła się największą popularnością i była niemal oblegana przez odwiedzających. Często można było tu usłyszeć komentarze w rodzaju: „mam taki sam pierścionek" lub „taką broszkę nosiła moja mama" itp. Tym samym ekspozycja spełniła istotną rolę edukacyjną, przekonując, iż posiadanych wyrobów ORNO lub w ogóle polskiej biżuterii nie należy pochopnie oddawać jako złom do przetopienia itp., bo mają one już walor muzealny, a niebagatelna jest też ich wartość artystyczna.

Zgromadzone wyroby, po wnikliwszej analizie, pozwalały widzom bardziej zainteresowanym wzornictwem obserwować dokonującą się z biegiem czasu ewolucję form i zdobień polskiej biżuterii oraz galanterii. Szczególnie wyraźnie dało się to zauważyć choćby na przykładzie licznie eksponowanych spinek do mankietów, których predefiniowana forma użytkowa pozwalała na ekspresję artystyczną wyłącznie w obrębie frontu tak zwanej tablicy – wycinano ją w różne obrysy, na bardzo wiele sposobów fakturowano powierzchnię i dekorowano kamieniami ozdobnymi, tworząc bardzo często kilka wariantów opracowanego wzoru. Z kolei pierścionki były obiektami licznych eksperymentów w zakresie konstrukcji – tę bowiem, którą uznać można za typową, to znaczy z szyną, wspornikami, bizą, platą i cargą, niejednokrotnie modyfikowano, na przykład usuwając jeden z elementów (brak bizy przy oprawie nieprzejrzystych kamieni ozdobnych) lub wyraźnie powiększając go i dodatkowo zdobiąc (platy niewspółmiernie duże w stosunku do oprawionego kamienia), a nawet zwielokrotniając (rozcinane wsporniki przy szynie, które niejako markowały istnienie bizy).

Druga warstwa wystawy była już znacznie bardziej złożona i wielowątkowa i – co za tym idzie – większość widzów poznawała ją zazwyczaj pobieżnie. Być może wydawała się nużąca na tle efektownych dzieł złotnictwa, bo w powszechnym odbiorze zwykła i dość mocno zniszczona skórzana teczka jednego z twórców spółdzielni – Romualda Rochackiego – ma wyłącznie wartość sentymentalnej pamiątki, podobnie jak utrwalone cyfrowo relacje dawnych pracowników spółdzielni są tylko nostalgicznymi wspomnieniami, prezentowane dokumenty nie mają już żadnej wartości, a rysunkowe szkice, korespondencja i stare fotografie to fragment zupełnie zapomnianych i – wydawałoby się – niepotrzebnych prywatnych archiwów. Jednak przedmioty te, zgromadzone razem, pozwoliły kuratorkom wystawy stworzyć swoiście rozumianą opowieść o spółdzielni ORNO jako pewnym ideowym fenomenie, miejscu pracy oraz życia licznego grona ludzi związanych z firmą przez kilkadziesiąt lat, wreszcie przypomnieć o bardzo dotkliwej stracie, jaką była likwidacja wzorcowni spółdzielni. Faktyczny rozmiar owej straty zrozumieliśmy dopiero dzięki tej wystawie.

To, co szczególnie podkreślono w dziejach spółdzielni, to jej specyficzna w powojennych warunkach geneza. Powołali ją zgromadzeni wokół Romu-

alda Rochackiego i Adama Jabłońskiego plastycy posiadający wykształcenie akademickie oraz rzemieślnicy, którzy swoje doświadczenie zdobywali w systemie cechowym; jednak nie powstała ona na bazie tak zwanych aportów w okresie przymusowego upaństwowiania warsztatów i zakładów drobnej wytwórczości, lecz – szybko włączona w struktury Cepelii i wspomagana przez Wandę Telakowską – mogła liczyć na przydziały materiałów, uzyskiwanie kredytów finansowych, pomoc w zdobywaniu narzędzi, lokali itp. Tym samym jako jedna z niewielu spółdzielni powojennych pozbawiona była skazy w postaci krzywdy wyrządzonej właścicielom przejmowanych zakładów wytwórczych. Równie wyraźnie zaakcentowano już na samym początku cel działania spółdzielni, która miała realizować idee brytyjskiego ruchu Arts&Crafts Williama Morrisa, produkując przedmioty piękne i jednocześnie użyteczne, to znaczy zaprojektowane logicznie i wykonane zgodnie z zasadami rzemiosła. Na tle ponad 200 spółdzielni cepeliowskich, które funkcjonowały w Polsce już na początku lat pięćdziesiątych XX wieku, ORNO była ewenementem z tak wyraźnie sformułowaną ideą przewodnią, by – jak chciał Romuald Rochacki – „sprząc artystę z rzemieślnikiem, aby wspólnie tworzyli dzieło plastyczne". Choć ideę tę poniekąd realizowano na przykład już w Warsztatach Krakowskich, to jednak przez cały czas ich działania zrzeszeni w Warsztatach artyści i rzemieślnicy funkcjonowali obok siebie jako dwie niezależne grupy. W ORNO stworzono system, w którym każdy członek spółdzielni był pomysłodawcą, projektantem i wykonawcą – na wewnętrznych kursach, również o charakterze samokształceniowym, poznawano zarówno tajniki projektowania, jak i późniejszej obróbki metalu, by ukończone dzieło odpowiadało początkowym założeniom i odznaczało się wysokimi walorami estetycznymi. Przyjęty sposób działania ORNO doprowadził do utworzenia zwartej i dość trwałej mikrospołeczności pracowników, której jedyną dziś pozostałością były prezentowane zdjęcia, pamiątki oraz utrwalone wspomnienia. Ta część wystawy bardzo dobitnie przypomniała, że każdy przedmiot, zwłaszcza piękny i budzący podziw, tworzony jest przez człowieka. Nie można wobec tego zapominać, że spółdzielnia ORNO to nie tylko biżuteria, lecz przede wszystkim ludzie ze wszystkimi swoimi pasjami, wadami, skomplikowanymi życiorysami i charakterami. Warto z pewnym żalem podkreślić, iż w zdecydowanej większości medialnych doniesień z wystawy, relacjach na wielu blogach i forach internetowych uwagę skupiono wyłącznie na przedmiotach. Tak, jakby tworzyły się same...

W kontekście tego, co zazwyczaj nazywane jest procesem twórczym, kuratorki słusznie zdecydowały o pokazaniu odręcznych szkiców, projektów, pojedynczych kart techniczno-katalogowych, a także zespołu narzędzi, będących dziś dla ludzi związanych z ORNO po prostu pamiątkami. Ta część ekspozycji dobitnie dowodziła, że pracę rękodzielniczą, która była jedną z podstaw ideowych spółdzielni, traktowano z dużym szacunkiem, nie zważając na związany z nią wysiłek fizyczny. Wyeksponowane narzędzia o prostej mechanicznej konstrukcji, często zresztą tylko przystosowane do

prac złotniczych, pozwalały uzmysłowić sobie, że to właśnie ONE służyły do realizacji TYCH dzieł, które pomieszczono w gablotach. Nie była to więc rekonstrukcja warsztatu złotniczego, stworzona z przypadkowo pozyskanych narzędzi, ale prezentacja przedmiotów posiadających swoją ściśle określoną historię; notabene warto dodać, że niepokój kolekcjonerów i zarazem szczególne zainteresowanie handlarzy biżuterią budziła zachowana w prywatnym posiadaniu puncyna ze znakiem firmowym ORNO. W kontekście tego powszechnie rozpoznawalnego znaku warto było zwrócić uwagę na kolejną zaprezentowaną kwestię, jaką było zjawisko identyfikacji wizualnej. W obecnych czasach wszelkie reklamy wyrobów, działania podnoszące jakość i rozpoznawalność marki czy badania nad gronem ewentualnych odbiorców uznajemy za jak najbardziej naturalną część handlu i ekonomii, ale w latach pięćdziesiątych – siedemdziesiątych XX wieku, w siermiężnej rzeczywistości gospodarki socjalistycznej, reklama nie była bynajmniej działaniem oczywistym i w pełni akceptowanym. Przejawiała się ona wówczas w formie wyraźnie dominującego znaku firmowego umieszczanego na pudełkach, papierowych torebkach i saszetkach służących do pakowania biżuterii, widniejącego na plakatach reklamowych i folderach rozdawanych i sprzedawanych na targach i kiermaszach, a ponadto artystycznego wyposażenia i wystroju sklepów firmowych. Materialna sfera handlowa ORNO dość szybko uległa destrukcji, bo raczej nie przechowywaliśmy pieczołowicie przez dziesięciolecia pudełek i torebek – nawet jeśli były ładne – a wyposażenie sklepów było likwidowane wraz z nimi. Ten fragment ekspozycji jednoznacznie dowodził, że aby skutecznie reklamować się samą nazwą spółdzielni, wystarczyła „tylko" wysoka jakość wykonania i odpowiedni poziom artystyczny oferowanej biżuterii.

To, co napełniało smutkiem podczas oglądania wystawy, odnosiło się do losów wzorcowni ORNO, bezpośrednio rzutujących na warstwę opisową zgromadzonych i eksponowanych dzieł. Wydawałoby się, że ich bliższe określenie – autorstwo i numer projektu, czas powstania i ocena komisji kwalifikacyjnej, limit czasowy lub ilościowy, liczba wyprodukowanych egzemplarzy – nie powinno być żadnym problemem w sytuacji, gdy na wystawie zgromadzono przedmioty z drugiej połowy XX wieku, produkowane przez spółdzielnię zamkniętą kilkanaście lat temu. Jednak uważna lektura podpisów eksponowanych dzieł dowiodła, iż w olbrzymiej większości przypadków kuratorki wskazywały jedynie interwał czasowy ich powstania, możliwy do odczytania z formy znaku firmowego, treści cech probierczych lub relacji twórców i właścicieli. Zaważył na tym poprzedzony przekształceniami prawno-właścicielskimi w 1998 i 2001 roku dramatyczny splot okoliczności towarzyszących likwidacji spółdzielni. Przypomnieć tu należy relację nieżyjącego już Michała Gradowskiego, który 21 maja 2014 roku, na zorganizowanej przez Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie sesji „Rzemiosło artystyczne na przestrzeni wieków", w toczącej się dyskusji wspomniał, jak przechodząc obok likwidowanych biur ORNO trafił na moment, gdy w sposób straszliwie

bezmyślny wyrzucano z nich archiwum wzorcowni: karty technologiczne dzieł, księgi wzorów, dokumentację fotograficzną, projekty rysunkowe, dokumenty komisji kwalifikacyjnych itp. Potraktowane zostały jak nikomu niepotrzebna makulatura. Materiałów tych było tak dużo, że do ich przejęcia – czego Michałowi Gradowskiemu bynajmniej nie wzbraniano – niezbędne okazało się wynajęcie samochodu dostawczego. Niestety, przygotowanie miejsca, do którego można by przewieźć archiwum, zajęło około dwóch czy trzech dni i gdy Michał Gradowski pojawił się ponownie w siedzibie spółdzielni, po stercie niepotrzebnej makulatury nie było już śladu. Właśnie ta utrata archiwum wzorcowni, wywiezionego zapewne na wysypisko śmieci, wraz z rozproszeniem zgromadzonych w niej modeli, sprawiła, że bliższa identyfikacja większości dzieł jest już niemożliwa.

***

Badania nad polską biżuterią powojenną nieustannie trwają, co zawdzięczamy z jednej strony badaczom uznającym tę sferę za istotną dla dziejów sztuki najnowszej w Polsce, a z drugiej – coraz łatwiejszemu dostępowi do dzieł oraz pozostałości archiwów dawnych wytwórni. Wystawa ORNO spełniła swoją pierwszoplanową rolę przypomnienia tego niezwykle ważnego zjawiska w polskiej kulturze, stawiając biżuterię i galanterię w równym rzędzie z dziełami malarstwa i rzeźby. Jest zatem oczywiste, że do wystawy i zgromadzonych na niej dzieł odwoływać się będziemy jeszcze nie raz w przyszłych artykułach, katalogach i opracowaniach monograficznych tej dziedziny wzornictwa.