

UNIwersytet Łódzki

Wydział Filozoficzno-Historyczny

mgr Adam Drozdowski

nr albumu: 5566

*Współpraca między łódzkimi zakładami włókienniczymi
a Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Łodzi w latach
1945-1989*

*Cooperation between textile industry
and National Higher School of Fine Arts in Łódź 1945-1989*

Rozprawa doktorska napisana
w Katedrze Historii Malarstwa i Rzeźby
pod kierunkiem promotorki
prof. dr. hab. Anety Pawłowskiej
Promotor pomocniczy: dr Irmina Gadowska

Łódź 2022

Spis treści:

Wykaz skrótów	1
Wstęp	3

ROZDZIAŁ PIERWSZY

Historia łódzkiego przemysłu włókienniczego i szkolnictwa artystycznego w latach 1914-1945

1. Sytuacja przemysłu włókienniczego w Łodzi w latach Wielkiej Wojny (1914-1918)	19
2. Sytuacja łódzkiego włókiennictwa w okresie międzywojennym	26
3. Sytuacja łódzkiego włókiennictwa w trakcie okupacji hitlerowskiej 1939-1945	44
4. Problem utworzenia w Łodzi ośrodka akademickiego. Historia, działania, koncepcje	50
5. Historia i znaczenie Państwowej Szkoły Włókienniczej dla rozwoju przemysłu włókienniczego w Polsce	56
6. Problemy życia artystycznego Łodzi do 1918 r.	59
7. Lokalne elity finansowe jako główny animator życia artystycznego Łodzi do I wojny światowej	60
8. Działania łódzkiej plutokracji mające na celu rozwój łódzkiego środowiska artystycznego i podniesienie poziomu świadomości plastycznej obywateli miasta	70
9. Życie artystyczne miasta w okresie Drugiej Rzeczypospolitej. Rozwój miejskich instytucji wystawiających sztukę i środowiska artystów awangardowych	72
10. Metody kształcenia artystycznego i rzemieślniczego w Łodzi do 1945 r.	83
11. Wzornictwo łódzkich tkanin przemysłowych przed I wojną światową	97
12. Środowisko łódzkich kolorystów i desenatorów	103
13. Wzornictwo łódzkich tkanin w okresie międzywojennym	106

ROZDZIAŁ DRUGI

Lata 1945-1956

1. Wzornictwo tkanin jako element gospodarki centralnie planowanej w latach 1945-1956	115
2. Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji	121
3. Rola Łodzi jako centrum krajowego wzornictwa dla przemysłu włókienniczego	123
4. Realia pracy projektanta tkanin i plastyków zatrudnionych w zakładach przemysłowych	127
5. Próby budowania narodowego gustu społecznego, a pojęcie „mody” w krajach kapitalistycznych	130
6. Wzornictwo tkanin, a możliwości krajowego przemysłu włókienniczego.	138
7. Tendencje w krajowym, powojennym wzornictwie tkanin	141
8. Początki Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi	149

1. Rok akademicki 1949/1950, reforma szkolnictwa artystycznego i przemiany w łódzkiej PWSSP	157
2. Współpraca z przemysłem	170

ROZDZIAŁ TRZECI

Lata 1957-1968

1. Reorganizacja i centralizacja krajowego wzornictwa przemysłowego	190
1. Idea utworzenia Stowarzyszenia Projektantów	193
2. Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego	195
3. Stan zatrudnienia osób odpowiedzialnych za opracowywanie wzornictwa w przemyśle włókienniczym	197
4. Centralne Laboratorium Przemysłu Bawełnianego	202
2. Główne problemy krajowego wzornictwa tkanin w l. 60. XX w.	203
3. Wzornictwo związane z modnym stylem życia	208
4. Krajowe wzornictwo tkanin w kontekście zagranicznym	212
1. Porównanie procesu dydaktycznego w zakresie projektowania tkanin w PRL i Francji	212
2. Współpraca PRL z francuską firmą prognozującą trendy Fred Carlin	217
3. Wzornictwo tkanin przeznaczonych na eksport	222
4. Wzornictwo tkanin przeznaczonych na rynki blisko i daleko wschodnie oraz afrykańskie	223
5. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w okresie odwilży politycznej po 1956 r.	225
1. Profil łódzkiej PWSSP, starania o utrzymaniu statusu uczelni artystycznej	232
2. Metody współpracy PWSSP z zakładami włókienniczymi i instytucjami centralnymi organizującymi wzornictwo w latach 1957-1968	237
6. Konferencje władz uczelni z przedstawicielami przemysłu włókienniczego	239
1. Konferencja władz uczelni z przedstawicielami przemysłu włókienniczego (25.06.1959 r.)	239
2. Konferencja władz uczelni z przedstawicielami przemysłu włókienniczego (20.06.1962 r.)	247
7. Współpraca z przemysłem	252
1. Uchwała dotycząca zasad współpracy pomiędzy szkołami wyższymi a jednostkami organizacyjnymi gospodarki uspołecznionej (108, z dnia 16 marca 1963 r.)	252
2. Zespoły naukowo-badawcze dla przemysłu	254
3. Raport dotyczący współpracy łódzkiej PWSSP z zakładami przemysłowymi, 1968 r.	259

8. Udział studentów i absolwentów łódzkiej PWSSP w wystawach promujących krajowe wzornictwo przemysłowe	262
1. Wystawa „Artysta w Przemysle”, Zachęta, Warszawa, 1960 r.	265
2. II Wystawa - Targi Wzornictwa Przemysłowego, Poznań 1962 r.	275
3. Pokaz prac studentów PWSSP w Łodzi, 1962 r.	281
4. Wystawa tkanin dekoracyjnych (zasłonowych) w Galerii Plastyków, Warszawa, 1964 r.	282
5. Łódzka szkoła tkaniny (?)	284

ROZDZIAŁ CZWARTY

Lata 1969-1989

1. Konferencja dotycząca współpracy PWSSP w Łodzi z przemysłem włókienniczym z udziałem wiceministrów MKiS i MPL, 23 kwietnia 1969	287
2. Prace nad reformą programu nauczania i struktury uczelni	311
3. Umowa pomiędzy MPL i MKiS z 18 października 1969 r. w sprawie współpracy wyższego szkolnictwa artystycznego z przemysłem lekkim	313
4. Akcja doszkalająca dla pracowników zatrudnionych w zakładach włókienniczych	316
1. Studium podyplomowe	317
2. Plenery	319
5. Pracownia Programowania Wzornictwa	322
6. Zmiana sposobu promocji krajowej produkcji, otworzenie się na klienta, inspiracje rozwiązaniami zachodnimi	325
7. Narada odnośnie funkcjonowania zaplecza naukowo-badawczego 13 czerwca 1970 r., nowa rola CBWP	329
8. Najważniejsze problemy łódzkiej PWSSP w latach 70.	335
9. Kontrola z MKiS (14-19 września 1973)	338
10. Problemy w zakresie zatrudnienia absolwentów	342
11. Współpraca z Pracowniami Sztuk Plastycznych	344
12. Kontrowersje związane z proponowanym składem Rady Wzornictwa	346
13. Próby utworzenia Instytutu Międzywydziałowego	347
14. Konkurs na wzór dla przemysłu dla absolwentów uczelni, zorganizowany z okazji 25-lecia PWSSP	355
15. Druga połowa lat 70. Problemy związane z nową siedzibą łódzkiej PWSSP oraz dalsza reforma uczelni	358
16. Narada władz uczelni z przedstawicielami przemysłu włókienniczego 1979 r.	366
17. Plany rozwoju współpracy do roku 2000	367
Zakończenie	373

Spis absolwentów projektowania tkanin na PWSSP w Łodzi 1945-1989	390
Bibliografia	417
Spis ilustracji	458
Ilustracje	468

Wykaz skrótów

AASPL - Archiwum Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

APŁ - Archiwum Państwowe w Łodzi

BKO - Branżowa Komisja Ocen

BNEP - Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji

CBWPL - Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego

CLPB - Centralne Laboratorium Przemysłu Bawełnianego

CLPD - Centralne Laboratorium Przemysłu Dziewiarskiego

CLPL - Centralne Laboratorium Przemysłu Lniarskiego

CLPW - Centralne Laboratorium Przemysłu Wełnianego

CPLiA - Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego

CZJN - Centralne Zakłady Jedwabiu Naturalnego

CZPB - Centralny Zarząd Przemysłu Bawełnianego

CZPWŁ - Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego

CZSA - Centralny Zarząd Szkół Artystycznych

GKO - Główny Komitet Obywatelski

HTO - Główny Urząd Powierniczy Wschód (*Haupttreuhandstelle*)

IFP - Instytut Form Przemysłowych

IM - Instytut Międzywydziałowy

IPS - Instytut Propagandy Sztuki

IW - Instytut Włókiennictwa

IWP - Instytut Wzornictwa Przemysłowego

KONPB - Komitet Obywatelskiego Niesienia Pomocy Biednym

MHW - Ministerstwo Handlu Wewnętrznego

MKiS - Ministerstwo Kultury i Sztuki

MPL - Ministerstwo Przemysłu Lekkiego

MTP - Międzynarodowe Targi Poznańskie

MWRiOP - Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego

PKO - Państwowa Komisja Odszkodowań

POP - Podstawowa Organizacja Partyjna
PPPS - Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Sztuk Plastycznych
PRL - Polska Rzeczpospolita Ludowa
PWSSP - Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych
PZPB - Państwowe Zakłady Przemysłu Bawełnianego
PZPJG - Państwowe Zakłady Przemysłu Jedwabniczo - Galanteryjnego
UNOWIS - Partia Krzewicieli Nowej Sztuki (Утвердители нового искусства)
ZEO-CBWPL - Zakład Estetyki Opakowań Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego
ZPAP - Związek Polskich Artystów Plastyków
ZPB - Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego
ZPL - Zjednoczenie Przemysłu Lniarskiego
ZPO - Zjednoczenie Przemysłu Odzieżowego
ZSA - Zarząd Szkół Artystycznych
ZSN - Zespół Samopomocy w Nauce

Wstęp

Historia wzornictwa to obszar, który ze względu na swoją wielowątkowość, można badać w różnych kontekstach. Pierwszym z nich jest forma estetyczna, sposób, w jaki produkowane przedmioty nawiązują do obowiązujących w sztukach plastycznych nurtów. Drugi to techniczne i technologiczne aspekty wykonania przedmiotów, odnoszące się do historii przemysłu i wynalazczości. Zdecydowanie rzadziej jednak, zastanawiamy się nad tym jak w swojej pracy, projektant stara się łączyć te dwa światy i skąd wie, że obrane przez niego metody przyniosą oczekiwane efekty. Dynamiczny rozwój przemysłu, zapoczątkowany na przełomie XIX i XX wieku i trwający do dnia dzisiejszego, spowodował, że artysta, który wcześniej doskonalił się w swoim rzemiośle wytwarzając pojedyncze przedmioty lub ich krótkie serie, w nowych warunkach musiał dostosować się do wymogów produkcji fabrycznej. Konieczność podporządkowania wizji artystycznej procesom technologicznym pozwalającym na powielanie zaprojektowanego przedmioty w tysiącach i setkach tysięcy egzemplarzy sprawiała iż istotnym elementem edukacji okazała się znajomość potrzeb rynku i tajników funkcjonowania produkcji fabrycznej. Było to nie mniej ważne niż pobudzanie własnej kreatywności.

Połączenie tych dwóch obszarów stało się kluczowym dla rozwoju krajowego wzornictwa w okresie PRL. W systemie gospodarki centralnie planowanej, nie było bowiem miejsca na błędy. Słabe gospodarczo państwo, centralizując wysiłki różnych branż przemysłowych, starało się, aby proces produkcyjny przebiegał sprawnie i był jak najbardziej ekonomiczny. W praktyce oznaczało to, że na rynku nie mogły pojawiać się produkty, których estetyczne normy odbiegały od ustalonych wytycznych dla krajowej kultury plastycznej, ponieważ nie zgadzały się z obowiązującą ideologią. Za realizację procesu odpowiedzialni mieli być zatrudnieni w zakładach przemysłowych plastycy-projektanci, wykształceni w sieci utworzonych w 1945 r. Państwowych Wyższych Szkół Sztuk Plastycznych (PWSSP).

Ze względu na regionizację przemysłu w PRL, szkoła łódzka była naturalnie predestynowana do kształcenia ekspertów, mających znaleźć w przyszłości zatrudnienie w włókiennictwie. W okresie powojennym w Łodzi ulokowano większość jednostek

centralnych, animujących działania podejmowane w branży. Ze względu na brak odpowiednich kadr, konieczne stało się opracowanie programu dydaktycznego, którego celem było przygotowanie artystów do pracy w różnych strukturach przemysłu. W opinii władz, jego realizacja możliwa była jedynie na drodze bliskiej współpracy uczelni z branżowymi Zjednoczeniami i podlegającymi im zakładami. Nowy kierunek zmian przedstawiano w powstających w omawianym okresie analizach i artykułach, i kształtował on rozwój wzornictwa w PRL, aż do transformacji ustroju. Świadczy o tym, chociażby cytata z publikacji *Problemy wzornictwa przemysłowego*, autorstwa Wandy Telakowskiej i Tadeusza Reindla:

W krajach uprzemysłowionych i wielu przystępujących do industrializacji problem szkolenia specjalistów od wzornictwa pozyskał rangę sprawy bardzo ważnej. Ich poziom i liczebność może rozstrzygać już w niedalekiej przyszłości nie tylko o zaspokojeniu potrzeb własnych obywateli. Przygotowanie do trudnej pracy we wzornictwie będzie decydować o szansach w handlu międzynarodowym, a także przyczyniać się do politycznego prestiżu państwa¹.

W zakresie włókiennictwa, realizację zadania powierzono w znacznej mierze łódzkiej PWSSP, co zdeterminowało kierunki jej rozwoju na przestrzeni lat 1945–1989.

Celem przeprowadzonych w ramach dysertacji badań było przede wszystkim określenie w jaki sposób postulowana w kręgach centralnych współpraca łódzkiej PWSSP z zakładami przemysłowymi, wpłynęła na rozwój szkoły i do jakiego stopnia udawało się ją realizować na przestrzeni dekad. Kolejny problem dotyczył stosunku zatrudnionych na uczelni artystów do proponowanej przez władze państwowe wizji edukacji artystycznej. W szerszym kontekście, praca stara się również odpowiedzieć na pytania o ogólne wytyczne dla krajowego wzornictwa tkanin, a także jaką rolę w ich kreowaniu odgrywali wykładowcy i absolwenci łódzkiej uczelni. Dla weryfikacji założeń i postulatów przedstawianych podczas branżowych spotkań i konferencji, konieczne było także zbadanie stosunku zakładów przemysłowych do kwestii współpracy, a także do jakiego stopnia wywiązywały się one ze swoich zobowiązań.

¹ W. Telakowska, T. Reindl, *Problemy wzornictwa przemysłowego*, Warszawa 1986, s. 106.

Odpowiedź na to pytanie wymagała jednak analizy szeregu czynników, które miały kluczowy wpływ na realizację tytułowego procesu.

Pierwszym z nich, były oczekiwania władz centralnych. Na przestrzeni dekad, w wyniku przemian politycznych ulegały one zmianie, za czym szła konieczność ustawicznego reformowania procesu dydaktycznego realizowanego w PWSSP. Konieczne było więc określenie głównych źródeł, z których wpływały wspomniane wytyczne. Ze względu na fakt, że łódzka uczelnia w założeniu kształcić miała przede wszystkim projektantów włókiennictwa, oprócz naturalnego zwierzchnika w postaci Ministerstwa Kultury i Sztuki (MKiS), a konkretnie działającego w ramach resortu Zarządu Szkół Artystycznych, odpowiadać musiała również na apele i naciski kierowane pod jej kierunkiem przez organizujące pracę ogółu krajowego włókiennictwa Ministerstwo Przemysłu Lekkiego (MPL). W kolejnych okresach, to właśnie te dwa resorty odcisnęły najsilniejsze piętno na uczelni, także ze względu na wsparcie finansowe i w zakresie pozyskiwania materiałów, którego jej udzielały. Dla zbadania skali omawianej współpracy, konieczna była analiza oczekiwań zainteresowanych resortów, a także podstaw prowadzonej przez nie polityki kształtującej kierunki edukacji przyszłych projektantów tkanin. W celu określenia siły oddziaływania poszczególnych resortów, w pracy zbadano także jak ważną rolę w procesie dydaktycznym pełniło wychowanie w duchu ideologicznym, a także czy w kolejnych okresach, zagadnienie to promowano z takim samym natężeniem. Badania nad oczekiwaniami MKiS i MPL, pozwoliły odpowiedzieć na pytanie o charakter uczelni, która w opinii władz centralnych miała być w większym stopniu szkołą projektowania przemysłowego niż tradycyjną Akademią Sztuk Pięknych. Kolejne wypowiedzi przedstawicieli resortu i przemysłu włókienniczego, pozwoliły wskazać główne funkcje, jakie względem społeczeństwa, władz i gospodarki miała pełnić łódzka uczelnia i wykształceni na niej absolwenci.

Drugą grupę omawianych w pracy instytucji stanowią centralne jednostki odpowiedzialne za organizację krajowego wzornictwa. Choć w okresie PRL najważniejszą i najbardziej prestiżową z nich był Instytut Wzornictwa Przemysłowego, na losy łódzkiej uczelni zasadniczy wpływ miało powołane do życia w 1960 r. Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego. Skupiało ono branżowych

ekspertów, których zadaniem było opracowywanie kierunków rozwoju wzornictwa. Zatrudnieni w nim projektanci, często byli absolwentami łódzkiej szkoły. Konieczne było zatem zbadanie, do jakiego stopnia opracowywane w Biurze i innych jednostkach ogólnokrajowe wytyczne, miały wpływ na realizowany w szkole proces dydaktyczny.

Rozważania nad współpracą uczelni z przemysłem, nie byłyby pełne bez określenia stosunku jaki do tego zagadnienia żywiło środowisko wykładowców łódzkiej PWSSP. Na podstawie zachowanych w archiwach Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzebińskiego w Łodzi (niegdyś PWSSP), protokołów z dyskusji nad procesem dydaktycznym, udało się określić, że nie było ono pod tym względem jednomyślne, co prowadziło do napięć na tle teoretycznym. Poszczególne opinie wyrażane podczas spotkań pozwoliły lepiej zrozumieć stanowisko uczelni wobec postulowanej współpracy, a także zapoznać się z najważniejszymi zastrzeżeniami kierowanymi pod jej adresem. Zawarte w protokołach wypowiedzi umożliwiły także ocenę stopnia do jakiego uczelnia starała się angażować w proces i identyfikację metod, którymi starała się go realizować. Ważne źródło informacji na ten temat stanowią licznie zachowane w archiwum ASP programy dydaktyczne poszczególnych specjalizacji Wydziału Włókienniczego. Omawiane dokumenty posłużyły także do zweryfikowania w jakim wymiarze wymagania stawiane w szkole, były możliwe do zrealizowania wobec słabej infrastruktury uczelni, a także niewystarczającego finansowania ze strony zainteresowanych współpracą resortów.

Kolejnym krokiem w prowadzonych badaniach, była próba określenia w jaki sposób postulowana centralnie współpraca wpływała na losy studentów i absolwentów uczelni. Odpowiedzi na to pytanie dostarczyły analizy statystyk zatrudnienia absolwentów szkoły w przemyśle. Drugą grupą ważnych w tym zakresie dokumentów były teksty publikowane przez byłych wychowanków szkoły w branżowych czasopismach, na podstawie których jesteśmy w stanie stwierdzić, w jakim stopniu środowisko łódzkie odpowiedzialne było za kreowanie krajowego wzornictwa i rozwijających się w jego ramach tendencji. Wspominane pokonferencyjne protokoły oraz artykuły prasowe, okazały się cennym materiałem źródłowym, pozwalającym odpowiedzieć na pytania na czym według władz centralnych miała polegać rola projektanta w systemie socjalistycznym, jak w praktyce wyglądały warunki pracy

zatrudnionych w zakładach przemysłowych plastyków oraz czy absolwenci łódzkiej uczelni chętnie podejmowali tego typu pracę. Niezwykle pomocny w weryfikacji pozyskanych podczas badań informacji był też wywiad z Panią Krystyną Jocz – absolwentką uczelni, która zdecydowała się podjąć pracę w jednej z instytucji opracowujących wzornictwo tkanin.

Praca opisuje historię współpracy, w głównej mierze z perspektywy uczelni. Zabieg ten został zastosowany ze względu na fakt, że mimo ciągłego opracowywania uogólnionych metod realizacji procesu, nie we wszystkich branżach podległych MPL przebiegała ona tak samo. Każda z gałęzi posiadała własne problemy wewnętrzne, materiałowe, surowcowe i finansowe, w związku z tym, na potrzeby dysertacji, konieczne stało się wybranie najbardziej reprezentatywnych przykładów. W kolejnych rozdziałach opisane zostały więc w znacznym stopniu dwie branże pozostające w zakresie współpracy z łódzką uczelnią na przeciwnych biegunach. Pierwsza z nich to największa w krajowym włókiennictwie branża bawełniana. Powstające w niej wzory nanoszono na tkaniny za pomocą druku, co było procesem stosunkowo łatwym i szybkim w realizacji. Prawdopodobnie ze względu na ten fakt (i rozmiary gałęzi) to właśnie przemysł bawełniany, rozwijany przede wszystkim w Łodzi, najpełniej korzystał z owoców współpracy. Najgorzej przebiegała ona w branżach opierających proces produkcyjny na tkactwie. Zestawienie ze sobą tych dwóch przeciwstawnych obszarów pozwoliło na określenie, w jakim stopniu udawało się wprowadzać w życie kolejne ustalenia organizowanych konferencji, a także których problemów na przestrzeni dekad nie udało się rozwiązać.

Podstawę przeprowadzonych w ramach dysertacji badań stanowią materiały archiwalne przechowywane w Archiwum Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. W wyniku transformacji ustroju, a także braku konkretnych wytycznych dotyczących sposobu archiwizacji, zespół ten nie jest jednak w pełni uporządkowany. Oznacza to, że dokumentacja poświęcona konkretnemu zagadnieniu, często jest rozczłonkowana, a jej elementy są rozproszone w różnych teczkach. Mimo to, na podstawie omawianych źródeł archiwalnych udało się częściowo zrekonstruować kolejne etapy etapy w trwającym wiele lat procesie zmiany podejścia środowiska uczelnianego do postulowanej przez władze współpracy z przemysłem. Informacje na

ten temat najczęściej pojawiały się w pismach kierowanych do zainteresowanych resortów (MKiS i MPL), w których władze uczelni wymieniały najbardziej palące problemy szkoły. Opinie poszczególnych wykładowców poznać możemy na podstawie zachowanych protokołów z posiedzeń Rad Wydziałów i Rady Szkoły. W archiwum uczelni przechowywane są także niezwykle cenne dla problematyki poruszanej w pracy stenogramy z konferencji szkoły z reprezentantami przemysłu włókienniczego i władz centralnych. Uzupełnienie dla nich stanowią wypowiedzi przedstawicieli środowiska PWSSP, publikowane na łamach lokalnego czasopisma kulturalnego kierowanego do młodzieży „Odgłosy”, którego dziennikarze żywo interesowali się sytuacją uczelni i chętnie rozmawiali z jej reprezentantami.

Istotnym źródłem informacji na temat sytuacji krajowego włókiennictwa są treści publikowane na łamach czasopisma „Przegląd Włókienniczy”. Wydawane nieprzerwanie od 1945 r., przez Instytut Włókienniczy, czasopismo, do 1957 r. ukazywało się pod nazwą „Przemysł Włókienniczy”. Choć w drukowanych w nim artykułach, w znacznej mierze podejmowano zagadnienie technicznych aspektów funkcjonowania przemysłu, w kolejnych numerach pojawiały się również artykuły autorstwa absolwentów i wykładowców łódzkiej uczelni, dotyczące wzornictwa. Omawiane teksty możemy zasadniczo podzielić na dwie grupy. Pierwsza obejmuje analizy poświęcone przemianom estetycznym, formalnym, rozwijającym się na świecie i w kraju trendom, modnej kolorystyce czy splotom tkackim. Miały stanowić one inspirację dla zatrudnionych w zakładach plastyków, a także stwarzały szansę zwiększenia świadomości estetycznej czytelników (np. dyrektorów poszczególnych przedsiębiorstw). W drugiej grupie znalazły się artykuły o funkcjonowaniu krajowego środowiska projektantów tkanin, w których omawiano najnowsze wytyczne władz centralnych. Poruszano w nich również kwestię przemian dokonywanych w strukturach odpowiedzialnych za organizację wzornictwa, czasami porównując rozwiązania krajowe do tych wdrażanych w krajach zachodnich. W grupie tej odnajdziemy także artykuły dotyczące realiów pracy plastyka zatrudnionego w zakładach i roli jaką projektanci tkanin mieli odgrywać w społeczeństwie socjalistycznym. Na łamach periodyku, okazjonalnie publikowano recenzje najważniejszych branżowych wystaw, a także (rzadziej) przeglądy prac studenckich. Część ze wspomnianych artykułów,

ukazywała się w piśmie we współpracy z Instytutem Włókiennictwa oraz instytucjami animującymi wzornictwo na poziomie centralnym. W latach 1951–1964, do czasopisma dołączano „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego”, a w latach 1960–1966 także „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego”. Na uwagę zasługuje fakt, że drukowane w dodatkach artykuły często opracowywali absolwenci uczelni.

Uzupełnieniem dla omówionych powyżej źródeł jest dokumentacja z zasobów Archiwum Państwowego w Łodzi. Zgrupowane w zespołach poświęconych działalności poszczególnych Centralnych Laboratoriów Badawczo-Rozwojowych materiały, w zakresie wzornictwa dotyczą jednak w głównej mierze opracowywanych cyklicznie analiz stanu kolekcji poszczególnych branż. Pojawiają się w nich informacje o ilości wyprodukowanych według poszczególnych wzorów metrów tkanin. Spisy te, w obecnych czasach są jednak trudne do rozszyfrowania i interpretacji. Wynika to z faktu, że projektom nadawano numeryczne sygnatury, które nie wskazują na rodzaj wzoru, ani (zgodnie z ówczesną polityką władz) na ich autorów. W grupie dokumentów przechowywanych w APŁ, na uwagę zasługują szczególnie dwie jednostki. Pierwsza to *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960*. Dokument opracowany na podstawie przygotowanych przez różne zakłady statystyk, zawiera nie tylko nazwiska projektantów, ale także informacje na temat ukończonej przez nich szkoły. Cenne źródło informacji stanowią również wydawane przez Centralne Laboratorium Przemysłu Bawełnianego „Biuletyny Informacyjne”. Publikowano w nich roczne analizy rozwijanego w branży wzornictwa jak i artykuły mające stanowić inspirację w dalszej pracy dla projektantów. W wewnętrznym wydawnictwie okazjonalnie ukazywały się też informacje o wynikach organizowanych w przemyśle konkursów, których laureatami byli najczęściej absolwenci łódzkiej uczelni.

Temat współpracy łódzkiej PWSSP z zakładami włókienniczymi, do tej pory nie doczekał się szerszego opracowania. Ważną próbę charakterystyki lokalnego środowiska projektantów tkanin stanowi tekst *Środowisko łódzkie: szkoły, projektanci i*

projekty² autorstwa Małgorzaty Wróblewskiej Markiewicz – związanej z Centralnym Muzeum Włókiennictwa historyczki sztuki i badaczki produkowanych w Łodzi tkanin przemysłowych. Opublikowano go w katalogu towarzyszącym wystawie *Młodość sztuki naszego czasu. Tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*. Wróblewska Markiewicz w syntetyczny sposób opisuje historię projektowania tkanin jako odrębnej dziedziny sztuki rozwijającej się w Łodzi, poświęcając wiele miejsca na omówienie organizowanych w kraju wystaw, na których łódzcy projektanci prezentowali swoje osiągnięcia. Autorka wspomina o współpracy pomiędzy uczelnią a zakładami przemysłowymi, natomiast nie analizuje jej szczegółowo.

Znacznie bardziej szczegółowo opracowana została historia rozwoju przemysłu włókienniczego od strony kształtujących go czynników gospodarczych i politycznych. Na uwagę zasługuje tu kilkadziesiąt artykułów napisanych na podstawie kwerend archiwalnych prowadzonych przez badaczy z Instytutu Historii Uniwersytetu Łódzkiego. Wyniki badań publikowano głównie w dwóch wydawanych cyklicznie czasopismach naukowych: „Roczniku Łódzkim”, a w latach 90. również w „Acta Universitas Lodziensis”, „Folia Historica”. Prace historyków Barbary Wachowskiej³, Tadeusza Bojanowskiego⁴, Kazimierza Badziaka⁵, pozwoliły na odtworzenie realiów

² M. Wróblewska-Markiewicz, *Środowisko łódzkie: szkoły, projektanci i projekty w: Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa* (red. M. Wróblewska-Markiewicz), Łódź 2012.

³ B. Wachowska, *Życie gospodarcze Łodzi w okresie międzywojennym*, Łódź 1973; B. Wachowska, *Kryzys w Łodzi w latach 1929-1933*, w: *Studia i materiały do dziejów Łodzi i okręgu łódzkiego: dwudziestolecie 1918-1939*, red. P. Korzec, Łódź 1962; B. Wachowska, *Wypowiedzenie układu zbiorowego w łódzkim przemyśle włókienniczym i próby zorganizowania strajku powszechnego (1932-1933)*, w: *Rocznik Łódzki*, t. XI, Łódź 1966; B. Wachowska, *Spory wokół koncepcji strajku powszechnego włóknarzy okręgu łódzkiego (1933-1936)*, w: *Rocznik Łódzki*, t. XIV, Łódź 1970.

⁴ T. Bojanowski, *Zaopatrzenie łódzkiego przemysłu włókienniczego w surowce podczas okupacji w latach (1939-1945)*, w: *Rocznik Łódzki*, t. XX (XXIII), Łódź 1975; T. Bojanowski, *Łódź pod okupacją niemiecką w latach II wojny światowej (1939-1945)*, Łódź 1992; T. Bojanowski, *Plany władz hitlerowskich wobec łódzkiego przemysłu włókienniczego w latach (1939-1945)*, w: *Rocznik Łódzki*, t. XVII (XX), Łódź 1973.

⁵ W. Puś, K. Badziak, *Gospodarka Łodzi w okresie kapitalistycznym (do 1918 r.)*, w: *Łódź dzieje miasta*, red. R. Rosin, Łódź 1980, s. 221-305; K. Badziak, *Początki imperializmu (1900-1914)*, w: *Łódź, Dzieje miasta*, t. 1, red. R. Rosin, Łódź 1980;

funkcjonowania lokalnego włókiennictwa w okresie poprzedzającym II wojnę światową. Mimo że autorzy skrupulatnie zbadali warunki rozwoju i historię gospodarczą i polityczną, w opracowanych przez nich tekstach nie pojawiają się informacje dotyczące wzornictwa tkanin, ani lokalnego środowiska projektantów. Podobnym aspekty lokalnego włókiennictwa przedstawiane były w artykułach składających się na większe publikacje poświęcone historii miasta, jak chociażby wydaną w 1980 r. *Łódź: dzieje miasta* pod redakcją Ryszarda Rosina, czy nowszą, pochodzącą z 2009 r. *Łódź: monografia miasta*⁶, pod redakcją Kazimierza Badziaka i Stanisława Liszewskiego. Wieloletnie badania nad funkcjonowaniem lokalnego przemysłu prowadzili także Wiesław Puś i Stefan Pytlas, ich efektem była wydana w 1979 r. publikacja monograficzna *Dzieje ŁZPB im. Obrońców Pokoju „Uniontex” 1827-1977*. Kwestia historii lokalnego włókiennictwa, a także jego wpływu na rozwój miasta w okresie PRL, ostatnimi czasy stała się przedmiotem badań zespołu, w którego skład weszli Marcin Szymański, Marta Madejska, Joanna Kocemba-Żebrowska, Ewelina Kurkowska, Wiesława Różycka-Stasiak i Michał Gruda. Efekty pracy członków projektu opublikowano w książce *Wielki przemysł, wielka cisza. Łódzkie zakłady przemysłowe 1945-2000*. Obecnie o rosnącym zainteresowaniu tematem świadczy publikacja poświęcona losom łódzkich włókniarek autorstwa Marty Madejskiej pt. *Aleja Włókniarek*, stanowiąca reportaż na temat warunków pracy w przemysłowym mieście. Choć przytaczane publikacje opisują historię przemysłu włókienniczego w Łodzi w różnych kontekstach, kwestie wzornictwa, albo zostały w nich całkowicie pominięte, albo pojawiają się jedynie w charakterze wzmianek. Co ciekawe losy lokalnego środowiska projektantów, nie zostały omówione również w wydanej w 1966 r. publikacji *Włókniarze łódzcy: monografia*⁷, pod redakcją Edwarda Rosseta, co świadczyć może o marginalnej pozycji plastyków zatrudnianych w zakładach przemysłowych.

Podobnie dużym zainteresowaniem badaczy cieszyły się losy łódzkiej PWSSP. Najważniejszym dziełem w grupie tekstów poświęconych historii uczelni, jest opracowany w 1980 r. przez wieloletniego pracownika uczelni, Henryka Andersa

⁶ *Łódź: Monografia Miasta*, red. S. Liszewski, K. Badziak, Łódź 2009.

⁷ *Włókniarze łódzcy. Monografia*, red. E. Rosset, Łódź 1966.

maszynopis *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Łodzi w latach 1945-1979*⁸. Ze względu na fakt, że w trakcie swojej kariery naukowej, artysta pełnił szereg ważnych funkcji w strukturach szkoły, jego praca stanowi wyjątkowo ważne źródło informacji na temat kształtowania procesu dydaktycznego projektantów. Tekst Andersa, to także bodajże jedyna publikacja, w której wyodrębniono fragment poświęcony współpracy szkoły z przemysłem włókienniczym. Dzięki badaniom wykładowcy, możliwe jest zapoznanie się z historią uczelni, a także opiniami na temat kierunków jej rozwoju pojawiającymi się na przestrzeni dekad zarówno w kręgach władz centralnych jak i środowisku uczelni. Ważne uzupełnienie losów łódzkiej PWSSP stanowi kronika opracowana przez badaczkę historii łódzkiej plastyki Janinę Ładnowską, na potrzeby jubileuszowego wydawnictwa *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945-1995*, przygotowanego z okazji obchodów 50-lecia uczelni⁹. Autorka w syntetyczny sposób przedstawiła w niej kolejne przemiany strukturalne, a także najważniejsze osiągnięcia wykładowców uczelni i wydarzenia z życia szkoły, dzieląc je na poszczególne lata akademickie. Oprócz tekstu Ładnowskiej, w publikacji zamieszczono wspomnienia byłych studentów i pracowników uczelni, które przybliżają sylwetki najważniejszych dla rozwoju szkoły twórców. Na uwagę zasługuje przede wszystkim tekst Marii Zielińskiej poświęcony Teresie Tyszkiewicz¹⁰, artystce związanej z Wydziałem Włókienniczym w latach 1945 –1978, która odpowiedzialna była za utworzenie Katedry Druku na Tkaninie i aktywnie angażowała się w rozwój krajowego wzornictwa tkanin w ramach działalności Branżowych Komisji Ocen, a także poprzez współpracę z Instytutem Wzornictwa Przemysłowego i Centralnym Biurem Wzornictwa Przemysłu Lekkiego.

W dysertacji zastosowano układ chronologiczno-problemowy. Zasadność tego zabiegu dyktowana była przede wszystkim faktem, że podstawy tytułowej współpracy

⁸ H. Anders, *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Łodzi w latach 1945-1979*, Łódź 1980, maszynopis ze zbiorów biblioteki ASPŁ

⁹ J. Ładnowska, *Kronika Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945-1994*, w: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945-1995*, Łódź 1995.

¹⁰ M. Zielińska, *Wspomnienie o prof. Teresie Tyszkiewiczowej*, w: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945-1995*, Łódź 1995.

zostały opracowane już w pierwszym okresie powojennym, wraz z wprowadzeniem pionowego podziału branż w krajowej gospodarce, a także ustaleniem zasady centralizacji dotyczącej wszystkich aspektów krajowego wzornictwa, w tym włókienniczego. W kolejnych dekadach, w wyniku przemian politycznych, zmieniały się oczekiwania władz centralnych wobec uczelni, na które szkoła starała się sprawnie odpowiadać, nieustannie aktualizując programy nauczania, nieco rzadziej dopasowując do nich także swoją strukturę. Przedstawione w pracy wydarzenia, pozwoliły na wyodrębnienie opisywanych okresów, w których władze centralne w różnym stopniu angażowały się w organizację współpracy. Zastosowany układ odnosi się również do prawidłowości rządzącej zjawiskiem na przestrzeni kolejnych dekad. Już na przełomie lat 50. i 60. zdiagnozowano główne problemy stojące na drodze rozwoju postulowanej symbiozy z przemysłem. W kolejnych okresach, nie udawało się ich przezwyciężyć, natomiast nieustannie starano się opracowywać nowe rozwiązania. Na podstawie opisywanych w pracy konferencji uczelni z przemysłem, odtworzona została więc historia rozwoju myśli teoretycznej nad wzornictwem tkanin w systemie gospodarki centralnie planowanej. Analizie poddano także rolę jaką w jego rozwoju miały pełnić działające w kraju uczelnie artystyczne. Chronologiczny układ pozwolił, na zbadanie historii łódzkiej PWSSP w kontekście jej współpracy z przemysłem, która jako jedno z podstawowych zadań uczelni, determinowała relacje z finansującymi jej rozwój resortami Ministerstwem Kultury i Sztuki oraz Ministerstwa Przemysłu Lekkiego.

Pierwszy rozdział dysertacji poświęcony został historii rozwoju przemysłu włókienniczego w Łodzi przed II wojną światową. Oprócz zagadnień związanych z czynnikami politycznymi i gospodarczymi, które kształtowały lokalne włókiennictwo, poruszono w nim problem szkolnictwa artystycznego w „polskim Manchesterze”. W pracy uwzględniono kwestię zaangażowania i priorytetów władz rządowych oraz wkładu lokalnej burżuazji w podnoszenie poziomu estetycznego tkanin produkowanych w należących do jej przedstawicieli zakładach. W celu lepszego zrozumienia stosunku plutokracji do wzornictwa i sztuki, scharakteryzowane zostały prywatne kolekcje sztuki, a także przedstawiony zarys historii życia artystycznego miasta. Wyjątkowo pomocne w tym zakresie były wieloletnie badania nad lokalnym środowiskiem

artystycznym prowadzone przez Anetę Pawłowską¹¹ i Irminę Gadowską¹², a także związanego z Narodowym Instytutem Muzealnictwa i Ochrony Zabytków – Dariusza Kacprzaka¹³.

Ze względu na fakt, że przed II wojną światową w Łodzi nie utworzono uczelni wyższej, w tej części pracy opisane zostały szkoły średnie, zarówno te techniczne – które swój proces dydaktyczny wiązały z włókiennictwem – jak i artystyczne, gdzie kwestia projektowania przemysłowego stanowiła zagadnienie marginalne. To właśnie w średnich szkołach żeńskich rozwijano myśl nad wzornictwem tkanin. Należy jednak zwrócić uwagę, że placówki te przygotowywały w głównej mierze rzemieślników, a nie projektantów przemysłowych.

Badania dotyczące edukacji artystycznej w okresie międzywojennym, pozwoliły określić zarówno stan myśli teoretycznej nad wzornictwem tkanin, jak i w pewnym stopniu ilościowy skład środowiska projektantów, a także charakter zdobytego przez nich wykształcenia. W zakresie teorii wzornictwa, w omawianym okresie, w kontekście łódzkim na uwagę zasługują starania grupy „a.r”, w szczególności Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego. Opisywana w rozdziale awangardowa tradycja miasta, a zwłaszcza poglądy Strzemińskiego, w okresie powojennym znacząco wpłynęły na środowisko i proces dydaktyczny realizowany w utworzonej w 1945 r. PWSSP. Przeciwwagę dla wizji postępowych artystów, stanowiły starania władz II RP, które miały na celu nadanie lokalnej produkcji narodowego charakteru, zgodnego z silnie promowaną w kręgach rządowych estetyką łączącą nowoczesność z ludową tradycją, proponowaną w głównej mierze przez artystów związanych początkowo z Warsztatami Krakowskim, a w okresie międzywojennym spółdzielnią „Ład”. Ze względu na fakt, że po wojnie głównymi animatorami krajowego wzornictwa stali się przedwojenni artyści w różnym stopniu związani z warszawskim ugrupowaniem oraz działającą w mieście

¹¹ A. Pawłowska, *Plastyka łódzka u schyłku XIX i na początku XX wieku*, „Przegląd Nauk Historycznych” 2017, nr 1, s. 167-192; A. Pawłowska, *Nie tylko muzeum. O początkach plastyki w Łodzi*, w: *Sztuka Polski Środkowej. Studia*, Łódź 2007, s. 139-150.

¹² I. Gadowska, *Żydowskie malarze w Łodzi w latach 1880-1919*, Łódź 2010; I. Gadowska, *Środowisko artystyczne i ruch wystawienniczy w Łodzi w latach 1900-1905 w świetle lokalnej prasy*, w: *Sztuka Polski Środkowej. Studia*, Łódź 2007, s. 115-126.

¹³ Dariusz Kacprzak, *Kolekcje Ziemi Obiecanej: zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1890-1939*, Warszawa 2015.

Akademii Sztuk Pięknych, w kolejnych dekadach podejmowano starania w zakresie poprawienia jakości wzornictwa tkanin produkowanych przemysłowo i włączenia do niego form inspirowanych sztuką ludową.

Drugi rozdział dysertacji, dotyczący lat 1945–1956, przedstawia historię tworzenia sieci centralnych instytucji, odpowiedzialnych za organizację krajowego wzornictwa w okresie PRL. Omówione zostały w nim powoływane kolejno jednostki takie jak Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji oraz Instytut Wzornictwa Przemysłowego, a także sylwetki kluczowych dla ich rozwoju artystów i teoretyków. W większości wywodzili się oni z przedwojennych kręgów kapistowskich, a także tych związanych z Ministerstwem Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. W tej części pracy przeanalizowano również opracowywane tuż po wojnie zasady sterowania kulturą i sztuką, krystalizujące się w trakcie licznie organizowanych zjazdów środowiska artystycznego i spotkań z władzami. To one w znacznej mierze stanowiły bazę dla rozwoju wzornictwa w systemie gospodarki centralnie planowanej. W rozdziale poruszono także kwestie kierunków rozwoju krajowego wzornictwa tkanin oraz początki działalności Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Oprócz zaprezentowania zarysu wczesnych dziejów uczelni, opisane zostały główne tendencje mające wpływ na wdrożony w szkole model edukacji. Były to – z jednej strony, myśl teoretyczna Władysława Strzemińskiego, który mimo że nie został rektorem, wraz ze swoimi wychowankami, odgrywał ważną rolę w lokalnym środowisku artystycznym – z drugiej, poglądy zatrudnionych w uczelni i sprawujących w niej funkcje kierownicze, wychowanków polskich kapistów.

W dalszej części rozdziału omówiono najważniejsze, organizowane na szczeblu centralnym, wydarzenia artystyczne, podczas których swoje dokonania prezentowali pierwsi studenci i absolwenci łódzkiej PWSSP. Uzupełnienie informacji stanowi analiza wytycznych i oczekiwań władz centralnych wobec nowej jednostki i realizowanego w niej procesu dydaktycznego.

Trzeci rozdział poświęcony latom 1956–1968 zawiera charakterystykę okresu, w którym wraz z okrzepnięciem krajowych struktur wzorniczych, a także ustabilizowaniem się sytuacji uczelni i przemysłu włókienniczego, władze centralne w znacznym stopniu zaangażowały się w realizację postulowanej współpracy świata

sztuki i przemysłu. W kolejnych podrozdziałach omówiono proces reorganizacji służb wzorniczych, a także nowo utworzone jednostki takie jak Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego czy Centralne Laboratorium Przemysłu Bawełnianego. To właśnie ta branża na przestrzeni dekad najlepiej wywiązywała się z postulowanej współpracy. W omawianym okresie, kiedy udało się przezwyciężyć trudności ekonomiczne i gospodarcze włókiennictwa, władze centralne dużo bardziej niż do tej pory zaangażowały się w sterowanie współpracą. W związku z tym, w tej części pracy analizie poddano pierwsze konferencje przedstawicieli przemysłu włókienniczego ze środowiskiem szkoły. Stanowiły one podstawę dalszego rozwoju metod współpracy, a w ich trakcie reprezentanci poszczególnych jednostek przedstawiali główne problemy stojące na drodze do usprawnienia realizacji procesu. Lata 60. to także czas kolejnych reform wprowadzanych w strukturze uczelni i jej programie dydaktycznym. W związku z tym przedstawione zostały centralne wytyczne, w odniesieniu do których miała zmieniać się szkoła. W wyniku odwilży politycznej, coraz ważniejszą rolę w krajowym wzornictwie stanowiły inspiracje zagraniczne, co również wpływało na oczekiwania wobec metod nauczania realizowanych w uczelni. W pracy opisana została współpraca rządu PRL z paryską firmą prognozującą trendy Fred Carlin, a także opracowywane na poziomie centralnym wytyczne dla wzornictwa tkanin przeznaczonych na eksport lub realizowanych w łódzkich fabrykach na zlecenie krajów bliskiego i dalekiego wschodu. Ze względu na fakt, że w krótkim czasie łódzkiej uczelni udało się zbudować pozycję eksperta w zakresie projektowania tkanin przemysłowych, dokonania jej studentów promowano w trakcie szeregu wystaw prezentujących twórczość krajowych projektantów. Dwa najważniejsze wydarzenia w tym zakresie, w pracę nad organizacją których zaangażowano środowisko łódzkiej uczelni to wystawa „Artysta w Przemysle” (Zachęta, lipiec 1960 r.), a także II Wystawa - Targi Wzornictwa Przemysłowego (Poznań, marzec 1962). W latach 60. ustalono podstawę prawną dalszej współpracy uczelni z przemysłem, w formie uchwały dotyczącej zasad współpracy pomiędzy szkołami wyższymi a jednostkami organizacyjnymi gospodarki społecznej nr 108 z dnia 16 marca 1963 r.

Ostatni rozdział skupia się na rozwoju wizji kooperacji poczynając od reformy szkolnictwa artystycznego zapoczątkowanej w 1968 r., która była poniekąd

odpowiedzią na strajki krajowego środowiska studentów, aż do transformacji ustroju politycznego w 1989 r., kiedy współpraca i metody jej realizacji, opracowane jeszcze w latach 70. straciły znaczenie. W rozdziale omówiona została konferencja uczelni z przedstawicielami zainteresowanych resortów i przemysłu zorganizowana 23 kwietnia 1969 r. Wydarzenie z jednej strony podsumowywało dotychczasowe starania czynione w omawianym zakresie, jednocześnie wskazując nowe możliwości i ścieżki realizacji programu współpracy. Rozwijać miała się ona głównie poprzez tworzenie w strukturze uczelni odpowiednich jednostek odpowiedzialnych za jej organizację, ale także nowych kierunków studiów, odpowiadających na zapotrzebowanie przemysłu. Oprócz omówienia projektów i programów wspomnianych jednostek, w czwartym rozdziale przedstawione zostały starania środowiska uczelni o wpływ na kształt jaki szkoła miała przyjąć po zakończeniu reformy. Mimo że wraz z przeprowadzką do nowego budynku w 1976 r., kwestia współpracy z przemysłem przestała być priorytetem dla władz centralnych, nadal odgrywała ważną rolę w procesie dydaktycznym uczelni. Świadczą o tym analizowane programy nauczania na poszczególnych specjalizacjach, a także dokument przedstawiający plan rozwoju uczelni do 2000 r.

Dysertacja nie powstałaby gdyby nie pomoc merytoryczna i wsparcie udzielone przez promotora, profesora Anetę Pawłowską i promotora pomocniczą dr Irminę Gadowską, którym dziękuję za zaangażowanie, pomoc w organizacji przeprowadzonych kwerend, a także uwagi i sugestie, które inspirowały do dalszych poszukiwań i realizacji badań. Ze względu na fakt, że szczególnie w ostatnich latach, badania prowadzone były w trudnych okolicznościach pełnych obostrzeń, Mentorkom jestem wdzięczny za nieustanne zainteresowanie postępami, dyskusje dotyczące opracowywanych tez, życzliwość oraz ciągłą motywację.

Za okazaną pomoc w realizacji kwerend dziękuję również władzom Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Jego Magnificencji, rektorowi, dr. Przemysławowi Wachowskiemu oraz opiekującej się zbiorami archiwalnymi uczelni mgr Lidii Kuk.

Dziękuję także paniom Krystynie Jocz i Elżbiecie Ostrowskiej, które podzieliły się ze mną doświadczeniami z wieloletniej pracy w strukturach wzorniczych, a także pomogły zrozumieć ich układ i warunki, w których funkcjonowały.

ROZDZIAŁ PIERWSZY

Historia łódzkiego przemysłu włókienniczego i szkolnictwa artystycznego w latach 1914-1945

1. Sytuacja przemysłu włókienniczego w Łodzi w latach Wielkiej Wojny (1914-1918)

I wojna światowa okazała się być dla miasta wyjątkowo trudnym doświadczeniem, głównie ze względu na fakt, że Niemcy skutecznie ograniczali, a nawet uniemożliwiali funkcjonowanie łódzkich zakładów przemysłowych, zatrudniających większość mieszkańców miasta. Tuż przed wojną okręg łódzki stanowił jeden z najważniejszych ośrodków przemysłowych w całym Królestwie Polskim. W 1913 r. zatrudniał 33,5% wszystkich robotników przemysłowych Królestwa. 84,8% wszystkich pracowników zatrudnionych w przemyśle okręgu łódzkiego pracowało w przemyśle włókienniczym¹⁴. Trudna sytuacja nie była jednak, jedynie wynikiem wojny. W latach 1911-1913 łódzki przemysł przeżywał kryzys, który doprowadził do zamknięcia 69 małych i średnich zakładów. Skutkowało to wzrostem bezrobocia, w lutym 1912 r. liczba osób pozbawionych zatrudnienia wynosiła 12 tys., a w styczniu 1913 r. wzrosła do 10 tysięcy osób niepracujących całkowicie oraz 40 tysięcy osób pracujących w znacznie zmniejszonym wymiarze godzin, 2-5 dni w tygodniu¹⁵. W trakcie trwania wojny, w miarę kolejnych szykan przemysłu ze strony władz okupacyjnych, z roku na rok wśród ludności miasta pogłębiało się ubóstwo. Skutkiem bezrobocia i odcięcia od podstawowych towarów, przeciwdziałać miały instytucje wspierające finansowo i materialnie najbardziej potrzebujących.

W pomoc biednym aktywnie zaangażowali się właściciele łódzkich przedsiębiorstw. Ich działania przebiegały wielotorowo. Członkowie znanych łódzkich

¹⁴ W. Puś, *Statystyka przemysłu Królestwa Polskiego w latach 1879-1913. Materiały źródłowe*, Łódź 2013.

¹⁵ W okresie tym dochodziło również do strajków łódzkich robotników, wynikającego z powyższych warunków. W okresie tuż przed wojną światową w mieście nasiliła się aktywność związków zawodowych. por. A. Barszczewska-Krupa, P. Samuś, *Między rewolucją a wojną (1908-1914)*, w: *Łódź, dzieje miasta*, red. Ryszard Rosin, Łódź 1980, s. 451.

rodzin burżuazyjnych, właściciele i zarządcy fabryk objęli kierownicze stanowiska w Głównym Komitecie Obywatelskim¹⁶, a także innych komórkach odpowiadających za opanowanie dramatycznej sytuacji w mieście, np. Centralnym Komitecie Milicji Obywatelskiej¹⁷. Była to podległa władzom carskim instytucja, która trudniła się szerokopojętą pomocą potrzebującym, w głównej mierze skupiała się więc na walce ze skutkami wywołanego przez okupanta bezrobocia. Podejmowała również starania zdobycia potrzebnego do funkcjonowania fabryk opału, z poważnymi niedostatkami którego, miasto borykało się przez cały okres wojny¹⁸.

Inną instytucją pomagającą mieszkańcom Łodzi w początkowym okresie I wojny światowej był Komitet Obywatelskiego Niesienia Pomocy Biednym. W zarządzie znaleźli się łódzcy duchowni, jego prezesem został proboszcz parafii ewangelicko-augsburskiej Świętej Trójcy - Rudolf Gundlach, a w szeregach znajdował się również rabin Lajb Trajstman¹⁹. W odezwie wydanej przez Główny Komitet Organizacyjny, pojawia się informacja, że to właśnie pod jego auspicjami utworzono KONPB. GKO stanowiło więc główną instytucję, która pomagała organizować się kolejnym inicjatywom. Komitet Obywatelski Niesienia Pomocy Bezrobotnym w krótkim czasie swojej działalności, pomagał setkom tysięcy mieszkańców. We wrześniu 1914 r. bez środków do życia zostały 135733 osoby, tuż przed zakończeniem działalności instytucji w maju 1915 r. liczba ta wynosiła już ok. 250 tysięcy²⁰. Według danych zebranych przez Joannę Sosnowską, od 23 października 1914 r. do 14 września

¹⁶ Jego przewodniczącym był Alfred Biedermann, wiceprzewodniczącym Stanisław Silberstein. Członkami zostali m. in. Karol W. Scheibler, Gustaw Geyer i Karol Eisert. por. *Informator miasta Łodzi wraz z kalendarzem na rok 1919*, Łódź 1919, s. 71.

¹⁷ Przewodniczącym został Leon Grohman, por. Główny Komitet Obywatelski, *Komunikat Głównego Komitetu Obywatelskiego w Łodzi*, „Rozwój” 1914, nr 190, s. 2.

¹⁸ Główny Komitet Organizacyjny działał krótko, ponieważ w czerwcu 1915 r. Niemcy na mocy decyzji generała gubernatora Hansa von Beselera, rozwiązali wszystkie działające w mieście komitety obywatelskie. por. J. Sosnowska, *Komitet Obywatelski Niesienia Pomocy Biednym w Łodzi - organizacja, struktura, zadania w początkowym okresie I wojny światowej (1914-1915)*, w: *Studia z historii społeczno-gospodarczej*, t. XX, Łódź 2018, s. 69.

¹⁹ Główny Komitet Obywatelski, *Komunikat Głównego Komitetu Obywatelskiego w Łodzi*, „Rozwój” 1914, nr 190, s. 1-2.

²⁰ W. L. Karwacki, *Włókniarze Łodzi w latach pierwszej wojny światowej 1914-1918. Łódzka Rada Delegatów Robotniczych w: Włókniarze łódzcy*, red. J. Spychalski, E. Rosset, Łódź 1966, s. 90-91.

1915 r., Główny Komitet Obywatelski przeznaczył na pomoc biednym, w ramach funkcjonowania KONPB 2 296 815 rubli²¹.

Pierwszym sygnałem, który zwiastował następujący kryzys w łódzkim przemyśle włókienniczym, była ewakuacja lokalnego aparatu państwowego, filii Banku Państwowego (15 sierpnia 1914 r.²²) oraz oddziałów innych banków rosyjskich do Rosji, po tym jak 1 sierpnia Niemcy oficjalnie wypowiedziały Cesarstwu wojnę. Zerwanie kontaktów handlowych, zarówno w zakresie finansowym jak i importu surowców i eksportu gotowych towarów, było wyjątkowym ciosem dla łódzkiego przemysłu dla którego ziemie w głębi terytorium Rosji stanowiły główny rynek zbytu. Na mocy zarządzenia z 1 grudnia 1915 r., zakazującego wywozu towarów, jedynym rynkiem zbytu dla łódzkich zakładów stały się okupowane przez Niemców tereny Królestwa Polskiego²³. W ciągu czteroletniej wojny, łódzcy fabrykanci na skutek utraty lokat, papierów wartościowych, należności u rosyjskich kupców i rządu, utracili łącznie ok. 200 milionów rubli²⁴. Ogromnym stratom, wynikającym z trudnej sytuacji geopolitycznej, towarzyszyła prowadzona systematycznie przez niemieckiego okupanta polityka wyzysku, a ewentualnie wyniszczenia lokalnego zaplecza włókienniczego.

Za jej datę graniczną przyjąć możemy 14 grudnia 1914 r., kiedy to generał-major Gercke, komendant Łodzi, ogłosił sekwestr surowców włókienniczych oraz materiałów pomocniczych i metali²⁵. Ogłoszenie to możemy uznać za początek trwającej aż do wycofania się wojsk niemieckich z Łodzi w 1918 r., zaplanowanej akcji rabunkowej, mającej na celu wywiezienie surowców i produktów w głąb Niemiec. Łódzcy przedsiębiorcy zostali zobowiązani do przekazania Wydziałowi Surowców Wojennych (*Kriegsrrohstoffstelle*), w terminie sześciu dni, opracowanych spisów

²¹ J. Sosnowska, *op. cit.*, s. 77.

²² „Ilustrowana Encyklopedia Historii Łodzi”, red. A. Grzegorzczak, nr 8, Łódź 2008, s. 240, [<https://uml.lodz.pl/dla-mieszkancow/o-miescie/wydawnictwa-o-lodzi/ilustrowana-encyklopedia-historii-lodzi/>], data dostępu: 10.11.2019.

²³ R. Gawiński, *Dewastacja przemysłu włókienniczego okręgu łódzkiego w czasie pierwszej wojny światowej i sprawa odszkodowania*, w: „Przegląd Historyczny” 1965, nr 55, z. 1, s. 64.

²⁴ B. Wachowska, *Łódzki przemysł włókienniczy w latach 1918-1939*, w: *Włókniarze łódzcy*, red. J. Spychalski, E. Rosset, Łódź 1966, s. 105.

²⁵ W. Puś, K. Badziak, *op. cit.*, s. 298.

dostępnych surowców²⁶. W obwieszczeniu, komendant deklarował, że wkrótce władze niemieckie zaczną wykupywać zasekwestrowane towary. W praktyce oznaczało to jednak zakamuflowaną formę rekwizycji, ponieważ łódzcy fabrykanci nie uczestniczyli w wycenie sekwestrowanych towarów. Obawy przedsiębiorców potwierdziły się, kiedy na mocy decyzji powołanej w 1915 r. Państwowej Komisji Odszkodowań Wojennych (*Kriegsentschädigungs Kommission*) wspomniane towary uznano za zarekwirowane²⁷. Rok 1915 rozpoczął się dla łódzkiego przemysłu włókienniczego zatrzymaniem produkcji. Wynikało ono z odczuwalnego w kraju braku węgla, w pozyskaniu którego pierwszeństwo miały instytucje użyteczności publicznej. W wyniku kryzysu 26 września 1914 r., po uprzednim ograniczeniu dni pracy w tygodniu do 3, zamknięto zakłady I. K. Poznańskiego. Prasa donosząc o wydarzeniu, informowała że w jego wyniku pracę straciło 7000 osób^{28,29}. Wcześniej, w połowie sierpnia tego samego roku, produkcję wstrzymały zakłady Karola Scheiblera³⁰. Kryzys ten udało się na chwilę zażegnać w okresie od marca do czerwca 1915 r., co przyczyniło się do pewnego ożywienia w łódzkim przemyśle³¹.

Łódzcy fabrykanci, starali się maksymalizować swoje zyski, koncentrując się na swoich przedsiębiorstwach i aktywach zagranicznych. Szczególną aktywność na tym polu podejmowała firma Karola Scheiblera, która posiadała przedstawicielstwa w Moskwie, Petersburgu i innych miastach Rosji, za pomocą których wciąż sprzedawała swoje wyroby. Dzięki skupowaniu surowca od różnych miejscowych zakładów produkcyjnych, łódzkim zakładom udało się uruchomić w Moskwie produkcję, wg własnych wzorów. Firma posiadała również własną wykańczalnię, a od marca 1915 r. także drukarnię. Co ciekawe, ze względu na niemiecko brzmiące nazwisko właściciela,

²⁶ W. Puś, S. Pytlaś, *Dzieje ŁZPB im. Obrońców Pokoju „Uniontex” 1827-1977*, Warszawa-Łódź 1979, s. 201.

²⁷ *Ibidem*, s. 202.

²⁸ *Kronika*, „Rozwój” 1914, nr 218, s. 2.

²⁹ W okresie I wojny światowej Łódź borykała się z poważnymi niedoborami węgla. Problem ten dotyczył ludność, magistrat oraz przemysł. por. A. Stawiszyńska, *Problemy opałowe Łodzi w latach I wojny światowej*, w: *Studia z historii społeczno-gospodarczej*, red. J. Kita, t. XII, s. 84.

³⁰ W. Puś, S. Pytlaś, *op. cit.*, s. 211.

³¹ W. Puś, K. Badziak, *op. cit.*, s. 297.

w dobie otwartej wojny, moskiewskie zakłady Scheiblera stały się w maju 1915 r. obiektem ataku i dewastacji. Po zajęciach fabrykant musiał zapewnić cara o swojej lojalności³².

Inną metodą, którą łódzcy fabrykanci starali się polepszyć sytuację swoich zakładów, w trudnym okresie konfiskat, sekwestracji i odcięcia od głównych rynków zbytu, były audiencje w Urzędzie Stanu Spraw Wewnętrznych w Berlinie. Podczas nich przedstawiciele łódzkiej plutokracji i ich prawnicy przekonywali przede wszystkim o nielegalności działań okupanta w kontekście ogłaszanych sekwestrów i rekwizycji. Działania te nasiliły się po 3 października 1915 r., kiedy to prezydium niemieckiej policji w Łodzi wydało odezwę do fabrykantów, w której zobowiązywała ich do dostarczenia próbek tkanin, których zapasy znajdowały się w zakładowych magazynach³³. Zezwolono na zachowanie 20% produkcji i udostępnienie jej do ogólnej sprzedaży³⁴. Na początku 1916 r. do Urzędu Stanu Spraw Wewnętrznych w Berlinie udali się Maurycy Poznański i przedstawiciel zakładów Scheiblera, Katz. W złożonym 18 lutego 1916 r., podczas posiedzenia Zarządu Sekcji Przemysłu Włókienniczego raporcie z wydarzenia, fabrykanci opisywali rozmowę, którą odbyli z przewodniczącym Państwowej Komisji Odszkodowań, Hieckmannem i podsekreterzem stanu Freiherr von Steinem. Kiedy łodzianie powołali się na ogłoszenie generała-majora Gereckiego z 14 marca 1914 r., wytykając władzom, że warunki skupu niewiele różnią się od rekwizycji, prezydent Hieckmann zauważył, że jeśli Niemcy zaczną stosować się do treści tego obwieszczenia, to w jego myśl będą zmuszeni zarekwirować wszystko czego dane zakłady nie wskazały w dostarczanej do *Kriegsrohstoffstelle* liście surowców i towarów³⁵. Rozmowa ta dobrze obrazuje stanowisko władz niemieckich, które planowały maksymalizować zyski z grabieży okupowanych obszarów. Dyplomatyczne

³² W. Puś, S. Pytlaś, *op. cit.*, s. 204.

³³ Według sprawozdania SPW kierowanego do Wysokiej Rady Tymczasowej w Warszawie, w momencie ogłoszenia skupu zasekwestrowanych towarów (dla Łodzi był to 16 maja 1916r.) w składach łódzkich fabryk znajdowały się towary, których ilość nie przekraczała 40% wartości produkcji rocznej. por. Sekcja Przemysłu Włóknistego Okręgu Łódzkiego, *Podania do cesarsko-niemieckich władz okupacyjnych i do Tymczasowej Rady Stanu Królestwa Polskiego. Sprawozdania i relacje zarządu 1915-1917*, Łódź 1918, s. 68.

³⁴ R. Gawiński, *op. cit.*, s. 63.

³⁵ Sekcja Przemysłu Włóknistego Okręgu Łódzkiego, *op. cit.*, s. 15.

starania łódzkich fabrykantów, w okresie I wojny światowej, nie przyniosły oczekiwanych efektów. Pomocy odmawiał również generał-gubernator warszawski Hans Hartwig von Beseler, do którego łódzkie środowisko kierowało liczne odezwy³⁶. Praktycznie do końca wojny, okupant systematycznie grabił będzie miasto, wywożąc surowce i mieszkańców, często wykwalifikowanych robotników, wgląb Rzeszy. Kiedy wojska niemieckie zaczną się wycofywać, zaczną również niszczyć to, czego nie udało się im do tej pory zabrać.

Kolejnym, drastyczniejszym, etapem dewastacji łódzkiego przemysłu włókienniczego obok konfiskat surowców i towarów była konfiskata metali, które pozyskiwano glównie na drodze rozbiórki i złomowania parku maszynowego. W samych zakładach Scheiblera w ciągu pierwszych 4 miesięcy niemcom udało się zarekwirować 12,5 t metali. Do końca roku, w wyniku demontażu, pozyskali 59 silników elektrycznych zasilających łódzkie przedsiębiorstwa³⁷. W dniach 14-18 lutego 1917 r. do szeregu łódzkich zakładów wystosowano prośbę dostarczenia do Wydziału Surowców Wojennych, zdemontowanych w celu pozyskania kolorowych metali maszyn. W razie odmownej odpowiedzi ze strony zakładów, maszyny stawały się obiektem karnego wywłaszczenia niepodlegającego odszkodowaniu³⁸. W wyniku pozyskiwania metali z maszyn składających się na parki maszynowe łódzkich fabryk, Niemcom udało się pozyskać metale kolorowe o łącznej wartości 14091 rubli.

W trakcie i tuż po zakończeniu wojny, łódzcy fabrykanci starali się odzyskać straty finansowe, poniesione w wyniku sekwestrów i rekwizycji. Według szacunków opiewały one na kwotę ponad 186 milionów rubli³⁹. Władze niemieckie nie były jednak przychylne temu pomysłowi. Procesem tym zająć miała się Państwowa Komisja Odszkodowań, która zbierała od poszkodowanych dokumentację ich strat. Po długich i dogłębnych badaniach ze strony PKO, zdecydowano się wypłacić część odszkodowań. Sumy miały zostać podzielone na dwie części. Pierwszą z nich rezerwowano na cele

³⁶ por. W. Puś, K. Badziak, *op. cit.*, s. 297-298.

³⁷ W. Puś, S. Pytlas, *Dzieje...*, *op. cit.* s. 205.

³⁸ Sekcja Przemysłu Włóknistego Okręgu Łódzkiego, *op. cit.*, s. 74 i 77.

³⁹ *Sprawozdanie Komisji Ankietowej Badania Warunków i Kosztów Produkcji oraz wymiany*, t. XIV, Warszawa 1928, s. 30.

komunalne, finanse miały pozwolić na utrzymanie większych miast w Generalnej Guberni Warszawskiej. Druga część sumy miała zostać wypłacona w postaci obligacji trzy lata po zakończeniu wojny. W praktyce był więc to długoterminowy kredyt, który finansowany był z środków, prawnie należących się łódzkim przedsiębiorcom⁴⁰.

Dramatyczna sytuacja finansowa mieszkańców w trakcie I wojny światowej, przyczyniła się w efekcie do znacznego zmniejszenia ilości mieszkańców miasta. Wg spisu z 1911 r. miasto liczyło 522 tysiące mieszkańców. Mimo włączenia w 1915 r. w obszar Łodzi okolicznych wsi, w styczniu 1918 r. według prowadzonych spisów liczba ta, szacowana w listopadzie 1918 r. spadła do 369 783 osób⁴¹. Proces ten wynikał z postępującej biedy, z którą bezpośrednio wiąże się problem zatrzymania funkcjonowania łódzkich przedsiębiorstw. W wyniku braku możliwości podjęcia pracy, wielu obywateli wracało na wieś, co pozwalało im chociażby na uniknięcie, odczuwalnego w mieście, szczególnie w pierwszym roku wojny głodu. Należy pamiętać, że w okresie tym z miasta odpłynęła znaczna część robotników i fachowców składających się na łódzkie środowisko włókiennicze. Za proces ten odpowiadały również władze okupacyjne, które, aby uzupełnić straty wojenne poniesione przez Niemców na frontach, wywoziły mieszkańców miasta w głąb Rzeszy⁴².

Mimo znacznych wysiłków podejmowanych przez przedstawicieli łódzkich sfer fabrykanckich i innych animatorów życia społecznego działających w ramach funkcjonowania Głównego Komitetu Obywatelskiego i Komitetu Obywatelskiego Niesienie Pomocy Biednym, okres I wojny światowej przyniósł Łodzi ogromne straty gospodarcze i ludnościowe. W wyniku polityki okupanta stosowanej względem łódzkiego przemysłu, doszło nie tylko do upośledzenia łódzkiego okręgu przemysłowego, jego mocy produkcyjnych, zasobów surowców i towarów, ale również szalejącego w mieście ubóstwa obejmującego szerokie rzesze robotników, którzy tracili pracę.

⁴⁰ por. R. Gawiński, *op. cit.*, s. 70-71.

⁴¹ *Informator...*, *op. cit.*, tablica 1, s. 25.

⁴² Początkowo Niemcy starali się zachęcać robotników do dobrowolnych wyjazdów. Z biegiem czasu zaczęli jednak stosować represje, wstrzymywać zasiłki. por. W. L. Karwacki, *Włókniarze w latach...*, *op. cit.* s. 92.

2. Sytuacja łódzkiego włókiennictwa w okresie międzywojennym

W latach po zakończeniu I wojny światowej Łódź borykała się z szeregiem problemów ekonomicznych i gospodarczych. Jednym z nich było niewątpliwie zniszczenie przemysłu włókienniczego, parków maszynowych, utrata surowców i gotowych towarów. Łódzcy fabrykanci musieli również spłacić pożyczki i zapłacić za surowce, maszyny, towary i odczynniki zakupione przed I wojną światową w Wielkiej Brytanii i Niemczech. W wyniku prowadzonej przez okupanta w trakcie wielkiej wojny grabieżczej polityki, dostarczone zakupy przeszły na własność Niemiec i systematycznie wywożono je w głąb Rzeszy. W 1918 r. w mieście wzrosło również bezrobocie, podyktowane m. in. powrotem ludności, która na czas wojenny przeprowadziła się na wieś lub została wywieziona przez okupanta na przymusowe roboty w głąb Niemiec⁴³. W początkowym okresie funkcjonowania niepodległe państwo, musiało zmierzyć się z zacofaniem gospodarczym ziem oraz różnymi stosunkami ekonomicznymi panującymi na terenach dawnych zaborów. Polska nie dysponowała wystarczającą ilością środków, więc szybko podjęto szereg działań mających uzdrowić sytuację finansową. Jednym z zapoczątkowanych wówczas procesów była polityka inflacyjna wywołana w celu sztucznego podniesienia koniunktury. Kolejny to próba sterowania polskimi sferami przedsiębiorczymi poprzez zachęcanie ich do organizowania się w ramach dużych związków, a częściej przymusu kartelizacji. Ostatnim były próby nawiązania intratnych stosunków handlowych, szczególnie z rynkami rosyjskimi, które stanowiły tradycyjny kierunek eksportu towarów i importu surowca dla łódzkiego przemysłu. Mimo wielu trudności, które należało przezwyciężyć, dzięki licznym interwencjom władz państwowych i aktywności lokalnych sfer przedsiębiorczych, w okresie międzywojennym Łódź pozostawała najważniejszym centrum handlowo-przemysłowym dla włókiennictwa II Rzeczypospolitej. W mieście mieściły się siedziby wielu karteli i zrzeszeń obracających

⁴³ H. Dzitkowska, *Uruchomienie przemysłu włókienniczego w okręgu łódzkim (1918-1920)*, w: *Rocznik Łódzki*, t. XXI, Łódź 1976, s. 129.

gotowymi towarami, maszynami włókienniczymi, a także niezbędnymi do produkcji surowcami⁴⁴.

Jednym z problemów, z którym musiały zmierzyć się łódzkie zakłady włókiennicze, w początkowych latach odbudowy przemysłu, była spłata należności zaciągniętych przed wojną u zagranicznych wierzycieli (głównie z Niemiec, Anglii i Francji). Na owe zobowiązania finansowe składały się między innymi opłaty za towary, które dostarczono do Łodzi przed wojną, ale w wyniku wyniszczającej polityki okupanta, w okresie I wojny światowej stały się własnością Niemiec. Na brak współpracy ze strony Niemiec w zakresie odszkodowań, powoływał się również w komunikatach rozesłanych do zagranicznych wierzycieli, Zarząd Związku Przemysłu Włókienniczego w Państwie Polskim⁴⁵. Część należności u firm niemieckich spłacono z sum rekwizycyjnych. W przypadku wielkich zakładów przemysłowych kwoty zobowiązań były tak znaczące, że wierzyciele godzili się rozkładać je na raty, przykładowo Towarzystwo Akcyjne WYROBÓW Bawełnianych Ludwika Geyera, spłacało je aż do 1930 r.⁴⁶

Sytuację przemysłową okręgu łódzkiego determinował również kluczowy czynnik rozwoju miasta, jakim były kontakty z rynkami wschodnimi, szczególnie Radziecką Rosją. Już w samych początkach rozwoju łódzkiego przemysłu silnie uzależniony był od popytu na terenach rosyjskich, które stanowiły dla niego główny rynek zbytu od drugiej połowy XIX w. Według obliczeń Ireneusza Ichnatowicza, w okresie 1885-1895, rynek rosyjski pochłaniał 70-80% ogółu towarów włókienniczych eksportowanych z Łodzi⁴⁷. Sytuacja ta uległa zmianie na początku XX w., kiedy w wyniku kurczenia się rynku zbytu w Imperium, nawiązała się rywalizacja pomiędzy łódzkimi, a moskiewskimi zakładami. Wówczas sytuacja ekonomiczna łódzkich fabryk uzależniona została od koniunktury na rynkach rosyjskich, której wahania determinowały kolejne

⁴⁴ A. Ginsbert, *Łódź. Studium monograficzne*, Łódź 1962, s. 85.

⁴⁵ *Kronika Krajowa Przemysłu*, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy”, październik 1921, s. 12.

⁴⁶ P. Jaworski, *Sytuacja ekonomiczno-finansowa Towarzystwa Akcyjnego WYROBÓW Bawełnianych Ludwika Geyera*, w: *Acta Universitas Lodzensis*, „Folia Historica”, t. 47, Łódź 1992, s. 102.

⁴⁷ I. Ichnatowicz, *Rynki zbytu przemysłu łódzkiego w drugiej połowie XIX wieku*, w: „Przegląd Historyczny”, t. 56, z. 3, Łódź 1965, s. 414.

zastoje w zakładach moskiewskich. Wciąż w latach 1899-1913 do Rosji trafiało 65-70% ogólnej produkcji⁴⁸. O znaczeniu wschodnich rynków zbytu dla łódzkiego przemysłu świadczyć może również fakt, że łódzkie firmy chcąc maksymalizować zyski, omijając różne formy pośrednictwa, posiadały w większych miastach Imperium własne reprezentacje i składy⁴⁹.

W wyniku I wojny światowej, relacje handlowe z Rosją zostały zerwane, a łódzcy fabrykanci utracili aktywa, lokaty i inne środki finansowe, zdeponowane w rosyjskich bankach. Utracili również główne źródło zaopatrywania się w surowiec, co wymusiło w początkowym, powojennym okresie przestawienie się na dostawy bawełny z Ameryki, z której importowano wówczas około 90% surowca⁵⁰. Proces ten generował natomiast szereg trudności i wymagał znacznych nakładów finansowych, co koniec końców sprawiało, że był słabiej opłacalny⁵¹.

Jedną z metod radzenia sobie z kryzysem były starania o modernizację ogółu produkcji popularyzując włókna chemiczne. Widziano w nich szansę na choć częściowe zastąpienie trudno dostępnych, importowanych surowców naturalnych przy jednoczesnym wzmocnieniu krajowego przemysłu włókien syntetycznych, który w okresie międzywojennym znacznie się rozwinął. Na lokalizację pierwszych tego typu w kraju zakładów chemicznych wybrano Tomaszów Mazowiecki, w którym, podobnie jak w innych miastach okręgu łódzkiego, prężnie rozwijał się przemysł włókienniczy. Tomaszowska Fabryka Sztucznego Jedwabiu SA uruchomiła produkcję 1 maja 1912 r. W kolejnych latach zakłady rozbudowywano, natomiast ich współpraca z łódzkimi zakładami opierającymi swoją produkcję głównie na bawełnie nie przebiegała wzorowo. W okresie I wojny światowej całkowicie wykorzystane pod względem surowcowym przez okupanta, przestały pracować⁵². Nieliczne, zlokalizowane w

⁴⁸ K. Badziak, *op. cit.*, s. 271-272.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 273.

⁵⁰ *Sprawozdanie Komisji Ankietowej Badania Warunków i Kosztów Produkcji oraz wymiany*, t. XIV, Warszawa 1928, s. 77.

⁵¹ Polska nie prowadziła wówczas z Ameryką wymiany handlowej, co oznaczało, że łódzcy fabrykanci musieli płacić amerykańskim kontrahentom dewizami. por. B. Wachowska, *Łódzki przemysł...*, *op. cit.*, s. 106.

⁵² A. Wróbel, *Przemysł w Tomaszowie Mazowieckim*, w: *Piotrkowskie Zeszyty Historyczne*, nr 14, 2013, *passim*.

okręgu łódzkim fabryki włókien chemicznych nie były jednak w stanie zaspokoić potrzeb, rozbudowanego przemysłu w Łodzi.

W nowej, powojennej rzeczywistości łódzkie przedsiębiorstwa musiały więc podjąć starania o odbudowanie relacji gospodarczych z dostawcami i przedstawicielami rosyjskimi. Pierwsze próby podjęto już w 1919 r. w ramach aktywności spółdzielni Zakup założonej przez Związek Przemysłu Włókienniczego w Łodzi 16 sierpnia 1919 r. Wówczas Robert Geyer wyruszył na Kaukaz, aby pozyskać znaczne ilości bawełny⁵³. W 1919 r. wyruszył również do Rosji pociąg z towarami, które miały zostać wymienione na surowce⁵⁴. Dalsze starania o przywrócenie relacji gospodarczych zostały znacznie utrudnione w świetle wojny polsko-radzieckiej w latach 1919-1920 r. Mimo poczynienia zakupów u rosyjskich dostawców, ich dostawa nie zawsze dochodziła do skutku. O randze problemu dla lokalnych władz, które zmagaly się z ogólną biedą, a także poszukiwania źródła jej uzdrowienia w odbudowaniu możliwości produkcyjnych lokalnego przemysłu na drodze ponownego nawiązania kontaktów z Rosją, świadczyć może fakt, że Dziennik Zarządu Miasta Łodzi, na bieżąco informował o kolejnych staraniach czynionych w tym temacie.

Zmieniająca się struktura rosyjskiego rolnictwa w okresie wojennym i powojennym, wymagała szybkiej reakcji ze strony polskich przedsiębiorców włókienniczych. W artykule z 1920 r. *Bawełna kaukaska*, anonimowy autor wspomina, że obecnie rolnicy rosyjscy przestawili się na produkcję żywności, ponieważ w wyniku odcięcia od kontaktów zagranicznych dalsza produkcja bawełny była nieopłacalna. Posiadali oni natomiast znaczne stany magazynowe, które zaczynały być powoli wykupowane przez spółki z Anglii, Francji i Włoch⁵⁵. Zakupy poczyniła też reprezentacja polskiego przemysłu włókienniczego, autor zauważa jednak, że nie było pewności, że bawełna niebawem dotrze do miasta⁵⁶. Innym problemem był fakt

⁵³ APŁ, Związek Przemysłu Włókienniczego w Państwie Polskim, t. 24, *Protokół Zarządu 16 VIII 1919 r.*, s. 3.

⁵⁴ Wartość towarów wynosiła 20 milionów marek. por. *Dziennik Zarządu Miasta Łodzi 1919*, nr 1, s. 18.

⁵⁵ O umowach krajów zachodnich i nadbałtyckich z Rosją Radziecką informowano również w 1921 r., kiedy Polsce nie udało się jeszcze wypracować z Rosją opcji współpracy. *Przegląd prasy*, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy”, kwiecień 1921, s. 20.

⁵⁶ „Dziennik Zarządu Miasta Łodzi”, 1920, nr 26, s. 11.

zaostarzającej się konkurencji na rosyjskim rynku włókienniczym. W okresie powojennym szeregowi państw zachodnich udało się bowiem nawiązać kontakty handlowe z Rosją (donoszono o umowach angielskich, francuskich, norweskich), co sprawiało, że w momencie, kiedy udałoby się unormować stosunki handlowe, łódzkie towary i produkujące je zakłady musiałyby konkurować, z obecnymi już na rynku przedstawicielstwami firm zachodnich. W prasie zauważano również fakt, że przy podnoszeniu kwestii współpracy z Rosją, zbyt często ogranicza się jedynie do poruszania problemu zaopatrzenia przemysłu w surowiec i umożliwienia mu dostępu do rynku zbytu. Z drugiej strony, dla Łodzi, w której głównym źródłem utrzymania ludności był przemysł bawełniany, nawiązanie kontaktów handlowych pozwoliłoby przede wszystkim zmniejszyć odsetek bezrobotnych, za czym szłaby ogólna poprawa sytuacji finansowej mieszkańców i magistratu, który mógłby ograniczyć nakłady kierowane na pomoc najbiedniejszym. Alternatywą dla opornie pojawiających się postępów w tym zakresie rokowań w sprawie umów handlowych, miało być skorzystanie z korzystnej pozycji geograficznej Polski, przez którą przebiegały główne szlaki handlowe łączące zachód ze wschodem. Położenie pomiędzy dwoma obszarami gospodarczymi, sprawiało że Polska miała szansę pełnić funkcję głównego pośrednika⁵⁷.

Szansy na unormowanie środków dopatrywano się w postanowieniach traktatu ryskiego, zawartego 18 marca 1921 r. W ramach jego ustaleń, w przeciągu 6 tygodni od daty ratyfikowania strony zobowiązały się do rozpoczęcia rokowań handlowych i kompensacyjnych⁵⁸. Co ciekawe, w numerze „Przeglądu Przemysłowo-Handlowego”⁵⁹, w którym ukazała się informacja o rokowaniach, kilka stron dalej donoszono o trudnej sytuacji gospodarczej w Rosji, gdzie brakowało opału i surowców, konkludując wzmiankę stwierdzeniem, że *na dostarczanie zatem przez Rosję większej ilości*

⁵⁷ J. Gliksman, *Kontrola stosunków handlowych z Rosją*, „Przegląd Przemysłowo-Historyczny” 1921, nr 18, s. 5.

⁵⁸ *Polsko-Rosyjskie stosunki handlowe. Ankieta* „Przeglądu Przemysłowo-Handlowego”, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 3, s. 9.

⁵⁹ W 1921 r. Czasopismo ogłosiło również ankietę zachęcającą czytelników do wypowiedzania się w sprawie ewentualnych warunków owych umów. *Ankieta*, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 3, s. 21.

*surowców liczyć dziś nie można*⁶⁰. Kwestia nawiązania współpracy z Rosją radziecką, była palącą dla całego polskiego przemysłu, o czym świadczyć mogą konferencje w Ministerstwie Przemysłu i Handlu, podczas których wiceminister przekonywał jak bardzo niecierpiącą zwłoki jest kwestia uregulowania kontaktów z Rosją Radziecką⁶¹. Jednym z zadań na tym odcinku, w sprawie którego prowadzono rozmowy było również odbudowanie połączeń kolejowych, np. Stołbce-Niegorełoję⁶². Mimo szeregu prób podejmowanych równoległe z toczącymi się walkami i rokowaniami pokojowymi, nie udało się wypracować oficjalnej współpracy między Polską a Rosją Radziecką w tym zakresie.

Łódzkie towary miały jednak szansę znaleźć się na rynku rosyjskim na drodze mniej oficjalnych operacji handlowych. W okresie 1919-1921 na pograniczu kwitł handel wymienny, określany wówczas w bezpośredni sposób przemytniczym. Nie oznacza to jednak, że działania te realizowane były wbrew władzom sowieckim, wręcz przeciwnie wg ówczesnych obserwatorów: *popierała je, a nawet organizowała sama [...] jej organy wojskowe, pograniczne, a przede wszystkim komisariat dla handlu zagranicznego*⁶³. W wyniku kryzysu gospodarczego w jakim znajdował się przemysł radziecki, na handlu pogranicznym zależało również społeczeństwu radzieckiemu. Współpraca ta, która funkcjonowała najprężniej na linii Zbrucza i choć stanowiła *tajemnicę poliszynela*, przynosiła więc obu stronom korzyści⁶⁴.

Jedną z oficjalnych metod, jaką łódzkie zakłady przemysłowe starały się pozyskiwać nowych klientów i rynki zbytu, był udział i wspieranie organizacji Targów, podczas których prezentowano osiągnięcia krajowego przemysłu. Pierwszym tego typu wydarzeniem w niepodległej Polsce były Targi Poznańskie, zorganizowane w 1921 r. Podczas targów swoje wyroby prezentowały zakłady włókiennicze z całej Polski.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Kronika Krajowa Handel: W sprawie handlu z Rosją*, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy”, 1921, nr 6, s. 16.

⁶² *Z przemysłu włókienniczego*, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 18, s. 17.

⁶³ J. Husarski, *Stosunki handlowe polsko-rosyjskie. Odpowiedź na ankietę Przeglądu Przemysłowo-Handlowego*, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 6, s. 5.

⁶⁴ Bogacki, *Przyszłe stosunki gospodarcze z Rosją*, „Przegląd Przemysłowo-Historyczny”, wrzesień 1921, s. 5.

Łódzkie zakłady reprezentowane były w praktycznie każdej gałęzi, podzielonych pod względem rodzaju produkowanych tkanin. Z raportów wynika, że łódzkie zakłady stanowiły przytłaczającą większość, wśród wszystkich zakładów wyrobów bawełnianych, które prezentowały się na Targach. Na 37 wymienianych firm, jedynie 8 pochodziło spoza łódzkiego okręgu przemysłowego⁶⁵.

Kontakty handlowe z wschodnimi rynkami zbytu miała na celu organizacja Targów Wschodnich. Ze względu na potencjał rynku rosyjskiego, targi te miały przede wszystkim na celu usprawnienie handlu Polski z Rosją. Na ich lokację, wybrano Lwów, leżący na granicy 4 państw i zbiegu 9 linii kolejowych. Targi miały charakter międzynarodowy. Plany nawiązania tej formy kontaktu z wschodnimi rynkami zbytu, w lwowskich sferach gospodarczych, pojawiły się już na początku 1920 r., natomiast ze względu na kwestie bezpieczeństwa i trudności urzędowe nie udało się zorganizować wydarzenia⁶⁶. Targi zorganizowano w 1921 r., kiedy polski przemysł włókienniczy wciąż podnosił się ze zniszczeń wojennych, natomiast jego produkcja zaspokajała na tyle rynek wewnętrzny, że ważną stała się kwestia eksportu. Podobnie jak podczas pierwszych Targów Poznańskich, przytłaczającą większość wystawców w zakresie przemysłu bawełnianego i wełnianego stanowiły zakłady z łódzkiego okręgu przemysłowego⁶⁷. Według raportów organizatorom udawało się również aktywnie rozwijać nawiązywanie kontaktów między polskim przemysłem a wschodnimi rynkami zbytu⁶⁸.

W pierwszych latach okresu międzywojennego przemysł łódzki uzależniony był również od wahań koniunktury na rynku krajowym. Już wówczas zauważono, że inflacja rozwijająca się w Polsce od 1920 r. pozytywnie przyczyniła się do obrotów przemysłu. W wyniku szerszego dostępu do waluty, który skłaniał ludność do częstszych zakupów, ożywienie przeżywał rynek wewnętrzny. Wraz z rosnącymi

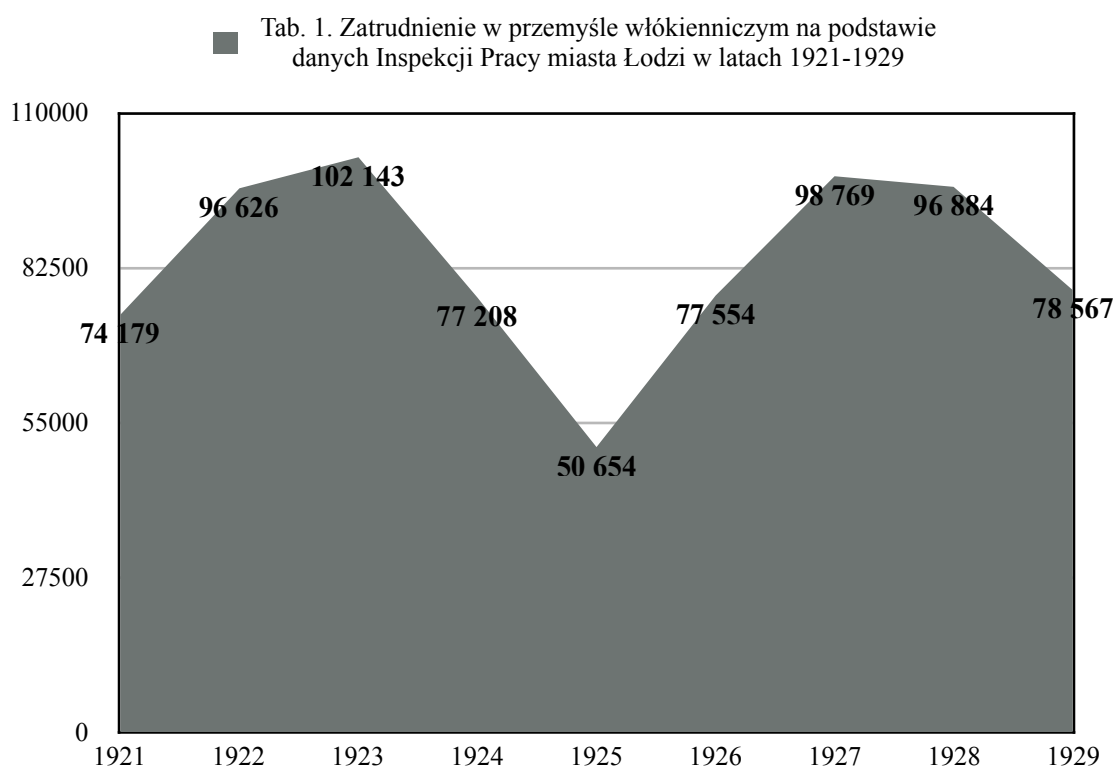
⁶⁵ Łódź dominowała również w zakresie tkanin dzianych. Co ciekawe w ramach sprawozdania w PPH, podczas wymieniania poszczególnych zakładów, obok największych (Poznański, Geyer, Krusche&Ender, itp.) podawano również straty w liczbie robotników względem danych sprzed wojny. porównaj: „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 8, s. 12-15.

⁶⁶ por. „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 8, s. 5.

⁶⁷ „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 17, s. 12.

⁶⁸ *Nasz eksport na wschód*, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 21, s. 97.

cenami, rosły zyski przedsiębiorstw, które chętnie korzystały również z dostępu do taniego kredytu, który spłacano w zdeprecjonowanych markach⁶⁹. Inflacja nie była jednak procesem przynoszącym łódzkiemu przemysłowi jedynie korzyści. Na przestrzeni lat 1919-1921, w jej wyniku, w łódzkich zakładach dochodziło do strajków, których celem było przede wszystkim podniesienie stawek płacy dla robotników⁷⁰. Stosunkowo pomyślna koniunktura sprawiła, że łódzcy przedsiębiorcy w okresie powojennym starali się modernizować swoje zakłady.



Sytuacja zaczęła ulegać pogorszeniu jesienią 1923 r. W mieście nasilił się finansowy chaos, wzmożła się fala protestów wekslowych, a przedsiębiorstwa zaczęły ograniczać dni pracy w tygodniu⁷¹. Wobec braku planu walki z ówczesną sytuacją, rząd Wincentego Witosa podał się do dymisji. Problemem zająć miał się powołany w grudniu 1923 r. Rząd Władysława Grabskiego, który jeszcze w 1923 r. podjął kwestię uzdrowienia sytuacji finansowej w kraju. Wkrótce w wyniku wprowadzenia nowej

⁶⁹ E. Lipiński, *Historia konjunktury*, w: *Dziesięciolecie Polski Odrodzonej: księga pamiątkowa 1918-1928*, s. 903.

⁷⁰ B. Wachowska, *Łódzki przemysł...*, *op. cit.*, s. 110.

⁷¹ *Ibidem*, s. 108.

waluty, ograniczenia pomocy udzielanej zakładom przez państwo oraz wprowadzeniu wyższych opłat przewozowych, w łódzkim przemyśle doszło do załamania się koniunktury inflacyjnej. Doprowadziło to do wzrostu cen produkcji, a więc utraty jednego z najważniejszych czynników przewagi konkurencyjnej polskiego przemysłu⁷². Jednym z efektów tej trudnej sytuacji ekonomicznej kraju było bezrobocie i ubożenie mieszkańców miasta. W Łodzi, w której dla większości obywateli podstawą utrzymania była praca w przemyśle włókienniczym, proces ten przybrał zatrważające rozmiary. Wg danych statystycznych, w grudniu 1921 r. w łódzkim włókiennictwie pracowało 82176 pracowników, w kolejnych latach w wyniku sztucznie wywołanej koniunktury stan ten poprawiał się, aby w 1923 liczba zatrudnionych w przemyśle włókienniczym osiągnęła 111 949. W wyniku omawianego załamania się koniunktury, w grudniu 1924 r. przemysł zatrudniał już jedynie 77 208 pracowników, a w dniu kryzysu, które nastąpiło w 1925 r., liczba ta spadła dodatkowo do 50 654, a więc 45% liczby zatrudnianych w 1923 r.⁷³. W 1926 r. możemy zauważyć jednak znaczącą poprawę, która będzie utrzymywała się do 1928 r., kiedy przemysł łódzki zacznie odczuwać skutki wielkiego kryzysu gospodarczego⁷⁴.

W latach 1926–1928 możemy zauważyć w łódzkim przemyśle polepszenie koniunktury, a także nasilenie się procesów kartelizacyjnych. Trudna sytuacja w jakiej znalazł się polski przemysł w okresie międzywojennym, stała się ważnym przedmiotem działań rządu, który podejmował szereg prób i zabiegów mających na celu jej uzdrowienie. Jednym z interwencjonistycznych elementów polityki rządu była często przyjmująca charakter przymusowy kartelizacja. Jej początków możemy dopatrywać się m. in. w załamaniu się dobrej koniunktury inflacyjnej jesienią 1923 r. W kolejnych latach państwo promowało kartelizację, stosując zarówno oficjalne środki w postaci specjalnych uchwał organizujących gałęzie przemysłu (np. cukrownictwo, wywóz nafty) jak i nieformalnie zachęcając do tej formy organizacji stosując nieformalny

⁷² B. Danowska-Prokop, *Następstwa reformy skarbowo-walutowej Władysława Grabskiego dla sytuacji górnośląskiej części województwa śląskiego w latach 1923-1925*, w: *Studia Ekonomiczne*, nr 38, 2006, s. 60.

⁷³ Dane opracowane na podstawie kolejnych numerów *Rocznika Statystycznego Miasta Łodzi* 1923-1926.

⁷⁴ Dane opracowane na podstawie kolejnych numerów *Rocznika Statystycznego Miasta Łodzi* (1921-1929).

przymus np. specjalne ulgi finansowe dla zrzeszonych zakładów, możliwości realizowania zamówień publicznych, korzystne warunki kredytów, itp⁷⁵.

Z drugiej strony w przemyśle włókienniczym możemy zauważyć również odwrotną tendencję. Ze względu na większą opłacalność produkcji samej przędzy, wiele zakładów wyspecjalizowało się jako przędzalnie. Mimo że wcześniej były to firmy skupiające w swoich rękach zakłady odpowiedzialne za całość obróbki surowca, włącznie z tkalniami i farbiarniami, w nowej koniunkturze bardziej opłacało się sprzedać wyprodukowaną przędzę jednej z licznie powstających wówczas mniejszych tkalni⁷⁶.

Kiedy w 1926 r. powstała Konwencja Przędzałń Wełny Czesankowej w Polsce, zintensyfikowały się starania, aby w podobny sposób zorganizować zakłady przemysłu bawełnianego. Zadanie to nie było jednak łatwe, ze względu na brak porozumienia w łódzkich sferach przedsiębiorczych. Zwolennikami utworzenia kartelu były przede wszystkim wielkie zakłady przemysłowe, które dysponowały finansami i możliwościami dostosowania się do często rygorystycznych zasad racjonalizacji wprowadzanych w ramach tego typu organizacji. Dla mniejszych zakładów, kartelizacja często oznaczała powolną śmierć, ze względu na cięcia godzin pracy, stosowanie zasad ergonomii produkcji, te które przestawały przynosić zyski były zamykane. Oprócz obaw natury ekonomicznej, kartelizacja nie budziła zaufania zarządów wielu lokalnych zakładów, ponieważ oznaczałoby to w pewnej mierze oddanie rodzinnej firmy w ręce obcego zarządu. Jak zauważał superarbiter do spraw zjednoczenia przemysłu włókienniczego, Hipolit Gliwic łatwiej było również dojść do porozumienia z ogromnymi zakładami, zarządzanymi nie jednostkowo, a przez całe rady, towarzystwa, zespoły ludzi. W przypadku mniejszych zakładów, decyzja w sprawie utworzenia kartelu często leżała w gestii jednej osoby, która jak miało to miejsce w przypadku łódzkich sfer średnich i mniejszych przedsiębiorców, aktywnie sprzeciwiała się

⁷⁵ Więcej na temat przymusowej kartelizacji w okresie II RP, patrz: M. Łapa, *Przymusowa kartelizacja przemysłu II Rzeczypospolitej w latach 1925-1933*, w: *Acta Universitas Lodziensis*, „Folia Historica”, nr 60, Łódź 1997, s. 41-59.

⁷⁶ W latach 1925- (I kwartał)1927, w eksporcie wielkich zakładów włókienniczych przeważała przędza (31%), w stosunku do znacznie mniejszego udziału gotowych tkanin. B. Wachowska, *Życie gospodarcze...*, *op. cit.*, s. 24.

kartelizacji. Innym problemem była wzrastająca konkurencja na rynku krajowym. W wyniku pojawienia się wielu małych zakładów tkackich, nieutrzymujących rozbudowanego aparatu urzędniczego i nie dbających o kwestie socjalne zatrudnionych robotników, rynek zalały tanie, słabe jakościowo produkty, które zaczęły „psuć” rynek⁷⁷. Problemy generowała również wewnętrzna różnorodność produkcji bawełnianej, dla ogółu której ciężko było wypracować satysfakcjonujące ustalenia⁷⁸.

Mimo sporów 19 kwietnia 1929 r., Urząd Wojewódzki Łódzki zatwierdził statut Zrzeszenia Producentów Przędzy Bawełnianej. Nie doprowadziło to jednak do unormowania sytuacji, ponieważ wciąż nie można było wypracować pogodzenia interesów wielkich i małych przedsiębiorstw. W rozwiązaniu problemu pomoc miał superarbitr, Hipolit Gliwic, który na przestrzeni kolejnych lat przybywał do miasta i starał się mediuować pomiędzy stronami sporu. W tym miejscu warto wspomnieć, że przymusowa kartelizacja budziła wiele kontrowersji w ówczesnych sferach ekonomicznych, a także stała się obiektem publikacji jeszcze w latach 30. Proces ten na bieżąco komentowała łódzka prasa, ale wspomniane trudności na gruncie lokalnym opisywano również w publikacjach o charakterze ogólnokrajowym⁷⁹.

W kolejnych latach nie udało się osiągnąć oczekiwanego porozumienia. Część mniejszych przedsiębiorstw wystąpiła ze związku, co doprowadziło do wystosowania przez przedstawicieli wielkiego przemysłu odezwy do rządu, aby ten zakończył wszelkie spory wprowadzając odpowiednie uchwały, a więc kartelizację przymusową. Do uchwalenia statutu Zrzeszenia Producentów Przędzy Bawełnianej doszło 10 grudnia 1931 r. pod groźbą planowanego wprowadzenia cła na bawełnę. Podobnie jak 2 lata wcześniej, nie rozwiązało to jednak ostatecznie problemu. Rząd zdecydował się skorzystać z nieformalnych środków przymusu, wprowadzając np. całkowite zwolnienie z cła na przywożoną bawełnę dla członków kartelu⁸⁰. Mimo oficjalnych i nieoficjalnych nacisków państwa i przedstawicieli wielkiego przemysłu, w 1933 r.

⁷⁷ H. Gliwicki, *Łódzki kartel przędzalniczy*, „Przegląd Gospodarczy” 1931, nr 11, s. 466.

⁷⁸ Łódzkie firmy w tym okresie choć zarządzane przez zarządy i rady, w dużej mierze wciąż pozostawały przedsiębiorstwami rodzinnymi, z pakietem akcji podzielonym pomiędzy kolejnych członków rodziny. por. H. Gliwic, *Łódzki kartel...*, *op. cit.*, s. 465.

⁷⁹ np. S. Leuterbach, *Przymus kartelowy na żądanie przemysłu*, Warszawa 1933.

⁸⁰ M. Łapa, *Przymusowa...*, *op. cit.*, s. 55.

część mniejszych przedsiębiorstw wystąpiła z kartelu i powróciła do niego dopiero wtedy, kiedy ich żądania zostały spełnione.

Jednoznaczna ocena procesu kartelizacji jest trudna. Warto zwrócić uwagę, że w przypadku przemysłu włókienniczego, główną siłą napędową procesu byli przedstawiciele łódzkiej wielkiej burżuazji, którym zależało na zabezpieczeniu swoich interesów. Z drugiej strony, nie liczyli się oni z potrzebami i możliwościami mniejszych przedsiębiorstw. Ówczesna sytuacja gospodarcza i polityczna sprawiały, że budowanie silnego rynku krajowego stało się ważnym aspektem, zarówno dla rządu jak i przedsiębiorców. W przypadku Łodzi, która utraciła jeden ze swoich głównych rynków eksportowych, jakim była Rosja, rynek lokalny stał się źródłem szukania większych zysków, ale i oszczędności. Straty wynikające z drastycznego obniżenia poziomu eksportu zakłady starały się nadrabiać podnosząc cenę towarów na rynku krajowym. Produkty stały się więc zbyt drogie dla konsumentów, co prowadziło do pogłębiania kryzysu. Według Janusza Skodlarskiego i Rafała Matery, wobec ówczesnych warunków, decyzja o dołączeniu do kartelu, dla wielu przedsiębiorstw była jednak jedyną szansą na przetrwanie⁸¹.

Okres nasilenia się procesów kartelizacyjnych przypada w Łodzi na czas trwania ogólnoświatowego kryzysu ekonomicznego. W okręgu łódzkim pierwsze znaki nadchodzącego kryzysu zakłady włókiennicze odczuły już w 1928 r. Ze względu na pogorszenie sytuacji ekonomicznej na wsi (obniżenie cen zboża), spadł popyt na tkaniny. W okresie pierwszego dziesięciolecia niepodległej Polski, przemysł łódzki rozrósł się, a jednocześnie utracił zagraniczne rynki zbytu, w 1926 r. Z Łódzkich zakładów eksportowano jedynie 11% całej produkcji. Z tego powodu w składach fabrycznych zalegały gotowe towary. Z powodu braku chłonności lokalnego rynku, wiele zakładów musiało zdecydować się na obniżenie godzin produkcji, co doprowadziło w efekcie do długotrwałych walk strajkowych. Nie bez znaczenia pozostawał również fakt, że łódzki park maszynowy był przestarzały, co w połączeniu z brakiem wykształcenia obsługującej go lokalnej załogi generowało wyższe koszty

⁸¹ J. Skodlarski, R. Matera, *Bariery rozwoju przemysłowego Łodzi w okresie międzywojennym. Kluczowe aspekty instytucjonalne, ekonomiczne i społeczne*, w: *Metamorfozy społeczne. Praca i społeczeństwo Drugiej Rzeczypospolitej*, red. W. Mędrzecki, Cecylia Leszczyńska, Warszawa 2014, s. 123.

produkcji⁸². Warunki pracy, determinowane wahaniami koniunktury w łódzkim przemyśle, doprowadziły jesienią 1928 r. do strajków, po zakończeniu których pod koniec 1928 r. na chwilę podniosła się koniunktura na rynku wyrobów włókienniczych. Wobec szybkiej reakcji fabrykantów, którzy chcieli skorzystać z pomyślnych warunków rynkowych, na początku 1929 r. w łódzkiej prasie pojawiać zaczęły się prognozy ekonomiczne, w których przestrzegano przedsiębiorców przed zbyt dużą produkcją⁸³. Niestety zachęceni krótkimi, czasami dwutygodniowymi poprawami koniunktury, wciąż produkowali oni zbyt wiele. W końcu sytuacja ta doprowadziła do ograniczenia dni pracy w fabrykach do 3 w tygodniu oraz kompletnego unieruchomienia niektórych z zakładów.

W 1930 r. kryzys przybrał jeszcze gorsze rozmiary. Sytuacja w mieście zaalarmowała ówczesne władze Polski, 28 stycznia do miasta przybyli ministrowie przemysłu i handlu Eugeniusz Kwiatkowski oraz pracy i opieki społecznej Aleksander Prystor. W mieście, w którym szereg zakładów stał na skraju bankructwa, szalało bezrobocie. Szansą na uzdrowienie sytuacji był szereg zamówień rządowych oraz, o co zabiegali przedstawiciele wielkiego przemysłu, dalsza, przymusowa kartelizacja przemysłu włókienniczego. W wyniku nadprodukcji i braku chłonności rynku, nawet największe, znane w europejskich sferach przemysłowych, wielkie przedsiębiorstwa stały się niewypłacalne. Doprowadziło to do trudnej sytuacji ekonomicznej, ponieważ obniżało to wiarygodność wszystkich zakładów w oczach kontrahentów. Mimo nieznacznej poprawy koniunktury rozwijającej się do maja, w 1930 r. kryzys w łódzkim przemyśle włókienniczym się pogłębiał⁸⁴. W kolejnych latach sytuacja pogarszała się. W 1931 r. zaogniły się dyskusje na temat kartelizacji przemysłu. Na początku 1932 r. większość łódzkich firm była unieruchomiona, wraz z kolejnymi wahaniami koniunktury powoli zaczęła jednak zwiększać ilość godzin pracy. Kolejny okres pozornej poprawy zakończył się jednak pod koniec 1932 r., kiedy to łódzki kryzys

⁸² W okresie międzywojennym wielu z robotników pozostawało analfabetami. por. *Sprawozdanie Komisji Ankietowej Badania Warunków i Kosztów Produkcji oraz wymiany*, t. XIV, Warszawa 1928, s. 99.

⁸³ L. Kirkien, *Atmosfera krachu*, „Republika” 24 lutego 1929, s. 10.

⁸⁴ B. Wachowska, *Kryzys w Łodzi...*, *op. cit.*, s. 176.

osiągnął swoje dno⁸⁵. Sytuacja zaczęła ulegać powolnej, acz stałej poprawie od początku 1933 r. i trwała do wybuchu II wojny światowej.

W drugiej połowie lat 30. łódzki przemysł wciąż starał się zniwelować negatywne skutki kryzysu i sytuacji geopolitycznej polski w okresie międzywojennym. Wciąż podejmowano starania o pozyskanie nowych rynków zbytu, a także modernizowano parki maszynowe. W okresie tym możemy zaobserwować wzrost zatrudnienia, czego dowodem może być fakt, że w 1936 r. łódzkiemu przemysłowi udało się osiągnąć stan zatrudnienia, sprzed tragicznego w skutkach załamania się koniunktury w latach 1924-1926. Podobnie jak w 1922 r. łódzki przemysł zatrudniał ponad 106 tys. pracowników⁸⁶.

Lata kryzysu i trudności w utrzymaniu załóg doprowadziły jednak do powstania wyraźnego napięcia pomiędzy przedsiębiorcami i robotnikami. Jednym ze zwiastunów rosnącego niezadowolenia włóknarzy był strajk powszechny trwając od 4 do 22 października 1928 r., podczas którego walczono o podwyżkę płac, polepszenie warunków zatrudnienia i uznanie delegatów fabrycznych⁸⁷. W jego wyniku podpisano układ zbiorowy regulujący stosunki pracy w łódzkim przemyśle. Po okresie karencji (1 lutego 1929 r.) w sferach przedsiębiorców pojawiły się jednak plany jego wypowiedzenia. Głównymi powodami miały być obniżka płac w przemyśle w krajach zachodnich, potrzeba dopasowania cen sprzedawanych artykułów do ogółu, obniżonych wówczas cen w kraju oraz fakt, że przedsiębiorstwa niezrzeszone nie muszą stosować się do postanowień układu stały się poważną konkurencją dla tych zrzeszonych⁸⁸. Wypowiedzenie układu stało się dla przemysłowców szansą na łatwiejsze dostosowanie się do wahań koniunktury. Sprawę procedowano na przestrzeni kolejnych lat. Od 1931 r. podejmowane działania nabrały na znaczeniu. Łódzcy wielcy przemysłowcy odbywali szereg rozmów z przedstawicielami kolejnych szczebli administracji

⁸⁵ por. *Ibidem*, s. 183.

⁸⁶ Aleksandra Jewtuchowicz, Andrzej Suliborski, *Gospodarka w II Rzeczypospolitej (191-1939)*, w: *Łódź: monografia miasta*, red. S. Liszewski, Łódź 2009, s. 308.

⁸⁷ L. Kieszczyński, *Początki kryzysu w przemyśle włókienniczym w okręgu łódzkim*, w: *Rocznik Łódzki*, t. V, Łódź 1961, s. 59-60.

⁸⁸ B. Wachowska, *Wypowiedzenie układu...*, *op. cit.*, s. 68.

państwowej, w celu skonsultowania wypowiedzenia układu⁸⁹. Wszystkie organy udzielały tej samej, negatywnej odpowiedzi powołując się na i tak dotkliwe bezrobocie, powstające w wyniku zmniejszania ilości godzin i dni pracy w tygodniu w łódzkich fabrykach. Mimo sprzeciwu sfer rządowych, zarząd Związku Wielkiego Przemysłu podjął uchwałę o wypowiedzeniu umowy zbiorowej, co doprowadziło do reakcji ze strony Ministra Pracy i Opieki Społecznej Stefana Hubickiego, która była ostatnią próbą przekonania łódzkich sfer fabrykanckich. Ostatecznie uchwała weszła w życie 14 kwietnia 1932 r., podpisały ją zarządy: Związku Przemysłu Włókienniczego w Państwie Polskim, Krajowego Związku Przemysłu Włókienniczego, Związku Wykończalni i Farbiarni oraz Związku Zawodowego Farbiarni Zarobkowych⁹⁰. W wyniku wypowiedzenia warunków układu, od 2 maja 1932 r. w Łodzi nie obowiązywały uchwały regulujące warunki zatrudnienia. Spowodowało to chaos oraz masowe obniżanie płac, które wprowadzono również w innych gałęziach łódzkiego przemysłu włókienniczego (jedwabniczy, kotonowy) oraz fabrykach niezrzeszonych. Fala obniżania płac utrzymująca się w kolejnych miesiącach 1932 r. doprowadziła do nasilenia się aktywności strajkowych, które kilkakrotnie objawiały się w postaci planów strajku powszechnego, o którym dyskutowano w różnych łódzkich związkach zawodowych⁹¹. Decyzję o strajku powszechnym przyspieszyły kolejne cięcia pensji w wielkich zakładach przemysłowych, w okresie świątecznym i na przełomie lat 1932/1933. Na początku lutego podjęto ostatnią próbę mediacji pomiędzy przedstawicielami związków i łódzkimi przemysłowcami, która miała polegać na wypracowaniu zasad i podpisaniu nowego układu zbiorowego. Mimo to do poważniejszych rozmów nie doszło, co doprowadziło w końcu do wybuchu strajku powszechnego proklamowanego 6 marca 1933 r. W kolejnych latach, mimo powolnego, acz stabilnego wzrostu koniunktury w łódzkim przemyśle wciąż dochodziło do strajków, np. strajk jedwabników i pończoszników (odpowiednio: czerwiec, sierpień

⁸⁹ Prowadzono rozmowy z wojewodą, ministerstwem oraz Głównym Inspektorem Pracy. por. *Ibidem*.

⁹⁰ *Sprawozdanie Zarządu Związku Przemysłu Włókienniczego w Państwie Polskim za rok 1932*, Łódź 1933, s. 22.

⁹¹ Związek Związków Zawodowych, Związek „Praca”, Komisja Międzyzwiązkowa, Zjednoczenie Zawodowe Polskie, por. B. Wachowska, *Wypowiedzenie układu*, op. cit., s. 84.

1934 r.) oraz poważniejszy z 30 stycznia 1935 r., kiedy pracować przestało 571 z 837 zakładów działających w województwie łódzkim⁹². Poniekąd do powtórzenia sytuacji z 1933 r., doszło na przełomie lat 1935-1936, kiedy to 30 listopada 1935 r. Związek Włókienniczy Przemysłu Zarobkowego w Łodzi wypowiedział warunki umowy zbiorowej. Mimo że kilka dni później rząd wymógł na związku cofnięcie wypowiedzenia, w praktyce nie oznaczało to, że poszczególni przedsiębiorcy zaczną się do niego ponownie stosować. Ponownie w kręgach związkowych rozgorzała dyskusja o kształcie i konieczności zorganizowania strajku powszechnego. Warto zwrócić uwagę, że obranie tej formy wyrażania sprzeciwu, było skuteczniejsze niż mniejsze strajki w poszczególnych fabrykach zakładów. Po wykrystalizowaniu się planu działania pod koniec lutego, w dniach 2-15 marca 1936 r. odbył się kolejny strajk powszechny, tym razem udział zakładów z podłódzkich miejscowości sprawił, że strajk miał znaczenie ogólnokrajowe⁹³. W okresie 1927-1938 w przemyśle włókienniczym odbyło się 1747 strajków, stanowiły one 15% z 11 385 strajków które zorganizowano się w tym okresie w Polsce⁹⁴.

Wobec trudnej sytuacji ekonomicznej, w okresie kryzysu na znaczeniu ponownie przybrała kwestia nawiązania stosunków handlowych z Rosją. Sytuacja eksportowa łódzkiego przemysłu pogorszyła się znacznie wraz z odpadnięciem w 1929 r. najważniejszego importera łódzkich tkanin - Rumunii⁹⁵. Ponownie zażegnanie kryzysu miało kapitalne znaczenie dla dalszego rozwoju miasta i ponownie prasa na bieżąco donosiła o kolejnych postępach czynionych przez polski rząd i lokalnych

⁹² B. Wachowska, *Spory wokół...*, *op. cit.*, s. 193.

⁹³ *Ibidem*, s. 206.

⁹⁴ Obliczenia własne na podstawie: B. Wachowska, *Walki strajkowe włóknarzy*, w: *Włóknarze łódzcy*, red. J. Spychalski, E. Rosset, Łódź 1966, s. 138-157.

⁹⁵ Już w lipcu 1921 r. łódzki przemysł prowadził ożywioną wymianę handlową z Rumunią. Lokalne firmy zamówiły wówczas w Polsce towarów włóknistych za kwotę, we wrześniu 1921 r. szacowaną na 13 milionów marek. Na rynku rumuńskim, łódzki przemysł musiał konkurować z firmami włoskimi i czeskimi. Przemysł włókienniczy miał stanowić głównego beneficjenta nawiązania kontaktów handlowych między Polską a Rumunią. por. *Kronika Krajowa Handel. Umowa handlowa z Rumunją*, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 6, s. 16; *Kronika Krajowa Handel. Handel z Rumunją*, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 8, s. 95; *Kronika Krajowa Handel. Handel z Rumunją*, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 10, s. 13.

przedsiębiorców w tej kwestii. W styczniu 1929 r. „Republika” donosiła o planowanym przyjeździe przedstawicieli rosyjskiego handlu do Łodzi w celu zakupu manufaktury⁹⁶. Delegacja przybyła do Łodzi 17 kwietnia 1929 r. W trakcie pertraktacji prowadzono rozmowy z zakładami Scheiblera, Grohmana, Kruche i Ender oraz L. Geyer. Przedstawiciele rosyjscy prosili wówczas łódzkich przemysłowców o udzielenie dwuletniego kredytu, natomiast Ci jako kontrpropozycję przedstawili kredyt półtoraroczny. Jeszcze w kwietniu prasa donosiła o zerwaniu rokowań⁹⁷. Na przestrzeni kolejnych lat miasto odwiedzali przedstawiciele radzieckich firm handlowych oraz urzędnicy ministerialni, natomiast każdorazowo pertraktacje prowadzone z przedstawicielami wielkiego przemysłu kończyły się niepowodzeniem. Zwiastunem polepszenia wzajemnych relacji miało być porozumienie gospodarcze podpisane 19 lutego 1939 r. W ramach jego zawarcia udało się dla łódzkiego przemysłu pozyskać tradycyjne źródło dostaw surowca. W celu realizowania jego postanowień utworzono spółkę akcyjną, dom handlowy „Dalba”, w którego zarządzie zasiadali przedstawiciele łódzkiej plutokracji: Karol Grohman, Gustaw Geyer, Paweł Biederman⁹⁸. Dalsze działania w tym zakresie zahamował jednak wybuch drugiej wojny światowej.

Przykład sytuacji gospodarczej Łodzi w okresie międzywojennym, dobitnie udowadnia jak bardzo podatny na wszelkie wahania koniunktury był polski przemysł włókienniczy. W kolejnych powojennych latach łódzkie kręgi przedsiębiorcze oraz magistrat podejmowały szereg różnych zabiegów, które miały na celu przede wszystkim ustabilizowanie sytuacji, wypracowanie stałego *modus operandi* dla zakładów oraz usankcjonowanie na poziomie prawnym stosunków z głównym, dotychczasowym partnerem gospodarczym Rosją. Ze względu na fakt, że w okresie międzywojennym przemysł włókienniczy stanowił główne źródło zatrudnienia dla większości mieszkańców, naprzemiennie następujące po sobie okresy hossy i bessy w nim następujące, determinowały warunki życia codziennego obywateli miasta. Powodowało to, że kondycja łódzkiego przemysłu włókienniczego stała się ważnym

⁹⁶ *Zapowiedź zakupów sowieckich*, „Republika” 22 stycznia 1929 r., s. 8.

⁹⁷ por. *Zakupy sowieckie w Łodzi*, „Głos Poranny”, 19 kwietnia 1929, s. 3., *Sowiety odwołały zakupy w Łodzi?*, „Głos Poranny” 24 kwietnia 1929 r., s. 1.

⁹⁸ B. Wachowska, *Stosunki handlowe polsko-radzieckie*, w: *Acta Universitas Lodziensis*, „Folia Historia” 1996, nr 55, s. 117.

punktem zainteresowania rządu, który w kolejnych latach starał się z jednej strony, pomóc lokalnym przedsiębiorcom animując nawiązywanie kontaktów handlowych oraz aktywnie wspierając przedstawicieli wielkiego przemysłu w dążeniu do kartelizacji. Z drugiej strony skala zatrudnienia w łódzkim przemyśle sprawiała, że rząd musiał angażować się również w kwestie społeczne, walczyć z szalejącym bezrobociem i starać się regulować trudne warunki pracy panujące w łódzkich zakładach. W kolejnych okresach wyznaczanych wahaniami koniunktury, władze II Rzeczypospolitej musiały lawirować pomiędzy naciskami sfer przedsiębiorczych, a postulatami uaktywniających się szczególnie w okresie wielkiego kryzysu stronnictw lewicowych i organizujących się związków zawodowych.

W trakcie międzywojnia możemy zauważyć kilka krótkotrwałych okresów poprawy koniunktury, które przyczyniały się do modernizacji parku maszynowego lokalnych zakładów. Mimo znacznej poprawy, przestarzałe zakłady borykać musiały się ze znacznymi kosztami produkcji. Problemowi temu zaradzić miała przypadająca na okres kryzysu lat 1924-1926 racjonalizacja przemysłu. Mimo to, wg oceny sporządzonej przez władze hitlerowskie, maszyny, które odpowiadały swoim stanem zachowania i zaawansowania technicznego wymaganiom jakościowej produkcji, w 1939 r. stanowiły zdecydowaną mniejszość w parkach maszynowych łódzkich zakładów. Kolejne wahania koniunktury wynikające z braku stabilizacji gospodarczej kraju, w szczególności w latach 20. oraz dramatyczny w skutkach kryzys światowy na przełomie dekad, doprowadziły do zmniejszenia się liczby czynnych w Łodzi zakładów. W wyniku kryzysu zamykały się zarówno mniejsze jak i wielkie zakłady przemysłowe, należały do nich m. in. Widzewska Manufaktura SA, Zakłady Przemysłu Bawełnianego Ludwik Geyer SA, zakłady należące do Heinzlów, Rosenblatta, Kestenbergow oraz Bennicha⁹⁹. Mimo stosunkowo dobrej koniunktury w drugiej połowie lat trzydziestych, do fali kolejnych zamknięć doszło w trakcie II wojny światowej.

⁹⁹ A. Jewtuchowicz, A. Suliborski, *op. cit.*, s. 308.

3. Sytuacja łódzkiego włókiennictwa w trakcie okupacji hitlerowskiej 1939-1945

W początkowych fazach wojny, władze hitlerowskie nie miały określonego, szczegółowego planu wykorzystania mocy przerobowych i zatowarowania łódzkiego przemysłu włókienniczego. Powstawały one na bieżąco, w trakcie pierwszych miesięcy okupacji. Kluczowe w nakreśleniu planów działania okupanta, było pozyskanie informacji o kondycji gospodarczej i ekonomicznej łódzkiego okręgu przemysłowego. W okresie przedwojennym zagadnieniem tym zajmował się Sztab Gospodarki Wojennej Naczelnego Dowództwa Wehrmachtu. Początkowo za opracowanie planów odpowiedzialny był główny referent do spraw przemysłowych Gätgens. Począwszy od 26 sierpnia 1939 r. zbierał on informacje na temat kondycji gospodarczej łódzkiego okręgu przemysłowego. Na podstawie informacji przekazanych przez dr Imnę Swart, pracownicę Instytutu Europy Wschodniej i kilku łódzkich fabrykantów niemieckiego pochodzenia, którzy przed wojną znaleźli się na terenie Niemiec, nakreślono plany działania dla 8 Armii, która miała zająć miasto¹⁰⁰. Podobnie jak w przypadku I wojny światowej, plany dotyczące łódzkiego przemysłu włókienniczego, decydowały o dalszych losach większości robotników zamieszkujących miasto. W 1939 r. Przemysł włókienniczy zatrudniał bowiem 80% robotników zatrudnionych w przemyśle ogółem¹⁰¹.

Już w początkowym okresie wojny, w kręgach władz i przedsiębiorców niemieckich, pojawiły się dwie koncepcje postępowania względem łódzkiego przemysłu włókienniczego. Zwolennicy pierwszej z nich, przedstawiciele wielkich zakładów w Rzeszy, optowali za całkowitą likwidacją przemysłu włókienniczego w Łodzi, ponieważ lokalne wyroby konkurowałyby z już obecnymi na rynku wyrobami z licznych zakładów na terenie Rzeszy oraz krajów już okupowanych (Austria, Czechy, Morawy). Z biegiem czasu ukształtował się plan zakładający ograniczenie roli łódzkiego przemysłu, do pełnienia roli zaopatrzyciela Kraju Warty i sąsiednich okręgów¹⁰². Wg ustaleń wypracowanych przez okupanta w pierwszych latach wojny,

¹⁰⁰ T. Bojanowski, *Plany...*, *op. cit.*, s. 177.

¹⁰¹ A. Jewtuchowicz, A. Suliborski, *op. cit.*, s. 310.

¹⁰² T. Bojanowski, *Łódź pod okupacją...*, *op. cit.*, s. 275.

docelowo miał on pracować jedynie na 75% swoich przedwojennych mocy przerobowych¹⁰³.

Już w samych początkach okupacji władze hitlerowskie planowały także całkowicie skorzystać z potencjału i parku maszynowego łódzkiego okręgu przemysłowego. W początkach wojny, łódzkie zakłady posiadały jedynie skromne zapasy surowców, na które składały się m. in. towary dostarczone na mocy umowy handlowej podpisanej tuż przed wojną z Rosją. Przed wybuchem wojny głównymi źródłami zaopatrzenia łódzkiego przemysłu w niezbędne surowce były kraje takie jak: Brazylia, Egipt, Indie, Peru czy Stany Zjednoczone¹⁰⁴. Działania wojenne zahamowały jednak wymianę handlową. Z efektami zerwania kontaktów handlowych, borykał się również przemysł włókienniczy w Niemczech. W celu ratowania jego sytuacji, władze okupacyjne już w pierwszych miesiącach wojny zaczęły przejmować składowane w magazynach i wagonach kolejowych towary. Szybko zdecydowano jednak, że część surowców musi pozostać na miejscu i posłużyć do uruchomienia lokalnych zakładów. Pieczę nad racjonalnym ich wykorzystywaniem sprawować miał działający przy Izbie Przemysłowo-Handlowej, Powiernik do Spraw Surowców Włókienniczych - dr Boelke. Zażądał on od łódzkich przemysłowców dostarczenia informacji dotyczących składowanych surowców, których wykorzystanie od tej pory kontrolował¹⁰⁵. Oprócz surowców naturalnych, okupantowi zależało również na pozyskaniu fachowych sił roboczych. W związku z tym rozpoczęła się eksterminacyjna i przesiedleńcza polityka okupanta. W jej wyniku fachowcy pracujący dotychczas w łódzkich zakładach, byli wysiedlani w głąb rzeszy na przymusowe roboty. Do kolejnych wysiedleń dochodziło na przestrzeni lat 1940-1943. Wysiedlonych robotników próbowano zastąpić specjalistami niemieckimi, natomiast nie zaspokajali oni potrzeb rozrastającego się w wyniku kolejnych podbojów przemysłu włókienniczego¹⁰⁶. Ci z nich, którzy pojawili się w

¹⁰³ T. Bojanowski, *Plany...*, *op. cit.*, s. 190.

¹⁰⁴ T. Bojanowski, *Zaopatrzenie...*, *op. cit.*, s. 67.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 69.

¹⁰⁶ M. Kołodziejczak, *Sytuacja łódzkiego przemysłu i ruchu oporu w okresie okupacji hitlerowskiej*, w: *Włókniarze łódzcy: monografia*, w: red. J. Spychalski, E. Rosset, Łódź 1966, s. 171-175.

mieście, zajmowali kierownicze stanowiska i stanowili uprzywilejowaną grupę, stanowiącą większość wśród pracowników umysłowych zakładów¹⁰⁷.

Inną metodą, którą starano się uzupełnić dotkliwe braki surowca, była reorganizacja struktury łódzkiego przemysłu tak, aby w większym stopniu nastawiony był na produkcję z włókien chemicznych. W obrębie łódzkiego okręgu przemysłowego znajdowało się kilka zakładów produkujących włókna syntetyczne. Najstarsze z nich założono już w 1911 r. w Tomaszowie Mazowieckim¹⁰⁸. W kolejnych latach uruchomiono produkcję w fabrykach w Chodakowie (1928), Myszkowie (działała w latach 1925-1933), a także założonej tuż przed wojną fabryce włókien białkowych „Polona” w Pabianicach (1938)¹⁰⁹. W celu zwiększenia produkcji włókien chemicznych, w 1940 r. otworzono w Łodzi fabrykę sznurów konopnych i włókien sztucznych oraz kierującą nimi, pozostającą w niemieckich rękach spółkę akcyjną Zellgarn Aktiengesellschaft¹¹⁰. Ze względu na chęć zastąpienia braków surowców naturalnych surowcami syntetycznymi, Niemcy dostosowali również część przędzalń w fabrykach Scheiblera i Gorhmana do wymogów tego typu produkcji. Z biegiem czasu okazało się jednak, że okupant nie posiadał wystarczającej ilości również i tego surowca, zmiany więc cofnięto. Należy zwrócić uwagę, że przemysł włókienniczy Rzeszy już przed wojną znacznie bardziej polegał na wykorzystaniu surowców sztucznych niż przemysł łódzki. W 1939 r. 37% produkcji włókienniczej realizowano z surowców chemicznych¹¹¹, podczas gdy w Łodzi współczynnik ten wynosił zaledwie 10%¹¹².

Ważnym czynnikiem w fazie opracowywania planów działania wobec łódzkiego przemysłu włókienniczego, było oszacowanie jego kondycji na podstawie zasilających

¹⁰⁷ W. Puś, S. Pytlas, *op. cit.*, s. 300.

¹⁰⁸ A. Wróbel, *op. cit.*, s. 79.

¹⁰⁹ Więcej na temat początków i historii przemysłu włókien chemicznych w Polsce, por. J. Skoracki, *Początki produkcji włókien chemicznych w Polsce*, „Chemik” 2011, t. 65, nr 12, s. 1307-1318.

¹¹⁰ M. Cygański, *Z dziejów okupacji hitlerowskiej w Łodzi (1939-1945)*, Łódź 1965, s. 167.

¹¹¹ T. Bojanowski, *Zaopatrzenie...*, *op. cit.*, s. 68.

¹¹² J. Skoracki, *Stulecie polskich włókien chemicznych (1911-2011). Próba refleksji*, w: *Chemik*, t. 64, nr 12, 2010, s. 841.

go parków maszynowych. Warto zwrócić uwagę, że przemysł łódzki reprezentował wówczas niższy poziom zaawansowania technologicznego niż zakłady tego samego typu w Rzeszy¹¹³. Kolejnym krokiem, który planowano realizować w trakcie wojny, a także po jej zakończeniu, miała być więc modernizacja lokalnych zakładów i racjonalizacja obowiązujących w nim zasad produkcji¹¹⁴. Na mocy ustaleń konferencji Ministerstwa Gospodarki Rzeszy z 12 lutego 1941 r., rzeczoznawcom mającym oceniać stan łódzkiego przemysłu, przekazano dokładne kryteria i wytyczne ich pracy. Poszczególne maszyny i urządzenia klasyfikowano wg trzech kategorii. „A” dla maszyn najnowocześniejszych w dobrym stanie, „B” dla maszyn, które na drodze przebudowy i poprawek można było zaklasyfikować do grupy „A” oraz kategorii „C”, którą przyznawano maszynom przeznaczonym do likwidacji. Niemcy, którym i tak zależało na ograniczeniu łódzkiej produkcji, w wyniku prowadzonych przez komisję oceny działań, w samej Łodzi zamknęli 5 z 37 z ocenianych przędzalni i 12 z 42 tkalni w przemyśle bawełnianym¹¹⁵. Okupant rozpoczął również reorganizację i walkę z drobnym przemysłem, który szybko przechodził w ręce HTO. Wg ustaleń z 21 maja 1941 r. Samodzielnie funkcjonujące zakłady przędzalnicze powinny pracować na minimum 30 000 wrzecionach, w przypadku przędzalni działającej w ramach większych zakładów, liczba ta miała wynosić 15 000¹¹⁶. W tym miejscu warto również zwrócić uwagę, że plany okupanta względem modernizacji łódzkiego przemysłu, nigdy nie doszły do skutku na szerszą skalę. Znaczniejsze zmiany parku maszynowego wprowadzono w największych zakładach. W przypadku zakładów Scheiblera i Grohmana i I. K. Poznańskiego wymieniono jednak jedynie mniej niż 10% zlikwidowanych wrzecion¹¹⁷.

Jedną z podstawowych kwestii, która pozwalała Niemcom na całkowitą kontrolę nad łódzkim przemysłem, były wywłaszczenia, prowadzące do nadania

¹¹³ W wyniku oceny przygotowywanej przez opisywaną komisję, ponad 30% wrzecion pracujących w łódzkich przędzalniach przeznaczono do likwidacji. Najwyższą kategorię uzyskało jedynie 4,2% działających wrzecion.

¹¹⁴ M. Kołodziejczak, *op. cit.*, s. 172.

¹¹⁵ T. Bojanowski, *Plany...*, *op. cit.*, s. 185-186.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 177 i 187.

¹¹⁷ por. *Ibidem*, s. 191.

zakładom nowego, złożonego głównie z Niemców zarządu. Umocowaniem prawnym akcji miało być rozporządzenie o konfiskacie polskiego majątku z 19 października 1939 r. Jej realizację powierzono Głównemu Urzędowi Powierniczemu Wschód (HTO). Miała ona charakter poniekąd pośredni, skonfiskowane zakłady dostawały się pod opiekę tzw. *Treuhändera*, powiernika, który w następnych miesiącach powoli sprzedawał dane zakłady władzom Niemieckim po bardzo niskiej cenie. Proces ten nasilił się szczególnie w pierwszej połowie 1941 r., kiedy w marcu w Łodzi działało 51 zakładów, należące do Polaków i innych narodowości (oprócz Żydów i Niemców), w czerwcu tego samego roku, wszystkimi działającymi w mieście zakładami zarządzali już Niemcy. Los taki spotkał m. in. ogromne zakłady założone przez Izraela K. Poznańskiego, które, co prawda już przed wojną kontrolowane były przez włoską spółkę akcyjną, posiadającą 65% udziałów. We wrześniu 1939 r. dostały się pod zarząd komisaryczny, w 1941 r. HTO sprzedał swoje udziały zabrane polskim i żydowskim członkom Towarzystwa Akcyjnego, za 30% wartości Niemcom, a koniec końców wykupiono również udziały włoskie, w zadośćuczynieniu przekazując włoskim wierzycielom akcje fabryk francuskich. Co ciekawe, z tego typu sytuacji chętnie korzystali inni, niemieccy fabrykanci, np. w nowym zarządzie zakładów Poznańskiego blisko 30% kapitału zakładowego posiadali bracia Arno i Alfred Kindermannowie¹¹⁸. Warto również zwrócić uwagę na fakt, że znaczna część łódzkich zakładów włókienniczych należała do Żydów. Szeroko zakrojona polityka eksterminacyjna okupanta przyczyniła się do szybszego przejmowania zakładów pozostających w rękach żydowskich. Już w początkach 1940 r. wszystkie łódzkie zakłady należące wówczas do Żydów, stały się własnością Niemiec. W celu złożenia całkowitej kontroli nad łódzkim przemysłem w rękach Niemców, na przestrzeni kolejnych lat (1941-1942) z urzędów handlowych, organizacji zaczęto usuwać pracowników niebędących Niemcami, głównie Polaków. Działanie to tłumaczono tym, że nie mają wystarczających kwalifikacji¹¹⁹.

¹¹⁸ T. Bojanowski, *Fabryka Towarzystwa Akcyjnego Włókienniczych I. K. Poznański w latach okupacji hitlerowskiej (1939-1945)*, w: *Rocznik Łódzki*, t. XV (XVIII), Łódź 1971, s. 103-104.

¹¹⁹ M. Cygański, *op. cit.*, s. 169-170.

Ze względu na konieczność ograniczenia potencjału produkcyjnego łódzkich zakładów, przy jednoczesnej chęci maksymalnego skorzystania z lokalnej infrastruktury, już w pierwszych latach wojny pojawiła się tendencja, aby zmieniać charakter produkcji we włókienniczych dotychczas zakładach miasta. Proces instalacji w założeniach fabrycznych nowych, zarządzanych przez Niemców zakładów, był jednym z elementów dewastacji łódzkiej infrastruktury. Niepotrzebne maszyny przeznaczano na złom oraz niszczone budynki fabryczne. Proces ten wiązał się z szeroką akcją przenoszenia niemieckiego przemysłu zbrojeniowego, nękanego atakami aliantów, na wschód Rzeszy. W łódzkich fabrykach instalowano więc siedziby dużych, niemieckich koncernów produkujących silniki i inne urządzenia dla lotnictwa, filię zakładów Telefunken, AEG, Siemens, Kruppa i Askania¹²⁰. Inne łódzkie zakłady zostały zamienione na zakłady metalowe i usługowe np. pralnie, które również pracowały na potrzeby Wehrmachtu. Wiązało się to przede wszystkim z oświadczeniem ministra Rzeszy do spraw uzbrojenia i amunicji, wydanego na początku 1943 r., w którym zalecał, aby produkcję zbrojeniową przejęły przede wszystkim fabryki włókiennicze¹²¹.

Opisywane procesy zaczęły przybierać na sile w latach 1942-1943 r., kiedy Rzesza coraz silniej zaczęła odczuwać wyniszczające gospodarkę konsekwencje wojny prowadzonej na wielu frontach. Wówczas łódzkie zakłady musiały dostosować się do aktualnych warunków. Jak podaje Wiesław Puś, obniżyły wówczas swoją produkcję o 70-90% w stosunku do okresu przedwojennego¹²². W okresie tym obniżono również znacząco jakość produkowanych tkanin, które wykonywano ze słabych jakościowo surowców. Łódzki przemysł włókienniczy produkował więc głównie dla obywateli Kraju Warty i Wehrmachtu. Ograniczono zdecydowanie różnorodność asortymentu, który od tej pory miał zaspokajać jedynie podstawowe potrzeby okrycia się ludności¹²³.

Kolejna fala zamknięć zakładów przemysłowych nastąpiła w latach 1943-1944, była ona efektem wydanego 4 lutego 1943 r. zarządzenia ministra gospodarki Rzeszy,

¹²⁰ *Ibidem*, s. 168.

¹²¹ T. Bojanowski, *Przemysł...*, *op. cit.*, s. 12.

¹²² W. Puś, *Dzieje Łodzi przemysłowej*, Łódź 1987, s. 125.

¹²³ T. Bojanowski, *Przemysł...*, *op. cit.*, s. 29.

na mocy którego zamykano zbędne, z punktu widzenia prowadzenia wojny, warsztaty. Nasilił się wówczas, wspomniany ruch przenoszenia do miasta zakładów zbrojeniowych. Już w 1943 r. udział przemysłu włókienniczego w zatrudnieniu mieszkańców miasta spadł do 45,7%, podczas gdy jeszcze w roku 1939 wynosił 80%¹²⁴. W kolejnych latach postępowała również dewastacja łódzkich zakładów. W latach 1940-1943 spadła także produkcja włókiennicza, która stanowiła jedynie 43% produkcji z roku 1937¹²⁵.

Podsumowując, w okresie wojny okupant stosował szereg metod walki o kontrolę i dostosowanie potencjału łódzkiego przemysłu włókienniczego do swoich potrzeb. Jedną z nich było wywłaszczenie właścicieli przedsiębiorstw, którzy nie posiadali niemieckiego obywatelstwa. Kolejną - grabież surowców, towarów, maszyn w celu wywiezienia jej w głąb Rzeszy. Trzecia to podporządkowanie sobie lokalnego przemysłu i sfer handlowych poprzez skupienia ich kierownictwa w kręgach obywateli Rzeszy. Wyniszczająca polityka okupanta przyniosła lokalnemu przemysłowi poważne straty. W okresie 1939-1945 całkowitej dewastacji uległo 10 dużych zakładów włókienniczych, wśród nich należące do Rosenblatta, Silbersteina i Kona. Zniszczeniu uległy również rozbudowane zakłady Widzewskiej Manufaktury i jedno z nowocześniejszych w mieście zakłady francuskiej spółki Allart, Rousseau i S-ka. Zniszczenie parku maszynowego i fachowych sił robotniczych go obsługujących, było więc poważnym problemem, z którym zmierzyć musiały się nowe, powojenne władze.

4. Problem utworzenia w Łodzi ośrodka akademickiego.

Historia, działania, koncepcje

Problem utworzenia w Łodzi ośrodka akademickiego, ale również ogólnego podniesienia poziomu i dostępności edukacji w mieście, ponownie przybrał na znaczeniu wraz z odzyskaniem przez Polskę niepodległości w 1918 r. Już 2 października 1918 r. podczas zebrania Rady Miejskiej powzięto ustawę utrudniającą przerwanie edukacji dzieci, która 7 lutego 1919 r. została zastąpiona dekretem o

¹²⁴ A. Jewtuchowicz, A. Suliborski, *op. cit.*, s. 310.

¹²⁵ T. Bojanowski, *Zaopatrzenie...*, *op. cit.*, s. 81.

powszechnym obowiązku edukacji¹²⁶. Decyzja ta miała ogromne znaczenie, ponieważ Łódź, podobnie jak inne ziemie należące przed wojną do zaboru rosyjskiego, borykała się z ogromnym problemem analfabetyzmu¹²⁷. Co ciekawe, w wyniku wprowadzenia obowiązku edukacji, Łódź stała się chlubnym wyjątkiem w obrębie ziem byłego zaboru rosyjskiego¹²⁸.

Innym palącym problemem przemysłowego miasta były braki na rynku pracy, które uzupełniano specjalistami sprowadzanymi z innych części kraju lub zagranicy (najczęściej Niemiec)¹²⁹. Stanowili oni głównie grupę specjalistów piastujących wyższe stanowiska produkcyjne: majstrów, kierowników itp. W dobie wciąż obecnych podziałów, pielęgnowanych przez ponad wiek pod zaborami, prowadziło to do sporów i niesnasek pomiędzy napływową kadrą techniczną, a lokalnymi robotnikami. Należy również pamiętać, że ogromne zakłady produkcyjne były wówczas własnością poszczególnych rodzin, którym zależało na utrzymaniu rozrastających się imperiów we własnych rękach. Szybko zauważono więc potrzebę kształcenia na zachodzie kolejnych pokoleń mężczyzn z rodów fabrykanckich, które w przyszłości miały objąć urzędy dyrektorów w fabrykach ojców. Te, plasujące się na samym szczycie fabrycznej hierarchii stanowiska często były specjalnie „rezerwowane” tak, aby kiedy potomek zdobędzie odpowiednie wykształcenie, od razu mógł wdrażać poznane metody w zakładach. Ten typ wykształcenia zapewniały uznane, techniczne uczelnie wyższe, najczęściej poza granicami kraju. Szczególnie popularnym i szanowanym wśród Łodzian kierunkiem, który obierano w celu zdobycia wyższego technicznego wykształcenia, było saksońskie Chemnitz, które szczyciło się utworzoną w 1836 r.

¹²⁶ *Księga Pamiątkowa Dziesięciolecia Samorządu Miasta Łodzi 1919-1929*, Łódź 1929, s. 122-123.

¹²⁷ W miastach województwa łódzkiego, odsetek ten był dosyć wysoki jeszcze w 1931r., wynosił 17,7%. Wg badaczy, przed I wojną światową (1913 r.) i tuż po niej (1919 r.), analfabeci stanowili 55% mieszkańców i 66% mieszkanki Łodzi. por. M. Nartonowicz-Kot, *Rola władz miejskich w utworzeniu w Łodzi ośrodka akademickiego w latach 1919-1939*, w: *Acta Universitas Lodziensis*, „Folia Historica”, nr 30, Łódź 1987, s. 113; por. D. Klementowicz, *Łódź w przededniu wojny światowej*, w: *Łódzkie studia teologiczne*, t. 24, nr 2, s. 44; por. A. Ginsbert, *Łódź: studium monograficzne*, Łódź 1962, s. 58.

¹²⁸ J. Cichińska, *Powszechne nauczanie*, „Dziennik Zarządu Miasta Łodzi”, 9 maja 1922, nr 19.

¹²⁹ *Uniwersytet czy Politechnika? Pierwsze głosy czytelników w ankiecie w redakcji „Kuriera Łódzkiego”*, „Kurier Łódzki”, 6 października 1928, s. 5.

Königliche Gewerbeschule, obecnie Technische Universität Chemnitz. O renomie, którą szkoła cieszyła się w Łodzi może świadczyć fakt, że kiedy w 1919 r. utworzono Państwową Szkołę Włókienniczą, funkcję jej dyrektora powierzono absolwentowi Chemnitz - inżynierowi Adamowi Trojanowskiemu¹³⁰.

Powyższa sytuacja sprawiała, że Rada Miejska w okresie międzywojennym podejmowała szereg działań mających na celu utworzenie w Łodzi ośrodka akademickiego. Choć potrzebę podniesienia poziomu edukacji zauważali praktycznie wszyscy radni, nie byli oni jednomyślni co do charakteru mającej powstać w mieście uczelni. Na przestrzeni kolejnych lat przedstawiciele magistratu podejmowali kolejne próby pertraktowania z Ministerstwem Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego i Ministerstwem Skarbu. Wspominane zabiegi możemy podzielić więc pod kątem trzech tendencji, które, w kolejnych okresach lat międzywojennych, dynamicznie zyskiwały i traciły na znaczeniu.

Pierwsza tendencja opowiadała się za utworzeniem w Łodzi politechniki. Koncepcja pojawiła się już w XIX w., kiedy to łódzcy przedsiębiorcy również dotkliwie odczuwali braki lokalnych specjalistów. W latach 1864-1867 łódzkie środowisko podjęło więc starania o założenie instytutu politechnicznego. Co ciekawe, w okresie tym, potrzebę utworzenia placówki zauważały również carskie władze. W odezwie p.o. Ministra Sekretarza Stanu Królestwa do Namiestnika z 11 września 1864 r. postulował o rozdzielenie dwóch funkcji Instytutu Politechnicznego i Roślinno-leśniczego, który miał powstać w Puławach, tak aby funkcję uczelni technicznej pełnił instytut utworzony w Łodzi lub jej okolicach¹³¹. Mimo pozytywnych opinii o Łodzi, które wyrażali uczestnicy delegacji mającej zbadać lokalną sytuację, a także znacznej mobilizacji ze stron obywateli miasta, którzy zdecydowali się wystąpić o pożyczkę 75 tys. rb., mającą pomóc w realizacji zabudowań szkoły, a także przeznaczenia pod nie placu na rogu obecnych ulic Tuwima i Sienkiewicza, w wyniku komplikacji i braku dalszego wsparcia ze strony rządu carskiego instytutu ostatecznie nie ukończono (dość zaawansowane prace ustały w lipcu 1866 r.). Jednym z wielu argumentów, którymi

¹³⁰ W. Szczypiński, *Dzieje łódzkiej szkoły włókienniczej w Polsce niepodległej*, Łódź 1969, s. 20.

¹³¹ W. Łopaciński, *Projekt założenia Instytutu Politechnicznego w Łodzi latach 1864-1867*, Łódź 1928, s. 4.

rząd carski tłumaczył opóźnienie utworzenie szkoły, był fakt, że Imperium borykało się ze znacznie bardziej palącymi problemami w zakresie edukacji. Spore środki, które miały zostać przeznaczone na łódzką szkołę, wolano zainwestować w sieć podstawowych szkół publicznych, które miały kształcić masy chłopów, miejscami odciętych do tej pory od jakiegokolwiek formy edukacji¹³².

Warto zwrócić uwagę, że koncepcję utworzenia w mieście uczelni o charakterze technicznym szczególnie wspierały kręgi łódzkiej burżuazji. Ze względu na źródło rozwoju okręgu, przemysł włókienniczy, Łódź oraz okolice potrzebowały stałego napływu kadry specjalistów, która potrafiłaby zarządzać poszczególnymi działami fabryk, ale także interesowała się oraz orientowała w pracy z nowinkami technicznymi usprawniającymi produkcję, które łódzcy przedsiębiorcy chętnie sprowadzali szczególnie z Wielkiej Brytanii i Niemiec. W Łodzi mimo wielu funkcjonujących w mieście fabryk i zakładów, które prowadziły wymianę handlową ze znaczną częścią świata (Ameryka Północna, Bliski Wschód, Azja) rynek był ubogi w lokalnych specjalistów, co przyczyniało się do wysokich kosztów produkcji. Taki stan rzeczy oraz zgodna z mentalnością *lodzermenscha* chęć dbania o rozwój lokalnej społeczności, ale też własnych interesów, sprawiły że aż do II wojny światowej, łódzcy przedsiębiorcy chętnie wspierali będa wysiłki magistratu. Świadectwem takiego poparcia może być chociażby walne zgromadzenie członków Krajowego Związku Przemysłu Włókienniczego z 22 marca 1921 r. Ustalono wtedy, że związek przeznaczy 1 milion marek na powstanie w Łodzi politechniki i zwraca się *do innych organizacji o poparcie inicjatywy związku*¹³³.

Do kwestii utworzenia w mieście politechniki powracano również pod koniec 1919 r. Podczas posiedzenia Rady Miejskiej 19 listopada radny Ludwik Kern złożył stosowny wniosek¹³⁴. Pomysł ten podobnie jak w ubiegłym wieku, poparli łódzcy przedsiębiorcy, natomiast ponownie nie został on zrealizowany. Mimo chęci magistratu i łódzkiej społeczności, gotowej przeznaczyć na planowany ośrodek akademicki znaczne nakłady finansowe, wszelkie próby i prośby kierowane do Ministerstw Wyznań

¹³² *Ibidem*, s. 13.

¹³³ *Na Politechnikę w Łodzi*, „Głos Polski” 24 marca 1921 r., s. 3.

¹³⁴ M. Nartonowicz-Kot, *op. cit.*, s. 120.

Religijnych i Oświecenia Publicznego i Ministerstwa Skarbu spotykały się z odmowną odpowiedzią. Operacja ta nie miała szans powodzenia ze względu na brak odpowiednich środków na inwestycję o takiej skali. Władze MWRiOP, w swoich uzasadnieniach, podnosiły kwestię priorytetów do jakich należało szkolnictwo podstawowe i średnie, ale również braku możliwości, zapewnienia odpowiedniej kadry pracowniczej dla mającej powstać placówki w ówczesnych realiach.

Ze względu na kolejną odmowę ze strony Ministerstw, którą łódzki magistrat otrzymał w czerwcu 1921 r., w walce o utworzenie w Łodzi ośrodka akademickiego, zarysowała się nowa tendencja. Część radnych miejskich i społeczeństwa postulowało o utworzenie w Łodzi Uniwersytetu. Potrzebę tę tłumaczono brakiem wykwalifikowanej kadry medycznej i nauczycielskiej. Rozwiązanie to miało szereg zalet, z których najważniejszą wydaje się ekonomiczność takiego rozwiązania. Radni zauważali, że mimo że szkoła techniczna zdecydowanie pozytywnie wpłynęłaby na dalszy rozwój przemysłu, to jest to rozwiązanie wymagające znacznych nakładów finansowych, okazałej siedziby oraz aby zachować wysoki poziom nauczania - rozbudowanego parku maszynowego, odczynników, innych elementów wyposażenia pracowni i warsztatów. Zwolennicy utworzenia w mieście uniwersytetu spotkali się również z obiekcją ze strony społeczeństwa, które, w dobie kryzysu, nie widziało sensu w kształceniu kolejnych intelektualistów, którzy w wyniku cięć i zwolnień, znajdowali się wówczas w bardzo trudnej sytuacji. Wierzano, że jedynie wykształcenie fachowe, techniczne lub inaczej powiązane z funkcjonującym w mieście przemysłem, jest w stanie zabezpieczyć młodego człowieka na rynku pracy. Stanowisko to było popularne, a lokalna prasa donosiła, że *projekt utworzenia w Łodzi uniwersytetu posiada małą ilość zwolenników i zdaje się być nierealny*¹³⁵. Mimo obiekcji co do zasadności takiego charakteru łódzkiej uczelni, Rada Miejska na przestrzeni lat dwudziestych podejmowała pertraktacje z rządem, które za każdym razem kończyły się fiaskiem. W odpowiedziach padały argumenty podobne do tych, które uniemożliwiały zainstalowanie w Łodzi politechniki. Zwracano przede wszystkim uwagę na kwestię potrzeby finansowania istniejących już szkół, braki lokalowe i kadrowe.

¹³⁵Jak Łódź uczci rocznicę niepodległości państwowej? Czy założenie uniwersytetu jest projektem realnym? Opinia odnośnie ankiety redakcji „Kuriera Łódzkiego”, „Kurier Łódzki”, 9 października 1928, s. 5.

Trzecia tendencja, to licznie podzielana w trudnych ekonomicznie dla miasta czasach, opinia, że magistrat powinien zainwestować w rozwój szkół średnich o charakterze technicznym. Poglądy te nasiliły się szczególnie w okresie wielkiego kryzysu gospodarczego, kiedy na rynku brakowało miejsc pracy dla pracowników umysłowych. Doprowadziło to do przekonania, że ludzi z wyższym wykształceniem jest już zbyt wielu, więc utworzenie kolejnej uczelni wyższej nie ma sensu. Specyfika miasta miała zachęcać mieszkańców do rozwijania się w zawodach technicznych i zdobywania praktycznych umiejętności, które pomagałyby w podjęciu pracy. Pogląd ten popierali również niektórzy przedstawiciele łódzkich elit finansowych, jak Tadeusz Sulborski, generalny dyrektor Banku Handlowego w Łodzi¹³⁶. Opisywane stanowisko było stosunkowo popularne, pozostawało również w zgodzie z radami udzielanymi łódzkiemu magistratowi przy okazji odmownych odpowiedzi w sprawie zainstalowania w mieście uczelni. Rząd zalecał bowiem dalsze rozwijanie Państwowej Szkoły Włókienniczej poprzez utworzenie w niej pracowni naukowej i stacji doświadczalnej, które byłyby kolejnym krokiem na drodze do utworzenia w mieście politechniki¹³⁷.

Sprawa charakteru planowanego w Łodzi ośrodka akademickiego, żywo interesowała opinię publiczną. Kwestia utworzenia w Łodzi uczelni wyższej została ponownie podniesiona w 1928 r. Nowa instytucja miała stanowić uczczenie dziesięciolecia niepodległości kraju. W październiku 1928 r. „Kurier Łódzki” opublikował ankietę pt. *Jakiego typu uczelnia winna powstać w Łodzi*. W odpowiedziach, oprócz opinii opowiadających się za jedną z trzech przedstawionych opcji, pojawiały się również inne, cieszące się mniejszym poparciem propozycje. Co ciekawe, niektórzy z piszących do redakcji obywateli zauważali potrzebę zadbania o dostęp sztuki i kultury, który w Łodzi, mimo dynamicznego rozwoju miasta, wciąż pozostawiał wiele do życzenia. Z tego powodu proponowano utworzenie Muzeum

¹³⁶ *Jak uczymy 10-lecie niepodległości. Łódź potrzebna jest średnia szkoła techniczna. Dalsze opinie czytelników „Kuriera Łódzkiego”, „Kurier Łódzki”, 10 października 1928, s. 5.*

¹³⁷ *Rezultat kwesty majowej na P. M. S., „Głos Polski”, 1 lipca 1921, s. 6.*

Sztuk Pięknych¹³⁸ lub gmachu teatru¹³⁹. O wyższej uczelni artystycznej nie wspominało.

Na przestrzeni lat 20. XX w. magistrat łódzki wielokrotnie poruszał kwestię potrzeby utworzenia w mieście ośrodka akademickiego, podejmował również szereg kroków mających na celu zrealizowanie tego planu. Nie udało się jednak zainstalować stabilnej uczelni z siedzibą w mieście. W okresie 1925-1928 w mieście działała Wyższa Szkoła Nauk Społecznych i Ekonomicznych prowadzona przez dr. Edmunda Jana Rejmana. Od 1928 r. w Łodzi działała filia Wolnej Wszechnicy Polskiej, która po 10 latach uzyskała uprawnienia szkoły akademickiej i mogła nadawać tytuł magistra¹⁴⁰. Podczas kolejnych posiedzeń Rady Miejskiej, proponowano nowe koncepcje różniące się propozycją charakteru uczelni. Mimo regularnych negatywnych odpowiedzi ze strony rządu, w okresie międzywojennym, kwestia wyższej edukacji w Łodzi nie traciła na popularności. Miasto kilkakrotnie przeznaczało pod budowę tego typu uczelni place, w kręgach lokalnej burżuazji organizowano zbiórki, tematu dotyczyła ożywiona debata publiczna. Niestety, wysiłki łódzkiej społeczności, aż do drugiej wojny światowej będą spotykały się z odmowami ze strony rządu, a pierwsza uczelnia wyższa w mieście powstanie dopiero w 1945 r.

5. Historia i znaczenie Państwowej Szkoły Włókienniczej dla rozwoju przemysłu włókienniczego w Polsce

Wobec braku wyższej uczelni technicznej, zgodnie z zaleceniami rządu, ważną rolę w kształceniu kadr dla przemysłu włókienniczego pełniła Państwowa Szkoła Włókiennicza. Jej powstanie nierozdzielnie wiąże się z wysiłkami polskich przedstawicieli, którzy postulowali o utworzenie politechniki w latach 1864-1867. Choć opisywane wcześniej wysiłki polskiej delegatury nie przyniosły oczekiwanych efektów,

¹³⁸ *Uniwersytet czy..., op. cit.*, s. 5.

¹³⁹ *Jak Łódź..., op. cit.*, s. 5.

¹⁴⁰ O Wyższej Szkole Nauk Społecznych i Ekonomicznych, por. E. Pleszkun-Olejniczak, *Wyższa Szkoła Nauk Społecznych i Ekonomicznych (1925–1928)*, w: *Rocznik Łódzki*, t. 26, Łódź 1978, s. 227–249. O łódzkim oddziale Wolnej Wszechnicy Polskiej: por. K. Baranowski, *Oddział Wolnej Wszechnicy Polskiej w Łodzi 1928-1939*, Łódź 1977.

w niedługim czasie (1869 r.) władze carskie zdecydowały się powrócić do tematu, wysyłając dyrektora łódzkiej oświaty Ernesta von Berga do zachodnich technicznych szkół zawodowych (ze szczególnym uwzględnieniem słynącej z włókiennictwa szkoły w Chemnitz), tak aby później mógł on zorganizować na ich kształt podobną placówkę w Łodzi. W ten sposób powstała Łódzka Wyższa Szkoła Rzemieślnicza, zasadność funkcjonowania której wkrótce potwierdziły rosnące z roku na rok liczby studentów pierwszego roku¹⁴¹.

Po kolejnych zmianach nazwy (od 1899 r. placówka działała jako średnia szkoła techniczna pod nazwą Łódzka Szkoła Rękodzielniczo-Przemysłowa), trudach wojny, w trakcie której jej gmach zamieniono w szpital, w 1919 r. swoją działalność rozpoczęła Państwowa Szkoła Włókiennicza, która funkcjonowała aż do 1939 r. Początkowo szkoła borykała się z trudnościami natury lokalowej, w należącym do niej gmachu funkcjonowały biura wielu instytucji, w tym sądu. Włókienniczy charakter uczelni potwierdzało chociażby istnienie początkowo jedynie trzech działów: przędzalniczego, tkackiego i farbiarsko-wykończalniczego¹⁴². W kolejnych latach powstały również wydziały mechaniczny i dziewiarski. Ten ostatni rozwijał się dzięki współpracy, jaką dyrektorowi udało nawiązać się z zakładami konstruującymi maszyny, które zdecydowały się udzielić szkole zniżki lub w celach reklamowych ofiarować do użytku studentom swoje wyroby¹⁴³. Dyrektor zdając sobie sprawę z faktu, jak ogromne znaczenie wobec znaczących braków w przypadku Łodzi ma odpowiednie wykształcenie kadry, inwestował w swoich pracowników, posyłając ich na studia doksztalcające, tak jak miało to miejsce w przypadku Władysława Malinowskiego, którego delegowano do Chemnitz, aby tam poznał tajniki maszynoznawstwa

¹⁴¹ W. Szczygielski, *Dzieje łódzkiej...*, op. cit., s. 13.

¹⁴² *Parę słów o Państwowej Szkole Włókienniczej w Łodzi*, „Technik Włókienniczy” 1929, nr 5, s. 24.

¹⁴³ Dzięki ukończeniu znanej w środowisku włókienniczym szkoły w Chemnitz, Trojanowski posiadał rozległe kontakty, a także pewnego rodzaju renomę, która pozwalała mu na zdobywanie dla szkoły znacznych korzyści. W trakcie swojej kariery wielokrotnie pozyskiwał dla szkoły korzystne zniżki na (lub bezpłatnie, same) maszyny mające służyć praktykującym uczniom. Kwestii tej dotyczyła również jedna z pierwszych decyzji dyrektora o kupnie w Wytwórni Maszyn Przędzalniczych Dobson i Barlow (Bolton, Wielka Brytania) skróconego zespołu maszyn cienkoprzędnych do bawełny. (por. W., *Dzieje łódzkiej...*, op. cit., s. 24.

dziewiarskiego¹⁴⁴. Postać dyrektora Trojanowskiego była również kluczowa dla prężnej współpracy Państwowej Szkoły Włókienniczej z Chemnitz. Zagraniczna uczelnia chętnie udzielała pomocy rozwijającej się łódzkiej instytucji, o czym świadczyć może fakt przekazywania kosztownych maszyn¹⁴⁵.

Innym ważnym wydarzeniem w życiu szkoły, a zarazem kluczowym dla dalszego rozwoju centralnych instytucji doradczych i zarządzających w przemyśle włókienniczym, było powołanie, mającego funkcjonować przy szkole, natomiast nie będącego jej bezpośrednią częścią „Zakładu badania surowców i wyrobów włókienniczych oraz innych materiałów przemysłowych”. Placówka miała podlegać Ministerstwu, natomiast korzystać z kadry dydaktycznej oraz pomieszczeń należących do szkoły. Celem instytucji było pełnienie roli ciała doradczego dla przemysłu włókienniczego, aby ten mógł się rozwijać pod względem technologicznym. W momencie powołania była to jedyna tego typu instytucja działająca w kraju, a z biegiem czasu jej decyzje dotyczące przemysłu włókienniczego rozstrzygającymi dla administracji państwowej, ministerstw, itp. itd¹⁴⁶.

Państwowa Szkoła Włókiennicza była więc ważną placówką, która nie tylko kształciła kolejne pokolenia łódzkich specjalistów włókienników, ale dała również początek pogłębionym badaniom nad włókiennictwem, które przyczyniły się do dalszego, powojennego rozwoju łódzkiego przemysłu. Oprócz wspomnianego Zakładu Badawczego w 1929 r. Stowarzyszenie Absolwentów Szkoły Włókienniczej w Łodzi zaczęło wydawać „Technika Włókienniczego”, pierwsze czasopismo techniczne poświęcone wyłącznie przemysłowi włókienniczemu w niepodległej Polsce. Magazyn ukazywał się do wybuchu II wojny światowej. Można jednak uznać go za protoplastę podobnych tytułów wydawanych pod taką samą lub nieco zmienioną nazwą po 1945 r. np. „Przemysł Włókienniczy”, które były również narzędziem propagowania określonego wzornictwa w okresie powojennym. Państwowa Szkoła Włókiennicza stała się ośrodkiem tworzenia podręczników do technik włókienniczych, ponieważ jej kadra

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 20.

¹⁴⁵ O takich wydarzeniach donoszono m. in. w: *Kronika. Z Państwowej Szkoły Włókienniczej w Łodzi*, „Technik Włókienniczy” 1929, nr 6-7, s. 11.

¹⁴⁶ W. Szczypiński, *Dzieje łódzkiej...*, *op. cit.*, s. 22.

zdawała sobie sprawę, że nie wszyscy zainteresowani mogli pozwolić sobie na podjęcie edukacji w jej murach.

6. Problemy życia artystycznego Łodzi do 1918 r.

Łódź jako miasto, którego dynamiczny rozwój przypada na drugą połowę XIX w., borykała się z problemem braku tradycji kulturalnych i artystycznych. Miasto, którego rozwój wiązał się głównie z przemysłem włókienniczym, w pierwszych dekadach swojego istnienia przyciągało więc głównie techników, majstrów i przedsiębiorców. W okresie tym w Łodzi nie funkcjonowały stałe ekspozycje dzieł sztuki, ani lokalne środowisko artystyczne. Zarysował się wówczas problem charakterystyczny dla rozwoju plastyki łódzkiej aż do końca I wojny światowej. Sztuka pełniła głównie rolę dekoracyjną, a potrzeby szybko bogacących się przedsiębiorców w tym zakresie zaspokajały zagraniczne firmy (z Wiednia, Berlina, Paryża), które przysyłały do miasta swoich przedstawicieli zbierających zamówienia na obrazy dla łódzkich elit¹⁴⁷. Dzieła sztuki traktowano wówczas głównie jako produkty, które wystawiano w witrynach księgarni i efemerycznych składów obrazów. Placówki te nie oferowały jednak dzieł o wysokim poziomie artystycznym. W mieście pojawiały się także nieliczne wystawy obrazów, sprzedawanych przez warszawskich antykwariuszy. Trudna sytuacja w jakiej w tym zakresie znajdowało się miasto, stała się obiektem dyskusji na łamach lokalnej prasy, która od l. 80. zwracała uwagę na potrzebę zorganizowania w mieście środowiska artystycznego, a także utworzenia bardziej stabilnej formy wystawiennictwa dzieł sztuki. Lukę tę w ostatniej ćwierci XIX w. zaczęły wypełniać nieliczne „Salony Artystyczne”, których działalność, ze względu na brak podaży na oferowane przez nie dzieła, miała efemeryczny charakter. Wyjątkiem wśród nich był salon prowadzony przez Z. Bartkiewicza, który działał w mieście, aż blisko pięć lat (1886-1900)¹⁴⁸. Wspominane księgarnie i salony, stanowiły również

¹⁴⁷ H. Zawilska, *Plastyka*, w: *Łódź, Dzieje miasta*, tom. 1, red. Ryszard Rosin, Łódź 1980, s. 607.

¹⁴⁸ J. Strzałkowski, *Artyści, obrazy i zbieracze w Łodzi do 1918 r.*, Łódź 1991, s. 49.

miejsca organizacji przyjezdnych, czasowych wystaw, które również miały charakter komercyjny.

Opisywane zjawiska kształtujące łódzkie życie kulturalne w zakresie plastyki podyktowane były m. in. brakiem zainteresowania rozwijaniem kultury miasta ze strony władz rosyjskich. Choć Carat wspierał rozwój przemysłu włókienniczego, stosując politykę protekcyjną i udzielając kolejnych ulg i pożyczek lokalnym fabrykantom, zaborca nie planował inwestować w rozwój kulturalny miasta. Wobec zaistniałej sytuacji, rolę głównego mecenasa i organizatora łódzkiego środowiska artystycznego przejąć musiały kręgi burżuazyjne. Komercyjny charakter lokalnego podejścia do sztuki, determinował wąskie grono odbiorców, którzy mogli sobie pozwolić na inwestowanie w dzieła. W okresie tym, to właśnie przedstawiciele łódzkiej plutokracji stali się głównymi animatorami życia kulturalnego miasta, a także na drodze szeregu fundacji architektonicznych przyczyniali się do rozbudowy tkanki miejskiej¹⁴⁹. Zabiegali także, aby w Łodzi, która początkowo cieszyła się złą sławą „kulturalnej pustyni” pojawiały się wystawy dzieł uznanych artystów. Miały one nie tylko rozwijać przemysł w myśl światopoglądu *lodzermenscha*, ale były również przyczynkiem do kształtowania własnych kolekcji. Charakterystyka spojrzenia na świat i mentalności członków łódzkich elit kapitalistycznych pozwala na lepsze zrozumienia ich podejścia do kwestii związanych z pięknem i estetyką, którymi kierowali się budując swoje kolekcje, ale również dobierając wzory, które miały być produkowane w lokalnych zakładach. Rozwój sztuki w Łodzi w okresie przed I wojną światową wyznaczać bowiem będą przede wszystkim kolejne, organizowane przez plutokratów, wystawy, podczas których często eksponowano dzieła pochodzące z prywatnych kolekcji.

7. Lokalne elity finansowe jako główny animator życia artystycznego Łodzi do I wojny światowej

W okresie kształtowania się burżuazji łódzkiej wykrystalizowały się dwie cechy, które będą wyróżniać ją na tle ogółu klasy społecznej w Królestwie Polskim. Od

¹⁴⁹ por. K. Stefański, *Udział rodów fabrykanckich w kształtowaniu architektonicznego oblicza Łodzi*, w: *Mecenat artystyczny, a oblicze miasta. Materiały LVI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. D. Nowacki, Kraków 2008, s. 215-234.

samemu początku ujawnił się bardzo jednolity charakter źródeł lokalnych fortun, którym był przemysł włókienniczy. Doprowadziło to do szybkiego organizowania się członków klasy społecznej w komitetach, instytucjach zrzeszających przedsiębiorców, itp. Inną cechą był fakt, że w połowie XIX w. w mieście dorastały już drugie i trzecie pokolenia rodów, których członkowie dalej zajmowali się włókiennictwem¹⁵⁰. Na kulturalny rozwój miasta miał również wpływ jego wielonarodowościowy charakter. Wielka łódzka burżuazja przemysłowa już w latach 80. XIX w. składała się głównie z rodzin niemieckich i żydowskich. W mieście pochodzenie i narodowość miały jednak małe znaczenie. Ponieważ rodziny takie jak Scheiblerowie, Grohmanowie, Geyerowie byli związani z Łodzią przemysłową praktycznie od samego początku jej funkcjonowania, wykształciła się charakterystyczna postawa, którą cechował przede wszystkim lokalny patriotyzm względem miasta.

W związku z charakterem łódzkiego mecenatu sztuk plastycznych, już w XIX w. wykrystalizowała się prawidłowość, która zdeterminowała jego kształt na wiele lat. Bogaci przemysłowcy traktowali dzieła sztuki jako narzędzie budowania prestiżu własnego rodu, obiekt dekoracyjny, a także kolejną formę lokaty środków finansowych. Powodem takiej sytuacji było zaplecze intelektualne budujących w Łodzi fortuny przedsiębiorców, którzy przybywali do miasta jako techniczni specjaliści, zorientowani na powiększanie swoich fortun w wyniku rozbudowy warsztatów, fabryk, ewentualnie ogromnych zakładów. Wiele rodzin, które obecnie najsilniej kojarzą się z bogactwem budowanym dzięki potędze włókienniczej Łodzi, w pierwszych „łódzkich” pokoleniach było raczej nuworyszami, niż pełnoprawnymi członkami burżuazji, biegle obracającymi się w jej kręgach. Nie oznacza to jednak, że owi protoplaści nie zauważali potrzeby otaczania się sztuką. Jednym z podstawowych zadań wobec budowania własnego prestiżu, któremu sprostać musieli nawet najmniej zainteresowani sztuką, ale bogaci fabrykanci, było wzniesienie reprezentacyjnej siedziby. Wybory łódzkich fundatorów w tym zakresie świadczą o ich konserwatywnym guście. Większość z budowanych w mieście rezydencji, została wzniesiona w jednym z popularnych wówczas neostylów (np.: neorenesansowy pałac Maurycego Poznańskiego, u zbiegu ulic Gdańskiej i

¹⁵⁰ por. A. Żarnowska, *Próby kształtowania autowizerunku w wielkomiejskiej opinii publicznej. Przedsiębiorcy Warszawy i Łodzi na przełomie XIX i XX w.*, w: „Przegląd Historyczny” 2004, t. 95, nr 2, s. 196.

Więckowskiego, neobarokowy pałac Roberta Schweikerta przy ulicy Piotrkowskiej 262/264) i zgodnie z tradycjami palladiańskimi (np. Pałac Heinzla na Księżym Młynie, przy ulicy Przędzalnianej 72). Innym popularnym w łódzkim budownictwie trendem był również eklektyzm, który pozwalał projektantowi zestawiać ze sobą w ramach jednego obiektu, różne klasycznie kojarzące się elementy architektoniczne z minionych epok. O braku postępowości w kwestiach estetycznych świadczyć może również fakt, że stosunkowo późno, w pełni wykształtowała się stylistycznie łódzka secesja (głównie w nurcie organicznym), co nastąpiło w latach 1901-1910¹⁵¹. Architektura stanowiła główny obszar działalności artystycznej łódzkich fabrykantów, którzy na przestrzeni drugiej połowy XIX w. znacznie rozbudowali infrastrukturę miasta.

W zakresie wzornictwa i dekoracji wnętrz Łodzianie chętnie korzystali z dokonań zachodnich sąsiadów, szczególnie Niemców i Austriaków. W stosunkowo krótkim czasie wykrystalizował się schemat stylistyczny łódzkich wnętrz fabrykanckich, który wykorzystywano w celu budowania legendy własnego rodu¹⁵². Jak wspomina Maria Kamińska, potomkini rodziny Silbersteinów, w kręgach burżuazyjnych (bądź co bądź dorobkiewiczowskich) niechętnie wspominało się o korzeniach i początkach kariery, które często nie były okraszone zbytkiem i blaskiem. W tym celu, aby zatrzeć swego rodzaju niesmak, uniknąć niewygodnych pytań i komentarzy, łódzcy przemysłowcy chętnie korzystali z określonych stylów, aby legitymizować źródło swojej fortuny. Z tego powodu, w wielu pałacach rodów o niemieckim pochodzeniu, odnajdziemy rozwiązania neogotyckie, w XIX w. uznane przez Niemców za styl narodowy. Styl ten był odpowiedni do dużych reprezentacyjnych pomieszczeń, jak i tych bardziej prywatnych, ale że jako kojarzył się

¹⁵¹ W 1902 r. podczas Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna w Turynie styl przeżywał apogeum swojej popularności na zachodzie. Mimo to organiczne, inspirowane roślinnością formy, pojawiały się licznie w łódzkich budynkach secesyjnych jeszcze w 1910 r. W okresie tym, na zachodzie secesyjne ornamenty zaczynały już przyjmować bardziej geometryczną, zwiastującą modernizm redakcję. W 1911 r. W Belgii powstaje jedna z najwspanialszych rezydencji należących do przemysłowca w Europie. Pałac Stocleta wzniesiony w 1911 r. przedstawia nowe, minimalistyczne, inspirowane estetyką japońską podejście do detali. Do takiego utrudnienia przepływu prądów artystycznych, mógł przyczynić się m. in. zastój budowlany, który dotknął miasto w latach 1905-1907. por. K. Stefański, *Jak zbudowano przemysłową Łódź. Architektura i urbanistyka miasta w latach 1821-1914*, Łódź 2001, s. 149.

¹⁵² A. Pawłowska, *Plastyka...*, op. cit., s. 173.

z aktywną, rycerską postawą, przeznaczonych do użytku mężczyzn. Przestrzenie kobiece odnosiły się raczej do przyjemności spędzania wolnego czasu i lekkości arystokratycznego rokoka, wypełniały je stylizowane na antyki z XVIII w. meble oraz pasujące do nich tkaniny w słodkich odcieniach zieleni, różu czy żółci z wzorami *fête galante*¹⁵³.

Innym zabiegiem, który łódzkie sfery burżuazyjne wykorzystywały w celu zacierania stosunkowo krótkich historii rodu i nadrabiania „zaległości” kulturalnych było zamawianie rodzinnych portretów indywidualnych i zbiorowych. W ten sposób w początkach swoich karier pracowali również malarze, którzy składać się będą na łódzki krajobraz artystyczny Łodzi w kolejnych latach, np. Maurycy Trębacz¹⁵⁴. Warto zwrócić uwagę, że szczególnie około połowy XIX w., często byli to malarze dziś anonimowi, niereprezentujący najwyższego poziomu artystycznego. Stopniowo łódzcy malarze zaczęli zastępować twórców pracujących w wiedeńskich i paryskich firmach, które malowały portrety z fotografii¹⁵⁵. O zapotrzebowaniu na sprawnych portrecistów, wywodzących się z krajowych kręgów, informowano w łódzkiej prasie. Wkrótce w działach ogłoszeń, zaczęły pojawiać się ogłoszenia warszawskich artystów, którzy

nie pozostali głuchymi na głos „Dziennika” nawołującego ich, aby zajęli się w Łodzi zbieraniem obstalunków na portrety olejne, wykonywane według fotografii i aby z tego pola pracy usunęli malarzy zagranicznych¹⁵⁶.

Wskazuje to na dekoracyjną i instrumentalną rolę, jaką w oczach łódzkich przedsiębiorców miała odgrywać sztuka. Omawiane podejście, opisywano już na początku XX w. Stefan Górski w swoim opisie miasta *Łódź społeczna*, wspomina:

¹⁵³ Przykładami tak urządzonych wnętrz, mogą być saloniki miodowy i pistacjowy w pałacu Izraela K. Poznańskiego przy ul. Ogrodowej, a także salon lustrzany w pałacu Herbsta na Księżym Młynie.

¹⁵⁴ J. Strzałkowski, *op. cit.*, s. 6.

¹⁵⁵ H. Zawilska, *op. cit.*, s. 609.

¹⁵⁶ Dziennik, 1886, nr 40, s. 2. Chodzi tu głównie o malarzy berlińskich i wiedeńskich.

atmosfera życiowa przepojona jest hasłem pracy i praktyczności. [...] Zaliczający się do „wyższych sfer” przemysłowych, mają dość wstrząśnień życiowych, by mieli zbytnio przejmować się fantazją wyższych twórców sztuki”¹⁵⁷.

Wyposażenie łódzkich wnętrz fabrykanckich wskazuje na fakt, jak instrumentalnie do kwestii sztuki, w większości podchodzili łódzcy plutokraci. Pałace urządzone były tak, aby z jednej strony oddawać najnowsze obowiązujące tendencje, ale również ukryć „świeżość” fortuny pod szeregiem historyzujących form. W początkowych stadiach rozwoju tej klasy w Łodzi, jej przedstawiciele kierowali się przede wszystkim tym, co było modne i nie przeszkadzał im fakt wtórności takich rozwiązań¹⁵⁸. Świadectwem tego może być popularność pokoi w *stylu wschodnim*, które pojawiały się w łódzkich rezydencjach. Rzadko miały one charakter przemysłanych kolekcji, jak było w przypadku Henryka Grohmana¹⁵⁹, a częściej przeważały w nich europejskiej imitacje perskich dywanów, dalekowschodniej porcelany i bliżej nieokreślonego stylistycznie oręza¹⁶⁰. Ze względu na brak obycia i wykształcenia kulturalnego, stosowanie rozwiązań proponowanych w popularnych wzornikach, wykonanych przez zagraniczne zakłady i rzemieślników, gwarantowało zachowanie w miarę wysokiego poziomu artystycznego oraz możliwość pochwalenia

¹⁵⁷ S. Górski, *Łódź społeczna*, Łódź 1904, s. 29.

¹⁵⁸ Wspomina o tym w swoich pamiętnikach również Zofia Stryjeńska, która odwiedziła pałac Poznańskiego w 1930 r., opisywała jego wnętrza z charakterystyczną swadą: *flirtuary, galerie, żyrandole, schody gdańskie, wazony, oleodruki. Diabli komu co z tego. Dawno nie widziałam tyle świństwa zgromadzonego pod jednym dachem*. por. Z. Stryjeńska, *Chleb prawie, że powszedni: pamiętnik*, t. 1, Warszawa 1995, s. 174.

¹⁵⁹ Od 1911 r. organizowano konkursy graficzne im. Henryka Grohmana, por. Łukasz Grzejszczak, Środowisko artystów łódzkich pochodzenia niemieckiego przed 1918 rokiem, [w:] *Sztuka w Łodzi* (4). Geyer, Scheibler i inni... / *Kunst in Łodz* (4). Geyer, Scheibler und die anderen... Materiały seminarium naukowego Wpływ narodów obszaru języka niemieckiego na rozwój sztuki w Łodzi zorganizowanego przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniu 25 października 2005 roku, red. M. Wróblewska-Markiewicz, A. Lorenc-Karczewska, Łódź 2007, s. 118.

¹⁶⁰ por. D. Kacprzak, *Ja lubię, żeby był glanc!*. *Kolekcjonerstwo wielkiego kapitału: kolekcje burżuazji przemysłowej Ziemi Obiecanej*, w: *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX w.*, red. K. Kłudkiewicz, M. Mencfel, Warszawa 2014, s. 318-341.

się czymś co było wystarczająco wysublimowane dla zagranicznej arystokracji¹⁶¹. W przypadku architektury, przedmiotów używanych na co dzień i wystroju wnętrz imitacja była wręcz zjawiskiem pożądanym, mającym zapewnić wysoki poziom kupowanym obiektom, wobec raczej słabej świadomości artystycznej łódzkich plutokratów.

W okresie przed I wojną światową architektura stanowiła główny obszar działalności łódzkich fabrykantów w zakresie sztuki. Na przestrzeni kolejnych dekad, inwestycje fabrykantów przyczyniły się znacznie do rozwoju infrastruktury miasta. Stanowiły one również jedną z cech charakteryzujących określenie *lodzermensch*, którym zaczęto określać przedstawicieli łódzkich elit finansowych¹⁶². Pochodzący najczęściej spoza granic kraju przedsiębiorcy, którzy zdecydowali się rozwijać swoje fortuny w Łodzi, chętnie inwestowali w rozwój miasta, starając się kształtować jego życie kulturalne, ale również polepszając warunki pracy i życia swoich robotników. Pojęcie to nie jest jednak jednoznaczne i na przestrzeni lat doczekało się szeregu różnych definicji¹⁶³. Badacz pojęcia, łódzki filolog Adam Hemer, zwraca uwagę na dysonans pomiędzy tym, jak pojęcie to zapisało się i co oznacza w mitologii robotniczej, a jak wykorzystywane było w literaturze. To właśnie pisarze w swoich dziełach (wydaje się, że główną rolę odegrała tu *Ziemia Obiecana*) przypisywali *lodzermenschom* pragmatyczne, często pozbawione moralności i przesadnie skupione na doczesności i pieniądzu spojrzenie na świat. Według badań prowadzonych przez Marię Łukowską w pamięci pracowników zakładów, ich właściciele zapisali się raczej jako osoby zaradne, dbające o swoich pracowników i ład w stworzonych przez siebie

¹⁶¹ Proces ten dotyczył będzie w szczególności architektury. Łódzcy fabrykanci chętnie zatrudniali uznanych niemieckich architektów, aby Ci wcielali charakterystyczne dla swojej twórczości rozwiązania proponowane zagranicznym elitom, również w Łodzi.

¹⁶² A. Szram, *W poszukiwaniu nowego wizerunku idealnego Lodzermenscha*, w: *Sztuka w Łodzi. Materiały sesji naukowej zorganizowanej z okazji 45 rocznicy łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 575 rocznicę nadania Łodzi praw miejskich. 4-5 czerwca*, Łódź 2000, s. 18.

¹⁶³ W artykule poświęconym pojęciu *lodzermenscha* w literaturze, jego definicje (a przynajmniej te najbardziej reprezentatywne dla jego recepcji) przedstawia A. Hemer, *Twarz lodermenscha, czyli wizerunek człowieka łódzkiego w Ziemi obiecanej Władysława Reymonta*, w: *Czytanie Literatury: łódzkie studia literaturoznawcze* nr 3, Łódź 2014, s. 309-328.

osiedlach pracowniczych, niczym dobrzy władcy, a nawet ojcowie. Z drugiej strony jest to mit, z którym trudno się jednoznacznie zgodzić, chociażby ze względu na okrutne praktyki stosowane przez fabrykantów względem masy robotniczej, które regularnie i często doprowadzały do strajków i rozruchów w zakładach. Bez względu na to, która z definicji jest bardziej prawdziwa, jedną z najważniejszych cech *lodzermenscha* był lokalny patriotyzm, który potwierdza historia rozwoju miasta. Na przestrzeni lat i pokoleń przyjezdni przedsiębiorcy stawali się nie Polakami, a raczej łodzianami, chętnie inwestującymi czas, wysiłek i nakłady finansowe w podniesienie poziomu życia w mieście. Cecha ta charakteryzowała również podejście do sztuki burżuazji, która chętnie wspierała łódzkich i krajowych artystów.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na swego rodzaju opozycję, w której do standardów polskiej arystokracji stało łódzkie mieszczaństwo. W świecie, w którym fortuny warunkowane były zaradnością, sprytem czy szczęściem, raczej niż przekazywane były z pokolenia na pokolenie w oderwaniu od pracy, pieniądze nie pozostawały tematem tabu. Nie oznacza to jednak, że łódzcy *królowie bawełny*, nie zdawali sobie sprawy z określonych konwenansów, o czym świadczyć może niechętnie wspominanie swojego pochodzenia, próba ukrycia go za ostentacyjnym zbytkiem oraz szybkie adaptowanie się do światopoglądu i zasad towarzyskich klasy burżuazyjnej. Wydaje się raczej, że łódzcy bogacze świetnie potrafili lawirować w różnych środowiskach, uwypuklając poszczególne cechy w różnych sytuacjach. W ten sposób pisze o nich Stefan Gorski, który zwraca uwagę na fakt, że łódzki fabrykant, aby zaprezentować się z jak najlepszej, światowej strony jest w stanie zamówić pełen serwis śniadaniowy wraz z obsługą z Berlina, natomiast na gruncie lokalnym, zarówno on jak i jego żona nie wstydzą się targować nawet o drobne sumy dotyczące i tak tanich przedmiotów jak doniczki, itp.¹⁶⁴. Na wykrystalizowanie się i przetrwanie etosu *lodzermenscha* przyczynił się również fakt, że w zdominowanych przez Niemców i Żydów kręgach łódzkiej burżuazji przemysłowej, nie pojawiali się w większym stopniu (jak np. w Warszawie), przedsiębiorcy o korzeniach arystokratycznych i ziemiańskich¹⁶⁵.

¹⁶⁴ S. Górski, *op. cit.*, s. 30.

¹⁶⁵ A. Żarnowska, *op. cit.*, s. 196.

Mimo że w pierwszych pokoleniach, przedstawiciele łódzkiej burżuazji nie wykazywali zbytniego obycia artystycznego, z powodów potrzeby budowania prestiżu rodu, którego nazwiskiem sygnowano również produkowane towary, już od lat 70. XIX w. żywo interesowali się rynkiem sztuki. Świadczyć może o tym stosunkowo liczna reprezentacja łódzkich fabrykantów w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Do członków tego drugiego należeli przedstawiciele większości wielkich rodów fabrykanckich: Scheiblerów, Grohmanów, Heinzlów, Rosneblattów, Silbersteinów, Geyerów i Schweikertów¹⁶⁶. Warto pamiętać, że w czasach przed wynalezieniem nowoczesnych mediów, sztuka stanowiła jeden z głównych tematów poruszanych w eleganckich salonach, do prowadzenia jakich aspirowała każda głowa rodu. W celu zawierania korzystnych małżeństw, będących formą kontraktów biznesowych nie tylko na lokalnym obszarze, potrzebny był więc nie tylko kapitał, świetny biznesplan, ale również kompetencje towarzyskie. W kolejnych latach i pokoleniach, w miarę rozwoju łódzkiej burżuazji, zdając sobie sprawę ze swoich niedociągnięć i braków w kulturalnej edukacji, głowy rodów przykładły dużą wagę do kształcenia potomków. W przypadku mężczyzn, najczęściej były to studia o charakterze technicznym lub biznesowym, które miały ułatwić im dalszy rozwój i prowadzenie firm. Młode kobiety z rodzin fabrykanckich posyłano na ekskluzywne pensje, aby zgodnie z wymogami ówczesnych konwenansów stały się sprawnymi partnerkami w dyskusjach na temat sztuki i kultury, a także wiedziały jak w efektywny sposób prowadzić okazałe pałace i wille, którymi w przyszłości miały zarządzać oraz pomagać mężowi w interesach na drodze kontaktów towarzyskich. Proces ten miał wyjątkowe znaczenie, ponieważ według zachowanych wspomnień o łódzkiej plutokracji, część z pań zajmujących najbardziej eksponowane pozycje w społeczeństwie, rozczarowywała brakiem podstawowej wiedzy, obycia, a

¹⁶⁶ por. D. Kacprzak, *Kolekcje Ziemi Obiecanej...*, *op. cit.*, s. 67; J. Strzałkowski, *op. cit.*, s. 6.

także „dobrego gustu”¹⁶⁷. O imitacyjnym charakterze zainteresowań artystycznych łódzkich sfer przedsiębiorczych świadczy więc również fakt chęci szybkiego dostosowania się do panujących w tej klasie społecznej zasad reprezentacji siebie i swojej rodziny. Taką przyspieszoną asymilację przejść miał m. in. Izrael Kalmanowicz Poznański, który szybko dostosował się do trendów europejskich, zaczął podróżować do wód do Baden, prowadził życie na wysokim poziomie i inwestował w kolekcję sztuki¹⁶⁸.

Ten typ przedstawicieli łódzkiej burżuazji najjaskrawiej został przedstawiony w *Ziemi Obiecanej* Władysława Reymonta w postaci fabrykanta Mullera i jego córki Mady. Muller, mimo fortuny, która pozwala mu na wzniesienie okazałej siedziby rodowej, nie korzysta z niej na co dzień, ponieważ bardziej od burżuazyjnych konwenansów, ceni sobie skromne życie w małym domku tkackim. Madzie, mimo fortuny ojca, daleko do panienki z towarzystwa, jest głośna, bezpośrednia, ma rumianą cerę i w pewnym momencie powieści wspomina o tym, że jej brat w pałacu nie posiada książek, ponieważ nie znosi ich do tego stopnia, że kiedy wyszła z matką do miasta, spalił wszystkie. Bohaterka korzysta z dobrobytu w podobny do ojca sposób, chętnie wydaje pieniądze na najmodniejsze dodatki, pasmanterię i kreacje, które jednak spotykają się z rozbawioną, a raczej negatywną reakcją ze strony innych członków jej klasy. Problem jedynie powierzchownego przyjęcia burżuazyjnych poglądów, takich jak zamiłowanie do luksusu, który wśród łódzkich elit wciąż mierzył się z dorobkiewiczowskim pragmatyzmem dobrze obrazuje również fragment dzieła, w którym Reymont opisuje wygląd żony bogatego fabrykanta - Lucy Zucker:

Kapelusz i twarz miała kobiety z towarzystwa — milionerki; suknia osoby zamożnej — powozowa; fil de cosy — to znowu coś: nauczycielki, żony

¹⁶⁷ Wspomina o tym m. in. Maria Kamińska, wnuczka Markusa i Teresy Silbersteinów, pisząc że jej babka wyróżniała się na tle innych żon fabrykantów obyciem, czytaniem a także znajomością języków obcych. Kamińska porównuje ją do *starej Poznańskiej* (żony Izraela - Leonii), która wg różnych przekazów nie posiadała podstawowych umiejętności wymaganych od kobiet o jej pozycji społecznej do sprawnego funkcjonowania w sferze, np. znajomość języków obcych, świadomość życia kulturalnego i artystycznego, umiejętności plastyczne lub muzyczne. Według popularnej wówczas opinii Leonia była również analfabatką. por. M. Kamińska, *Ścieżkami wspomnień*, Warszawa 1960, s. 27-28

¹⁶⁸ P. Hertz, *Sedan*, Warszawa 1948, s. 86.

urzędnika, małego kupca; spódniczka spodnia, bo to zobaczyłem, z żółtej gasy jedwabnej, w tanim gatunku — uszłaby, ale cóż, kiedy była ozdobiona bawełnianymi koronkami. Uważa dyrektor — bawełnianymi!¹⁶⁹

Wydaje się, że strój bohaterki świetnie obrazuje podejście łódzkiej plutokracji do luksusowego stylu życia, za którego element w omawianym okresie uznać możemy tworzenie własnej kolekcji artystycznej. W warstwie zewnętrznej należało poniekąd obnosić się z bogactwem, reklamować prowadzone przez siebie interesy. W rzeczywistości pierwsze pokolenia fabrykantów, mimo zdobytych fortun pozwalających na zbytek, skupiały się na co dzień na mniej wysublimowanych potrzebach, w życiu codziennym raczej kierowały się pragmatycznymi zasadami oszczędności i ciężkiej pracy. Halka Lucy uszyta z taniego jedwabiu, obszyta pospolitą bawełnianą koronką może być więc przykładem obiektu funkcjonującego podobnie do tych, którymi zapęłniały się wnętrza powstających fabrykanckich pałaców¹⁷⁰. Obrazy, rzeźby kupowano głównie ze względu na to jakie wrażenie sprawiały, co mogły komunikować o właścicielu i jego statusie majątkowym, a niekoniecznie ze względu na uznanie dla ich artystycznej wartości.

W podobnym kontekście, w krytyczny sposób o kulturalnym i intelektualnym zapleczu łódzkiej burżuazji wypowiada się w swoich listach do żony Marii z Kisielnickich Wojciech Kossak, który kilkakrotnie gościł w mieście realizując zamówienia dla znanych łódzkich rodzin, takich jak Scheiblerowie i Schweikertowie¹⁷¹. Artysta wykonywał obrazy na zamówienie obu rodów, z pierwszym z nich nawiązał kontakty prawdopodobnie przez Edwarda Herbsta (zięcia Karola Scheiblera), którego spotkał i przyjął zamówienie na obraz w Berlinie. Kossak w listach relacjonuje żonie, jak wygląda rynek sztuki w Łodzi i jakimi prawami się rządzi. Z listów wyłania się

¹⁶⁹ W. Reymont, *Ziemia obiecana*, Łódź 1996, s. 188.

¹⁷⁰ Innymi tego typu obiektami są chociażby, zdobiące saloniki Pani domu w Pałacu Poznańskiego żyrandole, które przypominając unikatowe weneckie wyroby szklane, tak naprawdę zostały obstarłowane na zdecydowanie bardziej ekonomicznych warunkach w Czechach.

¹⁷¹ Więcej na temat relacji Wojciecha Kossaka z łódzkimi fabrykantami: D. Klemantowicz, *Wojciech Kossak a burżuazja łódzka*, w: „Studia z historii społeczno-gospodarczej”, t. XX, Łódź 2018, s. 123-130.

obraz społeczności łódzkiej burżuazji, która na dzieła sztuki patrzy jedynie przez pryzmat pieniędzy i ewentualnego prestiżu, które te mogą im przysporzyć. Opisuje m. in. sytuację, w której pokazał Schweikertowi obraz namalowany dla Herbsty, ten zażyczył sobie jednak, aby płótno było większych wymiarów (sic!). Kossak szybko zrozumiał, że przedstawiciele łódzkich elit uczestniczą w pewnego rodzaju rywalizacji na to, który z nich odniósł większy finansowy sukces, postanowił więc wycenić płótno drożej niż mniejsze rywa. Decyzję tę tłumaczył żonie w liście z 25 kwietnia 1914 r., pisząc:

Pan Schweikert jest mało co mniejszy milioner jak Szeibler, ale jeżeli u Szeiblerów zjedzą jednego dnia 10 funtów kawioru, to zaraz nazajutrz u Schweikertów muszą zeżreć stołowymi łyżkami tychże 20. Czyli że gdybym za obraz prawie pół metra większy od Szeiblerowego żądał tylko 8 000 rb., obraziłbym Schweikerta dotkliwie¹⁷².

Kossak opisując Łódź, wspomina o niskim rozwoju kulturalnym miasta i jego prowincjonalności. Przyzwyczajony do pracy na zlecenie głównie polskiej arystokracji, kierującej się nieco innymi zasadami, moralnością i poglądami, konstatował jednak, że pod względem dla Łódzian najważniejszym - finansowym, fabrykanci są świetnymi klientami, ponieważ zawsze sprawnie płacą.

8. Działania łódzkiej plutokracji mające na celu rozwój łódzkiego środowiska artystycznego i podniesienie poziomu świadomości plastycznej mieszkańców miasta

Jednym z najważniejszych sposobów wykorzystywanych przez fabrykantów w celu zapewnienia dalszego rozwoju kulturalnego miasta było udzielanie wsparcia finansowego. Jedną z metod finansowania, przy pomocy której przedstawiciele łódzkiej plutokracji starali się rozwijać lokalne środowisko artystyczne, było fundowanie stypendiów dla wybitnych malarzy i rzeźbiarzy, dzięki którym mogli oni odbywać studia na zagranicznych Akademii Sztuk Pięknych. Tak było m. in. w przypadku jednego z najwybitniejszych artystów łódzkich tego okresu, Samuela Hirszenberga, który, dzięki wsparciu udzielonemu przez małżeństwo Silbersteinów podjął studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, a później w Królewsko-Bawarskiej Akademii

¹⁷² W. Kossak, *Listy do żony i przyjaciół (1883–1942)*, t. 2, Kraków–Wrocław 1985, s. 134-135.

Sztuk Pięknych w Monachium. Inną metodą wsparcia było również kupowanie od stypendystów gotowych obrazów. Rodzina Silbersteinów szczególnie aktywnie angażowała się w rozwój lokalnego środowiska artystycznego. W 1914 r. Stanisław Silberstein przeznaczył 300 rubli na stypendium dla jednego wybitnie utalentowanego łódzkiego malarza. Na jego zainteresowanie niewątpliwie wpływ miał fakt, że jego rodzice Markus i Teresa, już w latach 80. XIX w. uczestniczyli w wystawach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, nabywając i losując wówczas dzieła sztuki. O ich postępowym guście artystycznym świadczyć może fakt, że w swoich zbiorach posiadali oni szkic do obrazu Władysława Podkowińskiego *Szał Uniesień*, który wg niektórych ówczesnych krytyków przewyższał wyrazem ukończony obraz olejny¹⁷³. Ważną rolę w mecenacie artystycznym Silbersteinów odgrywały również plenery organizowane w ich podmiejskiej willi w Lisowicach, których tradycję zapoczątkowała Teresa, a na przestrzeni kolejnych lat kontynuowali jej synowie¹⁷⁴.

Mimo braku uczelni artystycznej, gust artystyczny łodzian starano się wyrabiać przede wszystkim poprzez popularyzowanie sztuki w ramach wystaw organizowanych przez przedstawicieli łódzkiej burżuazji. Ruch wystawienniczy ożywił się w mieście tuż przed końcem XIX w. Choć potrzebę organizacji tego typu wydarzeń w łódzkiej prasie postulowano już w latach 80. XIX w., nie zawsze dochodziły one do skutku. Pierwszą wystawą, która odbyła się pod auspicjami łódzkiej plutokracji, było wydarzenie zorganizowane przez Teresę Silberstein w 1898 r., podczas której wystawiano obrazy z łódzkich kolekcji prywatnych. Podobne wystawy zorganizowano w 1903 r. i w trakcie trwania I wojny światowej w roku 1916. Wśród wystawianych prac znajdowały się głównie dzieła artystów polskich, realistów i impresjonistów, które chętnie kolekcjonowała łódzka burżuazja. Proces ich pozyskiwania możemy prześledzić na przykładzie wystawy obrazów, rzeźb i sztychów z 1916 r. W lokalnej prasie informowano wówczas o kolejnych etapach prac komitetu pod przewodnictwem barona Juliusza Heinzla, w którego skład wchodził również inni przedstawiciele łódzkiej

¹⁷³ Jako dzieło należące do Silbersteinów szkic Podkowińskiego podaje Jacek Strzałkowski w: J.Strzałkowski, *op. cit.*, s. 35. Krytykę obrazu na łamach „Przeglądu Tygodniowego” opublikował 14 kwietnia 1894 r. Stanisław Laurysiewicz.

¹⁷⁴ Więcej informacji na temat działalności artystycznej Silbersteinów, por. D. Kacprzak, *op. cit.*, s. 145-173.

plutokracji Wilhelm Lurkens i Oskar Schweikert oraz Sara Poznańska¹⁷⁵. Obywatele miasta w odezwach proszeni byli o zgłaszanie dzieł, które mogliby wypożyczyć na wystawę. W kolejnym kroku przedstawiciele komitetu odwiedzali zgłaszających w celu oceny zaproponowanych dzieł¹⁷⁶. Inną cechą charakterystyczną łódzkich wystaw plastycznych organizowanych przez fabrykantów do końca I wojny światowej był fakt, że ich celem było wsparcie finansowe potrzebujących, poprzez przekazanie zysków ze sprzedaży biletów na cele dobroczynne, co wpisywało się w mentalność *łodzermenscha*. Środki z organizacji wystawy w 1898 r. przeznaczono na Towarzystwo kolonii letnich dla dzieci żydowskich¹⁷⁷, w 1903 r. wspierano nowo utworzone Towarzystwo Przeciwżebracze, a wojenną wystawę z 1916 r., zorganizowano w ramach Wielkiej Kwesty Ogólnokrajowej „Ratujcie Dzieci”¹⁷⁸.

9. Życie artystyczne miasta w okresie Drugiej Rzeczypospolitej. Rozwój miejskich instytucji wystawiających sztukę i środowiska artystów awangardowych

Charakterystyka życia artystycznego miasta w pierwszych latach Drugiej Rzeczypospolitej nierozzerwalnie wiąże się z problemem sytuacji gospodarczej, w jakiej znajdował się łódzki przemysł. Jeszcze w 1924 r. wybitny literat Witold Wandurski, analizując życie kulturalne miasta podkreślał, że jest ono uwarunkowane przede wszystkim kolejnymi wahaniami koniunktury na rynku włókienniczym. Zmiany te rzutowały zarówno na kolejne zakupy dzieł sztuki przez łódzkich fabrykantów, jak i dostępność finansową wydarzeń kulturalnych wśród mieszkańców miasta, zatrudnionych w głównej mierze w przemyśle włókienniczym. Niestabilna sytuacja gospodarcza kraju prowadziła do okresów znaczącego bezrobocia, które skutkowały

¹⁷⁵ Piotr Jaworski, *Wystawa obrazów, rzeźb i sztychów w Łodzi w 1916 r.*, w: *Sztuka w Łodzi. Materiały sesji naukowej zorganizowanej z okazji 45 rocznicy łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 575 rocznicę nadania Łodzi praw miejskich 4-5 czerwca 1998*, Łódź 2000, s. 65.

¹⁷⁶ *Kronika miejscowa i sąsiedzka*, „Gazeta Łódzka” 1916, nr 142, s. 3.

¹⁷⁷ J. Strzałkowski, *op. cit.*, s. 12

¹⁷⁸ Ze względu na sukces jaki odniosła ta ostatnia, w 1917 r. Zorganizowano w mieście podobną ekspozycję.

spadkiem frekwencji i sprzedaży biletów na wydarzenia kulturalne¹⁷⁹. Kolejnym problemem był fakt, że wobec powszechnej, niskiej świadomości artystycznej obywateli miasta, jeszcze w latach 30. pokutowało przekonanie żywione przez łódzką burżuazję już w XIX w., że miarą jakości dzieła sztuki jest rozpoznawalność nazwiska jego autora, jego wartość dekoracyjna (oceniana wedle konserwatywnego gustu), ale przede wszystkim jego cena. Problem ten aktualny był jeszcze w połowie lat 30., kiedy Karol Hiller ze smutkiem konstatował, że w Łodzi

uderza [...] fakt niezbity, że malarze jak i reszta inteligencji nie stanowią jednolitej grupy społecznej i wyrażając ten czy inny pogląd na rolę sztuki w społeczeństwie, solidaryzują się najczęściej z dążnościami klas posiadających [...]. Brak uświadomienia istotnej roli sztuki i uleganie nagminnemu wartościowaniu rzeczy według ich sprzedażnej okoliczności postawiły większość malarzy w zbyt prostą zależność od bogatych lub władzę mających nabywców¹⁸⁰.

Kolejną cechą charakterystyczną rozwoju kulturalnego Łodzi, był fakt, że słabo zaznajomione ze światem plastyki społeczeństwo, wołało inwestować swój czas i środki w bardziej ludyczne formy kultury, takie jak kino, teatr czy wszelkiego rodzaju występy kabaretowe. Mimo starań podejmowanych przez łódzką burżuazję w zakresie udostępniania sztuki ogółowi społeczeństwa, a także wysiłkom nielicznych animatorów kultury w pierwszych latach po zakończeniu I wojny światowej, sytuacja sceny artystycznej miasta rysowała się stosunkowo podobnie do sytuacji przedwojennej. W mieście funkcjonowała tylko jedna podlegająca magistratowi, instytucja kultury w nikłym zakresie eksponująca dzieła sztuki. Muzeum Nauki i Sztuki w Łodzi otwarte w 1911 r. nie posiadało stałych zbiorów plastycznych, jego zbiory podzielone były na dział etnograficzny, dział zbiorów egzotycznych i kolekcję materiałów Towarzystwa Przeciwgruźliczego¹⁸¹. W salach muzeum wystawiano wówczas m. in. zakonserwowane ludzkie i zwierzęce embriony, kolekcje owadów, wypchane ptaki i

¹⁷⁹ por. W. Wandurski, *W dymach fabrycznych Łodzi. Bawełna, weksle i sztuka*, „Wiadomości Literackie”, 1924 nr 7, s. 3.

¹⁸⁰ K. Hiller, *Malarz, społeczeństwo a sztuka*, „Forma” 1935, nr 3, s. 2.

¹⁸¹ A. Stawiszyńska, *Działalność Muzeum Nauki i Sztuki w Łodzi w latach I wojny światowej*, w: „Zeszyty naukowe Turystyka i Rekreacja”, 2014, nr 2, s. 112.

gady. Wystawy sztuk plastycznych organizowane przez placówkę miały charakter czasowy. Na uwagę zasługuje wystawa otwarta 14 grudnia 1913 r., podczas której wystawiono ok. 300 obrazów i rzeźb głównie lokalnych twórców. Na przestrzeni lat 20. placówka zorganizowała ok. 15 ekspozycji dzieł sztuki, reprezentujących różne dziedziny: malarstwo, grafikę warsztatową, projektowanie plakatów¹⁸². Dalszy rozwój placówki wiąże się z postacią Przecława Smolika, przybyłego z Krakowa, naczelnika Wydziału Oświaty i Kultury. Dzięki jego staraniom, w 1928 r. podpisano umowę, na mocy której placówka otrzymać miała zbiory gromadzone przez lokalną rodzinę ziemiańską Bartoszewiczów¹⁸³. Do ich przekazania doszło w 1930 r., nazwę instytucji zmieniono wówczas na Muzeum Miejskie Historii i Sztuki im. J. K. Bartoszewiczów¹⁸⁴.

Pierwszym znaczniejszym krokiem, w celu ustabilizowania wystawiennictwa dzieł plastycznych w mieście w okresie międzywojennym, była działalność Miejskiej Galerii Sztuki. Jej powstanie wiąże się ze staraniami radnego Mariana Dienstla-Dąbrowy o pozyskanie dla Łodzi źródła wystaw artystycznych o charakterze czasowym. W 1924 r. po nieudanych pertraktacjach z Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 28 marca 1924 r. zgłosił w magistracie ofertę poprowadzenia Miejskiej Galerii Sztuki. Na jej lokalizację wybrano pawilon znajdujący się w parku przy ul. Sienkiewicza. Co ważne, już w pierwszych zamierzeniach autora koncepcji, pojawiały się aspekty kształcenia i edukacji. W ramach odezwy wystosowanej do łódzkiej publiczności na łamach „Kuriera Łódzkiego”, wspominał o potrzebie udostępnienia miastu całokształtu dorobku narodowego w zakresie sztuk plastycznych, a także pokazanie szerszym kręgom kolekcji prywatnych¹⁸⁵. Kształcenie społeczeństwa w zakresie sztuki ważne było również dla magistratu, który w umowie zobowiązywały Dienstla do regularnego organizowania wykładów popularyzatorskich. W kolejnych latach Miejska Galeria Sztuki organizowała „czwartki literackie”, podczas których odczyty wygłosił szereg uznanych, polskich poetów w tym Julian Tuwim i Antoni

¹⁸² D. Kacprzak, *Kolekcje...*, *op. cit.*, s. 96.

¹⁸³ W. Lipiec, *Kultura i oświata w Łodzi w okresie międzywojennym*, Łódź 1973, s. 29.

¹⁸⁴ D. Kacprzak, *Kolekcje...*, *op. cit.*, s. 99.

¹⁸⁵ M. Dienstl-Dąbrowa, *W sprawie Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi*, „Kurier Łódzki” 29 marca 1924 r., nr 88, s. 5.

Słonimski. Warto jednak zwrócić uwagę, że już w samym tytule serii podkreślano jej literacki charakter¹⁸⁶. Trudno jest jednoznacznie określić wpływ Miejskiej Galerii Sztuki na rozwój świadomości plastycznej łódzkiego społeczeństwa. O niskim poziomie zainteresowania łódzkiej publiczności kwestiami artystycznymi może świadczyć m. in. fakt, że najniższą frekwencją podczas całego cyklu spotkań zanotował odczyt uznanego malarza Franciszka Łubieńskiego dotyczący drzeworytu¹⁸⁷. Współpraca między Dienstlem, a magistratem przebiegała sprawnie pod kątem wypełniania obowiązków wymienianych w postanowieniach umowy oraz zysków uzyskiwanych ze stosunkowo wysokiej frekwencji. Niestety, przegląd kolejnych nazwisk artystów, których prace prezentowano na wystawach zorganizowanych w latach 1924-1930 świadczyć może o stosunkowo konwencjonalnym i konserwatywnym charakterze ekspozycji realizowanych w placówce. W okresie tym Miejska Galeria w Łodzi organizowała głównie pokazy prac polskich artystów okresu Młodej Polski oraz mniej znanych i często również utalentowanych malarzy lokalnych, głównie tych, malujących w celach zarobkowych tradycyjne pejzaże. Pośród zorganizowanych wystaw przeważają te prezentujące dokonania grup i stowarzyszeń artystycznych o konserwatywnym podejściu do twórczości (Towarzystwo Artystyczne „Pro Arte”, „Bractwo św. Łukasza”, „Zwornik”, „Sztuka” z Krakowa). W okresie tym zorganizowano również wystawy gwiazd polskiej przedwojennej sceny artystycznej: rodziny Jana, Adama i Tadeusza Styków zorganizowana w marcu 1926 r. i *Wystawa mistrzów malarstwa polskiego* z września tego samego roku. Wobec faktu, że w latach 20., na świecie dobrze przyjmowano sztukę awangardową, nieprzedstawiającą, trudno jest zgodzić się z faktem, że wystawa artystów, którzy w swojej twórczości poddawali się bardziej komercyjnym gustom artystycznym, skupiając się na figuratywnym obrazowaniu rzeczywistości, przyczyniały się do propagowania najnowszych tendencji w sztuce.

¹⁸⁶ M. Nartonowicz Kot, *Samorząd łódzki wobec problemów kultury w latach 1919-1939*, *Acta Universitas Lodziensis*, „Folia Historica”, nr 21. Łódź 1985, s. 127.

¹⁸⁷ Twórczość Łubieńskiego stanowiła również podstawę jednej z dwóch wystaw retrospektywnych zorganizowanych przez miejską galerię sztuki po śmierci artysty w marcu 1925 r. por. K. Zakrzewską, E. Kozłowska-Tomczyk, *1925: wydarzenia artystyczne w kraju*, w: *Polskie życie artystyczne 1915-1939*, red. A. Wojciechowski, s. 135.

Problem ten był głównym zarzewiem konfliktu między Dienstlem-Dąbrową, a radnym miejskim Przecławem Smolikiem. Smolik, uznany krytyk, literat, zwracał uwagę na fakt, że galeria prowadzi silnie skomercjalizowaną działalność, skupiając się na pośrednictwie pomiędzy artystami a kupującymi. Z powodu małej popularności prądów awangardowych wśród większości mieszkańców miasta, dyrektora oskarżano o bycie *przedsiębiorcą schlebającym gustom snobów*¹⁸⁸. Krytycznie o poziomie wiedzy i świadomości artystycznej Dienstla-Dąbrowy, jeszcze w latach 30. wypowiadali się również członkowie Związku Zawodowego Polskich Plastyków w Łodzi¹⁸⁹. W okresie, w którym w Drugiej Rzeczypospolitej rozwijały się prądy awangardowe, również te o radykalnym charakterze (działalność grup „Blok”, „Praesens”), brak wystawy przedstawiającej tego typu dokonania w Miejskiej Galerii Sztuki świadczyć może również o chęci maksymalizowania zysków, niż woli autentycznej edukacji społeczeństwa. Podniesienie sprzedaży biletów było zapewne również celem zorganizowania szeregu wystaw, które miały kusić odbiorców nazwiskami znanych artystów polskich: rodzin Styków i Kossaków, które wypadły bardzo dobrze pod względem frekwencji oglądających. Winą za skomercjalizowanie się Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, Smolik obarczał również poprzedni magistrat, który nienależycie pilnował poziomu organizowanych wystaw. Według danych przedstawionych przez Marię Nartonowicz-Kot, w latach 1924-1927 łódzki magistrat jedynie raz ingerował w sprawy programowe galerii, prosząc Dienstla o zorganizowanie wystawy Kazimierza Stabrowskiego. W wyniku obawy, że sytuacja mogłaby się powtórzyć, 25 września 1930 r., na wniosek Smolika, magistrat podpisał decyzję, która zabraniała dzierżawienie Miejskiej Galerii Sztuki podmiotom prywatnym¹⁹⁰.

Łódzkie życie artystyczne wkroczyło na nowe tory w 1930 r. kiedy to wygasła umowa Dienstla z magistratem i w krótkim czasie lokal po miejskiej galerii sztuki zajął łódzki oddział Instytutu Propagandy Sztuki. Była to instytucja o charakterze ogólnokrajowym, posiadająca swoje filie w większych miastach Polski. W oczach

¹⁸⁸ M. Nartonowicz-Kot, *Samorząd...*, *op. cit.*, s. 114.

¹⁸⁹ por. *O krytyce artystycznej*, „Forma” 1934, nr 3, s. 24.

¹⁹⁰ APL, Akta Miasta Łodzi, *Księga protokołów posiedzeń Rady Miejskiej*, 1775-1945, sygn. 12071, s. 229.

magistratu było więc to rozwiązanie optymalne. Z jednej strony zakładało minimalne zaangażowanie magistratu przy zachowaniu wysokiego poziomu artystycznego organizowanych wystaw.

W ramach funkcjonowania placówki pod auspicjami IPS-u doszło do zmiany w profilu artystycznym organizowanych wystaw. W wyniku podejmowania kolejnych merytorycznych decyzji, w łódzkim IPS organizowano również wystawy artystów awangardowych zrzeszonych głównie w Związku Zawodowych Plastyków Polskich w Łodzi. Podobnie jak podczas poprzedniej formy organizacji, ważnym aspektem stało się upowszechnianie wiedzy na temat sztuki. Przybrało ono jednak bardziej metodyczny i jakościowy charakter. Na przestrzeni lat zorganizowano szereg wykładów i choć w okresie funkcjonowania IPS odbyło się ich o połowę mniej niż w czasach Miejskiej Galerii Sztuki, to wydają się one być stanowczo lepiej dopasowane do potrzeb kształcenia plastycznego łódzkiego społeczeństwa. Na przestrzeni lat 1931-1937, odczyty wygłosili wybitni przedstawiciele sztuki, kreujący ówczesną scenę artystyczną i literacką. Najbardziej zasłużonym wśród nich dla sztuki nowoczesnej był zdecydowanie Albert Gleizes, który 24 kwietnia 1932 r. wygłosił w IPSie odczyt pt. *Art et production* (wykład ten powtórzono w Warszawie), a 28 kwietnia odbył się kolejny odczyt, tym razem o tytule *Art et science*¹⁹¹. O niskim poziomie świadomości artystycznej łódzkiej publiczności świadczyć może fakt, że w odczycie światowej sławy krytyka sztuki, uznawanego za głównego teoretyka kubizmu, uczestniczyło jedynie 50 osób. Co do drugiego odczytu dane tego typu nie zachowały się, nie jest on również wymieniany wśród 31 odczytów IPS opublikowanych na łamach „Nike” w 1937 r. Warto zwrócić uwagę na temat wystąpienia, które idealnie wpisywało się w przemysłowy charakter miasta. Kwestię potrzeby nawiązania bliskiej współpracy pomiędzy sztuką, a przemysłem oraz odpowiedniego kształcenia projektantów podczas odczytów w IPS głosił również Władysław Strzemiński. W okresie funkcjonowania IPS w Łodzi artysta wygłosił 4 odczyty, które łącznie zgromadziły 235 słuchaczy. Co ciekawe mimo wyraźnej misji łódzkiego oddziału IPS, której celem było podnoszenie

¹⁹¹ M. Kwiatkowska, 1932: *wydarzenia artystyczne w kraju*, w: *Polskie życie artystyczne 1915-1939*, red. A. Wojciechowski, s. 275.

świadomości plastycznej obywateli miasta, odczyty dotyczące bezpośrednio sztuk plastycznych nie stanowiły nawet połowy ze wszystkich zorganizowanych spotkań¹⁹².

Mimo niskiego poziomu zaplecza artystycznego, na przełomie lat 20. i 30. Łódź stała się ważnym ośrodkiem rozwoju polskiej awangardy. Niewątpliwie byłoby to niemożliwe, gdyby nie działalność grupy „a.r.”, zrzeszonej wokół postaci Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro. Powstała ona, kiedy w wyniku narastających konfliktów natury teoretycznej dotyczących misji i kierunków, w których powinna rozwijać się nowa sztuka, artyści opuścili szeregi warszawskiego stowarzyszenia architektów „Praesens” i na początku lat 30. przenieśli się do Łodzi. W gronie członków utworzonego w 1929 r. ugrupowania, oprócz pary artystów i malarza Henryka Stażewskiego, znaleźli się również literaci Julian Przyboś i Jan Brzękowski¹⁹³. Świadczyć to może o postulowanej przez jej członków potrzebie współpracy i wzajemnego przenikania się dziedzin twórczości artystycznej, na drodze którego miała powstawać sztuka odpowiadająca na potrzeby danych czasów. Postępowe poglądy pary artystów przyczyniły się również do zorganizowania się artystów, którzy, choć nie tak radykalni jak członkowie „a.r.” również wierzyli w potrzebę unowocześnienia łódzkiego środowiska artystycznego. Skupieni byli w Związku Zawodowym Polskich Plastyków, należeli do nich m. in. Aniela Menkes, Stefan Wegner, Jerzy Krauze czy wspomniany Karol Hiller, którzy wchodzili również w skład redakcji wydawanego przez Związek czasopisma „Forma”, na łamach którego zamieszczano artykuły dotyczące aktualnych problemów sztuki nowoczesnej.

Jak zauważał Władysław Strzemiński, już na początku lat 30. w Łodzi pojawiła się publiczność gotowa na odbiór sztuki awangardowej. Z drugiej strony wciąż nie była ona zbyt liczna i stała w opozycji do ogólnego gustu społeczeństwa popierającego konserwatywne rozwiązania. W wyniku omawianej polaryzacji, sztuka w mieście stanowiła również obiekt sporów o charakterze ideologicznym i politycznym. Z lewej strony barykady znajdowała się grupa „a.r.” i jej zwolennicy. Władysław Strzemińskiego i Katarzyna Kobro nie kryli się ze swoimi dotychczasowymi

¹⁹² Na podstawie: *Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki z okresu od 18 VI 1930 do 1 IV 1937*, „Nike” 1937, s. 310-312.

¹⁹³ A. Saciuk-Gąsowska, *Narodziny muzeum sztuki nowoczesnej. a.r. (awangarda rzeczywista - artyści rewolucyjni)*, „Cenne, bezcenne, utracone” 2008, nr 4 (57), Warszawa 2008, s. 14.

doświadczeniami artystycznymi w Rosji Radzieckiej na początku lat dwudziestych oraz lewicowymi, postępowymi poglądami nie tylko na formę dzieła sztuki, ale również ustrój społeczeństwa, potrzebę jego ciągłego kształcenia na drodze rozwoju (szczególnie grup gorzej sytuowanych: robotników, biednej inteligencji) oraz dopasowanie charakteru twórczości do potrzeb danych czasów. Ze swoich doświadczeń w Rosji Strzemiński wyniósł przekonanie, że owo ulepszanie gustu społecznego, może przebiegać stosunkowo sprawnie, pod warunkiem, że wspomnianym grupom społecznym zapewni się ciągły kontakt z wybitnymi przejawami sztuki nowoczesnej. Orientacja lewicująca wspierana była również przez magistrat miasta, który w drugiej połowie lat 20. składał się głównie z członków PPS. Przeciwwagą dla postępowych idei stanowiły nacjonalistyczne, konserwatywne poglądy artystów, dla których bastionem stał się związek „Ryngraf”, którego członkowie żywili przywiązanie do wartości tradycji i narodowości, co przekładało się również na ich konwencjonalne, powściągliwe podejście do sztuki. Najważniejszą postacią w tym kręgu był malarz Wacław Dobrowolski, który swoje poglądy starał się propagować w prowadzonej w latach 30. w mieście prywatnej szkole artystycznej, a także na łamach czasopisma „Polska Droga”. Zwolennicy sztuki tradycyjnej, często żywiący przekonania nacjonalistyczne, wsparcia ze strony magistratu doczekali się dopiero w połowie lat 30., kiedy władze w mieście objęli endecy.

Rosnące artystyczne napięcie w mieście doprowadziło do otwartego konfliktu pomiędzy dwoma obozami. Do kulminacji animozji doszło kiedy w 1932 r. Władysław Strzemiński otrzymał Nagrodę Miasta Łodzi. Z decyzją tą nie zgadzali się polscy nacjonaści, zwolennicy sztuki konserwatywnej, opartej na odwzorowywaniu rzeczywistości. Podczas ceremonii wręczenia doszło do skandalu, kiedy grupa malarzy skupionych wokół Wacława Dobrowolskiego w ugrupowaniu „Ryngraf”, przerwała uroczystość prezentując transparenty z hasłami „Precz z bolszewizmem w sztuce”, „Precz z truciicielami sztuki polskiej”. Dobrowolski w pewnym momencie wskoczył nawet na stół i wygłosił płomienne przemówienie, w którym m. in. nazwał unizm Strzemińskiego *syntezą destrukcji*¹⁹⁴. Wydarzenie to odbiło się szerokim echem w

¹⁹⁴ S. Wegner, *Wspomnienia biograficzne*, w: *Władysław Strzemiński. In memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988, s. 36.

krajowych środowiskach artystycznych. Niebawem po nim w czasopiśmie „Sztuki Piękne” opublikowano list Dobrowolskiego, w którym przekonywał, że

jedynie dla matolów i nieuków malarskich sztuka jest abstrakcją, natomiast od tysiąca lat była niezmiennym wyrazem duchowego oblicza narodu, oraz wielkim ogniwem spajającym ludzkość w pochodzie ku najwyższemu ideałom¹⁹⁵.

Spór ten wszedł w kolejną fazę w 1934 r. kiedy to do władz miejskich doszła endecja i ograniczyła subwencję na funkcjonowanie Instytutu Propagandy Sztuki o 25%, okrzykując instytucję mianem „bolszewickiej”. W kręgach nowych władz pojawiła się wówczas koncepcja postulująca przekazanie lokalu w zarząd „Ryngrafu”. Plany te krytykowali zrzeszeni w Związku Zawodowym Polskich Plastyków w Łodzi, dając upust swojemu niezadowoleniu na łamach „Formy”, ubolewając, że podczas wystaw organizowanych w IPS, sztuka abstrakcyjna wcale nie stanowi tematu większości ekspozycji, a zarzuty członków „Ryngrafu” są bezpodstawne¹⁹⁶. Instytucja odzyskała fundusze dopiero wraz z kolejnymi zmianami w łódzkim magistracie¹⁹⁷.

Misja łódzkiej filii Instytutu Propagandy Sztuki, w latach 30., miała na celu m. in. zapoznanie odbiorców ze sztuką współczesną, a także popularyzowanie jej rozwiązań względem prezentowanych wcześniej w głównej mierze tematów związanych ze sztuką tradycyjną. Ten obszar działań w okresie powojennym odgrywał będzie ważną rolę w polityce kreowania nowego wzornictwa. W latach powojennych, na przestrzeni kolejnych lat, w artykułach publikowanych w pismach branżowych badacze tematu, artyści i pracownicy centralnych instytucji kierujących wzornictwem w przemyśle włókienniczym, zwracali błądą uwagę na konserwatywny gust społeczny, który powodował niski popyt na tkaniny drukowane w nowoczesne, abstrakcyjne, geometryczne wzory. Powojenni badacze za taki stan rzeczy obwiniali przede wszystkim fabrykantów, których eklektyczny gust artystyczny, kierowany w głównej

¹⁹⁵ *Kronika artystyczna. Łódź*, „Sztuki Piękne” 1932, nr 6, s. 190.

¹⁹⁶ „*Kurier Łódzki*” p. St. Rach. I sztuka abstrakcyjna, „Forma” 1935, nr 3, s. 18.

¹⁹⁷ Artykuł na ten temat ukazał się również m. in. W katolicko-narodowym czasopiśmie „Orędownik” w 1934 r., por. S. Gelski, *Pięciu mistrzów w IPS-ie. Zbiorowa wystawa prac L. Janowskiego, K. Mackiewicza, S. Mrożewskiego, L. Tyrowicza i W. Zawadowskiego*, „Głos Poranny”, 22 listopada 1936, s. 9.

mierze pobudkami natury finansowej, nie mógł stać się bazą dla kształcenia plastycznego w szerszym zakresie.

Niewątpliwie najważniejszym wydarzeniem w życiu artystycznym Łodzi w okresie międzywojennym było pozyskanie dla miasta międzynarodowej kolekcji sztuki, na drodze kolejnych wysiłków podejmowanych przez członków grupy „a.r.”. Głównym animatorem utworzenia w mieście kolekcji sztuki nowoczesnej był Władysław Strzemiński, który współpracując z Janem Brzękowskim przebywającym wówczas w Paryżu, usilnie zabiegał o pozyskiwanie kolejnych dzieł uznanych twórców zachodniej awangardy. W okresie tym Brzękowski redagował czasopismo „L’Art Contemporain - Sztuka współczesna”, a także współpracował z ugrupowaniem artystycznym *Cercle et Carre*, z którym współpracowała również m. in. Nadia Chodasiewicz - Grabowska (później Léger), dzięki kontaktom i zaangażowaniu której udało się pozyskać szereg dzieł¹⁹⁸. Warto wspomnieć, że Strzemiński był postacią szanowaną w awangardowych kręgach paryskich lat 30., wraz Katarzyną Kobro należeli do grupy *Abstraction - Création*, a zwolennikiem jego twórczości był m. in. Hans Arp, który zaproponował artyście wymianę „jednego Strzemińskiego na jednego Arpa”¹⁹⁹. W kolejnych listach do Juliana Przybosia i Jana Brzękowskiego Strzemiński informował o sytuacji i atmosferze artystycznej Łodzi, a także dalszych postępach, jakie dało mu się poczynić na gruncie pertraktacji z lokalnym magistratem. Pierwszym planem ugrupowania było zainstalowanie kompilowanej kolekcji w Warszawie, wobec niepowodzenia tego planu, wybór padł na Łódź, gdzie ekspozycja miała stać się elementem wystawy Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów. Wobec słabo rozwiniętego zaplecza artystycznego miasta, a także świadomości artystycznej jego obywateli, plany te spotykały się z szeregiem trudności natury urzędowej. Prowadzone

¹⁹⁸ Kiedy w lutym 1930 r. do miasta przybył z Paryża zaangażowany starania Henryk Stażewski, przywożąc jedynie pięć dzieł, Strzemiński zwrócił się do artystki z prośbą o dopilnowanie przekazania i transportu dzieł Georges’a Vantongerloo, Fernanda Légera i Amédée’a Ozenfanta. por. P. Kurc-Maj, A. Saciuk-Gąsowska, *The International Collection of Modern Art of the „a.r.” group: a few words about its history*, w: P. Kurc-Maj, A. Saciuk-Gąsowska (red.), *The International Collection of Modern Art of the „a.r.” group*, Łódź 2019, s. 17.

¹⁹⁹ J. Brzękowski, *Garść wspomnień o postaniu łódzkiej kolekcji sztuki nowoczesnej i o „grupie a.r.”*, w: R. Stanisławski (red.), *Grupa a. r. 40-lecie międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi*, Łódź 1971, s. 15.

w tej sprawie dyskusje dotyczyły głównie kwestii zabezpieczenia ewentualnej kolekcji przed działaniami zmieniających się w kolejnych latach władz miasta. Starania artysty na gruncie łódzkim wspierał Przecław Smolik. Ze względu na brak wyrobionej pod względem gustu artystycznego publiczności, która wciąż hołdowała konserwatywnym nurtom w sztuce, zadanie to nie było łatwe i wiązało się m. in. z odpieraniem ataków lokalnej prasy i środowiska. Strzeмиński, relacjonując kolejne postępy w listach do Juliana Przybosia, wspomina o *zbytniej nowoczesności* planowanej ekspozycji²⁰⁰. Wobec oporu, który pojawił się w mieście, w umowie pomiędzy Strzeмиńskim (jako przedstawicielem grupy „a.r.”), a Smolikiem (przedstawicielem magistratu), postanowiono, że kolekcja zostanie przekazana muzeum na zasadzie depozytu. Zabieg ten zabezpieczał więc obie strony, artyści mogli wycofać należącą do grupy kolekcję z ekspozycji, a magistrat nie narażał się w ten sposób na ewentualne niezadowolenie obywateli, którzy nie do końca gotowi byli zachwycać się dziełami niefiguracywnymi. Do podpisania umowy doszło 15 lutego 1931 r.²⁰¹ Na przestrzeni kolejnych miesięcy kolekcja rozrastała się z 59 dzieł we wrześniu 1931 r. do 104 w tym samym miesiącu w roku 1934²⁰². Ostatecznie łódzka publiczność zyskała dostęp do dzieł najwybitniejszych artystów awangardowych l. 30. Na ekspozycję składały się zagraniczne obrazy i rzeźby Jeana Arpa, Soni Delauney, The van Doesburga, Maxa Ernsta, Alberta Gleizesa, Fernanda Légera, Louisa Marcoussisa, Kurta Schwittersa, Sophie Tauber-Arp, a także dzieła polskich twórców: Władysława Strzeмиńskiego, Katarzyny Kobro, Henryka Stażewskiego, Leona Chwistka, Teresy Żarnower, Witkacego i Mieczysława Szczuki²⁰³. Podobnie jak w przypadku działalności IPS, starającego się wystawiać sztukę

²⁰⁰ A. Turowski, *Listy Władysława Strzeмиńskiego do Juliana Przybosia z lat 1929-1933*, w: J. Starzyński, K. Piwocki, *Rocznik Historii Sztuki*, 1973, nr 9.

²⁰¹ Treść umowy została opublikowana w artykule: Z. Baranowicz, *Początki Międzynarodowej kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*, w: *Biuletyn Historii Sztuki*, 1969, nr 4, s. 423-425. Oryginał przechowywany jest w Archiwum Państwowym w Łodzi, w dokumentacji Wydziału Oświaty i Kultury,teczka nr 1496.

²⁰² Starania o pozyskanie kolejnych dzieł do kolekcji trwały jeszcze w drugiej połowie lat 30. por. P. Kurc-Maj, A. Saciuk-Gąsowska, *op. cit.*, s. 19-22.; Andrei Nakov, *Kolekcja „a.r.” przykład sukcesu społecznego*, w: J. Zagrodzki (red.), *Władysław Strzeмиński. In memoriam*, Łódź 1988, s. 98.

²⁰³ por. Katalog dzieł wchodzących w skład w kolekcji grupy „a. R” opublikowany w *Grupa a. r. 40-lecie międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi*, Łódź 1971.

nowoczesną o wysokiej jakości artystycznej, kolekcja sztuki grup „a.r.” stała się kością niezgody pomiędzy Związkiem Zawodowym Plastyków Polskich, a konserwatywnymi przedstawicielami magistratu w połowie lat 30. artyści zarzucali władzom miejskim utrudnianie dostępu do dzieł sztuki zgromadzonych w Muzeum, przeprowadzając w nim rzekomo konieczny remont²⁰⁴. Po pięciomiesięcznej przerwie, po ponownym otwarciu placówki, okazało się że układ ekspozycji został zmieniony tak, że znacznie osłabiony został dydaktyczny przekaz całości²⁰⁵. Mimo trudności i różnych opinii na temat zbiorów grupy „a.r.”, stanowiła ona ewenement na skalę światową, a także do tej pory stanowi główny trzon kolekcji stałej Muzeum Sztuki w Łodzi.

10. Metody kształcenia artystycznego i rzemieślniczego w Łodzi do 1945 r.

Jedną z cech charakterystycznych Łodzi był fakt, że w okresie do 1945 r. mimo dynamicznego i szybkiego rozwoju miasta, nie udało się utworzyć w nim państwowej wyższej uczelni artystycznej. Na uwagę zasługuje również fakt, że do 1939 r. w mieście powstało jedynie 19 znaczniejszych, choć lokalnych szkół artystycznych²⁰⁶. Wpływ na to miał niemalże całkowicie przemysłowy charakter miasta, które borykało się z problemami gospodarczymi wywoływanymi przez kolejne wahania koniunktury. Ze względu na fakt, że sztuka pełniła w Łodzi głównie rolę dekoracyjną, przeważające w mieście prywatne szkoły artystyczne skupione były na kształceniu artystów, których twórczość odpowiadała gustowi lokalnych mecenasów. Szkoły te reprezentowały konserwatywną orientację artystyczną, w myśl której sztuki nauczano w sposób akademicki. Skupiano się na perfekcji rysunku, a wśród studentów promowano głównie konwencjonalne tematy artystyczne takie jak pejzaż czy portret. Na taki charakter szkolnictwa artystycznego, wpływ miał przede wszystkim fakt, że kierowane ono było głównie przez lokalnych malarzy, którzy wobec niskiego popytu na ich dzieła musieli ratować swoją sytuację finansową otwierając własne szkoły, albo podejmując pracę

²⁰⁴ *Muzeum im. J. I K. Bartoszewiczów*, „Forma” 1936, nr 4, s. 19.

²⁰⁵ *Muzeum*, „Forma” 1936, nr 5, s. 21-22.

²⁰⁶ por. Ł. Grzejszczak, *Szkolnictwo plastyczne Łodzi w latach 1895-1939. Metody kształcenia i ich wpływ na rozwój miejscowego środowiska artystycznego*, M. Poprzęcka (red.), *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje teoria praktyka*, Warszawa 2005, s. 145-162.

dydaktyczną w jednej z już istniejących placówek. Proponowane w tego typu placówkach programy zakładały również realizację zajęć dotyczących wzornictwa i sztuk dekoracyjnych, natomiast stanowiły one jedynie dodatek do ogółu kursu inspirowanego systemami nauczania w Akademiach Sztuk Pięknych. Podejrzewać możemy, że zajęcia te były popularnym hasłem, które miało ukazywać edukację w danej szkole jako gwarant zdobycia praktycznego wykształcenia. Przykładem takiej placówki może być szkoła założona przez Wacława Dobrowolskiego, który w 1937 r. przemianował ją na Szkołę Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego im. Cypriana Kamila Norwida. Ze wspomnień Pinkusa Szwarca wynika jednak, że Dobrowolski hołdował klasycznym rozwiązaniom dydaktycznym takim jak malowanie z modelu²⁰⁷. Ten typ dydaktyki nie odpowiadał ówczesnym problemom nowoczesnego wzornictwa przemysłowego, które w okresie międzywojennym musiało nadążać za dynamicznymi przemianami zachodzącymi na gruncie technologii. Wśród szkół prywatnych działających w okresie międzywojennym, w kontekście kształcenia przyszłych projektantów, na uwagę zasługuje przede wszystkim placówka prowadzona w latach 1935-1939 przez Tadeusza Sprusiaka (syna Marcelego), w której kształcono „dla potrzeb włókienniczych” drukarni²⁰⁸.

Przeciwwagą dla kształcenia prywatnego, stanowiły nieliczne szkoły średnie podejmujące się kształcenia projektantów, ale też pracowników technicznych dla przemysłu. Należały do nich wspomniana Państwowa Szkoła Włókiennicza, która od 1933 r. funkcjonowała pod nazwą Państwowa Szkoła Techniczno-Przemysłowa. Mimo szerokiego programu kształcenia, nauczano w niej jednak głównie technicznych aspektów pracy w przemyśle. Organizacja szkoły zakładała podział na wydziały ze względu na rodzaj produkcji, funkcjonowały wydziały: dziewiarski, tkacki, przędzalniczy, elektryczny, itp. żaden z nich nie skupiał się jednak w pełni na kształceniu artystycznym. W ramach kolejnych działów kształcenia w szkole uczono zarówno rysunku technicznego jak i zawodowego, pedagogami w tym zakresie byli łódzcy artyści, tacy jak Zenobiusz Poduszko, Jan Malik, Emil Ukleja czy projektant

²⁰⁷ A. Kuligowska-Korzeniewska, *„Ratowało mnie malarstwo...”*. Rozmowa z Pinkusem Szwarcem [w:] *Łódzkie sceny żydowskie*, Łódź 2000, s. 129.

²⁰⁸ Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, *Tekst kuratorski do wystawy Sprusiak jakiego nie znamy*, Łódź 2017.

tkanin Marceli Sprusiak. O marginalnym znaczeniu kwestii artystycznych w programie szkoły świadczyć może to, że w trakcie swojego działania w międzywojniu, wobec 158 zatrudnionych wówczas pracowników, było jedynie 6 nauczycieli rysunku (w tym jeden rysunku technicznego)²⁰⁹. Z drugiej strony w ogłoszeniu szkoły zamieszczonym w *Księdze adresowej miasta Łodzi i Województwa Łódzkiego*, podano informację, że kandydaci na uczniów, w ramach egzaminów wstępnych, musieli wykazać się umiejętnością rysunków odręcznych²¹⁰. Co ciekawe, naukę w szkole podjął Samuel Hirszenberg, a także z dyplomem technika chemika, ukończył ją Karol Hiller²¹¹.

Wobec niskiego poziomu wykształcenia i słabo rozbudowanej infrastruktury edukacyjnej, z którymi borykały się ziemie byłego zaboru rosyjskiego, w pierwszych latach Drugiej Rzeczypospolitej łódzki magistrat i władze państwa, podjęły szereg działań, które doprowadziły do utworzenia w mieście nie tylko sieci szkół podstawowych, ale również średnich szkół rzemieślniczych, które miały na celu kształcić przyszłych pracowników przemysłu konfekcyjnego i włókienniczego. Placówki te silniej skupiały się na aspektach artystycznych, a swoją formą nauczania nawiązywały do popularnych wówczas w Niemczech *Kunstgewerbeschule*. Jedną z najprężniej działających była Państwowa Szkoła Przemysłowa Żeńska, która została powołana do życia na mocy aktu organizacyjnego MWRiOP wydanego 28 grudnia 1921 r. w gmachu przy ul. Narutowicza 77. Jej silne powiązanie z rozwijającymi się w mieście przemysłami i rzemiosłami włókienniczym, konfekcyjnym i galanteryjnym, zaznaczano w folderze reklamowym szkoły z 1929 r., w którym pisano, że szkoła podejmuje *zadanie wykształcenia i wychowania szeregu kobiet na pracowniczki, których poziom umysłowy i moralny ma podnieść rozwinąć krajowe zakłady pracy zawodowej*. Szkoła podzielona była na działy: tkactwa artystycznego i wzornictwa na materiały tekstylne, hafciarstwa, koronkarstwa, bieliźniarstwa, galanterii skórzaney i introligatorstwa, jubilerstwa i emalii, a w późniejszym okresie również ceramiki i

²⁰⁹ Dokładny spis nauczycieli zatrudnionych wówczas w placówce, por. W. Szczygielski, *op. cit.*, s. 37-40.

²¹⁰ *Księga adresowa miasta Łodzi i Województwa Łódzkiego*, 1939, s. 36.

²¹¹ Piotr Stachlewski, *Współobecność: artyści awangardowi w kręgu Władysława Strzemińskiego. Karol Hiller (1891-1939). Kompozycje heliograficzne i grafika projektowa*, Łódź 2017, s. 7.

majoliki²¹². Z listy działów, na polu których realizowano kształcenie, wynika więc że większość edukacji skupiona była na przygotowaniu uczennic do produkcji rzemieślniczej, a zdobyte wykształcenie miało ułatwić im otworzenie własnego warsztatu lub przejęcie interesu rodzinnego. Zdecydowaną chlubą szkoły był dział projektowania biżuterii²¹³. Placówce udało się również wypracować metodę współpracy z handlem, ponieważ od 1930 r. obiekty wykonywane przez uczennice miały być sprzedawane w sklepie Goldberga, którego właściciel brał w komis artystyczne, awangardowe obiekty, które sam też wytwarzał²¹⁴. Warto zwrócić uwagę, że poziom prac wykonywanych przez uczennice łódzkiej szkoły musiał być wysoki. Świadczyć o tym może fakt, że podczas Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa, dzieła uczennic nagrodzone zostały szeregiem medali, a część z nich udało się również sprzedać²¹⁵.

Kluczową postacią dla rozwoju nowoczesnych metod nauczania projektowania i sztuki w Polsce był Władysław Strzemiński, którego działalność i poglądy teoretyczne będą stanowiły podwaliny dla dalszego rozwoju Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, utworzonej w 1945 r. Od końca lat dwudziestych artysta, wraz z żoną, awangardową rzeźbiarką Katarzyną Kobro, związał się z Łodzią i jej okręgiem. Na przestrzeni kolejnych lat para artystów starała się wdrażać swoje nowoczesne metody dydaktyczne w szeregu lokalnych średnich szkół rzemieślniczych. Na charakter proponowanego przez nich kształcenia wpływ miały przede wszystkim doświadczenia wyniesione z czasów studiów i nauczania w rewolucyjnych szkołach i pracowniach artystycznych w Związku Radzieckim. Od 1919 r. oboje pracowali w Smoleńsku, gdzie

²¹² *Państwowa Szkoła Przemysłowa Żeńska w Łodzi*, Łódź 1929, s. 3-4.

²¹³ Na uwagę zasługuje w szczególności postać Elżbiety Danielewicz, absolwentki i późniejszej nauczycielki w szkole, która prowadziła przy Piotrkowskiej, a od 1938 r. w Warszawie, zakład jubilerski. Aktywnie uczestniczyła też w życiu polskiego środowiska złotniczego. por. A. Lipczik, *Dział jubilerski Państwowej Szkoły Przemysłowej Żeńskiej w Łodzi w latach 1927-1939*, w: „Sztuka i krytyka” 2019, nr 9, s. 81-94

²¹⁴ Sklep był swego rodzaju ewenementem w przemysłowym mieście. Jego działalnością zainteresował się również Władysław Strzemiński, który chciał podjąć współpracę z właścicielem, promując tam komunikaty grupy a.r. por. A. Turowski, *op. cit.*, s. 248.

²¹⁵ T. Seweryn, *Wystawa Szkół Polskich w Paryżu*, „Szkoła i nauczyciel” 1925, nr 8, s. 217.

uczyli w miejscowej filii UNOWISu²¹⁶. Mimo zmieniającego się stosunku do produktywizmu²¹⁷, Strzeмиński w swojej pracy dydaktycznej, oprócz roli historii sztuki, podobnie jak konstruktywiści, podkreślał również potrzebę kształcenia artystów, którzy poprzez swoją twórczość odpowiadaliby na aktualne potrzeby społeczeństwa, m. in. w zakresie wzornictwa przemysłowego. Jedną z metod włączenia piękna do codzienności nawet najgorzej sytuowanych obywateli w oczach pary, była silna współpraca artysty z przemysłem. Jej umożliwienie stanowiło również główny cel prowadzonych przez nich kursów z zakresu projektowania i sztuki, które realizowali w placówkach szkolnictwa rzemieślniczego na terenie łódzkiego okręgu przemysłowego. Zdobyte na przestrzeni lat doświadczenia przyczyniły się do wykrystalizowania się autorskiego programu dydaktycznego, nawiązującego swoją organizacją do programów dwóch dużych uczelni europejskich o podobnej orientacji artystycznej, Bauhausu i Wchutiemasu. Obie zakładały postępowe kształcenie, oparte raczej na jednoczesnym poznawaniu materiałów, opracowywaniu dobrych wzorów i poszukiwaniu nowych artystycznych form, niż na kopiowaniu dzieł znanych malarzy i rozwijaniu warsztatu jak miało to miejsce w tradycyjnych akademiach sztuk pięknych. Z drugiej strony należy wspomnieć, że mimo postępowości, w koncepcji Strzeмиńskiego ważną rolę odgrywała historia sztuki, która miała dawać studentom świadomość, dzięki której mogliby opracowywać nowoczesne rozwiązania²¹⁸.

Pierwszym doświadczeniem Strzeмиńskiego w tym zakresie w okręgu łódzkim była praca nauczyciela rysunku, którą artysta podjął w 1927 r. w Żeńskiej Szkole

²¹⁶ J. Zagrodzki, *Artyści niepokorni. Sztuka nowoczesna w przemysłowej Łodzi*, Łódź 2017, s. 173.

²¹⁷ Strzeмиński już w 1922 r. krytykował m. in. twórczość głównego przedstawiciela nurtu Władimira Tatlina. por. W. Strzeмиński, *O sztuce rosyjskiej, notatka VIII*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, s. 80. O problemie tym wspomina również badacz polskiego konstruktywizmu Andrzej Turowski por. A. Turowski, *Strzeмиński, grupa „a.r.” i współcześni*, w: *Grupa a. r. 40-lecie międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi*, red. R. Stanisławski, Łódź 1971, s. .

²¹⁸ W tekście *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*, Strzeмиński pisze: *Tradycja jest rzeczą martwą, gdy używamy jej do naśladowania rzeczy minionych; staje się jednak żywą, gdy otwiera wobec nas zagadnienia minionie (nie sposoby ich załatwiania) i wytwarza w nas postawę czynną wobec sztuki.* por. W. Strzeмиński, *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*, „Droga” 1932, nr 3, s. 258-278.

Przemysłowo-Handlowej w Koluszkach²¹⁹. Szkoła została założona w 1925 r. z inicjatywy lokalnego koła Polskiej Macierzy Szkolnej, a jej kierownictwo powierzono Franciszce Kwiatkowskiej. Od połowy 1928 r. stanowisko to objęła Maria Misiążanka, która piastowała je do momentu likwidacji szkoły w 1931 r.²²⁰ Głównym celem placówki miało być kształcenie szwaczek, krawcowych, sprzedawczyń oraz projektantek, mogących w przyszłości pracować w przemyśle włókienniczym. Jak zwracają uwagę badacze historii Koluszek, szkoła od początku miała mieć nowoczesny charakter, o czym świadczyć może chociażby wprowadzenie samorządu uczniowskiego. W postępową wizję władz szkoły dobrze wpisywały się więc poglądy Strzemińskiego. Na innowacyjny charakter programu kształcenia przygotowanego dla szkoły wskazuje fakt, że wraz z informacjami o placówce został on opublikowany w artykule *Architektonizm mody*, na łamach miesięcznika *Budownictwo i Architektura* w 1931 r. Program ten powstawał w zgodzie z poglądami Strzemińskiego na temat edukacji artystycznej. Zakładał on podział na trzy kursy, odpowiadające kolejnym latom edukacji. Kurs 1 możemy porównać do funkcjonujących w Bauhausie i Wchutiemasie kursów ogólnych. Podczas nauki poznawano wówczas formalne aspekty dzieła sztuki:

1. rozmieszczenie linii na płaszczyźnie
2. rozmieszczenie płaszczyzn
3. kompozycję podziałów płaszczyzny
4. monogram z geometrycznych elementów liter
5. dynamikę, energię natężenia, ciężar koloru
6. kompozycję architektoniczną danej płaszczyzny w kontekście puryzmu i architektonizację tej kompozycji zależnie od płaszczyzny
7. fakturę malarską
8. obiektywną fakturę materiałów
9. fakturę ukształtowaną jako przekształcenie materiału.²²¹

²¹⁹ Równocześnie artysta pracował również w lokalnym Gimnazjum Polskiej Macierzy Szkolnej.

²²⁰ A. Kut, J. Winkiel, *Historia Koluszek 1386-1949*, Koluszki 2019, s. 191.

²²¹ W. Strzemiński, *Architektonizm mody*, "Architektura i Budownictwo : miesięcznik ilustrowany, Tom 7, Numer 8-9 (1931) s. 342-343.

Tym co odróżniało koncepcję Strzemińskiego od innych postępowych idei edukacji artystycznej rozwijających się wówczas w Europie, było silne zwrócenie uwagi na historię sztuki. Wspominane formalne aspekty kompozycji dzieła sztuki omawiano więc również w kontekście minionych form. Sprawiało to, że podczas pierwszego roku uczono się głównie założeń teoretycznych. W ten sposób, student miał szansę dobrze zapoznać się z historią form pojawiających się w kolejnych epokach. Właśnie na drodze takiej świadomości, którą w swoich pismach Strzemiński określał mianem „laboratorium form”, młodzi adepci sztuki mogli opracowywać nowe rozwiązania dla wzornictwa. Pogląd ten towarzyszył będzie Strzemińskiemu już od czasów pracy w smoleńskich UNOWIS. Według Janusza Zagrodzkiego:

artyści Unowisu nie chcieli modernizować założeń sztuki, pragnęli dokonać znacznie więcej, odnaleźć system notacji zrozumiałej i przydatny dla wszystkich twórców i przedstawić go przy pomocy form zrozumiałych jako znaki²²².

Wskazuje to również na fakt, jak ważną rolę teoria wg Strzemińskiego powinna odgrywać w dobrym projektowaniu.

Zajęcia praktyczne z zakresu pracy z konkretnymi materiałami rozpoczynały się dopiero na 2 i 3 kursie poświęconym *kompozycji rzeczy użytkowych i ich wykonaniu w materiale*. Polegały one na wykazaniu tytułowego *architektonizmu* przedmiotów użytkowych, w głównej mierze tkanin i ubiorów. Na podstawie założeń kubizmu analitycznego, badano figury form przedmiotów oraz ludzką sylwetkę. O takim podejściu wspominała Katarzyna Kibro komentując osiągnięcia swoich uczennic:

Przez analizę formy odnajdujemy główne linie, charakteryzujące formę figury, kompozycja sukni powinna być zarchitektonizowana. Linie architektoniczne kompozycji sukni, wykreślamy, powtarzając linie elementów formy figury. Na tych liniach opieramy kompozycję ubioru²²³.

²²² J. Zagrodzki, *Katarzyna Kibro i kompozycje przestrzeni*, Warszawa 1984, s. 42.

²²³ K. Winkler. *Dawny i nowoczesny przemysł artystyczny w gmachu Szkół Zawodowych (Górnośląska 31)*, „Kurier Poranny” 26.06.1931 r., s. 3.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę, że poglądy artystów w pewnym stopniu pokrywały się ze spojrzeniem na modę, żywionym przez popularne wówczas komercyjne projektantki *haute couture* takie jak Madeleine Vionnet czy Jacqueline Gres, które w okresie międzywojennym odmieniły oblicze mody kobiecej. W myśl tych zasad, uczennice w Koluszkach miały więc traktować ludzką sylwetkę jako bryłę, a projektowanie dokładnie opracowanego na poziomie kroju i właściwości fizycznych materiału stroju, przypominało na wielu poziomach pracę architekta. W kolejnych latach Strzeмиński kontynuował tę zaawansowaną metodę. Realizowany przez artystów w Koluszkach program chwalono jako przede wszystkim efektywny. W tekście poświęconym wystawie prac uczennic szkoły, która odbyła się w gmachu szkół zawodowych przy ul. Górnośląskiej 31 w Warszawie w 1931 r., Winlder zwraca uwagę, że: *w przeciągu kilku lat, praca ich nad artystycznym wyrobieniem młodocianych adeptów i adeptek, dokonała zaiste cudów*. Krytycy pozytywnie oceniali również awangardowy, nowoczesny charakter kształcenia, podkreślając, że ekspozycja:

obejmuje w dziale krawieczyny damskiej, nader ciekawe, bo całkowicie na nowych zasadach skomponowane, modele sukien i okryć kobiecych i dzieciennych - w dziale galanterii i przemysłu artystycznego, monogramy, nakrycia, szale, poduszki, narzutki, itp. O wyraźnych dążnościach do zastąpienia monotonnego rytmu powtarzających się form i kolorów oraz materiałów - nowym, arytmicznym i dający szerokie pole do popisu w dziedzinie różnicowania faktury - pomysłom i wynalazkom.

Szkołę w Koluszkach oceniano jako jedną z niewielu, w której nacisk kładziono na samodzielność szkolonych projektantów, w których twórczości piękno

nie jest jakimś bezcelowym dodatkiem, luksusem, jednym słowem: ozdóbką, taniego przedmiotu, lecz musi wypływać konsekwentnie i naturalnie z kształtu tego przedmiotu dostosowanego do swojego celu użytkowego²²⁴.

Na podstawie prac wykonywanych przez podopieczne Katarzyny Kobro, zaobserwować możemy silny wpływ poglądów teoretycznych małżeństwa nauczycieli na formalny aspekt proponowanego przez nie wzornictwa. Płaszczyzny wyznaczane

²²⁴ *Ibidem*.

przez kształt serwet i szalików podzielone są w ramach asymetrycznych kompozycji, składających się z prostokątów, kół i półkoli, a także prostokątów o pojedynczych, falistych bokach. Każdy z elementów wykonany jest z tkaniny o różnym splocie, wzorze (paski, kratki, grochy) i fakturze, co świadczy dodatkowo o faktycznym stosowaniu się do założeń planu kształcenia. Na wzajemne relacje płaszczyzn o różnych fakturach, widoczne w pracach uczennic, zwracała również uwagę prasa, określając metodę kształcenia mianem *nowoczesnego zdobnictwa fakturowego*²²⁵.

Należy jednak pamiętać, że głównym celem szkoły było kształcenie dziewcząt do współpracy z przemysłem. Choć prezentowanym wzorom nie można odmówić przemysłanych kompozycji i zastosowania ciekawych rozwiązań (np. częściowe jedynie wykończenie boku serwetki frędzlami (il. 1-3.), czy połączenie tkanin o różnych fakturach w projektach szalików (il. 4.)) nie miały one charakteru przemysłowego, a rzemieślniczy. Wzory projektowane przez uczennice były awangardowe, przez co ich wyroby nie mogły liczyć na dużą popularność na rynku lokalnym²²⁶. Ich złożoność sprawiała również, że miały one charakter rzemieślniczy i nie nadawały się do wdrożenia do masowej produkcji. Pomysły Kobro i jej uczennic, przez ogół społeczeństwa odbierane były raczej jako ekscentryczne. Świadczyć może o tym fakt, że Katarzyna Kobro, która często sama projektowała swoje stroje oraz nosiła kreacje swojego męża, uznawana była za postać wyjątkowo oryginalną, nie tylko ze względu na swój wyrazisty temperament, ale też wygląd. W ten sposób zapamiętał ją np. Marian Minich, wieloletni dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, który w swoich wspomnieniach *Szalona galeria*, pisze że: *zaniedbana i conajmniej ekscentryczna (nosiła np. pasiaste, różnokolorowe pończochy, ściągające okolicznych gapiów) zwracała Kobro na siebie uwagę również niezwykle impulsywnością*²²⁷.

Żeńska Szkoła Przemysłowo-Handlowa w Koluszkach zmagala się jednak z trudnościami finansowymi, przez które często opóźniano wypłaty pensji. Doprowadziło

²²⁵ K. Winkler, *Pokaz nowoczesnego zdobnictwa w gmachu Szkół Zawodowych*, „Polska Zbrojna” 16 czerwca 1931 r., s. 9.

²²⁶ wiązało się to z dotkliwym w Drugie Rzeczpospolitej brakiem mecenatu inteligencji, która ze względu na trudne położenie finansowe nie mogła inwestować w odznaczające się wysokim poziomem artystycznym obiekty przemysłowe. por. K. Winkler, *Dawny przemysł...*, *op. cit.*

²²⁷ M. Minich, *Szalona galeria*, Łódź 1963, s. 56.

to do szeregu strajków, w których uczestniczył Strzemiński. W okresie tym dochodziło również do konfliktów między artystą, a szwaczkami uczącymi w szkole²²⁸. O idealistycznym podejściu do edukacji, żywionym przez Strzemińskiego, świadczyć może fakt, że wystosował w sprawie ich niedostatecznych kompetencji odpowiednie pismo do Ministerstwa. Mimo zaangażowania artystów, w 1931 r. szkoła przestała działać, a Strzemiński i Kobro przenieśli się do Łodzi. W mieście para ponownie poświęciła się kwestii edukacji artystycznej²²⁹. Katarzyna Kobro prowadziła wówczas zajęcia z zakresu estetyki wewnątrz w liceum gospodarczym i szkole gospodarczej²³⁰. Strzemiński w 1931 r. objął kierownictwo Publicznej Szkoły Doksztalcącej nr 10²³¹.

Zanim artysta zaczął pracę w łódzkiej placówce, usilnie zabiegał o możliwość utworzenia własnej szkoły artystycznej²³², która kształciłaby w duchu nowoczesnym. W kolejnych listach do Przybosia z 23 marca i 26 kwietnia 1930 r. wspomina, że złożył w tym celu stosowne dokumenty w Departamencie Sztuki. Wg Andrzeja Turowskiego zawierały one m. in. program kształcenia realizowany w Koluszkach. Strzemiński uznać musiał więc, że jego eksperymenty przynoszą zamierzone efekty, natomiast będąc całkowicie przekonany o słuszności własnych poglądów na edukację artystyczną, chciał wcielać je w życie swobodnie, na własnych zasadach. Według korespondencji Łódź nie była jedynym, oczywistym wyborem dla Strzemińskiego, który rozważał również możliwość wyprowadzenia się na Śląsk. Ostatecznie plany te nie doszły do skutku, a artysta z braku konkurencyjnych ofert, zmuszony był podpisać

²²⁸ A. Turowski, *Listy..., op. cit.*, s. 260.

²²⁹ Jego działania dotyczyły upowszechniania wiedzy na poziomie ogólnym, podczas publicznych wykładów organizowanych w IPSie oraz przede wszystkim za pomocą kolekcji sztuki artystów awangardowych, którą miasto pozyskało dzięki kontaktom artystycznym członków grupy a.r.

²³⁰ We wspomnianych szkołach, artystka uczyła aż do 1937 r. por. Z. Karnicka, *Kalendarium życia i twórczości*, w: *Katarzyna Kobro 1898-1951. W setną rocznicę urodzin*, Łódź 2005, s. 45.

²³¹ Pod koniec lat 20. Strzemiński uczył rysunku w Gimnazjum Koedukacyjnym i Żeńskiej Szkole Średniej Handlowo-Przemysłowej w Łodzi. por. A. Łabęcka, *Kronika grupy „a.r.”*, w: R. Stanisławski (red.), *Grupa a. r. 40-lecie międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi*, Łódź 1971, s. 117.

²³² Choć w opracowaniach pojawia się często mylne przekonanie, że miała być to uczelnia wyższa, Strzemiński w listach nie wskazuje na poziom kształcenia. Ze względu na absolutystyczne podejście do kwestii sztuki, zapewne zależało mu bardziej na możliwości nieskrępowanego nauczania w jedynym, słusznym wg artysty duchu awangardowym.

umowę na kolejny rok szkolny w Koluszkach. Proponowano mu wówczas szereg pozycji w łódzkich gimnazjach publicznych, ale Strzemiński nie zdecydował się na żadne z nich ze względu na powszechny, według artysty, niski poziom nauczania²³³.

Szkoła kierowana przez Strzemińskiego skupiała się przede wszystkim na kształceniu drukarzy. Co ciekawe już wówczas zarysował się problem, który będzie towarzyszył współpracy łódzkiego przemysłu z artystami jeszcze w latach 40. i 50. XX w. Zakłady reprezentujące lokalny przemysł drukarski nie były przychylne szkole, tłumacząc swoje stanowisko głównie brakiem kompetencji jej wykładowców w zakresie nauczania w praktyce aspektów produkcji. Strzemiński w charakterystyczny dla siebie sposób, na zarzuty odpowiedział w wydanym w 1931 r. memoriale grona pedagogicznego Zasadniczej Szkoły Doksztalającej Zawodowej nr 10. Zwracał w nim uwagę na fakt, że w szkole obok artystów malarzy i grafików, pracują również przedstawiciele lokalnych, komercyjnych zakładów graficznych, którzy na co dzień aktywnie wykonują swój zawód. Taki stan rzeczy, odnosiłby się więc do ideałów sztuki użytkowej wypracowywanych jeszcze w XIX w. w ugrupowaniach takich jak Arts&Crafts, a później starano się je wcielić w życie na szerszą skalę w ramach funkcjonowania Warsztatów Wiedeńskich, w których zasadą powstania obiektów użytkowych była ścisła współpraca artysty plastyka i rzemieślnika. W przypadku szkolnictwa podejście to miało zapewne sprawić, że absolwenci szkoły, dzięki zdobytym umiejętnościom, w przyszłości gotowi byłiby podjąć współpracę z przemysłem. Wg informacji podawanych przez Zagrodzkiego, możemy uznać, że lokalne zakłady raczej obawiały się konkurencji ze strony absolwentów szkoły, którzy wygrywali kolejne konkursy i prezentowali swoje prace w ramach organizowanych przez szkołę wystaw. Na przestrzeni kilku lat szkole udało się znacznie polepszyć warunki lokalowe i warsztatowe oraz zdobyć zamówienia od klientów o bardziej postępowym guście (np. Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki, eleganckiej kawiarni Grand-café oraz firmy Altesse)²³⁴. W 1933 r. po kilkuletnich staraniach udało się również otworzyć drukarnię szkolną, w której Strzemiński planował drukować kolejne

²³³ Andrzej Turowski, *Listy Władysława....*, s. 243.

²³⁴ J. Zagrodzki, *Drukarnia nowoczesna w kręgu Władysława Strzemińskiego*, w: *Władysław Strzemiński. In Memoriam.*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1980, s. 110.

numery wydawanych przez grupę „a.r.” *Komunikatów*, a także nowatorsko opracowane pod względem graficznym tomiki poezji Juliana Przybosa²³⁵.

Opisywane animozje podyktowane były zapewne otwarciem lewicowymi przekonaniami Strzemińskiego, które krytycy często określali mianem *bolszewizmu*. Ze względu na funkcję wychowawczą kształcenia, ale i sztuki, w latach 30. łódzkie szkolnictwo artystyczne stało się obiektem debaty publicznej o charakterze politycznym²³⁶. Przejawy prób opracowania jednego, słusznego dla wzornictwa i sztuki w Polsce nurtu, pojawiały się już przed objęciem tych zagadnień gospodarką centralnie planowaną w okresie powojennym. W środowisku artystycznym w okresie międzywojennym spierały się dwie koncepcje. Pierwsza, rozwijająca się już przed I wojną światową w ramach Warsztatów Krakowskich, a później głównie wśród artystów związanych ze spółdzielnią artystyczną Ład, zakładała opracowanie nowego wzornictwa na bazie stylistyki ludowej. Największym sukcesem tej grupy twórców będzie niewątpliwie szereg medali, które uzyskali projektując bryłę i wnętrza pawilonu polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 r. Orientacja ta silnie wspierana była przez polski rząd w ramach szeregu zamówień publicznych na wystrój rozbudowywanej wówczas architektury władzy²³⁷. Drugą orientacją była lewicująca grupa artystów, którzy byli zwolennikami włączenia polskiej sztuki w szerszy nurt międzynarodowej awangardy i modernizmu. Krytykowali oni zbytne inspirowanie się formami ludowymi, które wg nich nie odpowiadały potrzebom danych czasów i stanowiły archaizm. Zwolennicy włączenia polskiego wzornictwa w nurt międzynarodowego, uważali, że *propagatorzy, którzy usiłują wmówić Europie, że cała sztuka w Polsce, stoi pod znakiem ludowej pierwotności, stwarzają o Polsce opinię ujemną i egzotyczną*²³⁸. Artyści ci skupieni byli głównie w ugrupowaniach o

²³⁵ A. Łabęcka, *op. cit.*, s. 126.

²³⁶ Więcej o wychowawczym aspekcie sztuki w okresie międzywojennym, por. B. Nawroczyński, *Sztuka i wychowanie*, „Życie Sztuki” 1939, nr 4, s. 1-26.

²³⁷ Jedną z ważnych postaci tego ruchu był Lucjan Kintopf, wybitny polski twórca tkanin zakardowych, którego prace, charakteryzujące się patriotycznymi motywami orłów, łanów zboża, itp. zdobiły wnętrza reprezentacyjnych sal we wznoszonych przez rząd budynkach ministerstw. W okresie powojennym, artysta będzie wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych.

²³⁸ W. Strzemiński, *O sztuce ludowej*, „Forma” 1933, nr 1, s. 14.

postępowych przekonaniach politycznych, takich jak warszawskie Blok, Praesens, czy założona w Łodzi w 1929 r. wokół Władysława Strzemińskiego grupa „a.r.”

Polskie szkolnictwo średnie o charakterze rzemieślniczo-artystycznym, w okresie międzywojennym, oprócz wysokiego poziomu projektowanych przez uczniów i uczennice obiektów, cechowało również metodyczne i uporządkowane podejście do kwestii kształcenia. W zakresie szeroko rozumianego rzemiosła włókienniczego, główną rolę w kształtowaniu krajowego wzornictwa odgrywały zawodowe szkoły żeńskie, których wystawy organizowano w większych miastach polski z dużą częstotliwością²³⁹. Wysoki poziom kształcenia w tego typu placówkach miał przyczyniać się do rozwoju gustu społecznego. Fakt ten miała uwypuklić wystawa polskich szkół na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu, podczas której polskie szkoły zaprezentowały, oprócz dokonań swoich uczniów, również tablice ukazujące statystyki i metody nauczania, a także plany organizacji poszczególnych placówek. Zabieg ten wyróżniał stoiska polskich placówek z ogółu ekspozycji prezentowanych szkół, które wobec braku konkretnych wytycznych dotyczących organizacji stoisk, skupiały się głównie na promowaniu projektów swoich uczniów, w sposób często nieuporządkowany i przytłaczający natłokiem form. Ważną rolę w opracowaniu metod ekspozycji poszczególnych polskich szkół odegrał uchwalony przez komisję profesorów powołaną przez Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego „Regulamin działu nauczania w dziale polskim na Międzynarodowej Wystawie sztuki nowoczesnej w Paryżu”, który zakładał przede wszystkim skupienie się na pokazaniu stosowanych w kraju metod kształcenia, niż na prezentacji gotowych obiektów, które w przypadku szkół zachodnich często projektowali pedagodzy, a udział uczniów ograniczał się do współpracy przy ich wykonaniu. Zwracano również uwagę na fakt, że proponowane przez szkoły francuskie, austriackie, hiszpańskie a nawet japońskie przedmioty, swoją formą odnosiły się raczej do minionych już stylów, w szczególności secesji. Szkoły polskie (w tym wspomniana łódzka szkoła żeńska), podobnie jak twórcy krajowego pawilonu, w prezentowanych pracach odnosiły się chętnie do rodzimej sztuki ludowej, której formy w połączeniu z założeniami ruchów awangardowych, dały początek nowoczesnej, wpisującej się w nurt art déco estetyce,

²³⁹ W. T., *Wrażenia z dwóch wystaw*, „Arkady” 1936, nr 6, s. 351-352.

która na zachodzie odbierana była jako powiew świeżości. Zagraniczni komentatorzy wystawy zwracali uwagę na fakt, że mimo trudności gospodarczych Drugiej Rzeczypospolitej w zakresie edukacji rzemiosła artystycznego udało się wykształcić „szczęśliwą metodę”, którą powinny inspirować się inne tego typu placówki działające w Europie²⁴⁰.

Mimo takich sukcesów, polski przemysł nie był gotowy i chętny korzystać z osiągnięć rodzimych projektantów. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy był fakt, że majstrowie pracujący w zakładach zarzucali wykształconym w szkołach rzemieślniczych projektantom brak znajomości praktycznych realiów codzienności pracy, co zaobserwowano już przed I wojną światową²⁴¹. Problem ten będzie ważnym obszarem zainteresowania instytucji animujących współpracę sztuki z przemysłem jeszcze po II wojnie światowej. Wydaje się, że jedną z najtrafniejszych analiz sytuacji relacji sztuki i przemysłu, za czym idzie poziomu wzornictwa w Polsce w omawianych czasach, stanowi artykuł Karola Maszkowskiego opublikowany w czasopiśmie „Rzeczy Piękne” w 1928 r.²⁴². W artykule poświęconym Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu, wspomina on o praktycznym braku wykorzystania polskich projektantów przez krajowy przemysł. Sytuacja ta dotyczyć miała w głównej mierze polskiego włókiennictwa, a więc przede wszystkim łódzkiego okręgu przemysłowego. Analizując główne źródła problemu, zwraca uwagę na fakt, że w szkołach rzemiosła artystycznego zbyt mało uwagi przywiązywano do kwestii technicznych, a skupiając się na osiągnięciu jak najlepszego efektu artystycznego, pomijano kluczowe w produkcji warunki ergonomii. Z jednej strony sprawiało to, że wyroby absolwentów tego typu uczelni, mając charakter unikatowy i rękodzielniczy, ze względu na swoją wysoką cenę, służyć mogły tylko ograniczonej grupie społecznej. Z drugiej powodowało, że przemysł bardzo niechętnie korzystał z rodzimych specjalistów, wdrożenie projektów których niewątpliwie wiązało się z ryzykiem

²⁴⁰ T. Seweryn, *op. cit.*, s. 216.

²⁴¹ por. H. Mianowski, *Przemysł krajowy, a krajowe instytucje dla popierania przemysłu*, Kraków 1912, s. 17.

²⁴² K. Maszkowski, *Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu*, „Rzeczy Piękne” nr 7-9, s. 65-66.

finansowym²⁴³. Zważywszy na bardzo trudne położenie w jakim znalazł się lokalny przemysł włókienniczy w okresie międzywojennym, poszukiwanie nowych, krajowych źródeł wzornictwa nie wydawało się priorytetowe, tym bardziej, że od zarania łódzkiego przemysłu, w zakresie wzornictwa polegał on na dorobku firm zagranicznych. Sprawiało to, że wielu z absolwentów tego typu szkół po ich ukończeniu, musiało poszukiwać zatrudnienia poza wyuczonym zawodem.

11. Wzornictwo łódzkich tkanin przemysłowych przed I wojną światową

W okresie do 1945 r., mimo funkcjonowania w mieście szeregu placówek, które w różnym zakresie i różnymi metodami miały kształcić projektantów dla przemysłu włókienniczego, nie udało się wykrystalizować odrębnego, charakterystycznego dla łódzkich tkanin przemysłowych wzornictwa. Już w XIX w. lokalne zakłady w kwestiach wzorów polegały na dokonaniach zachodnich sąsiadów. Szczególne miejsce na rynku modnych tkanin zajmowało przede wszystkim wzornictwo francuskie. Do lat 30. XX w. Paryż pełnił rolę niekwestionowanego centrum rozwoju mody, na którego kreatywnym środowisku polegano nie tylko w zakresie ubioru, ale również sposobów dbania o wygląd, a także modnego, nowoczesnego stylu życia, którego elementem były niewątpliwie tkaniny, zarówno te, z których powstawały kreacje jak i te, którymi dekorowano wnętrza i używano na co dzień w innych okolicznościach. O popularności francuskiego wzornictwa mogą świadczyć wzorniki zagranicznych firm i instytucji, które nielicznie zachowały się w łódzkich archiwaliach. Lokalni przedsiębiorcy korzystali z nich już na początku XX w. Przykładem takiego dokumentu jest m. in. katalog tkanin sprowadzony z paryskiej instytucji Société des Nouveautés Textiles,

²⁴³ O prącochłonności opracowywania warunków technologicznych wzoru świadczą m. in. liczne próby z niebieskimi barwnikami, podejmowane w celu opracowania najbardziej ergonomicznej receptury, podejmowane w zakładach I. K. Poznańskiego na przełomie lat 20 i 30. por. APŁ, Spółka Akcyjna Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, *Książka próbek tkanin*, 1927-1928, sygn. 905; APŁ, Spółka Akcyjna Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, *Książka próbek tkanin*, 1927-1928, sygn. 906; APŁ, Spółka Akcyjna Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, *Książka próbek tkanin*, 1927-1928, sygn. 907; APŁ, Spółka Akcyjna Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, *Książka próbek tkanin*, 1927-1928, sygn. 908; APŁ, Spółka Akcyjna Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, *Książka próbek tkanin*, 1927-1928, sygn. 909.

znajdujący się w zasobach archiwalnych zakładów Biedermanna²⁴⁴. Na jego kartach zaprezentowane zostały różne tkaniny podzielone pod względem splotu i wykorzystanych włókien. Podzielono je na kolejne sekcje, w których na małych próbkach o tym samym kolorze prezentowano satyny, gabardyny, tkaniny typu bouclé, serże, itp. (il. 5.). Zapewne stanowiły one inspirację dla opracowujących nowy asortyment techników i projektantów. Z zagranicznych wzorników korzystały zakłady przerabiające zarówno wełnę, bawełnę jak i jedwab. Świadectwem kontaktów między tymi ostatnimi zakładami a firmami paryskimi może być powojenna korespondencja firmy „Klinge i Shulz” z francuską „I. Claude Frères Cie”.

Innym ważnym ośrodkiem, który oddziaływał na łódzki przemysł był mniej odległy pod względem geograficznym Wiedeń. Już w latach 30. XIX w. ze stolicy Austrii do Łodzi sprowadzano miedziane wały, które służyły do drukowania tkanin. Jako pierwsze zakupy tego typu poczyniły zakłady należące do Ludwika Geyera, które w 1833 sprowadziły maszynę walcową służącą do wielobarwnego druku tkanin²⁴⁵. Z działalnością fabryki wiąże się również prawdopodobnie pierwsza próba nawiązania współpracy przemysłu z artystami w środowisku łódzkim. Po podpisaniu w 1838 r. umowy z lokalnymi władzami, do Łodzi przeprowadził się uznany rytownik warszawski, Fryderyk Krzysztof Dietrich. Postanowił otworzyć na przydzielonej mu parceli małą fabrykę chustek jedwabnych i płóciennych. Choć do dzisiaj nie zachowały się materiały pozwalające ustalić charakter wzornictwa, proponowanego przez manufakturę, wiemy że początkowo Dietrich drukował wzory wykonane na podstawie prac swojego współpracownika Jana Feliksa Piwarskiego: *Batalia Erywańska* i *Litkup na Pradze*. Chustki te nie cieszyły się jednak zbyt dużą popularnością, co sprawiło, że Dietrich szybko musiał zainteresować się pozyskaniem innego źródła dochodu. W ramach rozbudowy swojej parceli, wznosił bielnik, suszarnie, a także w pełni wyposażone zakłady metalurgiczny i litograficzny. Trudna sytuacja finansowa w 1842 r. zmusiła artystę do podjęcia pracy w folwarku Ludwika Geyera.

²⁴⁴ APŁ, Zakłady Włókiennicze R. Biedermanna Spółka Akcyjna w Łodzi, *Katalog tkanin*, -, sygn. 612.

²⁴⁵ P. Jaworski, *Biała fabryka Ludwika Geyera w Łodzi*, Łódź 2005, s. 6.

W liście do łódzkiego gubernatora z 1841 r., Dietrich wspominał, że jest utalentowanym artystą, wymienił swoje osiągnięcia, których świadectwem były medale oraz listy gratulacyjne od europejskich władców. Podkreślił, że ze względu na swoje umiejętności stara się budować lokalną społeczność udzielając tkaczom i cechom bezpłatnych, niedzielnych lekcji rysunku²⁴⁶. Wspomina także, że wzniósł kilka budynków. W tym miejscu zaznacza się motyw, który w miarę rozwoju lokalnej burżuazji zacznie stanowić o jej unikatowym charakterze. Dietrich zwraca uwagę, że mimo że jest obcokrajowcem, jego wysiłki na rzecz lokalnej społeczności świadczą o patriotyzmie (wspomina też o polskiej żonie i dzieciach). Motyw lokalnego patriotyzmu i rozwijania „małej ojczyzny” będzie charakterystyczny dla elit miasta, które mimo różnego pochodzenia, z biegiem czasu stawały się łodzianami, *lodzermenschami*, raczej niż Polakami. W listach Dietricha zarysowuje się również charakterystyka lokalnego rynku tkanin. Artysta wspomina, że jego chustki nie cieszą się popularnością, ponieważ odbiorcy oczekiwali jedynie towarów *pospolitych i tanich*. Zwraca uwagę na fakt, że posiadają one znaczące walory artystyczne, z przesadą stwierdza, że jego wyroby są unikatem w skali Polski. Nie opiera się jednak jedynie na swoim „artystycznym geniuszu”, podkreśla że jest przede wszystkim producentem i z tego tytułu należy mu się wsparcie od państwa.

W kolejnych dekadach, mimo rozwoju miasta, a także stopniowego podnoszenia kwalifikacji lokalnych rzemieślników i artystów, w miarę otwierania kolejnych placówek dydaktycznych, łódzkie wzornictwo tkanin wciąż chętnie korzystało z wzorów zagranicznych. Według Wisławy Jordan, badaczki łódzkiego wzornictwa przemysłowego w okresie secesji, miejscowe zakłady korzystały z krążącego w środowisku, budowanego na podstawie zagranicznych wzorników repertuaru wzorów²⁴⁷. Projekty opracowywane przez łódzkich artystów stanowiły więc raczej ich uzupełnienie, o czym świadczyć może fakt, że jeszcze w latach 20. komentatorzy zwracali uwagę, że łódzki przemysł niechętnie korzysta z osiągnięć kadr krajowych

²⁴⁶ H. Widacka, *Dietrichowie: rytownicy warszawscy*, Warszawa 1989, s. 81.

²⁴⁷ W. Jordan, *Łódzka tkanina ubraniowa w okresie secesji*, w: *Sztuka w Łodzi. Materiały sesji naukowej zorganizowanej z okazji 45 rocznicy łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 575 rocznicę nadania Łodzi praw miejskich; 4-5 czerwca 1998*, Łódź 2000, s. 109.

projektantów. Łódzkie zakłady sprowadzały więc gotowe wzorniki, których treść dopasowywano później do możliwości produkcyjnych i potrzeb danej fabryki.

Ważną cechą charakterystyczną ogółu łódzkiej produkcji, która poniekąd tłumaczy brak zainteresowania poszerzaniem repertuaru produkowanych wzorów tkanin o twórczość rodzimych projektantów, był jej niski poziom jakościowy. Podyktowane było to faktem, że do I wojny światowej głównym rynkiem zbytu dla łódzkich zakładów przemysłowych były mało zamożne tereny Imperium Rosyjskiego. W związku z tym, właściciele zakładów musieli skupić się raczej na ilości niż jakości produktów. Świadczy o tym fakt, że nawet łódzkie fabryki przetwarzające jedwab, prawdopodobnie ze względu na jego wysoką cenę jako tkaniny luksusowej, skupiały się głównie na produkcji pasmanterii takiej jak wstążki i taśmy dekoracyjne²⁴⁸, które były dostępne dla szerszego grona odbiorców. Wobec konkurencji, a także ze względu na fakt, że tkanina stanowi jeden z obszarów, w którym szybko przyjmują się nowe tendencje zdobnicze, łódzkie tkaniny mimo że nie należały do luksusowych, musiały odpowiadać standardom wzornictwa zachodniego. Problem ten dotyczył ogółu łódzkiej produkcji, której głównym trzonem była produkcja tkanin bawełnianych²⁴⁹, w ramach której skupiano się głównie na maksymalizacji zysków niż dbaniu o jej artystyczne walory. Prawidłowość ta zarysowała się już w latach 70. XIX w., kiedy to niezwykle popularnym asortymentem miejscowych zakładów stały się tzw. *bojki*. Produkowano je z przędzy odpadkowej, a ogromne zapotrzebowanie na tanie drukowane tkaniny, spowodowało, że w mniejszych fabrykach wrócono do prymitywnej metody farbowania, w ramach której pracownik, po prostu kropił rozciągnięty odcinek tkaniny, miotłą zamoczoną w substancji barwiącej. Wobec rosnącej konkurencji w kolejnych latach w Łodzi wykształciło się środowisko kolorystów, których badania prowadzone w lokalnych zakładach, doprowadziły do szeregu odkryć technologicznych. Niska jakość przędzy, w kolejnych latach kontrastowała więc z jakością kolorów łódzkich tkanin, o której świadczyć może przyznanie zakładom Scheiblera i pracującemu w niej

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ Wg danych podawanych przez Wiesława Pusia, w 1900 r. Produkcja tkanin bawełnianych stanowiła 94% produkcji przemysłowej w mieście. por. W. Puś, *Przemysł włókienniczy w Królestwie Polskim w latach 1870-1900*, Łódź 1976, s. 84.

koloryście Lipkowskiemu, złotego medalu za tkaninę drukowaną we wzór przedstawiający scenę z Pana Tadeusza, w której Zosia karmi ptactwo domowe²⁵⁰.

Mimo że w mieście (bardzo powoli) rozwijało się środowisko projektantów, którzy kształcili się głównie w szkołach rzemieślniczych, a także w głównej mierze w ramach szeregu prywatnych kursów artystycznych, lokalni przedsiębiorcy musieli posilkować się również technikami wykształconymi we wspomnianej już szkole w Chemnitz. Świadczyć może o tym m. in. zachowany w łódzkich zbiorach archiwalnych zeszyt z pracami Władysława Joachimskiego, który uczęszczał do szkoły na przełomie XIX i XX w²⁵¹. Dokument ten stanowi księga, w której luzem zachowały się kolejne wykonane i opisane przez studenta prace. Teką zawiera karty z rozrysowanymi na papierze milimetrowym wzorami tkackimi, a także stosunkowo niewielkie (kilka, kilkanaście centymetrów) próbki odpowiadających im gotowych materiałów (**il. 6**). Każde z ćwiczeń posiada oddzielny opis, wyszczególniający wykorzystaną kolorystykę i materiał. Wśród proponowanych wzorów przeważają typowe dla tego okresu motywy kwiatowe na tkaniny o różnym przeznaczeniu. Wśród nich wyodrębnić możemy luźno zakomponowane łączki na gładkich płach (**il. 7 i 8**), a także wzory kwiatowe ujęte w pionowe pasy.

Inna grupa próbek to grubsze tkaniny meblowe i przeznaczone do dekoracji wnętrz, takie jak chodniki, zasłony, obrusy, makaty, itp. Cechują je w znacznej mierze wzory geometryczne, odnoszące się do zdobień ludowych, choć i w tej grupie pojawiają się desenie kwiatowe operujące przenikającymi się dużymi elementami. Zgodnie z obowiązującymi wówczas tendencjami, wśród opracowywanych wzorów odnajdziemy również motywy orientalne, takie jak arabeski czy palmety, charakterystyczne dla południowoazjatyckich tkanin batikowanych (**il. 9**). Wśród nich wyróżniają się te inspirowane techniką ikat (**il. 10**), która pozwalała na uzyskanie efektu rozmycia wzoru. Ciekawą grupę stanowią tkaniny inspirowane wzornictwem dalekiego wschodu, zdobione zgeometryzowanymi, luźno rozrzuconymi, czasami nakładającymi się na siebie elementami przypominającymi gałązki roślin (**il. 11**) czy stylizowane kwiaty chryzantem (**il. 12**), które wpisują się w rozwijającą się wówczas

²⁵⁰ E. Trepka, *Historia kolorystyki*, Warszawa 1960, s. 400.

²⁵¹ APL, Państwowa Szkoła Włókiennicza, *Próbki tkanin*, 1900-1901, sygn. 1083.

stylistykę secesyjną. Swoją kolorystyką odpowiadają one obowiązującym wówczas w modzie kobiecej tendencjom, operują pełną delikatnych pastelii gamą: różu, błękitu, słodkich odcieni zieleni i fioletu. W zeszycie odnajdziemy również wzory na tkaniny dekoracyjne odnoszące się do tradycji historyzmu, operujące przeskalowanymi motywami giętkich wici roślinnych, imitującymi barokowe obicia mebli w stylu ludwikowskim (il. 13). Wśród nich pojawiają się również tkaniny naśladowujące jedwabną morę, która swoim wyglądem może przypominać sęki drewna, tudzież nieregularnie rozlane plamy, pozwalające na wykorzystanie w obrębie jednej tkaniny różnych efektów świetlnych. Na podstawie zachowanych materiałów uznać możemy, że zadaniem ucznia było poznanie jak największej ilości możliwych splotów tak aby móc opracowywać wzory zarówno na tkaniny rypsowe, dywanowe, zasłonowe, obrusowe, użyteczne na co dzień, jak i te delikatniejsze, stosowane w konfekcji damskiej. Niestety, wobec braku stosownych archiwaliów, nie jesteśmy w stanie ustalić czy Władysław Joachimski pracował w którychś z łódzkich zakładów włókienniczych. Jednostka przechowywana jest w zespole dot. Łódzkiej Szkoły Włókienniczej, natomiast nazwisko Joachimskiego nie figuruje w spisie jej międzywojennych pracowników. Silne powiązania pomiędzy łódzką, a niemiecką szkołą, świadczyć mogą jednak o lokalnym przyjmowaniu i inspirowaniu się zagranicznymi metodami nauczania wzornictwa. Tendencje we wzornictwie tkanin z przełomu wieków prezentowane w omawianym dokumencie odnajdziemy również w katalogach tkanin produkowanych przez zakłady Ludwika Geyera. Zebrane w nich próbki tkanin świadczą o stosunkowo szybkim przyjmowaniu się w mieście trendów obowiązujących na zachodzie. Zachowane tkaniny reprezentują więc nurt secesyjny, pełen falujących linii, w które wpisano motywy kwiatowe, a także te zdradzające blisko i dalekowschodnią inspirację.

Oprócz omawianej produkcji o charakterze modnym, zmieniającej się z sezonu na sezon, wśród wzorów łódzkich tkanin znajdziemy również te ponadczasowe, takie jak kratki, paski, groszki, które w kolejnych dekadach zyskiwały nową redakcję. Na podstawie wzorników z zakładów Roberta Biedermanna²⁵², możemy stwierdzić, że na początku XX w. modne były tkaniny w pionowe pasy, które przedzielano wpisanymi w

²⁵² APŁ, Zakłady Włókiennicze R. Biedermanna Spółka Akcyjna w Łodzi, *Katalog tkanin*, -, sygn. 592.

nie motywami roślinnymi i geometrycznymi (**il. 14**). W grupie tej szczególnie popularne były tkaniny, których wzory komponowano z naprzemiennie ułożonych pasów o różnej szerokości. Pasy wyznaczające wzór dodatkowo urozmaicano kontrastową dekoracją geometryczną w postaci kółek, kwadratów czy zygzaków. Szczególnie popularne były pastelowe odcienie różu, fioleto oraz szeroka gama niebieskości, od błękitu po granat, które zestawiano najczęściej z bielą (**il. 15**). Innym popularnym zestawieniem kolorystycznym było wykorzystanie tła w intensywnym, kobaltowym odcieniu niebieskiego z motywami w odcieniach żółci i pomarańcza (**il. 16**). Podobną gamę barw wykorzystywano w tkaninach kraciastych.

12. Środowisko łódzkich kolorystów i desenatorów

Kluczową rolę w ostatecznym wyglądzie zadrukowanej wzorem tkaniny pełniły barwniki. Wraz z rozwojem łódzkiego przemysłu włókienniczego zarysowała się potrzeba lokalnej produkcji odpowiednich chemikaliów. Innym problemem było pozyskanie dobrze wykształconych kolorystów, którzy mogliby nie tylko odpowiadać za wysoką jakość wybarwienia tkanin, ale również opracowywać nowe metody farbowania i drukowania tkanin, które miały przyczyniać się do maksymalizowania zysków danego przedsiębiorstwa. W drugiej połowie XIX w. w łódzkim okręgu włókienniczym, wykształciło się środowisko wybitnych chemików, którzy pracując w lokalnych zakładach przemysłowych, opracowywali nowe metody barwienia tkanin. Najwybitniejsi z nich to Stanisław Lipkowski pracujący w zakładach Geyera, później Scheiblera oraz Henryk Flejszer i Józef Majzner koloryści w zakładach I. K. Poznańskiego²⁵³. Do rozwoju wzornictwa i jakości produkowanych w Łodzi tkanin przyczyniło się również powstanie zakładów produkujących barwniki. W okręgu łódzkim główną rolę w tym zakresie odgrywała postać inż. Jana Śmiechowskiego, który już w 1889 r. zainicjował budowę małej wytwórni dla zakładów Józef Rosenblatt i Ska. Kolejnym ważnym postępowaniem w tym zakresie było założenie w Zgierzu spółki *Śmiechowski i Hordliczka*, która już na początku XX w. produkowała kilkaset ton

²⁵³ E. Trepka, *op. cit.*, s. 404.

barwników²⁵⁴. Zakłady te będą pełniły kluczową rolę w krajowej produkcji tkanin jeszcze w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, kiedy funkcjonowały pod nazwą „Boruta”.

Znacznie trudniejszym zadaniem, nie będącym celem poniższej pracy jest odtworzenie środowiska łódzkich desenatorów działających w mieście do 1945 r. Według zachowanych w archiwach wzorników, wiemy że ich projekty nie były podpisywane, nie jesteśmy więc również w stanie ustalić, które ze wzorów były raczej kopiami opracowywanymi na podstawie zagranicznych katalogów, a które z nich oryginalnymi pomysłami łódzkich projektantów. Jeszcze przed I wojną światową kierownikiem rytowni i produkcji wzorów na tkaniny w zakładach Towarzystwa Akcyjnego I. K. Poznańskiego był uznany łódzki artysta Marcei Sprusiak. Po studiach w Paryżu zakończonych zdobyciem srebrnego medalu, wrócił do Łodzi, gdzie oprócz pracy w zakładach Poznańskiego uczył również projektowania tkanin w ramach Kursów Przemysłowo Technicznych Wacława Kujawskiego²⁵⁵. Artysta uczył także w lokalnej Szkole Włókienniczej²⁵⁶. Sprusiak był również jednym z założycieli Polskiego Związku Zawodowego Łódzkich Artystów Plastyków, z którym w latach 30. pozostawał jednak w konflikcie, ponieważ zarzucano mu, że za jego kadencji w Komisji Kwalifikacyjnej, do stowarzyszenia przyjmowano członków, których twórczość reprezentowała wątpliwy poziom²⁵⁷. Za namową ojca, jako desenator zaczął pracować również jego syn Tadeusz, absolwent Politechniki Lwowskiej, który także pracował dla Poznańskiego. Prowadził on również prywatną szkołę uczącą projektantów i zakład projektowania wzorów. W zakładach Ludwika Geyera projektantami tkanin w okresie międzywojennym były Helena Kosecka i Stanisława

²⁵⁴ *Ibidem*, s. 233-234.

²⁵⁵ *Łodzianin 1914*, Łódź 1914, s. 37.

²⁵⁶ M. J., *5-ta zbiorowa wystawa Polskiego Związku Łódzkich Artystów Plastyków*, „Republika” 25 listopada 1938, s. 8.

²⁵⁷ Doprowadziło to do potrzeby usunięcia części z nich z Związku. por. *Komunikat*, „Forma” 1933, nr 2, s. 7.

Wichanowa. W 1939 r. utworzono w nich wzornię, w której pracowali Kazimierz Bury, Stanisław Piotrowski, Stefania Szumigaj, Stefan Tomczak i Aurelia Włochińska²⁵⁸.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę, że duże fabryki, które z biegiem czasu rozwinęły się w zakłady obejmujące swoim zakresem wszystkie etapy produkcji od przędzalnictwa, aż po drukowanie i wykańczanie tkanin, znajdowały się w innej sytuacji niż pomniejsze łódzkie zakłady, które zapewne nie zatrudniały na stałe projektantów. Korzystały one z usług szeregu działających w mieście firm pełniących usługi wzornicze dla przemysłów włókienniczego, w szczególności tkactwa. Jedne z pierwszych tego typu instytucji działały już w latach 90. XIX w., o czym świadczyć może ogłoszenie firmy R. Gnauka, która mieściła się przy ul. Nawrot 540 i oferowała swoim klientom *wzorów deseniowanie*. W okresie tym w mieście działały również firmy deseniujące płyty, np. prowadzony przez Juliusza Suske, przy ul. Piotrkowskiej 134²⁵⁹. Podobne zakłady usługowe szczególnie w zakresie tkactwa funkcjonowały jeszcze w latach 20. Trudniły się one *rysowaniem* lub *wyrobem deseni malarских i tkackich*. Firmy tego typu w latach 20 prowadzili: Abram Epsztajn (Nowo-Targowa 23)²⁶⁰, bracia Willy i Bruno Lichmaniakowie (Wólczańska 117)²⁶¹, Jakub Kempinski vel Kempijski (Konstantynowska 18)²⁶², Józef Braun (Narutowicza 13)²⁶³, Reinhold

²⁵⁸ por. Lidia Maćkowiak Kotkowska, Karolina Stanilewicz, *Asortymenty i wzornictwo tkanin w dawnej fabryce Ludwika Geyera*, w: P. Jaworski, L. Maćkowiak-Kotkowska, K. Stanilewicz (red.), *Dawne zakłady Ludwika Geyera 1828-2002. Ludzie, produkcja, wzornictwo*, Łódź 2017.

²⁵⁹ Łódzianin, kalendarz na 1903 r., s. 34.

²⁶⁰ APL, Akta Miasta Łodzi, *Zakład rysunkowy deseni tkackich przy ul. Nowo-Targowej 23, właściciel Abram Epsztajn*, 1775-1945, sygn. 100894.

²⁶¹ APL, Akta Miasta Łodzi, *Ręczna pracownia deseni tkackich przy ul. Wólczańskiej 117, właściciele: Willy i Bruno Lichmaniak*, 1775-1945, sygn. 104505.

²⁶² APL, Akta Miasta Łodzi, *Rysowanie deseni na tkaninach przy ul. Konstantynowskiej 18, właściciel Jakub Kempinski vel Kempijski*, 1775-1945, sygn. 109826.

²⁶³ APL, Akta Miasta Łodzi, *Pracownia deseni tkackich przy ul. Narutowicza 13, właściciel Józef Braun*, 1775-1945, sygn. 102389.

Milsch (Aleksandrowska 28)²⁶⁴, Stanisław Szerszeński (Piotrkowska 105)²⁶⁵, Wolf Rubinstein (Św. Anny 19)²⁶⁶, Gustaw Ryszard Petzold (Żwirki 30)²⁶⁷. W latach 30. w mieście podobne usługi prowadziły zakłady, których właścicielami byli: Ryszard Olesz (Wygodna 14)²⁶⁸, Alfons Siegel (Kopernika 43)²⁶⁹, Józef Szerer (11 listopada 43), Adam Siemierkowski (Piotrkowska 135)²⁷⁰, Oskar Gruszczyński (Limanowskiego 85)²⁷¹, Robert Eichler (Limanowskiego 59)²⁷², Dawid Lubelczyk (Żeromskiego 8)²⁷³. Najnowsze tendencje we wzornictwie prezentowano również w prasie fachowej m. in. *Lodzer Textilmarkt*²⁷⁴.

13. Wzornictwo łódzkich tkanin w okresie międzywojennym

Znaczniejsze zmiany we wzornictwie łódzkich tkanin nastąpiły po I wojnie światowej. Wraz z rozwojem sztuki abstrakcyjnej, kubizmu i dalszej fascynacji estetyką

²⁶⁴ APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Warsztat deseni tkackich przy ul. Aleksandrowskiej 28 oraz wytwórnia kart do krosien i kreślarnia wzorów przy ul. Polnej 4/6, właściciel Reinhold Milsch, 1775-1945, sygn. 102526.*

²⁶⁵ APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Wytwórnia deseni tkackich przy ul. Piotrkowskiej 105, właściciel Stanisław Szerszeński, 1775-1945, sygn. 102722.*

²⁶⁶ APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Pracownia deseni tkackich przy ul. Św. Anny 19, właściciel Wolf Rubinstein, 1775-1945, sygn. 103285.*

²⁶⁷ APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Wytwórnia deseni tkackich i kart żakardowych przy ul. Żwirki 30, właściciel Gustaw Ryszard Petzold, 1775-1945, sygn. 103484.*

²⁶⁸ APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Kreślenie deseni i rysunków przy ul. Wygodnej 14, właściciel Ryszard Olesz, 1775-1945, sygn. 106444.*

²⁶⁹ APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Pracownia deseni tkackich przy ul. Wólczańskiej 129, właściciel Alfons Siegel oraz pracownia deseni tkackich przy ul. Kopernika 43, właściciel firma Alfons Siegel i Spółka, 1775-1945, sygn. 105815.*

²⁷⁰ APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Wytwórnia deseni tkackich przy ul. Piotrkowskiej 135, właściciel Adam Siemierkowski, 1775-1945, sygn. 107068.*

²⁷¹ APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Wytwórnia deseni tkackich przy ul. Limanowskiego 85, właściciel Oskar Gruszczyński, 1775-1945, sygn. 109228.*

²⁷² APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Pracownia deseni tkackich przy ul. Limanowskiego 59, właściciel Robert Eichler, 1775-1945, sygn. 106822.*

²⁷³ APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Wyrób deseni malarskich przy ul. Żeromskiego 8, właściciel Dawid Lubelczyk, sygn. 104051.*

²⁷⁴ W. Jordan, *Łódzka tkanina...*, op. cit., s. 118.

dalekiego wschodu, wzory zaczęły ulegać uproszczeniu. Objawiało się ono głównie w syntetyzacji wykorzystywanych wzorów, spłaszczania ich, a także wpisywania w coraz gęstsze sieci elementów. Wraz z rozwojem estetyki art déco, w latach dwudziestych, najpopularniejszym kwiatem w ogólnoświatowej modzie stała się róża. Jej zwięzły kwiatostan i sztywne łodygi stanowiły przeciwwagę dla popularnych w okresie secesji, falujących i wzajemnie przenikających się motywów lilii czy nasturcji. W opracowaniu francuskiego rysownika Paula Iribe stała się znakiem rozpoznawczym legendarnego domu mody prowadzonego przez Paula Poireta. Nowej redakcji tego motywu można dopatrzeć się już przed I wojną światową. Płatki uległy geometryzacji, a główkę kwiatu wyznaczał łamany, uproszczony okrąg, podzielony na kolejne figury geometryczne²⁷⁵. Podobnie jak na zachodzie, łódzkie wzory kwiatowe znacznie się zagęściły, bardziej przypominając kalejdoskopowe układy figur geometrycznych, zrezygnowano z eksponowania łodyg podkreślających falującą linię kobiecego ubioru. W nowej rzeczywistości wzór musiał odpowiadać zgeometryzowanej sylwetce mody. Suknie zamiast rozwijać się niczym kwiaty, zaczęły operować prostymi powierzchniami, które ozdabiano wyrazistymi wzorami. Zarysowała się także tendencja do komponowania wzorów złożonych z większych elementów, które czasami całkowicie zakrywały tło. Zmianie uległa również kolorystyka inspirowanych awangardowym malarstwem tkanin, a elementy wzoru obwodzono wyrazistym konturem. Zgodnie z osiągnięciami międzynarodowej awangardy, ważnym elementem projektowanych deseni stał się również rytm, wyznaczany przez kolejne elementy, które często nakładano na siebie. W celu podkreślenia nowoczesności wzoru zaczęto stosować wyraźniejsze niż do tej pory kontrasty barwne, nadające całości wzoru wrażenia „wibracji”. Owa ruchliwość wzoru charakterystyczna była również dla projektów tkanin, opracowywanych przez radzieckie konstruktywistki. Lubow Popowa, inspirowana się zjawiskami muzycznymi takimi jak synkopa, rozwijającymi się w muzyce jazzowej, projektowała tkaniny, które sprawiały, że nawet siedząca kobieta, ubrana w taki wzór, wydawała się pozostawać w

²⁷⁵ Co ciekawe wzór ten Poiret wykorzystywał również jako trójwymiarową dekorację projektowanych przez siebie sukni.

ruchu²⁷⁶. Tkaniny tego typu produkowano m. in. ok. 1925 r. w zakładach Ludwika Geyera, a za ich ostrość oraz nasycenie barw we wzorach, odpowiadał wybitny chemik, absolwent politechniki w Zurychu –Tadeusz Markowski²⁷⁷.

W omawianym okresie, pod względem wzornictwa tkanin swoją pozycję ugruntowała Francja, której prymat potwierdziła Międzynarodowa Wystawa Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w 1925 r. Co ciekawe, wydarzenie to przyczyniło się do znacznej krytyki wzornictwa tkanin angielskich, które stanowiły naturalną konkurencję dla produkcji kontynentalnej. Wobec potrzeby zmian, w kolejnych latach pastelowe wzory popularne za sprawą firmy Liberty, zostały wyparte przez geometryczne, bardziej kontrastowe kompozycje o zdecydowanej kolorystyce²⁷⁸. Trend ten możemy zaobserwować również w Łodzi, na przykładzie tkanin produkowanych przez Towarzystwo Akcyjne I. K. Poznańskiego (**il. 17 i 18**). W latach trzydziestych proponowały one swoim klientom, także szereg tkanin operujących ciemnym (czarnym lub granatowym) tłem, na które nakładano luźno zakomponowane łączki lub drobne geometryczne rzuciki przypominające rozgwieżdżone niebo oraz kalejdoskopowe układy cienkich linii (zarówno prostych jak i falujących)(**il. 19-21**). Tkaniny te najczęściej operowały ograniczoną (czasami do dwóch, trzech barw) kolorystyką o wyrazistym kontraście. Wzory te często wykorzystywały motywy kwiatowe o bardzo syntetycznej redakcji, sprowadzające kształt kwiatów praktycznie do form abstrakcyjnych (**il. 22**).

Innym, szczególnie popularnym w latach trzydziestych, wzorem były wszelkiego rodzaju kraty, szczególnie popularne w kręgach brytyjskiej arystokracji. W Łodzi zostały one spopularyzowane dzięki prasowym doniesieniom na temat grecko-duńskiej księżniczki Maryny, żony księcia Kentu, Jerzego. Styl arystokratki żywo komentowano na łamach codziennych gazet. W jej wyprawie znajdowało się sporo

²⁷⁶ Por. C. Kiaer, *The Russian Constructivist Flapper Dress*, „Critical Inquiry” 2001, t. 28, nr 1, 185-243; N. Adaskina, *Constructivist Fabrics and Dress Design*, „The Journal of Decorative and Propaganda Arts” 1987, s. 144-159.

²⁷⁷ L. Maćkowiak Kotkowska, K. Stanilewicz, *op. cit.*, s. 45. Z zakładami I. K. Poznańskiego związany był łódzki artysta Marceli Sprusiak.

²⁷⁸ V. Mendes, *The Victoria & Albert Museum's textile Collection: British Textiles from 1900 to 1937*, Londyn 1992, s. 14.

kraciastych toalet, ponieważ deseń ten od wieków kojarzył się ze Szkocją oraz aktywnym stylem życia prowadzonym przez brytyjskie elity w ich wiejskich posiadłościach. Łódzkie zakłady włókiennicze, oprócz klasycznych tkanin w kratę odpowiednich na eleganckie toalety, oferowały również bardziej fantazyjne wersje tego wzoru. Ok. 1935 r. w zakładach Poznańskiego produkowano kraciaste tkaniny, operujące wzorami o skomplikowanych układach złożonych z licznych linii w różnych, często kontrastowych kolorach.

Zmiana nastąpiła również w zakresie wzorów kwiatowych, które, w miarę postępowania dekady, zyskiwały coraz bardziej malarską redakcję. Inaczej niż w połowie lat 20. ich główki mimo że wciąż podległy syntezie, zdradzają zdecydowanie bardziej naturalny anatomiczny charakter. Proces ten przybrał na sile szczególnie w drugiej dekadzie lat 30. Przedstawiane elementy składające się na wzór opracowywano w dokładniejszy, czasami rysunkowy sposób. Malarskość ta zwiastuje zahamowaną przez wybuch II wojny światowej tendencję do romantyzowania i urealniania wzorów. Choć wobec braku zachowanych informacji nie jesteśmy w stanie ustalić, którymi wzorami konkretnie inspirowali się pracownicy zakładów I. K. Poznańskiego, ich projekty zdradzają bliskie wizualne pokrewieństwo z wzorami produkowanymi przez brytyjską firmę Calico.

Choć już w latach 20. postulowano włączenie do produkcji łódzkich zakładów wzorów zaprojektowanych przez krajowych projektantów, w wyniku trudnej sytuacji ekonomicznej, fabryki skupiały się raczej na przetrwaniu kolejnych wahań koniunktury, a rozwijanie proponowanego asortymentu przez wzory o odmiennym niż zachodni charakterze, wiązało się z ryzykiem. Mimo to jeszcze przed wybuchem drugiej wojny światowej, w łódzkim środowisku, zapewne na fali sukcesów, jakie odnosiła ówczesna polska sztuka stosowana, starano się wprowadzić do produkcji wzory utrzymane w charakterystycznym dla niej stylu. Podyktowane być to mogło chęcią pozyskania finansowania dla zakładów ze strony władz Drugiej Rzeczypospolitej, która chętnie wspierała zamówieniami środowisko artystów wystawiających swoje dzieła podczas triumfalnej dla Polski, paryskiej wystawy w 1925 r. Trend, w którym tkaniny dla ogromnych zakładów włókienniczych projektowali uznani artyści zaobserwować możemy również na zachodzie. W latach 30. tego typu współpracę podejmowali

najwybitniejsi przedstawiciele europejskiego środowiska artystycznego, tacy jak Salvador Dali, Henri Matisse. Z świetnie prosperującymi brytyjskimi zakładami Ascher Ltd. na początku lat 40. współpracował m. in. tworzący na emigracji polski malarz Feliks Topolski²⁷⁹. Współpraca z przemysłem stanowiła intratne zajęcie, na drodze którego artyści mogli zyskać stabilizację finansową.

Prawidłowość ta zarysował się również w środowisku łódzkim, a jej świadectwem może być wizyta w mieście, którą Zofia Stryjeńska opisuje w swoich pamiętnikach. W kwietniu 1934 r. Stanisław Ostrowski rozpoczął rozmowy z artystką, które miały na celu zachęcić ją do współpracy z łódzkimi zakładami przemysłowymi. Po spotkaniu w kawiarni ziemiańskiej 15 kwietnia, Stryjeńska wydawała się być przekonana. Odnotowała wówczas: *perspektywy różowe. A może i co z tego będzie? Przyrzekłam współpracę. Chętnie będę malować wzory na materiały. Stworzymy polski Lyon. Pięćset sztanc rocznie*. Artystka pracowała wówczas nad teką *Bogowie Słowiańscy*, co odradził jej Ostrowski, sugerując, że powinna skupić się na intratnym zamówieniu od łódzkich fabrykantów. Kolejnym krokiem w organizowaniu współpracy był obiad z nieznanym z imienia i nazwiska przedstawicielem łódzkiego przemysłu, którego Stryjeńska nieco kpiąco określała mianem *króla tekstyliów*. Ustalono wówczas, że dalsze rozmowy powinny odbyć się na gruncie łódzkim, podczas wizyty artystki w zakładach włókienniczych. 26 kwietnia Ostrowski i Stryjeńska przyjechali do Łodzi, odwiedzili wówczas zakłady należące do Scheiblera. Artystkę borykającą się z brakiem stałego źródła utrzymania, skusiły kwoty wynagrodzenia, które padały w pertraktacjach. Stryjeńska miała nadzorować pracę wzorcowni za 200 zł miesięcznie, a także mogła liczyć na dodatkowe wynagrodzenie w postaci 300 zł²⁸⁰, za każdy opracowany wzór. Wizyta trwał kilka dni, a Stryjeńska mimo negatywnego zdania o poziomie kulturalnym miasta, a także o animującym współpracę generale Maciszewskim, zadowolona była z faktu, że mogła spędzić dwie kolejne noce w luksusowo urządzonych rezydencjach łódzkich fabrykantów (Scheiblera i Grohmana). Na przestrzeni kolejnych dni udało się wypracować metodę współpracy. Stryjeńska i

²⁷⁹ G. Rayner, R. Chamberlain, A. Stapleton, *Artist designed textiles 1940-1976*, Londyn 2012, s. 34.

²⁸⁰ Podczas wizyty w fabryce okazało się, że za wzór łódzcy fabrykanci chcieli płacić jedynie 30 zł.

Ostrowski mieli przez rok otrzymywać miesięczne wynagrodzenie (odpowiednio 200 i 500 zł), a ostatecznym celem współpracy miało być wyrugowanie zagranicznych deseni i stworzenie oryginalnego, wzornictwa o charakterze polskim. 29 maja podczas kolejnego spotkania Stryjeńskiej z Ostrowskim opracowali oni pięciopunktowy plan działania w zakresie współpracy z łódzkimi zakładami przemysłowymi:

- 1) pieniądze otrzymujemy za dyrektywę rysowni wzorów na materiały łódzkie, które stworzymy
- 2) nie możemy się zgodzić, żeby wzory były wybierane przez dyrektorów fabrycznych i płacone po 40 zł za miliony metrów druku
- 3) żeby wzory miały charakter polski - trzeba zebrać materiał i motywy etnograficzne
- 4) dział sprzedaży musi nam przesłać próbki wzorów swych na tle ludowym, tych, które mają największe powodzenie na rynku
- 5) trzeba wynająć pokój i posadzić w nim kogoś, czyli trzeba stworzyć biuro²⁸¹.

Mimo pertraktacji, jeszcze w czerwcu artystka skarżyła się, że łódzcy fabrykanci nie wywiązali się ze swoich zobowiązań finansowych. W spisie swoich dzieł artystka wspomina jednak o *3 tekach wzorów na kretony dla Manufaktury Widzewskiej*, które powstały w latach 1934-1935. W świetle rozproszenia twórczości artystki wśród instytucji państwowych, ale też prywatnych kolekcjonerów, nie jesteśmy w stanie określić jakie wzory zaproponowała Stryjeńska²⁸². Wobec braku informacji, gdzie obecnie mogą znajdować się wspomniane materiały, posiłkować musimy się projektami zawartymi w tece *Textyle Polskie*, które według badaczy twórczości artystki, stanowiły rozwinięcie serii projektów opracowanych dla łódzkich zakładów. W projektach tkanin zebranych w tece, zaobserwować możemy wykorzystanie zdecydowanych kolorów, a także form charakterystycznych dla polskiej sztuki stosowanej wystawianej podczas Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w 1925 r., w myśl zasad

²⁸¹ Z. Stryjeńska, *op. cit.*, s. 192-193.

²⁸² Niestety mimo poszukiwań w krakowskich instytucjach, dysponujących największymi zbiorami twórczości artystki, nie udało się dotrzeć do wspomnianych projektów. Projekty tkanin tworzone przez Stryjeńską znajdują się w Bibliotece Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, niestety wśród przechowywanych tek nie ma tych opracowanych dla łódzkich zakładów. Informacji na ten temat nie posiada również znawca twórczości artystki Światosław Lenartowicz. Informacje te nie pojawiają się w obszernym katalogu towarzyszącym wystawie prac Stryjeńskiej zorganizowanej w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2008 r.

której motywy ludowe zyskiwały nowoczesną, inspirowaną ówczesną sztuką europejską redakcję (il. 23-28). Zgodnie z przedstawionym planem współpracy, a także metodą pracy artystycznej Stryjeńskiej, kolejne projekty podpisane są nazwami regionów geograficznych Polski, których ludową twórczością inspirowała się artystka: *krakowski, kurpiowski, łowicki, lubelskie, podhalańskie*²⁸³.

Chęć wprowadzenia do lokalnej produkcji tkanin o wzornictwie wpisującym się w nurt narodowy miało być zapewne elementem, silniejszego włączenia go w rządową promocję krajowej produkcji. Mimo że wzornictwo łódzkich tkanin podążało za światowymi trendami, to produkcja kierowana była raczej do mniej zamożnych obywateli. W okresie wielkiego kryzysu gospodarczego doprowadziło to do sytuacji, w której w promowanie łódzkich tkanin, jako modnych i odpowiednich nawet na spotkania na najwyższym szczeblu dyplomatycznym włączył się rząd Drugiej Rzeczypospolitej, który starał się również zaangażować opisywaną współpracę ze Stryjeńską. Jednym z elementów tej polityki były bale perkalikowe, podczas których kobiety ze sfer rządowych i dyplomatycznych pojawiały się w sukniach z krajowych, stosunkowo niedrogich tkanin z domieszką włókien syntetycznych. O wydarzeniach tego typu informowano w prasie, szczególnie tej kierowanej do kobiet, w której publikowano artykuły opatrzone fotografiami uczestniczek balu. O balu perkalikowym w sferach rządowych w 1930 r. donosił m. in. „Przegląd Mody”. Przekonywano wówczas, że *Bal ten udowodnił wszystkim zebranym, że można z tanich ładnych materiałów krajowych uszyć toalety, dorównyujące szykiem i elegancją takim, które wykonane są z kosztownych materiałów. Zresztą, stara to, odwieczna maksymą dobrze ubranej kobiety: nie chodzi o to, co się nosi, tylko j a k się to nosi!* Co znamienne, w artykule poświęconym balowi jego autor wspomina o udziale żony i córek Charlesa Deweya, który w latach 1927-1930 pełnił rolę doradcy polskiego rządu d. s. finansowych. Był on orędownikiem wspierania produkcji lokalnych tkanin, czemu dawał wyraz w odezwach kierowanych do polskich kobiet. Ze względu na fakt, że łódzki okręg przemysłowy stanowił główne zaplecze włókiennicze kraju, odezwy te publikowano również w lokalnej prasie. Dewey prorokował, że gdyby każda Polka w

²⁸³ Ś. Lenartowicz, *Zofia Stryjeńska 1891-1976* (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie), Kraków 2008, s. 409.

okresie letnim kupiła chociaż jedną suknię z bawełny produkcji krajowej, to fabryki mogłyby zatrudniać 180 tysięcy pracowników (200 tys. miało być liczbą optymalną)²⁸⁴. Uzupełnieniem tej odezwy mogła być Wielka Rewia Mód zorganizowana w kinie *Luna*, będąca częścią tygodnia propagandy wyrobów krajowych²⁸⁵. Wzory łódzkich tkanin promowano dzięki ilustrowanym reklamom zamieszczanym w krajowych żurnalach²⁸⁶ (il. 29).

Oprócz otwartych apeli stosowanych do obywateli w celu wsparcia krajowej produkcji, w promowanie polskich wyrobów i wzornictwa włączyły się również autorki artykułów poświęconych modzie. Zwracano w nich uwagę, że modny ubiór to taki, który jest skromny, acz pomysłowy. W podobnym tonie wypowiadali się również krytycy, którzy podejmowali się analizy gustu Polaków. Wg ówczesnych komentatorów rozwój krajowego wzornictwa, do którego przyczyniały się w głównej mierze średnie szkoły rzemieślnicze, sprawił, że:

mniej dzisiaj widać „ordynaryjnych” elegantek - natomiast daje się zauważyć dużo prostych, ładnych w kolorze sukienek - które choć zrobione z taniutkich materialików nie mają w sobie nic z tandety... Tego rodzaju popularyzacja „dobrego smaku”, zazębiając się o najwyższe zainteresowania „większej połowy” ludzkości, w sposób naturalny wsącza w społeczeństwo zrozumienie zasad plastyki²⁸⁷.

Należy pamiętać, że moda lat 30. lubowała się w luksusie, noszono futra z egzotycznych zwierząt, ekskluzywne aksamity, jedwabie i wełny. Promocja stosunkowo ekonomicznych rozwiązań proponowanych przez funkcjonujące w zmagającym się z problemami finansowymi państwie szkoły rzemieślnicze i fabryki tkanin, stanowiła więc element propagandy. Trend ten będzie kontynuowany przez władze państwa w nowej, komunistycznej rzeczywistości. W świetle powojennej biedy, promowanie

²⁸⁴ P. Dewey o kryzysie w Łodzi. Doradca finansowy stwierdza, że sytuacja w Polsce nie jest zła. – *Charakterystyczny apel do kobiet*, „Ilustrowana Republika” 1930, nr 59, s. 1.

²⁸⁵ *Ogłoszenie Wielkiej Rewii Mód w związku z tygodniem propagandy wyrobów krajowych*, „Ilustrowana Republika” 1930, nr 123, s. 2.

²⁸⁶ *Reklama tkanin produkowanych w Zjednoczonych Zakładach Włókienniczych K. Scheiblera i L. Grohmana w Łodzi*, „Kobieta w świecie i domu” 1930, nr 9, s. 16.

²⁸⁷ W. T., *op. cit.*, s. 351-352.

wzornictwa tkanin operującego minimalistyczną, surową estetyką będzie stanowiło kluczowy punkt wspierania zakładów włókienniczych funkcjonujących w systemie gospodarki centralnie planowanej.

ROZDZIAŁ DRUGI

Lata 1945-1956

1. Wzornictwo tkanin jako element gospodarki centralnie planowanej w latach 1945-1956

W okresie powojennym wzornictwo tkanin, podobnie jak wszelkie inne przejawy wytwórczości, stało się obiektem centralnego planowania. Ministerialne wytyczne swoim zakresem objąć miały również estetyczne aspekty produkcji tkanin. Nowe władze, w okresie powojennym, utworzyły szereg instytucji centralnych, których zadaniem było opracowywanie, badanie i kontrolowanie wzorów, które miały pojawić się na krajowych tkaninach. Proces ten miał duże znaczenie dla kształtowania nowego, bezklasowego społeczeństwa. Powyższa kwestia wiązała się bezpośrednio z potrzebą tworzenia nowej, robotniczej kultury, w ramach której wszyscy obywatele mieli mieć równy dostęp do życia kulturalnego i artystycznego. Kwestia wzornictwa tkanin, nierozdzielnie związana z ubiorem, odgrywała również ważną rolę w procesie wizualnej egalitaryzacji społeczeństwa, które przed wojną podzielone było na klasy. Wraz z ustabilizowaniem się sytuacji ilościowej krajowej produkcji, pojawiła się potrzeba opracowania ideologicznych podstaw wyglądu estetycznego tkanin.

Szczególną aktywnością na tym polu wykazywała się Wanda Telakowska (1905-1985), jedna z najważniejszych postaci, która organizowała polskie wzornictwo w okresie powojennym, dyrektorka Biura Nadzoru Estetyki Produkcji, a później (od 1950 r.) Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. W szeregu odczytów na kolejnych branżowych zjazdach i komisjach, przedstawiła wizję sztuki, która miała wyrwać się ze sztywnego, konserwatywnego podziału na sztukę czystą i użytkową. Koncepcja ta kształtowała się kolejno na I Ogólnopolskim Zjeździe Rady Szkolnictwa Artystycznego w Wilanowie (lipiec 1945), I Ogólnopolskim Zjeździe Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie (wrzesień 1945) i Ogólnopolskiej Konferencji „Przemysł dla wsi” (wrzesień 1946)²⁸⁸. W swoich wystąpieniach Telakowska argumentowała potrzebę

²⁸⁸ A. Dukwicz, *Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji*, [w:] A. Wojciechowski, *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992, s. 347.

powiązania twórczości artystycznej z przemysłem, zwracając uwagę zarówno na czynniki gospodarczo-ekonomiczne, jak i społeczne i edukacyjne. Współpraca plastyków z zakładami włókienniczymi miała przede wszystkim doprowadzić do rozwinięcia się atrakcyjnej dla odbiorców produkcji, która mogłaby konkurować z tkaninami zagranicznymi (docierającymi na rynek krajowy oficjalnymi i nieoficjalnymi kanałami²⁸⁹), ale również na rynkach zagranicznych jako towar eksportowy. W omawianym okresie władze nie ukrywały, że produkcja przeznaczona na rynek lokalny odznacza się niższą jakością niż tkaniny, które eksportowano do innych krajów. Tłumaczono to faktem, że konsumenci na rynkach zagranicznych są znacznie bardziej wymagający, a tkaniny produkowane na eksport powinna charakteryzować najwyższa jakość i zaawansowanie artystyczne wzornictwa²⁹⁰. Artystka, zgodnie z duchem marksistowskiej ideologii, uważała, że kultura i ekonomia są ze sobą ściśle powiązane i tylko idealna symbioza między tymi czynnikami może prowadzić do dobrobytu zarówno materialnego jak i duchowego nowego, socjalistycznego społeczeństwa.

Należy zwrócić uwagę na fakt, że Wanda Telakowska społeczną, edukacyjną funkcją wzornictwa i sztuki zainteresowała się jeszcze przed wybuchem II wojny światowej. Oprócz wyższych studiów plastycznych na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, ukończyła również kurs pedagogiczny, a w 1938 r. zatrudniona została przez MWRiOP jako wizytatorka szkół zawodowych. Na podstawie tych ostatnich doświadczeń, artystka uznała, że problemem nie jest jedynie mała ilość szkół przygotowujących projektantów dla przemysłu, ale również brak konkretnego planu dla wzornictwa. Jej lewicująca postawa kształtowała się już w okresie międzywojennym, w którym przyjaźniła się między innymi z wybitnymi przedstawicielami kultury: Ireną Krzywicką, Antonim Słonimskim czy Jarosławem Iwaszkiewiczem, którzy po II wojnie

²⁸⁹ O alternatywnych do oficjalnych metodach pozyskiwania odzieży i tkanin z krajów zachodnich w okresie powojennym, por. Zuzanna Żubka-Chmielewska, *(Nie)świeży powiew Zachodu, czyli rynek używanej odzieży w Polsce po 1945 r.*, w: *Ciało, strój, biżuteria, w kontekście przemian kulturowych, społecznych i politycznych drugiej połowy XX w.*, Lublin 2019, s. 185–198.

²⁹⁰ Tadeusz Górzyński, *Zadania i cele Instytutu*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do Przemysłu Włókienniczego” 1951, nr 1, s. 1.

światowej, podobnie jak Telakowska, włączyli się w resortową działalność w zakresie animowania kultury i sztuki²⁹¹.

Środowisko artystyczne w powojennej Polsce, nie było jednak homogeniczne pod względem poglądów. Już w okresie międzywojennym, przejawy sztuki nowoczesnej, abstrakcyjnej często stawały się obiektem ostrej krytyki, tak jak miało to miejsce chociażby w Łodzi, gdzie malarze o konserwatywnych przekonaniach, tacy jak Wacław Dobrowolski, otwarcie krytykowali ewenement na skalę europejską, jakim było utworzenie w mieście, kolekcji składającej się z dzieł sztuki artystów przełomowych dla rozwoju plastyki na świecie, takich jak np. Hans Arp czy Fernand Léger. Choć w II RP prężnie funkcjonowało środowisko tworzące w duchu nowoczesnym, wpisujące się w nurt światowej awangardy (członkowie grup Praesens, Blok czy a.r.), pozostające w bliskich kontaktach z najwybitniejszymi przedstawicielami świata kultury, większa część społeczeństwa wciąż hołdowała przedstawieniom figuratywnym, skupiającym się na obrazowaniu rzeczywistości często w jedynie pozornie nowoczesny sposób. Świadczyć o tym może fakt, że w krajowym środowisku artystycznym główną rolę w okresie tuż powojennym odgrywali koloryści wykształceni przed wojną na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Warszawie.

We wspomnieniach Wandy Telakowskiej odnajdziemy między innymi opis reakcji krakowskich artystów na jej odczyt wygłoszony podczas I Ogólnopolskiego Zjazdu ZPAP, w którym postulowała wprowadzenie nowego spojrzenia na sztukę, zakładającego zerwanie z czystą dekoracyjnością: *Po moim referacie kolejno wstawiały miejscowe autorytety, obrzucając mnie inwektywami, szydząc z mojego braku kultury, przyrównując moje przemówienie do poziomu szwaczki*²⁹². Wystąpienie dotyczące nowego kierunku dla sztuki wzbudziło tak duże emocje, że pojawiły się postulaty, aby nie publikować jego treści, ponieważ mogło ono przynieść wiele szkody polskim artystom. Co ciekawe, podobne wątpliwości i kontrowersje dotyczące relacji sztuki i przemysłu pojawiały się jeszcze przed I wojną światową. Podczas wystawy

²⁹¹ Krzywicka pracowała jako *attaché* kulturalna w Paryżu, Iwaszkiewicz pełnił funkcję prezesa Związku Literatów Polskich.

²⁹² W. Telakowska, *Wzornictwo moja miłość*, Warszawa 1990, s. 14.

Werkbundu²⁹³ w Kolonii w 1914 r. Hermann Muthesius stwierdził, że Werkbund powinien wspierać artystów w wypracowywaniu typowych form, które wkrótce mogłyby zastąpić ręcznie wykonane, unikatowe przedmioty. Po drugiej stronie sporu znalazł się wówczas Henry van de Velde, który skrytykował poglądy Muthesiusa, stwierdzając, że taki stan rzeczy zagrażał będzie indywidualnej kreatywności²⁹⁴.

O powrocie do tradycyjnych, akademickich wartości sztuki czystej nie było jednak mowy, szczególnie w pierwszym, powojennym okresie odbudowy, w którym komunistyczna ideologia odgrywała kluczową rolę. Pomijając dywagacje i spory teoretyczne, prowadzone w środowisku artystycznym, nowe władze potrzebowały sztuki, aby pomogła odbudować znajdujący się w ruinie, wyniszczony przez okupanta krajowy przemysł. Motyw rozwoju produkcji przemysłowej poprzez powiązanie jej ze sztuką będzie kluczowym, a zarazem towarzyszącym polskiemu życiu artystycznemu z różnym nasileniem, przez cały okres PRL. W kolejnych dekadach, władze i współpracujący z nimi autorzy zwracali uwagę na ekonomiczne i gospodarcze aspekty sztuki, podkreślając jej służebną funkcję względem przemysłu i społeczeństwa. W branżowych czasopismach pojawiały się więc artykuły, które miały na celu tłumaczyć obywatelom potrzebę sprawowania centralnej kontroli nad wzornictwem. Ich autorzy zwracali uwagę głównie na kwestię ergonomii produkcji. Dzięki kontroli wzornictwa na każdym etapie jego opracowywania, poszczególne zakłady włókiennicze docelowo miały produkować jedynie tkaniny dobre jakościowo i atrakcyjne dla odbiorców²⁹⁵. Innym pojawiającym się, mniej pragmatycznym, acz wciąż ważnym dla tworzenia się nowej kultury motywem, będzie zwracanie uwagi na edukacyjną i rozwojową funkcję

²⁹³ *Deutscher Werkbund* (Niemiecki Związek Twórczy), był niewątpliwie ważną inspiracją dla założyciela Bauhausu – Waltera Gropiusa. Instytucja utworzona przez Muthesiusa w 1907 r. w Monachium, zakładała współpracę artystów, architektów, biznesmenów i ekspertów. Jej głównym celem było budowanie efektywnych więzi pomiędzy rzemieślnikami, przemysłem, rynkiem i projektantami. Związani z Werkbundem projektanci w swojej twórczości skupiali się przede wszystkim na funkcjonalności, doborze odpowiednich materiałów oraz na tym, aby produkty były dostępne dla jak największej ilości osób. por. A. Cross, *The educational background to the Bauhaus*, „Design Studies” 1983, t. IV, nr 1, s. 42-52.

²⁹⁴ D. Ascher Barnstone, *Not the Bauhaus: The Breslau Academy of Art and Applied Arts*, w: *Journal of Architectural Education*, t. 62, nr 1, New York 2008, s. 47.

²⁹⁵ B. Kączkowski, *Wygląd estetyczny tkanin, wystawy włókiennicze i ich rola*, „Przegląd Włókienniczy” 1946, nr 8, s. 41 – 42.

sztuki udostępnionej szerokim masom. O potrzebie ścisłego powiązania twórczości artystycznej i społeczeństwa, a także wprowadzenia „planowania także w dziedzinach kultury i sztuki” wspomniano również na szczęblu najwyższych władz państwowych, np. w wystąpieniu *O upowszechnianiu kultury* wygłoszonym przez Bolesława Bierutą, podczas otwarcia wrocławskiej radiostacji 16 listopada 1947 r.²⁹⁶

Nowoczesne wzornictwo, kreowane według centralnych wytycznych, w założeniach miało nie tylko zapewnić wszystkim obywatelom dostęp do gustownych tkanin (w dobie znacznych trudności gospodarczych, niedostatek na rynku tkanin był silnie odczuwalny), ale dzięki wysokiemu poziomowi artystycznemu projektowanych wzorów, również uwrażliwiać społeczeństwo i podnosić jego poziom poczucia estetyki. Proces ten podkreślano bardzo często, jednocześnie krytykując poprzedni ustrój, za fakt, że charakteryzująca się wysokim poziomem artystycznym produkcja nie była dostępna dla wszystkich obywateli²⁹⁷. Poglądy upowszechniania sztuki, potrzeby jej silnego powiązania z przemysłem, nawiązują do działalności radzieckich konstruktywistów, w których oczach, artysta miał stać się kreatorem nowej rzeczywistości artystycznej, której głównym celem miało być odpowiadanie na potrzeby, nowego, odmienionego rewolucją czy też wojną społeczeństwa²⁹⁸. Nie oznacza to jednak, że dla komunistycznych władz, dobrobyt obywateli i podniesienie ich stopy życiowej, stanowił wartość najwyższą. Postulaty konstruktywistów, wcielane

²⁹⁶ A. Wierzbicka, *Lata 1944-1954. Wprowadzenie*, w: A. Wierzbicka, *Polskie życie artystyczne 1945-1960*, t. 1, Warszawa 2012, s. 17.

²⁹⁷ R. Orłow, *Na marginesie walki o nowe wzornictwo*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do Przemysłu Włókienniczego” 1953, nr 2, s. 4.

²⁹⁸ Konstruktywizm - kierunek w sztuce XX w., charakteryzujący się wykorzystaniem form abstrakcji geometrycznej. Do najwybitniejszych przedstawicieli nurtu należeli Aleksandr Rodczenko, Kazimierz Malewicz, Władimir Tatlin, Lubow Popowa, Warwara Stiepanowa, El Lisicki. Konstruktywizm rozwijał się w trudnych politycznie czasach rewolucyjnych przemian w Rosji, a na początku lat 20. stanowił oficjalną drogę dla sztuki rozwijającej się w nowym systemie politycznym. Do głównych założeń konstruktywizmu należało odejście od iluzjonistycznego obrazowania rzeczywistości, wykorzystanie form geometrycznych, które miało zbliżać dzieło sztuki do projektu łatwego do zrealizowania w przemyśle. Artyści konstruktywiści w swojej twórczości odnosili się do dwóch obszarów: faktury (naturalnych właściwości wykorzystanego materiału) i tektoniki (rozmieszczenia elementów w przestrzeni). Konstruktywizm cechowała również wiara w sztukę uniwersalną, przemawiającą w ten sam sposób i dostępną dla wszystkich ludzi, niezależnie od klasy społecznej, kraju zamieszkania. por. Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art*, London 1996.

w życie w warunkach gospodarki centralnie planowanej w ZSRR już w międzywojniu, miały stanowić legitymizację, a także punkt wyjściowy dla dalszego kreowania socjalistycznej kultury, pozornie skupionej na postępie i fascynacji techniką, a w praktyce ogarniającej swoimi „instytucjonalnymi maskami” wszelkie przejawy twórczości artystycznej. Elementem tych poglądów była również wiara w fakt, że rewolucja osiągnie swoim zasięgiem całą Europę, a nawet świat. Ważną cechą proponowanych w ramach ruchu rozwiązań formalnych była więc uniwersalność. Z biegiem czasu, wraz z pozornym ustabilizowaniem się kwestii ilościowej krajowej produkcji tkanin, ok. 1949 r. pojawiła się potrzeba nacjonalizacji krajowego wzornictwa i nadania mu unikalnego, lokalnego charakteru. W ten sposób stawało się ono ważnym elementem propagandy i wychowywania społeczeństwa nie tylko na polu estetycznym, ale również ideologicznym. Wraz z wprowadzeniem doktryny socrealizmu zaistniała silna potrzeba podkreślania estetycznej odrębności krajowej produkcji, której formy miały w znacznym stopniu opierać się na polskiej sztuce ludowej. W okresie tym, wspomniane międzynarodowe kierunki, głoszące potrzebę powiązania sztuki z przemysłem, stały się obiektem krytyki jako przejawy kosmopolityzmu i formalizmu²⁹⁹.

Zagadnieniami estetyki produkcji, kreowanej zgodnie z oficjalnym nurtem kultury socjalistycznej, miała zająć się sieć nowo utworzonych, centralnych instytucji, skupiających przedwojennych plastyków, którzy w nowej rzeczywistości politycznej, wierzyli w misję budowania nowego wzornictwa. Początkowo struktury takie jak BNEP, późniejszy Instytut Wzornictwa Przemysłowego kształtowane były głównie przez artystów związanych przed wojną z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie oraz spółdzielnią artystów „Ład”. W kolejnych latach, do zespołów stopniowo dołączali specjaliści w poszczególnych dziedzinach wytwórczości, wykształceni w sieci Państwowych Wyższych Szkół Sztuk Plastycznych. Zagadnienia wzornictwa tkanin opracowywali w znacznym stopniu absolwenci i wykładowcy szkoły łódzkiej. Wobec

²⁹⁹ W przypadku środowiska łódzkiego, głównym obiektem krytyki stała się twórczość Władysława Strzemińskiego, który w swoich tekstach wielokrotnie krytykował usilne nawiązywanie do form sztuki ludowej i narodowej, które odrzucał na rzecz bardziej uniwersalnych form abstrakcyjnych. Mimo że w okresie międzywojennym, artysta przejawiał poglądy socjalistyczne, jego wizja edukacji artystycznej i dalszego rozwoju sztuki nie odpowiadała wytycznym opracowanym w ramach wprowadzenia socrealizmu. W wyniku coraz wyraźniejszych rozbieżności, w 1950 r. artystę zwolniono z PWSSP.

braku możliwości technicznych i gospodarczych wprowadzenia do masowej produkcji, proponowanych przez łódzkich studentów i pedagogów tkanin, to właśnie na polu kreowania form krajowego wzornictwa najsilniej zarysowała się współpraca PWSSP w Łodzi z przemysłem w latach 40. i 50. XX w.

2. Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji

Jedną z pierwszych instytucji centralnych, utworzonych z inicjatywy Wandy Telakowskiej, która miała na celu wprowadzenie nowego wzornictwa, było BNEP, powstałe w styczniu 1947 r. Wcześniej stanowiło ono Wydział Wytwórczości w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Na podstawie Uchwały Prezydium Rady Ministrów od początku 1949 r. przeniesiono je do Ministerstwa Przemysłu i Handlu³⁰⁰. Głównym celem instytucji było sterowanie wzornictwem i estetycznymi aspektami produkcji, które to zadania w kolejnych latach odziedziczył utworzony z Biura w 1950 r. Instytut Wzornictwa Przemysłowego. Do jego głównych osiągnięć, w tym trudnym, pierwszym okresie rozwoju polskiego powojennego wzornictwa, należy zaliczyć nawiązanie współpracy z artystami, wywodzącymi się głównie ze środowiska Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i powiązanych z nią artystów skupionych m. in. w pracowni „Ład”³⁰¹. BNEP kupowało od nich wzory, które następnie starano się włączyć do produkcji. Projekty tkanin skupowano wówczas od artystów z całej Polski, także studentów i wykładowców łódzkiej PWSSP. Instytucja podjęła również próbę odtworzenia przedwojennych ośrodków artystycznych oraz ułatwienia współpracy artystów z przemysłem. W wyniku działań podjętych przez BNEP, w kolejnych dużych miastach, powstawały specjalizujące się w różnych dziedzinach wytwórczości pracownie doświadczalne. Co ciekawe, mimo faktu, że Łódź niepodzielnie pełniła funkcję stolicy polskiego przemysłu włókienniczego, a po wojnie włożono wiele

³⁰⁰ „Monitor Polski” 1948, nr 51, poz. 294.

³⁰¹ W instytucji pracowali w latach 40. Anna Śledziowska (tkanina), Maria Skoczylas-Urbanowicz (córka Władysława Skoczylasa), Zofia Butrymowicz (tkanina), Mieczysław Pawełko (późniejszy rektor PWSSP we Wrocławiu), Ludwika Nitschowa (rzeźba), por. A. Dukwicz, *Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji*, [w:] A. Wojciechowski, *Polskie życie artystyczne w latach 1945 – 1960*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992, s. 348.

wysiłku, aby mogła to miano odzyskać, pracownię doświadczalną druków i malowania na tkaninach zorganizowano w Milanówku przy zakładach jedwabniczych³⁰². W pracowni działającej od maja 1948 r. drukowano wzory kupowane przez BNEP. Jej dyrektorem został Andrzej Milwicz, początkowo skupiający się na eksperymentach z drukowaniem tkanin metodą sitodruku [zwanego wówczas filmdrukiem]. W nazwie szeregu instytucji powstałych z inicjatywy BNEP, zajmujących się różnymi dziedzinami wytwórczości, pojawia się słowo „doświadczalny”, które wskazuje na aspekt eksperymentu i poszukiwania, które zgodnie z wytycznymi ideologicznymi podkreślało główne zadanie placówek mających pracować nad stworzeniem nowego języka form dla przemysłu. W Łodzi powstała pracownia doświadczalna odzieży, która z biegiem czasu zamieniła się w Zakład Odzieży Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Należy również wspomnieć, że już na tym etapie zaobserwować można jak dużą wagę, władze komunistyczne przywiązywały do przygotowania odpowiedniej kadry, która mogłaby tworzyć nowe wzornictwo, ponieważ w Milanówku odbywały się również praktyki dla stypendystów BNEP³⁰³. Mimo że w kraju od 1945 r., funkcjonowały wyższe szkoły artystyczne, których głównym celem było kształcenie przyszłych projektantów, które miało odbywać się między innymi na drodze współpracy uczelni z zakładami przemysłowymi, w trudnym okresie powojennym, krajowe PWSSP trafiały na szereg trudności w tym zakresie. Łódzkie środowisko artystyczne związane z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych na przestrzeni kolejnych lat podejmowało próby organizacji takiej współpracy. Problem ten dotyczył również instytucji odpowiedzialnych za wzornictwo, o czym świadczyć może fakt, że w krótkim okresie swojego działania (do 1950 r.) biuro zakupiło ogółem około 9000 wzorów, które miały być produkowane najpierw chałupniczo, a później w przemyśle. Niestety

³⁰² Milanówek wybrano prawdopodobnie dlatego, że już w drugiej połowie lat 20. działała tam wspomniana pracownia malowania na jedwabiu. Po wojnie w placówce powstawały wzory modelowe, zaawansowane artystycznie i technicznie, które dopiero po przeprowadzeniu prób mogły trafić do produkcji. W latach 40. łódzki przemysł włókienniczy, nastawiony był przede wszystkim na szybkie uzupełnianie braków na krajowym rynku tkanin, bez przywiązywania większej uwagi do estetycznych aspektów produkcji. Pracownia w Milanówku stanowiła więc kameralne miejsce, w którym można było na drodze eksperymentów, tworzenia krótkich serii, opracowywać nowe kierunki dla krajowego wzornictwa tkanin, bez konieczności wprowadzania ich na szerszą skalę do produkcji.

³⁰³ A. Dukwicz, *op. cit.*, s. 348.

obecnie nie jesteśmy w stanie ustalić, jak wiele z nich faktycznie trafiło do produkcji, analizując ówczesną sytuację gospodarczą i problemy, z jakimi borykała się w tym zakresie m. in. Łódzka PWSSP, podejrzewać możemy, że odsetek ten nie był zbyt wysoki³⁰⁴.

3. Rola Łodzi jako centrum krajowego wzornictwa dla przemysłu włókienniczego

Mimo opisywanych trudności, Łódź, podobnie jak przed wojną, pozostawała głównym centrum rozwoju krajowego przemysłu włókienniczego. W związku z tym w mieście ulokowano instytucje zarządzające branżą, między innymi Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego. Na przestrzeni kolejnych dekad w mieście odbywały się także konferencje naukowe specjalistów z branży włókienniczej. Ważnym wydarzeniem w zakresie krajowego wzornictwa i prób podnoszenia jego jakości był I Ogólnopolski Zjazd Deseniarzy i Rysowników Przemysłu Włókienniczego, który odbył się 16 stycznia 1948 r. Podczas wydarzenia zorganizowanego przez Dyрекcję Generalną CZPWŁ, omawiano wytyczne i kierunki, w których powinno rozwijać się krajowe wzornictwo tkanin. W spotkaniu wzięło udział 59 fachowców, w tym przedstawiciele MKiS, BNEP oraz dyrekcji branżowych. Sformułowano wówczas opinię, że krajowa produkcja osiągnęła zadowalający poziom pod względem ilościowym, a od tej pory należało się skupić również na jej jakościowym i estetycznym aspekcie. Pogląd ten dyskutowano na posiedzeniach sejmowych, podczas których minister Hilary Minc agitował: *minęły czasy, kiedy metr byle jakiego materiału stanowił niewidzialny cud, przyjmowany z najwyższą radością. Rynek nasz interesuje się jakością deseni, modą, ludzie chcą się ubierać ładnie i mają rację*³⁰⁵. Podniesienie poziomu estetycznego krajowej produkcji było istotne również ze względu na fakt, że tkaniny miały stanowić ważny element eksportu, co miały ułatwić zagraniczne wyjazdy plastyków, podczas których mieli szansę zaznajomić się z obowiązującymi w Europie trendami.

³⁰⁴ K. Rzehak, *Ludowość zastosowana w przemyśle*, „Formy” 2020, nr 5, [czasopismo internetowe, <https://formy.xyz/arttykul/ludowosc-zastosowana-w-przemysle/>, dostęp: 10.06.2021].

³⁰⁵ *Kronika, I Ogólnopolski Zjazd Deseniarzy i Rysowników Przemysłu Włókienniczego*, „Przegląd Włókienniczy” 1948, nr 1–2, s. 54.

Wzornictwo zostało wpisane również we współzawodnictwo pracy, a podczas wydarzenia na wniosek dyr. Biura Planowania Wzorów i Modeli Przemysłu Włókienniczego, Bogusława Kączkowskiego ogłoszono *wyścig piękna wyrobów*.

Początkowo inspiracją dla łódzkich desenatorów miały być, podobnie jak przed wojną, zagraniczne wzorniki, które prezentowano podczas spotkania. Pochodziły one z paryskiej firmy Claude Fières oraz nowojorskiej Transatlantic Design Co Ltd. Zaabonowano również wzorniki firm British Design Service z Manchesteru i Wienermodegessellschaft z Wiednia, które przesyłane były do poszczególnych dyrekcji branżowych, jako inspiracja dla pracujących w danej gałęzi przemysłu włókienniczego projektantów. W okresie powojennym (do 1948 r.) dzięki staraniom pracowników BNEP udało się pozyskać od krajowych projektantów 1182 wzory, natomiast jedynie 76 z nich trafiło do produkcji. Prawdopodobnie były one odrzucane na etapie wprowadzonych komisji selekcyjnych, które decydowały o dalszych losach poszczególnych projektów. W celu usprawnienia współpracy pomiędzy przemysłem a artystami, podczas zjazdu, pojawiły się także ogólne wytyczne dla projektantów pracujących w przemyśle włókienniczym. Głównym problemem lokalnego wzornictwa miał być fakt, że artyści nie dostosowywali swoich wzorów do konkretnych tkanin, na których miały być one drukowane. Krytykowano plastyków za uprawianie „sztuki dla sztuki” w oderwaniu od technicznych warunków produkcji. Podkreślano również, że wzory nie są odpowiednio dostosowywane do potrzeb mieszkańców miast i wsi.

Ważnym krokiem na drodze dalszej kontroli i sterowania wzornictwem krajowej produkcji włókienniczej było wprowadzenie stałej Komisji Selekcyjnej. Jej zadaniem była ocena proponowanych wzorów pod kątem jakości artystycznej, a także możliwości ich realizacji względem stanu zaplecza technicznego lokalnych zakładów. W skład Komisji weszli: inspektor główny kontroli technicznej CZPWŁ, delegat Naukowo-Badawczego Instytutu Włókiennictwa, rzeczoznawcy z dyrekcji branżowych, rzeczoznawcy z branżowych biur sprzedaży, delegat BNEP. Dzięki kontaktom Biura Wzorów i Modeli i Ministerstwa Kultury i Sztuki miało nastąpić nawiązanie współpracy pomiędzy artystami i przemysłem, plastycy mieli być rekomendowani na stanowiska kierownicze w rysowniach i deseniarniach, popierano również praktyki dla plastyków, które odbywały się w lokalnych zakładach włókienniczych. W celu

podniesienia poziomu artystycznego krajowego wzornictwa, od 1952 r., starano się również tworzyć komórki wzorujące przy jak największej liczbie zakładów³⁰⁶. Na podstawie zachowanych materiałów archiwalnych, wnioskować możemy, że proces ten postępował stosunkowo opornie. Według danych za rok 1959, z 55 zakładów produkcyjnych wchodzących w skład Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego, jedynie w 13 (23%) działały komórki wzorujące. Na początku lat 60. wiele z zakładów włókienniczych nie zatrudniało żadnych osób, które zajmowałyby się jedynie opracowywaniem nowych wzorów³⁰⁷.

Wspominany *wyścig piękna wyrobów* realizowano również w zakresie technicznych i technologicznych aspektów produkcji. Wprowadzano szereg metod uszlachetniania tkanin w celu podniesienia ich jakości i ostatecznego wyglądu. W branżowych analizach zwracano uwagę, że w latach 1945–1950 zakłady podlegające Centralnemu Zarządowi Przemysłu Bawełnianego Północ źle organizowały prace poszczególnych wykańczalni, co przyczyniło się do niewykorzystywania wszystkich możliwości technologicznych, które mogłyby zapewnić wyższy poziom jakościowy i estetyczny produkowanych wyrobów. Co ciekawe, problem ten dotyczył również łódzkie uczelnie artystycznej. Ekspertci branżowi krytykowali przemysł za fakt, że niedostatecznie wykorzystuje kadry inżynierów, kształcone na utworzonym na Politechnice Łódzkiej, Wydziale Włókienniczym. Jego absolwenci w omawianym okresie rzadko podejmowali pracę na stanowiskach kierowniczych, więc podobnie jak kształceni w PWSSP projektanci tkanin, nie mieli wpływu na estetyczne walory lokalnej produkcji. Podnoszono również kwestię, że zajęcia praktyczne, które absolwenci politechniki odbywali w zakładach, prowadziły często do efektu odwrotnego niż zamierzony. Studenci, zamiast zaznajamiać się z praktycznymi realiami pracy, poznawali metody, które w świetle wytycznych CZPB były niepoprawne, ponieważ pracownicy wykańczalni skupiali się jedynie na realizacji ilościowej

³⁰⁶ R. Korbik, *Plastyk w komórce wzorującej przemysłu tkanin dekoracyjnych*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przemysł Włókienniczy” 1956, nr 1, s. 1.

³⁰⁷ por. APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960*, 1960, sygn. 908.

założonych planów³⁰⁸. Na mocy zarządzenia wprowadzonego przez władze CZPB kierownicy wykończalni zobowiązani zostali do szczególnej kontroli prac drukarzy i farbiarzy, które to etapy produkcji tkanin miały mieć największy wpływ na ich ostateczny wygląd. W branżowej prasie zwracano także uwagę na fakt, że nawet najlepsze, opracowywane przez projektantów wzory, są „psute” na etapie produkcji w wyniku drukowania ich na tkaninach zastępczych oraz innych niż oryginalnie planowano, a także ze względu na ich nieodpowiednie opracowanie na poziomie kolorystycznym (chemicznym)³⁰⁹. Wypuszczenie błędnie wykonanej tkaniny miało być każdorazowo omawiane z wykonującym ją drukarzem lub farbiarzem, a także odnotowywane w jego aktach. Władze centralnych instytucji zachęcały kierowników do sprawowania jak najpełniejszej kontroli nad pracą poszczególnych zakładów i każdego z zatrudnionych w nim robotników. Odbywać się miała ona na drodze przeglądu i analizy tkanin na każdym etapie przekazywania ich do kolejnych etapów produkcji. Tak sprawowana, ustawiczna kontrola, miała wyrugować z produkcji partie materiałów uszkodzonych, z błędami technicznymi.

Podobnie, jak w ramach innych zakresów produkcji tkanin, w przypadku wykończalnictwa postulowano prowadzenie szkoleń. W ramach planu sześcioletniego, zakres edukacji technicznej prowadzonej w zakładach planowano rozszerzać na kolejne, coraz mniej kluczowe dla produkcji grupy zawodowe, takie jak: gotowacze zagęszczeń, gotowacze farb drukarskich, załoga obsługująca maszyny: parowniki, napawaczki, pralnie i merceryzatory. W ten sposób komunistyczne władze silnie wiązały lansowane hasło podniesienia poziomu estetycznego i jakościowego produkcji z ustawicznym kształceniem kadr na każdym poziomie i w każdym zakresie produkcji. Postulowano również zatrudnienie w zakładach wykształconych na krajowych uczelniach i w szkołach średnich inżynierów i techników włókienników, którzy oprócz nowoczesnych metod, mogliby kierować i podnosić efektywność pracy, zatrudnionych

³⁰⁸ APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Bawełnianego, *Materiały dotyczące podniesienia jakości i estetyki produkcji oraz zagadnienia inwestycyjno-remontowe wykończalni 1954*, 1954, sygn. 3867.

³⁰⁹ S. Milwiczowa, *Zadania Zakładu Włókienniczego Instytutu Wzornictwa Przemysłowego*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do Przemysłu Włókienniczego”, 1951, nr 1, s. 4.

w zakładach majstrów. Nowe kadry techników miały za zadanie wdrażanie w zakładach nowych technologii uszlachetniających tkaniny. W latach 50. głównym problemem produkowanych lokalnie tkanin była ich wysoka kurczliwość, która negatywnie wpływała na codzienne użytkowanie. Ze zjawiskiem tym starano się walczyć metodą sanforyzacji³¹⁰. Władze przyznawały jednak, że w zakładach stanowczo brakowało maszyn do przeprowadzania tego procesu. Problemu nie udało się rozwiązać w ramach planu sześcioletniego, w związku z tym podejmowano starania, aby w celu umożliwienia zastosowania metody na większą skalę, przerobić dostępne maszyny. Proces aktualizacji parków maszynowych, początkowo wprowadzono w ZPB im. Józefa Stalina (PZPB nr 1), Juliana Marchlewskiego (PZPB nr 2), Stanisława Dubois (PZPB nr 4) i Szymona Harnama (PZPB nr 8). Inną metodą uszlachetniania tkanin była ich merceryzacja³¹¹, której nie można było jednak wprowadzić na szerszą skalę, ze względu na brak stosownych maszyn. Podnoszenie jakości produkcji, które miało odbywać się głównie na terenie zakładowych wykańczalni, utrudniały remonty budynków (szczególnie stropów w PZPB nr 1, 9 i 19) przeprowadzane w ramach planu sześcioletniego.

4. Realia pracy projektantów tkanin i plastyków zatrudnionych w zakładach przemysłowych

W świetle zachowanych dokumentów, praca projektanta wzorów miała podlegać takim samym zasadom ilościowego planowania, co np. wyrażana w liczbie

³¹⁰ Sanforyzacja to proces opracowany przez Amerykanina Sanforda Cluetta w 1928 r. Polega on na wykurczeniu tkaniny, poprzez zastosowanie maszyny, w której jest ona przepuszczana przez podgrzewany walec obciążony gumą lub grubym filcem. por. H-K. Rouette, *Encyclopedia of Textile Finishing*, Springer 2001, s. 176.

³¹¹ Merceryzowanie tkanin polega na traktowaniu ich stężonym ługiem sodowym w specjalnych urządzeniach. Przed merceryzowaniem tkaniny są opalane, dzięki czemu tracą wszelkie wystające włókna, a następnie bielone, co znacznie podnosi efekt merceryzacji. W wyniku merceryzacji tkaniny uzyskują jedwabisty połysk, zwiększa się ich wytrzymałość na rozerwanie i tarcie, rozciągliwość, mniej kurczą się w praniu, mniej brudzą, pod względem jakości i użyteczności przewyższają więc tkaniny niemerceryzowane. por. APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Materiały dotyczące podniesienia jakości i estetyki produkcji oraz zagadnienia inwestycyjno-remontowe wykańczalni w roku 1954, 1954 – 1954*, sygn. 3867, s. 7.

wyprodukowanych metrów tkanin produkcja poszczególnych zakładów. W kolejnych latach określano ilość wzorów, które miesięcznie powinien projektować plastyk zatrudniony w przemyśle, np. w latach 1950-1953, norma dla projektantów tkanin pracujący w IWP wynosiła 2,5 wzoru na miesiąc na jednego pracownika. Dokładniejsze wytyczne wprowadzono w 1953 r., przy ich opracowywaniu pod uwagę brano głównie szacunkową pracochłonność powstawania danego wzoru. Współczynnik ten zależny był od rodzaju surowca, z którego wykonywano tkaninę, a także techniki, przy wykorzystaniu której powstawała. Według wytycznych wzór sukienkowy na tkaninę bawełnianą miał powstawać w 25 godzin, szlafrokową w 40, chustki do nosa projektowano w 30 godzin. Nieco bardziej pracochłonne miały być wzory przeznaczone do druku na jedwabiu: wzór, który nanoszono metodą filmdruku na mongol (45 godzin). Według wytycznych najbardziej wymagające były wzory filmdrukowe, opracowywane na żorżety (60 godzin)³¹². Kuriozalne w kontekście pracy twórczej wytyczne skutecznie paraliżowały kreatywność plastyków, sprawiając, że zatrudnieni w łódzkich zakładach artyści ograniczeni wymogami technicznymi i możliwościami produkcyjnymi, zmuszeni byli opracowywać wzory, które odbiegały od standardów przedstawianych przez wykładowców łódzkiej uczelni. Wynikało to w głównej mierze, z potrzeby maksymalizacji ilości projektowanych wzorów, podyktowanej próbą zaspokojenia różnych oczekiwań żywionych przez poszczególnych członków komisji selekcyjnych. Niektórzy z nich, szczególnie przedstawiciele handlu, liczyli na większą ilość propozycji podczas gdy przedstawiciele środowiska artystycznego optowali za opracowywaniem jedynie ustalonego centralnie minimum, co pozwoliłoby na zachowanie wysokiego poziomu artystycznego przedstawianych do oceny projektów. Dążenie do produkowania i sprzedaży wyłącznie wzorów cieszących się popularnością w danym momencie, a zatem odpowiadających chwilowym potrzebom odbiorców sprawiały, że komisje te często działały bez określonego planu, np. do produkcji trafiały wzory w pasy, prezentujące niższy poziom jakości, kosztem dobrze opracowanych wzorów kwiatowych, którymi rzekomo nie byli zainteresowani obywatele. Podczas komisji selekcyjnych czynnikiem decydującym był

³¹² A. Feldman, *Planowanie wzornictwa dla przemysłu włókienniczego*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do dwumiesięcznika Przemysłu Włókienniczego” 1953, nr 7 – 8, s. 13.

zatem handlowy potencjał wzoru, co sprawiało, że wzornictwem kierował konsument. Paradoksalnie, właśnie w takim stanie rzeczy, władze państwowe upatrywały powodu niskiego poziomu artystycznego przedwojennej produkcji włókienniczej krajowych zakładów.

„Handlowość” wzoru, stanowiąca główny wyznacznik jego jakości w oczach dyrektorów i kierowników zakładów, nie tylko kłóciła się z postulowanym podnoszeniem poziomu kultury socjalistycznego narodu, ale również świadczyła o porażce, jaką na tym polu odniosły władze. Na początku lat 50. obywatele wciąż nie byli gotowi na artystyczne projekty tworzone w zgodzie z wykładanymi na Wydziale Włókienniczym zasadami i tendencjami. Dla artysty zatrudnionego w przemyśle, odrzucenie przez komisję selekcyjną wzoru, oznaczało brak możliwości wyrobienia normy i konieczność nadrobienia zaległości w kolejnych miesiącach. Problemy z wypełnieniem „limitu”, powodowały, że najsłabsi z ocenianych na podstawie liczbowych zestawień pracowników tracili pracę³¹³. Niemożność pogodzenia umiejętności zdobytych podczas studiów ze sztywnymi wymogami ilościowymi stawianymi kreatorom tkanin sprawiał, że absolwenci szkół plastycznych niechętnie wiązali się zawodowo na stałe z poszczególnymi zakładami produkcyjnymi, co zauważano już w latach 40. Praca projektanta podlegała również lansowanej przez ministerstwa idei współzawodnictwa pracy, którego efekty mierzono nie na podstawie rzeczywistego poziomu artystycznego wzorów, a ilości która została zakwalifikowana do produkcji. Informacje o najlepiej odnajdujących się w warunkach socjalistycznej gospodarki projektantach publikowano na łamach branżowej prasy, w poświęconych ich sylwetkom artykułach. Jedną z przodownic pracy w tym zakresie była Zofia Galińska, przedwojenna absolwentka uczelni warszawskiej, która w latach 1951–1953 stworzyła sto wzorów zakwalifikowanych do produkcji. Tego typu artykuły były okazją do dalszej indoktrynacji pracujących w zakładach włókienniczych plastyków. Artystka wspominała, że kiedy do produkcji dopuszczono jej pierwszy wzór *odnalazła w sobie nowe możliwości, poczuła się użyteczna społecznie, a świadomość, że jej praca jest*

³¹³ M. Zielińska, *Wspomnienie o prof. Teresie Tyszkiewiczowej*, w: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945-1995*, red. G. Sztabiński, Łódź 1995, s. 63.

*celowa, że daje rezultaty, dawała jej pełne zadowolenie*³¹⁴. Konkurencja w zakresie wyścigu pracy i „wyścigu piękna” zarysowała się również na polu krajowych wystaw i targów. Najlepszym projektom przyznawano nagrody pieniężne, które następnie rozdzielano pomiędzy twórców danego wzoru, co miało zachęcić młodych projektantów do wytężonej pracy³¹⁵.

5. Próby budowania narodowego gustu społecznego, a pojęcie „mody” w krajach kapitalistycznych

Dokonania krajowego przemysłu włókienniczego i współpracujących z nim projektantów odpowiedzialnych za kreowanie socjalistycznego wzornictwa, planowano promować podczas wystaw, pokazów i konkursów. Ich organizacja miała przyczyniać się do popularności współzawodnictwa pracy, a także umożliwić projektantom zapoznanie się z potrzebami i oczekiwaniami społeczeństwa, dzięki czemu opracowywane przez nich w przyszłości wzory lepiej przyjmowano na rynku krajowym. Nowe projekty tkanin prezentowano na wystawach: „Odzież i dom” w Poznaniu (w ramach MTP w 1946 r.), „Przemysł, Rolnictwo, Rzemiosło” w Częstochowie (1948), „Przemysł Ziem Odzyskanych” w Warszawie (1948) oraz w ramach organizowanych co roku Międzynarodowych Targów Poznańskich. Podobny charakter miała ekspozycja zorganizowana w Galerii Miejskiej przy ul. Sienkiewicza w Łodzi w 1947 r. pod auspicjami BNEP, Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Dyrekcji Jedwabniczo-Galanteryjnej Centralnego Zarządu Przemysłu Włókienniczego³¹⁶. Wystawa otwarta przez ministra Henryka Golańskiego, była pierwszą, podczas której swoje projekty tkanin prezentowali absolwenci i wykładowcy PWSSP w Łodzi. W

³¹⁴ W kolejnych latach planowano doprecyzować opisywane wytyczne dzieląc wzory pod kątem wielkości raportu, tematyki i ilości wykorzystanych we wzorze kolorów. por. P. Greniuk, *Setny wzór zakwalifikowany do produkcji*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego; dodatek do dwumiesięcznika „Przemysłu Włókienniczego” 1953, nr 9 – 10, s. 17.

³¹⁵ B. Kączkowski, *Wygląd estetyczny tkanin, wystawy włókiennicze i ich rola*, „Przegląd Włókienniczy” 1946, nr 8, s. 42.

³¹⁶ J. Wil., *Wystawa tkanin artystycznych w Łódzkiej Galerii Sztuki*, „Dziennik Łódzki” 1947, nr 89, s. 3.

publikowanych w lokalnej prasie recenzjach chwalono postawę Wandy Telakowskiej, która

potrafiła zainteresować i zaprząć do pracy twórczej szereg bardzo zdolnych artystów i wciągnąć ich do tej, wytrwale i konsekwentnie prowadzonej przez siebie akcji kulturalno-artystycznej, mającej niezmiernie doniosłe znaczenie dla naszego tkactwa, dla naszego dorobku i przyczynku do kultury polskiej³¹⁷.

Zwracano uwagę, że misją BNEP była zmiana roli artysty, który miał kształtować gust społeczny i związać go ze *środowiskiem pracy*³¹⁸. Artyści mieli koncentrować swoje wysiłki twórcze na konkretnych zamówieniach, dzięki czemu zyskiwali źródło utrzymania. Przy okazji omawianej wystawy, w lokalnej prasie komentowano zasadność funkcjonowania w mieście PWSSP oraz realizowanych w niej metod dydaktycznych. Autor wzmianki opublikowanej w „Głosie Robotniczym” zauważał, że

piękna i w swoim rodzaju rewelacyjna wystawa tkanin, jaką prezentuje Galeria Sztuki w Łodzi, ilustruje wręcz kapitalnie doniosłe wyniki ingerencji plastyki i jej współpracy z przemysłem, każe zwrócić uwagę na powyższą akcję i pozwala stwierdzić, o ile łódzka szkoła zadaniom tym sprostała.

Podkreślano, że zdobyte w szkole wykształcenie *znajduje swój praktyczny wyraz w dowolnym wyborze zawodu, który obiera sobie absolwent, posiadający zresztą przedtem jak najszerzą podbudowę artystyczną*. Według reportera, lokalny przemysł niedostatecznie docenia potencjalne, nowe kadry pracowników, w tekście konstatował *nie dostrzega, że tuż przy jego boku pracują intensywnie młodzi artyści*³¹⁹. Pod koniec roku akademickiego 1946/1947 w Galerii Miejskiej odbyła się także wystawa prac studentów łódzkiej PWSSP. Zaprezentowano podczas niej osiągnięcia przyszłych projektantów tkanin kształcących się pod okiem Marii Obrębskiej-Stieber, a także dzieła malarskie i graficzne podopiecznych Leona Ormezowskiego, Stefana Wegnera i Władysława Strzemińskiego. Pisząca dla „Przemysłu Włókienniczego” Alina Lipińska,

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ *Wystawa tkanin artystycznych w Galerii Sztuki*, „Dziennik Łódzki” 1947, nr 118, s. 6.

³¹⁹ S., *Na Wystawie Tkanin Artystycznych. Przemysł i sztuka*, „Głos Robotniczy” 1947, nr 100, s. 5.

pochwalała wówczas *tkaniny malowane ręcznie, projekty rysunków dla tkanin Lecha Kunki, druk ręczny Makowskiego, projekty wzorców dla chustek Kliszki*. Pozytywnie wypowiedziała się również o wystawianych dziełach sztuki czystej³²⁰.

Promocja dokonań krajowych artystów miała ogromne znaczenie, ponieważ w początkowym stadium rozwoju przemysłu włókienniczego w okresie powojennym lokalne wzornictwo opierało się głównie na wzorach modnych przed wojną. Korzystano z deseni opracowanych przez międzywojennych desenatorów i sprowadzonych z zagranicy, powoli zaczęto jednak wprowadzać do produkcji projekty krajowych artystów pozyskiwane przez BNEP³²¹. Z biegiem czasu miały one stać się podstawą unikalnego, krajowego wzornictwa, rozwijającego się w ramach kultury socjalistycznej. Podobnie jak w przypadku ilości i rodzaju produkcji w poszczególnych zakładach przemysłowych, wzornictwo potrzebowało określonych wytycznych, jednej drogi, na której miałoby się rozwijać. Już w latach 40. oficjalnym kierunkiem stała się ludowość, której główną pieczęcią była Wanda Telakowska³²². Poszukiwania nowych form w kręgu tradycji ludowej stały się obiektem licznych tekstów artystki i jej współpracowników, publikowanych zarówno jako oddzielne pozycje książkowe jak i artykuły w branżowej prasie³²³. Oprócz opisów ideologicznych aspektów owej symbiozy, w artykułach często pojawiały się gotowe recepty na włączenie form ludowych do produkcji przemysłowej. W artykule opisującym starania czynione na tym polu w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, Telakowska zauważa, że prace postępowały w dwóch kierunkach³²⁴. Pierwszy to próby odnalezienia i wyselekcjonowania form (np. z kolekcji muzealnych), które można byłoby przetworzyć

³²⁰ A. Lipińska, *Przemysł włókienniczy i sztuka*, „Przemysł Włókienniczy” 1947, nr 10, s. 92.

³²¹ *Kronika, I Ogólnopolski Zjazd Deseniarzy i Rysowników Przemysłu Włókienniczego*, „Przegląd Włókienniczy” 1948, nr 1-2, s. 54.

³²² Dokładnie zjawisko fascynacji ludowością w powojennym wzornictwie opisuje: P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.

³²³ por. W. Telakowska, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Warszawa 1954; P. Greniuk, *Ludowość w projektowaniu tkanin*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do dwumiesięcznika Przemysłu Włókienniczego” 1955, nr 1, s. 1 – 2.

³²⁴ W. Telakowska, *Próby spożytkowania dla naszego wzornictwa ludowej inwencji plastycznej*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do dwumiesięcznika Przemysłu Włókienniczego” 1953, nr 4, s. 7.

i w ten sposób budować geometryczne wzory. Jednym z takich zabiegów były podejmowane w Instytucie próby zastosowania w sitodruku desek z wzorami ludowymi, którymi tradycyjnie odbijano ciągle wzory³²⁵. Drugim kierunkiem było założenie szeregu zespołów twórców ludowych, którzy współpracując z artystami plastykami, dbaliby o autentyczność projektu. W tym celu organizowano zespoły złożone z twórczyń ludowych, w ramach których kształcono je w kierunku projektowania tkanin z wykorzystaniem ich inwencji ludowej. Kwestia współpracy mieszkańców wsi z artystami była bardzo ważna, niejednokrotnie podkreślano, że niektóre z eksperymentów z formami realizowanych w takich zespołach nie były zadowalające, ponieważ dążyły do wykorzystania elementów dekoracji ludowych wbrew tradycyjnym zasadom ich kompozycji. Przykładem tego typu trudności może być podjęta przez jeden z kolektywów próba przeniesienia wycinanki kurpiowskiej na druk na tkaninie. Artystki ludowe uznały wówczas, że z elementów wycinanki nie da się ułożyć np. szlaku³²⁶. Właśnie w takich momentach w sukurs miał przychodzić artysta plastyk, o wyższym wykształceniu. Szczególną aktywnością na tym polu odznaczała się pracująca w Milanówku Irena Dewitz³²⁷. Lansowana autentyczność wykorzystywanych inspiracji, pozwalającą na uniknięcie efektu pseudoludowości, miała również znaczenie ideologiczne. Przedwojenne skupianie się na ludowości krytykowano jako imitację, próbę naśladowania tradycyjnych form ludowych bez próby zrozumienia rządzących ich kompozycją prawidłowości. W nowej rzeczywistości politycznej mieszkańcy wsi mieli aktywnie włączać się w tworzenie kultury, inspirować się formami ludowymi, jednocześnie wpisując je w modernistyczne formy abstrakcyjne.³²⁸

³²⁵ P. Greniuk, *Wykorzystanie druków ludowych na tkaninach dla wzornictwa przemysłowego*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego; dodatek do „Przemysłu Włókienniczego” 1953, nr 7 – 8, s. 14.

³²⁶ E. Hilchen, *Próby włączania inwencji ludowej do wzornictwa przemysłowego*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego; dodatek do „Przemysłu Włókienniczego” 1952, nr 9, s. 18.

³²⁷ por. I. Dewitz, *Uwagi na temat form pracy zespołowej malarni w Milanówku*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego; dodatek do „Przemysłu Włókienniczego”, 1952, nr 10, s. 20.

³²⁸ Z. Galińska, *Projektancki zespół młodzieżowy w Zakopanem*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego; dodatek do Przemysłu Włókienniczego”, 1951, nr 2, s. 5.

Nowe formy dekoracji miały za zadanie kształtować gust społeczny w duchu narodowym. W pierwszym Biuletynie IWP dołączonym do „Przemysłu Włókienniczego”, omawiającym cele i zadania instytucji podkreślano, że jednym z nich jest *akcja oddziaływania na odbiorców w zakresie podnoszenia smaku estetycznego mas – przez rewie, pokazy, wystawy*, podczas których prezentowano przedmioty nawiązujące swoją stylistyką do form ludowych. Komunistyczne władze (przynajmniej oficjalnie) nie zgadzały się bowiem z podstawowym aspektem gospodarki kapitalistycznej, że to popyt i potrzeby odbiorców powinny determinować wygląd estetyczny produkcji. Mimo usilnych starań, nie udało się jednak przewyciężyć tej prawidłowości. Władze PRL, z biegiem czasu zaczęły zauważać, że mimo silnej kontroli wzornictwa, praktycznie na każdym etapie powstawania wzoru, o ostatecznej formie produkcji decyduje tak naprawdę konsument. Według artykułów ukazujących się w ówczesnej prasie, mimo niedostatków w zaopatrzeniu ludności w materiały, trudności pozyskania nowych tkanin, obywatele niechętnie decydowali się na zakup nowej produkcji krajowej, ponieważ często nie odpowiadała ona ich wymaganiom jakościowym i estetycznym, woleli próbować pozyskiwać używane tkaniny i odzież na bazarach i w ramach funkcjonowania szarej strefy³²⁹. W gospodarce centralnie planowanej nie było miejsca na tego typu pomyłki. Tkanina, która nie znajdowała swojego odbiorcy, była marnotrawstwem cennych surowców. Taki stan rzeczy mógł prowadzić do kolejnych, znacznie poważniejszych konsekwencji, a więc paraliżu innych działów przemysłu. Władze zwracały bowiem uwagę, że przemysł włókienniczy i jego poziom silnie rzutuje np. na przemysł konfekcyjny, który ze względu na znaczne tempo zmian obowiązujących w nim tendencji, w dużej mierze uzależniony był od poziomu artystycznego i popularności określonych typów wzorów tkanin wśród obywateli. To właśnie przemysł włókienniczy tworzył nowego obywatela, przynajmniej w zakresie jego wyglądu. Z tego powodu do jego pracowników kierowano artykuły poświęcone zagadnieniu mody w kraju socjalistycznym. Moda nazywana ulubionym dzieckiem

³²⁹ S. Zbyszewska, *Formy podnoszenia kwalifikacji plastycznych pracowników przemysłu włókienniczego*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do dwumiesięcznika Przemysł Włókienniczy” 1954, nr 3 – 4, s. 5.

kapitalizmu³³⁰, ze względu na swoją zmienność, wynikającą jedynie z szybkiego następowania po sobie kolejnych trendów, nie powinna zaistnieć w społeczeństwie bezklasowym. W socjalistycznym społeczeństwie ubiór i wzornictwo miało odpowiadać warunkom życia i potrzebom obywateli. Właściwa dla trendów zmienność krytykowana była więc za irracjonalność, co argumentowano faktem, że formy, którymi operuje wzornictwo, nie muszą zmieniać się zbyt często, ponieważ warunki życia codziennego zmieniają się powoli³³¹.

Pojęcie mody nastroczało komunistycznym władzom wiele problemów³³², ponieważ nawet w obecnych czasach, w społeczeństwach kapitalistycznych, moda służy głównie jako forma stratyfikacji społecznej, o której nie mogło oficjalnie być mowy w równym, socjalistycznym społeczeństwie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej³³³. Z drugiej strony, potrzeba estetycznego wyglądu towarzyszyła człowiekowi nawet w czasach najtrudniejszych, np. w trakcie II wojny światowej, co wiąże się z potrzebą zachowania własnej tożsamości³³⁴. W związku z tym oraz ze względu na lansowanie wizji socjalizmu, jako systemu zapewniającego każdemu obywatelowi godne warunki życia, władze centralne musiały odnieść się do potrzeby estetycznego ubioru, próbując jednak sterować nią i przedstawiać zjawisko mody w odpowiednim, socjalistycznym świetle. We wspomnianych artykułach, kierowanych do przemysłu włókienniczego, władze, często pokrętnie, starały się tłumaczyć rolę, jaką projekty mają odgrywać w kształtowaniu nowego obywatela. Zwracano uwagę, że

³³⁰ V. Steel, *Fashion*, w: *Fashion and Art*, Adam Geczy, Vicki Karaminas (red.), Londyn, Nowy Jork, 2015, s. 33.

³³¹ R. Linde, *Zagadnienie mody*, „Przemysł włókienniczy” 1949, nr 3-4, s. 106.

³³² O rozwoju pojęcia i form mody (w kontekście odzieży) w systemach socjalistycznych Europy Centralnej i Wschodniej por. D. Bartlett, *Fashion East: the Spectre that Haunted Socialism*, Massachusetts 2010.

³³³ Postulowanej równości wizualnej nie udało się jednak osiągnąć. Żony przedstawicieli elit politycznych chętnie korzystały z możliwości robienia zakupów podczas delegacji w krajach zachodnich, a te z nich, które podchodziły do kwestii ubioru bardziej patriotycznie, mogły liczyć na dostęp do krótkich serii tkanin i ubiorów produkowanych w ramach IWP, Mody Polskiej, Telimeny i innych wyrobów, które produkowane były głównie z przeznaczeniem na eksport, z którymi przeciętna obywatelka mogła spotkać się jedynie przeglądając gazety lub obserwując przez szybę wystawową.

³³⁴ por. K. Trojanowski, *Moda w okupowanej Francji i jej polskie echa*, Warszawa 2014, *passim*.

moda to wpływ sztuki na życie człowieka, a także na klasowe uwikłanie mody, które w systemie socjalistycznym tłumaczono faktem, że dobro, moralność i zaradność człowieka, emanowały z jego wnętrza na zewnętrzny wygląd³³⁵. Z drugiej strony zafascynowany postępem komunizm, nie mógł udawać, że temat ten nie podlega całkowicie wizji artystycznej paryskich domów mody. W zakresie wzornictwa mody, w okresie powojennym, władze przyznawały otwarcie, że w Polsce zagadnienie to praktycznie nie istnieje³³⁶. Mimo to, podobnie jak samemu wzornictwu tkanin, kwestii projektowania odzieży zarzucano naśladownictwo francuskich zdobyczy kosztem własnej oryginalnej twórczości. Zjawisko mody, kluczowe dla projektowania wzorów tkanin, mimo wyniszczenia kraju zaczęło znajdować swoje miejsce w specjalnie dedykowanych kąciach prasowych. Władze dopuszczały ich funkcjonowanie, a także pozwalały na publikowanie osiągnięć paryskich krawców, ponieważ w swojej oficjalnej linii przyznawało, że w kwestii wzornictwa tkanin i mody krajowa produkcja w znacznym stopniu musiała polegać na Paryżu³³⁷. Jednym z elementów próby kreowania krajowego wzornictwa odzieży przez odpowiednie resorty było zachęcanie władz łódzkiej PWSSP do rozwoju zakładu odzieży, proces ten nabrał na znaczeniu ok. 1952 r. W związku z potrzebą zaznajomienia szerokich mas z zasadami eleganckiego i modnego ubioru publikowano specjalne, bogato ilustrowane poradniki³³⁸. W prasie branżowej ukazywały się również artykuły mające na celu zapoznanie projektantów z zachodnimi tendencjami, które branżowi eksperci poznawali podczas nielicznych wówczas zagranicznych wyjazdów służbowych³³⁹.

Zmienność trendów, która dotyczyła produkcji przemysłowej i najwyraźniej objawiała się w zakresie ubioru, nie mogła zaistnieć w świecie gospodarki centralnie planowanej, w której sztuka i wszelkie jej przejawy miały pełnić ideologiczną funkcję. Proces ten utrudniały również niskie możliwości produkcyjne krajowych zakładów. Za

³³⁵ A. Lipińska, *op. cit.*, s. 126.

³³⁶ *Ibidem*, s. 126 – 127.

³³⁷ R. Linde, *op. cit.*, s. 106.

³³⁸ por. J. Ipohorska, *Jak oni mają się ubierać*, Warszawa 1958, *passim*.

³³⁹ B. Tarchalski, *Tendencje wzornictwa francuskiego w przemyśle bawełnianym*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przemysłu Włókienniczego” 1956, nr 2, s. 3.

główny punkt ataku, władze obrały więc sytuację w której to klient, sterował rynkiem. W oczach komunistów, ta swego rodzaju władza oddana w ręce społeczeństwa w myśl zasady „klient nasz pan”, miała doprowadzić do kryzysu, w którym znajdowało się polskie wzornictwo. Potrzebę edukacji poprzez wzornictwo podkreślano więc na każdym kroku. Proces ten miał ogromne znaczenie, ponieważ powojenne społeczeństwo nie było jeszcze gotowe na pojawienie się abstrakcyjnych, nowoczesnych form, lansowanych przez artystów zatrudnionych w ośrodkach wzornictwa. Zmęczeni tragedią wojny obywatele, poszukiwali wciąż tkanin, które operowały klasycznymi, dekoracyjnymi wzorami kwiatowymi, towarzyszącymi ludzkości już od starożytności. Zmieniające się w zależności od obowiązujących w sztuce tendencji łączki, w świetle artykułów branżowych, stały się symbolem mało wysmakowanego gustu, schlebającego minionym relacjom społecznym, przede wszystkim na drodze imitacji tkanin ekskluzywnych, haftowanych³⁴⁰. Walka z wzorami kwiatowymi trwała swoją drogą jeszcze w kolejnych latach. Autorzy tekstów poświęconych wzornictwu tkanin, krytykowali je nie tylko ze względu na ich „ideologiczne uwikłanie”, ale również ze względu na fakt, że bardzo ciężko jest opracować poprawny wzór kwiatowy, a jeszcze ciężiej sprawić, żeby był on nowoczesny w swoim wyrazie³⁴¹. Walka z wzorami kwiatowymi odnosi się więc do szerszego problemu, który postulowały nowe władze – wzornictwo powinno odrzucić *mimesis*, ponieważ prowadzi ono do wtórności i sztywności wzorów. Wspominana rola kształtująca gust społeczny była więc po prostu kolejnym krokiem na drodze do całkowitej kontroli nad przemysłem włókienniczym. Wierzone, że obywatele, którym w kolejnych latach proponowało się będzie głównie tkaniny we wzory geometryczne, w końcu zrozumieją ich wyższość nad wzorami figuralnymi, bardzo dekoracyjnymi. W celu zachęcenia społeczeństwa do wybierania wzorów geometrycznych i abstrakcyjnych, w artykułach przedstawiano je jako obowiązującą na świecie linię, atrakcyjną przede wszystkim dla środowisk o wyrobionym guście artystycznym. W kontrastowy sposób wzory kwiatowe (nazywane w ówczesnej prasie również

³⁴⁰ R. Orłow, *Na marginesie walki o nowe wzornictwo*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do Przemysłu Włókienniczego”, 1953, nr 2, s. 3.

³⁴¹ *Charakter wzoru w zależności od asortymentu przeznaczenia tkaniny*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do Przemysłu Włókienniczego” 1952, nr 11, s. 21.

poniemieckimi, secesyjnymi), przedstawiano jako formy przebrzmiałe, które popularne są jedynie wśród ludności wiejskiej, która do tej pory nie miała dostępu do tego typu tkanin i z tego właśnie wynika ich niemalejąca w tych kręgach popularność³⁴². W myśl propagandy narodowej proveniencji wzorów geometrycznych doszukiwano się w formach tradycyjnych, ludowych, ale także w wybitnych przejawach polskiego wzornictwa międzywojennego, jak twórczości spółdzielni „Ład”³⁴³. Edukację tę, opartą na misternej argumentacji władz, możemy uznać więc za kolejny odcień totalitarnej indoktrynacji. Wizja kontrolowania całego procesu produkcji tkanin zawierała również aspekt sztucznego kształtowania potrzeb odbiorcy, który z biegiem czasu miał przekonać się do jedynej, słusznej estetyki.

6. Wzornictwo tkanin, a możliwości krajowego przemysłu włókienniczego

Kwestia wzorów kwiatowych wskazuje również na inny, kluczowy dla polskiego wzornictwa powojennego aspekt, mianowicie kwestię ergonomiczności produkcji jako wartości najwyższej, której podporządkowane powinny być wszystkie jej czynniki. Choć władze usilnie starały się skutecznie zniechęcić obywateli do tego typu bogatszych form dekoracji, w latach 50. królowały one na światowym rynku tkanin. Po latach modernistycznego prymatu minimalizmu, który w modzie kobiecej objawiał się podobnie jak w architekturze zamiłowaniem do eksponowania konstrukcji, monochromatyczności i „prostoty i szczeroci” materiału, nadeszły czasy wojenne, a pozyskanie nowego, eleganckiego stroju dla większości społeczeństw stało się znacznie utrudnione. Po wojnie potrzebna była więc moda, która zastąpiłaby noszone z przymusu sukienki w łączki czy surowe kostiumy wciąż kojarzące się, ze względu na obowiązujące trendy, z wojskiem. Szerokie ramiona i wąskie biodra popularnej wówczas sylwetki zostały zastąpione bogactwem form i materiałów, którym zachwycaly przede wszystkim kolekcje Christiana Diora, który przejął schedę po genialnych projektantkach-architektkach takich jak Madeleine Vionnet czy Augusta Bernard. Nowy styl był zaprzeczeniem minimalizmu oraz późniejszej, wojennej biedy,

³⁴² *Ibidem*, s. 22.

³⁴³ *Ibidem*.

rzządzających światem mody, stanowił symbol rodzącej się w społeczeństwach potrzeby normalnego, wygodnego, czasami wręcz luksusowego stylu życia. Symbolem nowej estetyki stał się *New Look*, zaproponowany przez Christiana Diora, który stanowił idealną odmianę dla spragnionych poczucia bezpieczeństwa i luksusu społeczeństw³⁴⁴. Ikoniczną sylwetką, wyznaczającą kierunek mody, otrząsającej się z obostrzeń nałożonych na nią podczas wojny, był *Bar Suit*³⁴⁵. Na przekór wojennemu systemowi racjonowania tkanin, do uszycia kostiumu używano dużej ilości materiałów. Sama spódnica składała się z kilku metrów wełny (której Polska odczuwała znaczne niedobory, ponieważ przeznaczano ją głównie na odzianie Armii Ludowej i Czerwonej), systemu halek z nowoczesnych, syntetycznych i naturalnych materiałów, z których jedne nadawały objętości, a drugie chroniły prze zaciągnięciem nylonowe lub jedwabne pończochy. Mimo że kreacje Diora kierowane były do wąskiego grona odbiorczyń, to trend ten szybko zaczął być popularny wśród biedniejszych grup w społeczeństwach zachodnich i nie tylko, odtwarzany z tańszych materiałów z mniejszym przywiązaniem uwagi do konstrukcji. Tego typu wzornictwo nie były możliwe do zrealizowania w polskiej rzeczywistości, w której przemysł wciąż borykał się z brakiem surowców potrzebnych do zapewnienia obywatelom odpowiedniej ilości materiałów na rynku i odpowiedniego poziomu produkcji. Władze komunistyczne przystąpiły więc do krytyki zachodniego wizerunku kobiety, jako nienowoczesnego i nieodpowiedniego dla socjalistycznych obywaterek, które na co dzień miały skupiać się głównie na najczęściej fizycznej pracy.

W podobny sposób pisano więc o wzorach, unikając przekazywania pewnych informacji i dezinformacji w innych zakresach. Modne na zachodzie, realistyczne wzory kwiatowe, operujące niuansami kolorystycznymi, wymagały zastosowania

³⁴⁴ Zaprojektowana przez niego w 1947 r. Przełomowa kolekcja, była pierwszym dziełem sztuki, które określono mianem *New Looku*. Określenie to wymyśliła Carmel Snow, redaktorka amerykańskiej edycji „*Harper's Bazaar*”.

³⁴⁵ *Bar Suit* to najlepiej rozpoznawalna sylwetka z przełomowej kolekcji Christiana Diora z 1947. Zestaw składał się z mocno talkowanego żakietu z surówki jedwabnej w kolorze ecru, i czarnej wełnianej spódnicy. Kostium nadawał sylwetce kształt zbliżony do mundurów noszonych przez kobiety w trakcie I wojny światowej. Charakterystyczną formę klepsydry uzyskiwano poprzez watowanie ramion i bioder żakietu, a także skomplikowany system ręcznie wykonanych, wąskich plis umieszczony tuż pod paskiem spódnicy. por. The Metropolitan Museum of Art, sygn. C.I.58.34.30.

zaawansowanej technologii i chemii. Aby zaznaczyć nowoczesność polskiego wzornictwa i jego szybkie reagowanie na zmiany w stolicy mody, proponowano więc wspomniane dostosowywanie pomysłów zachodnich projektantów do polskich potrzeb. Oficjalnie potrzeby te miały charakter ideologiczny, tak naprawdę często chodziło o niewielkie możliwości polskiego przemysłu włókienniczego, uniemożliwiające polskiemu wzornictwu konkurowanie, a często wręcz powtarzanie osiągnięć zachodnich. Podnoszono potrzebę stworzenia *własnej mody*, która byłaby elementem propagandy³⁴⁶. Polskim projektantom proponowano więc wzory kwiatowe, ale o modernistycznym, minimalistycznym charakterze. Zwracano uwagę, że prawdziwie nowoczesny wzór kwiatowy, powinien operować dużym kontrastem (takie wzory najłatwiej było wykonać, nawet na słabych technicznie maszynach) oraz ograniczoną kolorystyką (w Polsce brakowało odpowiednich barwników)³⁴⁷. Badając oficjalne wytyczne dla wzornictwa w okresie 1945 – 1956 należy więc pamiętać, że często miały one charakter propagandowy i nierzadko ukrywały trudną sytuację, w jakiej znajdował się polski przemysł włókienniczy. Przykład wzorów kwiatowych kieruje również uwagę na problem kluczowy dla polskiego powojennego wzornictwa, mianowicie fakt, że artystyczna inwencja i indywidualność zawarte musiały zostać w ramach technologicznych obostrzeń i niedostatków, wciąż rządzących polskim przemysłem włókienniczym.

W obszarze kreowania gustu społecznego publikowane w prasie teksty pełniły funkcje ideologiczne. Moda zachodnia, operująca po wojnie bogactwem form, nie była odpowiednia dla bezklasowych społeczeństw. Komunistyczne władze otwarcie mówiły, że nie ma potrzeby prezentowania kreacji wieczorowych czy uszytych z ekskluzywnych materiałów, ponieważ polska kobieta, wiodąca nowoczesne życie oparte na budowaniu nowego ustroju, nie bierze udziału w wydarzeniach, na których mogłaby pokazać się w takiej kreacji³⁴⁸. Innym powodem, do którego nie mogły otwarcie przyznać się władze był fakt, że nie może sobie ona na tego typu kreację pozwolić pod względem finansowym, a często też po prostu ze względu na brak

³⁴⁶ *Kronika, I Ogólnopolski Zjazd Deseniarzy, op. cit., s. 55.*

³⁴⁷ *Charakter wzoru..., op. cit., s. 21.*

³⁴⁸ R. Linde, *Zagadnienie mody*, „Przemysł włókienniczy” 1948, nr 3-4, s. 107.

odpowiednich tkanin. Mimo to gust części społeczeństwa, wciąż poszukującej tkanin bardziej dekoracyjnych, nazywano „drobnomieszczańskim” i krytykowano głównie ze względu na fakt, że takie resentymenty świadczyły o braku wiedzy i świadomości artystycznej³⁴⁹. Dobrą sztuką stała się ta, która poszukiwała nowych form i rozwiązań, unikająca odniesień do burżuazyjnych tradycji, ale przede wszystkim ta, która była użyteczna. Z dezaprobatą spoglądano na tkaniny czysto dekoracyjne, wspominając, że niezrozumiałym jest wybór części społeczeństwa, która woli wybierać słabe jakościowo tkaniny o estetycznych wzorach, niż te o dobrej jakości, które nie są aż tak atrakcyjne wizualnie.

Potrzebna była więc akcja edukacji estetycznej społeczeństwa w duchu wzornictwa socjalistycznego, zakrojona na szerszą skalę. Polscy obywatele mieli skupiać się przede wszystkim na technologicznych aspektach jakości tkanin, takich jak wykorzystane włókno czy splot. Jeszcze w latach 40., IWP podjął działania, aby skatalogować krajową produkcję tkanin. Zabieg ten miał na celu ustandaryzowanie jakości i wzornictwa dostępnych na rynku produktów w katalogach. Miały one służyć obywatelom, którzy dzięki nim mogli porównać kupowaną tkaninę do jej „standardowej” wersji, pod kątem jakości splotu, jak i wykonanego nadruku. Odnalezienie się na rynku krajowej produkcji odbiorcom miało ułatwić również ujednolicenie nazw tkanin. W ten sposób każdy z obywateli miał szansę stać się specjalistą i samodzielnie ocenić kupowaną tkaninę³⁵⁰.

7. Tendencje w krajowym, powojennym wzornictwie tkanin

Omawiając wzornictwo tkanin w pierwszym okresie funkcjonowania PRL, należy zwrócić uwagę na dużą rozbieżność stylistyczną i jakościową pomiędzy wzorami produkowanymi w warsztatach działających przy centralnych instytucjach a tymi, które wytwarzano masowo w krajowych zakładach. Polski przemysł włókienniczy na ogół, ze względu na dotkliwe braki surowcowe (np. niedobory odpowiednich barwników), a także stosunkowo przestarzały park maszynowy, nie mógł

³⁴⁹ T. Górz, *op. cit.*, s. 2.

³⁵⁰ B. Kączkowski, *op. cit.*, s. 41.

sprostać wyzwaniom, które stanowiły modne wzory tworzone przez wykształconych głównie w łódzkiej PWSSP projektantów. Problem ten poruszył wspomniany wcześniej Kączkowski, podczas I Ogólnopolskiego Zjazdu Deseniarzy i Rysowników Przemysłu Włókienniczego w 1948 r., wymieniając trudności

wobec których stają deseniarze w warunkach obecnych swej pracy z powodu braków rzeczowych, z których podkreślić trzeba w pierwszej linii brak odpowiednich barwników. Ogranicza to znacznie pomysłowość pracy artystycznej, niemniej jednak zmusza do praktycznego wykorzystania tego materiału, którym możemy rozporządzać³⁵¹.

Na kwestię braku barwników, a także odpowiednio wykształconych kolorystów, którzy potrafiliby odpowiednio dobrać technologię do zaprojektowanego wzoru, zwracano uwagę jeszcze w 1953 r., kiedy szczególnych trudności nastroczały wzory operujące czarnymi tłami. Począwszy od lat 30. były one wyjątkowo popularne na Zachodzie. Projekty takich wzorów opracowywano zarówno w Łodzi, jak i dla najbardziej luksusowych, paryskich domów mody (np. wybitny francuski rysownik Christian Bérard, **il. 30**)³⁵². Pomysły absolwentów szkół plastycznych należy więc traktować z jednej strony jako próbę dopasowania polskiego wzornictwa tkanin do tendencji rozwijających się w Europie Zachodniej, z drugiej zaś do realizacji krajowych, ustalonych centralnie wytycznych.

O wspominatej rozbieżności zaawansowanej wizji artystycznej i możliwości krajowego przemysłu świadczyć mogą między innymi zachowane w archiwaliach tkaniny, które wystawiano podczas Targów Poznańskich w 1948 r. wyprodukowane w łódzkich zakładach bawełnianych i jedwabniczo-galanteryjnych. Tkaniny zachowane w katalogach przesłanych do Centrali Tekstylnej w 1948 r. możemy podzielić na grupy³⁵³.

³⁵¹ *Kronika, I Ogólnopolski Zjazd Deseniarzy, op. cit.*, s. 53.

³⁵² B. Tarchalski, *Ocena kolekcji tkanin bawełnianych na rok 1954*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego; dodatek do dwumiesięcznika „Przemysłu Włókienniczego” 1953, nr 9-10, s. 18.

³⁵³ APL, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, *Katalogi tkanin wystawionych w ramach Targów Poznańskich w 1948 r.*, 1948, sygn. 3233, 3237, 3238, 3239, 3253, 3254, 3255.

Pierwsza z nich to tkaniny dekoracyjne, przeznaczone do wnętrza. W grupie tej zaobserwować można, że choć nowa władza w latach 40. krytykowała wzornictwo przedwojennych tkanin, które nie odpowiadały wymogom socjalistycznego społeczeństwa, ze względu na znaczenie eksportu wśród wystawionych podczas targów eksponatów, znalazły się również materiały tkane o stosunkowo tradycyjnym wzornictwie, przedstawiającym realistycznie ujęte kwiaty i inne motywy roślinne. Część z nich nawiązuje swoją płynnością linii do projektów secesyjnych³⁵⁴. W grupie tkanin dekoracyjnych odnajdziemy również wzory obiciowe odnoszące się do stylów historycznych, chociażby barokowych bukietów kwiatów³⁵⁵.

Kolejną grupę – najbardziej różnorodną stanowiły materiały sukienkowe. Na ich przykładzie zaobserwować możemy prawidłowość opisywaną przez branżowych specjalistów, według której w krajowych zakładach wciąż stosunkowo mocno polegano na wzorach przedwojennych. Świadczyć mogą o tym przede wszystkim tkaniny wyprodukowane w PZPB nr 3, charakteryzuje je wykorzystanie ciemnoniebieskiego tła, na które naniesiono drobne, geometryczne rzuciki, operujące ograniczoną kolorystyką³⁵⁶. Podobne wzory łódzkie Zakłady Poznańskiego produkowały już w okresie międzywojennym.

Oprócz wzorów geometrycznych na tkaninach sukienkowych drukowano również motywy kwiatowe o różnej redakcji. W jednych i drugich zaobserwować można oszczędne użycie barwników, zaznaczające się w ograniczonej kolorystyce oraz tendencji do komponowania wzorów tak, aby część powierzchni tkaniny pozostawała niezadrukowana, ukazując białe tło. Pierwsza z grup nadruków kwiatowych ukazywała rośliny w realistycznym ujęciu. Na wzór składały się luźno rozrzucone, większe

³⁵⁴ APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, *Katalog wzorów tkanin P. Z. P. B. nr 1 w Łodzi wystawionych na Międzynarodowych Targach Poznańskich w 1948 r.*, 1948, sygn. 3233.

³⁵⁵ APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, *Katalog wzorów tkanin P. Z. P. J. G nr 1 w Łodzi wystawionych na Międzynarodowych Targach Poznańskich w 1948 r.*, 1948, sygn. 3254.

³⁵⁶ APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, *Katalog wzorów tkanin P. Z. P. B. nr 3 w Łodzi wystawionych na Międzynarodowych Targach Poznańskich w 1948 r.*, 1948, sygn. 3238.

elementy na białym lub czarnym tle³⁵⁷. W przypadku tkanin z motywem kwiatów o wyraźnie zgeometryzowanych, syntetycznych kształtach, w kompozycji wykorzystywano elementy mniejsze ale za to o większym zagęszczeniu. W tym przypadku, często sięgano po kontrastowe zestawienia kolorystyczne. Przykładem takiego deseni może być wyprodukowany w Państwowych Zakładach Przemysłu Jedwabniczo-Galanteryjnego nr 8, deseń nr 1050, składający się z elementów przypominających bratki, tulipany i chabry, przeplecione drobnymi gałązkami³⁵⁸. Podczas Targów wystawiano go w trzech wersjach kolorystycznych (il. 31-33).

Ostatnią, najmniej licznie reprezentowaną podczas targów grupę stanowią (paradoksalnie) wzory abstrakcyjne, nawiązujące do tasyzmu. Produkowano je zarówno w PZPB nr 1 jak i PZPB nr 3. Podobnie jak wzory kwiatowe, operują one głównie białym tłem, na które naniesiono elementy w ograniczonej, acz żywej kolorystyce.

Targi stanowiły ważny element rządowej propagandy. Przygotowywane ekspozycje miały na celu nie tylko zachęcić przedstawicieli zagranicznych przedsiębiorstw do nawiązania współpracy z krajowym przemysłem włókienniczym, ale również przedstawić jego dokonania obywatelom. W związku z tym poszczególne zakłady oprócz tkanin sukienkowych i dekoracyjnych prezentowały również materiały codziennego użytku (bielizniane, koszulowe), które świadczyć miały o dużej ilości i dostępności towarów na rynku krajowym. Tkaniny te charakteryzowało mniejsze zaawansowanie artystyczne wzoru. Najczęściej operowały one prostymi, tradycyjnymi deseniami takimi jak kraty czy pasy. Ograniczone wzornictwo tkanin produkowanych w końcówce lat 40. wskazuje na trudności surowcowe i gospodarcze, z jakimi zmagał się lokalny przemysł włókienniczy. Na uwagę zasługuje również inna prawidłowość rządząca wzornictwem łódzkich tkanin w tym okresie. Poszczególne zakłady produkowały bardzo podobne do siebie tkaniny. Zjawisko to rozwijało się w kolejnych

³⁵⁷ APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, *Katalog wzorów tkanin P. Z. P. B nr 1 w Łodzi wystawionych na Międzynarodowych Targach Poznańskich w 1948 r.*, 1948, sygn. 3234.

³⁵⁸ APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, *Katalog wzorów tkanin P. Z. P. J. G. nr 8 w Łodzi wystawionych na Międzynarodowych Targach Poznańskich w 1948 r.*, 1948, sygn. 3255.

dekadach, w których mimo zaangażowania do pracy większej ilości plastyków, działali oni według wytycznych opracowywanych przez instytucje centralne kreujące ich rozwój.

Warto zwrócić uwagę, że obok wzorów tradycyjnych, niewyróżniających się oryginalnością, w środowisku artystycznym zaczęto podejmować próby zmodernizowania wzornictwa krajowej produkcji tkanin. W okresie powojennym zagadnieniem tym zajął się między innymi Władysław Strzemiński. Projekty tkanin, wykonywane przez artystę po wojnie, w latach 40. znajdują się w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie³⁵⁹. Były to wzory geometryczne, opracowane na zasadzie nowej redakcji klasycznych krat. Na gładkich tłach biegną przecinające się falowane linie w różnych, kontrastowych kolorach (**il. 34-37**). Zestawienia rysowanych odręcznie, przenikających się linii, sprawiają, że wzór zyskiwał abstrakcyjną formę, która swoją estetyką nawiązywała do nieregularnych, organicznych form, które pojawiają się również w przedwojennych obrazach artysty z serii powidoków słońca. Podobnie jak w produkowanych w łódzkich zakładach tkaninach, artysta proponował ograniczoną kolorystykę sprowadzającą się do granatu, zieleni, żółci i pomarańcza, co świadczyć może o próbie jak najlepszego dopasowania wzoru do możliwości technologicznych krajowych zakładów. Omawiane projekty, zostały zakupione przez BNEP, nigdy nie trafiły jednak do produkcji³⁶⁰. Organiczne formy, które stanowiły wyróżnik twórczości artysty już w latach 30., stanowiły popularny motyw dekoracyjny tkanin zachodnich w latach 50., świadczyć mogą o tym między innymi tkaniny inspirowane afwilitem, projektowane na początku dekady przez brytyjską artystkę Susan Slade, które produkowała firma British Celanese (**il. 38**). Formy te, podobnie jak w przypadku Strzemińskiego (**il. 39**), inspirowane były naturą, oglądanymi pod mikroskopem minerałami³⁶¹.

³⁵⁹ W. Strzemiński, *Projekt tkaniny drukowanej*, 1946, Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inwentarzowy: Wzr.t.479/6.

³⁶⁰ K. Rzehak, *Ludowość zastosowana w przemyśle*, „Formy” 2020, nr 5, [czasopismo internetowe, <https://formy.xyz/arttykul/ludowosc-zastosowana-w-przemysle/>, dostęp: 10.06.2021].

³⁶¹ S. Slade, *Afwillite* 8.45, 1951; Archiwum Victoria and Albert Museum, CIRC.75B-1968.

Dalszy rozwój wzornictwa tkanin o wysokim poziomie artystycznym wiąże się z pracami podejmowanymi przez pracowników IWP., którzy opracowywali wytyczne i gotowe projekty, które mogły być wykorzystywane w przemyśle włókienniczym. Projekty proponowane w tym kręgu miało charakter modny, pokazowy, co często wiązało się z tym, że wchodziły do produkcji na małą skalę, a więc mimo że tworzono je jako masowe, pozostawały dostępne jedynie dla wąskiej grupy, uprzywilejowanych odbiorców. Propozycje przygotowywane przez pracowników IWP charakteryzowała odwaga artystyczna i kreatywność. Inspiracją dla nich były tendencje rozwijające się w tym okresie na zachodzie. Świadczyć mogą o tym między innymi wzory tkanin projektowane przez absolwentki Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, które już w trakcie studiów dołączyły do warszawskiego zespołu. Bodajże najbardziej rozpoznawalnym projektem tkaniny opracowanym w tym okresie są *Panny* autorstwa Alicji Wyszogrodzkiej. Należą one do grupy tkanin operujących figuralnymi wzorami, których poszczególne elementy poddano syntezie i geometryzacji. W krajach zachodnich wzory operujące innymi niż klasyczne motywy geometryczne i roślinne, zaczęły być popularne już w okresie międzywojennym, zaczęto je wówczas określać mianem *novelty prints* lub *novelty patterns*³⁶². *Panny* zaprojektowano jako tkaninę brzegową, z której można było samodzielnie uszyć np. spódnicę. Wzór składa się z syntetycznie ujętych sylwetek kobiet ubranych i uczesanych według ówczesnych standardów zachodniej mody. Zgeometryzowane ciała kobiet ubrane są w szerokie, rozłożone na halkach spódnice, obcisłe bluzki o dekolcie w szpic lub łódkę. Na głowach zaznaczono modne w latach 50. krótkie fryzury. Kobiety przedstawione zostały na pasiastym tle. Poniżej ich stóp, w wyniku zastosowania czerni i bieli, przypomina ono klawiaturę fortepianu. Powyżej artystka wprowadziła żywy odcień limonkowej zieleni. Wzór zaprojektowany przez absolwentkę łódzkiej szkoły operuje cienką linią, która wyznacza kontury spódnic, pasy na bluzkach, a także fryzury przedstawionych kobiet. Zarówno ten zabieg jak i kolorystyka wzoru wskazują na fakt, że Wyszogrodzka dobrze zaznajomiona była z świecącymi triumfy na świecie projektami Lucienne Day. W archiwach Victoria&Albert's Museum w Londynie przechowywane są tkaniny artystki, które zdradzają podobieństwo do prac

³⁶² por. V. Mendes, *V&A Pattern: Novelty Patterns*, Londyn 2010, s. *passim*.

Wyszogrodzkiej³⁶³. Podobnie jak w propozycjach IWP odnaleźć możemy w nich wykorzystanie rysunkowej linii i charakterystycznego odcienia zieleni (il. 40). Jeszcze większe podobieństwo do pomysłów Day zdradza projekt chustki *Dziewczęta*, w którym powielone zostały obłe kształty obwiedzione cienkim konturem (il. 41). Tkaniny inspirowane najnowszymi osiągnięciami zachodnich projektantów początkowo w krótkich seriach produkowały fabryki w Kaliszu i Łodzi, drukowano je również w pracowni filmdruku w IWP w Warszawie oraz warsztatach Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego w Łodzi³⁶⁴. Zaawansowane artystycznie wzory nie mogły trafić jednak do masowej produkcji, co wynikało między innymi z faktu, że ogół zakładów włókienniczych w kraju nie posiadał odpowiednich maszyn, które umożliwiałyby drukowanie filmdrukiem wzorów o cienkiej, precyzyjnej kresce³⁶⁵.

Opracowywane przez absolwentki łódzkiej PWSSP wzory, mimo że zdradzały silne inspiracje osiągnięciami zachodnich projektantów, zyskiwały redakcję, nawiązującą do lansowanych przez MKiS form ludowych. Przykładem może być projekt opracowany przez Danutę Dybowską przedstawiający wzór składający się z ułożonych pasowo domów i ogródków (il. 42). Podobne tkaniny modne były w krajach zachodnioeuropejskich, produkowała je między innymi firma Calico. Takie rozwiązanie kompozycyjne odnajdziemy na wzorze pochodzącym z 1946 r. (il. 43). Na tkaninie brytyjskiej, przedstawione domy to podmiejskie rezydencje utrzymane w dwóch stylach architektonicznych: tradycyjnym, z ryzalitami oraz spadzistymi dachami oraz modernistycznym, operującym prostymi bryłami i białymi ścianami. Budynki przedzielone są pasami drzew i kwiecistych klombów. Na wzorze polskim kosmopolityczne rezydencje zastąpiono tradycyjnymi, polskimi, ludowymi chałupami i młynami, które przedzielone są fragmentami pól oraz drzewami przypominającymi wierzby i topole. Tkanina zaprojektowana przez Dybowską operuje również ograniczoną gamą barwną, co świadczy o dostosowaniu jej do możliwości ubogiego w odpowiednie barwniki przemysłu krajowego.

³⁶³ L. Day, *Sequence*, 1954; Archiwum Victoria and Albert Museum, T.448-2001.

³⁶⁴ A. Demska, *Słynne Panny Alicji Wyszogrodzkiej. Na owe czasy abstrakcyjne i bardzo odważne*, artykuł online, [<https://www.designalive.pl/slynnne-panny-alicji-wyszogrodzkiej-na-owe-czasy-abstrakcyjne-i-bardzo-odwazne/>], dostęp: 15.07.2021.

³⁶⁵ *Charakter wzoru...*, *op. cit.*, s. 21.

Poszanowanie dla zasady projektowania wzorów, które mogłyby zostać wykonane przez zmagający się z problemami surowcowymi i technologicznymi przemysł, a zarazem charakteryzujących się odniesieniami do polskiej tradycji zdobnictwa ludowego, projektantki nabyły już prawdopodobnie w trakcie studiów na łódzkiej uczelni. Potrzeba wprowadzania ćwiczeń, w ramach których powstawały wzory, które mogły być produkowane w lokalnych zakładach podkreślana była w programach pracowni druku na tkaninie. W jednym z nich Maria Obrębska-Stieber stwierdziła, że *przedmioty zaprojektowane ściśle na warunki przemysłowe, mogą mieć szanse realizacji w przemyśle, co ma znaczenie bardzo kształcące dla studentów*³⁶⁶. O uwadze jaką pedagogzy Wydziału Włókienniczego starali się przykładać do podążania za ministerialnymi wytycznymi świadczą również tkaniny wykonywane w pracowniach i warsztatach łódzkiej PWSSP według projektów studentów. Pierwszy z przykładów to projekt Wiesława Gruszczyńskiego, powstały w pracowni druku dekoracyjnego, pod kierunkiem Marii Obrębskiej-Stieber. Przedstawia raportowany wzór inspirowany ludowymi wycinankami, w formie pawy ujętych w nieregularną siatkę diagonalnych linii (**il. 44**). Operuje dwoma zdecydowanymi kolorami ochrą i fioletem. Drugi wzór, zaprojektowany przez Teresę Szymkowską w tej samej pracowni, odnosi się do tradycji wykorzystywania, prostych ludowych stempli, przedstawia ujęte w zróżnicowanych szerokością pasach figury geometryczne (**il. 45**).

Tkaniny projektowane przez studentów i absolwentki łódzkiej PWSSP w ramach Zakładu Tkaniny IWP, nie są jednak reprezentatywne dla ogółu krajowej produkcji. W zachowanych archiwaliach, szczególnie w latach 40. i na początku lat 50. przeważają proste, ponadczasowe wzory takie jak: kratki, paski i wzory kwiatowe, które popularne były już w międzywojniu. W branżowych analizach wspomniano, że ogół zakładów włókienniczych, w okresie powojennym wciąż opierał się w znacznym stopniu na wzorach sprowadzanych z zachodu lub międzywojennych, które w pewnym stopniu starano się dostosowywać do nowych tendencji. W początkowym okresie odbudowy przemysł borykał się z ciągłymi brakami odpowiednich surowców, ale również fachowych kadr techników i projektantów, którzy odpowiedzialni byłiby za

³⁶⁶AASPL, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Program pracowni druku dekoracyjnego autorstwa Marii Obrębskiej-Stieber, 1949-1962*, sygn. 1/95, s. 167.

odpowiednio wysoki poziom krajowej produkcji. Z biegiem czasu, dzięki zorganizowanemu w szczególności na Wydziale Włókienniczym łódzkiej PWSSP kształceniu, sytuacja zaczęła ulegać poprawie. Wysoko cenieni na rynku krajowym absolwenci w kolejnych latach zaczęli tworzyć środowisko wybitnych projektantów tkanin, którzy podejmowali pracę zarówno w instytucjach centralnych jak i lokalnych zakładach, tym samym podnosząc poziom artystyczny krajowej produkcji zarówno na poziomie realizacji pokazowych jak i tych trafiających do szerokich mas odbiorców.

8. Początki Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi

W nowej rzeczywistości politycznej, jednym z głównych problemów przemysłu włókienniczego był brak odpowiednio wykształconych fachowców, którzy odpowiedzialni byliby za jego dalszy rozwój. Problem ten zarysował się początkowo w kwestii ekspertów technicznych, w kolejnych powojennych latach, w miarę nabierania na znaczeniu hasła *wyścigu piękna*, rozwijającego się od 1948 r., zwrócono również uwagę na brak odpowiednio wykwalifikowanych projektantów, których kreatywność podnosiłaby poziom artystyczny produkowanych tkanin. W lokalnych zakładach, tuż po wojnie, kwestia wzornictwa nie była priorytetowa. Wobec słabości gospodarczej kraju oraz dotkliwego niedoboru tkanin na rynku, skupiano się głównie na maksymalizowaniu ilości produkcji. Na znaczeniu nabierały jednak kwestie ideologiczne i polityczne, które miały znajdować swoje odzwierciedlenie w, centralnie planowanym wzornictwie tkanin. W nowym systemie politycznym zmianie uległa również rola artysty. Jednym z haseł lansowanych przez partię był fakt, że państwo zapewniało godne warunki życia wszystkim obywatelom. W myśl konstruktywistycznych teorii artystycznych, nową miarą sztuki miała być kwestia jej przydatności dla nowego społeczeństwa, zarówno w zakresie współpracy z przemysłem, zapewniania obywatelom estetycznych produktów codziennego użytku jak i jako elementu propagandowego nowego ustroju. Kluczową rolę w procesie kształcenia powojennych pokoleń artystów, mających wypełniać powyższe postanowienia, odgrywać miało zarządzane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki szkolnictwo artystyczne.

Oprócz szkół średnich, które do 1951 r. powstały w Łodzi, Białymstoku, Bielsku, Kielcach, Toruniu i Wiśniczu Nowym, Ministerstwo Kultury i Sztuki przystąpiło do organizacji sieci szkół III stopnia, których głównym zadaniem było *przygotowanie dla przemysłu włókienniczego kadr projektantów wzorów w zakresie dwóch działów tj. drukarstwa i tkactwa*³⁶⁷. Zwracano wówczas uwagę, że oprócz kwestii artystycznych uczelnie te powinny kształcić swoich absolwentów również w zakresie znajomości technicznych aspektów produkcji, którą rozwijano między innymi podczas praktyk zawodowych w zakładach włókienniczych. Poszczególne szkoły wyższe miały specjalizować się w określonym rodzaju wytwórczości, co powiązane było z charakterem lokalnego przemysłu. Takie połączenie stanowiło ideę przewodnią programu dydaktycznego łódzkiej uczelni na przestrzeni kolejnych dekad. W programach nauczania, sprawozdaniach z funkcjonowania PWSSP oraz działającego w jej ramach Wydziału Włókienniczego, władze uczelni podkreślały szczególną uwagę, jaką kształceniu projektantów dla przemysłu włókienniczego poświęcała placówka.

Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Łodzi została utworzona tuż po wojnie, w 1945 r. Początkowo plany zainstalowania w mieście wyższej uczelni artystycznej pojawiały się w środowiskach o różnej orientacji artystycznej. Jeszcze przed wojną o prowadzeniu własnej szkoły opartej na postępowych założeniach marzył Władysław Strzemiński, który, wraz z artystami należącymi do lokalnego oddziału Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, starał się aktywnie kreować życie artystyczne miasta, promując sztukę abstrakcyjną, wysublimowaną, stanowiącą poniekąd alfabet nowego języka form, odpowiedniego dla sztuki w świecie coraz silniej uzależnionym od techniki i technologii. W wysiłkach Strzemińskiego wspierał Stefan Wegner. Artyści zaprzyjaźnili się już na początku lat 30., kiedy Wegner przybył do Łodzi po studiach w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (ukończył ją w 1927 r.) i zajął się organizacją Zrzeszenia Artystów Plastyków w Łodzi (później ZZPAP). Wegner żywił podobne przekonania artystyczne co Strzemiński, promowano je we wspomnianym piśmie „Forma” (wydawany od 1933 r., którego Wegner był

³⁶⁷ S. Zbyszewska, *Nowe kadry projektantów wzorów dla przemysłu włókienniczego*, „Przegląd Włókienniczy” 1951, nr 4-5, s. 13.

redaktorem)³⁶⁸. Artysta był uczniem Feliksa Kowarskiego, reprezentanta koloryzmu (polskich kapistów), którzy po wojnie znajdowali się w oczach nowych władz na zwycięskiej pozycji, o czym świadczy fakt, że dyrektorem ZPAP w Warszawie został Jan Cybis, a analogiczne stanowisko w Krakowie objął Czesław Rzepiński. Koloryści posiadali również znaczną przewagę w strukturach Rady Szkolnictwa Artystycznego³⁶⁹. Podobnie sytuacja wyglądała w nowo powstałej łódzkiej uczelni, gdzie przedwojenni studenci Kowarskiego, stanowili główny trzon kadry pedagogicznej³⁷⁰. To właśnie ten kierunek, tuż po wojnie, miał stanowić podstawę dla dalszego kształcenia studentów w krajowych plastycznych uczelniach wyższych³⁷¹. W związku z tym, kierownictwo łódzkiej szkoły powierzono Leonowi Ormezowskiemu, innemu, przedwojennemu studentowi Kowarskiego, sam mistrz namówił jednak byłego ucznia, aby ten zatrudnił na uczelni Strzemińskiego, mimo rozbieżności w podejściu teoretycznym. Kowarski w ostatnich latach życia utrzymywał kontakty ze swoimi byłymi studentami udzielając im rad, jego poglądy miały więc wpływ na kształtowanie się programu łódzkiej uczelni³⁷². Mimo że koloryści nie zgadzali się z teoriami Strzemińskiego, uważali, że jest *postacią kontrowersyjną, ale ciekawą*³⁷³. W kolejnych latach na uczelni doszło do wykształcenia

³⁶⁸ Wegner przetłumaczył na język polski m. in. tekst Pieta Mondriana, który obok Arpa, Malewicza, Gropiusa i innych tuzów neoplastycyzmu był jednym z artystów, których prace szczególnie cenił Wegner. por. *Współobecność. Artysty awangardowi w kręgu Władysława Strzemińskiego. Stefan Wegner 1901-1965, obrazy i projekty z lat 50. XX w.*, Łódź 2017, s. 7.

³⁶⁹ Więcej o roli kolorystów w kształtowaniu się powojennego wyższego szkolnictwa artystycznego por. J. Antos, *Kapiści i koloryści w wyższym szkolnictwie artystycznym w drugiej połowie lat czterdziestych XX w.*, w: *Polskie szkolnictwo artystyczne: dzieje, teoria, praktyka*, Warszawa 2005, s. 231-240.

³⁷⁰ Pod okiem Felicjana Kowarskiego, przed wojną kształcili się Stefan Wegner, a także dwóch rektorów łódzkiej uczelni Leon Ormezowski i Roman Modzelewski.

³⁷¹ por. J. Bogucki, *Kowarski*, Warszawa 1956, s. 14.

³⁷² Kowarski podobnie jak Strzemiński jeszcze przed wojną marzył o wprowadzeniu w życie swojego autorskiego programu dydaktycznego, por. Władysław Daszewski, *Spadek po Felicjanie Kowarskim*, „Kuźnica” 1948, nr 51, s. 8; J. E. Dutkiewicz, *Felicjan Kowarski*, w: *Felicjan Szczęsny Kowarski: wystawa pośmiertna w Muzeum Narodowym w Warszawie: katalog*, s. 71-72 (i inne). O tego typu spotkaniach wspominała m. in. inna studentka artysty, której postać była kluczowa dla dalszego rozwoju łódzkiej szkoły tkaniny. por. T. Tyszkiewicz, *Wspomnienie o Felicjanie Kowarskim*, „Kuźnica” 1948, nr 51, s. 7.

³⁷³ R. Modzelewski, *Koncepcja grupy „a.r” w dziejach uczelni*, w: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945-1995*, red. G. Sztabiński, Łódź 1995, s. 33.

się dwóch grup o przeciwstawnych podejściach teoretycznych do sztuki. Przedstawiciele łódzkiego środowiska awangardowego, Strzemiński, Wegner i Roman Modzelewski (o dziwo również uczeń Kowarskiego, późniejszy rektor szkoły), spirali się z artystami ze środowiska warszawskiego reprezentującymi kapizm. Między wykładowcami, na przestrzeni lat, dochodziło do utarczek słownych, które przerodziły się z czasem w otwartą niechęć.

Sprowadzenie do Łodzi artystów związanych ze środowiskiem warszawskim uznać możemy za pewnego rodzaju plan alternatywny. Początkowo (w maju 1945) starano się bowiem przenieść do miasta Akademię Sztuk Pięknych z Warszawy, w którym to celu komisaryczny rektor Stanisław Ostoja-Chrostowski, wystosował pismo do łódzkiego magistratu, natomiast wycofał je w miesiąc później³⁷⁴. Na drodze kolejnych ustaleń podjętych podczas zjazdu w Wilanowie uznano, że uczelnie kształcące artystów tworzących sztukę „czystą”, pozostaną w Krakowie i Warszawie, w Łodzi miała powstać szkoła kształcąca projektantów dla przemysłu. W związku z tym oprócz malarzy, rzeźbiarzy, koniecznością stało się zatrudnienie artystów, którzy w swojej twórczości odnosili się również do rzemiosła. Główną rolę w zakresie kształcenia projektantów dla przemysłu włókienniczego odgrywała Maria Obrębska-Stieber. Artystka, podobnie jak Ormezowski, przed wojną związana była ze środowiskiem warszawskim. W latach 1923-1931 kształciła się w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni Władysława Skoczylasa. Zdobyte doświadczenie sprawiło, że w swojej twórczości interesowała się głównie grafiką, należała do Stowarzyszenia Grafików „Ryt”, które założył mistrz artystki i skupiało się na doskonaleniu techniki drzeworytu. Graficzka posiadała też doświadczenie w zakresie nauczania sztuki, w latach 1938-1939 pracowała w Państwowym Instytucie Sztuk Plastycznych we Lwowie³⁷⁵. Na łódzkiej uczelni zorganizowała Zakład Druku na Tkaninie. Artystka współpracowała z Wandą Telakowską w środowisku BNEP i IWP, co sprawiło, że często mediowała kontakty pomiędzy uczelnią, a przedstawicielami

³⁷⁴ K. Piwocki, *Historia ASP w Warszawie 1904-1964*, Kraków-Wrocław-Warszawa 1965, s. 96.

³⁷⁵ Z. Porada, *Polskie artystki w Olimpijskich Konkursach Sztuki i Literatury 1928-1948*, w: „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Kultura fizyczna” 2017, t. XVI, nr 4, s. 46.

instytucji centralnych. Kierowniczką zakładu tkactwa została Regina Kańska-Piotrowska, która również związana była ze środowiskiem warszawskim, przed wojną ukończyła Studium Pedagogiczne ASP w Warszawie³⁷⁶. W nauczanie wzornictwa tkanin, w początkach funkcjonowania uczelni, zaangażowany był inny przedwojenny uczeń Kowarskiego, Roman Modzelewski, a w kolejnych latach zagadnieniom druku na tkaninie poświęciła się Teresa Tyszkiewicz, która początkowo nauczала przedmiotów ogólnoplastycznych. Oprócz Strzezińskiego i Wegnera, łódzkie przedwojenne środowisko artystyczne w strukturach uczelni reprezentował Tadeusz Sprusiak, malarz i desenator w przedwojennej fabryce Poznańskiego. Należy jednak zwrócić uwagę, że jego poglądy znacznie odbiegały od tych głoszonych przez krąg Strzezińskiego. Ze względu na swoje wieloletnie doświadczenie pracy w dużych zakładach włókienniczych, prowadził on zajęcia mające przygotować studentów do pracy w warunkach fabrycznych, uczył między innymi kreślenia raportowego³⁷⁷, a od roku 1949 także projektowania wzorów na tkaniny drukowane oraz prowadził pracownie technik drukarskich i ręcznego malowania na tkaninie³⁷⁸.

Wydawało się, że koncepcja kształcenia Strzezińskiego wolna od odniesień do tradycji figuratywnego malarstwa polskiego, silnie odnosząca się do społecznych aspektów sztuki, szczególnie wyraźnie zarysowujących się w rozwarstwionym kapitalizmem społeczeństwie miasta, dobrze wpisywała się w nową wizję kultury nakreśloną przez komunistyczne władze. Artysta marzący o powstaniu w Łodzi odpowiedniej, nowoczesnej wyższej uczelni artystycznej spotkał się jednak z szeregiem rozczarowań. Głównym było odrzucenie jego kandydatury na stanowisko nauczyciela malarstwa. Ta sytuacja doprowadziła do pielęgnowanego przez wiele lat konfliktu pomiędzy zwolennikami awangardowych poszukiwań, a kolorystami. Podczas kolejnych narad i zebrań stronnictwa spierały się ze sobą, często odnosząc się do

³⁷⁶ AASPL, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Dane personalne grona profesorskiego PWSSP w Łodzi za okres sprawozdawczy 1947/1948*, sygn. 1/158, s. 9.

³⁷⁷ AASPL, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Sprawozdanie za rok 1947/48*, sygn. 1/158, s. 7.

³⁷⁸ AASPL, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Ewidencja odbytych wykładów i ćwiczeń w miesiącu: styczniu 1949 r.*, sygn. 1/158, s. 17.

prywatnych animozji. Wegnerowi i Strzemińskiemu zarzucano, że podważają „autorytet” i „umiejętności” kolorystów w oczach studentów. Podobne zarzuty kierowane jednak również wobec kolorystów. W kolejnych latach konflikt zmienił swoje oblicze. Obiektem sporu stał się podział funduszy przypadających w udziale poszczególnym wydziałom. W latach 40. koncepcję szkoły jako placówki kształcącej projektantów dla przemysłu włókienniczego silnie lansowała prof. Maria Obrębska-Stieber, która podkreślała że prowadzony przez nią Wydział Włókienniczy jest najważniejszy i tak naprawdę jedyny, który ma szansę na przetrwanie ze względu na jego przydatność dla przemysłu włókienniczego³⁷⁹.

Oprócz sporów na tle teoretycznym obecnych w gronie pedagogicznym uczelni, poważnym problemem w pierwszych latach jej funkcjonowania była sytuacja lokalowa. Bazą dla nowej łódzkiej placówki miały stać się szkoły rzemieślnicze, które działały w mieście jeszcze przed wojną. 21 stycznia 1945 r. w gmachu przy ul. Narutowicza 77 (u zbiegu z ulicą Wierzbową) swoją działalność wznowiła Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego. Łódzka uczelnia ulokowana została w kamienicy mieszkalnej, którą już w latach 20. przeznaczono na lokale dla Żeńskiej Szkoły Przemysłowej. Budynek nie był jednak przystosowany do potrzeb kształcenia plastycznego. Ze względu na fakt, że już w początkach funkcjonowania łódzkiej uczelni postulowano, że jej głównym celem miało być kształcenie projektantów dla przemysłu włókienniczego, konieczne było organizowanie pracowni i warsztatów, w których studenci mogliby zaznajamiać się z technicznymi i technologicznymi aspektami produkcji tkanin. Zadanie to wymagało montażu maszyn, które z trudem starano się pozyskiwać od lokalnych zakładów włókienniczych³⁸⁰. Niedogodne warunki lokalowe oraz finansowe, stanowiły główny problemem, z którym borykała się łódzka szkoła w latach powojennych. Sytuacja uczelni była na tyle trudna, że o jej szczegółach informowała lokalna prasa, donosząc o niskich stypendiach dla studentów, *ciasnym lokalu* oraz niedoborach w zaopatrzeniu żywieniowym i materiałów malarskich. W artykule przybierającym formę wywiadu z

³⁷⁹ H. Anders, *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Łodzi w latach 1945-1979*, Łódź 1980, maszynopis ze zbiorów biblioteki ASPŁ, s. 9.

³⁸⁰ APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Bawełnianego, *Protokoły zdawczo - odbiorcze maszyn włókienniczych przekazanych Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, w ramach akcji zwózki maszyn*, 1948, sygn. 8140.

pierwszym dyrektorem uczelni Leonem Ormezowskim podnoszono również kwestię, że o jej istnieniu wciąż wiedziało zbyt mało osób. Podkreślano rolę, jaką absolwenci PWSSP w przyszłości będą odgrywali w podnoszeniu poziomu estetycznego krajowej produkcji włókienniczej, a Ormezowski zachęcał do odwiedzenia ekspozycji kończącej rok szkolny, która odbyła się 20 czerwca 1946 r. w budynku przy ul. Narutowicza 77³⁸¹. Problemy finansowe i lokalowe towarzyszyły życiu uczelni także w kolejnych latach. Poruszano je podczas zebrań Rady Głównej, a także opisywano w sprawozdaniach kierowanych do Ministerstwa Kultury i Sztuki. Jeszcze w 1948 r. budynek przy ul. Narutowicza, oprócz PWSSP (zajmującej część parteru, II piętro i ostatnią kondygnację³⁸²), zajmowały Liceum Sztuk Plastycznych, Liceum Technik Plastycznych, Ognisko Kultury Plastycznej oraz Wydział Stomatologiczny Uniwersytetu Łódzkiego. W celu uzdrowienia sytuacji, władze uczelni starały się wówczas organizować na terenie miasta prowizoryczne pracownie, z których mogliby korzystać studenci. W kolejnych latach władze Wydziału Włókienniczego podnosiły ten problem również podczas zebrań rady. W 1948 r. powstała nawet specjalna komisja, która miała na celu opracować plany budowy nowego budynku, w której skład wchodził Bolesław Hillebrand oraz inż. Alfons Gravier (oba wykładali na uczelni przedmioty techniczne). Planowano wówczas remont budynku przy ul. Piotrkowskiej 167. W listopadzie 1949 r. dalsze działania zostały zarzucone, a komisja zebrała się jeszcze raz, aby ustalić, jakie maszyny i surowce zakupić dla szkoły w ramach pozyskanych od ministerstwa 2,000,000 przyznanych na dalsze remonty. Drugą komisją, która działała w 1949 r. była komisja mająca na celu opracowanie planów budynków Wydziału Wzornictwa Włókienniczego, mającego wchodzić w skład nowej siedziby uczelni, którą planowano wznieść w ramach planu sześcioletniego. W komisji opracowującej nowy kampus dla szkoły, znaleźli się wspomniany inż. Hillebrand, Leon Ormezowski i Maria Obrębska-Stieber. W kwietniu 1950 r. spotkali się oni z przedstawicielem odpowiedniego departamentu³⁸³. Stopniowy rozwój uczelni wymagał

³⁸¹ Ł. Ł., *Zapomniane uczelnie w Łodzi*, „Dziennik Łódzki” 1946, nr 162, s. 5.

³⁸² J. Ładnowska, *op. cit.*, s. 130.

³⁸³ AASPL, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Sprawozdanie Dziekana Wydziału Wzornictwa Włókienniczego na rok szkolny 1949/50*, sygn. 1/95, s. 20.

pomieszczeń nie tylko dla nowych studentów, ale przede wszystkim maszyn i urządzeń, których dostarczało w kolejnych latach Ministerstwo Przemysłu Lekkiego³⁸⁴. Mimo zapewnień ze stron władzy, że projekt zostanie zrealizowany w ramach planu sześcioletniego, do budowy nie doszło ze względu na cięcia budżetowe³⁸⁵.

Według MKiS wydziałem łódzkiej uczelni był Wydział Włókienniczy, który od początku swojego istnienia borykał się z podobnymi problemami co lokalny przemysł włókienniczy. W sprawozdaniach kierowanych do MKiS władze szkoły zwracały uwagę, że oprócz problemów lokalowych, uniemożliwiających uruchomienie warsztatów, brakuje odpowiednich surowców, w szczególności barwników, co skutecznie utrudniało realizację projektów studentów. Z tego powodu projekty tkanin studentów, jeszcze w kolejnych latach, często były wykonywane na materiałach zastępczych. W 1948 r. problem ten starano się rozwiązać poprzez nawiązanie współpracy ze Szkołą Przemysłowo - Techniczną, natomiast placówka również borykała się z niedoborem surowców³⁸⁶. W okresie tym uczelnia współpracowała również z Liceum Plastycznym w Łodzi, gdzie funkcjonowała pracownia farbiarska. Oprócz surowców, brakowało także fachowej literatury, z którym to problemem po wojnie borykały się wszystkie łódzkie uczelnie kształcące przyszłych pracowników przemysłu włókienniczego. W początkach szkoły biblioteka szkolna składała się głównie z tomów przekazanych przez studentów i pracowników (ok. 400 woluminów), które składowano w szafach na korytarzu.

Podobnie jak w przedwojennych uczelniach artystycznych, na których swój program dydaktyczny opierał Władysław Strzemiński, w łódzkiej szkole kształcenie zaczynało się od roku ogólnego, podczas którego studenci zaznajamiali się z przedmiotami ogólnoplastycznymi, dzięki którym student budował podstawy do dalszego kształcenia w ramach wybranej specjalizacji. Na drugim roku wybierano specjalizację, która trwała początkowo 3 lata. Wspominany Wydział Włókienniczy w latach 1945-1949 nie posiadał stabilnej struktury, która zmieniała się z roku na rok.

³⁸⁴ *Ibidem*, s. 19.

³⁸⁵ A. Sumorok, *Historia szkoły z architekturą w tle*, w: *Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 70 lat tradycji*, red. Ł. Sadowski, Łódź 2015, s. 53.

³⁸⁶ AASPL, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Sprawozdanie za rok 1947/48*, sygn. 1/158, s. 4.

Zmiany te miały jednak charakter kosmetyczny i nie wpływały znacząco na programy kształcenia. W początkowym okresie funkcjonowania szkoły dzielił się na zakłady uporządkowane względem poznawanej techniki, a więc Zakład Tkactwa Dekoracyjnego (kier. Roman Modzelewski), Zakład Tkactwa Odzieżowego i Projektowanie Stroju (Regina Kańska-Piotrowska), a także, kluczowy dla łódzkiego przemysłu włókienniczego, Zakład Druku na Tkaninie prowadzony przez Marię Obrębską-Stieber. Według danych, statystycznych przedstawianych przez władze uczelni w sprawozdaniach, Wydział Włókienniczy nie był jednak najpopularniejszym wyborem wśród studentów. W roku akademickim 1947/1948 ze 126 studentów, którzy obrali już specjalizację, aż 51 osób wybrało Wydział Plastyki Przestrzennej prowadzony przez Wegnera i Strzeмиńskiego. Wydział Włókienniczy liczył wówczas 38 osób³⁸⁷.

8. 1. Rok akademicki 1949/1950, reforma szkolnictwa artystycznego i przemiany w łódzkiej PWSSP

Znaczniejsze zmiany w funkcjonowaniu łódzkiej uczelni nastąpiły wraz z eskalacją konfliktów na polu teoretycznym w krajowym środowisku plastycznym, które znajdowały również swoje odzwierciedlenie w podziale zarysowującym się w gronie pedagogicznym PWSSP. Artyści podzieleni byli na zwolenników koloryzmu (tzw. *kapistów*) i „nowoczesnych rozwiązań” (z biegiem czasu zaczęto określać ich mianem *formistów*). Spór ten wybrzmiał szczególnie podczas konferencji w Nieborowie, która odbyła się w dniach 12-13 lutego 1949 r. W wydarzeniu obradowali wiceminister Kultury i Sztuki Włodzimierz Sokorski i przedstawiciele środowiska artystycznego³⁸⁸. Pojawiła się wówczas potrzeba ograniczenia roli koloryzmu, którego zasady miały przyczyniać się do obniżenia poziomu technicznego prac oraz zamykać studentów na nowoczesne rozwiązania. Rząd rozpoczął także walkę z artystami awangardowymi, którzy w swojej twórczości skupiali się na poszukiwaniach i eksperymentach z formą.

³⁸⁷ *Ibidem*, s. 8.

³⁸⁸ Stenogram z dyskusji opublikowano w katalogu wystawy *Nowocześni a socrealizm, t. 2*, Kraków 2000.

Podczas obrad wykrystalizowała się wizja drogi, którą powinna podążać polska plastyka. Jej podstawą estetyczną stał się XIX wieczny realizm, który w nowej rzeczywistości politycznej, miał przedstawiać aktualne tematy z życia społeczeństwa socjalistycznego.

Podczas zebrania omawiano również kwestię silniejszego powiązania sztuki z codziennością obywateli. Uważano, że sztuka powinna przejawiać się w powszechnie dostępnych przedmiotach użytku codziennego. W latach 40. w zakresie wzornictwa przemysłowego, w kręgach BNEP, krystalizowała się koncepcja głosząca potrzebę powiązania wytwórczości ludowej z siłami przemysłowymi. Lansowano pomysł, w myśl którego nowe, abstrakcyjno-geometryczne wzornictwo m. in. tkanin, powinno wypływać z tradycyjnych form sztuki ludowej stosowanej na ziemiach polskich od wieków. Czysta figuratywność, na przestrzeni lat 50., stała się obiektem krytyki specjalistów opracowujących wytyczne dla wzornictwa tkanin. Świadczyć może o tym walka prowadzona na polu wzorów kwiatowych. Główną orędowniczką włączenia form ludowych do wytwórczości przemysłowej była Wanda Telakowska, która zabrała również głos podczas obrad w Nieborowie, w referacie dotyczącym współpracy sztuki z przemysłem. Skomentowała wówczas *niepokojący brak plastyków chętnych do podjęcia roboty w tym zakresie (chodzi o obejmowanie stałych posad związanych z nadzorem estetyki produkcji i handlu)*³⁸⁹. Podczas obrad postulowano, aby problem ten rozwiązać na poziomie ministerialnym. MKIS miało przekazywać Związkowi Plastyków rodzaj programu zatrudnienia, w ramach którego plastycy mogliby wykonywać prace dekoracyjne w nowo budowanych gmachach, a także pomagać zakładom przemysłowym. W prasie pojawiały się jednak głosy krytykujące takie połączenie, w artykule *Ze Zjazdu w Nieborowie. Na marginesie dyskusji* Jerzy Nowosielski wyrażał swój krytyczny stosunek do poziomu krajowej produkcji, podkreślając także, że sztuka nie powinna skupiać się na zaspokajaniu codziennych potrzeb obywateli, ponieważ *cechą charakterystyczną sztuki nowoczesnej jest to, że każdy jej odłam rozwijać się musi niezależnie. Nie cierpi on jakiegokolwiek przymieszki*

³⁸⁹ J. Bogucki, *Dysputy Nieborowskie*, „Odrodzenie” 1949, nr 10, s. 2.

*innego >>chwytu<<, innego wynalazku*³⁹⁰. Krytycy sztuki i artyści zauważali, że mimo pozornego zachowania wolności artystycznej, nowe wytyczne dla sztuki, stanowiły przyczynek do znacznego zahamowania jej rozwoju i powielania schematów uznawanych przez władze państwowe za słuszne w świetle kultury socjalistycznej. Z kolei w oczach teoretyków i artystów pracujących w centralnych instytucjach kierujących wzornictwem, to właśnie opisywany przez Nowosielskiego *chwyt* miał sprawiać, że sztuka się rozwijała, odpowiadała swoimi formami na zmieniające się potrzeby społeczeństwa.

Opisywane spotkanie było wstępem do wprowadzenia w Polsce doktryny realizmu socjalistycznego w zakresie sztuk plastycznych. Przełomowym wydarzeniem było wystąpienie wiceministra Sokorskiego na IV Walnym Zjeździe ZPAP w Katowicach, podczas którego wyłożył główne zasady nowej doktryny. W swoim przemówieniu podkreślał ideologiczne znaczenie współpracy sztuki z przemysłem i rolę, jaką w animacji tej współpracy powinny odgrywać uczelnie artystyczne. Głównym obiektem krytyki podczas zjazdu stała się sztuka awangardowa, abstrakcyjna, którą określano mianem *formalizmu*. Zarzucano jej zbędne skupianie się na poszukiwaniach formalnych, na których swoją twórczość opierali m. in. awangardowi plastycy wykładający w łódzkiej szkole, na czele z Władysławem Strzemińskim i Stefanem Wegnerem. Abstrakcjonizm krytykowano, ponieważ uważano, że *obraz człowieka, obraz bytu wyparował z tej sztuki ostatecznie*³⁹¹. Nowa sztuka oparta na realizmie, miała pokazywać codzienność ludu pracującego.

Począwszy od 1949 r., w krajowej plastyce na znaczeniu przybrały kwestie ideologiczne, a dalsze kształcenie artystów miało się odbywać w duchu marksizmu. Szczególną uwagę zwracano na zachęcanie studentów do organizowania się i współpracy w ramach grup i zespołów. Jedną z metod były Zespoły Samopomocy w Nauce, których wykaz władze uczelni załączały w sprawozdaniach z kolejnych lat akademickim przesyłanych do MKIS³⁹². Zgodnie z postanowieniem władz resortu z 20

³⁹⁰ J. Nowosielski, *Ze Zjazdu w Nieborowie. Na marginesie dyskusji*, „Przegląd Artystyczny” 1949, nr 3, s. 1.

³⁹¹ J. Krajewski, *Na drogach do malarstwa socjalistycznego*, „Kuźnica” 1949, nr 28, s. 1.

³⁹² AASPL, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Sprawozdanie Dziekana Wydziału Wzornictwa Włókienniczego za rok szkolny 1949/50, 1949-1962*, sygn. 1/95, s. 17-18.

września 1949 r. uczelnie artystyczne zobowiązane były do uzupełnienia swoich programów nauczania o zajęcia o tematyce powiązanej z ustrojem socjalistycznym: zagadnienia Polski Współczesnej (wprowadzenie ideologiczne, ustrój, zdobycze socjalne, itp. - 2 godziny tygodniowo) oraz Podstawowe zagadnienia Marksizmu-Leninizmu (2 godziny tygodniowo)³⁹³. Zajęcia te realizowano również w łódzkiej szkole, prowadziła je: Renata Szwarc³⁹⁴. Wprowadzono także przedmioty dotyczące współczesnych realiów politycznych i życia społecznego w Polsce, które prowadził Stanisław Lutosławski. Podczas zebrań Rady Głównej podnoszono kwestię nieprzestrzegania przez niektórych studentów socjalistycznej Dyscypliny Pracy, według ustaleń mieli oni zostać poinformowani o zagrożeniu ich dalszych studiów na uczelni, a w razie nie dostosowania się do uwag, usunięci z grona jej studentów³⁹⁵.

Nową rolę artysty w systemie komunistycznym lansowano podczas szeregu wystaw organizowanych przez Ministerstwo Kultury i Sztuki we współpracy z instytucjami centralnymi, odpowiedzialnymi za kształtowanie wzornictwa. Pierwszą, bodajże najważniejszą z nich, był Ogólnopolski Festiwal Szkół Artystycznych, który odbył się w dniach 23-27 kwietnia 1949 r. Podczas wydarzenia zorganizowano naradę dotyczącą kształtu polskiego szkolnictwa artystycznego wyższego, w której udział wzięli wiceminister Henryk Golański oraz przedstawiciele instytucji branżowych z całego kraju: artyści, teoretycy i historycy sztuki. W toku obrad ustalono (a może raczej potwierdzono), że podstawą dla dalszego kształcenia plastycznego powinien być socjalistyczny realizm³⁹⁶. Obradom ekspertów towarzyszyła wystawa prezentująca programy oraz dokonania studentów krajowych Akademii Sztuk Pięknych, Państwowych Wyższych Szkół Sztuk Plastycznych i Państwowych Wyższych Szkół

³⁹³ Zgodnie z Okólnikiem MKIS z 20.09.1949, por. A. Rottenberg, *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, red. A. Wojciechowski, Warszawa 1992, s. 191.

³⁹⁴ AASPL, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Uwagi Renaty Szwarc o programie wykładu „Podstawowych zagadnień marksizmu”*, sygn. 1/158, s. 75.

³⁹⁵ AASPL, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Protokół z posiedzenia Rady Głównej w dniu 6 marca 1951 r.*, sygn. 1/158, s. 139.

³⁹⁶ por. Anna Straszewska, Anna Agnieszka Szablowska, *Polskie życie artystyczne w latach 1944-1960*, t. 3, Warszawa 2012, s. 225-226.

Muzycznych. Zakrojona na tak szeroką skalę ekspozycja, miała stanowić dla ekspertów szansę na zorientowanie się w poziomie nauczania panującym w placówkach, a także zakresie, w jakim prowadzone przez nie kształcenie wpisuje się w ogórne wytyczne i skupia się na ideologicznym, indoktrynującym aspekcie procesu dydaktycznego. Dla omawianych szkół, których pozycja w pierwszym powojennym okresie wciąż nie była stabilna, festiwal był szansą na pokazanie się od jak najlepszej strony, a tym samym legitymizację zasadności swojego dalszego funkcjonowania.

Łódzka uczelnia starała się jak najlepiej przygotować prezentację dokonań swoich studentów. Festiwal poznański zbiegł się ze zmianami na stanowisku rektora uczelni. Zmęczony ciągłą walką o nowy lokal, surowce oraz możliwość organizacji niezbędnych do funkcjonowania szkoły warsztatów rektor Leon Ormezowski w 1948 r. zrezygnował z pełnionej funkcji, polecając na swoje miejsce Stefana Wegnera. Stanowisko to ostatecznie objął jednak późniejszy organizator Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi, inżynier Marian Wimmer³⁹⁷. W obradach, podczas których ustalano szczegóły organizacji Festiwalu, które odbywały się w Poznaniu, uczestniczył Roman Modzelewski, który na kolejnych posiedzeniach Rady Głównej uczelni referował centralne ustalenia. Przygotowania do wystawy omawiano podczas posiedzeń rady już w maju 1949 r. Ustalono wówczas między innymi, że podczas wykładów i ćwiczeń studenci powinni skupić się na realizacji swoich eksponatów, które miały być wystawione w Poznaniu. Według posiedzenia Rady Głównej PWSSP z 4 lipca 1949 r. przygotowania przybrały znacznego tempa w okresie wakacyjnym, kiedy to miały zostać przygotowane ramy. We wrześniu studenci mieli zostać zatrudnieni przy pracach przygotowawczych. Regularne zajęcia planowano rozpocząć 1 października. Plan ustalony przez uczelnię kolidował jednak z praktykami wakacyjnymi, które stanowiły obowiązkowy element kształcenia. W tym celu wystosowano do Ministerstwa Kultury i Sztuki prośbę o zwolnienie studentów z praktyk. Ministerstwo zdecydowało również o przyznaniu uczelni kredytu w wysokości 350,000 złotych, które należało przeznaczyć na kwestie organizacyjne związane z udziałem w festiwalu, nie pokrywały one jednak kosztów transportu. Kolejną kwotę (250,000 zł) obiecano uczelni w maju 1949 r. Stanowić ona miała wsparcie dla studentów, którzy, dzięki pozyskanym funduszom,

³⁹⁷ H. Anders, *op. cit.*, s. 10.

mogli zrealizować swoje projekty, pieniądze te uczelnia przeznaczyła na zakup potrzebnych materiałów³⁹⁸.

Podczas Festiwalu ważną część ekspozycji każdej szkoły stanowiły plansze, na których uczelnie przedstawiały swoje osiągnięcia na polu kształcenia artystów zgodnie z duchem nowej, obowiązującej ideologii. Podając dane statystyczne, prezentując programy, szkoły starały się udowodnić, że ich funkcjonowanie odbywa się zgodnie ze wszystkimi ministerialnymi wytycznymi. Zadanie opracowania plansz łódzkiej szkoły plastycznej powierzono studentom Zakładu Grafiki. W związku z potrzebą przygotowania graficznego ekspozycji, PWSSP w Łodzi opracowywało plansze również dla Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi³⁹⁹.

Podczas Festiwalu swoje projekty zaprezentowało 43 studentów i studentek łódzkiej PWSSP. W obradach dotyczących wyższego szkolnictwa artystycznego udział wzięło 8 członków kadry pedagogicznej. W zakresie projektowania tkanin uczelnię reprezentowały Regina Piotrowska, która referowała organizację i program nauczania w Zakładzie Ubioru oraz Maria Obrębska-Stieber, której referat poświęcony był funkcjonowaniu Wydziału Włókienniczego, w kontekście aktualnych potrzeb i możliwości krajowego przemysłu⁴⁰⁰. Przedstawione w wystąpieniach programy Wydziału Włókienniczego, stały się podstawą dla opracowania ujednoliconych programów dla wydziałów tekstylnych wyższych szkół plastycznych w całym kraju. Według sprawozdania władz Wydziału, pokaz łódzkich tkanin spotkał się z dużym zainteresowaniem przedstawicieli centralnych instytucji przemysłowych i kierujących wzornictwem Ministrów Stawińskiego (MPL) i Golańskiego (MPiH), dyr. BNEP Wandy Telakowskiej. Podczas Festiwalu o projektach łódzkich studentów pozytywnie wypowiadali się także kierownicy wzorcowni i dyrekcja poszczególnych branż

³⁹⁸ AASPL, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Protokół nr 12 z posiedzenia Rady Głównej z dnia 27.V.1949 r.*, 1948-1951, sygn. 1/158, s. 59.

³⁹⁹ AASPL, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Pismo wystosowane przez prorektorkę Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi Helenę Kijeńską-Dobkiewiczową do władz PWSSP w celu opracowania graficznego plansz wystawianych podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Szkół Artystycznych*, 1948-1951, sygn. 1/158, s. 29.

⁴⁰⁰ AASPL, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Sprawozdanie Dziekana Wydziału Wzornictwa Włókienniczego za rok szkolny 1949/50, 1949-1962*, sygn. 1/95, s. 20.

przemysłu włókienniczego. Tkaniny zaprojektowane przez studentów PWSSP wzbudziły wówczas również zainteresowanie dyrekcji handlowych z łódzkich przedsiębiorstw, co pozytywnie rokowało w kwestii dalszej współpracy szkoły z przemysłem. Zaawansowane graficznie względem przeciętnej krajowej produkcji projekty, stanowić mogły obiekt zainteresowania ze względu na swój potencjał w zakresie produkcji tkanin przeznaczonych na eksport. Tkaniny przeznaczone na handel zagraniczny musiał charakteryzować szczególnie wysoki poziom jakości jak i atrakcyjność, nowoczesność drukowanego wzoru. Zadaniem eksportu była między innymi promocja charakterystycznego, krajowego wzornictwa na rynku światowym, ta część produkcji pełniła ważną funkcję propagandową dla lokalnego przemysłu. W sprawozdaniu władze uczelni podkreślały, że udział w Festiwalu był dla uczelni cennym doświadczeniem, ponieważ podczas wydarzenia prace studentów mogły zostać poddane krytyce i korekcie przez przedstawicieli przemysłu. Tkaniny zaprojektowane przez studentów łódzkiej uczelni spotkały się z uznaniem BNEP, podczas Festiwalu Biuro zakupiło szereg kuponów i projektów wystawianych w ramach łódzkiej ekspozycji⁴⁰¹.

Projekty tkanin łódzkich studentów chwalono również w prasie poświęconej zagadnieniom sztuki. W artykule dotyczącym wystawy, L. E. Stefański, pisał:

Nie jest przypadkiem, że Łódź - ośrodek polskiego przemysłu włókienniczego - zaprezentowała największą ilość znakomitych tkanin. W pierwszym rzędzie tkaniny drukowane. Są to raczej tańsze, a więc popularniejsze gatunki materiałów, które mają trafić do najszerszych rzesz konsumentów. Dlatego poziom artystyczny tego rodzaju wyrobów musi być otoczony specjalnie czułą opieką. Tkaniny pokazane przez łódzką WSSP pozwalają pod tym względem rokować jak najlepsze nadzieje⁴⁰².

Pozytywnie o łódzkich tkaninach wypowiadał się również Jerzy Łoziński, który w swoim artykule dla magazynu „Twórczość”, wyróżniał ten obszar kształcenia łódzkiej PWSSP, krytykując jednocześnie jej ogólne, zbytnie zainteresowanie się *formalizmem*,

⁴⁰¹ *Ibidem*, s. 21.

⁴⁰² L. E. Stefański, *Młodzi artyści wybrali realizm. Plastycy zgłaszają swoje „tak”*, „Po Prostu” 1948, nr 31, s. 45.

które objawiać miało się skupieniem na nauczaniu kolejno następujących po sobie stylów artystycznych. Krytyk pisał:

Student uprawiający na pierwszym roku malarstwo naturalistyczne, na drugim był świadomie kształcony w manierze impresjonistów (raczej jej namiastce), by wreszcie zakończyć studia abstrakcyjnymi kompozycjami unizmu. Wielkie, długotrwałe przewroty w sztuce usiłowano pomieścić w okresie czterech lat studiów, doświadczenia zdobyte na jednym roku okazywały się później niepotrzebne, ginęły na drugim, z różnych kierunków pozostawała tylko powierzchowna umiejętność stosowania ich najbardziej zewnętrznych form. Zdobyte formalne okazały się jednak pożyteczne w dziedzinie innej: druki na tkaninach Szkoły Łódzkiej zasługują na duże uznanie⁴⁰³.

Wypowiedź Łozińskiego wskazuje więc paradoksalnie na słusność założeń programu Strzemińskiego, w ramach którego przyszły projektant miał budować laboratorium form, poznając dokonania artystów minionych epok, a nie jedynie imitować proponowane przez nich rozwiązania. Mimo to twórczość Strzemińskiego krytykowana była jako przejaw kosmopolitycznej, uniwersalnej awangardy, co przyczyniło się do zwolnienia go z łódzkiej uczelni rok później.

Ciekawym aspektem funkcjonowania Wydziału Włókienniczego, który pojawił się już w latach 40., była swoista konkurencja, w jaką wpisywano tkaniny łódzkie i te projektowane przez studentów PWSSP w Sopocie, którzy kształcili się pod okiem Józefy Wnukowej. We wspomnianym artykule Łoziński wspomina, że *tkaniny sopockie przewyższają swym doborem form i umiejętności rozwiązań prace z Łodzi*. Według badacza tkanin sopockich - Huberta Bilewicza, w lokalnej szkole projektowanie tkaniny traktowano jako element malarstwa monumentalnego, które charakteryzowało zgrabne połączenie idei socrealistycznej z zachowawczą recepcją nurtów nowoczesnych (głównie koloryzmu)⁴⁰⁴. Szkołę chwalono za takie podejście, możliwe więc, że sopockie tkaniny oceniano lepiej ze względów ideologicznych. Przyczynić się do tego mógł pokaz malarstwa łódzkich studentów, w których jawnie manifestowała się

⁴⁰³ Łoziński, *Sprawy plastyki na Festiwalu Poznańskim*, „Twórczość” 1949, nr 12, s. 132.

⁴⁰⁴ H. Bilewicz, *Jaskółki nowoczesności. Wystawa tkanin i ceramiki sopockiej w Warszawie w 1955 r.*, w: *Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. - wzornictwo, estetyka i styl życia*, Warszawa 2012, s. 115.

(krytykowana w ramach socrealizmu) awangardowość stanowiąca wyróżnik lokalnej szkoły⁴⁰⁵. Według Ireny Huml, szkoła łódzka od początku istnienia nastawiona była na nauczanie projektantów, którzy współpracowaliby z przemysłem produkującym tkaniny na skalę masową. Szkoła sopocka skupiała się raczej na produkcji rzemieślniczej i unikatowej⁴⁰⁶.

Festiwal, a raczej omawiane podczas niego przemiany w duchu doktryny socrealizmu, przyczyniły się do znaczniejszych zmian na łódzkiej uczelni. Ministerstwo Kultury i Sztuki wystosowało 8 listopada 1949 r. okólnik, w myśl którego uczelnie artystyczne były wzywane do refleksji nad kwestiami poruszonymi podczas spotkania w Poznaniu⁴⁰⁷. Uczelnia została wezwana do przeszkolenia ideologicznego kadry pedagogicznej, a także jeszcze silniejszego skupienia się na kształceniu projektantów dla lokalnego przemysłu. Władze PWSSP starały się jak najlepiej dostosować program szkoły do nowych wymagań Ministerstwa Kultury i Sztuki. Podczas posiedzenia Rady Głównej 30 maja 1950 r. postulowano omówienie artykułu ministra Sokorskiego *O funkcji kulturalno-wychowawczej państwa Demokratyczno-Ludowego*, opublikowanego w magazynie *Wiedza i życie* w maju 1950 r.⁴⁰⁸ Główni zwolennicy *formalizmu* w sztuce, których obarczano winą za awangardowy charakter łódzkiej ekspozycji w Poznaniu, Strzeмиński i Wegner, jeszcze w 1950 r. przestali pracować na uczelni. Reorganizacji uległ również Wydział Włókienniczy, którego nazwę w 1950 r. zmieniono na Wydział Wzornictwa Włókienniczego ze względu na *ściślejsze sprecyzowanie jego charakteru i odróżnienia celu tego wydziału od wydziału włókienniczego istniejącego na Politechnice Łódzkiej*⁴⁰⁹. W kolejnych latach wrócono

⁴⁰⁵ H. Anders, *op. cit.*, s. 18.

⁴⁰⁶ I. Huml, *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989, s. 21.

⁴⁰⁷ H. Anders, *op. cit.*, s. 18.

⁴⁰⁸ AASPL, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Protokół z 20 posiedzenia Rady Głównej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w dniu 30 maja 1950*, 1948-1951, sygn. 1/158, s. 118.

⁴⁰⁹ AASPL, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Uwagi Stefana Wegnera do programu Wydziału Wzornictwa Włókienniczego w roku 1949/50*, 1948-1951, sygn. 1/158, s. 62.

jednak do poprzedniej nazwy. W tym samym roku uczelnia wystąpiła do Ministerstwa z postulatem, aby wydłużyć okres odbywania studiów z czterech do pięciu lat⁴¹⁰.

Zgodnie z reformą zainicjowaną przez ówczesną wicedyrektorkę Departamentu Szkolnictwa Artystycznego, Irenę Mangelową, wprowadzoną w tym samym roku, państwowe uczelnie artystyczne miały stać się jednostkami jednowydziałowymi, specjalizującymi się w określonym rodzaju twórczości, który miał być silnie powiązany z charakterystyką lokalnego przemysłu⁴¹¹. W Łodzi obszarem tym miało być oczywiście włókiennictwo. W związku z tym uczelnia w 1951 r. dostała polecenie, aby zamknąć Wydział Architektury. Reforma niweczyła kilkuletnie starania łódzkich pedagogów, podporządkowując szkołę całkowicie wytycznym centralnym. PWSSP starała się bronić własnych racji organizując konferencje grona pedagogicznego z Prezydentem Miasta oraz przedstawicielami lokalnego komitetu PZPR oraz związków zawodowych. Co ciekawe podczas obrad, które odbyły się 29 listopada 1949 r., postanowiono nie poruszać kwestii współpracy z przemysłem, ponieważ uznano, że na tym polu łódzka uczelnia i tak wyprzedza pozostałe krajowe instytucje⁴¹². Podczas spotkania pojawiła się koncepcja rozbudowania Zakładu Ubioru na Wydziale Włókienniczym. Do realizacji tego pomysłu przystąpiono jednak dopiero w 1952 r.⁴¹³.

Mimo chaosu i trudności kadrowych, wynikających z czynników ideologicznych, wspomniana reforma przyniosła łódzkiemu środowisku włókienniczemu prawdopodobnie jedną, wymierną korzyść. W wyniku zlikwidowania w myśl reformy Zakładu Tkactwa w poznańskiej PWSSP, do Łodzi, na polecenie

⁴¹⁰ AASPL, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Pismo rektora Stefana Wegnera do Ministerstwa Kultury i Sztuki z 18 marca 1950 r.*, 1948-1951, sygn. 1/158, s. 135.

⁴¹¹ por. D. Anna Mętrak, *Przemiany organizacyjne szkolnictwa plastycznego w Polsce w latach 1945-1990 w świetle uregulowań prawnych*, w: *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Pedagogika* 2016, t. XXV, nr 2, s. 527; W. Dreszer, *Od bioniki do krajobrazu. Włodzimierz Dreszer refleksje nad dydaktyką artystyczną*, Poznań 2017, s. 37.

⁴¹² H. Anders, *op. cit.*, s. 19.

⁴¹³ Jego dyrektorką została Regina Piotrowska. Podobnie jak w przypadku projektowania tkanin, absolwenci, którzy ukończyli specjalizację, wiązali się z IWP (np. Krystyna Bałłaban), w ramach którego opracowywali kolekcje ubiorów. W kolejnych latach absolwentka łódzkiej uczelni (Zofia Sprudin) została dyrektorką artystyczną przedsiębiorstwa Telimena.

Ministerstwa Kultury i Sztuki, przybył Lucjan Kintopf⁴¹⁴. Artysta specjalizujący się w projektowaniu tkanin żakardowych, był niewątpliwie jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tkactwa w przedwojennej Polsce, organizatorem spółdzielni „Ład”, realizującym w okresie międzywojennym szereg zamówień publicznych na dekoracje powstających wówczas gmachów ministerialnych. Posiadał także doświadczenie dydaktyczne jako przedwojenny dyrektor Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu⁴¹⁵ oraz pracownik Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Artysta pracował na łódzkiej uczelni do 1955 r., a jego działalność dydaktyczna znacznie przyczyniła się do rozwoju projektowania tkackiego na PWSSP w Łodzi.

W ramach reformy, silniej zwrócono uwagę na powiązanie treści wykładanych na poszczególnych uczelniach z charakterystyką gospodarczą danego regionu. MKiS, podnosząc potrzebę rozbudowy Wydziału Włókienniczego na łódzkiej PWSSP, zapewniało, że będzie udzielało jej odpowiedniego wsparcia. W praktyce reforma ta oznaczała jednak daleko idące oszczędności, szczególnie w zakresie przepracowywanych przez profesorów uczelni godzin. Prowadziło to do sytuacji, w której profesor nie mógł poświęcić wystarczająco dużo czasu swoim studentom. Szczególnie cierpieć miały na tym kwestie techniczne związane z projektowaniem tkanin, takie jak opracowywanie dokumentacji technicznej wzoru i dostosowywanie go do dyspozycji warsztatu, czego oczekiwał przemysł. W świetle ustawy brakowało również godzin, które profesorowie mogliby przeznaczyć na pomoc we wzorcowaniu projektów studentów w poszczególnych zakładach przemysłowych, co szkoła starała się wówczas wprowadzić na większą skalę. Takie rozwiązanie przenoszące wykonywanie projektów studentów do zakładów produkcyjnych, inspirowane było systemem obowiązującym w Czechosłowacji, upatrywano w nim szansy na zwiększenie wymiernego wpływu uczelni na krajowe wzornictwo. Pedagogom i

⁴¹⁴ AASPL, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Protokół nr 1 z posiedzenia Rady Głównej z dnia 9.10.1950 r.*, 1948-1951, sygn. 1/158, s. 121.

⁴¹⁵ A. Borowiec, *Granice są po to, żeby je przekraczać*, wykład inauguracyjny wygłoszony na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, wersja elektroniczna [<https://uap.edu.pl/wp-content/uploads/2020/10/Anna-Borowiec-Reguły-są-po-to-żeby-je-przekraczać.pdf>; dostęp: 16.06.2021].

studentom łatwiej byłoby w ten sposób kontrolować i krytycznie oceniać swoje projekty, a tym samym lepiej dostosowywać je do aktualnych wymogów produkcji. Problem ten podnoszono w memoriale, który Rada Pedagogiczna PWSSP w Łodzi wystosowała do Ministerstwa Kultury i Sztuki w 1953 r.⁴¹⁶.

W omawianym okresie zarysowały się wyraźniej problemy, które pojawiły się wraz z wprowadzeniem doktryny socrealizmu. W związku z powrotem do dosyć tradycyjnych form nauczania, przedmioty ogólnoplastyczne, które do tej pory na uczelni skupiały się na kompozycji, bryle i przestrzeni, miały zostać zastąpione ćwiczeniami wykorzystywanymi już w akademiach impresjonistycznych - rysunkiem z natury porannym i wieczornym⁴¹⁷. Skupieni na kształceniu projektantów wykładowcy, konstatowali że ten rodzaj podbudowy artystycznej nie sprawdza się w zakresie projektowania przemysłowego. Krytycznie do zbytniego przykładania uwagi do studium natury odnosiła się m. in. Teresa Tyszkiewicz, która w swoich pamiętnikach zauważała, że *studium natury doprowadziło malarstwo na bezdroże, zabiło fantazję, skrupowało. [...] Zerwanie pęt naturalizmu jest koniecznością, a zastąpić go może wysilek twórczy, koncepcje, użyteczność, rozmach*⁴¹⁸. Podczas obrad rady szkoły dyskutowano więc czy należy skupiać się na kształceniu ogólnoplastycznym, mającym na celu wypracowanie w absolwentach jak największej elastyczności, czy przyuczać ich do pracy z przemysłem, kładąc duży nacisk na przedmioty techniczne. Ostatecznie podjęto decyzję, w ramach której na poszczególnych wydziałach zajęcia z przedmiotów ogólnoplastycznych miały być korelowane z praktycznymi obszarami nauczania. Mimo dyskusji na ten temat, podejmowanych na kolejnych radach pedagogicznych, zadanie

⁴¹⁶ AASPL, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Memoriał Rady Pedagogicznej PWSSP w Łodzi w sprawie organizacji roku szkolnego 1953/4, 1949-1962*, sygn. 1/95, s. 58.

⁴¹⁷ Zajęcia z rysunku wieczornego, na Wydziale Włókienniczym, w tym okresie prowadził Stanisław Byrski (II rok studiów) i Marian Jaeschke (III rok), Roman Modzelewski (IV rok). Studentów każdego roku studiów obowiązywało 10 godzin tygodniowo. por. AASPL, Organizacja Uczelni, wykaz obowiązujących przedmiotów i wymagania do zaliczeń semestrów, 1952-1954, *Wydział Włókienniczy. Wykaz przedmiotów obowiązujących w roku szkolnym 1952/1953, 1952-1954*, sygn. 1/97, s. 6-7.

⁴¹⁸ T. Tyszkiewicz, *Notatki...*, op. cit. s. 105-106.

Teresa Tyszkiewicz, mimo krytyki zbytniego przywiązywania uwagi do studiowania natury, nie zgadzała się jednak z koncepcją Strzebińskiego, uważając, że stara się on wykreować gotową receptę twórczości. por. *ibidem*, s. 93.

okazało się być niewykonalne, ze względu na odgórnie narzucone sztywne podziały⁴¹⁹. Co ciekawe, w omawianym okresie (czerwiec 1953 r.) pojawił się problem, którego źródła możemy dopatrywać się właśnie w coraz wyraźniejszym narzucaniu metod nauczania poszczególnym szkołom. Centralne planowanie, które zakładało w zakresie wzornictwa jak najsilniejsze odnoszenie się do form ludowych, okazało się zbyt rygorystyczne dla młodego pokolenia artystów z łódzkiej szkoły. Studenci, zamiast czerpać inspiracje ze sztuki ludowej, zaczęli silnie inspirować się tendencjami obecnymi w lokalnym przemyśle, który posiłkował się dokonaniem zachodnimi. Odcięcie studentów od głoszonej przez Strzebińskiego, awangardowej idei laboratorium form, sprawiło także, że ich projekty stały się wtórne. W omawianym okresie w łódzkim środowisku narodził się więc kolejny problem, zaczęto bowiem zastanawiać się, czy ludowość jest dobrym kierunkiem dla krajowego wzornictwa. Koncepcję przeciwną stanowiły poglądy oparte na doktrynie Strzebińskiego, które w oczach niektórych pedagogów miały sprawić, że projektowane przez łódzkich studentów tkaniny charakteryzowałyby postępowość i nowoczesność form, które, zamiast podążać za zachodnią modą, mogłyby je wyprzedzać, nadawać ton krajowemu wzornictwu w tym zakresie. W systemie gospodarki centralnie planowanej moda była wyjątkowo silnie uwikłanym w ideologię zjawiskiem, wprowadzenie takich metod oznaczałoby więc potrzebę zatrudnienia kolejnych osób, które poprowadziłyby zajęcia teoretyczne dotyczące projektowania ubioru, na co nie mogła pozwolić sobie uczelnia. Rozwijany na uczelni w od 1952 r. dział projektowania odzieży trudno było również wpisać we współpracę z przemysłem, na przestrzeni kolejnych lat próbowano ustalić sylwetkę absolwenta, a tym samym określić celowość nauczania. Według władz uczelni, jednostka ta miała przede wszystkim kształcić projektantów, którzy mogliby współpracować z technikami, natomiast hasło to było zbyt ogólne, nie zwrócono bowiem uwagi na kwestię różnic pomiędzy pracą przy projektowaniu masowo produkowanej konfekcji, a działaniem w małym zespole projektanckim, który opracowywał wzory dla rzemiosła. Inną kwestią był problem samych metod nauczania. Pracownicy zakładu zwracali uwagę, że studenci projektujący odzież zbyt małą uwagę przywiązywali do traktowania ludzkiego ciała jako bryły, brakowało im podbudowy

⁴¹⁹ H. Anders, *op. cit.*, s. 25.

teoretycznej i praktycznej z zakresu rzeźby. W tym miejscu po raz kolejny zaznaczył się fakt, że pedagodzy zwracali uwagę na trudności, które paradoksalnie można byłoby rozwiązać poprzez wprowadzenie w życie metod dydaktycznych proponowanych przez Strzebińskiego. W oczach artysty i pracującej z nim Katarzyny Kobro, projektowanie odzieży powinno opierać się głównie na zasadach projektowania przestrzennego, co oboje starali się wprowadzić w życie już w okresie międzywojennym, kiedy nauczali w szkole żeńskiej w Koluszkach.

W 1955 r. Rada uczelni podjęła próbę opanowania dydaktycznego chaosu, który wkraśl się w życie szkoły. Planowano zreorganizować nauczanie, likwidując Wydział Włókienniczy, w jego miejsce wprowadzając trzy oddzielne: Tkactwa - z zakładami tkaniny odzieżowej, tkaniny dekoracyjnej, dywanu i gobelinu; Druku - z zakładami druku dekoracyjnego i odzieżowego; Odzieży - z zakładami ubioru, galanterii odzieżowej i żurnalu. Zbiegło się to z coraz większą krytyką metod pracy Reginy Piotrowskiej, która najpierw zawiodła jako kierowniczka działu tkackiego (sytuację uzdrowiło zatrudnienie Lucjana Kintopfa), a później działu odzieżowego. Reorganizacja planowana przez uczelnię nie doszła jednak do skutku. Nowy etap w życiu łódzkiej uczelni wyznaczał rok 1956, kiedy ministerstwo podjęło decyzję o konieczności kolejnej reformy uczelni artystycznych.

2. Współpraca z przemysłem

Dynamiczne przemiany w strukturze szkoły, w ramach których jej działanie dostosowywano do ministerialnych wytycznych, spowodowane był faktem, że w trudnej sytuacji gospodarczej kraju, żadna z PWSSP nie mogła być pewna swojej stabilnej sytuacji. Wobec chaosu i zmieniających się w kręgach centralnych koncepcji, każda ze szkół musiała nieustannie udowadniać, że prowadzone w niej kształcenie odbywa się zgodnie z ministerialnymi wytycznymi, a grono pedagogiczne podejmuje wysiłki, aby na drodze wychowywania kolejnych pokoleń specjalistów szkoła przyczyniała się do szeroko rozumianego rozwoju socjalistycznej ojczyzny. Oprócz lansowania ideologicznych, socjalistycznych haseł podnoszenia poziomu kultury obywateli, nauczanie to miało przynosić również bardziej wymierne korzyści. Ważnym

elementem funkcjonowania każdej PWSSP miała być współpraca uczelni z przemysłem. Koncepcję tę rozwijano zarówno na poziomie ministerialnym, jak i w kręgach związanych z IWP, a jej wdrażanie w życie stanowiło ważny element polityki władz łódzkiej uczelni, która od samego początku istnienia starała się współpracować z przemysłem włókienniczym. Niestety, ze względu na trudności gospodarcze i ekonomiczne, z jakimi borykało się wówczas państwo, współpraca ta nie przebiegała sprawnie. Mimo podejmowanych wysiłków w latach 40. i 50. postulowana współpraca przyjmowała więc różne formy, żadna z nich nie była jednak stabilna. W archiwach uczelni nie zachowały się informacje o konkretnych metodach współpracy z tego okresu. Ze wspomnień byłych studentów i pedagogów uczelni dowiadujemy się jednak, że już w omawianym okresie, absolwenci uczelni znajdowali zatrudnienie w przemyśle. W kolejnych dekadach odgrywali oni ważną rolę w środowisku krajowych projektantów tkanin, pracując w szeregu instytucji opracowujących wzory dla przemysłu. Z drugiej strony w świetle zachowanych dokumentów archiwalnych, odsetek ten musiał być stosunkowo niski. Według stanu na rok 1959, wiele z łódzkich zakładów włókienniczych nie zatrudniało bowiem pracowników na oddzielnych stanowiskach projektantów czy plastyków⁴²⁰. Proces zatrudniania na stałe plastyków i projektantów w zakładach włókienniczych postępował powoli. Borykający się z problemami zaopatrzeniowymi i finansowymi krajowy przemysł niechętnie przyjmował ingerencję z zewnątrz⁴²¹. Wynikało to między innymi z wysokiego popytu na tkaniny, których wciąż brakowało na rynku wewnętrznym, obywatele zainteresowani pozyskaniem jakichkolwiek tkanin nie byli wybrednymi konsumentami, a zakłady produkcyjne mogły liczyć na szybką sprzedaż swoich wyrobów, bez większego względu na ich wygląd estetyczny. Sytuacja ta uległa zmianie dopiero na początku lat 60., kiedy na szerszą skalę wprowadzono komórki wzorujące działające przy poszczególnych zakładach.

Problem współpracy szkół artystycznych z przemysłem zarysował się wyraźniej pod koniec lat 40. W ramach ogłoszonego „wyścigu piękna” zaczęto zwracać większą

⁴²⁰ por. APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960*, 1960, sygn. 908.

⁴²¹ M. Zielińska, *op. cit.*, s. 63.

uwagę na poziom artystyczny trafiających do produkcji wzorów tkanin. W okresie tym przedstawiciele instytucji centralnych podnosili ten problem na zjazdach plastyków, których obrady ewentualnie dały początek doktrynie socrealizmu w Polsce. W 1949 r., podczas zjazdu w Nieborowie, Wanda Telakowska podjęła się analizy ówczesnych trudności, uniemożliwiających sprawną współpracę świata sztuki z przemysłem. Zwracała wówczas uwagę na kwestię, że absolwenci krajowej sieci wyższych szkół plastycznych raczej niechętnie wiążą swoje kariery z przemysłem. Wobec trudnej sytuacji finansowej poszczególnych zakładów włókienniczych zatrudnieni byli oni głównie w komórkach wzornictwa pracujących dla kilku fabryk lub laboratoriach, inspektoratach i centralnych zarządach przemysłu⁴²².

W Łodzi, która w okresie powojennym pozostawała najważniejszym centrum produkcji włókienniczej, ulokowano szereg instytucji centralnych mających na celu kreować wzornictwo tkanin. Jedną z nich było Biuro Wzorów i Mody działające w latach 1946-1949. Instytucja powstała głównie w celu opracowywania i wybierania wzorów tkanin przeznaczonych na eksport. Jej pracownicy mieli również koordynować prace modelarni i wzorcowni, które planowano uruchomić przy niektórych zakładach. Do najważniejszych zadań instytucji należało przygotowywanie ekspozycje krajowych tkanin, które prezentowano w ramach Targów Poznańskich⁴²³. W 1947 r., w mieście, powołano do życia również Centralną Pracownię Wzorów i Modeli Przemysłu Włókienniczego⁴²⁴. W stosunkowo szczątkowo zachowanych archiwaliach nie odnotowano informacji o współpracy Biura z uczelnią⁴²⁵. Wobec „wyścigu piękna”, próby powiązania działań studentów z krajową wytwórczością pojawiały się już w 1948 r., kiedy współpracę szkole zaproponowały Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. J. Marchlewskiego (PZPB nr 2 w Łodzi). Współpraca ta nie przyniosła jednak żadnych wymiernych korzyści⁴²⁶. Stabilniejszą współpracę udało się nawiązać rok później, kiedy dla słuchaczy PWSSP zorganizowano praktyki farbiarskie i rytownicze w

⁴²² W. Telakowska, T. Reindl, *op. cit.*, s. 20-21.

⁴²³ B. Kączkowski, *op. cit.*, s. 42.

⁴²⁴ H. Anders, *op. cit.*, s. 149.

⁴²⁵ por. APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, *Biuro Wzorów i Mody*, 1944-1951, sygn. 27.

⁴²⁶ H. Anders, *op. cit.*, s. 101.

Zakładach Przemysłu Bawełnianego im. Józefa Stalina (PZPB nr 1). W tym samym roku studenci zgłębiali również techniczne aspekty produkcji tkanin podczas ćwiczeń z materiałoznawstwa w Państwowej Szkole Techniczno-Przemysłowej. W kolejnych latach łódzka uczelnia, wobec trudności lokalowych, z którymi wiązał się brak odpowiedniej infrastruktury warsztatowej, chętnie współpracowała z lokalnym przemysłem przede wszystkim w zakresie wykonywania projektów studentów, np. w ramach praktyk dyplomowych.

Postulowaną współpracę starano się usprawnić na poziomie ogólnokrajowym. 30 marca 1949 r. na łódzkiej uczelni odbyła się wizytacja ministra Włodzimierza Sokorskiego, któremu towarzyszył dyrektor departamentu szkolnictwa artystycznego Bogdan Urbanowicz. Z tej okazji władze PWSSP zorganizowały pokaz prac studentów. Odbyła się również konferencja pedagogów z przedstawicielami przemysłu włókienniczego. Reprezentanci władz pochwalili wówczas Wydział Włókienniczy jako wyróżniający się na tle innych krajowych placówek pod kątem nawiązywania kontaktów z przemysłem⁴²⁷. Fakt ten znalazł swoje potwierdzenie podczas obrad, które odbyły się w ramach Festiwalu Szkół Artystycznych w Poznaniu w październiku 1949 r., kiedy uznano, że program łódzkiego wydziału włókienniczego powinien posłużyć jako baza dla podobnych jednostek działających na innych krajowych uczelniach. Co ciekawe, podczas wizytacji łódzcy wykładowcy zostali pochwaleni ze względu na swoją odwagę w poszukiwaniach twórczych, zaobserwowano, że proces dydaktyczny pozornie wkroczył na dobrą drogę. Entuzjazm, jaki wywołały pochwały kierowane pod adresem łódzkiej uczelni, został znacznie ochłodzony wraz z wprowadzeniem w kraju doktryny socrealizmu, w wyniku czego krytykowano formalizm uczelni, a odpowiedzialni za jego rozwijanie wykładowcy stracili pracę. Podczas wizytacji władze zachęciły uczelnię, aby rozwijała się w zakresie nauczania projektowania ubioru.

Kolejna konferencja z przedstawicielami lokalnego przemysłu odbyła się już po Festiwalu Szkół Artystycznych w Poznaniu, 29 listopada 1949 r. W obradach, w których wzięło udział całe grono pedagogiczne, władze miejskie reprezentował naczelnik wydziału handlu, w spotkaniu nie uczestniczyli przedstawiciele lokalnych

⁴²⁷ *Ibidem*, s. 11.

organów PZPR ani OKZZ⁴²⁸. Zorganizowana konferencja miała na celu przede wszystkim przedstawić uczelnię w jak najlepszym świetle. Zdecydowano się nie podnosić kwestii współpracy z przemysłem, ponieważ uznano, że łódzka szkoła i tak wyróżnia się pod tym względem na tle krajowych uczelni. Dyskutowano na temat dalszych metod nauczania, a władze PWSSP, mimo że starały się nie krytykować zbyt nowych reform, podkreślały, że kolejne zmiany nie są tak naprawdę konieczne. Po raz kolejny pojawiła się propozycja dalszego rozwoju Zakładu Ubioru, który miał kształcić zarówno w zakresie projektowania konfekcji jak i kostiumów teatralnych⁴²⁹.

Instytucją, najprężniej wspierającą omawiane starania nawiązywania współpracy, było BNEP, przekształcone w 1950 r. w Instytut Wzornictwa Przemysłowego. Na przestrzeni kolejnych lat jego przedstawiciele starali się pozyskiwać dla krajowej produkcji odpowiednie projekty tkanin. Dokonywane zakupy stanowiły więc formę wsparcia finansowego dla lokalnego środowiska artystycznego, studentów i samej uczelni. Już w latach 40. Biuro kupowało od łódzkich studentów projekty jak i gotowe, wykonane najczęściej w ramach warsztatów uczelnianych, kupony tkanin⁴³⁰. Co ciekawe, mimo narastającej krytyki poglądów Władysława Strzemińskiego, Biuro zakupiło projekty tkanin, które artysta zaczął tworzyć pracując na uczelni⁴³¹. Tego typu starania wpływały także ze strony uczelni. Zaliczyć do nich możemy między innymi działania Władysława Strzemińskiego, który przesłał BNEP około 40-50 projektów swoich studentów, w celu włączenia ich do produkcji, zostały one jednak odrzucone ze względu na fakt, że nie spełniały technicznych aspektów produkcji⁴³². W 1949 r., kiedy uczelnia wystąpiła o kredyt do BNEP, prof. Maria Obrębska-Stieber otrzymała odpowiedź, że instytucja udzieli 550.000 zł kredytu, natomiast sugeruje, aby podzielić je przyznając 400.000 wydziałowi włókiennictwa, a

⁴²⁸ H. Anders, *op. cit.*, s. 142.

⁴²⁹ H. Anders, *op. cit.*, s. 19.

⁴³⁰ *Sprawozdanie Dziekana Wydziału Wzornictwa Włókienniczego za rok szkolny 1949/50*, AASPL 1/95, s. 21.

⁴³¹ Projekty omawiane są w części pracy poświęconej estetycznym aspektom powojennego wzornictwa tkanin. K. Rzehak, *op. cit.*

⁴³² R. Modzelewski, *op. cit.*, s. 34.

150.000 wydziałowi plastyki przestrzennej⁴³³. BNEP okazjonalnie wspierało szkołę, szczególnie w zakresie organizacji wystaw.

W świetle reform z przełomu lat 40. i 50. na znaczeniu nabierały czynniki ideologiczne. Absolwenci uczelni, wykształceni na projektantów, nazywani byli często plastykami, co nie wskazywało jednoznacznie na ich wykształcenie w kierunku pracy w zakładach przemysłowych. Ich oryginalny wygląd, a także odważne pomysły sprawiały, że dyrekcje poszczególnych zakładów rzadko widziały w nich materiał na pracowników, którzy mogliby przyczynić się do rozwoju produkcji, a raczej przeszkodę na drodze do maksymalizowania jej ilości⁴³⁴. Krytycznie o metodach dydaktycznych stosowanych w sieci krajowych PWSSP wypowiadali się między innymi zatrudnieni już w zakładach plastycy. Zauważali, że utworzone po wojnie szkoły plastyczne, mimo że nastawione są na kształcenie projektantów dla przemysłu, pracujący w nich wykładowcy często zapominają, że projekty ich wychowanków, w przyszłości mają być produkowane na skalę masową. Jak analizował Roman Korbik, Kierownik Komórki Wzorcującej przy Zakładach im Tadeusza Ajzena w Łodzi:

Programy wymienionych szkół, mimo iż przewidują pracę absolwentów w przemyśle, nie wyodrębniają specyfiki projektowania dla masowej produkcji przemysłowej. W toku nauczania zagadnienie to staje się mało realne, jeśli wykładowca zna przemysł jedynie z Komisji Selekcyjnych lub pejzaży kominów fabrycznych. Obserwujemy nieraz, iż wykładowcy odczuwają głęboką niechęć do wzornictwa przemysłowego i nie starają się poznać jego specyficznego charakteru i odrębnych warunków technicznych. Nie chcą zrozumieć, że tempo dzisiejszego życia stale się wzmacnia, a spożycie artykułów przemysłowych rośnie, wobec czego rękodzieło nigdy nie nadąży za zapotrzebowaniem konsumentów i wreszcie, że poziom artystyczny wzornictwa tkanin przemysłowych musi dorównywać rękodziełu.

Co ciekawe w tym samym artykule, Korbik, wspominając o wybitnych przedstawicielach kadry uczelni artystycznych, całkowicie pomija środowisko łódzkie,

⁴³³ AASPL, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Protokół z poszerzonego posiedzenia Rady Głównej z dnia 4 lipca 1949 r.*, 1948-1951, sygn. 1/158, s. 50.

⁴³⁴ A. Boćkowska, *To nie są moje wielbłądy: o modzie w PRL*, Wołowiec 2015, s. 75.

wspomina za to o pracującej w Sopocie Józefie Wnukowej i projektującym gobeliny małżeństwie Gałkowskich⁴³⁵.

Władzom łódzkiej uczelni zależało, aby zgodnie z wytycznymi przedstawianymi przez branżowych ekspertów, absolwenci obejmowali stałe, kierownicze stanowiska w zakładach przemysłu włókienniczego. Jednym z zabiegów, który miał ułatwić ten proces, legitymizować umiejętności absolwentów, podkreślając ich przygotowanie do pracy w warunkach przemysłowych, było ustalenie odpowiedniego tytułu wskazującego na ich umiejętności techniczne. Paragraf 22 Regulaminu Studiów Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych z 1950 r. stwierdzał, że absolwent PWSSP, który ukończył studia na wydziale włókienniczym (tekstylnym), upoważniony był do korzystania z tytułu inżyniera plastyka włókienniczego. Sprawa ta dyskutowana była na kolejnych radach wydziału, w końcu 17 marca 1950 r. Rada uznała, że:

dyplomanci Wydziału Wzornictwa Włókienniczego odegrają wtedy właściwą rolę w przemyśle, jeśli będą mogli zająć odpowiednie stanowisko uprawniające do decydowania w sprawach artystycznych przemysłu. Dla zajęcia takiej pozycji tytuł dyplomanta odegra poważną rolę⁴³⁶.

Tytuł inżyniera, w świetle zasad komunistycznej nowomowy, wskazywał na fakt, że szkoła silnie lansowała wizję artysty projektanta, pracującego głównie w oparciu o techniczne aspekty produkcji.

Wobec potrzeby legitymizowania zasadności funkcjonowania łódzkiej uczelni, potrzeba współpracy z przemysłem stanowiła ważny punkt, podkreślany w opracowywanych przez wykładowców Wydziału Wzornictwa Włókienniczego programach nauczania. W zachowanych w archiwach uczelni dokumentach z lat 40. i 50. odnajdujemy informacje o tym, że np.:

⁴³⁵ R. Korbik, *Plastyk w komórce wzorcującej przemysłu tkanin dekoracyjnych*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego; dodatek do miesięcznika „Przemysł Włókienniczy”, 1956, nr 1, s. 1.

⁴³⁶ AASPL, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Protokół z zebrania rady głównej z dnia 17 marca 1950 r.*, 1948-1951, sygn. 1/158, s. 116.

celem Studium „Druku na tkaninie” jest przygotowywanie plastyka włókienniczego o pełnej kulturze artystycznej i właściwym wyszkoleniu technicznym ze specjalizacją wzornictwa drukarskiego, odzieżowego i dekoracyjnego zgodnie z potrzebami przemysłu włókienniczego i uspołecznionej wytwórczości krajowej⁴³⁷.

Podobne deklaracje pojawiały się również w programach innych zakładów wchodzących w skład Wydziału Włókienniczego.

Wspominane deklaracje, znajdowały swoje odzwierciedlenie w przedmiotach wykładanych na Wydziale Włókienniczym. Choć do 1956 r. struktura szkoły ulegała częstym przemianom, przeważnie miały one charakter kosmetyczny, a programy nauczania druku na tkaninie i tkactwa pozostawały raczej niezmiennie. Poważniejszą zmianą w liście wykładanych przedmiotów było wprowadzenie zajęć z zakresu podbudowy ideologicznej, które wprowadzono w roku akademickim 1949/1950 (realizowano je na dwóch pierwszych latach studiów). Mimo nieznacznych zmian, studentów Wydziału Włókienniczego, niezależnie od obranej specjalizacji (druku na tkaninie lub tkactwa) obowiązywało ok. 50 godzin zajęć tygodniowo. Podobnie jak w uczelniach, których programami inspirował się Władysław Strzemiński, niemieckim Bauhausie i radzieckim Wchutiemasie, pierwszy rok był rokiem ogólnym, podczas którego studenci starali się zdobyć odpowiednią podbudowę artystyczną mającą ułatwić im dalszą pracę w ramach wybranej specjalizacji (lata 2-4). Podczas I roku studiów nauczano głównie malarstwa, rysunku i rzeźby (ok. 20 godzin zajęć praktycznych w pracowniach), historii sztuki (2 godziny) oraz zasad kompozycji (4 godziny).

Według zachowanych siatek godzinowych oraz dokumentacji przedmioty wykładane na Wydziale Włókienniczym możemy podzielić na kilka grup⁴³⁸. Pierwsza z nich to zajęcia ogólnoartystyczne. W ich skład wchodziły lekcje rysunku, malarstwa i

⁴³⁷ Podobne cele wytyczano studentom na studium tkactwa. por. AASPŁ, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Wytyczne przedmiotów zawodowych dla studium „Druku na tkaninie”*, 1949-1962, sygn. 1/95, s. 41.

⁴³⁸ AASPŁ, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Dokumenty przesłane w odpowiedzi na okólnik MKIS z 9 marca 1950 r., nr 1-19/3/50.*, 1948-1951, sygn. 1/158, s. 127.

rzeźby, które na kolejnych latach prowadzili różni wykładowcy. Stanowiły one większość z przedmiotów wykładanych na I roku stanowiącym studium ogólne. Ilość godzin przedmiotów z pierwszej grupy, pozostawała raczej stała na kolejnych latach specjalizacji. Łódzka uczelnia w omawianym okresie kładła nacisk głównie na malarstwo i rysunek, a także kompozycję. Rzeźby nauczano w znacznie mniejszym zakresie (na ok. 20 godzin zajęć z malarstwa i rysunku przypadało ok. 8 godzin rzeźby). Studenci, którzy zdecydowali się na specjalizację włókienniczą, począwszy od 2 roku (pierwszego roku specjalizacji) nie uczestniczyli w zajęciach z rzeźby. Na przestrzeni kolejnych lat, ilość godzin zajęć ogólnoartystycznych wykładanych na specjalizacji włókienniczej, w poszczególnych zakładach i na poszczególnych latach ulegała nieznacznym zmianom, oscylowała jednak w granicach 18-20 godzin tygodniowo, co stanowiło ok. 40 % ogółu obowiązujących godzin.

Druga grupa to zajęcia dotyczące teorii sztuki: historia sztuki, przegląd tkaniny i dywanu, kostiumologia i estetyka. Stanowiły one uzupełnienie programu i w kolejnych latach stanowiły jedynie ok. 5% wszystkich zajęć. Ich ilość nie wzrosła wraz z przemianami będącymi odpowiedzią na wytyczne centralne z przełomu lat 40. i 50. Do roku akademickiego 1949/1950 historię sztuki wykładał Władysław Strzemiński, który w okresie tym kończył pracę nad rewolucyjną *Teorią Widzenia*. W kolejnych latach zajęcia prowadził Marian Wimmer. Studenci łódzkiej uczelni w latach 40. i 50. mieli szansę studiować pod okiem wybitnych artystów i teoretyków sztuki. Oprócz Strzemińskiego, w omawianym okresie, estetykę na uczelni wykładał Mieczysław Wallis, znany międzywojenny krytyk sztuki, autor opracowania poświęconego secesji, który przyczynił się do utworzenia na Uniwersytecie Łódzkim katedry historii sztuki. Mimo niskiego udziału procentowego w ogóle prowadzonych na Wydziale Włókienniczym zajęć, przedmioty dotyczące teorii sztuki stanowiły ważny punkt zainteresowania władz MKiS, które krytkowały szkołę za formalizm.

Trzecia grupa przedmiotów to zajęcia mające na celu przygotowanie studenta do pracy projektanta tkanin, w zachowanych programach nazywana teorią i technologią włókiennictwa. W ich ramach, na kolejnych latach specjalizacji uczono materiałoznawstwa, teorii splotu, chemii ogólnej, chemii barwników, farbiarstwa (teoria i ćwiczenia praktyczne), badania surowców i materiałów gotowych. Przedmioty z tej

grupy realizowano przede wszystkim na dwóch pierwszych latach specjalizacji i stanowiły wówczas ok. 12-15% wszystkich zajęć. W celu zapewnienia jak najwyższej jakości kształcenia w zakresie zapoznawania studentów z tajnikami wykonawstwa projektów, uczelnia zatrudniała szereg specjalistów, praktyków pracujących w lokalnych zakładach włókienniczych i inżynierów. Potrzebę zatrudniania specjalistów techników podnoszono już w roku akademickim w sprawozdaniu działalności uczelni za rok akademicki 1947/1948, kierowanym do Ministerstwa Kultury i Sztuki⁴³⁹. W latach 40. materiałoznawstwa i teorii farbiarstwa nauczał inżynier Bronisław Hillebrand, chemii barwników Józef Alichniewicz. Od 1949 r. farbiarstwa uczył Karol Gruszczyński. W latach 50. do grona pedagogicznego dołączył wybitny polski chemik, kolorysta Bolesław Tarchalski, który nauczał farbiarstwa⁴⁴⁰. Studenci uczestniczyli także w zajęciach z naukowej organizacji pracy, kalkulacji i handlowości oraz geografii gospodarczej (zajęcia prowadził E. Dębowski). Przedmioty w tej grupie miały na celu zapoznać studentów z teoretycznymi aspektami praktycznej strony produkcji opracowanych przez nich wzorów.

Kolejna grupa to zajęcia z projektowania, podczas których studenci uczyli się opracowywać nowe wzory drukowane oraz sploty tkackie. Zajęcia w tej grupie prowadzili głównie specjaliści uznawani obecnie za pedagogów, którzy położyli podwaliny dla dalszego rozwoju łódzkiej szkoły tkaniny. Wśród nich na uwagę zasługują szczególnie Teresa Tyszkiewicz i Maria Obrębska-Stieber. Co ciekawe, żadna z nich nie posiadała doświadczenia w pracy w zakładach włókienniczych, Tyszkiewiczowa była malarką, a Obrębska-Stieber przed wojną zajmowała się głównie grafiką. W początkowych latach rozwoju uczelni wspierał je Tadeusz Sprusiak, który oprócz wykształcenia artystycznego posiadał także praktyczną wiedzę dotyczącą powstawania wzorów w warunkach przemysłowych. Na uwagę zasługuje postawa Teresy Tyszkiewicz, która w kolejnych latach opracowała swoje własne metody kształcenia projektantów zgodnie z wymogami przemysłu włókienniczego. Świadoma swojego braku kompetencji w tym zakresie, a także odrębności i specyfiki

⁴³⁹ AASPL, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Sprawozdanie za rok 1947/48*, sygn. 1/158, s. 4.

⁴⁴⁰ AASPL, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Wydział Włókienniczy. Wykaz przedmiotów obowiązujących w roku szkol. 1954/55, 1949-1962*, sygn. 1/95, s. 72.

projektowania wzorów przeznaczonych na tkaniny, w latach 40. i 50., podjęła współpracę z łódzkimi zakładami przemysłu jedwabniczego „Pierwsza”, w których poznawała technologiczne aspekty projektowania wzorów. Dzięki takiemu samokształceniu, udało jej się poznać bolączki lokalnego przemysłu włókienniczego, a w kolejnych latach opracowywała rozwiązania, które pozwoliły jak najlepiej dostosowywać wzory do warunków produkcji, nie rezygnując z ich zaawansowania artystycznego⁴⁴¹. Samokształcenie w zakładach produkujących tkaniny jedwabne zaowocowało faktem, że w kolejnych latach, oprócz nauczania projektowania wzorów, które miały być drukowane na tkaninach maszynowo, prowadziła także zajęcia z odręcznego malowania na jedwabiu.

Piątą grupę zajęć stanowiły pracownie pomocnicze, które miały na celu jak najlepsze przygotowanie studenta do pracy w przemyśle. Uzupełniały one informacje poznawane na pierwszych trzech latach studiów i realizowano je na IV roku. Świadczą one o fakcie, że łódzka uczelnia starała się, aby jej absolwenci zdobywali jak najwszechstronnejsze wykształcenie włókiennicze. Studenci zakładu druku na tkaninie zapoznawali się więc z podstawowymi tajnikami projektowania tkackiego, a przyszli absolwenci zakładu tkactwa uczyli się zasad projektowania i powstawania tkanin drukowanych.

W zachowanych programach nauczania zauważyć możemy więc dużą uwagę, jaką do kształcenia technicznego przyszłych absolwentów przykładła łódzka uczelnia. Na kolejnych latach studiów, przedmioty dotyczące projektowania i technologicznych warunków wykonywania wzorów stanowiły blisko połowę wszystkich zajęć (grupy 3-5). Według programu Wydziału Włókienniczego PWSSP z 1953/1954 r. Roman Modzelewski postulował, aby artyści zachowali jednak swoją odrębność. Zauważał, że powinni oni być skupieni w związkach zawodowych (ZPAP), tak aby cały czas obcować ze środowiskiem sztuki. Odcięcie się od niego i ograniczenie swojej kreatywności do pracy fabrycznej miało ostatecznie negatywnie wpływać na kreatywność i projektowane wzory, a tym samym wydajność przyszłych pracowników zakładów włókienniczych. Podkreślano, że rola projektanta w przemyśle

⁴⁴¹ M. Zielińska, *op. cit.*, s. 62.

włókienniczym jest wciąż zbyt mała, a wspomnianą współpracę nie powinna polegać na

wprężeniu plastyki w służbę techniki. [...] Opracowany program to droga szkolenia kierowniczych kadr przemysłu związanego z wnętrzem, z wzornictwem tekstylnym i ubiorem, kadr, które miałyby w produkcji zdanie tak bezsporne jak zdanie architekta w przemyśle budowlanym⁴⁴².

Dyrektor uważał, że będzie to możliwe dzięki dogłębnemu poznaniu technicznych aspektów produkcji. Świadomość ta nie miała jednak ograniczać artysty, podporządkowując jego wizję zastanym warunkom, a raczej dawać mu możliwość tworzenia kreatywnych rozwiązań w oparciu o dostępne techniki i surowce. Uczelnia kształcenie projektantów starała się dostosować również do wytycznych dla polskiego wzornictwa, opracowywanych przez instytucje centralne zgodnie z komunistycznymi założeniami. Wobec ograniczonej puli wzorów przeznaczonych do fabrycznej produkcji, absolwenci łódzkiej szkoły szkoleni byli, aby opracowywać projekty tkanin, które będą mogły łączyć się z innymi w ramach np. jednego wnętrza (zespołu).⁴⁴³

O potrzebie kształcenia studentów w duchu poszanowania dla warunków panujących w poszczególnych zakładach może świadczyć także fakt, że ważny element programu dydaktycznego stanowiły praktyki wakacyjne, które studenci mieli odbywać po obraniu specjalizacji. Według regulaminów studiów początkowo miały one trwać dwa miesiące, na przestrzeni lat 50. okres ich trwania wydłużono do trzech miesięcy. W świetle opracowanego przez Marię Obrębską-Stieber regulaminu studiów, wprowadzono praktyki absolwenckie, które trwały przez 6 miesięcy i miały poprzedzać obronę dyplomu na uczelni⁴⁴⁴. Zakres czasowy wymagany do zaliczenia praktyk przeddyplomowych ulegał zmianom, na przestrzeni kolejnych lat ograniczono go do czterech miesięcy. Studenci byli zobowiązani do ustalenia konkretnego planu praktyk z

⁴⁴² AASPL, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Program Wydziału Włókienniczego PWSSP w Łodzi, 1949-1962*, sygn. 1/95, s. 35.

⁴⁴³ *Ibidem*, s. 37.

⁴⁴⁴ AASPL, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Regulamin Studiów Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, 1948/1949, 1948-1951*, sygn. 1/158, s. 13.

opiekunem pracy, a także profesorem wybranej technologii⁴⁴⁵. Praktyka dyplomowa mogła odbywać się na terenie jednego lub kilku zakładów, instytucji wzorcujących, itp. Podstawą jej zaliczenia było zaświadczenie z danego zakładu pracy a także nowe projekty, receptury, obliczenia które przedstawiano w formie referatu, natomiast pozostawały one własnością praktykanta⁴⁴⁶. Według zachowanych danych, ważną rolę w organizacji praktyk wakacyjnych dla studentów łódzkiej uczelni odgrywało Ministerstwo Kultury i Sztuki. W roku 1949/1950 zorganizowało ono praktyki wakacyjne dla 41 studentów Wydziału Wzornictwa Włókienniczego. Zaskakującym jest fakt braku odzewu w tym zakresie ze strony lokalnych instytucji centralnych. W tym samym roku praktyki dla studentów zorganizował jedynie Centralny Zarząd Przemysłu Jedwabniczego i Galanteryjnego, zaoferowano wówczas jedynie 3 miejsca⁴⁴⁷. Stosunkowo niskie zainteresowanie przyjmowaniem praktykantów ze strony lokalnych zakładów wynikało prawdopodobnie z faktu, że wiązało się to z dodatkowym wykorzystaniem surowców, barwników i przędzy, a także czasu pracy zatrudnionych w poszczególnych zakładach techników. Mimo że praktyki organizowane były także pod auspicjami Ministerstwa Kultury i Sztuki, nie przyczyniały się do zwiększenia rentowności produkcji, według której mierzono osiągnięcia poszczególnych przedsiębiorstw. Efektem praktyki przeddyplomowej miała być przedstawiona do oceny praca w formie gotowej tkaniny, opracowanej zgodnie z zasadami ergonomii produkcji i spełniająca wszystkie wymogi techniczne.

Po odbytych praktykach student zachowywał wypełniony i oceniony dziennik praktyk. Niestety tego typu dokumenty nie zachowały się w archiwaliach łódzkiej szkoły. Podobne jednak są dzienniki studentek Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie np. Marii Łobozińskiej, która w lipcu 1954 r. odbywała praktyki w Centralnych Zakładach Jedwabiu Naturalnego, które projektantka przekazała do zbiorów

⁴⁴⁵ AASPL, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Ramowy program studiów na wydziale odzieży Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi 1953/1954, 1949-1962*, sygn. 1/95, s. 49.

⁴⁴⁶ AASPL, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Regulamin Studiów Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych*, 1948-1951, sygn. 1/158, s. 92.

⁴⁴⁷ *Sprawozdanie Dziekana Wydziału Wzornictwa Włókienniczego za rok 1949/1950*, AASPL, 1/95, s. 17.

Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi⁴⁴⁸. Dziennik opatrzone jest skierowaniem dziekana wydziału włókienniczego krakowskiej szkoły, w którym prosi o późniejsze zatrudnienie praktykantki. W opracowanym podczas pobytu w Milanówku dzienniku znaczną część zajmują notatki studentki dotyczące technologii powstawania tkanin uzupełniane schematycznymi rysunkami technicznymi poszczególnych części maszyn. Podczas praktyk skupiano się głównie na procesie powstawania tkaniny, wykorzystywanych w nim chemikaliach, różnych rodzajach wybarwień i poszczególnych maszyn, których zastosowanie determinować miało ostateczny wygląd projektowanej tkaniny. Uczono się zarówno druku maszynowego, stanowiącego podstawową metodę drukowania tkanin jeszcze w XIX w. (w metodzie druk powstaje dzięki naniesieniu farby na rytowany, miedziany walec) oraz nowoczesnej metody filmdruku (ówczesna nazwa sitodruku). Podczas praktyk w zakładach milanowskich ważną rolę odgrywały również praktyczne zajęcia w malarni, w których wzór na tkaninie realizowano ręcznie. Obok zagadnień technicznych studentki zapoznawały się z pracą w rysowniach opracowując wzory, które mogły być zrealizowane w warunkach technicznych danych zakładów.

System organizowanych przez Ministerstwo i uczelnię praktyk miał ułatwiać absolwentom przyszłe zatrudnienie w poszczególnych zakładach. Opracowany na łódzkiej uczelni program kształcenia przyszłych projektantów tkanin sprawiał, że w warunkach odbudowywanego po zniszczeniach wojennych przemysłu włókienniczego absolwenci PWSSP, często już w trakcie studiów, znajdowali zatrudnienie w instytucjach organizujących wzornictwo na szczeblu krajowym. Świadczyć może o tym fakt, że w latach 50. do zespołu Instytutu Wzornictwa Przemysłowego dołączyły cztery studentki łódzkiej uczelni: Alicja Wyszogrodzka (wówczas Gutkowska), Danuta Dybowska, Aleksandra Michalak-Lewińska oraz Kazimiera Gidaszewska. Ich projekty wpisują się w problem poruszany w kręgach uczelni, mianowicie silnie inspirowane są estetyką tkanin zachodnich. Charakteryzuje je między innymi wykorzystanie wyrazistego, cienkiego konturu, który wyznacza figuratywne motywy w syntetycznym, zgeometryzowanym ujęciu. Projekty opracowywane przez pracownice IWP, które

⁴⁴⁸ M. Łobodzińska, *Dziennik pracy podczas praktyki w CZJN. Milanówek, 1954 r.*

ukończyły łódzką uczelnię, wykonywano w warsztatach doświadczalnych współpracujących z instytucją.

Z centralnymi biurami współpracowali również pedagodzy łódzkiej uczelni, uznawani za ekspertów w dziedzinie projektowania tkanin. W latach 1952-1957 środowisko wykładowców uczelni działało w ramach między innymi Departamentu Wzornictwa Produkcji, komórki działającej przy Ministerstwie Przemysłu Lekkiego, której zadaniem było zapewnienie przemysłowi szerszego dopływu plastyków. W ramach jego funkcjonowania współpracę ze strony łódzkiej szkoły animowali rektor Roman Modzelewski, Maria Obrębska-Stieber oraz Teresa Tyszkiewicz. Dzięki nawiązaniu współpracy, studenci PWSSP mogli zgłaszać do produkcji wzory na równi z projektantami przemysłowymi⁴⁴⁹. Inną drogą, którą projekt tkaniny studenta mógł trafić do produkcji, były ogólnopolskie konkursy, do udziału w których zachęcano studentów już na poziomie programów nauczania⁴⁵⁰. Fakt, że omawiana współpraca często pozostawała jednak w obrębie wzajemnych starań i werbalnych zapewnień, świadczy fakt, że wiele z projektów łódzkich artystów nie trafiło nigdy do produkcji. Problem ten najczęściej miał wynikać faktu, że proponowane wzory nie odpowiadały wymogom technicznym wciąż słabego gospodarczo przemysłu włókienniczego.

Absolwenci łódzkiej PWSSP, którzy ukończyli studia w latach 50., znajdowali zatrudnienie w lokalnych zakładach włókienniczych i podejmowali współpracę z przemysłem działając w instytucjach centralnych. Część z nich w kolejnych latach stała się najwybitniejszymi artystami tworzącymi tkaniny na rynku krajowym. Byli oni najczęściej wychowankami Marii Obrębskiej-Stieber i Teresy Tyszkiewicz. Wśród artystów, którzy związali się zawodowo z lokalnymi strukturami animującymi wzornictwo tkanin i poszczególnymi zakładami, znajdowali się również ci, którzy w kolejnych latach wykładali na PWSSP. Teresa Faberkiewicz, która uzyskała dyplom ze specjalizacji druku na tkaninie w 1952 r.⁴⁵¹, od 1953 r. pracowała jako kierownik

⁴⁴⁹ K. Zakrzewska, *Departament Wzornictwa Produkcji*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992, s. 355.

⁴⁵⁰ AASPL, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Program pracowni druku odzieżowego autorstwa Teresy Tyszkiewicz*, 1949-1962, sygn. 1/95, s. 162.

⁴⁵¹ Daty obrony dyplomów podawane za spisem absolwentów PWSSP w Łodzi zamieszczonym w: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945-1995*, Łódź 1995, s. 337-348.

Wydziału Koloryzacji w Ośrodku Kolorystycznym Przemysłu Jedwabniczego, specjalista ds. Wzornictwa oraz doradca artystyczny Zakładów Przemysłu Jedwabniczego „Ortal” w Łodzi⁴⁵². Z przemysłem jedwabniczym, po ukończeniu studiów w 1953 r., związał się również Wiesław Gruszczyński, który jeszcze na ostatnim roku rozpoczął pracę w Zakładach Przemysłu Jedwabniczego „Pierwsza” w Łodzi. W kolejnych latach stał się jednym z twórców pierwszego w powojennej Polsce ośrodka projektowania wzorów w przemyśle jedwabniczym- Pracowni Wzornictwa Przemysłowego w Centralnym Laboratorium Jedwabniczo-Dekoracyjnym w Łodzi, którym zarządzał wspomniany Roman Korbik⁴⁵³. Innym współtwórcą ośrodka był kolejny absolwent łódzkiej szkoły Henryk Kubik (dyplom 1955 r.). Pracę projektantki tkanin podjęła Anna Kramarz-Gruszczyńska, która obroniła dyplom w 1953 r., a od końca lat 50. pracowała jako rzeczoznawca oceniający wzory przemysłu lekkiego w ramach Zjednoczeń Przemysłu Bawełnianego i Przemysłu Wełnianego. Absolwenci łódzkiej uczelni znajdowali zatrudnienie w dużych zakładach bawełnianych, czego przykładem może być kariera Zofii Kołakowskiej (dyplom 1954 r.), pełniącej funkcję plastyka-projektanta w Zakładach Przemysłu Bawełnianego im. J. Marchlewskiego w Łodzi. W tych samych zakładach pracę podjął także Eugeniusz Figlus (dyplom 1952 r.)⁴⁵⁴. W Zakładach Przemysłu Bawełnianego im. Stanisława Dubois stanowiska projektantów objęli Jerzy Cichocki i Jerzy Knorowski (dyplomy 1957), kierowniczką komórki wzorcującej była Helena Kosecka, artystka, która pracowała w zawodzie już w

⁴⁵² K. Biłas, A. Śliwińska, *Katalog tkanin malowanych i drukowanych Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, w: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 116.

⁴⁵³ *Ibidem*, s. 119.

⁴⁵⁴ APL, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960; Lista imienna kształtowania się zarobków brutto osób zajmujących się wzornictwem w 1959, Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Juliana Marchlewskiego w Łodzi, 1960, sygn. 908, s. 91-92.*

okresie międzywojennym⁴⁵⁵. W poszczególnych zakładach komórki wzorujące składały się głównie z absolwentów łódzkiej PWSSP, a także techników plastycznych. Co ciekawe w zakładach im. Feliksa Dzierżyńskiego zarysował się podział na projektantów, którzy posiadali wykształcenie średnie oraz plastyków, których grupa składała się z trzech absolwentek Wydziału Włókienniczego: Ireny Sieradzkiej (dyplom 1955), Barbary Podgórskiej i Franciszki Staniszewskiej (dyplomy 1957)⁴⁵⁶. Podobny podział zastosowano w Zakładach Przemysłu Bawełnianego im. Szymona Harnama, w których jako plastyk pracowała Alicja Pękalska (dyplom 1955 r.)⁴⁵⁷. Podziału tego nie możemy uznać za obowiązującą praktykę, ponieważ w innych zakładach to absolwenci PWSSP pełnili funkcję projektantów, a osoby z wykształceniem średnim - plastyków. Przykładem takiego przedsiębiorstwa były Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Adama Mickiewicza w Łodzi, z którymi, po uzyskaniu dyplomu w 1955 r., związała się Janina Langer obejmując kierownictwo tamtejszej komórki wzorującej. Kierownikiem komórki wzorującej w Zakładach Przemysłu Bawełnianego im. Tadeusza Kościuszki był inny absolwent łódzkiej uczelni - Janusz Berent (dyplom 1953 r.), współpracował z Ireną Sawicką i Reginą Ostojką (dyplomy 1955 r.)⁴⁵⁸. Według przesłanych przez zakłady danych dotyczących zarobków osób zajmujących się wzornictwem,

⁴⁵⁵ APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960; Lista imienna kształtowania się zarobków brutto osób zajmujących się wzornictwem w 1959, Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Stanisława Dubois w Łodzi, 1960, sygn. 908, s. 99.*

⁴⁵⁶ APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960; Lista imienna kształtowania się zarobków brutto osób zajmujących się wzornictwem w 1959, Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Feliksa Dzierżyńskiego w Łodzi, 1960, sygn. 908, s. 64-65.*

⁴⁵⁷ APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960; Lista imienna kształtowania się zarobków brutto osób zajmujących się wzornictwem w 1959, Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Szymona Harnama w Łodzi, 1960, sygn. 908, s. 74-75.*

⁴⁵⁸ APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960; Lista imienna kształtowania się zarobków brutto osób zajmujących się wzornictwem w 1959, Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Tadeusza Kościuszki w Łodzi, 1960, sygn. 908, s. 107-108.*

pracownicy z wyższym wykształceniem mogli liczyć na lepsze warunki zatrudnienia. Zgodnie z przytaczanymi w dokumentach opracowywanych przez władze PWSSP i Wydziału Włókienniczego celach kształcenia i sylwetkach absolwentów znajdowali oni zatrudnienie na stanowiskach kierowniczych, dzięki czemu mieli realny wpływ na wzornictwo produkowanych tkanin.

Metody nauczania projektowania, wypracowane przez wykładowców łódzkiej PWSSP, chwalone były przez MKiS, a proponowane przez nich wzornictwo wpisywało się w oficjalne wytyczne. W związku z tym, współpraca łódzkiej uczelni z przemysłem zarysowała się także na polu doksztalcania pracowników poszczególnych zakładów, odpowiedzialnych za desenowanie wzorów, którzy nie ukończyli wyższych studiów. Wobec postulowanej potrzeby ciągłego doszkalania pracowników zarówno technicznych jak i tych zajmujących się artystyczną stroną powstawania wzorów, instytucje centralne organizowały w Łodzi kursy, podczas których wykładowcy łódzkiej uczelni starali się rozbudzić kreatywność w pracujących według ściśle określonych zasad pracowników zakładów włókienniczych. Jedną z najaktywniejszych w tym zakresie projektantek była Teresa Tyszkiewicz, która w 1952 r. (wraz z Marią Obrębską-Stieber i Lechem Kunką) prowadziła „kurs dla desenatorów przemysłu włókienniczego”. W relacji opublikowanej w „Przeglądzie Włókienniczym” artystka opisywała kolejne ćwiczenia, które miały na celu pobudzić wyobraźnię artystyczną projektantów pracujących w krajowych zakładach, ograniczających się często do podążania za technicznymi wymogami stawianymi tkaninom. Jako cel kursu postawiono zachęcenie kadr fabrycznych do poszukiwania nowoczesnych rozwiązań. W artykule pojawia się również analiza kompetencji jego uczestników. Tyszkiewicz zauważa, że mimo że często są to osoby utalentowane, nie mają one pojęcia o formalnym aspekcie powstawania dzieła sztuki, stąd pojawiła się potrzeba tłumaczenia podstawowych zagadnień, takich jak na przykład kwestia otwartości lub zamknięcia kompozycji. Kurs zakładał nie tylko swobodne poszukiwania artystyczne, ale także wcielanie ich w życie w zakresie produkcji (projektowane wzory uczestnicy kursu mieli później rozrysować i raportować, tak jak robią to na co dzień w pracy). W tym miejscu warto zauważyć, że informacje dotyczące uczestników kursu nie są konkretne, ponieważ według innych źródeł, w pracowniach wzorcujących nad wzorem pracowały

różne osoby: projektant - odpowiedzialny za dostarczenie pomysłu (samego wzoru), rysownik - rozrysowujący wzór tak, aby spełniał on wymogi techniczne oraz kolorysta, który pracował nad deseniami wybranego wzoru (deseniem nazywano wówczas warianty kolorystyczne wzoru). Sporo miejsca w relacji Tyszkiewicz poświęciła na krytykę wzorów kwiatowych, które uważała za najtrudniejsze do nowoczesnego potraktowania. Podobne podejście odnaleźć możemy w opracowywanych przez nią programach, według których studenci przystępowali do projektowania wzorów kwiatowych dopiero na drugim roku specjalizacji⁴⁵⁹. Ważne miejsce w programie kursu zajmowała praca z formami ludowymi. Prowadzący proponowali ćwiczenie polegające na wykorzystaniu tradycyjnych, wiejskich stempli do drukowania w celu uzyskania nowoczesnych, geometrycznych form. W tym miejscu zaznacza się kolejny, ważny dla polskiego wzornictwa okresu powojennego problem. Według publikujących w branżowej prasie ekspertów, przede wszystkim Teresy Tyszkiewicz, dekoracja musiała pasować do projektowanego asortymentu, co artystka określała mianem *tkaninowości* wzoru. Polegać miała ona głównie na jego ciągłości i płynności⁴⁶⁰. Projektowane podczas kursu chustki, mimo nowoczesności projektu, musiały więc odpowiadać wytycznym stawianym przed tego typu produktami. W pracach uczestników kursu widać poszanowanie dla charakterystycznej dla nich formy, środek zakomponowany drobniejszym wzorem, który otoczony został szlakiem⁴⁶¹. Ścisłą relację pomiędzy wzorami graficznymi a ludowymi badacze określali na poziomie kompozycji poszczególnych elementów wzoru. We wzorach malarskich elementy ujmowane były bowiem z różnych stron, tak że wzór wydawał się realistyczny. W graficznych i ludowych, zawsze stosowano widok prosty, bez skrótów perspektywicznych i niuansów wynikających z różnych kątów przedstawiania elementów i wrażeniowości.

Wspominany artykuł Teresy Tyszkiewicz, opracowany w ramach Biuletynu Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, stanowił jeden z kilku opublikowanych w

⁴⁵⁹ AASPL, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Program pracowni druku odzieżowego w roku akademickim 1955/1956 autorstwa Teresy Tyszkiewicz*, 1949-1962, sygn. 1/95, s. 163.

⁴⁶⁰ T. Tyszkiewicz, *Wzór graficzny i malarski*, „Przegląd Włókienniczy” 1953, nr 1, s. 2.

⁴⁶¹ T. Tyszkiewicz, *Uwagi na temat kursu dla desinatorów*, „Przegląd Włókienniczy” 1952, nr 9, s. 17-18.

omawianym okresie. Oprócz Teresy Tyszkiewicz w Biuletynie swoje artykuły publikował Roman Orłow, pracownik Instytutu, który przez krótki czas (w latach 1955-1957) wykładał również na łódzkiej uczelni^{462, 463}. W Biuletynie pojawiały się także artykuły dotyczące farbiarstwa i koloryzacji tkanin, związanego z uczelnią w latach 50., Bolesława Tarchalskiego⁴⁶⁴.

⁴⁶² *Nekrolog poświęcony Romanowi Orłowowi*, „Gazeta Wyborcza” 2.11.2017 r.

⁴⁶³ por. R. Orłow, *Koloryzacja*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do Przemysłu Włókienniczego”, 1952, nr 3-4, s. 5-8; R. Orłow, *Na marginesie...*, *op. cit.*; R. Orłow, *Działalność zakładu tkaniny IWP*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do dwumiesięcznika Przemysł Włókienniczy”, 1954, nr 5-6, s. 7-8;

⁴⁶⁴ por. B. Tarchalski, *Druk barwnikami pigmentowymi i możliwości jakie daje jego zastosowanie projektantowi wzorów*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do „Przemysłu Włókienniczego”, 1953, nr 3, s. 5-6; B. Tarchalski, *Ocena kolekcji tkanin bawełnianych na rok 1954*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do dwumiesięcznika Przemysł Włókienniczy”, 1953, nr 9-10, s. 17-19; B. Tarchalski, *Osiągnięcia techniczne przemysłu bawełnianego w kolekcji na rok 1956*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przemysł Włókienniczy” 1955, nr 9, s. 19-20.

ROZDZIAŁ TRZECI

Lata 1957-1968

1. Reorganizacja i centralizacja krajowego wzornictwa przemysłowego

W okresie politycznej odwilży na znaczeniu nabrała kwestia podnoszenia poziomu estetycznego krajowego wzornictwa. Władze PRL zmagaly się z narastającym niezadowoleniem społecznym dotyczącym jakości i wyglądu dostępnych na rynku przedmiotów codziennego użytku. W tym celu w kręgach ministerialnych równolegle do dyskusji dotyczącej reorganizacji wyższego szkolnictwa artystycznego i nowych dróg, na których powinna rozwijać się krajowa plastyka, toczyły się dyskusje na temat centralizacji wysiłków projektantów, a także lepszej korelacji ich starań z zadaniami realizowanymi przez przedstawicieli przemysłu i handlu. W 1956 r. Prezes Rady Ministrów powołał specjalną komisję, której zadaniem było opracowanie wniosków, mogących posłużyć do reformy krajowego wzornictwa przemysłowego. W ramach kilkumiesięcznych obrad przedstawiono premierowi dokument, w którym zanalizowano zagadnienia: *szkolenia i zatrudniania kadr dla wzornictwa, organizacji wzornictwa w resortach przemysłowych i handlowych oraz podjęcia i prowadzenia prac naukowo-badawczych we wzornictwie*. Ustalono wówczas, że dla dalszego, poprawnego (wydajniejszego) funkcjonowania wzornictwa konieczne jest:

utworzenie międzyresortowego Instytutu Wzornictwa o charakterze całościowym, wielobranżowym, który miałby za zadanie podjęcie i prowadzenie prac naukowo-doświadczalnych we wzornictwie oraz Radę Estetyki Produkcji, organ złożony z przedstawicieli zainteresowanych resortów, mający na celu uzgodnienie prac całościowych, prowadzonych w zakresie wzornictwa⁴⁶⁵.

Stopniowo zaczęto zauważać, że system planowania, premii i cen, ustalono w trudniejszych warunkach gospodarczych i jego głównym celem było zapewnienie

⁴⁶⁵ T. Reindl, *Krok naprzód w sprawie organizacji wzornictwa*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1960, nr 4, s. 1.

odpowiedniego poziomu ilości wyrobów na rynku⁴⁶⁶. W kolejnych latach nie doszło jednak do realizacji postulatów, co udało się dopiero przy okazji nadania Ministerstwu Kultury i Sztuki nowego, tym razem nie tymczasowego statutu⁴⁶⁷.

Pierwszą z nowo powstałych instytucji była Komisja do Spraw Koordynacji i Programowania Mody, której zadaniem było opracowywanie wytycznych dla wszystkich branż przemysłu lekkiego⁴⁶⁸. Uchwałą Rady Ministrów z 22 grudnia 1959 r. powołano do życia Radę Wzornictwa Przemysłowego⁴⁶⁹, której pierwsze posiedzenie pod przewodnictwem wicepremiera Eugeniusza Szyra odbyło się 26 lipca 1960 r.⁴⁷⁰ Stałe urzędującym sekretarzem Rady została Zofia Szydłowska, wiceprezeska CPLiA⁴⁷¹. Kompetencje powoływania Przewodniczącego i Sekretarza Rady powierzono Prezesowi Rady Ministrów. W skład rady wchodził również wyznaczani przez poszczególnych ministrów podsekretarze stanu zainteresowanych resortów, wiceprzewodniczący Komitetu Drobnej Wytwórczości oraz wybitni specjaliści z dziedziny nauki, sztuki i techniki. Na siedzibę Rady wybrano Urząd Rady Ministrów w Alejach Ujazdowskich w Warszawie⁴⁷².

Jej zadaniem było badanie i opiniowanie wzornictwa i estetyki wyrobów przemysłowych krajowych i zagranicznych; prowadzenie akcji zmierzającej do podniesienia estetyki wyrobów krajowych; szkolenie zatrudnionych w przemyśle kadr plastyków i techników; opracowywanie projektów wytycznych w zakresie działalności ministerstw i Komitetu Drobnej Wytwórczości, placówek naukowo-badawczych i artystycznych oraz innych instytucji związanych z problemami estetyki produkcji przemysłowej; przedstawianie wniosków i opinii co do zgłaszanych projektów uruchamiania bodźców ekonomicznych, mających na celu podnoszenie estetyki produkcji w przemyśle i wprowadzanie nowości na rynek zbytu oraz opiniowanie

⁴⁶⁶ W. Telakowska, T. Reindl, *op. cit.*, s. 24.

⁴⁶⁷ A. Rottenberg, *op. cit.*, s. 200.

⁴⁶⁸ W. Telakowska, T. Reindl, *op. cit.*, s. 22.

⁴⁶⁹ T. Reindl, *Krok...*, *op. cit.*, s. 1.

⁴⁷⁰ J. Bogucki, *Horyzont sztuki i horyzont MHD*, „Życie Literackie” 1960, nr 33, s. 5.

⁴⁷¹ B. Zagórska, *Obowiązuje dobry wzór*, „Echo Krakowa” 1960, nr 203, s. 3.

⁴⁷² T. Reindl, *Krok...*, *op. cit.*, s. 1.

zamierzeń różnych instytucji w zakresie podnoszenia estetyki produkcji przemysłowej⁴⁷³.

Podczas pierwszego posiedzenia przeprowadzono dyskusję dotyczącą kwestii zbliżenia i zacieśnienia współpracy artystów plastyków z ekonomistami i technikami z przemysłu. Rada w swoich pracach miała korzystać z opracowań i pomocy Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, pełniącego funkcję międzyresortowej placówki badawczej⁴⁷⁴. W celu zdobycia potrzebnych do dalszego planowania wzornictwa informacji IWP rozesało do poszczególnych branż przemysłu ankietę, której celem było zebranie wszechstronnego materiału, mającego posłużyć do zaspokojenia najbardziej palących potrzeb społecznych, a także opracowania kolejnych działań w ramach planu pięcioletniego⁴⁷⁵. Pytania zawarte w ankiecie dotyczyły zarówno spraw kadrowych, jak i wzorów będących w aktualnej produkcji, a także sposobu, w jaki rzutują one na kwestie płac i wydajności⁴⁷⁶. Celem ankiety oraz działań nowo powołanej Rady było zapewnienie jak najlepszej ergonomii produkcji przy zachowaniu wysokiego poziomu estetycznego wytwarzanych wyrobów. Podczas kolejnego posiedzenia rady miał zostać wygłoszony, przygotowany przez członków IWP, referat pt. *Światowe tendencje w zakresie kształcenia projektantów przemysłowych*⁴⁷⁷.

Zadanie przedstawienia kolejnego planu pięcioletniego, rozpisanego na lata 1961-1965, postawiono również przed IWP. Postulaty podzielono na oddziaływanie instytucji na cztery główne grupy, mające znaczący wpływ na kształt krajowego wzornictwa: projektantów, przemysł, handel i konsumenta. W kontekście tematu współpracy łódzkiej szkoły z zakładami włókienniczymi, szczególnie ciekawe były postulaty, według których IWP miało *współdziałać przy opracowywaniu programów różnego typu szkół i uczelni, tak aby uwzględniały one - w stopniu większym niż dotychczas - przygotowanie plastyków do pracy w przemyśle*⁴⁷⁸. Planowano zakrojoną

⁴⁷³ *Ibidem*, s. 2.

⁴⁷⁴ *Estetyka, moda i handel*, „Stolica” 1960, nr 32, s. 4.

⁴⁷⁵ Pomorska Urszula, *Laboratorium piękna*, „Głos Pracy” 1960, nr 189, s. 3.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

⁴⁷⁷ B. Zagórska, *op. cit.*, s.

⁴⁷⁸ T. Reindl, *Zadania Instytutu w latach 1961-1965*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 3, s. 1.

na szeroką skalę akcję doszkalającą oraz uświadamiającą. Oprócz projektantów, objęci mieli nią zostać przedstawiciele przemysłu i handlu. Pierwszych chciano zachęcić metodą realizowaną w krajowej gospodarce już tuż po wojnie, a mianowicie współzawodnictwem pracy. Zakłady produkujące najlepsze, najbardziej awangardowe wzory, mogły liczyć na reklamę podczas wystaw, w prasie oraz telewizji, co miało przyczynić się do zwiększenia obrotów finansowych. W zadaniu tym Instytut wspomagać miał krajowy handel dysponujący tysiącami witryn sklepowych oraz stosownym funduszem na reklamę⁴⁷⁹. Planowano dalsze kształtowanie gustu społecznego w zakresie wyglądu osobistego, estetyki wnętrz mieszkalnych i wszelkich przedmiotów codziennego użytku. Powyższe założenie wpisywało się w zakrojoną na szeroką skalę, reorganizowanego na przełomie lat 50. i 60. Ministerstwa Kultury i Sztuki, akcję walki z szmirą i tandetą. W jej ramach organizowano wystawy pogładowe szmiry⁴⁸⁰. Ministerstwo powołało do życia szereg komisji mających za zadanie realizowanie projektu. W Łodzi utworzono Komisję plastyczną do walki z kiczem, której zadaniem było:

podniesienie wyglądu estetycznego miasta poprzez kolektywną ocenę i fachową analizę wszelkich zjawisk plastycznych zachodzących na terenie Łodzi oraz wysuwanie wniosków wskazujących sposób ich rozwiązywania⁴⁸¹.

1.1. Idea utworzenia Stowarzyszenia Projektantów

W środowisku Rady Wzornictwa pojawiła się również koncepcja dalszej centralizacji wysiłków krajowych projektantów. Proces ten był konieczny ze względu na stosunkowo niski poziom kontroli, jaką władze sprawowały nad charakterem produkcji. Zauważano, że:

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ Jedną z nich utworzono w Sieni Gdańskiej w 1960 r. por. A. Rottenberg, *op. cit.*, s. 202.

⁴⁸¹ JUS, *Powołano komisję plastyczną do walki ze szmirą*, „Express Ilustrowany” 1960, nr 277, s. 3.

jasne jest dziś dla wszystkich, że projektowanie przemysłowe, zwłaszcza w krajach socjalistycznej gospodarki, musi bazować na pracach badawczych, zorganizowanych kompleksowo, wyprzedzających znacznie produkcję. Szczególną cechą tej działalności jest całościowo charakter zadań, przeważnie zespołowe ich realizowanie, skupiające różnego rodzaju specjalistów⁴⁸².

Sekretariat instytucji zaproponował, aby utworzyć Stowarzyszenie Projektantów Przemysłowych. Plastycy i artyści opracowujący wzornictwo do tej pory zrzeszeni byli głównie w oddziałach Związku Polskich Artystów Plastyków. W branżowej prasie publikowano artykuły oceniające zasadność takiego projektu. Głos w tej sprawie zabrała także Wanda Telakowska. Artystka zauważała, że kształcenie odbywające się w sieci krajowych PWSSP jest procesem długotrwałym (5-7 lat), a wobec wcześniejszego funkcjonowania w systemie kapitalistycznym, w kraju nie wypracowano jeszcze odpowiednich kadr i specjalistów, którzy operowaliby zarówno wykształceniem jak i doświadczeniem praktycznym pozyskanym na drodze pracy w zakładach. Proponowane stowarzyszenie mogłoby więc przede wszystkim pomóc podnosić poziom kwalifikacji krajowych projektantów. W związku z tym jego członkami mieli zostać nie tylko plastycy opracowujący wzornictwo we wszystkich branżach socjalistycznej wytwórczości, ale także ekonomiści, pedagodzy, technolodzy⁴⁸³. Ponadbranżowa instytucja miała na celu ułatwić współpracę działających w ramach poszczególnych dziedzin projektantów. Należy bowiem pamiętać, że przemysł włókienniczy i proponowane w jego ramach wzornictwo zdecydowanie rzutowało na poziom krajowej produkcji odzieży, mebli, a także samochodów, wagonów kolejowych, itp. Plastycy zatrudnieni w różnych branżach często nie mogli dojść do porozumienia ze względu na reprezentowanie sprzecznych interesów.

⁴⁸² W. Telakowska, *O Stowarzyszeniu Projektantów Przemysłowych*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego; dodatek do miesięcznika „Przegląd Włókienniczy”, nr 5, s. 1-2.

⁴⁸³ *Ibidem*, s. 1.

1.2. Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego

Na początku 1960 r. (1 lutego) Instytut Wzornictwa Przemysłowego podporządkowano Radzie Wzornictwa Przemysłowego. Wchodzący w jego skład Zakład Produkcji Eksperymentalnej powierzono w zarząd MPL i przemianowano na Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego⁴⁸⁴. Produkowane w ramach warsztatów zaawansowane artystycznie projekty, produkowane w krótkich seriach, dostępne były jedynie w wybranych sklepach Miejskiego Handlu Detalicznego w Warszawie. W 1960 r. planowano również utworzenie specjalnych sklepów pozostających pod zwierzchnictwem Biura. Instytucja została powołana do życia Zarządzeniem Ministra Przemysłu Lekkiego z dnia 26 lutego 1960 r.⁴⁸⁵ jako odpowiedź na narastającą wśród konsumentów krytykę poziomu estetycznego krajowej produkcji. Miała także wspomóc przemysł wobec rosnącej konkurencji na rynkach światowych⁴⁸⁶. W pierwszym okresie funkcjonowania do zadań instytucji należało analizowanie wzornictwa w zakresie włókiennictwa (w branżach: bawełniarskiej, lniarskiej, jedwabniczej, wełniarskiej i dziewiarskiej), a także odzieżowej i obuwniczej⁴⁸⁷. Biuro kontrolowało wyniki prac poszczególnych komórek wzorcujących, na których podstawie opracowywano kolejne wytyczne. Badano i oceniano dostępne na rynku kolekcje przemysłowe, z którymi pracownicy CBWPL zapoznawali się podczas komisji selekcyjnych i giełd towarowych.

Ważnym zadaniem nowo powstałej instytucji było przekazywanie bogatych w ilustracje i fotografie opracowań dotyczących wzornictwa plastynom zatrudnionym w poszczególnych zakładach. Projektant z CBWPL odpowiedzialny był za przedstawienie zakładom wzorów kierunkowych, których różne wersje opracowywali dalej pracujący w nich plastycy, projektanci, desenatorzy, modelarze. Jednostka odrzucała metodę

⁴⁸⁴ T. Reindl, *Krok...*, *op. cit.*, s. 1.

⁴⁸⁵ *Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego; dodatek do miesięcznika „Przegląd Włókienniczy” 1960, nr 1-2, s. 1.

⁴⁸⁶ W. Zaborowski, *Rola, zadania i cele Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego*, „Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 4, s. 189.

⁴⁸⁷ W. Zaborowski, *Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego* w: A. Wojciechowski, *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992, s. 359.

„korespondencyjnego wzorcowania”, jej pracownicy poświęcali 30% czasu pracy na udział w komisjach selekcyjnych oraz bezpośrednią współpracę z przemysłem na drodze pomocy, jakiej udzielali specjaliści CBWPL zatrudnionym w komórkach wzorujących plastykom w wprowadzaniu wzorów do produkcji⁴⁸⁸. W celu stopniowego usamodzielniania lokalnych projektantów, CBWPL organizowało szkolenia i kursy, pierwsze z nich skierowano do pracowników przemysłu jedwabniczo-dekoracyjnego⁴⁸⁹. Plenery były szansą na rozbudzenie kreatywności plastyków (często wykształconych artystów), zmagających się na co dzień ze żmudnym zadaniem projektowania wzorów tkanin, według wytycznych handlu i przemysłu. W organizowanych przez biuro plenerach brali udział także absolwenci łódzkiej uczelni. W kursie dla pracowników przemysłu włókienniczego, który odbył się w sierpniu 1961 r. w Sopocie, wzięli udział m. in. Anna Olczyk (dyplom 1959) i Marian Chemielecki (dyplom 1962) (il. 46)⁴⁹⁰. O wysokim poziomie kształcenia na łódzkiej PWSSP może świadczyć fakt, że podczas pleneru zorganizowanego w 1966 r. jej absolwenci zdobyli szereg nagród przyznanych przez Ministerstwo Przemysłu Lekkiego⁴⁹¹. Hanna Łabęcka (dyplom 1961), pracująca wówczas w Zjednoczeniu Przemysłu Odzieżowego, zdobyła II nagrodę (il. 47), III nagrodę przyznano Wiesławowi Gruszczyńskiemu (dyplom 1953) reprezentującemu Zjednoczenie Przemysłu Tkanin Jedwabnych i Galanteryjnych (il. 48). Wyróżnienia zdobyli Zdzisław Pietrzak (dyplom 1962) zatrudniony w Zjednoczeniu Przemysłu Artykułów Technicznych i Galanteryjnych oraz Zygmunt Seroka (dyplom 1960) pracujący w Zjednoczeniu Przemysłu Tkanin Jedwabnych i Galanteryjnych.

⁴⁸⁸ W. Zaborowski, *Rola...*, *op. cit.*, s. 189. W innych źródłach jako eksperymentalny plener zorganizowany przez CBWPL Maria Teisserye wymienia ten przeznaczony dla pracowników przemysłu dziewiarsko-pończoszniczego zorganizowany w 1960 r. W Kazimierzu Dolnym. por. M. Teisserye, *Szkolenie w plenerze plastyków-projektantów przemysłu lekkiego*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1966, nr 4, s. 2.

⁴⁸⁹ *Centralne Biuro...*, *op. cit.*, s. 1.

⁴⁹⁰ W. Zielińska, *Na marginesie kursu szkoleniowego dla pracowników przemysłu wełniarskiego (Sopot - sierpień 1961)*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 1-2, s. 4.

⁴⁹¹ Maria Teisserye, *op. cit.*, *passim*.

W działanie biura włączyli się absolwenci łódzkiej uczelni: Anna Nikołajczuk, Barbara Winiarek, Bogusław Kamiński, Alicja Łasińska, Danuta Kołwzan-Nowicka, Bogusław Wyszogrodzki, Alicja Gutkowska-Wyszogrodzka oraz Danuta Teler-Gęsicka. Artykuł, w którym informowano o celach i zadaniach instytucji zilustrowano szeregiem projektów pracowników biura, wszystkie z nich opracowali byli studenci łódzkiej PWSSP (il. 49-53).

1.3. Stan zatrudnienia osób odpowiedzialnych za opracowywanie wzornictwa w przemyśle włókienniczym

Zakrojona na szeroką skalę akcja centralizacji i reorganizacji krajowego środowiska projektantów wymusiła na władzach zbieranie materiałów, których analiza pomogłaby w konstruowaniu dalszych ustaleń. W tym celu konieczne było pozyskanie informacji o działających już przy poszczególnych zakładach komórkach wzorcujących i pracujących w nich projektantach i plastykach. Na mocy ustaleń konferencji poświęconej wzornictwu w przemyśle lekkim, która odbyła się 22 marca 1960 r., przedstawiciele Ministerstwa Przemysłu Lekkiego zobowiązali poszczególne zjednoczenia⁴⁹² do odpowiedzi na ankietę dotyczącą zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem⁴⁹³.

Podstawowym celem ankiety było zebranie materiałów dotyczących znaczenia wzornictwa w działalności poszczególnych branż, organizacji wzornictwa w branżach i powiązań poszczególnych przedsiębiorstw z CBWPL, centralnymi laboratoriami oraz zakładowymi komórkami wzorcującymi, a także ustalenie ilości (oraz poziomu

⁴⁹² Ankieta obejmowała Zjednoczenia Przemysłów: Bawełnianego, Wełnianego - Północ, Wełnianego - Południe, Tkanin Jedwabnych i Dekoracyjnych, Lniarskiego, Dziewiarskiego i Pończoszniczego, Odzieżowego, Skórzanego, Filcowego i Tkanin Technicznych, Przędzalń Czesankowych, WYROBÓW Galanteryjnych. por.

APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960, Ankieta na temat organizacji wzornictwa w przemyśle lekkim*, 1960, sygn. 908, s. 9-11.

⁴⁹³ APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960, Pismo z dnia 24 marca 1960 r. Skierowane do dyrektorów przemysłu bawełnianego przez zastępcę dyrektora d. s. Ekonomicznych*, 1960, sygn. 908, s. 1.

zarobków) pracowników zajmujących się pracami związanymi z wzornictwem przemysłowym. Informacje przesłane w wypełnionych ankietach miały posłużyć do opracowania koncepcji organizacji oraz planu rozwoju wzornictwa w resorcie przemysłu lekkiego, co w praktyce oznaczało dalszą centralizację czynionych na tym polu wysiłków.

Wśród pytań składających się na ankietę, znalazły się te dotyczące ilości komórek wzorcujących w poszczególnych zjednoczeniach oraz ich stan zatrudnienia z podziałem na grupę twórczą: projektantów, plastyków, konstruktorów, modelarzy, itp.; grupę wykonawczą: kopistów, wybijaczy kart, snowaczy, robotników produkujących serie próbne; grupę zarządu: pracowników administracyjnych i inżynierów technicznych, którzy poświęcali część lub całość swojego czasu pracy na opracowywanie zagadnień związanych z wzornictwem⁴⁹⁴.

Zjednoczenia poproszono również o przedstawienie swoich propozycji dotyczących roli, jaką powinno odgrywać CBWPL, a także postulatów skierowanych do handlu i ministerstwa w zakresie lepszego wyposażenia funkcjonujących już komórek wzorcujących w chemikalia, maszyny i urządzenia, pomieszczenia, itp. MKiS interesowała także kwestia procentowego udziału wzorów opracowywanych w centralnych laboratoriach w ogólnej produkcji zakładów. Dyrekcje poszczególnych fabryk poproszono o ocenę prac Komisji Ocen Wewnętrznych, organizowanych w kraju giełd towarowych oraz funkcjonowania sieci państwowych sklepów.

Odpowiedź na ankietę miała stanowić podsumowanie krótkiego okresu działania, wciąż nielicznych na początku lat 60. komórek wzorcujących, które zaczęły powstawać w drugiej połowie lat 50. W przypadku Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego, organizującego największą część krajowej produkcji włókienniczej, w 1960 r. działało 15 komórek wzorcujących, 7 dla tkanin drukowanych i 8 barwnie tkanych i zakardowych. Zatrudniały one łącznie 80 osób, 40 z nich zajmowało się drukiem, 30 tkactwem i zakardami, a 10 z nich odpowiedzialnych było ogólnie za

⁴⁹⁴ APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960, Ankieta na temat organizacji wzornictwa w przemyśle lekkim*, 1960, sygn. 908, s. 9.

projekty plastyczne⁴⁹⁵. O wadze, jaką MPL przywiązywało do tworzenia kolejnych tego typu jednostek, świadczyć mogą dane podawane w 1961 r., w artykule Janusza Berenta, według których liczba ta wynosiła już 18 komórek. Połowę z zatrudnionych w nich pracowników stanowili absolwenci krajowych PWSSP, w głównej mierze byli to byli studenci łódzkiej szkoły. Ich pracę wspierali wychowankowie Liceów Plastycznych (15 osób), a także nieliczni w tym okresie rysownicy, którzy pracowali w przemyśle już przed wojną⁴⁹⁶. Według odpowiedzi na ankietę przesłanych przez poszczególne zakłady podległe ZPB, w 1960 r. większość z nich nie zatrudniała pracowników, którzy zajmowaliby się jedynie opracowywaniem zagadnień związanych z wzornictwem⁴⁹⁷.

Głównym problemem podnoszonym w branżowej prasie był fakt, że zatrudnieni w zakładach plastycy często nie mieli wymiernego wpływu na proponowane wzornictwo, ograniczając się do projektowania motywów na papierze. Lokalne zakłady chętnie dostosowywały do swoich możliwości produkcyjnych wzory zagraniczne, obawiając się dużej różnicy pomiędzy projektem wykonanym na papierze, a jego realizacją na tkaninie⁴⁹⁸. Zatrudnieni w komórkach absolwenci krajowych uczelni krytykowani byli za brak umiejętności wpisania swojej kreatywności w rygor przemysłowy oraz niską znajomość zagadnień technicznych i technologicznych. Ze względu na monotonię codziennej pracy plastycy tracili kontakt ze sztuką czystą, co negatywnie wpływać miało na proponowane przez nich wzory. W celu uzdrowienia sytuacji, w latach 60., starano się otwierać kolejne komórki wzorujące działające przy poszczególnych zakładach oraz powiększać te, które już działały w przemyśle, a także dalej szkolić zatrudnionych w nich plastyków. Proces ten miał dla władz duże

⁴⁹⁵ APL, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960, Odpowiedź na ankietę MPL w sprawie organizacji wzornictwa w przemyśle lekkim* wystosowana przez Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego i Centralne Laboratorium Przemysłu Bawełnianego, s. 13.

⁴⁹⁶ J. Berent, *Rola i znaczenie komórek wzorujących w przemyśle bawełniarskim*, „Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 4, s. 195.

⁴⁹⁷ Stan zatrudnienia plastyków i projektantów w zakładach podlegających Zjednoczeniu Przemysłu Bawełnianego, uwzględniający absolwentów łódzkiej PWSSP przedstawiono w poprzednim rozdziale.

⁴⁹⁸ A. Lewińska, *Plastyk w przemyśle włókienniczym*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego dodatek do miesięcznika „Przegląd Włókienniczy” 1958, nr 9, s. 17.

znaczenie, szczególnie w zakresie produkcji tkanin bawełnianych, stanowiących największą składową polskiej produkcji włókienniczej. Wyroby bawełniane trafiały do najszerzej grupy odbiorców, wobec ogromu skali, konieczne było więc opracowywanie wielu wzorów, które miały przyczyniać się do różnorodności krajowej kolekcji.

Oprócz tworzenia oryginalnych wzorów, zadaniem pracowników komórek wzorcujących było również kopiowanie i dopasowywanie do możliwości lokalnych zakładów włókienniczych tych pozyskiwanych na drodze współpracy z zagranicznymi firmami. Wobec postępującej w zakresie wzornictwa centralizacji pojawiła się propozycja powołania do życia centralnej komórki wzorcującej, zatrudniającej jedynie rysowników, którzy zajęliby się realizacją powyższego zadania. Motywowano to faktem, że *praca tego rodzaju polega wyłącznie na opracowaniu technicznym wzorów oraz pozbawiona jest całkowicie pierwiastków twórczych*⁴⁹⁹. Problem rozdzielania funkcji projektanta i rysownika podnoszony był w literaturze fachowej już w latach 50. Zauważano wówczas, że

utalentowany projektodawca nowych pomysłów bardzo często nie posiada zdolności kopiowania i rekonstrukcji nawet jeśli chodzi o jego własny projekt. O wiele szybciej i lepiej rozrysuje wzór fachowy rysownik. Wykonywanie czynności projektanckich i rysowniczych przez jedną i tę samą osobę tylko w wyjątkowych wypadkach daje dobre wyniki⁵⁰⁰.

Opisywane trudności, podkreślając niedostateczne przygotowanie techniczne i technologiczne absolwentów, poruszano także podczas spotkań władz łódzkiej uczelni z przedstawicielami przemysłu⁵⁰¹.

⁴⁹⁹ J. Berent, *op. cit.*, s. 195.

⁵⁰⁰ A. Lewińska, *op. cit.*, s. 17.

⁵⁰¹ por. AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, 1960-1966, *Protokół z konferencji odbytej w dniu 25 czerwca 1959 roku w sprawie przeglądu dorocznej wystawy prac studentów Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, 1960-1966*, sygn. 1/35, s. 33; AASPL, Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972, *Protokół z posiedzenia przedstawicieli przemysłu bawełnianego, jedwabniczego i lniarskiego w dniu 20 czerwca 1962 w Łodzi, 1962-1972*, sygn. 1/158, s. 1-3.

Ze względu na potrzebę dalszego wiązania krajowego wzornictwa z obowiązującymi na świecie trendami postulowano ułatwienie zatrudnionym w przemyśle projektantom odbywania praktyk zagranicznych. Destynacją tego typu wyjazdów były najczęściej Włochy, Francja, Austria i Czechosłowacja. Podkreślano, że każda tego typu podróż służbowa ma charakter szkoleniowy, którego efekty znacznie przewyższają, te które można osiągnąć za pomocą organizowanych w kraju kursów czy przeglądania zagranicznych wzorników. Zarządy poszczególnych zakładów przestrzegano więc przed oszczędnościami w tym zakresie, ponieważ w efekcie finalnym to właśnie atrakcyjność wzorów w oczach konsumenta była gwarancją sukcesu finansowego przedsiębiorstwa⁵⁰².

Postulowana centralizacja komórek wzorcujących była koniecznym krokiem na drodze do usprawnienia metod organizacji i kontroli krajowego wzornictwa. Badacze tematu zwracali uwagę, że dotychczas projektanci i plastycy byli zbyt rozproszeni, w komórkach pracowało mało osób, a zdarzało się również tak, że w ramach działających przy zakładach jednostek pracował jedynie jeden projektant. Opisywane rozproszenie utrudniało znacznie dalsze działania na drodze opracowywania jednolitych tendencji dla krajowego wzornictwa tkanin⁵⁰³. Sytuacja ta zarysowała się szczególnie w przemyśle wełnianym, w którym zakłady bardziej niż te opierające swoją produkcję na bawełnie, odczuwały brak odpowiednich fachowców⁵⁰⁴. Podczas gdy tuż po wojnie i na początku lat 50. większość tkanin wełnianych przeznaczana była na potrzeby armii ludowej i wojsk ZSRR, na początku lat 60. rynek wewnętrzny nasycił się na tyle, że obywatele zaczęli przywiązywać dużą uwagę do jakości i wzornictwa tkanin tego typu. Branża wełniana wciąż zmagала się także z niedoborem surowca, który w znacznej mierze nadal pozyskiwany był na drodze importu. W celu urozmaicenia produkcji do użytku wprowadzono więc przedzie fantazyjne o pochodzeniu syntetycznym, co przyczyniło się znacznie do rozwoju asortymentu w 1960 r.⁵⁰⁵

⁵⁰² B. Bejm, *O plastykach przemysłowych*, „Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 3, s. 371.

⁵⁰³ J. Berent, *Rola...*, *op. cit.*, s. 195.

⁵⁰⁴ F. Hernas, T. Wajda, J. Więzik, *Współdziałanie komórki wzorcującej z działem produkcji w przemyśle wełnianym*, „Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 4, s. 198.

⁵⁰⁵ J. Berent, *Rola...*, *op. cit.*, s. 195.

1.4. Centralne Laboratorium Przemysłu Bawełnianego

Oprócz poszczególnych zakładów na omawianą ankietę odpowiedziało również Centralne Laboratorium Przemysłu Bawełnianego z siedzibą w Łodzi. Instytucja odpowiedzialna była za opracowywanie i wdrażanie w życie wytycznych centralnych sterujących branżą w zakresie wzornictwa i nowych technologii. Kierowała wytyczne dla działania coraz większej liczby absolwentów krajowej sieci PWSSP znajdujących zatrudnienie w powstających przy zakładach komórkach wzorujących. Podobna jednostka funkcjonowała też w ramach instytucji, zatrudniano w niej ogółem 239 osób zajmujących się wzornictwem. Co ciekawe jedynie 10 z nich pełniło funkcję projektantów, plastyków i kolorystów; 130 z wymienionych osób odpowiedzialnych było za produkcję wzorów, byli to rysownicy techniczni, drukarze, robotnicy drukarni, farbiarni i apretury. We wzornictwie CLPB zatrudniało także 99 pracowników biurowych i administracyjnych⁵⁰⁶. Instytucja współpracowała z plastykami zatrudnionymi w poszczególnych komórkach wzorujących poprzez wyznaczanie planów wzornictwa oraz organizowanie w każdym miesiącu narad z wszystkimi plastykami, których tematem były dyskusje nad przyjętymi wzorami i nowymi kierunkami we wzornictwie włókienniczym. Podobnie jak CBWPL, CLBP organizowało plenery. W każdym miesiącu CLPB przekazywało każdemu przedsiębiorstwu po dwa wzory do realizacji w celu budowania kolekcji. Proces ten miał na celu podnoszenie kwalifikacji zatrudnionych w zakładach kolorystów. Udział nowych projektów przesyłanych przez CLPB w przemyśle bawełnianym w rozliczeniu rocznym wynosił ok. 60%⁵⁰⁷.

⁵⁰⁶ APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960, Odpowiedź na ankietę MPL w sprawie organizacji wzornictwa w przemyśle lekkim* wystosowana przez Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego i Centralne Laboratorium Przemysłu Bawełnianego, s. 13.

⁵⁰⁷ APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960, Odpowiedź na ankietę MPL w sprawie organizacji wzornictwa w przemyśle lekkim* wystosowana przez Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego i Centralne Laboratorium Przemysłu Bawełnianego, s. 16.

Sterowanie wzornictwem tkanin bawełnianych ułatwić miał wydawany od czerwca 1963 r. „Informator Wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego”. W tekście wprowadzającym, opublikowanym w pierwszym numerze, podkreślano, że zadaniem publikacji jest *stworzenie możliwości rozszerzenia i pogłębienia wiadomości z zakresu wzornictwa*⁵⁰⁸. Początkowo planowano, aby Informator ukazywał się dwa razy do roku, z biegiem czasu przyjęto system kwartalny. W periodyku publikowano artykuły dotyczące ogólnych zagadnień wzornictwa, omówienia doświadczeń z pracy zakładowych komórek wzorcujących, współpracy plastyka z kolorystą, a także doniesienia o najnowszych postępach na polu technologii wykończalniczej i nowych barwników⁵⁰⁹. W celu lepszego zaznajomienia krajowych projektantów z osiągnięciami wzornictwa włókienniczego na świecie, w kolejnych numerach ukazywały się artykuły stanowiące sprawozdania z podróży zagranicznych odbywanych przez poszczególnych pracowników związanych z CLPB.

2. Główne problemy krajowego wzornictwa tkanin w l. 60. XX w.

Opisywana centralizacja wzornictwa, która nasiliła się na przełomie lat 50. i 60. była elementem reorganizacji struktur ministerialnych i zbiegła się m. in. z reformą, której poddano Ministerstwo Kultury i Sztuki. Choć większość zagadnień i instytucji centralnych animujących krajowe wzornictwo pozostawało pod zwierzchnictwem Ministerstwa Przemysłu Lekkiego, władze PRL zauważały dużą zależność pomiędzy poziomem estetycznym wytwórczości, a procesem dydaktycznym realizowanym w sieci wyższych szkół artystycznych. Proces reorganizacji struktury instytucji kształtujących krajowe wzornictwo był m. in. odpowiedzią na rosnące i coraz dobitniej wyrażane przez obywateli niezadowolenie z poziomu estetycznego i dostępności atrakcyjnych przedmiotów codziennego użytku. Problem ten uwidocznił się szczególnie w dwóch obszarach: przedmiotów przeznaczonych dla dzieci oraz dekoracji i mebli odpowiednich do socjalistycznych wnętrz. Władze państwowe starały się rozwiązać

⁵⁰⁸ *Informator wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego*, nr 1, Łódź 1963, s. 1.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

trudną sytuację, pokazując, że nie pozostają głuche na oddolne postulaty, organizując w 1962 r. w Poznaniu, II Targi Wzornictwa Przemysłowego, których motywem przewodnim miały być właśnie dwa wspomniane obszary, w których krajowa produkcja odczuwała największe braki. W opracowaniu obu zagadnień w zakresie włókiennictwa ważną rolę odegrało środowisko łódzkie oraz lokalna PWSSP⁵¹⁰.

Kwestią szczególnie palącą wobec fali wysokiej liczby urodzeń, występującej w latach 50., skutkującej wyżem demograficznym, stało się opracowanie odpowiedniego wzornictwa przedmiotów i tkanin przeznaczonych dla dzieci⁵¹¹. W celu szybkiego zniwelowania zaległości w tym zakresie, powołano do życia siedem działających przy zjednoczeniach i centralnych laboratoriach zespołów mających opracowywać zagadnienie. Projekty realizowano głównie w trzech zakładach produkcyjnych ZPO Tarnowskie Góry, ZPO Piława i ZPO 11 stycznia w Warszawie⁵¹². Pracami powyższych fabryk sterowano na drodze specjalnych wytycznych dotyczących wzornictwa tkanin dla dzieci, które przesyłano do poszczególnych Zjednoczeń, nadzorujących produkcję. W realizację zadania zaangażowano również łódzką uczelnię, której studenci i wykładowcy mieli opracować odpowiednie dla najmłodszych obywateli wzornictwo w zakresie tematyki i koloryzacji wzorów⁵¹³. Oprócz szczegółowo dobranych motywów, postulowano, aby ta część produkcji operowała jasnymi, żywymi barwami. Osobnym zagadnieniem była kwestia roli, jaką odgrywały wykorzystywane do produkcji tkanin mieszanki przędzy⁵¹⁴. Wzory dla dzieci opracowywano więc na *flanelę drapaną*

⁵¹⁰ Szczegóły działań podjętych przez szkołę na drodze realizacji zadania omówione zostały w części pracy poświęconej współpracy łódzkiej PWSSP z przemysłem oraz jej udziału w organizowanych przez władze centralne targach i wystawach.

⁵¹¹ por. A. Gawryszewski, *Ludność Polski w XX w.*, Warszawa 2005, s. 204.

⁵¹² APL, Zjednoczenie Przemysłu Odzieżowego w Łodzi, *Protokół z posiedzenia Prezydium Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej, odbytego w dniu 2 czerwca 1962 r. Pod przewodnictwem wiceprezesa Rady Ministrów Obywatela Eugeniusza Szyra*, 1959-1982, sygn. 1471, s. 7.

⁵¹³ *Ibidem*, s. 4.

⁵¹⁴ A. Grabowska, E. Olszewska, B. Różycka, *Tkanina na odzież dziecięcą*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego dodatek do miesięcznika „Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 2, s. 1-2.

*dwustronnie, flanelę drapaną jednostronnie, letnie materiały bawełniane*⁵¹⁵. Zalecano także korzystanie z nowości na krajowym rynku włókienniczym, miękkiej przędzy malimo⁵¹⁶ (przypominającej frotte), nadającej się na odzież plażową, szlafroki i śliniaki⁵¹⁷.

Proces wzbogacania kolekcji tkanin dziecięcych postępował stosunkowo opornie. W kolekcji tkanin drukowanych z 1966 r. na 659 wzorów jedynie 27 stanowiły te przeznaczone dla dzieci⁵¹⁸. Problem ten miał dotyczyć również krajów zachodnich (Francji i Anglii), natomiast za wzór projektantom i przemysłowi stawiano kraje skandynawskie⁵¹⁹. Obserwacje te opracowano na podstawie wyjazdu do Paryża, odbytego przez pracowników Ministerstwa Przemysłu Lekkiego, w tym Eleonorę Olszewską w listopadzie 1958 r.⁵²⁰ Przytoczone powyżej liczby, zgodne były jednak z wytycznymi centralnymi. W oczach władz animujących wzornictwo, odzież dziecięcą charakteryzować miało bowiem mniejsze uzależnienie od zmieniających się tendencji w modzie⁵²¹.

⁵¹⁵ S. Grabska, *O wzorach tematycznych na drukowane tkaniny dziecięce*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 5-6, s. 3.

⁵¹⁶ W Łodzi tkaniny tego typu produkowały przede wszystkim Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Stanisława Kunickiego, które po przyłączeniu do nich Zakładów Przemysłu Bawełnianego im. S. Okrzei, przemianowano na „Maltex”. Zakłady nawiązały współpracę z Instytutem Włókiennictwa i dzięki sprowadzeniu z wschodnioniemieckiego kombinatu „Textima” odpowiednich maszyn, zaczęły produkować malimo i malipol, które pod koniec lat 60. wytwarzano w ilości powyżej 10 mln m rocznie. por. *Wielki przemysł, wielka cisza. Łódzkie zakłady przemysłowe 1945-2000*, red. M. Szymański, J. Kocemba - Żebrowska, M. Madejska, Łódź 2020, s. 134.

⁵¹⁷ E. Olszewska, *Uwagi o tkaninie na odzież dziecięcą (na marginesie II Wystawy Targów Wzornictwa)*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 5, s. 2.

⁵¹⁸ „Informator Wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1967, nr 1, s. 12.

⁵¹⁹ D. Michno, W. Zielińska, *Chusteczki dla dzieci*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 11-12, s. 1.

⁵²⁰ Eleonora Olszewska, *Kilka uwag i spostrzeżeń na temat francuskiej odzieży dziecięcej i młodzieżowej*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1959, nr 4, s. 1.

⁵²¹ APL, Centralne Laboratorium Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Biuletyn poświęcony II Wystawie Wzornictwa Przemysłowego, Poznań 1962, 1955-1979*, sygn. 31, s. 43.

Zagadnieniu poświęcono szereg artykułów w branżowej prasie. Projektantów informowano w nich o pedagogicznych założeniach, na których miało opierać się tego typu wzornictwo⁵²². Ich autorzy zauważali, że tkaniny przeznaczone dla dzieci powinny spełniać rolę wychowawczą, operować wzorami anegdotycznymi (narracyjnymi), ponieważ *dziecko zanim jeszcze zacznie czytać umowne znaki, jakimi są litery, pierwszej śledzi rysunek*⁵²³, *czyta i przeżywa zawartą w nich treść, chłonie formy plastyczne i barwy*⁵²⁴. Zalecano więc, aby w projektach dla najmłodszych obywateli, wykorzystywać nawiązania do popularnych bajek. Tkaniną tego typu, którą charakteryzowała *jasna, wyraźna kompozycja, dydaktyczne założenie, [...] prawie „chagalowska” poetyka*⁵²⁵, był projekt chusteczki dla dzieci „Jaś i Małgosia” autorstwa związanej z CBWPL, absolwentki łódzkiej uczelni Anny Nikołajczyk (dyplom 1952 r.) **(il. 54)**. Innym popularnym motywem miały być ilustracyjne wzory przedstawiające zwierzęta o syntetycznej, abstrakcyjnej redakcji **(il. 55)**. Uznawano bowiem, że *naturalizm nie odpowiada psychice dziecka. Dziecko samo rysuje bardzo prosto. Myśli nie kategorią fotografii, lecz kategorią uproszczonych form złożonych z pewnych zasadniczych elementów*⁵²⁶.

Według ekspertów w zakresie tkanin dziecięcych powinien zarysować się silnie promowany przez MKiS edukacyjny aspekt wzornictwa przemysłowego. Projektantów zachęcano, aby wzory nie traciły swojego artystycznego zaawansowania i odbiegały od popularnych „krasnołudków z grzybkami”⁵²⁷. Oprócz gustu estetyczne tkaniny i ubiory miały kształtować wśród najmłodszych patriotyczną postawę. W krajowych zakładach produkowano więc stroje dziecięce w typie: krakowskim, łowickim, góralskim i

⁵²² Zagadnieniu poświęcono specjalny numer *Wiadomości IWP* (nr 6/7, 1961r.). por. Eleonora Olszewska, *Uwagi..., op. cit.*, s. 2.

⁵²³ O takim prymitywnym sposobie widzenia, odnosząc je do dziecięcego spojrzenia na świat pisał również Władysław Strzemiński, nazywając je konturowym. por. W. Strzemiński, *Teoria Widzenia*, Łódź 2016, s. 61. i kolejne.

⁵²⁴ D. Michno, W. Zielińska, *op. cit.*, s. 1.

⁵²⁵ *Ibidem*, s. 3.

⁵²⁶ S. Grabska, *op. cit.*, s. 1.

⁵²⁷ C. Łączka, *Wzornictwo tkanin dla dzieci*, „Projekt” 1962, nr 2, s. 16.

śląskim⁵²⁸. Proponowano, aby tak jak w przypadku wzornictwa tkanin przeznaczonych na odzież dla dorosłych, operować szeroką gamą motywów od roślinnych, przez ludowe, aż po geometryczne. Piszący dla „Projektu” Czesław Łączka, recenzując projekty tkanin opracowane przez CBWPL, podkreślał, że podstawowym, przyświecającym projektantom zadaniem było:

stworzyć wzory, które by nie tylko zdobiły, ale przede wszystkim wpływały dodatnio swym estetycznym wyglądem na kształtowanie się gustu dziecka. Jest przecież rzeczą bezsporną, że dzieci winny być chronione przed wpływami szmiry i tandety. Przemysł lekki ma w tej dziedzinie już pewne osiągnięcia, ale dużo jest jeszcze do zrobienia, ażebyśmy mogli cieszyć się z sukcesów⁵²⁹.

Wobec omawianej potrzeby wzbogacenia krajowej kolekcji tkanin dla dzieci zadanie opracowywania nowego wzornictwa przypadło środowisku łódzkiej PWSSP. W programach zajęć pojawiały się zadania nawiązujące do tematu, działał nawet specjalny zespół naukowo-badawczy. Projekty tkanin dla dzieci tworzyli także zatrudnieni w CBWPL absolwenci łódzkiej uczelni, których prace często ilustrowały branżowe artykuły poświęcone zagadnieniu. Artykuł w „Projekcie” zilustrowano szeregiem kolorowych reprodukcji tkanin Alicji Łasińskiej (**il. 56-58**). Niekonwencjonalne podejście do tematu prezentował Bogusław Kamiński, o czym świadczyć może zaprojektowana przez niego chustka dziecięca, nawiązująca swoim motywem do twórczości Tadeusza Makowskiego „Pasterz z fujarką” (**il. 59**), którą chwalono ze względu na fakt, że *mimo pozornej naiwności, wzór jest raczej trudny, wymaga doskonałego władania tymi, wydawać by się mogło, niewprawnymi kreskami*⁵³⁰. Tkaniny dla dzieci projektował również Bogusław Wyszogrodzki (**il. 60**).

⁵²⁸ APŁ, Centralne Laboratorium Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Biuletyn poświęcony II Wystawie Wzornictwa Przemysłowego, Poznań 1962, 1955-1979*, sygn. 31, s. 62.

⁵²⁹ C. Łączka, *op.cit.*, s. 16.

⁵³⁰ D. Michno, W. Zielińska, *op. cit.*, s. 4.

3. Wzornictwo związane z modnym stylem życia

Oprócz potrzeby opracowania estetycznego wzornictwa dla dzieci najważniejszym problemem, z którym zmagał się rynek wewnętrzny PRL w zakresie projektowania w latach 60., były meble odpowiednie do skali socjalistycznej architektury. Zagadnienie to było jednym z wiodących tematów II Targów Wystawy Wzornictwa Przemysłowego w 1962 r. Wobec odwilży politycznej, w sferze publicznej zaczęło pojawiać się więcej treści zachodnich, takich jak chociażby wizerunki zagranicznych gwiazd, wnętrza pokazywane w filmach i serialach zachodniej produkcji. Obywatele zyskali ułatwiony dostęp do obserwowania tendencji w modzie i stylu życia rozwijających się w krajach kapitalistycznych. Przyczyniło się to do narastającego niezadowolenia z poziomu dostępności i estetycznego wyglądu przedmiotów codziennego użytku. Władze zaapelowały więc do projektantów tkanin o wzmożenie wysiłków w zakresie projektowania wzorów dywanów, tkanin dekoracyjnych, szczególnie zasłon oraz nowych tkanin obiciowych pełniących ważną rolę w ostatecznym wyglądzie mebli.

Prawidłowość ta zarysowała się silnie w zakresie produkcji odzieżowej, która, według ogólnokrajowych wytycznych, powinna być jak najsilniej powiązana z produkcją włókienniczą, co miało znacznie usprawnić funkcjonowanie obu branż. Ubioru szyte z modnych materiałów łatwiej znajdowały nabywców, dzięki czemu malała liczba przestojów w zakładach i podnosił się poziom ich zysków⁵³¹. Korelację dwóch gałęzi przemysłu postulowano już w latach 40., podkreślając wówczas, że Polska nie posiada zbyt rozbudowanej tradycji w zakresie mody i projektowania odzieży. Z tego powodu już w latach 50. władze państwowe wspierały rozwój wydziału ubioru na łódzkiej PWSSP, której absolwenci mieli w przyszłości przyczynić się do tworzenia mody odpowiedniej dla socjalistycznego obywatela.

Wobec braków, jakie posiadało krajowe środowisko w tym zakresie, ważną rolę w dalszym animowaniu wzornictwa odzieżowego i włókienniczego odgrywały zagraniczne targi (szczególnie ważne były te organizowane jesienią w Lipsku) i

⁵³¹ K. Cholewicka-Goździk, *Rola mody w ekonomice przemysłu włókienniczego*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1958, nr 6, s. 11-12.

Kongresy Mody, w których brał udział szereg państw socjalistycznych (Węgry, NRD, Bułgaria, Czechosłowacja, itp.). Ewolowały one z konkursów, odnoszących się do idei współzawodnictwa pracy, organizowanych w krajach bloku wschodniego już od początku lat 50. Pierwszą tego typu imprezą, w której brał udział krajowy przemysł, był Kongres Mody zorganizowany w Moskwie w 1957 r.⁵³². Z biegiem czasu formuła wydarzeń dalej się rozwijała i swoje pawilony zaczęły organizować również kraje zachodnie, takie jak Włochy czy Stany Zjednoczone, jak miało to miejsce w przypadku moskiewskiej edycji z 1967 r.⁵³³. W celu dalszego przepływu informacji, kolejnym edycjom poświęcano opracowania w branżowej prasie. W tekście opublikowanym w Informatorze Wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłowego, który analizował kongres z 1967 r., jego autor zwracał uwagę szczególnie na tkaniny włoskie, operujące wzorami inspirowanymi sztuką wschodnią, a także falujące, pasowe uzupełnione stylizowanymi kwiatami⁵³⁴. Świadczyły one o popularności secesji, która została zrehabilitowana w oczach historyków sztuki pod koniec lat 50.⁵³⁵ Kwiatowe wzory operujące syntetyczną, płynącą formą, były szalenie popularne wśród przedstawicieli zachodnich elit, ze względu na zachwycającą swoją żywą kolorystyką, nieco psychodeliczne wzory projektowane przez Włocha Emilio Pucciego (il. 61) Targi były więc szansą na zapoznanie krajowego środowiska z najświeższymi trendami. Znaczniejszym problemem było jednak wprowadzanie ich do produkcji. Mimo szeregu zabiegów, które miały zapewnić jak najsprawniejszy przepływ tendencji, w branżowych analizach zauważano, że stosowany system komisji oceny sprawia, że decyzje odnośnie

⁵³² K. Lepla, *Bezpośrednie i pośrednie korzyści przemysłu odzieżowego z udziału w Międzynarodowych Kongresach Mody*, „Przegląd Włókienniczy” 1959, nr 2, s. 54.

⁵³³ *Międzynarodową Wystawą Mody Moskwa 1967*, „Informator Wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1967, nr 2, s. 5-8.

⁵³⁴ B. Toeplitz-Kaczmarek, *Wzory kwiatowe w tkaninach drukowanych*, „Przegląd Włókienniczy” 1967, nr 3, s. 130-133.

⁵³⁵ Do procesu przyczyniła się znacznie publikacja z 1959 r. norweskiego historyka sztuki: S. Tschudi-Madsen, *Art Nouveau*, Warszawa 1987. Na gruncie krajowym podobną publikacją było: M. Wallis, *Secesja*, 1967. por. Toeplitz Barbara, *Czy powrót Art Nouveau*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1963, nr 1-2, s. 1-2.

poszczególnych wzorów procedowane są zbyt długo, co znacznie wydłuża realizację zamówień⁵³⁶.

W systemie gospodarki centralnie planowanej wzory tkanin w postaci rysunków przedstawiano na comiesięcznych Komisjach Ocen. Te z nich, które zostały zatwierdzone do produkcji, otrzymywały w Centralnych Laboratoriach poszczególnych branż numery przemysłowe. Ocenie podlegały wzory zaproponowane przez wszystkie komórki wzorcujące danej branży, wzory przedstawione przez Centralne Biuro Wzornictwa, Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Łodzi, a także plastyków wolno praktykujących zrzeszonych w ZPAP. Następnie CLPB kierowało zatwierdzone wzory do opracowania technicznego, rytowania wałów lub opracowania filmдруку jednocześnie starając się, aby w miarę możliwości wzór zaprojektowany przez pracowników danego zakładu był realizowany w jego ramach. Nie zawsze było to możliwe, ponieważ nie wszystkie zakłady dysponowały rytowniami, dlatego musiały opierać się na gotowych wałach przesyłanych z innych zakładów, co miało znacznie utrudniać terminowe wykonywanie zamówień i pracę poszczególnych zakładów⁵³⁷. Według przedstawianych w 1962 r. statystyk, w ten sposób przemysł bawełniany, w ciągu roku kolekcjonował 960 nowych wzorów (80 wzorów miesięcznie)⁵³⁸.

Ze względu na często sprzeczne interesy przedstawicieli poszczególnych jednostek gospodarki centralnie planowanej, zasiadających w komisjach, wzory modne o ciekawych kompozycjach i zastosowanych kolorach, często nie trafiały do produkcji. Jak zauważał Lech Kunka, podczas tego typu komisji plastycy często mieli najmniejszą siłę przebicia, stąd nie mogli decydować o kształcie wzornictwa. Podstawą miała być „handlowość” wzoru, a także zapotrzebowanie na tkaniny wpisujące się w konkretne tendencje zamówione przez zagranicznych kontrahentów⁵³⁹.

⁵³⁶ APL, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Projekt programu działania zakładów, komórek wzorcujących, rytowni i drukarni dla potrzeb eksportu w przemyśle bawełnianym*, 1959-1982, sygn. 4217, s. 1.

⁵³⁷ *Ibidem*, s. 4.

⁵³⁸ *Ibidem*, s. 3.

⁵³⁹ K. Wyrzykowska, *Rozmowa Odgłosów z doc. Lechem Kunką kier. Studium Druku na Tkaninie PWSSP*, „Odgłosy” 1962, nr 12, s. 2.

Przykładem tego zjawiska może być popularność wzorów opartowskich, które na zachodzie pojawiły się ok. 1965 r., a początkiem dla ich rozpowszechniania w zakresie modnego ubioru była wystawa *The Responsive Eye* zorganizowana w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, podczas której eksponowano dzieła dwóch najważniejszych przedstawicieli kierunku Bridget Riley i Victora Vasarelliego⁵⁴⁰ (il. 62-63). Zachodni przemysł włókienniczy znacznie szybciej reagował na nowe tendencje i projekty inspirowane twórczością artystów. Już w 1965 r. powielano na tkaninach, a także papierze, z którego zaczęto szyc „jednorazowe” sukienki, charakterystyczne wzory geometryczne, utrzymane w czarno-białej kolorystyce. Stopniowo zaczęły one pojawiać się również w środowisku krajowym, w tym w kręgach łódzkiego PWSSP, którego wykładowcy zaznajamiali swoich studentów z najnowszymi trendami (il. 64). Pod względem ideologicznym, silnie wpisujące się w rozwijający się w Stanach Zjednoczonych konsumpcjonizm, wzory opartowskie potrzebowały socjalistycznej podbudowy ideologicznej. Wypowiadający się na ten temat rektor łódzkiej uczelni stwierdził, że:

nie możemy opierać się przy projektowaniu wzoru na czysto szkieletowym powielaniu zewnętrznej formy tego stylu. Staramy się uchwycić głębszy sens op-artu, dotrzeć do takich jego elementów, których wartość nie będzie ulotna życiem jednego sezonu. Dlatego nasze wzory, powstałe w związku ze sztuką optyczną, mają inny charakter niż reklamarskie i często natrętne oblicze op-artu na Zachodzie⁵⁴¹.

Na łódzkiej uczelni wzory opartowskie zyskiwały nową, czasami zaskakującą redakcję, wynikającą z dobrego przyswojenia historii sztuki i kompozycji. Przykładem takiego wzoru jest zaprojektowana przez Wiktora Kużę w 1968 r., w pracowni druku odzieżowego prowadzonej przez Hannę Orzechowską, tkanina, która łączy w sobie inspiracje geometryczną szachownicą charakterystyczną dla op-artu i syntetycznie ujętą fauną i florą rodem z twórczości Henriego Rousseau (il. 65).

⁵⁴⁰ por. S. Rycroft, *The nature of Op Art: Bridget Riley and the art of nonrepresentation, Environment and Planning D: Society and Space* 2005, vol. 23, s. 356.

⁵⁴¹ I. G. Romanowski, *Szkoła czy moda?*, „Odgłosy” 1967, nr 50, s. 3.

Popularność omawianych wzorów świadczy o fakcie, że mimo iż krajowych projektantów zachęcano do zapoznawania się z osiągnięciami kolegów z innych krajów socjalistycznych, w branżowych artykułach podkreślano, że prymat stolicy mody dzierżą tradycyjne stolice mody Paryż, Mediolan, Nowy Jork. Coraz silniejsze znaczenie w światowym wzornictwie odgrywać zaczęły również kraje skandynawskie, proponujące minimalistyczną, surową estetykę. Odwilż, poniekąd uwolniła krajowe wzornictwo od rygorystycznego przestrzegania ideologicznych założeń. W prasie zaczęto częściej publikować artykuły dotyczące rozwoju wzornictwa tkanin w krajach zachodnich. Obok rodzących się na świecie tendencji, opisywano w nich także kwestie organizacyjne wzornictwa, działające w krajach gospodarki kapitalistycznej instytucje programujące zagadnienie, a także stowarzyszenia projektantów. Wspomniane teksty, dotyczące krajów wysoko rozwiniętych (Stanów Zjednoczonych⁵⁴², Francji⁵⁴³, Japonii⁵⁴⁴, krajów skandynawskich⁵⁴⁵), miały zapewne między innymi legitymizować słuszność postępującej w kraju centralizacji wzornictwa.

4. Krajowe wzornictwo tkanin w kontekście zagranicznym

4. 1. Porównanie procesu dydaktycznego w zakresie projektowania tkanin w PRL i Francji

Wzorcami zachodnimi inspirowano się również w zakresie organizacji procesu dydaktycznego w wyższych szkołach artystycznych. Na polu wzornictwa tkanin, prym w tym zakresie niepodzielnie wiodła Francja. Władze PRL, zdając sobie z tego sprawę

⁵⁴² R. Bojar, *Organizacja wzornictwa przemysłowego w St. Zjednoczonych*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 7, s. 1-2.

⁵⁴³ por. Barbara Tokarska, *Organizacja wzornictwa we Francji*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1959, nr 6, s. 16-18.

⁵⁴⁴ A. Litwinowicz, W. Zielińska, *Japoński ośrodek wzornictwa i kolorystyki tkanin*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 9-10, s. 1-4.

⁵⁴⁵ A. Lewińska, *Wzornictwo tkanin w Finlandii*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 6, s. 1-2.

oraz przywiązując ogromną wagę do kwestii kształcenia przyszłych projektantów tkanin, zdawały sobie sprawę, że oprócz porównywania się do krajów bloku socjalistycznego⁵⁴⁶, swój system kształcenia, powinny choć w małym stopniu inspirować rozwiązaniami zachodnimi. Ze względu na ogromną rolę, jaką w dalszym podnoszeniu poziomu estetycznego krajowej produkcji włókienniczej odgrywało pozyskiwanie próbek z zagranicy i obserwowanie zachodnich tendencji na międzynarodowych targach, konieczne było porównanie metod dydaktycznych realizowanych w sieci PWSSP z zasadami kształcenia projektantów w krajach wysokorozwiniętych, których środowiska artystyczne wyznaczały światowe trendy.

Ciekawym artykułem, w którym zamieszczono refleksje na temat rozwoju wzornictwa w krajach kapitalistycznych z punktu widzenia projektanta pracującego w systemie gospodarki centralnie planowanej był artykuł Janiny Pierzgalskiej, zatrudnionej na Wydziale Włókienniczym łódzkiej PWSSP. W tekście wykładowczyni porównała metody kształcenia realizowane w łódzkiej szkole z procesem dydaktycznym prowadzonym w szkołach paryskich. Główną zauważalną różnicą był fakt, że na łódzkiej uczelni student na pierwszych latach specjalizacji projektował w znacznej mierze wzory czarno-białe, proste i geometryczne, nawiązujące do tych, które można było budować przy pomocy prymitywnej metody korzystania ze stempli⁵⁴⁷. Dopiero w kolejnych latach zaczynał opracowywać wzory z wykorzystaniem różnych kolorów, układów i skali. Na ostatnich latach przystępował do projektowania wzorów ciągłych i kwiatowych⁵⁴⁸. Prowadzący zajęcia wykładowcy zwracali głównie uwagę na artystyczne aspekty wzoru, a także wyraźnie określali charakter mającego powstać w wyniku ćwiczenia wzoru zgodnie z obowiązującymi na świecie tendencjami, ale również wytycznymi centralnymi. W ten sposób student zdobywał rozległą wiedzę na

⁵⁴⁶ W wypowiedziach ekspertów często za wzór stawiano organizację szkół artystycznych kształcących projektantów w Czechosłowacji.

⁵⁴⁷ por. AASPL, Programy nauczania na rok 1961/1962, *Program pracowni projektowania wstępnego druku na tkaninie prowadzonej przez Janinę Pierzgalską z 9.11.1961 r.*, 1961-1962, sygn. 1/102, s. 37.

⁵⁴⁸ por. AASPL, Programy nauczania na rok 1961/1962, *Program nauczania w Katedrze projektowania druku dekoracyjnego prowadzonej przez Marię Obrębską-Stieber w roku akademickim 1962/1963*, 1961-1962, sygn. 1/102, s. 33; AASPL, Programy nauczania na rok 1961/1962, *Program nauczania w pracowni druku prowadzonej przez Teresę Tyszkiewicz na rok szkolny 1962/1963*, 1961-1962, sygn. 1/102, s. 142-143

temat kompozycji, działania kontrastów walorowych, kolorystycznych, linii, planów, itd. W wizytowanej przez artystkę placówce francuskiej (École Supérieure des Arts Décocratifs) większą uwagę przywiązywano do kwestii wolności twórczej. Wykładowcy paryskiej szkoły pozostawiali swoim studentom daleko idącą dowolność w tematyce opracowywanych wzorów, nie narzucając konkretnych tematów. Podczas korekt projektów, inaczej niż krajowi pedagodzy, francuzi skupiali się przede wszystkim na warsztatowych aspektach przedstawionych do oceny wzorów, głównie na tym, jakie efekty można osiągnąć przy wykorzystaniu konkretnych farb i narzędzi. Co ciekawe, według Pierzgalskiej, w wyniku takiego podejścia wzory projektowane przez paryskich studentów charakteryzował niższy poziom artystyczny⁵⁴⁹.

Takie podejście wynikało prawdopodobnie z wyraźniejszego rozdziału roli projektanta i plastyka, czy rysownika charakteryzującego przemysł francuski. Podczas wizyty artystka odwiedziła także jedno z tzw. *Atelier de dessins*, aby lepiej poznać panujące w nim metody pracy. W tego typu placówkach, które stanowiły ekwiwalent komórek wzorcujących działających przy poszczególnych krajowych zakładach, pracowało przeważnie ok. czterdziestu osób, z czego pięciu projektantów, reszta zaś odpowiedzialna była za technologiczne opracowanie wzoru, rozrysowanie go i raportowanie. Każdy z projektantów posiadał oddzielne biuro wyposażone w bibliotekę, a jego zadaniem było głównie nakreślenie ogólne charakteru wzoru, który na kolejnych etapach pracy często ulegał zmianom i pewnym poprawkom dokonywanym przez doświadczonych w pracy z przemysłem rysowników. Przedstawione przez Pierzgalską statystyki wskazują więc na wyraźny podział na projektantów oraz pracowników odpowiedzialnych za opracowanie wzorów. Wprowadzenie tego rozwiązania, już w połowie lat 50., proponowali również niektórzy przedstawiciele krajowego przemysłu i środowiska projektantów tkanin⁵⁵⁰.

Podczas wizyty zarysowały się również różnice na poziomie wyposażenia warsztatu pracy projektanta. Niedostatecznie dofinansowane krajowe komórki

⁵⁴⁹ J. Pierzgalska, *Z pobytu w Paryżu*, „Informator wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1963, nr 1, s. 54.

⁵⁵⁰ AASPL, Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972, *Protokół z posiedzenia przedstawicieli przemysłu bawełnianego, jedwabniczego i lniarskiego w dniu 20 czerwca 1962 w Łodzi*, 1962-1972, sygn. 1/158, s. 3.

wzorujące i uczelnie artystyczne nie mogły porównywać się w tym zakresie do zaawansowanych technologii stosowanych w stolicy mody. Świadczyć może o tym fakt, że większość opracowywanych we Francji wzorów miała być drukowana metodą filmdruku. W tym samym czasie krajowi projektanci krytykowani byli przez przedstawicieli przemysłu włókienniczego za niedostateczne skupianie się na wzorach drukowanych metodą maszynową, na której miał opierać się stosunkowo słaby technologicznie i gospodarczo przemysł. Świadczyć może o tym fakt, że w 1966 r. Komisja Ocen przyjęła do produkcji 918 wzorów opracowanych przez projektantów zatrudnionych w przemyśle, przytłaczającą większość stanowiły wzory przeznaczone do druku rotacyjnego (611, ~67%), wzory filmdrukowe (85, ~9%).⁵⁵¹ Wyższość technologiczna wzornictwa francuskiego objawiała się także na poziomie pracy projektanta, a także dostępnych dla niego narzędzi. Autorka tekstu zauważała, że dużym ułatwieniem pracy stosowanym w przemyśle francuskim jest wykorzystanie maszyn, *które w ciągu kilku sekund wykonują odbitki fotograficzne (w negatywie i pozytywie) narysowanego motywu lub np. starego sztychu*⁵⁵².

Oprócz tego typu nowinek technologicznych, w omawianym okresie, plastyk zatrudniony w komórce wzorującej lokalnych zakładów nie mógł liczyć na osobne biuro, a tym bardziej towarzyszącą mu bibliotekę. Mimo to MPL starało się wyposażać projektantów w odpowiednią, gromadzoną w bibliotekach przyzakładowych literaturę, która mogłaby stanowić inspirację dla powstających wzorów⁵⁵³. Łódzcy projektanci tkanin korzystać mogli z Biblioteki Ośrodka Informacji Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego. W specjalnie wydzielonym Gabinecie Wzornictwa znajdowały się numery Biuletynów wydawanych przez centralne instytucje animujące wzornictwo, a także zagraniczne wzorniki francuskiej firmy J. Claude Frères et Cie

⁵⁵¹ „Informator Wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1967, nr 1, s. 14.

⁵⁵² J. Pierzgalska, *Z pobytu..., op. cit.*, s. 56.

⁵⁵³ O nowościach wydawniczych z zakresu wzornictwa tkanin informowano również w „Przeglądzie Włókienniczym”.

oraz włoskiej Textial Novita - Milano. Do biblioteki przesyłano również wzorniki pozyskane przez CeTeBe⁵⁵⁴.

Wizytowane przez Pierzgałską *Atelier* stanowiły rodzaj fabryk wzorów, w których dwa razy do roku zaopatrywali się francuscy przedsiębiorcy włókienniczy. W podobnym systemie działało organizowane centralnie krajowe wzornictwo tkanin. Podczas obrad Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji podkomisja mody w systemie sezonowym (wiosna-lato, jesień-zima) ustalała wytyczne i kierunki wzornictwa oraz kartę modnych kolorów dla wszystkich branż podległych Ministerstwu Przemysłu Lekkiego. Szczegółowe wytyczne w zakresie wzornictwa, uwzględniające zagadnienia surowcowe i technologiczne opracowywały Podkomisje Branżowe⁵⁵⁵. Na tym polu po raz kolejny zarysowała się różnica pomiędzy wzornictwem rozwijanym w systemie gospodarki centralnie planowanej i kapitalistycznym. Artystka podkreślała, że zatrudnieni w *Atelier* projektanci mogli wybierać z szerokiego repertuaru wzorów o bardzo zróżnicowanej tematyce i charakterystyce, wedle własnego uznania. Jednocześnie podkreślała, że tzw. wzory modne, inspirowane najnowszymi tendencjami w paryskim *haute couture*, stanowiły jedynie ok. połowy wszystkich projektów danej pracowni. Reszta opracowywanych w nich wzorów miała charakter klasyczny, ponadczasowy, były to projekty, na które zawsze jest zapotrzebowanie na rynku.

Na stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki we Francji w 1960 r. przebywał również Lech Kunka⁵⁵⁶. Zaobserwował wówczas, że głównym problemem rzutującym na niski poziom krajowego wzornictwa tkanin jest przede wszystkim brak odpowiednich surowców, głównie barwników, nowoczesnego parku maszynowego, a także trudne warunki, w jakich w zakładach pracują krajowi projektanci. Podkreślał również, że krajowy przemysł wciąż woli korzystać z usług zatrudnionych w poszczególnych zakładach rysowników niż odpowiednio wykształconych plastyków. Wyjazdy tego typu miały duże znaczenie dla rozwoju kadry wykładowców łódzkiej

⁵⁵⁴ Informacje o literaturze z zakresu wzornictwa, „Informator Wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1963, nr 1, s. 59-60.

⁵⁵⁵APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Odzieżowego w Łodzi, *Protokół z posiedzenia Prezydium Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej, odbytego w dniu 2 czerwca 1962 r. Pod przewodnictwem wiceprezesa Rady Ministrów Obywatela Eugeniusza Szyra*, 1959-1982, sygn. 1471, s. 7.

⁵⁵⁶ K. Wyrzykowska, *op. cit.*, s. 2.

PWSSP. Choć zaplecze technologiczne lokalnego przemysłu zmagало się z wieloma trudnościami, władze wymagały od ekspertów w danych branżach stosowania nowoczesnych i ergonomicznych rozwiązań. Łódzkiemu środowisku artystycznemu zależało także na rozbudowaniu utrudnionych w okresie stalinizmu i socrealizmu międzynarodowych kontaktów artystycznych, z których można było czerpać inspiracje. Podczas spotkań z przedstawicielami przemysłu podkreślali duże problemy z finansowaniem przez uczelnię wyjazdów zagranicznych.

4. 2. Współpraca PRL z francuską firmą prognozującą trendy Fred Carlin

Oprócz rozwoju myśli o wzornictwie, teorii jego organizacji, metod kształcenia projektantów, współpraca z krajami kapitalistycznym miała także przynosić bardziej wymierne korzyści, w postaci produkcji tkanin modnych, atrakcyjnych dla klientów, co miało zwiększyć zyski krajowego przemysłu. Z tendencjami rozwijanymi na zachodzie polscy projektanci zaznajamiali się na drodze wyjazdów, udziału w międzynarodowych targach, a także rozbudowywania księgozbiorów poszczególnych instytucji i zakładów produkcyjnych o zachodnie publikacje poświęcone modzie i wzornictwu. Skala polskiego przemysłu włókienniczego oraz problemy, z jakimi wciąż borykał się on w zakresie odpowiedniej ilości wprowadzonych do produkcji modnych wzorów, sprawiały, że poznawanie tendencji na tej organicznej drodze przepływu informacji było jednak niewystarczające. Pojawiła się więc potrzeba nawiązania bliższej, regularnej współpracy z zachodnimi firmami animującymi wzornictwo, w ramach której do polski przesyłano gotowe tkaniny, projekty i wzorniki. W tym celu władze PRL podpisały umowę z paryską firmą Fred Carlin⁵⁵⁷.

Firmę założył ojciec Freda w 1919 r. pod nazwą *Establissemments Carlin et Fils*, a jej pierwszą siedzibą był Lyon, centrum produkcji ekskluzywnych tkanin z tradycjami sięgającymi XVIII w. Początkowo wytwarzała materiały, których próbki zebrane we wzornikach rozsyłano do paryskich firm *haute couture*. Od 1928 r. w katalogach

⁵⁵⁷ APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Odzieżowego w Łodzi, *Protokół z posiedzenia Prezydium Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej, odbytego w dniu 2 czerwca 1962 r. Pod przewodnictwem wiceprezesa Rady Ministrów Obywatela Eugeniusza Szyra*, 1959-1982, sygn. 1471, s. 7.

zaczęły pojawiać się strony poświęcone przewidywaniom trendów, zawierające analizę modnych kolorów i motywów, co sprawiło, że firma stała się prawdopodobnie pierwszą agencją przewidującą trendy na świecie⁵⁵⁸. Od 1935 r. działała w Paryżu, a jej głównymi klientami stały się zagraniczne fabryki. Po wojnie od 1947 r. zajmowała się już przede wszystkim opracowywaniem nowych wzorów na tkaniny i sprzedażą gotowych materiałów. Próbki tkanin, które nie sprzedawały się w danym sezonie wśród kontrahentów paryskich, kompilowano w specjalnych wzornikach wysyłanych za granicę, co sprawiło, że proponowane w Skandynawii, Beneluxie, Japonii i Rosji wzory nie były najnowszymi kreacjami francuskich projektantów, ale wciąż stanowiły propozycje modne i silnie osadzone w obowiązujących trendach. Ponadto Carlin był założycielem, a także pierwszym dyrektorem utworzonego w 1952 r. *Centre d'information de la couleur*, instytucji zajmującej się wzornictwem przemysłowym, która działa do dziś pod nazwą *Comité français de la couleur*. W latach 60. firma zatrudniała 12 osób, z czego jedynie jednego projektanta, kilku konsultantów do spraw wzornictwa oraz dwie osoby zajmujące się zakupami i sprzedażą. W okresie tym ok. 85% klientów firmy stanowili przedstawiciele zagranicznego przemysłu włókienniczego w tym PRL⁵⁵⁹. Informacje o wizytach przedstawicieli paryskiej agencji w Polsce zamieszczano w branżowych biuletynach. Tego typu wizyta odbyła się m. in. w dniach 4-8 lutego 1964 r. przedsiębiorstwo reprezentowali jeden z dyrektorów Benjamin Melnik (który kupił od Carlina firmę w 1972 r.) i Claude Cazamayon. W trakcie podróży odbyli szereg konferencji z przedstawicielami przemysłu włókienniczego oraz instytucji centralnych w Warszawie i Łodzi⁵⁶⁰.

Podobnie jak wzory opracowywane przez krajowych projektantów, propozycje francuskie podlegały ocenie odpowiednich komisji. Eksponowano je podczas wystaw tkanin zagranicznych, w których brali udział przedstawiciele Ministerstwa Przemysłu

⁵⁵⁸ Pierwsze miesięczne publikacje poświęcone w całości przewidywaniu trendów w 1937 r. Zaczęła wydawać francuska firma Claude Frères.

⁵⁵⁹ Thierry Maillet, *Fred Carlin: The Unknown Founder of the First French Prediction Company 1902 - 1991*, [https://www.academia.edu/2652702/FRED_CARLIN_THE_UNKNOWN_FOUNDER_OF_THE_FIRST_FRENCH_FASHION_PREDICTION_COMPANY_1902_1991], data dostępu: 25.05.2022.

⁵⁶⁰ *Informacje o pobycie w Polsce przedstawicieli firmy Fred Carlin z Paryża*, „Informator Wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1964, nr 1, s. 55.

Lekkiego, Zjednoczeń, Centralnych Laboratoriów, a także grono plastyków i technologów. W branżowych sprawozdaniach z opisywanych wydarzeń podkreślano ważną rolę, jaką dokonania francuskich projektantów odgrywały w krajowym wzornictwie. Zauważano, że kolekcje przesyłane z zagranicy są kluczowe dla dalszego rozwoju rynku szczególnie w zakresie tkanin sukienkowych, ponieważ w tym obszarze najsilniej zarysowywały się kolejne przemiany światowej mody⁵⁶¹. Władze animujące wzornictwo tkanin ubolewały, że w przesyłanych kolekcjach brakuje natomiast odpowiednich dla socjalistycznych obywateli projektów na chustki, bieliznę, chustki do nosa, szlafroki, a więc tkaniny stricte użytkowe.

Przesyłane przez francuskie firmy tkaniny miały stanowić inspirację zarówno dla plastyków i projektantów, jak i technologów, którzy podpatrywali w nich nowoczesne rozwiązania dotyczące splotu, koloryzacji i wykorzystanego surowca. Omawiana współpraca nie miała na celu imitacji rozwiązań zachodnich, co z resztą nie było możliwe ze względu na znaczną różnicę w poziomie zaawansowania technologicznego zakładów francuskich i krajowych. W branżowych artykułach otwarcie przyznawano, że część z wzorów nie może być odtworzona, podkreślano, że nie wszystkie sugestie odpowiadały naszym potrzebom i możliwościom, np. ze względu na surowiec (najwyższej klasy bawełny, jedwab ciągły, włókno syntetyczne niedostępne w kraju)⁵⁶². Wskazuje to na problemy z dostępnością surowców, który podkreślali praktycznie wszyscy przedstawiciele krajowego środowiska włókienniczego, zarówno na poziomie łódzkiej PWSSP jak i reprezentantów poszczególnych przedsiębiorstw, a także centralnych instytucji animujących wzornictwo. Ze względu na fakt, że nie wszystkie z zagranicznych wzorów nadawały się do powtórzenia w ograniczonych warunkach krajowego przemysłu, konieczne było sprowadzanie ich znacznej ilości, ponieważ często blisko połowa z nich była odrzucana z powyższych powodów podczas zebranych odpowiednich komisji. Świadczyć mogą o tym statystyki współpracy w przemyśle bawełnianym za rok 1967, kiedy z 250 przesłanych na mocy umowy z francuską firmą wzorów, jedynie 144 przyjęto do odtworzenia, reszta

⁵⁶¹ *Wystawa tkanin wykonanych w oparciu o wzory zagraniczne*, „Informator Wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1967, nr 1, s. 8.

⁵⁶² *Ibidem*.

(106) miała zostać przeznaczona na cele szkoleniowe. Próbkę z firmy Carlin stanowiły większość wszystkich (408) pozyskanych z zagranicy w przytaczanym sezonie, na resztę składały się zakupy dokonywane podczas targów, pokazów, itp.

Na drodze inspiracji trendami rozwijającymi się na zachodzie w polskim wzornictwie stosunkowo szybko pojawiały się obowiązujące na świecie tendencje takie jak wzory ornamentalne, inspirowane sztuką i kulturą materialną Meksyku⁵⁶³, Bliskiego i Dalekiego Wschodu⁵⁶⁴, starożytnością⁵⁶⁵, a także te nawiązujące do nowoczesnych kierunków artystycznych pop-artu i op-artu. Należy jednak zwrócić uwagę, że ze względu na żmudny proces selekcji wzorów i brak możliwości technologicznych realizacji najodważniejszych propozycji, krajowe wzornictwo tkanin raczej podążało za światowymi trendami, niż je wyprzedzało. Winą za taki stan rzeczy obarczano głównie przedstawicieli handlu, którzy bali się podejmować odważne decyzje, wybierając wzory o dosyć tradycyjnych motywach, mimo nacisków ze strony instytucji centralnych. Za opracowanie nowoczesnego wzornictwa tkanin, które mogłoby konkurować poziomem z rozwiązaniami zachodnimi, a więc pretendującego do wyznaczania trendów, odpowiedzialni w znacznej mierze byli wykładowcy i absolwenci łódzkiej PWSSP. W realizowanym procesie dydaktycznym wykładowcy wydziałów włókienniczych zwracali szczególną uwagę na powiązanie kwestii odkrywczości, świeżości, (realizowanej na drodze rozwoju ogólnoplastycznego) z obowiązującymi na świecie, zachodnimi tendencjami. Świadczyć o tym może chociażby wpisanie modnych wzorów

⁵⁶³ W. Zielińska, *Inspiracja sztuką Meksyku*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1966, nr 3, s. 1-4.; W. Zielińska, *Aktualna interpretacja motywów meksykańskich*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1966, nr 6, s. 1-4.

⁵⁶⁴ por. B. Toeplitz, *Motywy wschodnie drukowane na tkaninach odzieżowych*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 7-8, s. 1-4.

⁵⁶⁵ A. Nahlik, *Tkaniny hellenistycznego Egiptu*, „Informator Wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1967, nr 1, s. 59-64.

inspirowanych starożytnością w zadania realizowane na poszczególnych specjalizacjach⁵⁶⁶.

W wyniku procesu powstawać miały wzory modne, wpisujące się w zasadę „handlowości”, atrakcyjne dla klientów, śledzących kolejne przemiany w wyglądzie obywateli krajów kapitalistycznych. Przykładem modnej tkaniny, ilustrującej tę zasadę oraz wpisującej się we wspomnianą fascynację sztuką starożytną, może być projekt Barbary Antoniewicz, powstały w pracowni projektowania tkaniny dekoracyjnej prowadzonej przez Janinę Tworek-Pierzgalską w 1966 r. Operuje on charakterystycznym dla tego typu motywów pasowym układem, w który wpisano ujęte z profilu elementy nawiązujące do hieroglifów (il. 66). Kolejny przykład to tkanina Jerzego Kudukisa, zaprojektowana w pracowni tkaniny dekoracyjnej Marii Obrębskiej-Stieber w roku akademickim 1961/1962. Motyw również ujęto w pasową kompozycję. Poszczególne płaszczyzny wypełniają szlaki z greckiego klucza i syntetycznie ujęte sylwetki zwierząt (il. 67).

Mimo że w prasie poświęconej tematowi podkreślano zasadność korzystania z zagranicznych wzorów w zakresie inspiracji, a czasem ich dosłownego powielania, autorzy tekstów przestrzegali krajowych projektantów przed imitacją. Zauważano, że przepływ tendencji pomiędzy różnymi ośrodkami był cechą charakterystyczną wzornictwa od najdawniejszych czasów. W gospodarce centralnie planowanej przyswajanie wzorów obcej kultury miało jednak rządzić się pewnymi prawidłowościami. Zalecano korzystanie z jak najszerzego wachlarza inspiracji, natomiast podkreślano, że *nie wolno mechanicznie komplikować, snobistycznie zwracać się do źródeł, których się nie czuje, nie zna i nie rozumie, do klimatów kolorystycznych obcych - byle modnych*⁵⁶⁷. Podobne podejście należało stosować do tradycyjnych

⁵⁶⁶ por. AASPŁ, Programy nauczania na rok 1961/1962, *Zakres tematów do opracowania dla studentów III r. Pracowni kostiumografii w roku Akadem. 1961/62 opracowany przez Wandę Borowską*, 1961-1962, sygn. 1/102, s. 17; AASPŁ, Programy nauczania na rok 1961/1962, *Program nauczania w Katedrze projektowania druku dekoracyjnego prowadzonej przez Marię Obrębską-Stieber w roku akademickim 1962/1963*, 1961-1962, sygn. 1/102, s. 32; AASPŁ, Programy nauczania na rok 1961/1962, *Program nauczania w pracowni druku prowadzonej przez Teresę Tyszkiewicz na rok szkolny 1962/1963*, 1961-1962, sygn. 1/102, s. 142.

⁵⁶⁷ W. Zielińska, *Oryginalność i wpływy obce we wzornictwie tkanin*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 9, s. 1.

wzorów wywodzących się z kultury polskiej. Projektantów zachęcano więc do jak najbardziej kreatywnego podejścia, które według ekspertów miało przyczynić się do opracowania nowoczesnego, unikalnego polskiego wzornictwa:

obecnie, gdy mamy cały szereg placówek wzorniczych w kraju, istnieje wyjątkowo korzystna sytuacja do tworzenia przemysłanego, świadomie organizowanego wzornictwa, uwzględniającego wartości światowe i wnoszącego własny, rodzimy wkład do dorobku ogólnego⁵⁶⁸.

4. 3. Wzornictwo tkanin przeznaczonych na eksport

Postulowana w kręgach ministerialnych, realizowana na łódzkich wydziałach włókienniczych odkrywczność, miała stanowić wyróżnik krajowej produkcji na arenie międzynarodowej. Ogromne znaczenie dla gospodarki PRL miały dewizy, które pozyskiwano na drodze intratnych zamówień od zagranicznych klientów z całego świata. Według danych przedstawianych przez Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego eksport tkanin stopniowo wzrastał, od 33078 tysięcy metrów w 1958 r. do planowanych 133050 tysięcy metrów w roku 1962⁵⁶⁹.

W celu zmaksymalizowania zysków z eksportu tkanin, te z nich przeznaczone na handel zagraniczny musiały odznaczać się szczególnie wysokim poziomem wzornictwa i jakości wykonania. Był to jeden z ważnych elementów polityki propagandowej PRL. Do szeregowych obywateli trafiały więc często tkaniny drugiego gatunku. Wobec rosnącej na rynku europejskim konkurencji zastosowanie najnowszych technologii i unikalnego wzornictwa miało zapewnić łatwiejsze i sprawniejsze podpisywanie umów z poszczególnymi kontrahentami. W sukurs eksportowi miały przyjść również rządowe dyrektywy, na drodze których można było zaplanować wzornictwo tak, aby odpowiadało gustom poszczególnych przedstawicieli światowych rynków. Pomoc w realizacji zagadnienia miały przede wszystkim oferować komórki wzorujące, do których należało zadanie opracowywania nowych wzorów

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

⁵⁶⁹ APL, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Projekt programu działania zakładów, komórek wzorujących, rytowni i drukarni dla potrzeb eksportu w przemyśle bawełnianym*, 1959-1982, sygn. 4217, s. 6-7.

przeznaczonych na eksport. Według wytycznych planowano w nich zatrudniać więcej plastyków, a w przyszłości jednostki tego typu miały działać przy wszystkich drukarniach funkcjonujących w przemyśle. W celu usprawnienia eksportu konieczne było zwiększenie mocy przerobowych krajowego przemysłu włókienniczego. W związku z tym planowano dalej rozwijać parki maszynowe, szczególnie w zakresie drukarni filmowych i wyposażenia rytowni (fotorytownie i pantografy).

4. 4. Wzornictwo tkanin przeznaczonych na rynki blisko i daleko wschodnie oraz afrykańskie

Na drodze dalszego usprawniania produkcji tkanin przeznaczonych na eksport starano się dokonać orientacyjnego podziału kierunków i specjalizacji poszczególnych zakładów. Rynki zagraniczne podzielono na 7 obszarów geograficznych: państwa skandynawskie i europejskie (Szwecja, Norwegia, Finlandia, Irlandia, NRF, Szwajcaria, Francja, Belgia, Grecja) - ZPB. im. Bojowników Rewolucji 1905 r. w Pabianicach oraz ZPB. im. II Armii Wojska Polskiego w Bielawie; Bliski Wschód i Afryka Północna (Irak, Iran, Libia, Liban, Maroko, Tunis, Algier - ZPB. im. Stanisława Dubois w zakresie tkanin z włókna sztucznego ZPB. im. Feliksa Dzierżyńskiego i ZPB. im. Kunickiego w zakresie barchanów); Daleki Wschód (Indonezja, Burma, Kambodża, Syjam, Wietnam i Hong Kong - ZPB. im. Marchlewskiego w zakresie kretonów bawełnianych, drukowanych tkanin koszulowych, flanel i innych); Afryka Środkowa (Ghana, Uganda, Etiopia, Sudan i Tanganika - ZPB. im. II Armii WP w Bielawie w zakresie tkanin z włókna sztucznego); Afryka Południowa (Związek Afryki Południowej, Rodezja, Australia i Ceylon - ZPB. Marchlewskiego); Ameryka Północna (USA i Kanada - ZPB. im. Obrońców Pokoju w zakresie flaneli drukowanych i barwnych batystów i fulardów); Ameryka Środkowa (Haiti, Panama, Trynidad, Jamajka, Gujana Brytyjska i Kuba - ZPB. im. Obrońców Pokoju, ZPB. im. Dąbrowszczaków w Bielawie)⁵⁷⁰.

Ważnym elementem współpracy lokalnego przemysłu włókienniczego z zagranicą był eksport tkanin do krajów bliskiego wschodu, Afryki i Azji. Poszczególne

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

kontrahenci przesyłali swoje wzory, które następnie produkowano w lokalnych zakładach⁵⁷¹. W oczach ekspertów ich poziom nie był jednak zbyt wysoki. Przyczyniało się to do obniżenia poziomu krajowej produkcji, ponieważ tkaniny odrzucone przez kontrahentów trafiały na rynek wewnętrzny⁵⁷². Pojawiła się więc potrzeba zaproponowania kontrahentom z bliskiego wschodu opracowywanych przez polskich projektantów wzorów, które przyczyniłyby się także do urozmaicenia krajowej produkcji. W celu lepszego zaznajomienia krajowych projektantów z tendencjami popularnymi na bliskim wschodzie, w branżowej prasie publikowano artykuły omawiające ten problem⁵⁷³.

Kolejnym elementem współpracy miały być specjalne giełdy, podczas których krajowi projektanci mogli lepiej zaznajomić się z wzornictwem popularnym na danym obszarze. Jednocześnie zaznaczano, że polscy projektanci, opracowując wzornictwo kolekcji eksportowych, nie powinni zbyt poddawać się konserwatywnym upodobaniom zagranicznych klientów, a raczej starać się wprowadzać nowoczesność w tym zakresie. Pracę przy projektowaniu wzorów dla krajów egzotycznych miały poprzedzać badania dotyczące: klimatu, kolorystyki pejzażu, fauny i flory, sztuki i motywów ornamentalnych tradycyjnych dla poszczególnych krajów. Wytyczne centralne opracowywano na podstawie fotografii sprzętów codziennego użytku, broni, przedmiotów obrzędowych, bębnow, tkanin, malarstwa ściennego i tatuażu⁵⁷⁴. Proponowane krajom bliskiego i dalekiego wschodu wzory miały operować dużymi kontrastami kolorystycznymi, gęstą siatką prostych elementów geometrycznych oraz

⁵⁷¹ por. ASPŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Wzory klientów zagranicznych przyjęte do produkcji w latach 1959-1963, 1959-1982*, sygn. 4197; ASPŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Próbki wzorcowe tkanin na eksport 1962-1965, 1959-1982*, sygn. 4198.

⁵⁷² I. Tybor, *Niektóre zagadnienia estetyki przemysłowej*, „Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 4, s. 170.

⁵⁷³ D. Michno, B. Toeplitz, *O wzornictwie eksportowym dla krajów egzotycznych*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego; dodatek do miesięcznika „Przegląd Włókienniczy” 1963, nr 7-8, s. 1.

⁵⁷⁴ por. W. Zielińska, *Wzory tkanin na przestrzeni wieków*, „Informator wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1967, nr 2, s. 79-85; Janina Langer, *Sztuka Afryki*, „Informator wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego”, 1968, nr 1, s. 48-49.

odcieniami brązu, czerwieni, czerni i bieli⁵⁷⁵. Jednocześnie kolorystykę proponowanych wzorów starano się dostosować do tej określonej w zamówieniu.

5. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w okresie odwilży politycznej po 1956 r.

Okres odwilży politycznej, który nastąpił ok. 1956 r. spowodował wycofanie się władz z promowania socrealizmu jako jedyne, słusznego kierunku, w którym powinna rozwijać się kultura⁵⁷⁶. Symbolicznym wręcz wydarzeniem, zwiastującym nowy okres rozwoju, w który weszła polska sztuka, była Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale, zorganizowana w 1955 r. w ramach V Światowego Festiwalu Studentów i Młodzieży. Biorący w niej udział młodzi artyści (26-33 lata) nie zaproponowali jednak jednolitego frontu i drogi do nowoczesności, przeważającą tendencją, dzięki której starano się odejść od postulowanego w poprzednim okresie realizmu, była deformacja oraz ukazywanie egzystencjonalnego niepokoju⁵⁷⁷. Stosowane przez artystów formy odnosiły się do doświadczeń postkubistycznych i nawiązywały do międzywojennego ekspresjonizmu⁵⁷⁸. Łódzkie środowisko artystyczne podczas wystawy reprezentował student PWSSP Lech Kunka. Wystawa przyczyniła się znacznie do otwarcia się krajowego środowiska artystycznego na poszukiwania twórcze i opracowywanie nowych tendencji w malarstwie. Dzięki wystawie sztuka zaczęła otwarcie krytykować rzeczywistość, co stało w opozycji do wyidealizowanej wizji socjalizmu przedstawianej w dziełach nurtu socrealistycznego.

Artystą, przed wojną silnie związanym z łódzkim środowiskiem artystycznym, który aktywnie włączył się w dyskusję dotyczącą kondycji i przyszłości polskiej kultury

⁵⁷⁵ D. Michno, B. Toeplitz, *O wzornictwie...*, *op. cit.*, s. 1.

⁵⁷⁶ Bardziej szczegółowo proces ten opisuje Jakub Dąbrowski, *Produkowanie estetyk, produkowanie podmiotu. Początki odwilży i wolność twórcza w sztukach wizualnych na przykładzie wystawy w Arsenale*, „Artium Quaestiones” 2019, nr 7, s. 381-408.

⁵⁷⁷ A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*, Warszawa 1981, s. 32-33.

⁵⁷⁸ O wpływie ekspresjonizmu na środowisko artystów wystawiających w Arsenale, por. J. Balisz-Schmelz, „*Ewokują monstra rozkładu*” *Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie - przeciw faszyzmowi” w świetle „niemiecko-niemieckiego” sporu o ekspresjonizm*, „Folia Historiae Artium” 2018, t 16, s. 121-133.

w okresie odwilży, był przyjacielem Strzemińskiego, niegdysiejszy członek grupy „a.r.” Julian Przyboś. Pisarz negatywnie ocenił pokaz w Arsenale, nazywając go prowincjonalnym, płytkim naśladownictwem kierunków awangardowych, stwierdzając, że na *Wystawie Młodych nie ma tematyki współczesnej, a dominuje ekspresjonistyczna potworność*⁵⁷⁹. Opisywaną tendencję do ukazywania mrocznej strony egzystencji, operując przy tym zdeformowanymi formami i brzydotą, nazwał „turpizmem”⁵⁸⁰. Przyboś był zwolennikiem metod dydaktycznych Strzemińskiego, uważał, że na pierwszych latach studiów:

plastyka trzeba ćwiczyć w chwytaniu zasadniczych, a więc abstrakcyjnie uwydatnionych kontrastów form. Nie od rysowania pojedynczych przedmiotów, czy zestawu przedmiotów, ale od dostrzeżenia zasadniczej gry linii i kolorów kontrastowych, równoważących się w płaszczyźnie i w przestrzeni - zaczynają uczniowie Fijałkowskiego i Kunki.

Tym samym pochwalił proces dydaktyczny realizowany w łódzkiej uczelni, głównie za sprawą wymienionych powyżej młodych asystentów. Zauważał także, że w szkole nie wygasła jeszcze myśl nowoczesna. Świadczyć o tym miał fakt, że mimo trudnego okresu socrealizmu, znaczna część projektów studentów (według Przybosia 3/4 przedstawianych do komisji ocen, podczas gdy z 50 wzorów zaprojektowanych w kręgu IWP wybierano tylko jeden) kupowanych jest przez przemysł. Swoje rozważania skwitował stwierdzeniem, że *do szkoły winien wrócić Stefan Wegner; wtedy będzie można mieć pewność, że zespół wraz z Kunką, Fijałkowskim, Modzelewskim i Tyszkiewiczową przywróci tej uczelni jej niedawną świetność*⁵⁸¹.

Powyższy komentarz Przybosia stanowi dobre wprowadzenie do dalszych losów szkoły, nad którą w okresie odwilży zaczęło krążyć widmo zamknięcia. Pierwszym zwiastunem problemów na linii łódzka PWSSP i Ministerstwo Kultury i Sztuki było ograniczenie jej struktury do jednego wydziału zgodnie z reformą Ireny

⁵⁷⁹ J. Przyboś, *O młode malarstwo. Dyskusja o Młodej Plastyce*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 37, s. 9.

⁵⁸⁰ A. Kępińska, *op. cit.*, s. 32-33.

⁵⁸¹ J. Przyboś, *W Łodzi i w Stalinogrodzie*, „Przegląd Kulturalny” 195, s. 5.

Mengelowej. Wobec odwilży w kręgach ministerialnych pojawiła się potrzeba zreformowania szkolnictwa artystycznego, a władze łódzkiej uczelni obawiały się, że może ona paść ofiarą nowych decyzji. W pierwszej połowie lat 50. w prasie zaczęły pojawiać się artykuły krytykujące krajowe placówki za zbytne skupianie się na formalizmie i subiektywnych poglądach poszczególnych wykładowców⁵⁸². Hasło „formalizm”, którego symbolem w okresie socrealizmu stała się twórczość Strzemińskiego i jego uczniów, ciążyło szczególnie nad łódzką szkołą.

Pierwszym oficjalnym zwiastunem niepokojących planów wobec uczelni, jakie zaczęły pojawiać się w kręgach ministerialnych, były koncepcja przedstawiona przez wiceministra Ministerstwa Kultury i Sztuki Lucjana Motykę, podczas zjazdu rektorów uczelni artystycznych w maju 1956 r. Według pomysłu, na łódzkiej uczelni miało zostać zlikwidowane studium ogólnoplastyczne. W planach było pozostawienie jedynie specjalizacji projektowych, na które mieli po 2-3 latach być kierowani mniej zdolni studenci Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Warszawie⁵⁸³. Pomysł ten zaniepokoił władze i grono pedagogiczne uczelni, ponieważ stanowić mógł pierwszy krok do zdegradowania placówki do poziomu szkoły zawodowej. We wspomnianych obradach PWSSP reprezentował Roman Modzelewski, który zreferował ministerialne ustalenia podczas posiedzenia senatu uczelni w dniu 28 maja 1956 r. Zebrani zdecydowali się szybko reagować i podjęli uchwałę protestacyjną, której treść przesłano do Komitetu Centralnego i Komitetu Łódzkiego PZPR - I sekretarza Michaliny Tatarkówny, Ministerstwa Kultury i Sztuki, Wandy Załuskiej dyrektorki CZSA, a także dyrektorki departamentu wzornictwa w Ministerstwie Przemysłu Lekkiego Marii Ubranowiczowej i Prezydium Rady Narodowej Miasta Łodzi⁵⁸⁴. W dokumencie starano się przede wszystkim podkreślić wyjątkową rolę, jaką szkoła odgrywała w procesie podnoszenia poziomu krajowego wzornictwa włókienniczego. Zauważano, że:

jest jedyną w tej chwili szkołą, która przygotowuje kadry projektantów dla komórek wzorcujących w przemyśle. Z przygotowania przemysł jest na ogół zadowolony i już dzisiaj w niektórych działach około 100% produkcji jest

⁵⁸² D. A. Mętrak, *op. cit.*, s. 527.

⁵⁸³ J. Ładnowska, *Kronika...*, *op. cit.*, s. 160.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, s. 161.

projektowane przez nich. [...] Sprawa sztuki związanej z życiem, a szczególnie przemysłem jest zagadnieniem bardzo dużej wagi pod względem ekonomicznym i społecznym... Skasowanie jedynej uczelni, która postawiła sobie za cel pracę nad tym zagadnieniem, jest dowodem niedoceny tego zagadnienia. Oddawanie kierownictwa tego działu pracy w ręce uczelni, która nie potrafiła nawiązać żadnej współpracy z przemysłem jest niezrozumiałe⁵⁸⁵.

Władze pozostały głuche na przedstawione postulaty i argumenty, natomiast podjęły próbę załagodzenia sytuacji, którą była wizytacja ministra Motyki. Ten jednak skrytykował organizację placówki i podtrzymał wcześniejszą decyzję o wstrzymaniu rekrutacji na I rok studiów w roku akademickim 1956/1957. Wraz z reorganizacją szkoły, dochodziło do stopniowej rezygnacji z wprowadzania silnej podbudowy ideologicznej do programów krajowych uczelni artystycznych. Na mocy uchwały podjętej 27 lutego 1957 r. uchylono zarządzenie z 1953 r. organizujące na uczelniach katedry marksizmu-leninizmu⁵⁸⁶.

W 1957 r. Ministerstwo Kultury i Sztuki podzielono na 23 jednostki, a organizację szkolnictwa powierzono Centralnemu Zarządowi Szkół Artystycznych⁵⁸⁷. Na drodze podjętych w latach 1957-1959 działań zreorganizowano Akademię w Krakowie i Warszawie, a także PWSSP w Poznaniu i Krakowie⁵⁸⁸. Sytuacja łódzkiej uczelni uległa nieznacznej poprawie w roku akademickim 1957/1958, kiedy przywrócono studium ogólne oraz podzielono ją na trzy studia specjalizacyjne: tkaniny, druku i odzieży. W kolejnym roku przemianowano je na studium tkactwa, druku na tkaninie oraz odzieży, galanterii i grafiki żurnalowej. Sytuacja, w której uczelnia podzielona była na poszczególne studia, sprawiała, że jej pozycja jako ośrodka akademickiego nie była ugruntowana. Co prawda Ministerstwo podkreślało, że kierownicy studiów zachowywali kompetencje dziekanów, natomiast nie gwarantowało

⁵⁸⁵ Dokument cytuje Henryk Anders. Mimo że wypis opatrzony jest przypisem, że oryginał przechowywany jest w archiwum szkoły, nie udało się go odnaleźć. Cytat za: H. Anders, *op. cit.*, s. 30.

⁵⁸⁶ A. Rottenberg, *op. cit.*, s. 198-199.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, s. 196., por. Załącznik do uchwały 355/57 R. M. Z dn. 29 sierpnia 1957, Biuletyn Ministerstwa Kultury. 1958, nr 1, s. 1.

⁵⁸⁸ D. A. Mętrak, *op. cit.*, s. 527.

to ustabilizowanej pozycji naukowej⁵⁸⁹. Do podziału na wydziały (ubioru i tkaniny) powrócono dopiero w roku akademickim 1965/1966. Kolejnym sygnałem świadczącym o niekorzystnych dla uczelni planach pojawiających się w kręgach ministerialnych pod koniec lat 50. był referat Wandy Załuskiej (dyrektorki CZSA), w którym sygnalizowała, że nie wszystkie szkoły wyższe utrzymają miano akademii, a część z nich stanie się szkołami zawodowymi. Zależne było to od ilości etatów profesorskich, których łódzka uczelnia wciąż posiadała zbyt mało. Perspektywa przemianowania uczelni na szkołę zawodową zgadzała się z poglądami lansowanymi przez przedstawicieli lokalnego przemysłu włókienniczego, którzy postulowali, aby PWSSP skupiała się głównie na współpracy z poszczególnymi zakładami. Pojawił się nawet pomysł, aby studenci i wykładowcy uczelni podjęli się zadania projektowania całych kolekcji asortymentów. Mimo że zabieg ten byłby niewątpliwie korzystny finansowo dla szkoły, jego wprowadzenie w życie oznaczałoby jednak, że szkoła stałaby się po prostu kolejną komórką wzorującą, na co nie zgadzało się łódzkie środowisko, starające się ciągle rozwijać instytucję.

W omawianym okresie odwilży politycznej środowisko łódzkiej PWSSP, składające się wciąż w znacznej mierze z byłych współpracowników i przyjaciół artysty, zaangażowało się w rehabilitację Władysława Strzemińskiego. W 1958 r. wydano „Teorię Widzenia” z przedmową Juliana Przybosia i obwolutą projektu Lecha Kunki⁵⁹⁰. Rok akademicki 1959/1960 zainaugurował wykład, w którym Stefan Wegner podkreślał rolę malarza w utworzeniu łódzkiej uczelni, a także znaczenie i wpływ jego poglądów teoretycznych na realizowany proces dydaktyczny⁵⁹¹. Wystąpienie, w którym autor otwarcie krytykował ówczesnych lokalnych prominentów, po raz kolejny zaognił napięte relacje pomiędzy uczelnią a lokalnym okręgiem ZPAP⁵⁹².

Podobnie jak w przypadku wzornictwa, poczynając od lat 60., w Ministerstwie Kultury podejmowano dalsze starania mające na celu centralizację programowania nauczania realizowanego w wyższych uczelniach artystycznych. W 1962 r.

⁵⁸⁹ H. Anders, *op. cit.*, s. 30.

⁵⁹⁰ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958.

⁵⁹¹ J. Ładnowska, *op. cit.*, s. 169.

⁵⁹² H. Anders, *op. cit.*, s. 38.

Ministerstwo Kultury i Sztuki, na mocy Zarządzenia nr 131 z dnia 20.12.1962 r., utworzyło Radę Wyższego Szkolnictwa Artystycznego. Wybory do niej miały odbywać się dwustopniowo: poszczególne uczelnie, spośród samodzielnych pracowników naukowych, wybierały elektorów, którzy następnie wybierali przedstawicieli reprezentujących szkołę w Radzie. Na mocy ustaleń łódzkiej uczelni na 10 pracowników przyznano 2 miejsca elektorskie⁵⁹³. W wyniku tajnego głosowania, które odbyło się na łódzkiej uczelni 10 stycznia 1963 r., na elektorów wybrano Romana Modzelewskiego i Mariana Wimmera. Przedstawicielami uczelni w Radzie mieli zostać Teresa Tyszkiewicz i Roman Modzelewski⁵⁹⁴.

Na przestrzeni lat kierunki związane z projektowaniem tkanin wchodziły w skład różnych jednostek łódzkiej PWSSP. Do 1965 r. funkcjonowały w ramach studiów: tkactwa, tkaniny drukowanej i odzieży, galanterii i rysunku żurnalowego. Po 1965 r. uczelnię podzielono na dwa wydziały: ubioru i tkaniny, pod taką nazwą jednostki funkcjonowały do roku akademickiego 1970/1971. Wobec rezygnacji z pracy Lucjana Kintopfa, szczególnie źle rysowała się sytuacja specjalizacji tkackiej. W roku akademickim 1957/1958 nie utworzono poświęconego jej studium. W latach 1960-1965 kierowali nim Aniela Bogusławska (1960-1963) i Zygmunt Ogrodowczyk (1959; 1964). Kierownikiem studium druku w latach 1957-1962 był absolwent uczelni, uczestnik „Arsenału” Lech Kunka. Od roku akademickiego 1962/1963, aż do reformy w 1965 r., studium kierowała, związana ze szkołą od samego początku jej istnienia, Maria Obrębska-Stieber. Artystka wciąż blisko współpracowała z Teresą Tyszkiewicz, która aktywnie angażowała się w organizację krajowego wzornictwa tkanin, a także prowadziła pracownię druku na tkaninie. Utworzone w latach 50. na uczelni studium odzieży, do 1960 r. kierowane było przez Wandę Borowską. W kolejnych latach zastąpił ją Henryk Anders, w głównej mierze to jednak artystka była odpowiedzialna za kształcenie projektantów.

Oprócz wykładowców nauczających projektowania, na uczelni konieczne było zatrudnianie specjalistów technicznych, w programach nauczania i planach

⁵⁹³ Dz. urz. Min. Kult., 1963 nr 1, póź. 1, 2, 3, 4, 5.

⁵⁹⁴ AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Protokół z zebrania samodzielnych pracowników nauki PWSSP w sprawie wyboru elektorów odbytego w dniu 10.01.1963 r.*, 1960-1966, , 1960-1966, sygn. 1/35, s. 59.

rozwojowych poszczególnych jednostek (szczególnie tych związanych z tkactwem) podnoszono potrzebę zatrudnienia większej ilości asystentów i wykładowców warsztatowych⁵⁹⁵. W latach 60. najważniejszymi nauczycielami przedmiotów związanych z technicznym procesem powstawania tkanin byli Helena Szumska, nauczająca teorii splotów tkackich⁵⁹⁶ oraz Bogusław Tarchalski, kierownik katedry technologii na studium tkaniny drukowanej⁵⁹⁷. Władze uczelni postulowały także zwiększenie liczby etatów w zakresie pomocników technicznych, pomagających studentom w obsłudze warsztatów⁵⁹⁸. Realizowane metody kształcenia zakładające silne powiązanie sztuki z rygiem przemysłowym, przynosiły znaczne efekty. Łódzka szkoła kojarzona była z wysokim poziomem, co podkreślali recenzenci kolejnych pokazów, w których brali udział wykładowcy, studenci i absolwenci szkoły⁵⁹⁹. Reorganizacja z 1965 r., mimo że zmieniła strukturę szkoły, nie zmieniła składu personalnego kadry pedagogicznej, która dobrze wywiązywała się ze swojego zadania.

W latach 1956-1968 wykładowcy łódzkiej uczelni, w przygotowywanych przez siebie programach, podkreślali znaczenie, jakie kształcenie realizowane na jednostkach włókienniczych odgrywa w tworzeniu przyszłych kadr dla przemysłu⁶⁰⁰. W programie

⁵⁹⁵ AASPL, Programy nauczania 1962/1963 - 1963/1964, *Plan pracy naukowej Katedry Tkactwa Odzieżowego na lata 1963/1964, 1962-1964*, sygn. 1/105, s. 86.

⁵⁹⁶ AASPL, Programy nauczania na rok 1961/1962, *Program Teorii Splotów Tkackich autorstwa Heleny Szumskiej*, 1961-1962, sygn. 1/102, s. 68; AASPL, Programy nauczania na rok 1962/1963, *Studium tkactwa: Program zajęć warsztatowych 1962/63 autorstwa Heleny Szumskiej*, 1962-1963, sygn. 1/103, s. 39-41.

⁵⁹⁷ J. Ładnowska, *op. cit.*, s. 181.

⁵⁹⁸ AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Pismo z dnia 30 maja 1962 r. dotyczące uzasadnienia zmian w planie etatów i funduszu płac prac. Działalności podstawowej zgłoszonych w preliminarzu na rok 1963*, 1960-1966, sygn. 1/35, s. 25; AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Pismo z dnia 12.08.1960 r. dotyczące decyzji etatowej z dnia 10.07.1960 r., nr ZSA-V-2-1-42-60*, 1960-1966, sygn. 1/35, s. 29.

⁵⁹⁹ Szczegóły opisane zostały w części pracy poświęconej wystawom.

⁶⁰⁰ por. np. AASPL, Programy nauczania 1958/1959, *Projektowanie tkaniny dekoracyjnej /druk/ wnętrza użyteczności publicznej w pracowni Lecha Kunki*, 1958-1959, sygn. 1/99, s. 20; AASPL, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Program Pracowni Druku Odzieżowego na rok akademicki 1957/1958 autorstwa Teresy Tyszkiewicz*, sygn. 1/95, s. 162; AASPL, Programy nauczania 1962/1963 - 1963/1964, *Plan pracy naukowej Katedry Tkactwa Odzieżowego na lata 1963/1964, 1962-1964*, sygn. 1/105, s. 84.

dydaktycznym Zakładu Druku na Tkaninie na lata 1961-1966 jako cel procesu dydaktycznego określono:

w oparciu o wszechstronny rozwój studenta, pełne przygotowanie artystyczne i fachowe - wykształcenie specjalisty, który w ramach współpracy z przemysłem, względnie wytwórczością rękodzielniczą potrafi wnieść intelektualne i artystyczne wartości na odcinku pracy kompozycyjnie, doświadczalnej lub kierowniczej w zakresie wzornictwa⁶⁰¹.

W dokumentach podkreślano, że przygotowany w uczelni projektant będzie w stanie realizować zadania społeczne związane z wzornictwem, a także odpowiadać na zapotrzebowanie rynku i lokalnych zakładów przemysłowych. Kształcenie odbywało się w duchu poszanowania dla możliwości poszczególnych zakładów oraz warsztatów szkolnych⁶⁰², a student, w oparciu o znajomość bazy technicznej i procesów produkcyjnych, uczył się myśleć realnie z uwzględnieniem specyfiki tkaniny⁶⁰³. Na tej drodze miała zacieśniać się współpraca z Laboratorium Zjednoczenia Przemysłu Lniarskiego i Przemysłu Bawełnianego.

5. 1. Profil łódzkiej PWSSP, starania o utrzymaniu statusu uczelni artystycznej

Choć łódzka uczelnia sprawnie wywiązywała się z postawionego przed nią zadania kształcenia projektantów dla włókiennictwa, w jej środowisku zaczęto obawiać się, że ze względu na specjalizację zostanie zdegradowana do roli szkoły zawodowej. Głównym problemem, z którym zmagala się uczelnia w świetle powyższych planów, było systematyczne ograniczanie etatów i godzin w zakresie przygotowania

⁶⁰¹ AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Dydaktyczny plan pracy Katedry Druku na Tkaninie na lata 1961-1966* autorstwa Teresy Tyszkiewicz, 1960-1966, sygn. 1/35, s. 86.

⁶⁰² AASPL, Programy nauczania 1962/1963 - 1963/1964, *Program nauczania w pracowni projektowania tkaniny odzieżowej prowadzonej przez Zygmunta Ogrodowczyka 1962/1963*, 1962-1964, sygn. 1/105, s. 72.

⁶⁰³ AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Dydaktyczny plan pracy Katedry Druku na Tkaninie na lata 1961-1966* autorstwa Teresy Tyszkiewicz, 1960-1966, sygn. 1/35, s. 86.

ogólnoplastycznego. Studium ogólne, funkcjonujące w latach 1957-60 pod kierownictwem Stefana Wegnera, nie było podzielone na katedry, które wprowadzono na drodze próśb kierowanych do Ministerstwa przez uczelnię w roku akademickim 1961/1962. Na przestrzeni lat 60. szkoła silnie zabiegała o przywrócenie jej charakteru uczelni artystycznej, kształcącej plastyków, którzy na drodze edukacji zdobywaliby elastyczne, szerokie wykształcenie plastyczne, a nie jedynie byli przyuczani do rzemiosła włókienniczego. Miało to ogromne znaczenie, ponieważ bez odpowiednio szerokich horyzontów artystycznych, absolwenci uczelni nie byli w stanie kreować krajowego wzornictwa tkanin, a ich rola powoli zaczynała ograniczać się do mało wymagającej pod względem kreatywności pracy w poszczególnych zakładach włókienniczych, w której rozrysowywali wzory, a często nawet kopiowali zagraniczne propozycje dostosowując je do możliwości lokalnego przemysłu. Wobec usilnie głoszonej w kręgach centralnych potrzeby podniesienia poziomu artystycznego produkowanych tkanin, władze i grono pedagogiczne uczelni podkreślały, że realizacja tego zadania nie będzie możliwa, jeśli studenci w pierwszym rzędzie będą nie plastykami, artystami, a jedynie wyrobnikami. Z koncepcją tą, zgadzali się branżowi eksperci, którzy zauważali, że

w szkole łódzkiej studium malarstwa i kompozycji (oparte w zasadniczym zrębie na doświadczeniach neoplastycyzmu i suprematyzmu), jest dla studenta niewątpliwie pomocne przy komponowaniu wzoru dla tkaniny lub druku, zaś nauka rzeźby w znacznym stopniu sprzyjać może rozwiązaniem w zakresie kostiumografii i mody⁶⁰⁴.

Według recenzji pokazów prac studentów, w opracowywanych przez nich projektach tkanin, dobrze widoczne były doświadczenia zdobywane w pracowniach malarstwa i rysunku. Ciągłe zdobywanie wiedzy z zakresu najnowszych tendencji rozwijających się w światowym malarstwie odgrywało ważną rolę w kształtowaniu nowoczesnego, świeżego wzornictwa. Problem podniesienia poziomu kształcenia ogólnoplastycznego dyskutowano już w 1959 r., kiedy postulowano, że należy zmniejszyć ilość godzin zajęć warsztatowych z chemii, materiałoznawstwa itp.,

⁶⁰⁴ S. K. Stopczyk, *W łódzkiej szkole plastycznej*, „Projekt” 1960, nr 1-2, s. 16.

kosztem zwiększenia wymiaru godzin zajęć z malarstwa, rysunku i rzeźby. Proponowano, aby na 105 godzin zajęć ogólnoplastycznych przypadało 55 godzin zajęć specjalistycznych z projektowania⁶⁰⁵. Oznaczało to znaczną zmianę względem minionego okresu, w którym zajęcia ogólnoplastyczne i z zakresu projektowania nauczano w podobnym wymiarze godzin.

Wobec pojawienia się ewentualności zdegradowania uczelni do pozycji szkoły zawodowej, w kolejnych latach (na przełomie lat 50. i 60. oraz w pierwszej połowie lat 60.) władze uczelni i jej wykładowcy usilnie zabiegali o zwiększenie wymiaru godzin zajęć z zakresu malarstwa, rzeźby i rysunku, co znalazło swoje odzwierciedlenie w memoriałach kierowanych do Ministerstwa Kultury i Sztuki. W 1963 r. Rektor uczelni Zdzisław Głowacki wystosował do Rady Głównej Szkolnictwa Artystycznego pismo, w którym prosił o zwiększenie ilości katedr malarstwa i rysunku (na mocy uchwały z 6 grudnia 1963 r. planowano ograniczyć ich liczbę do dwóch). W dokumencie podkreślał rolę, jaką w kształceniu projektantów mających podnosić poziom krajowej produkcji odgrywają czynniki ogólnoplastyczne. Postulował, aby studenci uczelni mieli szansę zaznajomić się z jak najszerszym wachlarzem postaw artystycznych, które mogłyby stanowić inspirację dla ich dalszej pracy we wzornictwie⁶⁰⁶. Ważnym elementem argumentacji władz uczelni był fakt, że likwidowanie katedr malarstwa przynosi negatywne skutki ogółowi lokalnego środowiska artystycznego. W kolejnych dokumentach przesyłanych do MKiS, informowano, że w lokalnym oddziale ZPAP przeważają „użytkownicy”, natomiast z roku na rok maleje liczba zrzeszonych w ramach związku malarzy sztalugowych. Co ciekawe, władze szkoły powoływały się na zaległości kulturowe, z jakimi borykał się okręg łódzki, które pojawiły się w wyniku niekorzystnej polityki kulturowej prowadzonej w okresie międzywojennym⁶⁰⁷.

W agitację na rzecz przywrócenia uczelni większej ilości etatów w zakresie nauczania przedmiotów z zakresu podbudowy ogólnoplastycznej włączyli się również

⁶⁰⁵ H. Anders, *op. cit.*, s. 35.

⁶⁰⁶ AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Pismo skierowane do Przewodniczącego Sekcji Plastycznej Rady Głównej Szkolnictwa Artystycznego ob. prof. dr. Piwockiego*, 1960-1966, sygn. 1/35, s. 122.

⁶⁰⁷ AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Pismo skierowane do Ministra Kultury i Sztuki za pośrednictwem Zarządu Szkół Artystycznych 27 lutego 1964*, 1960-1966, sygn. 1/35, s. 126.

wykładowcy PWSSP. Jednym z jej elementów były artykuły publikowane w prasie branżowej, w których autorzy starali się podkreślać znaczenie, jakie w kolejnych zmianach tendencji we wzornictwie tkanin odgrywały prądy rozwijające się w malarstwie. W Informatorze Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego opublikowano artykuł *Wpływ malarstwa na wzornictwo współczesne* autorstwa Teresy Tyszkiewicz. W toku rozważań, artystka tłumaczyła, że wzornictwo europejskie czerpało inspiracje ze wszystkich kolejno po sobie następujących stylów, poprzez styl renesansu, baroku, rokoka, klasycyzmu. Sytuacja miała ulec zmianie w okresie secesji, kiedy sztuka użytkowa wykształciła swoje nowe formy i to ona zaczęła wpływać na malarstwo⁶⁰⁸. Według Tyszkiewicz powiązanie projektowania tkanin ze sztuką czystą w XX w. przyczyniło się do narodzenia nowych typów wzorów, np. dzięki impresjonizmowi we wzornictwie tkanin pojawiły się tzw. wzory malarskie. Symbioza pomiędzy tymi dziedzinami skutkowałą rozwinięciem repertuaru technik, którymi mógł operować projektant tkanin. Dzięki dalszemu rozwojowi wzorów malarskich dzięki tasyzmowi, tkaniny zaczęto projektować korzystając z metod: wylewania płynnej farby przez dziurkę wywierconą w blaszanej puszcze, drippingu, pryskania, rozpylania, lania farby przez rurki, dekalcomanii i odcisków⁶⁰⁹. Do korzystania z nowych, często nietypowych technik, artystka zachęcała swoich studentów, co zaobserwować można na przykładzie opracowywanych przez nią programów nauczania⁶¹⁰.

O silnym wpływie tendencji rozwijających się w światowym malarstwie na wzornictwo tkanin projektowanych na łódzkiej uczelni świadczyć może chociażby tkanina zaprojektowana przez Marię Stefaniak w 1959 r. w pracowni druku dekoracyjnego i odzieżowego prowadzonej przez Teresę Tyszkiewicz. Operuje ona abstrakcyjną estetyką, charakterystyczną dla malarstwa *informel* i tasyzmu, które w omawianym okresie charakteryzowały także twórczość malarską Tyszkiewicz (il.

⁶⁰⁸ T. Tyszkiewicz, *Wpływ malarstwa na wzornictwo współczesne*, „Informator Centralnego Laboratorium Wzornictwa Przemysłowego” 1964, nr 4, s. 32.

⁶⁰⁹ T. Tyszkiewicz, *Metody pracy projektanta druków odzieżowych na tle ich zależności od sztuki czystej*, „Informator Wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1968, nr 2, s. 52-53.

⁶¹⁰ AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Dydaktyczny plan pracy Katedry Druku na Tkaninie na lata 1961-1966* autorstwa Teresy Tyszkiewicz, 1960-1966, sygn. 1/35, *passim*.

68)⁶¹¹. Kolejnym przykładem tkaniny inspirowanej osiągnięciami wybitnych malarzy jest projekt Tadeusza Pateraka zbudowany z syntetycznych, geometrycznych form, obwiedzionych wyrazistym konturem, nawiązujących do twórczości Fernanda Légera, który powstał w pracowni projektowania druku dekoracyjnego Marii Obrębskiej-Stieber w 1962 r. (il. 69)

W związku z wyraźnym określeniem środowiska łódzkiego, jako głównego animatora wzornictwa tkanin przemysłowych, którego celem było ciągle podnoszenie jego poziomu, uczelni zależało na utrzymaniu katedr i pracowni malarskich, których strukturę starało się ograniczyć ministerstwo. Na mocy uchwały Senatu uczelni z 20 lutego 1964 r. władze uczelni skierowały do ministerstwa pismo, w którym prosiły o przywrócenie zlikwidowanego w ramach poprzedniej reformy wydziału malarstwa⁶¹². W marcu 1964 r. po raz kolejny zaapelowano do Ministerstwa, tym razem starając się powiązać sztukę z przemysłem pod nazwą Wydział Malarstwa z Grafiką Przemysłową⁶¹³. Mimo dostosowania koncepcji uczelni do ministerialnych wytycznych, odpowiedź była odmowna. W 1965 r. uczelnię podzielono na dwa wydziały tkaniny i ubioru. Decyzję tę potwierdzono w 1967 r.⁶¹⁴

Podsumowanie losów uczelni w latach 60. może stanowić wywiad udzielony przez ówczesnego rektora Zdzisława Głowackiego łódzkiemu czasopismu „Odgłosy” w 1968 r. Odnosząc się do kwestii profilu szkoły, rektor podkreślał, że jest ona *w dalszym ciągu uczelnią artystyczną, a nie zawodową. W dziedzinie dydaktyki traktujemy ją jako uczelnię, w której wzorzec włókienniczy nie jest celem lecz skutkiem wychowania*⁶¹⁵. Zauważał także, że mimo że we Wrocławiu i Krakowie również działają szkoły kształcące przyszłych projektantów (ceramiki, szkła i obudów maszyn dla przemysłu

⁶¹¹ Najobszerniejsze źródło wiedzy na temat poglądów artystki na tzw. „Sztukę czystą”, stanowią jej pamiętniki, w których często opisuje swoje teoretyczne rozważania. por. T. Tyszkiewicz, *Notatki...*, *op. cit.*.

⁶¹² AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Pismo w sprawie przywrócenia łódzkiej PWSSP Wydziału Malarstwa*, 1960-1966, sygn. 1/35, s. 76.

⁶¹³ AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Notatka służbowa z 9 kwietnia 1964*, 1960-1966, sygn. 1/35, s. 131-132.

⁶¹⁴ T. Wojciechowska, *Sztuka na co dzień. Rozmawiamy z Rektorem PWSSP J. M. prof. Zdzisławem Głowackim*, „Odgłosy” 1968, nr 48, s. 1.

⁶¹⁵ *Ibidem*.

ciężkiego (Kraków), to na wymienianych uczelniach *projektowanie jest jedną z części programu, u nas zaś problemem generalnym, zasadą, której podlegają wszyscy studenci*⁶¹⁶.

Dzięki takiemu podejściu wzory dyplomowe projektowane przez studentów od razu mogły trafiać do produkcji przemysłowej. Uczelnia starała się żywo reagować na problemy i zagadnienia pojawiające się w przemyśle włókienniczym, w mieście zaczęły rozwijać się jednak inne gałęzie wytwórczości: przemysł elektroniczny i precyzyjny. Władze uczelni planowały, aby w przyszłości dostarczała projektantów również tym branżom. W omawianym okresie po raz kolejny zaznaczona została ścisła współpraca pomiędzy uczelnią, a przemysłem, która przebiegała nie tylko na drodze organizowanych dla studentów praktyk ale przede wszystkim wymianie doświadczeń i wyników badań naukowych. Przemysł udzielał szkole wsparcia surowcowego, maszynowego, a także opłacał etaty pracowników technicznych zatrudnionych na uczelni⁶¹⁷. Według podawanych przez rektora w wywiadzie danych, 85% projektantów zatrudnionych w przemyśle lekkim stanowili absolwenci uczelni łódzkiej. Z roku na rok wzrastał poziom studentów, o czym świadczył malejący odsetek studentów, którzy nie kończyli studiów.

5. 2. Metody współpracy PWSSP z zakładami włókienniczymi i instytucjami centralnymi animującymi wzornictwo w latach 1957-1968

W latach 1949-1956, kiedy krajowe wzornictwo i sztuka, na mocy decyzji ministerialnych miały rozwijać się na drodze realizmu socjalistycznego, wielokrotnie podkreślano, że rolą wyższych szkół artystycznych powinno być kształcenie przyszłych kadr projektantów dla poszczególnych gałęzi przemysłu. Szkoła łódzka dzięki usilnym staraniom, wydawała się wywiązywać z powyższego zadania najlepiej i wyróżniała się na tle innych tego typu placówek w kraju. Mimo to w omawianym okresie nie udało się nawiązać stabilnych metod współpracy środowiska artystycznego PWSSP z zakładami przemysłowymi. Wykładowcy lokalnego Wydziału Włókienniczego, postrzegani byli

⁶¹⁶ *Ibidem.*

⁶¹⁷ *Ibidem.*

jako eksperci w swojej dziedzinie, o czym świadczyć może fakt, że współpracowali z instytucjami centralnymi, brali udział w komisjach selekcyjnych kierujących wzory do produkcji, a także kreowali krajowe wzornictwo na drodze publikowanych w branżowych czasopismach artykułów i organizowanych kursów doszkalających dla zatrudnionych w przemyśle plastyków. Absolwenci, a nawet wciąż studiujący wychowankowie szkoły, w drugiej połowie lat 50. podejmowali pracę na stanowiskach projektantów, kierowników nielicznych wciąż komórek wzorcujących działających przy poszczególnych zakładach, a także na poziomie ogólnokrajowym, zasilając szeregi Zakładu Włókienniczego działającego w ramach Instytutu Wzornictwa Przemysłowego.

Powyższe formy współpracy stanowiły poniekąd naturalną kolej rzeczy, krajowe wzornictwo i przemysł potrzebowały odpowiednio wykształconych pracowników, z tego powodu państwo chętnie korzystało z osiągnięć dydaktycznych łódzkiej uczelni. Z drugiej strony należy jednak zwrócić uwagę, że często współpraca ta nie przynosiła szkole wymiernych korzyści. Borykająca się z brakiem odpowiednio wyposażonych warsztatów i surowców uczelnia liczyła, że na drodze kontaktów z przemysłem uda się jej zmodernizować infrastrukturę, a także ułatwić realizację procesu dydaktycznego na drodze wykorzystania możliwości technicznych lokalnego przemysłu. Wobec krytyki, z jaką spotykały się niskie w oczach przedstawicieli branży włókienniczej umiejętności techniczne kształconych w szkole projektantów, łódzka PWSSP zabiegała o umożliwienie jej zatrudniania praktykujących włókienników, którzy, dzięki swojej wiedzy, podnosiliby poziom przygotowania technicznego absolwentów. Starania te często spotykały się z oporem ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki, wiązały się bowiem z potrzebą finansowania kolejnych etatów. Sytuację udało się poniekąd uzdrowić, kiedy wspomniane etaty zaczęły być opłacane przez MPL i poszczególne zakłady.

Starania władz uczelni, zmierzające do wypracowania stabilnych form współpracy z przemysłem, nabrały na sile w drugiej połowie lat 50., kiedy po odwilży uczelnia zabiegała o zorganizowanie konferencji z przedstawicielami przemysłu. Na drodze wysyłanych do Ministerstwa Przemysłu Lekkiego memoriałów, w 1957 r. udało się zorganizować w szkole wizytację Marii Urbanowiczowej, Dyrektorki Departamentu Wzornictwa, którą zaproszono do wzięcia udziału w posiedzeniu Senatu 23 czerwca

1957 r.⁶¹⁸. Podczas spotkania, decydentka poinformowała władze uczelni, że usprawnienie współpracy nastąpi dopiero po reorganizacji resortu i centralnych zarządów. W kolejnych latach współpracę PWSSP z przemysłem miało ułatwić wprowadzenie na szerszą skalę komórek wzorujących przy poszczególnych zakładach, w których mogliby znaleźć zatrudnienie absolwenci. Mimo że Według dyrektorki Ministerstwo nie było w stanie udzielić uczelni pomocy finansowej, zaoferowała przekazanie szkole maszyn i surowców. Zaproponowała, aby wykładowcy łódzkiej szkoły przejęli organizację plenerów przemysłowych⁶¹⁹.

6. Konferencje władz uczelni z przedstawicielami przemysłu włókienniczego

6. 1. Konferencja władz uczelni z przedstawicielami przemysłu włókienniczego - 25.06.1959 r.

Postulowane spotkanie udało się zorganizować dopiero w 1959 r. przy okazji dorocznej wystawy prac studentów. Wydarzeniu towarzyszyła konferencja (25 czerwca) z udziałem przedstawicieli Centralnego Zarządu Szkół Artystycznych. Do Łodzi przybyli wówczas Dyrektorka instytucji Wanda Załuska, Naczelnik Wydziału Szkolnictwa Plastycznego Tayge i Radca Wydziału Szkolnictwa Plastycznego Maria Krzyżanowska. O randze wydarzenia świadczyć może fakt, że wzięli w nim udział także przedstawiciel Ministerstwa Przemysłu Lekkiego, dyrektor Departamentu Techniki Tadeusz Czarnecki. Władze lokalne reprezentowali członkowie Komitetu Łódzkiego PZPR: sekretarz Tadeusz Wrębiak, kierownik wydziału propagandy Szwemberg i sekretarz komisji nauki Łukaszewicz oraz wiceprzewodniczący Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi Gabriel Górtowski. W obradach uczestniczyli także przedstawiciele lokalnych zakładów włókienniczych: Jan Motkowski (zastępca dyrektora Zakładów Przemysłu Dziewiarskiego „Olimpia”), Stanisław Goss (naczelnny dyrektor Zakładów Przemysłu Dziewiarskiego im. Konopnickiej), Stefan Nowak (dyrektor Zakładów Przemysłu Bawełnianego im. J. Marchlewskiego) oraz Zygmunt

⁶¹⁸ H. Anders, *op. cit.*, s. 102.

⁶¹⁹ *Ibidem*.

Andrzejewski (dyrektor Zakładów Przemysłu Dziewiarskiego im. Wł. Głazewskiego) oraz władze poszczególnych zjednoczeń: Edward Mec (dyrektor Zjednoczenia Przemysłu Dziewiarskiego i Pończoszniczego), Stanisław Olszak (dyrektor Zjednoczenia Przemysłu Wełnianego Północ), Jerzy Konecki (dyrektor techniczny Zjednoczenia Przemysłu Lniarskiego) oraz ob. Kuboszka (dyrektor Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego).

Obrady otworzył rektor uczelni Roman Modzelewski i ustalono, że ich tok należy ograniczyć jedynie do kwestii ważnych dla przedstawicieli poszczególnych zakładów przemysłowych i Ministerstwa Przemysłu Lekkiego, które podczas wydarzenia reprezentował Dyrektor Departamentu Techniki Tadeusz Czarnecki. W spotkaniu nie brali bowiem udziału eksperci, którzy mogliby w fachowy sposób ocenić poziom artystyczny zorganizowanej ekspozycji. Już w pierwszych wypowiedziach zarysował się podstawowy problem, z którym borykała się uczelnia, a mianowicie brak odpowiednio wyposażonych w maszyny i surowce warsztatów. Temat ten podjęła Wanda Załuska, według której szkoły typu PWSSP powinny dysponować małymi fabrykami, a także w pewnym stopniu pełnić funkcję kolejnych zakładów przemysłowych. Podkreśliła także, że żadna szkoła nie jest w stanie przygotować swoich absolwentów tak, żeby byli w pełni zaznajomieni z warunkami technicznymi panującymi w poszczególnych zakładach. W tym miejscu po raz kolejny jako przykład środowiska, w którym czyniono na tym polu duże postępy, podano system szkół artystycznych rozwijany w Czechosłowacji. Wprowadzano tam zasadę, w myśl której najnowsze maszyny, które miały trafić do zakładów przemysłowych najpierw wstawiano do szkół plastycznych tak, aby studenci mogli poznać zasady ich działania przed podjęciem pracy po ukończeniu studiów⁶²⁰.

Pomoc w zakresie organizacji na potrzeby szkoły odpowiednich maszyn i surowców zadeklarowali praktycznie wszyscy przedstawiciele przemysłu biorący udział w spotkaniu, oprócz Edwarda Meca, reprezentującego Zjednoczenie Przemysłu Dziewiarskiego i Pończoszniczego. Swoją decyzję motywował faktem, że park maszynowy zasilający branżę jest bardzo różnorodny (w momencie konferencji miał

⁶²⁰ AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Protokół z konferencji odbytej w dniu 25 czerwca 1959 roku w sprawie przeglądu dorocznej wystawy prac studentów Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, 1960-1966*, sygn. 1/35, s.33.

składać się z około 50 różnych typów maszyn), więc, aby zaznajomić studentów z funkcjonowaniem każdej z nich, konieczne byłoby wzniesienie obok uczelni fabryki. Wobec nierealności realizacji przedsięwzięcia zakrojonego na tak szeroką skalę zaproponował, aby studenci poznawali realia pracy przemysłu dziewiarskiego podczas wizyt w zakładach podległych Zjednoczeniu, realizowanych podczas IV i V roku studiów, a także praktyk wakacyjnych. W zamian dyrektor zaoferował uczelni pomoc w zakresie dostarczenia surowców. Wsparcie w zakresie udostępnienia maszyn zadeklarował również przedstawiciel MPL, Tadeusz Czarnecki, który zaapelował do PWSSP, aby przekazała CZSA listę z zapotrzebowaniem, która miała później zostać przekazana wiceministrowi Wojtkowskiemu⁶²¹.

W wyposażeniu warsztatów szkolnych w odpowiedni park maszynowy upatrywano szansy na podniesienie poziomu wiedzy technicznej absolwentów uczelni, który w oczach przedstawicieli przemysłu wciąż był zbyt niski. Problem ten zarysować miał się szczególnie w obszarze tkactwa, nad czym ubolewał podczas spotkania Dyrektor Zjednoczenia Przemysłu Wełnianego Północ Stanisław Olszak. Tkactwo było z resztą obszarem nauczania, którego organizacja przysparzała szkole najwięcej problemów. Na przełomie lat 50. i 60., kiedy na specjalizację tkacką nie zgłosił się żaden chętny, listę studentów trzeba było ustalić odgórnie. W dokumentach wyjaśniających zaistniałą sytuację kierowanych do Ministerstwa Kultury i Sztuki władze uczelni podkreślały, że wynika ona z faktu, że z pracy na uczelni zrezygnował wybitny specjalista Lucjan Kintopf, Tamara Hans i Danuta Sienkiewicz, a prowadzące zajęcia Maria Obrębska-Stieber i Aniela Bogusławska dojeżdżały do Łodzi z Warszawy. Z tego powodu w 1957 r., wbrew wytycznym ministerialnym, utworzono jedynie jedno a nie dwa studium tkactwa⁶²². Trudności w zakresie prowadzenia specjalizacji argumentowano faktem, że studenci niechętnie podejmują pracę tkacką, ponieważ opracowywanie jej wzornictwa jest zajęciem żmudnym i wymagającym dużej wiedzy technologicznej. Prowadziło to do sytuacji, w której w przemyśle wełnianym trudno było o dobrego plastyka, który projektowałby tkaniny najbardziej potrzebne, acz najmniej wdzięczne pod względem wzornictwa, czyli gładkie tkaniny odzieżowe

⁶²¹ *Ibidem*, s. 37.

⁶²² H. Anders, *op. cit.*, s. 37.

(płaszczowe i sukienkowe). W wyniku powyższych niedoborów te ze Zjednoczeń, które produkowały tkaniny metodą zakardu, nie dysponowały nowymi wzorami, musiały więc opierać się na starych projektach⁶²³.

Przedstawiciele przemysłu, biorący udział w spotkaniu, zauważyli, że za nieodpowiednie wyposażenie warsztatów odpowiedzialna jest w głównej mierze uczelnia. Jej absolwentów pracujących w poszczególnych instytucjach centralnych i władze szkoły, krytykowano ze względu na fakt, że niedostatecznie starali się o pozyskanie pomocy, rezygnując z dalszych działań przy napotkaniu najmniejszych niedogodności. Podkreślano również, że absolwenci, którzy po ukończeniu PWSSP związali się zawodowo z lokalnymi zakładami i instytucjami resortowymi, powinni stanowić rodzaj łącznika pomiędzy uczelnią, a przemysłem i aktywniej animować współpracę. Negatywnym przykładem przedstawionym podczas spotkania była postawa Zofii Litak (dyplom 1952 r.), pełniącej rolę doradcy artystycznego w Centralnym Laboratorium Przemysłu Wełnianego, która niedostatecznie interesowała się ułatwianiem przepływu informacji pomiędzy szkołą, a przemysłem podczas konferencji przemysłowych⁶²⁴. Postulowano, aby na tej drodze instytucje dowiadywały się o swoich wzajemnych potrzebach. Sygnalizowano również, że PWSSP kieruje swoje prośby do nieodpowiednich instytucji, wystosowując pisma bezpośrednio do Ministerstw, zamiast najpierw skierować je do konkretnych Zjednoczeń przemysłu. Podkreślano, że *szkoła musi uparcie, nie zniechęcając się trudnościami, żądać w odpowiednich resortach i przemyśle określonej pomocy*⁶²⁵.

Pod względem dydaktycznym uczelnia krytykowana była głównie ze względu na zbyt niskie, w oczach przedstawicieli przemysłu, przygotowanie studentów w zakresie procesów technicznych i technologicznych, co szczególnie widoczne było w zakresie tkactwa. Brak znajomości zasad, którymi rządziła się produkcja oraz krajowy rynek tkanin, rzutował na specyficzne podejście absolwentów do kwestii proponowanego przez nich wzornictwa. Dyrektorzy poszczególnych Zjednoczeń

⁶²³AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Protokół z konferencji odbytej w dniu 25 czerwca 1959 roku w sprawie przeglądu dorocznej wystawy prac studentów Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, 1960-1966*, sygn. 1/35, s. 38.

⁶²⁴ *Ibidem*, s. 37.

⁶²⁵ *Ibidem*.

krytykowali pracujących w komórkach wzorcujących wychowanków łódzkiej PWSSP za zbyt usilne obstawanie przy swojej wizji artystycznej i projektowanie wzorów modnych, zaawansowanych artystycznie, natomiast nie wpisujących się w zasadę „handlowości”. W wyniku niskiego dostosowania projektowanych wzorów do potrzeb rynku, występowały trudności na drodze sprzedaży tkanin poszczególnym przedstawicielom handlu. Z przekonaniem tym nie zgadzała się Wanda Załuska, która jednoznacznie podkreśliła rolę, jaką w świetle wytycznych władz animujących wzornictwo, powinien pełnić zatrudniony w komórce wzorcującej projektant, stwierdzając, że:

plastyk pracujący w przemyśle powinien narzucać swoje przekonania i swój smak często wbrew woli przedstawicieli produkcji w przemyśle. Rola jaką plastyk odgrywa, polega nie tylko na umiejętności dostosowania się do rozsądnych postulatów klienta i pracodawcy, ale i na formowaniu gustów społeczeństwa⁶²⁶.

Stanowisko to znajdowało swoje potwierdzenie podczas posiedzeń Komisji Wzornictwa Przemysłowego, której członkowie zarzucali przedstawicielom instytucji handlowych oporność w podejmowaniu ryzyka i zamawianiu wzorów modnych, odważnych, a także brak zrozumienia dla nowoczesnego wzornictwa, na wprowadzeniu którego na szerszą skalę do codzienności obywateli zależało Ministerstwu⁶²⁷. W celu uzdrowienia sytuacji, zgodnie z zaleceniem Ministerstwa Handlu Wewnętrznego, od 1 lipca 1962 r. w hurtowniach mieli zostać zatrudnieni plastycy, którzy, uczestnicząc w organizowanych targach, decydowaliby o zamawianych wzorach⁶²⁸. Należy jednak zwrócić uwagę, że proponowane w kręgu uczelni wzornictwo raczej odpowiadało gustom przedstawicieli przemysłu, o czym świadczą mogą „masowe zakupy” projektów, których dokonali przy okazji uczelnianej ekspozycji w 1959 r.⁶²⁹.

⁶²⁶ *Ibidem*, s. 41.

⁶²⁷ APL, Zjednoczenie Przemysłu Odzieżowego w Łodzi, *Protokół z posiedzenia Prezydium Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej, odbytego w dniu 2 czerwca 1962 r. Pod przewodnictwem wiceprezesa Rady Ministrów Obywatela Eugeniusza Szyra*, 1959-1982, sygn. 1471, s. 8.

⁶²⁸ *Ibidem*.

⁶²⁹ M. Wróblewska Markiewicz, *op. cit.*, s. 16.

Mimo krytycznych głosów kierowanych pod kątem zbyt rygorystycznego podejścia absolwentów do kwestii wzornictwa, podczas obrad, dyrektorzy Zjednoczeń poszczególnych branży zgodnie stwierdzili, że wykształceni na łódzkiej PWSSP projektanci bardzo dobrze radzą sobie z koloryzacją wzorów, a ich kreatywność znacznie przyczynia się do podniesienia poziomu krajowego wzornictwa. Podobnie jak w poprzednim okresie, opracowywane wzory różniły się jednak często od ostatecznego wyglądu tkaniny. Miało to wynikać z faktu, że absolwenci i studenci swoje projekty koloryzowali farbami temperowymi, których intensywność i zakres dostępnych odcieni nie mogły zostać dokładnie powtórzone na tkaninach ze względu na ograniczoną ilość barwników, którymi dysponował lokalny przemysł. Problem ten poruszano w kierowanych do MPL przez Zjednoczenia poszczególnych przemysłów sprawozdaniach. Braki barwników doprowadzały *niekiedy do faktu wycofania przez zakłady niektórych wzorów szczególnie barwnych, względnie tych, które posiadają w kompozycji brakujące barwniki*⁶³⁰.

Co ciekawe, podczas spotkania poruszono również kwestię statusu uczelni. Przedstawiciele przemysłu podkreślali, że łódzka PWSSP powinna uzyskać status Akademii, co miało ułatwić jej absolwentom obejmowanie kierowniczych stanowisk w komórkach wzorcujących. Według reprezentantów przemysłu mogliby wówczas liczyć na wyższe wynagrodzenie na poziomie 3-5 tysięcy złotych. Komentarz ten był szczególnie ważny wobec postępującej w drugiej połowie lat 50. destabilizacji sytuacji uczelni oraz pojawiających się w kręgach centralnych koncepcji zdegradowania jej do poziomu szkoły zawodowej. Zabierający głos w tej sprawie Stanisław Olszak podkreślił, że pozbawienie łódzkiej PWSSP praw akademickich *postawiłoby absolwentów uczelni w trudnej sytuacji, byłiby oni mniej cenieni i niżej wynagradzani*⁶³¹. Podkreślano szczególne znaczenie łódzkiej PWSSP w kształceniu nowych, wysoko kwalifikowanych kadr dla przemysłu włókienniczego. W przyszłości

⁶³⁰ APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960, Pismo Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego wystosowane do Wydziału Ekonomicznego dotyczące wzornictwa*, s. 6.

⁶³¹ AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Protokół z konferencji odbytej w dniu 25 czerwca 1959 roku w sprawie przeglądu dorocznej wystawy prac studentów Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, 1960-1966*, sygn. 1/35, s. 39.

jej absolwenci mieli zastąpić stare kadry, postulowano także, aby ci z plastyków już zatrudnieni w przemyśle odbyli odpowiednie kursy doszkalające lub zostali zwolnieni z pracy. Do powyższej kwestii w swojej mowie końcowej odniosła się przedstawicielka CZSA, zauważając, że ustalenie odpowiedniej hierarchii szkół artystycznych jest sprawą, którą już procedowano w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Planowano, aby absolwenci uczelni artystycznych, podobnie jak nieartystycznych, po ukończeniu studiów zyskiwali tytuł magistra, który równałby ich uprawnienia i pozycję z pozycją pracowników naukowych. Jednocześnie zaznaczyła, że proces ten jest bardzo złożony, a jego zasadność nie zawsze znajduje zrozumienie w oczach władz centralnych. Mimo niepokojących informacji docierających do Łodzi z Warszawy, Załuska zapewniła władze uczelni, że pozostanie ona przy swoich dotychczasowych uprawnieniach⁶³².

Innym problemem, na który zwracali uwagę przedstawiciele poszczególnych Zjednoczeń, był fakt zbyt silnej regionalizacji uczelni. Postulowany na przestrzeni lat 50. proces tworzenia komórek wzorcujących przy zakładach produkcyjnych postępował stosunkowo opornie. W związku z tym sugerowano, że absolwenci łódzkiej uczelni, po ukończeniu studiów, powinni nastawić się na wyjazd z Łodzi. W zakładach włókienniczych na terenie kraju brakowało bowiem plastyków, a lokalne fabryki nie dysponowały wystarczającą ilością etatów z zakresu wzornictwa. Według reprezentującego przemysł lniany Stefana Wesołowskiego studenci niechętnie podejmowali zatrudnienie w zakładach na terenach ziem zachodnich, mimo że czekały tam na nich miejsca pracy. W obronie absolwentów stanął Marian Wimmer, który starał się wytłumaczyć wspomniane opory przed porzuceniem macierzystego środowiska faktem, że wyjeżdżający do pracy do innego miasta projektant trafia do zgranego zespołu, co utrudnia jego aklimatyzację. Studenci nie chcieli również zrywać kontaktów z lokalnym środowiskiem artystycznym⁶³³. Wykładowca zaproponował, aby w celu usprawnienia tego procesu organizować więcej wyjazdów poglądowych do innych ośrodków, jednocześnie ubolewał, że kształcąca się w szkole młodzież, w toku studiów, na ogół tylko jeden raz wyjeżdża na wystawę do Warszawy. W trakcie spotkania podkreślano rolę, jaką w procesie dydaktycznym powinny odgrywać wyjazdy

⁶³² *Ibidem*, s. 41.

⁶³³ *Ibidem*, s. 39.

zagraniczne. Według danych przedstawionych przez władze uczelni jej wykładowcom i studentom w ciągu 15 lat funkcjonowania przyznano jedynie trzy stypendia na jednomiesięczne wyjazdy do zagranicznych ośrodków. Jednocześnie zauważano, że nawiązywanie tego typu kontaktów pozytywnie przyczyni się do podniesienia jakości krajowego wzornictwa tkanin, szczególnie w zakresie jego konkurencyjności na rynkach zagranicznych. Brak funduszy, z których można byłoby zwiększyć mobilność lokalnego środowiska projektanckiego, w oczach Wimmera był jedną z głównych bolączek uczelni⁶³⁴. Problem ten wiązał się ze zmianami dotyczącymi procedowania przyznawania stypendiów, które wprowadziło Ministerstwo Kultury i Sztuki na mocy zarządzenia z 18 marca 1958 r⁶³⁵. Na przestrzeni kolejnych lat wykładowcy łódzkiej uczelni podkreślali potrzebę organizowania wyjazdów zagranicznych na poziomie programów nauczania⁶³⁶. Mimo opisywanych trudności, na początku lat 60. na stypendium do Paryża wyjechało trzech wykładowców uczelni: Janina Tworek-Pierzgalska, Lech Kunka oraz Anna Sokołowska⁶³⁷.

W trakcie spotkania władze uczelni przedstawiły memoriał przesłany do Ministerstwa Kultury i Sztuki i Ministerstwa Przemysłu Lekkiego, w którym w dziewięciu punktach opisano największe trudności, z jakimi zmagала się łódzka PWSSP. Pierwszym z nich był postulat o wzniesienie lub umieszczenie uczelni w jednym budynku. Od samego początku swojego istnienia szkoła dysponowała kilkoma oddalonymi od siebie pomieszczeniami i trzema magazynami, co znacznie utrudniało realizację programów nauczania. Do punktu tego ustosunkowała się przedstawicielka CZSA, informując szkołę, że wzniesienie nowego budynku nie jest na razie możliwe, a zadanie to musiałoby zostać zrealizowane w ramach któregoś z kolejnych planów pięcioletnich. Jednocześnie zachęciła władze uczelni do zwrócenia się z prośbą o przyznanie lub wzniesienie nowego budynku na poziomie władz miejskich.

⁶³⁴ *Ibidem*.

⁶³⁵ A. Rottenberg, *op. cit.*, s. 198. por. Biul. Min. Kult., 1958, nr 5, poz. 52.

⁶³⁶ AASPL, Programy nauczania 1962/1963 - 1963/1964, *Plan perspektywiczny pracy Katedry Zbiorczej Odzieży, Galanterii i Grafiki Żurnalowej na okres 1.10.1962 do 31.09.1965 r. autorstwa Wandy Borowskiej*, 1962-1964, sygn. 1/105, s. 110.

⁶³⁷ AASPL, Programy nauczania 1962/1963 - 1963/1964, *Plan pracy Katedry Zbiorczej Odzieży na rok 1962/63 autorstwa Wandy Borowskiej*, 1962-1964, sygn. 1/105, s. 125.

6. 2. Konferencja władz uczelni z przedstawicielami przemysłu włókienniczego (20.06.1962 r.)

Kolejnym ważnym wydarzeniem na drodze dalszego animowania współpracy pomiędzy łódzką PWSSP a lokalnym przemysłem włókienniczym była konferencja, która odbyła się 20 czerwca 1962 r. Udział wzięli w niej przedstawiciele branży bawełnianej, jedwabniczej i lniarskiej.

Jako pierwszy głos zabrał inż. Wrężel reprezentujący zakłady bawełniane. Zauważył, że uczelnia skupia się na nauczaniu projektowania wzorów przeznaczonych do nanoszenia metodą filmdruku, która najlepiej sprawdza się w zakładach jedwabniczych. W przemyśle bawełnianym, dysponującym mniej zaawansowanym parkiem maszynowym, wciąż opierającym się w głównej mierze na druku rotacyjnym, brakowało projektów wzorów, które można byłoby drukować maszynowo⁶³⁸. Jednocześnie podkreślał, że z tego powodu wzornictwo tkanin bawełnianych nie może osiągnąć wysokiego poziomu artystycznego. W swojej wypowiedzi wyraził jednak chęć nawiązania bliższej współpracy, która miałaby polegać na przesyłaniu uczelni przez zakłady przemysłowe surowców, przede wszystkim przędzy kolorowej. Proponowano, aby studentom łódzkiej uczelni udostępnić laboratorium, w którym mogliby wykonywać ćwiczenia. Gotowość współpracy w tym zakresie zadeklarował także inżynier Brandt (przedstawiciel przemysłu jedwabniczego), który zauważył, że *jeżeli szkoła zwróci się do Laboratorium Jedwabniczego o zrealizowanie rysunku żakardowego, można go natychmiast zrealizować w Laboratorium przy udziale autora, ponieważ przemysł ma wszystkie ku temu możliwości*⁶³⁹.

Oferowana przez zakłady przemysłowe pomoc miała przybierać formę m. in. stypendiów, które pomagałyby dalej rozwijać się najlepiej rokującym, przyszłym projektantom. Reprezentant przemysłu bawełnianego podkreślił ważną rolę, jaką w dalszym kształceniu studentów odgrywały praktyki wakacyjne, które powinny kończyć

⁶³⁸ Na problem ten zwrócił uwagę również reprezentant przemysłu jedwabniczego, dyrektor Majzel.

⁶³⁹ AASPL, Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972, *Protokół z posiedzenia przedstawicieli przemysłu bawełnianego, jedwabniczego i lniarskiego w dniu 20 czerwca 1962 w Łodzi, 1962-1972, sygn. 1/158, s. 3.*

się zatrudnieniem zdolnych studentów w poszczególnych fabrykach. Zabierający głos w dyskusji inżynier Barnd, zaproponował, aby najzdolniejsi studenci zajmowali się projektowaniem wzorów, które następnie rozrysowywaliby i opracowywali pod kątem technicznym inni studenci. Miało to zapewnić wysoki poziom wzornictwa, a także perfekcyjne przygotowanie danego wzoru do warunków produkcji przemysłowej. Wobec trudności, z jakimi w zakresie nauczania technicznych aspektów produkcji tkanin borykała się w oczach przedstawicieli przemysłu szkoła, pojawiło się pytanie czy owych rysowników powinna kształcić uczelnia, czy może obowiązek ten powinien przejąć przemysł. Pytanie pozostało bez odpowiedzi. Podczas dyskusji zarysowała się jednak także przeciwstawna koncepcja, pozostająca w kontrze do wytycznych centralnych, w ramach której postulowano, aby to właśnie autor wzoru odpowiedzialny był za jego rozpracowanie i przygotowanie do produkcji.

Podczas obrad wyraźnie wybrzmiały zarzuty, jakie uczelni stawiali przedstawiciele przemysłu. W świetle wypowiedzi poszczególnych ekspertów branżowych podejrzewać możemy, że problemem procesu dydaktycznego nie był sam niski poziom wykształcenia technicznego absolwentów, którzy z resztą uczestniczyli w szeregu zajęć mających przygotować ich do pracy w warunkach fabrycznych. Od studentów łódzkiej uczelni wymagano, aby byli oni w stanie opracowywać wzory zgodnie ze specyficznymi, ograniczonymi warunkami materiałowymi, w jakich funkcjonował krajowy przemysł włókienniczy. W swojej pracy mieli więc nie tylko proponować nowoczesne, odważne wzornictwo, ale także rozwiązania oszczędne, które pozostawałyby w zgodzie z ubogimi pod względem surowcowym możliwościami lokalnego przemysłu. Nie chodziło jedynie o poznanie zasad rządzących produkcją tkanin, ale raczej bolączek, z którymi borykały się poszczególne zakłady. Główną z nich, determinującą kształt krajowej produkcji tkanin w okresie powojennym, był brak dostępu do odpowiednich barwników. Z tego powodu w swojej wypowiedzi inż. Wrężel zaproponował, aby podczas zajęć wykładowcy Wydziału Włókienniczego poświęcali więcej uwagi kwestii oszczędności chemikaliów, co miało objawiać się w projektowaniu wzorów operujących mniejszą ilością kolorów. Barwy, których brakowało, zalecał pozyskiwać na drodze mieszania ze sobą różnych barwników. Było to zadanie trudne, przerastające możliwości absolwentów i wykładowców PWSSP,

które wymagało ogromnej wiedzy z zakresu chemii i kolorystyki, której czasami nie posiadali nawet pracujący w poszczególnych zakładach kolorystyki. Wrzęs proponował, aby katedra technologii opracowała więc nowe mieszanki, które można byłoby wykorzystać w druku maszynowym.

Innym problemem, sygnalizowanym przez przedstawiciela przemysłu bawełnianego, inżyniera Perskiego, była kwestia charakteru projektowanych wzorów. Wykładowcy i wychowankowie łódzkiej uczelni zbytnio skupiali się na projektowaniu wzorów modnych, *o skali europejskiej*⁶⁴⁰. Lokalny przemysł potrzebował natomiast projektów na tkaniny kretonowe o klasycznym, geometrycznym charakterze. Mówca podkreślał, że tego typu tradycyjne wzory są bardzo trudne do odpowiedniego rozpracowania i rozrysowania, co sprawiało, że projektanci niechętnie podejmowali się ich tworzenia. W swojej wypowiedzi inżynier Perski odniósł się do znienawidzonej przez pracujących w komórkach wzorcujących plastyków kwestii „handlowości” motywu, proponując, aby *proste w swoim wyrazie wzory powinny stanowić 30-40% kolekcji bawełnianej*⁶⁴¹. W celu uzdrowienia sytuacji proponował, aby wykładowcy Wydziału Włókienniczego do programów zajęć wprowadzili więcej ćwiczeń z opracowywania wzorów tradycyjnych, geometrycznych.

Kolejnym mówcą był dyrektor Majzel, reprezentujący przemysł jedwabniczy, który, w swoim wystąpieniu skupił się na kwestiach projektowania tkackiego. Krytykował uczelnię za słabe przygotowanie absolwentów w zakresie druku żakardowego odzieżowego i dekoracyjnego, w ramach którego studenci zbytnio skupiali się na projektowaniu tkanin lnianych i wełnianych z pominięciem surowców jedwabnych. Dyrektor konstatawał, że uczelnia przywiązuje małą uwagę do nauczania studentów opracowywania odpowiedniej konstrukcji tkaniny, co przekładało się na jej użytkowość. Tkaniny żakardowe opracowywane przez łódzkich studentów cechować miała zbyt duża skala wzoru i ciężkość gotowej tkaniny, co przekładało się na trudności

⁶⁴⁰ AASPL, Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972, *Protokół z posiedzenia przedstawicieli przemysłu bawełnianego, jedwabniczego i lniarskiego w dniu 20 czerwca 1962 w Łodzi*, 1962-1972, sygn. 1/158, s. 1.

⁶⁴¹ *Ibidem*, s. 2.

w wykorzystaniu jej w zakresie produkcji odzieży⁶⁴². Podobnie jak przedstawiciel przemysłu bawełnianego, dyrektor Majzel zaoferował, że przemysł jedwabniczy dostarczał będzie uczelni potrzebnych surowców, przędzy fantazyjnej, brokatów, itp.

Podczas spotkania, po raz kolejny poruszono kwestię niskiego poziomu przygotowania absolwentów do pracy projektanta tkactwa. Ze względu na fakt, że specjalizacja wymagała dużego nakładu pracy, studenci chętniej wybierali pracownie związane z opracowywaniem wzorów przeznaczonych do druku. Zakład tkacki krytykowano za niedostateczną współpracę z przemysłem. Doprowadziło to do sytuacji, w której przemysł włókienniczy dotkliwie odczuwał niedobór plastyków, którzy podjęliby się projektowania tkanin nicielnicowych. Biorący udział w spotkaniu inżynier Barnd zauważał, że brakuje odpowiednich wzorów na krawaty, szaliki i inne elementy galanteryjne⁶⁴³. Krytycznie ocenił wówczas umiejętności plastyków, odpowiedzialnych za opracowywanie zagadnienia, stwierdzając wprost, że *w tej grupie jedwabiu nie dają sobie rady*. Lokalny przemysł nadal odczuwał także braki odpowiednio wykształconych projektantów, którzy projektowaliby wzornictwo gęsto tkanych tkanin odzieżowych. Innowacją, którą w ramach rozwoju wzornictwa starały się wprowadzać lokalne zakłady, był druk na materiałach tkanych. Proponowano więc, aby uczelnia uzupełniła swój program o tego typu zajęcia.

Na podstawie zachowanego protokołu z posiedzenia, wnioskować możemy, że najlepiej rozwijającym się na łódzkiej uczelni obszarem projektowania tkanin był druk z wykorzystaniem techniki sitodruku. W zakresie tym najsilniej zarysowała się współpraca PWSSP z lokalnym przemysłem, a studentów i wykładowców chwalono za odpowiednie przygotowanie w zakresie malarstwa. Proponowane przez nich wzornictwo oceniano jako prezentujące poziom europejski, poszukiwany i atrakcyjny dla lokalnych konsumentów (na co zwracał uwagę reprezentant przemysłu lniarskiego inż. Depczyński)⁶⁴⁴. Jednocześnie praktycznie wszyscy przedstawiciele Zjednoczeń, biorący udział w spotkaniu, krytykowali uczelnię za niedostateczne przygotowanie jej

⁶⁴² AASPL, Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972, *Protokół z posiedzenia przedstawicieli przemysłu bawełnianego, jedwabniczego i lniarskiego w dniu 20 czerwca 1962 w Łodzi*, 1962-1972, sygn. 1/158, s. 1.

⁶⁴³ *Ibidem*, s. 2.

⁶⁴⁴ *Ibidem*.

absolwentów w zakresie technicznych aspektów produkcji, co utrudniało ich zatrudnianie i dalszą pracę w poszczególnych zakładach. Co ciekawe, problem niskiej znajomości zagadnień technicznych w opinii Rady Wzornictwa Przemysłowego dotyczyć miał jednak większości plastyków zatrudnionych w przemyśle⁶⁴⁵, wynikał więc prawdopodobnie z krępującego procesu dydaktycznego ogólnych wytycznych, niż z niedostatecznego poświęcenia uwagi temu zagadnieniu na łódzkiej PWSSP. Po raz kolejny skrytykowano projektantów tkackich, którzy mieli problemy z odpowiednim raportowaniem przygotowywanych przez siebie wzorów, a także słabo znali różnorodne techniki splotu. Sprawiało to, że w środowisku łódzkiej uczelni powstawało mało tego typu zraportowanych wzorów, które można było przyjąć do produkcji. Przyczyną takiego stanu rzeczy miał być między innymi brak odpowiedniego parku maszynowego, którym dysponowałyby szkoła. Z tego powodu lokalny przemysł proponował, aby studenci zacieśnili współpracę z zakładami, gdzie mogliby poznawać zasady pracy na różnych, nowoczesnych urządzeniach. Proponowano także zatrudnienie absolwentów na poszczególne dni miesiąca, w których współpracując z technikami opracowywaliby koloryzacje przygotowywanych przez siebie projektów tak, aby były one gotowe na komisje selekcyjne, w związku z czym absolwenci mieli nawet dostawać odpowiednie wynagrodzenie. W celu usprawnienia współpracy w zakresie projektowania tkanin żakardowych, inżynier Barnd obiecał ułatwić uczelni uzyskanie tektury do kart żakardowych i przędzy.

Podobnie jak w 1959 r., podczas spotkania skrytykowano zbyt małą elastyczność absolwentów i studentów łódzkiej uczelni, którzy podejmując pracę w poszczególnych zakładach niechętnie dostosowywali swoją wizję artystyczną do możliwości danej fabryki. Biorący udział w posiedzeniu dyrektorzy zauważali, że wykształcony na PWSSP projektant tworzy głównie wedle własnego uznania, nie biorąc pod uwagę potrzeb klientów. Ponownie więc głównym problemem na drodze podnoszenia poziomu krajowego wzornictwa, stał się niezbyt wysublimowany gust społeczny, który krył się pod hasłem „handlowości” tkaniny.

⁶⁴⁵ APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Odzieżowego w Łodzi, *Protokół z posiedzenia Prezydium Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej, odbytego w dniu 2 czerwca 1962 r. Pod przewodnictwem wiceprezesa Rady Ministrów Obywatela Eugeniusza Szyra*, 1959-1982, sygn. 1471, s. 6.

Uczelnię podczas konferencji reprezentowali Maria Obrębska-Stieber i ówczesny rektor Roman Modzelewski. Oboje podkreślali chęć współpracy z zakładami przemysłowymi. Obrębska-Stieber zaproponowała, aby szkoła organizowała dla studentów konsultacje specjalistyczne z przedstawicielami przemysłu. Rektor zobowiązał się do wzięcia pod uwagę wskazówek reprezentantów poszczególnych branż, szczególnie w zakresie tkactwa, które na przestrzeni lat nastroczało uczelni najwięcej problemów. Jednocześnie podkreślił, że opracowanie wszystkich nakreślonych zagadnień nie jest możliwe, ze względu na niski limit przyjęć studentów, jakim dysponowała uczelnia, co wiązało się z jej niedostatecznym finansowaniem. Zauważył także, że studenci powinni lepiej aklimatyzować się w zakładach przemysłowych już w trakcie pierwszych dwóch lat nauczania, a także wyraził chęć kolejnego spotkania⁶⁴⁶.

7. Współpraca z przemysłem

7. 1. Uchwała 108 z dnia 16 marca 1963 r. dotycząca zasad współpracy pomiędzy szkołami wyższymi a jednostkami organizacyjnymi gospodarki uspołecznionej

Wobec postępującej na początku lat 60. centralizacji krajowego wzornictwa, konieczne było ustabilizowanie relacji pomiędzy uczelniami artystycznymi i przemysłem. W tym celu 16 marca 1963 r. podjęto uchwałę dotyczącą zasad współpracy pomiędzy szkołami wyższymi a jednostkami organizacyjnymi gospodarki uspołecznionej⁶⁴⁷. Instytucją odpowiedzialną za koordynację działań miał być Komitet do Spraw Techniki.

Jednym z głównych zadań określanych w ustawie było ścisłe powiązanie zagadnień poruszanych w ramach procesu dydaktycznego z aktualnymi potrzebami krajowego przemysłu. Na drodze opisywanej w uchwale współpracy uczelnie miały służyć przemysłowi fachową wiedzą kadry pedagogicznej. Na mocy dokumentu, na

⁶⁴⁶ AASPL, Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972, *Protokół z posiedzenia przedstawicieli przemysłu bawełnianego, jedwabniczego i lniarskiego w dniu 20 czerwca 1962 w Łodzi, 1962-1972*, sygn. 1/158, s. 3.

⁶⁴⁷ „Monitor Polski” 1963, nr 32, poz. 163.

uczelniach miały powstawać specjalne zespoły, które zajmowałyby się opracowywaniem zagadnień przewidzianych w „Ogólnopanstwowym planie badań naukowych problemów szczególnie ważnych dla gospodarki narodowej”. Wykładowcy mieli więc służyć radą, opracowywać ekspertyzy, a także nowoczesne metody produkcji, które, na drodze przesyłanej zakładom dokumentacji, można było w nich wdrażać. Prowadzone badania miały przyczynić się przede wszystkim do zwiększenia rentowności produkcji. Drugim obszarem pomocy udzielanej przez uczelnie przemysłowi miała być akcja doszkalająca dla pracowników, polegająca na organizowaniu seminariów, kursów, a także tworzeniu przy większych zakładach produkcyjnych punktów konsultacyjnych. Wykładowcom krajowej sieci PWSSP powierzono funkcję nadzoru autorskiego nad opracowywanymi w poszczególnych szkołach i realizowanymi w przemyśle projektami.

W myśl ustawy, przemysł miał przede wszystkim stworzyć, niedofinansowanym i borykającym się z brakami warsztatowymi i lokalowymi, szkołom szanse na prowadzenie badań i wykonywanie projektów w odpowiednich warunkach. W tym celu poszczególne zakłady zobowiązano do dzielenia się ze szkołami niezbędnymi do opracowywania zagadnień surowcami, a także przekazywania im lub wypożyczania maszyn. Zakłady przemysłowe sprawować miały opiekę nad studentami szkół plastycznych, odbywającymi praktyki, ułatwiać im poznawanie tajników funkcjonowania produkcji i możliwości lokalnego przemysłu. Zalecano, aby zakłady dzieliły się z naukowcami posiadaną bazą literatury fachowej, opracowaniami ministerialnymi itp.

Tematy prac naukowo-badawczych każdorazowo miały być konsultowane z poszczególnymi Zjednoczeniami lub instytucjami na równoległym szczeblu, a także odpowiednimi Ministerstwami i przesłane do konsultacji do 15 lipca każdego roku. Pierwszeństwo w realizacji miały tematy przedstawione przez Komitet do Spraw Techniki.

Paragraf 6 uchwały określał ogólne warunki finansowania realizacji planowanych badań. Jednocześnie dopuszczał szczegółowe opracowanie ich zasad w ramach konkretnych umów zawieranych pomiędzy poszczególnymi uczelniami i zakładami przemysłowymi. Uczelnie, na zlecenie przemysłu, mogły także realizować

badania pozaplanowe. Szczegóły tego zakresu współpracy określała część III uchwały, a zasady jej finansowania paragraf 9.

7. 2. Zespoły naukowo-badawcze dla przemysłu

Zgodnie z zarządzeniem omawianej uchwały, łódzka uczelnia zobowiązana została do opracowywania zagadnień przedstawionych przez Ministerstwa i przedstawicieli przemysłu. W latach 60. dotyczyły one w głównej mierze tkanin dekoracyjnych odpowiednich dla socjalistycznych wnętrz oraz kolekcji tkanin dla dzieci.

W zakresie druku dekoracyjnego ważnym zagadnieniem stało się powiązanie projektów tkanin z architekturą. Opracowywane wzornictwo miało odpowiadać proporcjom i kompozycji zarówno wnętrz socjalistycznych gmachów jak i małych, niskich mieszkań w masowo wznoszonych blokach mieszkalnych. Do tej pory studenci łódzkiej uczelni, w omawianym zakresie, posiłkowali się głównie zachodnimi żurnalami, przedstawiane w nich wytyczne nie odpowiadały jednak potrzebom socjalistycznego budownictwa. W celu uzdrowienia sytuacji planowano wprowadzenie konsultacji z architektami. Do życia powołano również specjalny zespół badawczo-naukowy, w który zaangażowali się pracownicy Katedry Druku Dekoracyjnego kierowanej przez Marię Obrębską-Stieber. Starali się oni opracować skalę tkaniny dekoracyjnej w zastosowaniu do wnętrza mieszkalnego - w zależności od wielkości przestrzeni architektonicznej i przeznaczenia tkaniny. Podstawą do realizacji tych zagadnień były normy obowiązujące w krajowym budownictwie mieszkaniowym. W ramach prowadzonych badań analizowano m. in., dostępne w kolekcjach krajowych i zagranicznych, tkaniny dekoracyjne. Do realizacji zadania przystąpił zespół składający się z Marii Ciesielskiej, Alicji Włodarskiej, Teresy Kudukis, Marii Obrębskiej - Stieber i Lecha Kunki. Za rozrysowanie wzorów odpowiedzialne był Zofia Śniegocka i Grażyna Marjanowska⁶⁴⁸.

⁶⁴⁸ AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Plan pracy naukowej Katedry Druku Dekoracyjnego na lata 1964/1965, 1960-1966*, sygn. 1/35, s. 115.

Opracowaniem drugiego zadania zajęli się pracownicy Katedry Druku Odzieżowego pod przewodnictwem Teresy Tyszkiewicz. W skład zespołu weszli Anna Orzechowska-Siecińska, Janina Pierzgańska oraz Maria Ciesielska. Planowano opracować wzory odpowiednie na dziecięce sukienki, bieliznę, odzież plażową, apaszki, chusteczki do nosa i fartuszki. Proponowano wzory o pozornie zagubionym raporcie, o tematyce kwiatowej, geometrycznej i abstrakcyjnej. Zadanie planowano zrealizować w przeciągu półtora roku⁶⁴⁹. Nadzór nad techniczną stroną obu projektów naukowo badawczych prowadzonych w łódzkiej uczelni sprawował wybitny kolorysta Bolesław Tarchalski.

W ramach zespołów naukowo-badawczych starano się odpowiedzieć na zarzuty, które projektantom i wykładowcom uczelni stawiali przedstawiciele przemysłów opierających swoją produkcję na tkactwie, podczas wspomnianych konferencji z przełomu lat 50. i 60. Już w samym 1960 r., szkoła dostarczyła przemysłowi jedwabniczemu 20 projektów tkanin sukienkowych, które zrealizowano w wielu koloryzacjach oraz prezentowano podczas dorocznej wystawy prac studentów. Wobec niskiego poziomu wzornictwa w przemyśle lnianym, opracowano także 5 projektów obrusów, z których dwa zostały wybrane do realizacji. W kolejnym roku przygotowano także umowę na wykonanie 4 projektów obrusów. Za realizację zadań odpowiedzialni byli: Aniela Bogusławska, Antoni Starczewski, Zofia Litak, Kazimiera Błaszczuk, a nadzór techniczny nad całością sprawowała nauczycielka technik splotu Helena Szumska⁶⁵⁰. W kolejnych latach kontynuowano prace, opracowano kolejne 20 wzorów tkanin sukienkowych. Projekty powstawały zgodnie z wytycznymi technicznymi przedstawionymi przez przemysł, które zakładały między innymi wykorzystanie włókien sztucznych⁶⁵¹. Zadanie realizowali Zygmunt Ogrodowczyk, Bolesław

⁶⁴⁹ AASPŁ, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Plan pracy naukowej Katedry Druku Odzieżowego na lata 1964/1965, 1960-1966*, sygn. 1/35, s. 116.

⁶⁵⁰ AASPŁ, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Katedra Tkactwa, Wykonane prace katedry tkactwa w r. szkol. 1962/1963, 1960-1966*, sygn. 1/35, s. 117.

⁶⁵¹ AASPŁ, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Plan pracy naukowej Katedry Tkactwa Odzieżowego na lata 1963/1964, 1960-1966*, sygn. 1/35, s. 119.

Tomaszkiewicz, Teresa Kudukis, Helena Szumska, którzy wyniki prac konsultowali z inżynierem Marianem Barutem⁶⁵².

Postulowaną w uchwale z 1963 r. współpracę udało się nawiązać łódzkiej uczelni już we wcześniejszym okresie. Wiązało się to z koniecznością wykorzystywania zaawansowanych technicznie maszyn, których brakowało w pracowniach uczelni. W latach 60. wciąż nie udało się uzdrowić trudnej sytuacji lokalowej szkoły, wobec czego jej środowisko zmuszone było do korzystania z parków maszynowych lokalnych zakładów. W 1966 r. ówczesny rektor uczelni wystosował pismo do Zjednoczenia Przemysłu Artykułów Technicznych i Galanteryjnych⁶⁵³ z prośbą o umożliwienie Kierownicze Pracowni Drobnych Form Lenie Kowalewicz przeprowadzenia eksperymentów w zakładach należących do Zjednoczenia. W dokumencie podkreślał, że wyniki prób artystki będą mogły być wykorzystywane w dalszej produkcji zakładów, a także przyczynią się do rozwoju nauczania w pracowni, którą kierowała. Oprócz udostępnienia parku maszynowego, ważnym elementem współpracy było pozyskanie odpowiednich materiałów, z brakiem których borykała się PWSSP. W tym celu rektor poprosił władze zjednoczenia o udostępnienie odpadów przemysłowych oraz innych elementów i półfabrykatów koniecznych do przeprowadzenia eksperymentu⁶⁵⁴. Mimo że umowa dotyczyła najprawdopodobniej opracowania nowych metod produkcji biżuterii, zagadnienie to wiązało się bezpośrednio z rozwojem przemysłu włókienniczego na drodze rozwoju socjalistycznej mody. Odpowiednie akcesoria były ważnym elementem ekspozycji i wystaw, podczas których uzupełniały one stroje promujące krajowe wzornictwo odzieżowe. Współpraca pomiędzy uczelnią, a lokalnymi zakładami przemysłowymi zarysowała się także na tym polu, czego świadectwem jest fakt, że w ramach współpracy z Centralnym Laboratorium Przemysłu

⁶⁵² *Ibidem*.

⁶⁵³ Umowę o współpracy ze Zjednoczeniem Przemysłu Artykułów Technicznych i Galanteryjnych podpisano na początku 1964 r. por. AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Prośba o przesłanie odpisu porozumienia pomiędzy PWSSP i ZPATG z 12.02.1964 r.*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 4.

⁶⁵⁴ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Prośba rektora PWSSP w Łodzi Zdzisława Głowackiego do Zjednoczenia Przemysłu Artykułów Technicznych i Galanteryjnych o umożliwienie przeprowadzenia przez Lenę Kowalewicz eksperymentów w zakładach podlegających Zjednoczeniu*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 9.

Odzieżowego łódzkim studentom powierzono zadanie zaprojektowania i wykonania biżuterii, stanowiącej uzupełnienie ekspozycji sukien wieczorowych, prezentowanych przez CLPO podczas Kongresu Mody w Budapeszcie w 1969 r. Za koordynowanie działań w tym zakresie odpowiedzialne były Kierowniczka Wydziału Ubioru - Wanda Borowska i wspomniana Lena Kowalewicz⁶⁵⁵.

Przywoływana uchwała, choć stabilizowała metody współpracy uczelni z przemysłem, wniosła w życie PWSSP szereg utrudnień. Wykładowcy poszczególnych jednostek już we wcześniejszych okresach angażowali się w pomoc zakładom przemysłowym w zakresie wzornictwa. W momencie kiedy współpraca ta przybrała stabilną formę, okazało się, że grono pedagogiczne uczelni nie jest w stanie pogodzić pracy dydaktycznej z naukowo-badawczą. Z tego powodu w planach pracy poszczególnych katedr pojawiały się postulaty, aby pozwolono uczelni zatrudnić dodatkowych pracowników, którzy zajęliby się organizacją prac związanych z realizowaniem zadań naukowo-badawczych⁶⁵⁶. Jednym z nowo powstałych etatów miało być stanowisko kierownika technologii Studium, który odpowiedzialny był za organizację pracy uczelnianych warsztatów, zatrudnionych w nich pracowników technicznych, a także za utrzymywanie stałego kontaktu i wymianę informacji pomiędzy uczelnią a placówkami doświadczalnymi przemysłu.

Postulowano również zatrudnienie asystentów, którzy nie posiadali zleconych godzin dydaktycznych i całkowicie mogli poświęcić się pracy badawczej. Odpowiedzialni oni mieli być przede wszystkim za opracowywanie dokumentacji technicznej, które to zadanie pochłaniało wiele czasu. W razie ewentualnej rezygnacji z pracy któregoś z pracowników dydaktycznych, owi asystent mogliby uzupełniać puste etaty.

Wobec problemów z finansowaniem odpowiedniej liczby wysoko wykwalifikowanych pracowników, z jakim zmagala się łódzka uczelnia, jej współpraca z przemysłem często przybierała formę wzajemnego zatrudniania polecanych przez

⁶⁵⁵ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Pismo w sprawie opracowania kolekcji biżuterii na Międzynarodowe Targi Mody w Budapeszcie w 1969 r.*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 24.

⁶⁵⁶ AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Plan pracy naukowej Katedry Tkactwa Odzieżowego na lata 1963/1964, 1960-1966*, sygn. 1/35, s. 119.

dyrektorów instytucji osób. W ramach umów na łódzkiej uczelni nauczali eksperci z zakładów przemysłowych, którzy na co dzień mieli styczność z praktycznymi aspektami produkcji. Podczas zajęć dzielili się swoją wiedzą z zakresu techniki i technologii wytwarzania tkanin, co stanowiło ważne uzupełnienie wykładanych w szkole przedmiotów z zakresu twórczego procesu projektowania tkanin. Specjaliści Ci zatrudniani byli na mocy umów podpisanych przez uczelnię z konkretnymi jednostkami reprezentującymi przemysł włókienniczy. W archiwach uczelni zachowało się kilka tego typu dokumentów pochodzących z drugiej połowy lat 60. Na mocy porozumienia ze Zjednoczeniem Przemysłu Dziewiarskiego i Pończoszniczego i Centralnym Laboratorium Przemysłu Dziewiarskiego i Pończoszniczego w marcu 1967 r. na uczelni zatrudniono Leona Bednarskiego, który objął stanowisko kopisty offsetowego - wyświetlacza. Rok później na Wydziale Tkaniny jako cewiaczkę zatrudniono Mariannę Dworzańską oraz fotografa Witolda Piątkiewicza⁶⁵⁷. Dzięki nawiązaniu współpracy ze wspomnianymi instytucjami, na uczelni od 1966 r. zajęcia prowadzili: wykładowca Politechniki Łódzkiej W. Korliński, pracujący również w Branżowym Ośrodku Wzornictwa Galanterii, Jan Ościk i pracujące w Centralnym Laboratorium Przemysłu Dziewiarskiego absolwentki uczelni Kazimiera Frymark-Błaszczuk (dyplom 1955 r.) i Hanna Łabęcką-Dunajska (dyplom 1961 r.)⁶⁵⁸. W latach 60. uczelnia współpracowała także ze Zjednoczeniem Przemysłu Odzieżowego i Jedwabniczo- Galanterijnego, a także Bawełnianego. Dzięki podpisanym porozumieniom pracownicy komórek wzorcujących odbywali trzyletnie staże w odpowiednich jednostkach szkoły⁶⁵⁹.

Na mocy podpisanych umów, łódzka PWSSP polecała swoich absolwentów na pozycje stażystów w poszczególnych zakładach. Jedną z instytucji, która organizowała ten zakres współpracy było Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi. W ramach

⁶⁵⁷ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Pismo określające warunki zatrudnienia na Wydziale Tkaniny łódzkiej PWSSP, pracowników pomocniczych poleconych przez władze ZPDP i CLPDP*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 13-14.

⁶⁵⁸ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Wykaz osób oraz ilości godzin przepracowanych na Wydziale Tkaniny PWSSP w roku akademickim 1966/67 przy szkoleniu specjalistycznym studentów II-go roku dziewiarstwa*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 11.

⁶⁵⁹ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Pismo z 5.04.1966 r. wystosowane przez rektora łódzkiej PWSSP do Dyrektora Naczelnego Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w celu przyjęcia na staż w uczelni pracowników komórek wzorcujących*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 7.

odbywanych staży, projektanci wykształceni na PWSSP dołączali do zespołów komórek wzorcujących. Jedną ze studentek, która skorzystała z tego typu formy zatrudnienia była Zofia Pruchnicka (dyplom 1967 r.) Według dokumentacji zachowanej w archiwach uczelni, staż trwał trzy lata, a kwestię warunków zatrudnienia (w tym wynagrodzenie - 1200 zł miesięcznie) ustalano pomiędzy przedstawicielami uczelni a Kierownictwem Wydziału Kadr Zjednoczenia. Porozumienia w sprawie konkretnych absolwentów nawiązywano już pod koniec okresu studiów, o czym świadczyć może fakt, że przyszła absolwentka łódzkiej uczelni od 1 września 1966 r. miała podjąć pracę w Zakładach im. Obrońców Pokoju⁶⁶⁰.

7. 3. Raport dotyczący współpracy łódzkiej PWSSP z zakładami przemysłowymi, 1968 r.

W grudniu 1968 r. do łódzkiej uczelni wystosowano pismo Zarządu Szkół Artystycznych w Ministerstwie Kultury i Sztuki, które wzywało do przesłania raportu na temat szczegółów współpracy szkoły z przemysłem. Ministerstwo motywowało swoją decyzję prowadzonymi w resorcie pracami zmierzającymi do udoskonalenia kształcenia plastyków dla potrzeb gospodarki narodowej. Prace te miały dotyczyć

zarówno wprowadzenia zmian strukturalnych i programowych, wytyczania kierunków rozwojowych kształcenia specjalistycznego, jak i aktualizowania i ulepszania programów i metod kształcenia, między innymi poprzez wprowadzenie nowych zdań programowo-dydaktycznych zgodnie z aktualnymi zadaniami przemysłu⁶⁶¹.

Potrzeba zbierania informacji wiązała się z próbami wykorzystania inwencji twórczej studentów do podniesienia poziomu krajowej produkcji, a także podniesienia poziomu

⁶⁶⁰ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Porozumienie między Dziekanem Wydziału Tkaniny Marianem Jaeschke, a Zjednoczeniem Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w sprawie zatrudnienia na stanowisku stażystki Zofii Pruchnickiej*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 8.

⁶⁶¹ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Pismo nr ZSA-I/II-9900-0/8/68 przesłane przez Zarząd Szkół Artystycznych w Ministerstwie Kultury i Sztuki do PWSSP w Łodzi w celu ustalenia jej form współpracy z przemysłem*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 20.

kontroli nad celowością podejmowanych na poszczególnych wydziałach działań. W odpowiedzi (na którą czekano do 5 stycznia 1969 r.) łódzka uczelnia miała zawrzeć informacje dotyczące zakładów i instytucji centralnych, z którymi podejmowała współpracę, a także opisać jej formy i zakres⁶⁶². Ministerstwo było również zainteresowane wpływem metod kształcenia i realizowanych w szkole programów na dalszą współpracę absolwentów i studentów z zakładami przemysłowymi. W tym celu władze PWSSP musiały określić, w jaki sposób organizowane praktyki wakacyjne studentów przyczyniają się do ich dalszego zatrudnienia w poszczególnych zakładach⁶⁶³. Inną ważną kwestią interesującą ZSA była zasadność realizowanych w zakładach przemysłowych praktyk przeddyplomowych w świetle powstającej pracy dyplomowej. Uczelnię zobowiązano do przekazania informacji na temat tego, jak często prace dyplomowe broniące na Wydziale Włókienniczym odpowiadają na aktualne problemy krajowego wzornictwa i poszczególnych zakładów produkcyjnych.

W odpowiedzi⁶⁶⁴ na pismo, przesłane 4 stycznia 1969 r., władze PWSSP podkreślały, że współpraca uczelni z przemysłem włókienniczym została nawiązana już w samych początkach istnienia szkoły. Realizowano ją na trzech etapach. Pierwszym z nich była współpraca bezpośrednia z Ministerstwem Przemysłu Lekkiego, drugim współpraca ze wszystkimi Zjednoczeniami Przemysłu Lekkiego w zakresie wykonawczym, trzecim współpraca z Laboratoriami poszczególnych branż w zakresie projektodawczym. Szkoła podkreślała, że wspomniana współpraca najsilniej zarysowuje się w obszarze Przemysłów Jedwabniczo-Galanteryjnego i Bawełnianego.

⁶⁶² *Ibidem*.

⁶⁶³ Praktyki wakacyjne często kończyły się zatrudnieniem studenta szkoły w poszczególnych zakładach. Praktyka przeddyplomowa za każdym razem ściśle wiązała się z dyplomem, co postulowano w programach nauczania na Wydziale Włókienniczym już w latach 50. Władze uczelni starały się również, aby tematy przygotowywanych prac wiązały się z aktualnymi problemami poszczególnych zakładów. Świadczyć o tym miał fakt, że każdorazowo konsultowano je z odpowiednimi Komisjami Branżowymi, a opracowany w jej ramach wzór wchodził do regularnej produkcji. Uczelnia podkreślała, że większość prac dyplomowych z zakresu specjalizacji odzieżowej, tkanin drukowanych, tkanych, dzianych, wiązanych (gobeliny i dywany) trafia do produkcji masowej w lokalnych zakładach przemysłowych.

⁶⁶⁴ AASPL, *Współpraca z przemysłem 1964-1973, Odpowiedź na pismo nr ZSA-I/II-9900-0/8/68 przesłane przez Zarząd Szkół Artystycznych w Ministerstwie Kultury i Sztuki do PWSSP w Łodzi w celu ustalenia jej form współpracy z przemysłem, 1964-1973*, sygn. 27a/17, s. 23.

Wśród wymienionych w dokumencie konkretnych zakładów znajdowały się Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Marchlewskiego, Zakłady Lniarskie Wolin, Zakłady Odzieżowe im. Próchnika, Telimena, Moda Polska, itp.

Władze uczelni podkreślały fakt, że jej absolwenci często obejmują stanowiska w instytucjach odpowiedzialnych za organizację wzornictwa na szczeblu krajowym. Począwszy od lat 50., studenci łódzkiej PWSSP, pracowali zarówno jako projektanci jak i rzeczoznawcy, członkowie komisji selekcyjnych. Pedagodzy łódzkiej PWSSP pracowali w praktycznie wszystkich komisjach branżowych działających w ramach Ministerstwa Przemysłu Lekkiego oraz należeli do Komisji Koordynacji i Programowania Wzornictwa. Według przytoczonych przez władze PWSSP danych, około 85% zatrudnionych w przemyśle lekkim projektantów było absolwentami łódzkiej szkoły⁶⁶⁵.

Grono pedagogiczne zaangażowane było także, w postulowaną centralnie, akcję ustawicznego dokształcania zatrudnionych w przemyśle projektantów. W tym celu, wraz z Ministerstwem i poszczególnymi Zjednoczeniami, uczelnia organizowała coroczne plenery i wystawy. W omawianej odpowiedzi władze uczelni wspominały o prowadzonych przez jej wykładowców dwuletnich kursach doszkalających dla techników i projektantów przemysłu wełnianego. W latach 60., w celu podniesienia poziomu artystycznego krajowej produkcji, MKiS zachęcało uczelnię do zorganizowania studiów podyplomowych. Propozycja ta pojawiła się po raz pierwszy wiosną 1964 r. i zakładała prowadzenie zajęć z zakresu wiedzy o sztuce i problemów wzornictwa, w których udział brać mieli absolwenci Politechniki Łódzkiej, podejmujący pracę w przemyśle włókienniczym w zakresie tkactwa, projektowania odzieży i wykończalnictwa. W celu realizacji zalecenia uczelnia powołała specjalną komisję, która miała opracować szczegółowy program zajęć, natomiast wysiłki te nie zakończyły się sukcesem. Wynikało to z faktu, że kadra pedagogiczna była znacznie przeciążona podstawowymi obowiązkami dydaktycznymi. Szkoła wciąż nie mogła uporać się również z problemami lokalowymi. W związku z tym uczelnia podjęła współpracę ze Zjednoczeniem Przemysłu Wełnianego i Naczelną Organizacją Techniczną, w gmachu której wykładowcy prowadzili dwa rodzaje kursów

⁶⁶⁵ *Ibidem*.

szkoleniowych z podziałem na inżynierów i projektantów, którzy po kilku latach pracy zawodowej chcieli uzupełnić wykształcenie ogólnoplastyczne⁶⁶⁶.

8. Udział studentów i absolwentów łódzkiej PWSSP w wystawach promujących krajowe wzornictwo przemysłowe

W krótkim powojennym okresie łódzkiej PWSSP udało się wypracować pozycję eksperta w zakresie wzornictwa tkanin. Jej studenci i absolwenci brali udział w szeregu wystaw, mających na celu promowanie wśród społeczeństwa postulowanej w kręgach centralnych symbiozy sztuki i przemysłu. Podczas organizowanych w latach 60. wystaw, lansowano wizję, w ramach której projektanci wykształceni w sieci PWSSP mieli odmienić oblicze krajowego wzornictwa, podnosząc jego poziom, tym samym sprawiając, że zacznie ono lepiej odpowiadać na potrzeby obywateli. W okresie odwilży, w którym pozornie ustabilizowała się sytuacja ilościowa krajowego przemysłu włókienniczego, zaczęło bowiem rosnąć niezadowolenie z niskiego poziomu dostępnych w sieci państwowych domów handlowych przedmiotów codziennego użytku. W ramach organizowanych wystaw i targów, socjalistyczne państwo starało się podkreślać, że robi wszystko co w jego mocy, aby odpowiadać na oddolnie pojawiające się postulaty.

Pierwszą dużą ekspozycją, w ramach której absolwenci łódzkiej uczelni prezentowali swoje dokonania, była I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz, zorganizowana w Zachęcie w 1952 r. Według zachowanego katalogu, w zakresie tkanin wystawa zdecydowanie skupiała się na osiągnięciach środowiska związanego z centralnymi instytucjami odpowiadającymi za wzornictwo, w głównej mierze IWP, a także absolwentów warszawskiej ASP, w której pracownię tkaniny prowadziła Anna Śledziwska. Łódzkich projektantów tkanin reprezentowali tylko artyści zatrudnieni w lub współpracujący z IWP. Wśród nich znalazła się Maria Obrębska-Stieber oraz jedni z pierwszych absolwentów uczelni: Aleksandra Michalak-Lewińska, Anna Nikołajczuk, Roman Orłow oraz Kazimiera Gidaszewska. Pokaz, mimo że ważny dla rozwoju

⁶⁶⁶ H. Anders, *op. cit.*, s. 104.

krajowego wzornictwa, nie wpłynął zbyt wiele na promocję lokalnego środowiska projektantów skupionych w PWSSP.

Dużo większe znaczenie dla łódzkiej szkoły miała druga edycja wydarzenia. II Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz odbyła się w gmachu Zachęty w Warszawie w kwietniu 1957 r.⁶⁶⁷ Uroczystego otwarcia dokonał wiceminister Kultury i Sztuki Edward Marzec⁶⁶⁸. Pokaz podzielono na dwie części. Pierwsza z nich, problemowa, pokazywała analityczne podejście do projektu wnętrza mieszkalnego, przedstawiała gotowe rozwiązania i przykładowe realizacje. Poszczególnym eksponatom towarzyszyły fotografie, będące inspiracją dla konkretnych obiektów, a:

sala była pomyślana pierwotnie jako teoretyczny komentarz do wystawy. W rzeczywistości usamodzielniała się. Znajdujemy tam próbę definicji czy wyjaśnienia nie tylko wielu istotnych założeń plastyki dzisiejszej, lecz również szeregu postulatów pod adresem przyszłości⁶⁶⁹.

Pierwsza część ekspozycji wpisywała się w socjalistyczną wizję kształcenia plastycznego, zastosowana metoda miała być pionierską na gruncie krajowego wystawiennictwa. Zauważano, że zabieg stanowił próbę realizowania

nauki „plastycznego spojrzenia”, umiejętność odkrywania w naszym codziennym otoczeniu tych elementów, które potrafią oddziaływać emocjonalnie w podobny sposób jak malarstwo czy rzeźba. Tak więc, wykorzystując w przyszłości znacznie szerzej tę metodę bezpośrednich związków i dalekich skojarzeń sztuki i rzeczywistości, będziemy mogli ułatwić odbiorcom zrozumienie trudnych zagadnień nowoczesnych form plastycznych⁶⁷⁰.

Drugą część, nazwaną przedmiotową, podzielono na kilka działów pod względem rodzaju wytwórczości: meble, tkaninę (dział II), ceramikę i biżuterię i

⁶⁶⁷ *Katalog Ogólnopolskiej Wystawy Architektury Wnętrz, kwiecień 1957, Zachęta, Warszawa 1957*, s. 27-28.

⁶⁶⁸ E. Ga, *Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 96, s. 6.

⁶⁶⁹ A. Wojciechowski, *O wystawie architektury wnętrz*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 18, s. 15.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, s. 16.

zabawki. W jej ramach dzieła zaprezentował szereg absolwentów łódzkiej uczelni, większość z przedstawianych tkanin zrealizowano w warsztatach szkolnych. Wiesław Gruszczyński i Wiesława Koper wystawiali ręcznie malowane chustki. Tamara Hans-Sędzimir pokazała dwa rodzaje tkanin zasłonowych, lnianą i bawełnianą a także tiulową firankę, wszystkie zrealizowane techniką filmdruku. Tkaniny lniane prezentowali Zbigniew Hajnrych i Maria Hermanowa. Podczas wystawy eksponowano także tkaniny Janiny Szafrąńskiej i Zofii Świąteczkiej („Noc wielkomiejska”)⁶⁷¹. Wystawiane tkaniny spotkały się z krytyką, szczególnie negatywnie oceniano poziom tkanin żakardowych, których wzornictwo powielało rozwiązania, stosowane w projektowaniu tkanin wykonanych tą samą techniką, zaprezentowane w ramach pierwszej edycji wydarzenia. Na problem ten zwracali uwagę przedstawiciele przemysłów opierających się na tkactwie, jeszcze w latach 60. podczas organizowanych konferencji mających na celu usprawnić współpracę łódzkiej szkoły z poszczególnymi zakładami. Większym uznaniem cieszyły się tkaniny drukowane, które zaskakiwały barwami i świeżością kompozycji. Przyczyny tego sukcesu upatrywano w fakcie, że w Polsce nie było tradycji projektowania tego typu wzorów, na której zbytnio mogli opierać się projektanci.

Jako pierwszy po odwilży zarysował się problem towarzyszący krajowej produkcji w kolejnych dekadach. Mimo że wystawa stanowiła próbę odpowiedzi na zarzuty społeczeństwa pod kątem poziomu estetycznego dostępnych na rynku przedmiotów codziennego użytku, składające się na ekspozycję prace stanowiły najczęściej prototypy, które trafiały do produkcji w ograniczonym zakresie. Recenzenci, choć chwalili wystawę za nowatorskie podejście, a także praktyczność przedstawionych rozwiązań, zauważali, że kolorowe, atrakcyjne obiekty nie są szeroko dostępne w sprzedaży⁶⁷².

⁶⁷¹ por. *Katalog Ogólnopolskiej, op. cit.*

⁶⁷² B. Sowińska, *Skok w nowoczesność, Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz*, „Stolica” 1957, nr 17, s. 7, (grt), *Czego nie masz i nie dostaniesz - to zobaczysz na Wystawie Architektury Wnętrz*, „Express Wieczorny Warszawa” 1957, nr 82, s.4.; dw, *Jak moglibyśmy mieszkać, gdyby...*, „Głos Pracy Warszawa” 1957, nr 82, s. 3.

8. 1. Wystawa „Artysta w Przemysle”, Zachęta, Warszawa, 1960 r.

Ważnym wydarzeniem na drodze promowania osiągnięć dydaktycznych łódzkiej PWSSP, w trakcie którego starano się legitymizować jej istnienie i udowodnić przydatność w zakresie budowania nowych kadr projektantów dla przemysłu włókienniczego, była wystawa „Artysta w przemyśle” zorganizowana w salach warszawskiej Zachęty w lipcu 1960 r., Oprócz tkanin, na ekspozycję składały się wyroby szklane i ceramiczne zaprojektowane PWSSP we Wrocławiu. W oficjalnej notatce towarzyszącej wydarzeniu podkreślano, że jego celem jest

zaprezentowanie wyników kształcenia młodych artystów, którzy swą pracę proponują przemysłowi. Ekspozycja uwzględnia te dziedziny przemysłu, które posiadają już dłuższe tradycje współpracy ze szkolnictwem plastycznym i które doceniają wagę udziału artysty w produkcji⁶⁷³.

Oficjalnego otwarcia dokonał 20 lipca 1960 r. minister Tadeusz Galiński. W otwarciu, zorganizowanej pod auspicjami Centralnego Biura Wystaw Artystycznych i rektorów PWSSP w Łodzi i Wrocławiu, ekspozycji wzięli udział wykładowcy obu szkół, którzy oprowadzali gości po wystawie⁶⁷⁴. Wśród nich był Marian Wimmer, który zauważał, że sam fakt ekspozycji sztuki użytkowej w salach Zachęty, zarezerwowanych dotychczas dla sztuki czystej, świadczyć miał o coraz większej ingerencji sztuki w przemysł. Podczas oprowadzania artysta zapoznawał publiczność z technicznymi aspektami projektowania wzorów wykonywanych techniką filmdruku, malowania odręcznego tkanin, próśnienia wzorów, itd. Jednocześnie podkreślał, że kluczowym dla procesu dydaktycznego, realizowanego w uczelni, zagadnieniem jest powiązanie malarstwa z wzornictwem, zastosowanie zdobyczy współczesnej sztuki w wyrobie przemysłowym⁶⁷⁵. Organizacyjnym mankamentem wystawy był fakt, że mimo iż była

⁶⁷³ AASPL, Wystawa Artysta w Przemysle 1960, *Tekst towarzyszący wystawie Artysta w przemyśle*, 1960, sygn. 1/228, s. 42.

⁶⁷⁴ *Estetyka, moda i handel*, „Stolica” 1960, nr 32, s. 4.

⁶⁷⁵ grt, *Jak powstają artystyczne szkła i filmdruki*, „Express Wieczorny” 1960, nr 190, s. 5.

znaczących rozmiarów (obejmowała siedem sal projektu Jerzego Srokowskiego⁶⁷⁶), nie poświęcono jej towarzyszącego katalogu. Podobnie jak w przypadku wystawy z 1957 r. pokaz podzielono na dwie części. W pierwszej z nich wystawiano prace dyplomowe absolwentów obu uczelni, wykonane w głównej mierze w przyszkolnych warsztatach⁶⁷⁷. W drugiej prezentowano projekty obu uczelni, zrealizowane w zakładach przemysłowych⁶⁷⁸.

Projektom i realizacjom biorącym udział w wystawie towarzyszyły plansze informacyjne, na których łódzka uczelnia przedstawiała statystyki dotyczące wzornictwa tkanin. Według przedstawionych danych, w przemyśle lekkim we Francji zatrudniano kilkanaście tysięcy plastyków, w Polsce liczba ta była znacznie mniejsza. Z 1200 osób pracujących w komórkach wzorcujących, jedynie 165 posiadało wykształcenie plastyczne⁶⁷⁹. Według tych samych statystyk, spośród wspomnianych 165 plastyków projektujących tkaniny w krajowych zakładach, 100 z nich było absolwentami łódzkiej uczelni. Pozostali to absolwenci tkactwa na ASP w Warszawie i Krakowie oraz sopockiej PWSSP. Na 18846 wzorów, które w 1959 r. w przemyśle włókienniczym przyjęto do produkcji, 90% stanowiły projekty absolwentów i studentów łódzkiej uczelni⁶⁸⁰. W okresie do 1960 r. szkoła wykształciła 126 dyplomowanych projektantów wzornictwa włókienniczego⁶⁸¹.

Wobec braku katalogu towarzyszącego wystawie, a także spisu prezentowanych prac w zachowanej w archiwach łódzkiej szkoły dokumentacji wystawy, częściowe odtworzenie składu łódzkiej ekspozycji możliwe jest na podstawie prasowych recenzji i ankiet wypełnianych przez odwiedzających. Wnioskować można, że zaprezentowano pełen zakres produkcji włókienniczej: od gobelinów i dywanów, przez tkaniny dekoracyjne, odzieżowe, a także projekty ubiorów⁶⁸². Ze względu na ograniczoną

⁶⁷⁶ E. Sztekker, *Artyści w przemyśle*, „Tygodnik Demokratyczny” 1960, nr 31, s. 4.

⁶⁷⁷ D. Wróblewska, *bez nazwy*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 36, s. 5.

⁶⁷⁸ A. Wis, *Piękno na co dzień*, „Gazeta Handlowa” 1960, nr 65, s. 2.

⁶⁷⁹ J. Bogucki, *Horyzont...*, *op. cit.*, s. 5.

⁶⁸⁰ J. Kowalski, *Artysta w „Przemyśle”*, „Odgłosy” 1960, nr 31, s. 7.

⁶⁸¹ *Ibidem*.

⁶⁸² Aleksy Czerwiński, *Z plastyką - dobrze, z produkcją - źle*, „Stolica” 1960, nr 37

przestrzeń, wybrane eksponaty stanowiły jedynie około 10% projektów opracowywanych na obu uczelniach w przeciągu dwóch minionych lat⁶⁸³. Wzory studentów i absolwentów, zakupione i zrealizowane przez przemysł ulokowano w Sali Matejkowskiej, stanowiącej poniekąd zwieńczenie pokazu⁶⁸⁴.

Wystawiano zarówno rzemiosło, jak i obiekty wykonane metodą maszynową. Obok unikatowych gobelinów i dywanów, projektowanych w pracowniach Antoniego Starczewskiego, Anieli Bogusławskiej i Marii Obrębskiej-Stieber⁶⁸⁵, ręcznie malowanych tkanin unikatowych prezentowano więc również wzory przeznaczone do powielania masowego, przede wszystkim druki opracowywane w pracowniach Lecha Kunki i Marii Obrębskiej-Stieber⁶⁸⁶. Studentką Lecha Kunki była między innymi Alicja Bobińska, która podczas wystawy pokazała geometryczny projekt tkaniny, zbudowany z cienkich linii, przypominających soczewki, operujący monochromatyczną kolorystyką (**il. 70**). Uznaniem cieszyło się również łódzkie wzornictwo tkackie. Tkaniny lniane, produkowane według projektów łódzkich studentów w fabryce w Żyrardowie, odznaczał wysoki poziom artystyczny, co sprawiało, że, według recenzenta „Walki Młodych”, były popularne wśród zagranicznych turystów⁶⁸⁷. Chwalono także zakardy projektu absolwentki łódzkiej uczelni Zofii Litak⁶⁸⁸. W zakresie tkactwa, podczas wystawy, prezentowano też tkaniny dekoracyjne o charakterze tapiserii, nawiązujące swoją formą do arrasów, które operowały figuratywnymi wzorami⁶⁸⁹. Oprócz wzornictwa tkanin, na łódzki pokaz składały się także odważne w formie rysunki żurnalowe, gotowe realizacje różnych toalet i galanterii damskiej wykonane

⁶⁸³ Barbara Olszewska, *A dywanu kupić nie można*, „Polityka” 1960, nr 35, 27.08.1960.

⁶⁸⁴ Barbara Olszewska, *A dywanu kupić nie można*, „Polityka” 1960, nr 35, 27.08.1960.

⁶⁸⁵ L. G., *Batalia o estetykę rozpoczęta*, „Panorama Północy” 1960, nr 36, 4.09.1960
Projektowane wzory powielano czasem w przemyśle, realizowały je fabryki w Tomaszowie Mazowieckim, Kietrzu i Zielonej Górze. por. Urszula Pomorska, *Laboratorium piękna*, „Głos Pracy” 13-14.08.1960.

⁶⁸⁶ J. Kowalski, *op. cit.*, s. 7; Barbara Olszewska, *A dywanu kupić nie można*, „Polityka” 1960, nr 35, 27.08.1960.

⁶⁸⁷ r.j. *Wystawa, która nastraja optymistycznie - Artysta w przemyśle*, „Walka Młodych” 1960, nr 33, 14.08.1960

⁶⁸⁸ E. Sztekker, *op. cit.*, s. 5.

⁶⁸⁹ B. Zagórska, *op. cit.*, s. 4.

przez studentów uczelni w komórkach wzorujących Centralnego Laboratorium Przemysłu Odzieżowego „Telimena”⁶⁹⁰. Mody męskiej nie prezentowano⁶⁹¹. Łódzka ekspozycja wyróżniać miała się znaczną różnorodnością zaprezentowanego wzornictwa. Wśród wystawianych tkanin były te operujące realistycznymi motywami kwiatowymi, wzory zdradzające inspirację krajową sztuką ludową, a także nowoczesne kompozycje abstrakcyjne, odwołujące się do kwestii przestrzeni, zaznaczonej w niektórych tkaninach na poziomie splotu i faktury⁶⁹².

Oprócz prac studenckich, pokazano także projekty i realizacje tkanin absolwentów zatrudnionych w przemyśle, które wykonano w zakładach należących do Zjednoczenia Przemysłu Tkanin Jedwabnych i Dekoracyjnych i Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego⁶⁹³. Ekspozyty na ogół cieszyły się uznaniem recenzentów, którzy zauważali, że proponowane wzornictwo jest odważne i wysmakowane artystycznie. Głównym obiektem krytyki stały się drukowane tkaniny odzieżowe, których projektanci stosować mieli rozwiązania kompozycyjne bardziej odpowiednie dla tkanin dekoracyjnych, wnętrzowych. Wzory te miały sprawdzać się lepiej na większych powierzchniach, nie były dostatecznie powiązane z krojem sukni⁶⁹⁴. Brakowało tkanin operujących prostymi, mniej agresywnymi motywami, które byłyby odpowiednie na skromniejsze kreacje⁶⁹⁵. Może świadczyć to, o zasadności jednego z zarzutów, kierowanych pod kątem środowiska łódzkich projektantów, a mianowicie małym zrozumieniu dla potrzeb konsumenta⁶⁹⁶.

Bardziej optymistyczne światło na kwestię recepcji łódzkiego pokazu wśród szeregowych obywateli rzuca ankieta, którą wypełniali zwiedzający (łącznie 300 egzemplarzy). Stanowiła ważne narzędzie dla PWSSP, dzięki któremu szkoła mogła lepiej dostosować do potrzeb konsumentów metody kształcenia. Omawiana wystawa

⁶⁹⁰ L. G. , *Batalia o estetykę rozpoczęta*, „Panorama Północy” 1960, nr 36, s. 5.

⁶⁹¹ J. Kowalski, *op. cit.*, s. 7.

⁶⁹² A. Czerwiński, *Z plastyką - dobrze, z produkcją - źle*, „Stolica” 1960, nr 37, s. 2.

⁶⁹³ S. Grabska, *Przedmiot i pedagogika*, „Więź” 1960, nr 10, s. 11.

⁶⁹⁴ *Ibidem*, s. 13

⁶⁹⁵ *Ibidem*, s. 12.

⁶⁹⁶ S. Grabska, *op. cit.*, s. 14.

była pierwszą zakrojoną na tak szeroką skalę ekspozycją, podczas której z dokonaniem studentów łódzkiej uczelni mogli zaznajomić się mieszkańcy stolicy. Mimo nielicznych głosów krytycznych pojawiających się w prasie, wypełniający ankietę obywatele na ogół pozytywnie przyjęli pokaz łódzkich tkanin, podkreślając ich wysoki poziom artystyczny. W odpowiedziach, respondenci chwalili osiągnięcia konkretnych projektantów. Na tle innych eksponatów miały wyróżniać się: płaszcz w kratę projektu Alicji Pękalskiej (dyplom 1955), makata Zygmunta Seroka (dyplom 1960), tkaniny Barbary Gancarz (dyplom 1964), Barbary Winiarek (dyplom 1962), Tamary Hans (1952), Jadwigi Czerwińskiej (1957) oraz malowane na jedwabiu wzory Grażyny Zięty i dywany Stefana Bławuta (1962). Prace łódzkich studentów biorące udział w wystawie „Artysta w przemyśle”, pokazywano w 1961 r. na szeregu ekspozycji zagranicznych w Berlinie, Sofii, Budapeszcie i Győr⁶⁹⁷.

W celu lepszego wyciągnięcia wniosków z wypowiedzi, respondentów podzielono na grupy pod względem deklarowanej profesji. Według dokumentacji opracowanej przez uczelnię ekspozycja najbardziej przypadła do gustu robotnikom i rzemieślnikom. Głosy krytyczne pojawiały się głównie w grupie pracowników umysłowych, często wykonujących wolne zawody związane z większą świadomością zagadnień estetycznych: projektantów, architektów, historyków sztuki.

Obywatele zmagający się z ciągłym brakiem dostępu do estetycznych przedmiotów codziennego użytku, łódzkim tkaninom zarzucali w głównie operowanie zbyt ciemną, zgaszoną kolorystyką. Zmęczeni trudami codzienności respondenci podkreślali, że lubią prace o kolorach jasnych i uśmiechniętych, bo rozjaśniają i upiększają życie. Postulowali: produkujcie ich więcej. Życie jest tak ponure i smutne...⁶⁹⁸. W grupie specjalistów zauważano brak dostosowania wzornictwa łódzkich tkanin do potrzeb socjalistycznego budownictwa. Jeden z inżynierów architektów oglądających wystawę stwierdził, że brak jest tkanin odpowiednich do dzisiejszych

⁶⁹⁷ M. Wróblewska Markiewicz, *op. cit.*, s. 19.

⁶⁹⁸ AASPL, *Wypisy z ankiet przeprowadzonych podczas wystawy Artysty w przemyśle, 1960*, sygn. 1/228, s. 37.

minimalnych mieszkań, w których wysokość kondygnacji nie pozwala operować ciężkimi kompozycjami, względnie dużymi formami⁶⁹⁹.

Wystawa w Zachęcie stała się przyczynkiem do debaty na temat poziomu i problemów wzornictwa i szkolnictwa artystycznego. Recenzenci na ogół trafnie określali trudności, z którymi zmagala się łódzka uczelnia, zwracając uwagę na te same mankamenty ustroju, które w sprawozdaniach kierowanych do Ministerstwa Kultury i Sztuki identyfikowały władze uczelni. W prasie podkreślano, że placówki tego typu są znacząco niedofinansowane, nie dysponują wygodnymi siedzibami, a także odpowiednio wyposażonymi warsztatami, z czym szczególnie zmagać miała się szkoła łódzka⁷⁰⁰. Brakowało także możliwości wyjazdu za granicę, co negatywnie wpływało na poziom krajowego wzornictwa. Piszący dla „Życia literackiego” Janusz Bogucki zauważał, że:

jest rzeczą zupełnie jasną, że zwłaszcza w dziedzinie wytwórczości, która kształtuje gust i modę - aby być czymś na rynkach świata - trzeba je znać dobrze i na co dzień. Tylko wtedy można się zdobyć na pomysły naprawdę samodzielne i narzucanie opinii innym krajom. W przeciwnym razie nie ma się co łudzić: pozostaje nam tylko rola kuzynka z prowincji, który się może na obce gusty gniewać i dąsać, ale i tak nie wymyśli nic innego jak przyjęcie owej zagranicznej mody tyle, że nie najnowszej, ale tej przechodzonej sprzed kilku albo więcej lat⁷⁰¹. [...] nie nadążamy za zagranicą, gdzie wysoko postawione wzornictwo przemysłowe jest jednym z podstawowych wykładników współczesnej cywilizacji⁷⁰².

Źródeł problemu upatrywano nie tylko w małej mobilności krajowego środowiska projektantów, ale również niskim poziomie obycia artystycznego ogółu społeczeństwa. W tekstach analizujących wystawę zauważano, że jako naród

⁶⁹⁹ *Ibidem*, s. 41.

⁷⁰⁰ D. Wróblewska, *op. cit.*, s. 5.

⁷⁰¹ J. Bogucki, *Horyzont ...*, *op. cit.*, s. 5.

⁷⁰² U. Pomorska, *op. cit.*, s. 3.

mamy bardzo niski poziom wykształcenia estetycznego. Zdolności artystyczne naszego narodu leżą pod grubą warstwą niewiedzy i złych nawyków, a ta naturalna zdolność i wrażliwość artystyczna naszego społeczeństwa jest ogromnym kapitałem zarówno przemysłowym, jak i wychowawczym⁷⁰³.

Z drugiej strony pojawiały się także bardziej przychylne szeregowemu odbiorcy głosy:

z nowoczesnym obrazem, rzeźbą przeciętny obywatel zdążył się już oswoić - wie nawet, że wypada, aby mu się to podobało, nawet jeśli nie ma pojęcia, dlaczego właściwie i co mianowicie miałyby tam zobaczyć⁷⁰⁴.

Mimo różnorodności opinii, recenzenci na ogół podkreślali, że na polu wychowania społeczeństwa poprzez wysoki poziom artystyczny krajowej produkcji, łódzka uczelnia zajmuje szczególne miejsce, ponieważ

przeciwstawiała się zawsze uwzniośłaniu sztuki czystej, a poniżaniu użytkowej w fikcyjnej hierarchii wartości. Przez swoją masowość chociażby, sztuka powielana maszynowo w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy czy metrów, przyczynia się wydatnie do upowszechniania kultury⁷⁰⁵.

W zakresie kształcenia gustu społecznego krytykowano zastosowaną metodę ekspozycji. Janusz Bogucki zauważał, że brakowało w niej wyjaśnienia podbudowy teoretycznej i ideologicznej prezentowanego wzornictwa. Nie pojawiły się również informacje o procesie dydaktycznym, które pozwoliłyby zwiedzającym lepiej zrozumieć toczące się w kręgach instytucji centralnych dyskusje na temat ideologicznej roli wzornictwa w kształtowaniu socjalistycznego społeczeństwa i odpowiadającej mu kultury. Pewnego rodzaju usprawiedliwienie zastosowanej metody pojawiło się w tekście towarzyszącym wydarzeniu:

w wystawie niniejszej, nie mogły ze względu na szczupłość powierzchni ekspozycyjnej być pokazane problemy i zadania artystyczne przeprowadzone na

⁷⁰³ S. Grabska, *op. cit.*, s. 12.

⁷⁰⁴ B. Łopieńska, *Artysta w przemyśle*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 34, s. 7.

⁷⁰⁵ J. Kowalski, *op. cit.*, s. 7.

zajęciach malarstwa, rzeźby, kompozycji brył i płaszczyzn. Przedstawione tu zostały jedynie te prace studentów, które stanowią sumę świadomości plastycznej i wiedzy teoretycznej z technologii, chemii, farbiarstwa, itp.⁷⁰⁶.

Według Jerzego Kowalskiego, recenzenta „Odgłosów”, na wystawie zabrakło projektów, które przytłoczone zostały przez gotowe realizacje, a to właśnie proces dochodzenia do pewnych rozwiązań mógł się wydawać najciekawszy dla odbiorców⁷⁰⁷. Zaprezentowano bardzo mało eksponatów z zakresu malarstwa, rzeźby, poszukiwań kompozycyjnych, a całość ekspozycji przypominała pawilon wzornictwa na targach międzynarodowych lub dom towarowy⁷⁰⁸. Z drugiej strony inni obserwatorzy spoglądali na pierwszą część pokazu bardziej łaskawym okiem. Zastosowaną metodę chwalono za celowość, pisząca dla „Polityki” Barbara Olszewska twierdziła, że:

rezygnacja z ekspozycji dydaktycznej na rzecz wynikowej - bardziej chyba unaocznia przeciętnemu widzowi (a takich przewinęło się przez wystawę w Zachęcie najwięcej) konkretną użyteczność artysty-plastyka dla potrzeb codziennego życia⁷⁰⁹.

Piszący dla „Stolicy” Aleksy Czerwiński chwalił łódzką szkołę za zrozumiałą prezentację procesu kształcenia.

W zakresie eksponatów, obiektem szczególnych pochwał była twórczość i osiągnięcia dydaktyczne Lecha Kunki. W projektach studentów artysty dobrze było widać wpływ ćwiczeń z malarstwa abstrakcyjnego na projektowane tkaniny⁷¹⁰. Projekty z pracowni Teresy Tyszkiewicz zachwycaly skrupulatnie dobraną kolorystyką, w której przeważały odcienie pastelowe, złamane, zgniłe i lekko zgazzone⁷¹¹. Sama artystka chwalona była za projekty tkanin w duże kwiatowe wzory, odpowiednich na spódnice.

⁷⁰⁶ AASPL, Wystawa Artysta w Przemyśle 1960, *Tekst towarzyszący wystawie Artysta w przemyśle*, 1960, sygn. 1/228, s. 43.

⁷⁰⁷ J. Kowalski, *op. cit.*, s. 7.

⁷⁰⁸ *Ibidem*.

⁷⁰⁹ B. Olszewska, *A dywanu kupić nie można*, „Polityka” 1960, nr 35, s. 3.

⁷¹⁰ A. Czerwiński, *op. cit.*, s. 2.

⁷¹¹ L. G., *op. cit.*, s. 5.

Pozytywne recenzje zdobyły projekty Anny Sokołowskiej (dyplom 1955). W grupie tkanin drukowanych wystawiono również materiały we wzory zdradzające wschodnie inspiracje zarówno w kolorach stonowanych jak i bardziej jaskrawych⁷¹².

Mimo że projekty łódzkich artystów odznaczał wysoki poziom, ich starania były całkowicie niweczone na poziomie ich realizacji, która nie odpowiadała zaawansowanym założeniom artystycznym. Na problem ten zwracali uwagę przedstawiciele przemysłu podczas konferencji organizowanych w celu nawiązania bliższych metod współpracy z uczelnią. Recenzenci pokazu przyczyny takiej sytuacji słusznie dopatrywali się w niedoborach dobrych jakościowo barwników, z którymi borykało się krajowe włókiennictwo⁷¹³. Według recenzenta „Odgłosów”:

na wystawie widać jednak wyraźnie, jak bardzo zakłady przemysłowe - zapewne nie z własnej tylko winy - nie nadążają za projektowaniem szkół artystycznych. W porównaniu ze wzorami pokazanymi przez uczelnie produkcja przemysłowa wygląda dziwnie ubogo i nienowocześnie⁷¹⁴.

Broniąca ekonomii i idei silnego narzucenia wzornictwu obostrzeń wynikających z warunków technicznych panujących w zakładach recenzentka „Głosu Pracy”, skrytykowała pokaz łódzkich tkanin za wykorzystanie w poszczególnych projektach zbyt dużej ilości kolorów. Co ciekawe, swoje zdanie argumentowała w sposób podobny do piszących w okresie stalinizmu ekspertów branżowych, pokrętnie starających się bronić zacofania gospodarczego przemysłu włókienniczego, mianowicie że prawdziwa sztuka operuje minimalizmem form⁷¹⁵. Spośród instytucji centralnych i zakładów realizujących wystawiane eksponaty, pozytywnie wypowiedano się o staraniach Laboratorium Przemysłu Włókienniczego i domu mody „Telimena”, które chwalono za zrozumienie kwestii potrzeby podnoszenia poziomu oferowanego wzornictwa na drodze kontaktów z artystami⁷¹⁶.

⁷¹² E. Sztekker, *op. cit.*, s. 4.

⁷¹³ A. Czerwiński, *op. cit.*, s. 2.

⁷¹⁴ J. Kowalski, *op. cit.*, s. 7.

⁷¹⁵ U. Pomorska, *op. cit.*, s. 3.

⁷¹⁶ B. Łopieńska, *op. cit.*, s. 8.

Podobnie jak w przypadku II Ogólnopolskiej Wystawy Architektury Wnętrz, problemem podnoszonym przez zwiedzających był fakt, że przedstawione wzory i realizacje tkanin, nie były szeroko dostępne. Według jednej z recenzentek kasjerka Zachęty musiała odpowiadać na uciążliwe pytania o to czy po zakończeniu ekspozycji będzie można nabyć eksponaty⁷¹⁷. Pisząca dla „Echa Krakowa” Bożena Zagórska zauważała, że

oczywiście jak zwykle, nigdzie tego kupić nie można i zwiedzający wystawę, nabrawszy apetytu pędzą do sklepu, gdzie zastają ordynarne błyszczące obiciówki, lub w lepszym wypadku płótna pokryte wzorem we wdzięczne różowo-niebieskie kapusty⁷¹⁸.

Duża różnica w poziomie artystycznym wystawionych obiektów, a ogółem krajowej produkcji włókienniczej, wynikała ze zbyt małej odwagi osób i jednostek reprezentujących handel, w zakresie kupowanych tkanin. W prasie zwracano uwagę, że

niektóre zakłady przemysłowe, zwłaszcza w przemyśle lekkim ciągle jeszcze dają się fascynować „chodliwością” niektórych wzorów artystycznie słabych. Handlowcy pragną wykonywać bez większego wysiłku plany finansowe, unikając wszystkiego, co wykracza poza tradycje i czemu trzeba torować drogę. Sprzymierzeńcem ich jest nie zawsze wyrobiony smak estetyczny społeczeństwa, którym szermują jako argumentem nie do zbicia. W sumie: konflikt pomiędzy nowoczesnym i ładnym a niewspółczesnym i brzydkim często jeszcze bywa wygrywany przez te ostatnie⁷¹⁹.

Wynikało to między innymi z faktu, że w oczach jednostek animujących ogół krajowego wzornictwa tkanin, przedstawicielom poszczególnych hurtowni pozostawiono zbyt dużą swobodę w zakresie wybieranych wzorów, co prowadziło do kierowania się jedynie potrzebami słabo wykształconych pod względem artystycznym, szerokich mas odbiorców⁷²⁰. Zagadnienie w tekście opublikowanym w ramach

⁷¹⁷ B. Olszewska, *op. cit.*, s. 3.

⁷¹⁸ B. Zagórska, *op. cit.*, s. 4.

⁷¹⁹ R. I. Witz, *Artysta w przemyśle*, „Sztandar Ludu” 1960, nr 27, s. 3.

⁷²⁰ J. Berent, *op. cit.*, s. 195.

Biuletynu Instytutu Wzornictwa Przemysłowego tłumaczył Tadeusz Reindl, konstatując, że z podobnym problemem zmagają się inne kraje

bowiem estetyka produkcji uzależniona jest od społecznej realizacji wzoru przemysłowego, na którą składają się: zaprojektowanie, wyprodukowanie, dystrybucja i aprobaty konsumentów, a społeczna realizacja wzoru, tzn. doprowadzenie formy do konsumpcji nie może nastąpić, któregokolwiek z tych ogniw.

Ekspert podkreślał także, że w głównej mierze przeszkodą na drodze realizacji tego procesu są handlowcy⁷²¹.

8. 2. II Wystawa - Targi Wzornictwa Przemysłowego, Poznań, 1962 r.

Współpraca łódzkiej PWSSP z przemysłem zarysowała się również podczas II Targów Wzornictwa Przemysłowego, które odbyły się w marcu 1962 r. w Poznaniu. Ich głównym celem miało być konkretne i systematyczne podnoszenie się poziomu wzornictwa produkcji⁷²². W ramach ekspozycji poruszano jedynie część zagadnień, na które odpowiedzi oczekiwało społeczeństwo. Zgodnie z analizami centralnymi jednym z problemów była niewystarczająca dostępność estetycznych przedmiotów codziennego użytku i odzieży dla „dzieci w wieku przedszkolnym”. Oprócz tematu wiodącego, przedstawiono również ekspozycje na tematy: „Wnętrze mieszkalne”, „Sport i turystyka” oraz w mniejszym zakresie „Opakowanie”. W przeciwieństwie do wystawy, która odbyła się w salach Zachęty w 1960 r. podczas ekspozycji poznańskiej wystawiano jedynie wzory standardowe, które nadawały się do produkcji masowej, dzięki czemu mogły trafić do szerokich mas odbiorców⁷²³. Wystawa miała ułatwić krajowym handlowcom i producentom zrozumienie aktualnych potrzeb społeczeństwa, które często umykały decydentom przy konstruowaniu planów gospodarczych. Wobec

⁷²¹ T. Reindl, *Zadania...*, s. 1.

⁷²² APL, Centralne Laboratorium Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Biuletyn poświęcony II Wystawie Wzornictwa Przemysłowego, Poznań 1962, 1955-1979*, sygn. 31, s. 1.

⁷²³ *Ibidem*, s. 2.

tego wzorom miała towarzyszyć odpowiednia dokumentacja techniczna, dzięki czemu ekspozycja stanowiła rodzaj oferty, w ramach której przedstawiciele przemysłu, mogli wybierać wzory, dopasowując je do możliwości poszczególnych zakładów. Targi miały potwierdzać tezę, że podejmowanie i rozwiązywanie zagadnień estetyki produkcji, owej „sztuki na co dzień, dla mas”, oznacza jednocześnie podporządkowanie produkcji, zaopatrzenia, a więc nierozłączne wiązanie postępu i poprawy gospodarki z poprawą poziomu życia ludności⁷²⁴.

Poszczególnym ekspozycjom, pełniącym funkcję handlową, towarzyszyły składające się na wydarzenie prelekcje, pokazy i demonstracje, mające edukować społeczeństwo w zakresie wzornictwa, rozumianego jako czynnik kształtowania trwałych upodobań konsumentów oraz popytu na rynku⁷²⁵. W związku z tym, obok najnowszych wzorów opracowywanych w komórkach wzorcujących poszczególnych zakładów oraz najlepszych projektów składających się na krajowe kolekcje, ważnym elementem wystawy była prezentacja osiągnięć sieci PWSSP. W jej ramach, w holu honorowym na parterze, ulokowano pokaz składający się głównie z prac studyjnych.

W świetle reform i chaosu, który zapanował pod koniec lat 50. w Ministerstwie Kultury i Sztuki, wystawa stanowiła ważną okazję dla PWSSP, aby podkreślić swoje znaczenie jako ośrodków aktywnie animujących wzornictwo. Podobnie jak podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Szkół Artystycznych z 1949 r., na prezentowanych planszach uczelnie opisywały proces dydaktyczny i podawały statystyki, które miały legitymizować ich funkcjonowanie. Udział w wydarzeniu pozwalał kontrolować wyniki kształcenia, na drodze porównania z innymi działającymi w kraju uczelniami, a także wzornictwem proponowanym na poziomie centralnym⁷²⁶. W zakresie współpracy szkół artystycznych z przemysłem, ważnym zabiegiem było lansowanie przemysłu jako atrakcyjnego miejsca zatrudnienia dla przyszłych absolwentów⁷²⁷. Pod względem ideologicznym i propagandowym wystawa miała pokazywać nowoczesność PRL. Aspekt ten chciano zaznaczyć już na poziomie planowania estetycznej ekspozycji,

⁷²⁴ *Ibidem*, s. 3.

⁷²⁵ *Ibidem*, s. 4.

⁷²⁶ *Ibidem*, s. 5.

⁷²⁷ *Ibidem*, s. 5.

projektantów zachęcano do wykorzystania nowoczesnych, lekkich materiałów. Najlepsze z wystawionych eksponatów trafiły do kolekcji, składającej się na ekspozycję wzornictwa polskiego w Moskwie⁷²⁸.

Środowisko łódzkiej PWSSP zostało zaangażowane w pracę przy wystawie już na poziomie składów zespołów koordynacyjnych, opracowujących poszczególne zagadnienia. Z zespołem „Wnętrze” współpracowali Maria Obrębska-Stieber i Bolesław Tarchalski⁷²⁹. W omawianym okresie, tkanina stała się bowiem ważnym elementem ambitnego projektu władz, w ramach którego planowano podnieść poziom krajowego meblarstwa. Jednym z jego elementów było uruchomienie dużej fabryki mebli w Wyszku, którą obsługiwałyby specjalne sklepy w Warszawie. W punktach utworzonych w stolicy konsumenci mieli możliwość wyboru spośród zebranych w próbnikach tkanin, odpowiadającego im wzoru, który następnie montowano w zamówionych meblach⁷³⁰. Konieczne było więc opracowanie szerokiego wachlarza tkanin obiciowych. Studenci i pracownicy łódzkiej uczelni, w ramach powierzonych obowiązków, zaprojektowali także odpowiednie tkaniny, z których mogłaby powstawać konfekcja przeznaczona dla dzieci⁷³¹.

Środowisko PWSSP miało za zadanie pełnić usługi projektowe dla poszczególnych zakładów produkcyjnych, nie posiadających w swojej strukturze pracowników zajmujących się wzornictwem. Projekty opracowywano na podstawie umów, które z uczelnią podpisywały władze zakładów⁷³². Organizatorzy wydarzenia podkreślali, że wszystkim uczestnikom zaleca się, jak najbardziej szerokie korzystanie z usług uczelni plastycznych, które z natury rzeczy zagwarantować mogą wysoki poziom prac projektowych wykonywanych pod kierownictwem i nadzorem artystycznym najwybitniejszych pracowników naukowych uczelni. Zabieg ten miał zapewne na celu pozyskanie dla uczelni, które borykały się z problemami finansowymi

⁷²⁸ *Ibidem*, s. 11.

⁷²⁹ *Ibidem*, s. 14.

⁷³⁰ K. Żarski, *Meble na które czekamy*, „Architektura” 1962, nr 7, s. 259.

⁷³¹ APL, Centralne Laboratorium Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Biuletyn poświęcony II Wystawie Wzornictwa Przemysłowego, Poznań 1962, 1955-1979*, sygn. 31, s. 71.

⁷³² Niestety podobne dokumenty nie zachowały się w archiwaliach szkoły.

dotatkowego źródła dochodów⁷³³. W powyższych umowach upatrywano także szanse na zacieśnienie współpracy pomiędzy przemysłem a uczelnią. Na drodze nawiązanych kontaktów, zakłady mogły pozyskać dla swoich komórek wzorcujących absolwentów. Jak zauważali organizatorzy, wydarzenie powinno być wykorzystane przez producentów z całego, krajowego przemysłu, różne organizacje i jednostki wzorcujące dla zapoczątkowania szerokiej i różnorodnej współpracy ze specjalistami w dziedzinie wzornictwa działającymi, pracującymi już w ośrodkach doświadczalno-badawczych przy różnych wyższych uczelniach plastycznych. Inicjatywa producentów, handlowców - w zakresie np. Konsultowania dezyderatów rynku - będzie niewątpliwie jak najchętniej podjęta przez uczelnie, którym zależy na organizowaniu, stałej, systematycznej formy zbliżenia, łączenia twórczości plastyków-projektantów z pracą technologów i ekonomistów. Oznacza to bowiem urealnienie wszelkich twórczych poczynąń w zakresie wzornictwa przemysłowego.

Podczas wystawy zarysował się między innymi problem, z którym borykała się duża część działających w kraju zakładów włókienniczych, a mianowicie brak działających przy nich komórek wzorcujących, a często nawet pojedynczych osób zatrudnionych na stanowisku plastyka. W celu wsparcia dla tego typu zakładów, Instytut Wzornictwa Przemysłowego opracował listę projektantów, z podziałem na poszczególne branże, która miała pomóc fabrykom w podniesieniu poziomu artystycznego ich produkcji. Jak zauważali autorzy zestawienia, stanowiło ono pierwszą próbę wprowadzenia porządku do więcej niż mglistej dziedziny tworzenia kadry projektanckiej⁷³⁴. W zakresie włókiennictwa lista ta obejmowała 91 nazwisk wraz z adresami. Wśród wymienionych projektantów 30% stanowili projektanci (absolwenci, wykładowcy) związani z łódzką uczelnią⁷³⁵.

Oddzielnej recenzji w branżowej prasie doczekał się pokaz prac studentów krajowych PWSSP zorganizowany w ramach targów. Eksperci pracujący w IWP zauważali, że podczas gdy produkowane w kraju wyroby ceramiczne i szklane

⁷³³ APL, Centralne Laboratorium Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Biuletyn poświęcony II Wystawie Wzornictwa Przemysłowego, Poznań 1962, 1955-1979*, sygn. 31, s. 21.

⁷³⁴ *Ibidem*, s. 105.

⁷³⁵ por. *Ibidem*, s. 14-17.

zdradzają dużą zależność od efektów kształcenia w szkole wrocławskiej, przemysł włókienniczy niedostatecznie korzysta z osiągnięć studentów szkoły łódzkiej. Wystawa obnażyła ten problem, ponieważ w zestawieniu prac łódzkich studentów i tkanin produkowanych przez zakłady przemysłowe, te drugie wypadły znacznie gorzej pod względem poziomu wzornictwa. Mimo to autorka recenzji, Stanisława Grabska, podkreślała, że uczelnia blisko współpracuje z przemysłem.

Oprócz tkanin dekoracyjnych łódzka PWSSP wystawiała dwa cykle wzorów opracowanych z przeznaczeniem na druk na foliach i ceratach. Ekspozycja charakteryzowała się dużym zróżnicowaniem zaproponowanego wzornictwa. Za najwybitniejszych młodych studentów uznano wówczas między innymi Stanisławę Pietrzak (dyplom 1964) z pracowni Marii Obrębskiej-Stieber, która zaprezentowała tkaninę w geometryczny wzór, zbudowany z różnokolorowych prostokątów: siwych, lilaróż, zielonobrazowych i brązowych, ułożonych w pasy przegrodzone poziomo i pionowo strefami białego tła (**il. 71**). Jerzego Ziółkowskiego (dyplom 1966) z pracowni Lecha Kunki pochwalono za tkaninę, w której wzór stanowiły nie tyle co sinozielone prostokąty, a łącząca je biel (**il. 72**). Kolejną wymienioną w artykule projektantką była Magdalena Kapuścińska (dyplom 1965) pracująca pod okiem Teresy Tyszkiewicz. Podczas wystawy zaprezentowała tkaninę w drobny wzór, sprawiający raczej wrażenie faktury niż nadruku, składający się z wielu małych, siwo-brązowych kółek (**il. 73**). W pracowni Teresy Tyszkiewicz kształcił się również Antoni Studziński. Tkanina jego projektu operowała minimalistycznym, geometrycznym wzorem, składającym się z niezadrukowanych, białych zygzakowatych linii, które przecinały złotobrazowe tło (**il. 74**)⁷³⁶. Projekty z tej grupy operujące graficznymi wzorami, chwalone były za rozsądne podejście do technicznych aspektów produkcji, ponieważ można je było stosunkowo łatwo zrealizować w lokalnym przemyśle. Zachowywały przy tym świeżość i wysoki poziom artystyczny⁷³⁷. Wpisywały się w lansowaną wizję łączenia się i przenikania tendencji w kolekcjach poszczególnych przemysłów, miały stanowić dobre,

⁷³⁶ S. Grabska, *Przegląd prac szkół plastycznych na Targach Wzornictwa*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego dodatek do miesięcznika „Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 1.

⁷³⁷ *Ibidem*.

nieprzytłaczające tło do małych mieszkań wypełnionych nowoczesnymi, minimalistycznymi meblami.

Drugą grupę stanowiły wzory o charakterze malarskim, odznaczające się swobodniejszą kompozycją, finezyjnym rysunkiem oraz miękkimi przejściami walorowymi i barwnymi. Wśród nich wyróżnione zostały projekty Henryka Strumiłło (dyplom 1961) (**il. 75**) z pracowni Lecha Kunki i Alicji Włodarskiej (dyplom 1962) stworzony pod opieką Marii Obrębskiej-Stieber. Tkanina zaprezentowana przez Alicję Włodarską przedstawiała figuralny wzór zbudowany z sylwetek dziecięcych i kołędników inspirowanych twórczością Tadeusza Makowskiego (**il. 76**). Utrzymana była w odcieniach czerwieni i czerni, a chwalone przez recenzentkę przejścia tonalne uzyskano metodą przecierek i „pikotażu”^{738,739}. Recenzentce szczególnie do gustu przypadł wzór zaproponowany przez Jarosława Jasińskiego (dyplom 1964) zbudowany z graficznie potraktowanych wizerunków zegarów i operujący kolorystyką zaczerpniętą ze starych gobelinów: złamanymi odcieniami różu, brązu, złota i zieleni (**il. 77**). Uznanie cieszyła się również praca Mirosławy Jarugi, w której zestawiono czarny rysunek z niezadrukowanym tłem w naturalnym kolorze lnu (**il. 78**). Podkreślano, że ten projekt nadaje się jednak do bardziej przestronnych wnętrz, niż małych mieszkań, w których mieszkała większość obywateli. W zakresie produkcji, wzory z grupy malarskich, wymagały większego zaangażowania ze strony techników i kolorystów. Zauważano, że mają jednak zalety miękkości, intymności, finezji, bogactwa i dekoracyjności, przy zastosowaniu prostych środków wyrazu⁷⁴⁰.

Recenzentka z Instytut Wzornictwa Przemysłowego, pochwaliła szkołę także za podjęcie inicjatywy włączenia do programów nauczania zadań z projektowania wzorów na ceraty i folie wytłaczane, które miały podnosić poziom w tym ubogim do tej pory

⁷³⁸ Pikotaż to technika zdobienia powierzchni polegająca na nakłuwaniu jej ostro zakończonym, cienkim przyrządem. Pozwala uzyskać subtelne przejścia światłocieniowe w technikach graficznych, zbliżone do miedziorytu punktowego.

⁷³⁹ K. Biłas, A. Śliwińska, L. Maćkowiak-Kotkowska, *Dokumentacje: projekty, szkice, studia, warsztaty*, w: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. Małgorzata Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 144.

⁷⁴⁰ S. Grabska, *Przegląd...*, *op. cit.*, s. 1.

zakresie krajowego wzornictwa⁷⁴¹. Z przedstawionych prac największe wrażenie robiły wzory zaprojektowane przez wspomnianą Stanisławę Pietrzak (il. 79-80) i Bogusława Kudelskiego (il. 81) pracującego pod okiem Lecha Kunki.

8. 3. Pokaz prac studentów PWSSP w Łodzi, 1962 r.

Oprócz wystaw o zasięgu ogólnokrajowym, w prasie komentowano także doroczne pokazy prac studentów organizowane przez uczelnię. W recenzji wystawy z 1962 r. podkreślano, że w łódzkiej uczelni odżyły idee przedwojennego Bauhausu, które przeszczepiono na grunt polski dzięki pracy i doświadczeniu artystów związanych z ugrupowaniami „Blok”, „Praesens” oraz przede wszystkim Władysława Strzemińskiego i grupy „a.r.”. Piszący dla łódzkiego tygodnika „Odgłosy” Bernard Kepler zaznaczał, jak ważną rolę w projektowaniu sztuki użytkowej odgrywa podbudowa ogólnoartystyczna, pozwalająca tworzyć łódzkim studentom sztukę nowoczesną i świeżą w wyrazie. Recenzent zauważał, że doświadczenia zdobyte w pracowniach malarstwa znajdują swoje odzwierciedlenie w tkaninach projektowanych przez studentów, których chwalono za to, że poszukując właściwych form wykorzystania wiedzy malarskiej w tkaninie [...], pragną przełamać przestarzałe konwencje zarówno druku na tkaninach, jak i samego tkactwa, przede wszystkim zaś dążą do podniesienia tkaniny dekoracyjnej do rangi rzeczywistego dzieła sztuki, poprzez integralne związanie jej z architekturą i zastosowanie konwencji malarskich w procesie tworzenia⁷⁴².

⁷⁴¹ Problem ten starano się naprawić publikując informacje na temat wzornictwa laminatów, które mogły stanowić inspiracje dla projektantów. por. J. Rayzacher, *Laminaty za granicą*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 3-8, s. 1-2.

⁷⁴² B. Kepler, *Artysta i przechodzień*, „Odgłosy”, 1962, nr 28, s. 7.

8. 4. Wystawa tkanin dekoracyjnych (zasłonowych) w Galerii Plastyków, Warszawa, 1964 r.

Potwierdzenie wpływu łódzkiej uczelni na krajowe środowisko projektantów włókienniczych, może stanowić wystawa tkanin dekoracyjnych (zasłonowych) zorganizowana w Galerii Plastyków w styczniu 1964 r. Podczas ekspozycji zaprezentowano 45 wzorów, zaprojektowanych przez 14 młodych plastyków związanych z Centralnym Biurem Wzornictwa Lekkiego, 9 z nich było absolwentami łódzkiej uczelni. W recenzji pokazu opublikowanej w Biuletynie Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, Stanisława Grabska opisała szereg ich projektów. Pierwszym z nich była tkanina Barbary Winiarek „Lupy” (il. 82), operująca czerwono-brązowymi ciemnymi plamami o wklęsłych kształtach. Ze względu na poważny charakter i kolorystykę tkaniny polecano ją do pokoju do pracy. Tkaninę Danuty Kołwzan - Nowickiej „Dzbany” (il. 83), utrzymaną w szaro-brązowej tonacji, charakteryzowało oparcie projektu na studium przedmiotu. Wzór chwalono za połączenie walorów rysunkowych i malarskich. Zalecano, aby powiesić ją bez fałdowania, ponieważ tylko w taki sposób można było wyeksponować syntetyczność motywu⁷⁴³. Bogusław Kamiński podczas wystawy zaprezentował tkaninę „Bluszcz” (il. 84), której wzór składał się z ciemnych, brązowo-zielonych, syntetycznie potraktowanych sylwetek gałęzi, liści i owoców wpisanych w kompozycję pasową. Projekt chwalono za uniwersalność pod względem typu wnętrza, w którym mógł zostać zastosowany. Przeciwnieństwem syntetycznych projektów Kamińskiego, miały być propozycje Anny Nikołajczyk. W recenzji wymieniono dwa projekty artystki. Pierwszy z nich, tkanina „Kwiaty” (il. 85), operował jasną, delikatną kolorystyką żółci i zieleni. Ze względu na dekoracyjne potraktowanie elementów budujących wzór, zalecano wykorzystanie jej w pokoju dziecięcym lub eleganckim pokoju kobiecym. Kolejna tkanina artystki, „Wesele” (il. 86), luźno odnosiła się do tradycyjnego sposobu broszowania jedwabiu. Ujęty w nowoczesny sposób motyw medalionów dobrze pasował do wnętrz stylowych jak i minimalistycznych. Podczas wystawy artystka

⁷⁴³ S. Grabska, *Drukowane tkaniny zasłonowe*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 3.

zaprezentowała także projekt tkaniny o geometrycznym, wyrazistym charakterze, zbudowany z sieci zróżnicowanych pod względem rozmiaru czworoboków, wypełnionych deseniami: kropkami, kratkami i pasami⁷⁴⁴. W swoim artykule Grabowska wymieniła również cztery projekty wzorów kwiatowych Alicji Łasińskiej inspirowane bogactwem świata flory, które zostały przekazane do produkcji. Pierwsza z nich, „Skrzypy” (**il. 87**), to wzór graficzny, przedstawiający pozornie mało atrakcyjną roślinę. W redakcji artystki zyskała ona formę zbliżoną do koronki nadrukowanej czarnym barwnikiem na białym tle. Pozostałe wzory, zaproponowane przez Łasińską, podobnie nadrukowane na białym tle, operowały jednak znacznie bogatszą kolorystyką. Jeden z nich przedstawiał malarsko potraktowane, ujęte w układ pasowy, girlandy złożone z aksamitek, peonii i róż, nadrukowane dziewięcioma kolorami (**il. 88**). Kolejny, o nieco ograniczonej kolorystyce zielono-brązowej, przedstawiał syntetycznie potraktowane gałązki pełne liści i zaznaczonych ciemnym kolorem owoców. Ostatni z opisywanych wzorów artystki przedstawiał płasko potraktowane, niebiesko-zielone cynie wybijające się z białego tła (**il. 89**). Prace te chwalono za delikatność rysunku i intymny charakter, które sprawiały, że projektowane przez artystkę tkaniny świetnie nadawały się do dekorowania wnętrz mieszkalnych⁷⁴⁵. Podczas wystawy swoje projekty prezentowała Kazimiera Gidaszewska, która już w latach 50. związała się z IWP. Wystawiła m. in. tkaninę „Kwiaty” operującą syntetycznie ujętymi chryzantemami o wąskich płatkach (**il. 90**).

Większość przedstawionych podczas ekspozycji tkanin operowała białym tłem, co z jednej strony wpisywało się w wytyczne oszczędności barwnika, postulowane na każdym kroku przez przedstawicieli, borykającego się z brakiem odpowiednich surowców, przemysłu. Z drugiej strony Grabska zauważała, że w krajowej kolekcji powinny pojawić się również tkaniny zasłonowe o barwnym tle, które rozpraszałyby światło. W swojej recenzji ekspertka podkreślała jedną z podstawowych cech, która miała charakteryzować dobrze opracowane wzornictwo tkanin, mianowicie poszanowanie i precyzyjne określenie wnętrza, które dana tkanina miała dekorować⁷⁴⁶.

⁷⁴⁴ *Nowe wzory tkanin dekoracyjnych*, „Projekt” 1964, nr 1, s. 45.

⁷⁴⁵ S. Grabska, *Drukowane...*, *op. cit.*, s. 4.

⁷⁴⁶ *Ibidem*.

Problem ten zaznaczył się wyraźnie na łódzkiej uczelni już w latach 50., a na początku lat 60. powstał nawet specjalny zespół naukowo-badawczy mający opracować zagadnienie⁷⁴⁷.

Przedstawione na omawianej wystawie tkaniny chwalono za wysoki poziom wysmakowania i poziomu artystycznego. Krytykowano je jednak za nadmierne korzystanie z ciemnych, przygnębiających barw, na co zwracali także uwagę konsumenci. W momencie otwarcia wystawy 32 z pokazywanych wzorów znajdowały się już w produkcji. Drukowano je w pięciu wersjach kolorystycznych, w krótkich seriach w zakładzie wzorcowym Centralnego Biura Wzornictwa. Kwestią kontrowersyjną pozostawała ich dostępność, ponieważ oferowano je jedynie w sklepie firmowym. Po przejściu okresu próbnego, opatrzone odpowiednią metryką dokumentacyjną, miały jednak trafić do produkcji na szerszą skalę⁷⁴⁸.

8. 5. Łódzka szkoła tkaniny (?)

W latach 60. absolwenci łódzkiej uczelni bardzo wyraźnie zaznaczyli swoją obecność w krajowym środowisku projektantów tkanin. Łódzka uczelnia współpracowała z przemysłem oraz instytucjami centralnymi animującymi wzornictwo, a dzięki wystawom i informacjom publikowanym w prasie obywatele zaczęli doceniać jej osiągnięcia.

W omawianym okresie polskie wzornictwo zaczęło być zauważane na świecie na szerszą skalę. W kręgach artystycznych pojawiły się określenia takie, jak: „polska szkoła plakatu”, „polska szkoła grafiki książkowej”⁷⁴⁹. W środowisku łódzkim pojawiło się więc pytanie czy po kilkunastu latach powojennego funkcjonowania przemysłu włókienniczego oraz PWSSP mającej opracowywać na jego potrzeby projekty, można mówić o polskiej szkole wzornictwa włókienniczego.

⁷⁴⁷ AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Plan pracy naukowej Katedry Druku Dekoracyjnego na lata 1964/1965, 1960-1966*, sygn. 1/35, s. 115.

⁷⁴⁸ *Nowe wzory...*, *op. cit.*, s. 44.

⁷⁴⁹ por. D. Wróblewska, *Okladki i obwoluty polskich książek*, „Projekt” 1961, nr 5-6, s. 47-52.

Próby odpowiedzi na to pytanie podjął się piszący dla łódzkiego tygodnika „Odgłosy” Ignacy Gustaw Romanowski⁷⁵⁰. Do rozmowy zaprosił ówczesnego rektora Zdzisława Głowackiego, Krystynę Kondratiuk, dyrektorkę Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi, Krystynę Depczyńską, dyrektorkę „Telimeny” oraz dyrektora biura tkanin bawełnianych CeTeBe Gustawa Jaeckla. Wszyscy rozmówcy zwracali uwagę, że w przypadku tkanin, z których powstaje odzież, bardzo duże znaczenie dla wzornictwa ma moda, na którą krajowi projektanci nie mają wpływu, gdyż najnowsze trendy rodzą się we Francji i we Włoszech. Krystyna Kondratiuk słusznie zauważyła, że żeby można było mówić o polskiej szkole tkaniny, jej wzornictwo nie może podążać za modą, a wyprzedzać ją, proponując własne tendencje. Z tego powodu według ekspertki *szkoła polska w światowym wzornictwie materiałów odzieżowych - w znaczeniu, jakie ma niewątpliwe uzasadnienie w stosunku naszej tkaniny artystycznej*⁷⁵¹ - [...] *nie istnieje*⁷⁵². Kondratiuk zauważyła, że mimo iż po wojnie podjęto próbę nadania polskiemu wzornictwu tkanin unikatowego charakteru, chociażby poprzez wykorzystanie kreatywności twórców ludowych, krajowemu przemysłowi nie udało się wykorzystać tych doświadczeń. Wzornictwo o charakterze ludowym miało zarysować się szczególnie na obszarze wzorów kwiatowych szczególnie łączek i ogródków, które były modne w latach 40. i 50. Szansę tę wykorzystały zakłady czechosłowackie, które w omawianym okresie zaczęły produkować tkaniny zdobione tego typu motywami na masową skalę⁷⁵³. W opozycji do tej opinii stał rektor szkoły, który podkreślał, że mimo iż jej wykładowcy opierają się na rozwijających się na świecie nurtach, to starają się budzić w swoich studentach analityczną postawę, pozwalającą na przetwarzanie zagranicznych motywów i opracowywanie nowych, świeżych wzorów odnoszących się często do tradycji sztuki ludowej. Miało to znacznie przyczyniać się do powstawania łódzkiej szkoły wzornictwa włókienniczego.

⁷⁵⁰ I. G. Romanowski, *Szkoła czy moda?*, „Odgłosy” 1967, nr 50, s. 3.

⁷⁵¹ Pokolenie artystów projektujących tkaniny unikatowe wykształconych na łódzkiej uczelni zdobywało sukcesy i cieszyło się uznaniem w środowisku europejskim

⁷⁵² I. G. Romanowski, *op. cit.*, s. 3.

⁷⁵³ *Ibidem*.

Na podstawie informacji przedstawianych w branżowej prasie i zachowanych archiwaliach, możemy zaobserwować ogromną rolę, jaką w rozwoju krajowego wzornictwa tkanin przemysłowych odegrali absolwenci łódzkiej uczelni. Według podawanych podczas organizowanych przeglądów informacji, stanowili oni blisko 90% zatrudnionych w komórkach wzorcujących pracowników. W miarę rozwoju PWSSP, wykształceni na niej eksperci zostawali pracownikami centralnych instytucji animujących wzornictwo. Mimo że trudno jest określić jednoznacznie stylistykę produkowanych w Łodzi tkanin, środowisko łódzkich projektantów wyróżniało unikatowe podejście do pracy projektanta. Dzięki procesowi kształcenia realizowanemu na łódzkiej PWSSP, przywiązywali oni uwagę do poszukiwania inspiracji w aktualnych tendencjach w sztuce czystej oraz jakości artystycznej samego wzoru. Z drugiej strony cechować ich musiała duża elastyczność, ponieważ ich pracę wpisano w zasady i mechanizmy gospodarki centralnie planowanej. Projektanci zobowiązani byli do szybkiej reakcji na rozsyłane dyrektywy, na drodze których władze MPL starały się odpowiadać na zapotrzebowanie społeczne. Świadczy o tym chociażby wspomniany w rozdziale problem wzornictwa tkanin dla dzieci. Mało rygorystyczne podejście do kwestii proponowanego wzornictwa musiało wynikać również z konieczności wpisania motywu w rygor technologiczny. Łódzcy projektanci, mimo ograniczeń przemysłowych, z którymi musieli się zmagać na co dzień, starali się stanowić pewnego rodzaju pomost pomiędzy PRL, a coraz bardziej fascynującą dla socjalistycznego społeczeństwa kulturą krajów kapitalistycznych.

ROZDZIAŁ CZWARTY

Lata 1969-1989

1. Konferencja dotycząca współpracy PWSSP w Łodzi z przemysłem włókienniczym z udziałem wiceministrów MKiS i MPL, 23 kwietnia 1969

Wydarzeniem wyznaczającym kolejny okres w rozwoju łódzkiej PWSSP była konferencja środowiska uczelni z przedstawicielami władz centralnych i przemysłu, zorganizowana w dniu 23 kwietnia 1969 r. Było to jedno z ostatnich, a zarazem największe tego typu spotkanie w historii szkoły. Wydarzenie zorganizowano w salach budynku Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi we współpracy z ZSA MKiS i w porozumieniu z MPL. Podstawą do dyskusji, której przewodniczył dyrektor ZSA, Karol Drozd, był referat wprowadzający pt. „Przydatność absolwenta PWSSP w Łodzi do wykonywania zawodu projektanta wzornictwa dla przemysłu wielkiego” wygłoszony przez ówczesnego rektora uczelni Zdzisława Głowackiego. Przygotowania do konferencji trwały kilka miesięcy, a zawarte w wystąpieniu tezy konsultowano z poszczególnymi resortami, w głównej mierze ZSA, który wielokrotnie wprowadzał do treści poprawki⁷⁵⁴. Po dokładnym sprecyzowaniu tez, na ich podstawie sformułowano postulaty, które następnie zostały rozesłane do wszystkich zainteresowanych Zjednoczeń i instytucji centralnych, tak aby podczas konferencji reprezentanci poszczególnych jednostek mogli zająć wobec nich stanowisko.

W trakcie konferencji poruszono szereg tematów, które zasygnalizowano jako problemy już na początku lat 60. i omawiano między innymi podczas konferencji w 1962r. Mimo wypracowanej na przestrzeni dekad trafnej analizy trudności występujących na drodze współpracy uczelni z przemysłem, większości z nich nie udało się całkowicie zniwelować i pod koniec lat 60. wciąż stanowiły one ważne punkty w dyskusji na temat kondycji polskiego wzornictwa w kontekście przemysłu włókienniczego. O randze wydarzenia świadczyć może fakt, że oprócz przedstawicieli poszczególnych, zainteresowanych Zjednoczeń, udział w niej wzięło dwóch

⁷⁵⁴ AASPL, Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972, *Informacje ogólne o przygotowaniach do Konferencji i innych sprawach organizacyjnych*, 1962-1972, sygn. 1/158, s. 120-121.

wiceministrów - Ministerstwa Przemysłu Lekkiego i Ministerstwa Kultury i Sztuki. Dyskusje prowadzone podczas spotkania oprócz spraw szczegółowych takich jak forma odbywania przez studentów praktyk w zakładach przemysłowych, czy geograficznego rozmieszczenia plastyków w zakładach w całej Polsce, dotyczyły w głównej mierze dwóch naczelnych kwestii, które determinowały dalsze funkcjonowanie uczelni.

Pierwszą z nich była konieczność zmiany programu, a raczej ustalenia kierunku w którym powinna ona nastąpić. Reforma dotyczyła ogółu krajowego szkolnictwa wyższego i w znacznym stopniu stanowiła odpowiedź na strajki studenckie, które wstrząsnęły krajem w 1968 r. W przypadku uczelni artystycznych, głównym postulatem MKiS było zwiększenie ilości przedmiotów o charakterze użytkowym, mających pomóc absolwentom w szybszym aklimatyzowaniu się w zakładach produkcyjnych. Zwiększenie wymiaru godzin przedmiotów specjalizacyjnych miało odbyć się kosztem puli godzin przeznaczonych na zajęcia tradycyjne, ogólnoplastyczne⁷⁵⁵.

Wizja reformy doprowadziła do sytuacji, w której środowisko uczelni oraz reprezentanci władz centralnych i przemysłu zajęli opozycyjne stanowiska. Łódzcy wykładowcy, mimo zrozumienia dla konieczności współpracy z przemysłem, która w rzeczywistości determinowała dalsze funkcjonowanie szkoły, nie zgadzali się na ograniczanie procesu dydaktycznego do przedmiotów specjalizacyjnych, technicznych, jednocześnie podkreślając, że studenci powinni być kształceni przede wszystkim na kreatywnych artystów, a nie odtwórczych wykonawców. Z innego założenia wychodziły korzystające z usług uczelni Zjednoczenia, a także MPL i MKiS, których reprezentanci uważali, że studenci nie są odpowiednio przygotowani pod względem technicznym do pracy w zakładach włókienniczych. Problem ten szczególnie wyraźnie zarysował się w przypadku specjalizacji tkackich, w których ostateczny wygląd tkaniny był silnie uzależniony od poziomu znajomości surowca, maszyn i metod wytwarzania.

Drugim ważnym problemem był fakt, że mimo wciąż rosnących oczekiwań wobec uczelni, znajdowała się ona w fatalnej sytuacji lokalowej i finansowej, co znacznie utrudniało prowadzenia procesu dydaktycznego. Brak odpowiedniego finansowania, względem wciąż poszerzanej listy obowiązków uczelni, skutecznie blokował również rozwój osobisty naukowców zatrudnionych w jednostce, tym samym

⁷⁵⁵ D. Mętrak, *op. cit.*, s. 531.

rozwój krajowego wzornictwa, który stanowił główny cel władz centralnych. Mimo że od wykładowców łódzkiej PWSSP wymagano świetnej znajomości realiów pracy w zakładach przemysłowych, a także zorientowania w sytuacji na światowym rynku wzornictwa tkanin, zrealizowanie tych oczekiwań nie było możliwe, z jednej strony ze względu na nadmiar obowiązków, a z drugiej na brak środków, które uczelnia mogłaby przeznaczyć na wyjazdy zagraniczne dla swojej kadry.

W trakcie konferencji coraz wyraźniej zarysowywały się pogłębiające się nierówności w zakresie skali podejmowanej z poszczególnymi branżami współpracy. Po jednej stronie spektrum znajdowało się Zjednoczenie Bawełniane, którego przedstawiciele podkreślali, że uczelnia regularnie udziela pomocy poszczególnym zakładom, prowadzi akcje doszkalcające, opracowuje problemy w ramach zleconych jej badań naukowych. Nie bez znaczenia pozostawał fakt, że branża najpełniej korzystała ze stałego dopływu absolwentów wyspecjalizowanych w projektowaniu druku na tkaniny, których prace w zakładach oceniano raczej pozytywnie, a artystyczna kreatywność i świadomość światowych trendów miała znacznie przyczyniać się do podnoszenia poziomu wzornictwa w tej gałęzi przemysłu. Na przeciwnym biegunie znajdowały się Zjednoczenia branż, w których wzór powstawał na poziomie splotu (tkackie), takie jak Zjednoczenie Dziewiarskie, Zjednoczenie Lniarskie, Wełniane czy Jedwabnicze. Ich przedstawiciele podobnie jak podczas poprzednich konferencji zauważali, że na krajowym rynku wciąż brakuje plastyków zajmujących się interesującą ich dziedziną, a ci z nich którzy decydują się na prace w zawodzie, nie są do niej odpowiednio przygotowani, często posiadając braki w wiedzy podstawowej. Jednocześnie wszyscy biorący w spotkaniu udział reprezentanci, zdając sobie sprawę, że współpraca uczelni z zakładami kontrolowana była przez MKiS i MPL, pozostawali stosunkowo ostrożni w wygłaszanych przez siebie poglądach, deklarując zrozumienie dla drugiej strony sporu.

Konferencję rozpoczęło exposé rektora uczelni, który oprócz pokazania skali podejmowanej współpracy z przemysłem, wymienił w nim także najważniejsze

trudności, z którymi na co dzień musiała mierzyć się uczelnia⁷⁵⁶. Najbardziej dotkliwą był zdecydowanie brak odpowiedniego lokalu, który w znacznej mierze uniemożliwiał dalszy rozwój uczelni. Szkoła wciąż korzystała z kilku oddalonych od siebie w przestrzeni miejskiej budynków, a jej główna siedziba mieściła się w kamienicy mieszkalnej przy ul. Narutowicza 77, co znacznie utrudniało realizację procesu dydaktycznego, a także zadań zleconych przez przemysł. Poszczególne budynki nie były dostosowane do pełnionych przez nie funkcji, tak że w salach brakowało miejsca dla rozrastających się roczników, a już tym bardziej odpowiedniego parku maszynowego, niezbędnego do przygotowywania absolwentów do pracy w zakładach przemysłowych. Choć przedstawiciele poszczególnych ministerstw, już w latach 50. obiecywali uczelni nowy budynek, do jego otwarcia doszło dopiero w 1976 r., czyli momencie w którym władze centralne przestały tak silnie angażować się w organizację współpracy PWSSP z przemysłem. Proces rozluźnienia kontaktów uczelni z przemysłem wynikał m. in. z faktu, że większość kadry PWSSP zaangażowała się w przeprowadzkę do nowej siedziby i budowanie odpowiedniej infrastruktury, co miało być procesem wyjątkowo żmudnym⁷⁵⁷.

Na etapie rzadko realizowanych obietnic pozostały również zapewnienia poszczególnych branż o dostarczeniu uczelni odpowiednich urządzeń, na których mogliby ćwiczyć przyszli absolwenci. Problem ten był wyjątkowo dotkliwy, ponieważ jednym z najczęściej wysuwanych przez reprezentantów przemysłu zarzutów był fakt, że wychowankowie PWSSP nie potrafią obsługiwać i projektować na ciągle aktualizowanych parkach maszynowych. W wyniku ustawicznych próśb, w latach 1971-1976 przekazano PWSSP jedynie sześć maszyn, o wartości pół miliona złotych. Według danych przedstawianych przez Henryka Andersa, uczelni oferowano większą liczbę urządzeń, ta niestety nie mogła ich przyjąć ze względu na brak miejsca na ich zainstalowanie⁷⁵⁸. W zakresie pomocy materialnej, szkoła mogła liczyć raczej na

⁷⁵⁶ Najważniejsze problemy uczelni zostały zestawione z propozycjami ich rozwiązania i przedstawione w formie postulatów skierowanych do władz centralnych i przemysłu. por. AASPL, Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972, *Postulaty pod adresem przemysłu 1969, 1962-1972*, sygn. 1/158, s. 122.

⁷⁵⁷ H. Anders, *op. cit.*, s. 112.

⁷⁵⁸ *Ibidem*, s. 111.

wsparcie w postaci surowców i innych materiałów pomocniczych, którymi znacznie chętniej dzielili się poszczególne branże.

Z zachowanego stenogramu konferencji wynika, że trudna sytuacja materialna uczelni, szczególnie silnie odbijała się na branżach opartych na tkactwie. Na przestrzeni lat 60. łódzkiej uczelni, mimo podejmowanych starań nie udało się poprawić sytuacji specjalizacji tkackich, które w poszczególnych latach akademickich wciąż były nieliczne, a ich absolwenci niechętnie podejmowali pracę w zakładach przemysłowych. Najczęściej wynikało to z faktu, że praca przy opracowywaniu wzoru tkackiego była pracochłonna, a podczas komisji wiele wzorów odrzucano ze względu ich niezgodności z wytycznymi technicznymi, co zniechęcało młodych pracowników. Na problem ten podczas konferencji zwracał uwagę przede wszystkim Marian Barud, Zastępca Dyrektora Laboratorium Przemysłu Jedwabniczego i WYROBÓW AŻUROWYCH. We wstępie swojej wypowiedzi zaznaczył, że zabiera głos w imieniu szeregu podlegających mu zakładów, produkujących szeroki zakres asortymentu: dywany, chodniki, firanki, tkaniny meblowe, pasmanterię, ale też delikatne, gładkie jedwabie⁷⁵⁹.

Reprezentant podobnie jak jego przedmówcy podkreślił, że absolwenci, którzy przychodzą do pracy, często nie znają podstawowej nomenklatury (np. dywan szenilowy, węzełkowy, tkanina wieloskładnikowa), a także elementarnych zasad chemicznych metod pozyskiwania kolorów (co powodowało, że nie byli oni w stanie, odpowiednio skopiować koloru próbki). Ze względu na specyfikę branży, w której wciąż wprowadzano nowe rozwiązania, niemożliwe było także wyposażenie szkolnych warsztatów w najnowsze maszyny. Z tego powodu często dochodziło do sytuacji, w których zatrudniony w zakładach absolwent po raz pierwszy stykał się ze swoim nowym warsztatem pracy dopiero w hali fabrycznej. W przypadku tkactwa, gdzie ostateczny wygląd tkaniny w znacznym stopniu zależny był od znajomości warsztatu i surowca, nieprzygotowani projektanci nie mieli szans na eksperymentowanie, wprowadzanie nowych wzorów, które znacznie łatwiej było dostosować do wymogów technologicznych druku na tkaninie. W wyniku braków maszynowych, mimo że absolwenci PWSSP zatrudniani byli w komórkach wzorujących w przemyśle

⁷⁵⁹ AASPL, Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972, *Stenogram konferencji w sprawie współpracy i wymiany doświadczeń i poglądów w kontaktach przemysł a PWSSP w Łodzi 1969, 1962-1972*, sygn. 1/158, s. 46.

dziewiarskim, to ich wiedza rzadko przynosiła wymierne efekty, a wdrożenie ich w system pracy zakładów było zadaniem żmudnym i pracochłonnym. Winą za taki stan rzeczy, ekspert obarczał program dydaktyczny PWSSP. Zarzucał prowadzącym specjalizacje i pracowni tkackie wykładowcom, że zbyt skupiają się na rękodzielniczym aspekcie projektowania, a w efekcie studenci uczą się raczej opracowywania wzorów dla rzemiosła, a nie przemysłu⁷⁶⁰. Według Baruda studenci nie uczestniczyli w oddzielnych wykładach dotyczących metod produkcji maszynowej, a ich nauczyciele znali realia branży jedynie z informacji zasłyszanych podczas udziału w BKO. Brak znajomości technicznych aspektów tkactwa dobitnie obnażały próby realizacji wzorów studenckich w warunkach przemysłowych, które w ramach współpracy z Laboratorium przeprowadzała uczelnia. W celu złagodzenia wydźwięku swojej krytycznej wypowiedzi dodał jednak, że w wyniku odpowiedniego korelowania tematów prac dyplomowych, na przestrzeni 8 lat, Laboratorium pozytywnie oceniło 80 wzorów sukienkowych tkanin żakardowych⁷⁶¹.

Spośród branży tkackich, najgorsze relacje z uczelnią zdecydowanie charakteryzowało lniarstwo. Biorący udział w dyskusji Dyrektor Centralnego Laboratorium Przemysłu Lniarskiego w Żyrardowie, Edward Bilowicz, swoją wypowiedź rozpoczął od podania statystyk dotyczących zatrudnienia absolwentów uczelni w strukturach branży. Przemysł lniarski zatrudniał 20 plastyków, z czego jedynie 5 było absolwentami łódzkiej uczelni⁷⁶². Reprezentant CLPL stwierdził także, że ze względu na nikłą przydatność łódzkich absolwentów, przekazanie uczelni odpowiednich surowców i maszyn uzależnia od skonstruowania konkretnego programu współpracy. Podobnie jak w przypadku konferencji w 1962 r., sytuacja wydawała się bez wyjścia. Łódzka uczelnia projektowała karty żakardowe niezgodne z aktualnym parkiem maszynowym branży, co uniemożliwiało ich wykorzystanie.

Brak porozumienia uczelni z branżami tkackimi, był na tyle wyraźny, że został zauważony przez MPL. Wiceminister, Zbigniew Przygoda, podczas konferencji jednoznacznie stwierdził, że:

⁷⁶⁰ *Ibidem*, s. 47.

⁷⁶¹ *Ibidem*, s. 50.

⁷⁶² *Ibidem*, s. 88.

wyduje się, że obecny program w tej Uczelni nie zabezpiecza tego, co w najbliższym czasie jest potrzebne. Wypowiadam się za tym, żeby w Uczelni wyrabiane były poglądy na sprawy technologiczne, co wynika z tego, że przemysł lekki wprowadza nowoczesną technikę, nowoczesną konstrukcję maszyn i staje się bardzo nowoczesnym przemysłem. Stąd stoimy na stanowisku, że należy w programach Uczelni wyeliminować wszystkie te sprawy, które związane są z rękodzielnictwem, przynajmniej w tej części, która dotyczy przemysłu i uzupełnienie programu o te dziedziny technologii i techniki, które artyście-plastykowi, przychodzącemu do przemysłu będą w jego pracy potrzebne⁷⁶³.

Podsumowując swoją wypowiedź zaapelował do projektantów, aby nie tworzyli tkanin unikatowych, a metrażowe. W celu organizacji współpracy między uczelnią, a przemysłem dziewiarskim zaproponował, aby przemysł jedwabniczy zamówił w uczelni kolekcję dywanów w stylu polskim⁷⁶⁴.

Podobnie jak w przypadku poprzednich konferencji, krytyce towarzyszyły zapewnienia ze strony przedstawicieli przemysłów dziewiarskich i MPL o pomocy, której jednostki miały udzielić uczelni w zakresie organizacji maszyn. Proponowano, aby warsztat wyposażyć w tzw. maszyny typowe, wykorzystywane nieprzerwanie w przemyśle, pomijając dopiero wdrażane modele, które funkcjonowały na krajowym rynku w pojedynczych egzemplarzach, które trudno było pozyskać nawet do poszczególnych fabryk⁷⁶⁵. Głos w tej sprawie zabrała również Teresa Tyszkiewicz, która zauważyła, że ciągle aktualizowanie parku maszynowego uczelni nie jest realne, a więc szybko dewaluujące się konkretne maszyny, można było zastąpić tradycyjnym warsztatem tkackim, w którym specjaliści z przemysłu mogliby prezentować studentom konkretne sploty⁷⁶⁶. Podczas spotkania pojawiła się opinia, że współpraca nie jest

⁷⁶³ *Ibidem*, s. 74.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, s. 80. W swojej wypowiedzi wiceminister wielokrotnie podkreślał potrzebę budowania charakterystycznego, krajowego wzornictwa, którą podnoszono już ok. 1948 r. Mimo usilnych starań i włączania do wzornictwa form inspirowanych tradycją ludową, wbrew oczekiwaniom władz centralnych, do 1989 r. krajowi projektanci raczej podążali za światowymi tendencjami, niż je kreowali.

⁷⁶⁵ *Ibidem*, s. 70.

⁷⁶⁶ *Ibidem*, s. 55.

wydajna ze względu na swój doraźny, akcyjny charakter, w związku z tym postulowano, aby uczelnia podpisała z jednostkami przemysłu dziewiarskiego porozumienia zgodnie z uchwałą 108 z 1963 r.⁷⁶⁷

Mimo że studenci stosunkowo niechętnie wybierali specjalizacje tkackie, przemysł dziewiarski korzystał z umiejętności absolwentów łódzkiej uczelni, w zakresie projektowania kolekcji odzieży prezentowanych na tzw. Kongresach Mody. W skład zespołu opracowującego kolekcje ubiorów dzianinowych na kolejną edycję wydarzenia, która odbyła się w 1972 r. w Moskwie, wchodziły Iwona Rudnicka (1968) oraz Danuta Butarewicz (1963), których prace prezentowano w *Przeglądzie Włókienniczym* (il. 91-93)⁷⁶⁸.

Podczas gdy większość przedstawicieli przemysłu, mimo wykazywania metod współpracy z uczelnią, oceniało ją raczej negatywnie, doszukując się wielu mankamentów i nieścisłości, wyjątek stanowił przemysł bawełniany. Reprezentujący Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego, Bogusław Walczak, chwalił uczelnię za szybkie reagowanie na kierowane pod jej kątem uwagi, a także aktywność na polu rozwiązywania problemów zgłaszanych przez przemysł. Łódzka uczelnia regularnie dostarczała przemysłowi bawełnianemu wysoko wykwalifikowanych absolwentów, którzy podejmując pracę w otwieranych komórkach wzorujących, na początku lat 70. wciąż stanowili większość zatrudnionych w tej branży projektantów. Przemysł bawełniany, jako największy w grupie włókienniczych, posiadał ambitne plany rozwoju sektora wzorniczego. Podczas gdy w 1969 r. w branży zatrudniano 54 plastyków, według planów perspektywicznych w 1985 r. liczba ta miała wynosić prawie dwukrotnie więcej, czyli 100 pracowników⁷⁶⁹.

Wysoko oceniano także poziom artystyczny proponowanych przez wychowanków łódzkiej uczelni wzorów, które przypadły do gustu zarówno członkom krajowych BKO jak i zagranicznym kontrahentom. Według podawanych przez Walczaka danych, na 1542 przyjęte do produkcji w 1968 r. projekty, 850 zostało

⁷⁶⁷ *Ibidem*, s. 24.

⁷⁶⁸ *Kierunki mody dziewiarskiej na 1972 r.*, „Przegląd Włókienniczy” 1971, nr 6, s. 383-385.

⁷⁶⁹ AASPL, Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972, *Stenogram konferencji w sprawie współpracy i wymiany doświadczeń i poglądów w kontaktach przemysł a PWSSP w Łodzi 1969, 1962-1972*, sygn. 1/158, s. 66.

opracowanych przez absolwentów łódzkiej uczelni⁷⁷⁰. Wynikać to miało m. in. z faktu, że uczelnia sprawnie realizowała zlecane jej przez branżę bawełnianą zadania. W exposé dyrektor wspominał o szeregu ważnych, krajowych zamówień na tkaniny o wzorach: koptyjskim, meksykańskim, a także tkanin dekoracyjnych do pokoi dziecięcych, które udało się opracować zespołom działającym w PWSSP na przestrzeni lat 60. W wyniku zrealizowanych badań powstały 94 wzory, które wprowadzono do produkcji. Pomyślnie układała się także współpraca w zakresie prowadzonych praktyk, w ramach których szczególnie wyróżniały się Zakłady im. Obrońców Pokoju.

Praktyki, stanowiły ważny element programu dydaktycznego uczelni, którego znaczenie doceniali zarówno wykładowcy jak i przedstawiciele przemysłu. Niestety mimo faktu, że temat ten często podejmowano podczas konferencji i organizowanych w kręgach centralnych spotkań, nie udało się wypracować sprawnie funkcjonującego modelu, który przynosiłby zyski zarówno absolwentom jak i samym zakładom. Jednym z problemów, który powodował nieodpowiednie spożytkowanie przeznaczonego na ćwiczenia czasu był fakt, braku konkretnego opracowania programów praktyk i dopasowania ich do możliwości poszczególnych zakładów przemysłowych, w których były organizowane. Problem ten miał wynikać przede wszystkim z faktu, że wytyczne przygotowywano dla całych grup zakładów, które mimo że działały w ramach jednej branży, znacznie różniły się od siebie wielkością oraz poziomem zaawansowania parku maszynowego. Ze względu na fakt, że każdym ze studentów powinien opiekować się inny pracownik zakładów, kolejną trudnością był brak możliwości czasowego pogodzenia nauczania studentów z regularnym tokiem prac. Ze względu na natłok obowiązków, specjaliści zatrudnieni w przemyśle, nie zawsze mogli wygospodarować czas, aby odpowiednio poprowadzić studentów.

W trakcie konferencji władze uczelni proponowały, aby problem rozwiązać poprzez wprowadzenie zajęć w ramach których asystenci i absolwenci samodzielnie opracowywaliby i wykonywali produkcję próbną tkanin. Realizowanie prac studenckich w warunkach przemysłowych, było jednym z haseł, z którego słusznością zgadzało się zarówno środowisko uczelni jak i włókiennicy, którzy oferowali pomoc w realizacji zadań. Mimo że kwestia samego udziału absolwentów w życiu zakładów nie

⁷⁷⁰ *Ibidem*, s. 67.

budziła większych zastrzeżeń, przedstawicielom przemysłu zależało na lepszym doprecyzowaniu programu praktyk. Na problem zwrócił uwagę dyrektor CLPW, który skrytykował dotychczasowe ustalenia, oceniając je jako przynoszące niewiele korzyści obu stronom⁷⁷¹. Studenci i absolwenci wykonywali bowiem w zakładach głównie swoje projekty, podczas gdy według CLPW, powinni oni poświęcić czas spędzony w zakładach na lepsze zapoznanie się z modelem ich funkcjonowania i panującymi w nich realiami pracy⁷⁷².

Podobnie jak podczas poprzednich tego typu spotkań, wszyscy uczestnicy wydawali się potwierdzać zasadność realizowania w przemyśle prac dyplomowych. Po raz kolejny zauważono jednak, że proponowane przez uczelnię tematy nie odpowiadały potrzebom poszczególnych zakładów. Właśnie w przypadku realizacji prac dyplomowych wyraźnie zarysował się problem wolności artystycznej, którą w różnym zakresie postulowały obie strony sporu. Jednym z proponowanych rozwiązań, mającym na celu zmniejszenie ilości absolwentów, którzy podczas praktyk zniechęcali się do zawodu było wprowadzenie egzaminów wstępnych i wizyt w zakładach przemysłowych już dla studentów I roku⁷⁷³. W środowisku uczelni pojawiła się koncepcja, aby praktyki odbywały się w kilku, odpowiednio przystosowanych do tego celu zakładach, dysponujących nowoczesnymi parkami maszynowymi. Grupa studentów uczestniczących w praktykach miała pozostawać pod opieką jednego, wydelegowanego do tego celu asystenta wykładającego na uczelni przedmiot specjalizacyjny, który wcześniej odbyłby staż w zakładach produkcyjnych, tak aby sam był odpowiednio zorientowany w funkcjonowaniu danej branży⁷⁷⁴. W kolejnych latach wciąż podejmowano starania, mające na celu usprawnienie systemu praktyk. MPL sugerowało, aby szkoła poświęciła więcej czasu na dokładne opracowywanie ich programów, a także konsultowanie ich z przedstawicielami Departamentu Produkcji i Departamentu Kadr i Szkolenia Zawodowego. Na podstawie ustaleń miały zostać podpisane wiążące prawnie umowy, z których obie strony musiały się wywiązywać.

⁷⁷¹ *Ibidem*, s. 39.

⁷⁷² *Ibidem*, s. 38.

⁷⁷³ *Ibidem*, s. 93.

⁷⁷⁴ H. Anders, *op. cit.*, s. 106.

Podczas konferencji oprócz tematów związanych z przygotowaniem i zatrudnieniem absolwentów, wyraźnie wybrzmiała kwestia potrzeby zmiany pozycji projektanta w społeczeństwie socjalistycznym. Na problem ten zwracali uwagę głównie reprezentujący uczelnię artyści, a także co ciekawe z-ca dyrektora Zjednoczenia Przemysłu Odzieżowego, Jerzy Porowski⁷⁷⁵. Jego zrozumienie dla kwestii mogło wynikać z faktu, że w latach 60. i 70. światowy przemysł odzieżowy, podobnie jak przed wojną silnie opierał się na autorytecie kreatywnego projektanta, którego nazwiskiem sygnowano produkty. Podczas gdy zastrzeżenia przekazywane przez Porowskiego mogły wynikać raczej z chęci zbliżenia promowania krajowej mody do metod zagranicznych, w przypadku gremium PWSSP, kwestia ta miała dużo głębsze znaczenie odnoszące się do autonomii, kształconych w uczelni artystów.

Problem ten stanowił zarzewie konfliktu pomiędzy zwolennikami zbliżenia łódzkiej uczelni do szkoły projektowania przemysłowego a proponującymi ogólniejszy, bliższy metodom akademickim styl nauczania sztuki. Rozłam dotyczył również środowiska wykładowców PWSSP, co zostało skrytykowane przez Kazimierza Badorę, reprezentującego podczas konferencji Podstawową Organizację Partyjną działającą przy PWSSP, która od 1968 r. pracowała nad programem reformy uczelni. Dyskusje na temat podziału na sztukę czystą i użytkową określił mianem jałowych, a także podważających rolę przedmiotów codziennego użytku w kształtowaniu społeczeństwa socjalistycznego⁷⁷⁶. Podział, negatywnie odbijał się na absolwentach uczelni, którzy nie byli w stanie zdecydować, która z dróg jest dla nich odpowiedniejsza. Skupienie się na twórczości artystycznej, zapewniało im większą wszechstronność, rozbudzało ich kreatywność, natomiast wybranie wąskiej specjalizacji mogło gwarantować przyszłe zatrudnienie. W kolejnych latach środowisko uczelni starało się niwelować podział, zastępując w procesie dydaktycznym konkretne, wąskie pod kątem tematycznym zadania, kompleksowymi, wielowątkowymi problemami, które wymagały współpracy różnych pracowników⁷⁷⁷. Mimo ostrej oceny Badory, w oficjalnych wydawnictwach i

⁷⁷⁵ AASPL, Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972, *Stenogram konferencji w sprawie współpracy i wymiany doświadczeń i poglądów w kontaktach przemysł a PWSSP w Łodzi 1969, 1962-1972*, sygn. 1/158, s. 51.

⁷⁷⁶ *Ibidem*, s. 18.

⁷⁷⁷ H. Anders, *op. cit.*, s. 56.

pismach kierowanych do władz, uczelnia nie promowała wyraźnego rozgraniczenia na dwa obszary sztuki. Świadczyć może o tym tekst wprowadzający do katalogu, towarzyszącej konferencji wystawy prac studenckich, w którym środowisko PWSSP deklarowało, że:

stoimy na stanowisku, że tradycyjny podział sztuki na „czystą” i „użytkową” stanowi dzisiaj anachronizm, nie odpowiada potrzebom i warunkom współczesnego świata. W chwili obecnej najważniejszą funkcją sztuki nie jest już zaspokajanie niewyżytych tęsknot elitarnych „miłośników”, ale kształtowanie kultury plastycznej całego społeczeństwa⁷⁷⁸.

Podczas konferencji to właśnie Badora najsilniej reprezentował zwolenników dostosowania procesu dydaktycznego do potrzeb przemysłu włókienniczego. Swoją wypowiedź na temat profilu absolwenta, a tym samym zasadności prowadzonego w uczelni procesu dydaktycznego, rozpoczął od stwierdzenia, że uczelnia nie ma szans na dalszy rozwój jeśli nie będzie pełniła funkcji usługowej względem przemysłu lekkiego⁷⁷⁹. Jednocześnie podkreślał, że profil jej absolwenta nie jest poprawnie skorelowany z zapotrzebowaniem gospodarki. W wyniku braku przepływu informacji odnośnie perspektywicznych planów zatrudnienia, uczelnia kształciła „w ciemno”, nie wiedząc czy umiejętności ich absolwentów sprawdzą się na rynku pracy. Badora uważał, że stosowanie się do centralnych wytycznych zaowocowałoby lepszym zrozumieniem warsztatu pracy i funkcjonowania poszczególnych maszyn. Wytykał uczelni, że powinna dużo bardziej skupić się na wychowywaniu projektantów w duchu socjalizmu i budowaniu w nich postaw patriotycznych. Silnie zideologizowany proces dydaktyczny miał być gwarantem podjęcia przez absolwenta pracy, nawet w trudnych warunkach, acz na rzecz wspólnego dobra. Przedstawiciel POP, skrytykował dotychczasowe metody współpracy uczelni z przemysłem, stwierdzając, że obecnie oba środowiska starają się jedynie zutilizować umiejętności absolwentów w

⁷⁷⁸ *Katalog Ogólnopolskiej wystawy tkaniny przemysłowej i unikatowej PWSSP w Łodzi, 1969*, s. 2.

⁷⁷⁹ AASPL, *Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972, Stenogram konferencji w sprawie współpracy i wymiany doświadczeń i poglądów w kontaktach przemysł a PWSSP w Łodzi 1969, 1962-1972*, sygn. 1/158, s. 16.

poszczególnych zakładach produkcyjnych, podczas gdy na bazie postulowanej symbiozy, powinien wykształcić się model rozwoju dydaktyki. W efekcie niedostatecznego sprecyzowania profilu absolwenta, studenci nie do końca rozumieli rolę projektanta w społeczeństwie i na czym miała w głównej mierze polegać ich przyszła praca.

W swojej wypowiedzi dotyczącej profilu absolwenta, Badora silnie podkreślał, że odpowiednio przygotowany specjalista powinien przede wszystkim potrafić kształtować gust społeczny, a nie jedynie wykonywać zlecone mu zadania. Opinia ta pozostawała w zgodzie z nowymi wytycznymi dla wzornictwa, w ramach których projektanci mieli być znacznie bardziej samodzielni. Pojawił się nawet pomysł kształcenia w dwóch grupach, z których jedna odpowiedzialna byłaby za teoretyczny rozwój wzornictwa, a druga za opracowywanie projektów dla fabryk. Podsumowując, jednoznacznie opowiadał się za ograniczeniem w uczelni przedmiotów ogólnoplastycznych, stwierdzając, że:

program dydaktyczny tej uczelni powinien przewidywać przede wszystkim / i głównie/ pobudzenie wyobraźni i wrażliwości plastycznej oraz wiedzę społeczną. Posiadanie wiedzy społecznej /teoretycznej i praktycznej/ spowoduje zrozumienie postępu i zrozumienie potrzeby /konieczności/ wspólnych wysiłków artystów, techników, ekonomistów itp. Czas nie pozwala na dogłębne nauczanie wszystkiego⁷⁸⁰.

Dzięki postulowanej zmianie procesu dydaktycznego, uczelnia miała zacząć kształcić odpowiednich ekspertów, którzy nie tylko potrafiliby zaprojektować poprawnie wzór dla zakładów, ale raczej badać i organizować wzornictwo na głębszym, teoretycznym poziomie. Przygotowani w ten sposób absolwenci mogliby zamiast produkować przedmioty, odpowiadając na doraźne problemy poszczególnych fabryk, poniekąd uzdrowić trudną sytuację krajowego wzornictwa od środka: kierując oczekiwaniami konsumentów, opracowując nowe metody produkcji i promocji.

Wypowiedź Badory, wydaje się pozostawać w zgodzie z rozwijającymi się pod koniec lat 60. nowymi wytycznymi dla wzornictwa, w ramach którego planowano

⁷⁸⁰ *Ibidem*, s. 19.

decentralizację pionu. Wymagało to, aby każdy z pracowników był w stanie samodzielnie podejmować pewne decyzje, a więc oprócz umiejętności merytorycznych, być dobrze zorientowany w systemie funkcjonowania zakładów w których pracował. Artysta przewodniczył zespołowi młodych pracowników pracującemu nad program reformy uczelni, który zakładał stosunkowo niewielkie zmiany organizacyjne: zachowanie trzech wydziałów z nowym Wydziałem Informacji Wizualnej, a także komasację katedr oraz utworzenie Instytutu Uczelniano-Przemysłowego. Przygotowane założenia zyskały pozytywną opinię ZSA, nie został jednak wprowadzony w życie⁷⁸¹.

Wypowiedź Badory, wskazuje także na pewnego rodzaju dysonans w podejściu władz państwowych do nauczania projektowania. Struktury wzornictwa, w myśl najnowszych ustaleń ministerialnych miały ulec decentralizacji, poszczególni projektanci stać się bardziej samodzielni. W praktyce owa samodzielność oznaczać miała, że dyrektorzy sami podejmowaliby decyzje na temat wchodzących do produkcji wzorów, z czym wiązać miało się powstawanie nowych miejsc pracy dla projektantów, którzy pełniliby funkcje doradcze i eksperckie w tym zakresie⁷⁸². Z drugiej strony, aby móc ten plan wprowadzać w życie, konieczne było zwiększenie kontroli nad procesem dydaktycznym w uczelni, skorelowanie go z potrzebami przemysłu, a także wizją sylwetki projektanta promowaną przez władze centralne.

Według partii i członków POP, zrealizowanie powyższych celów było możliwe jedynie poprzez silniejsze wprowadzenie do programów uczelni treści ideologicznych oraz nawiązanie kontaktów między studentami a przemysłem już w pierwszych latach studiów, gdzie podczas BKO od początku zaznajamialiby się z zagadnieniami psychologii i socjologii rynku społeczeństwa socjalistycznego. W wyniku opisywanego braku świadomości realiów funkcjonowania krajowego wzornictwa, absolwenci trafiający do poszczególnych zakładów przeżywali rozczarowanie, wynikające z niskiego poziomu technicznego warsztatów pracy oraz ich niedofinansowania, co znacznie ograniczało artystyczną wizję projektanta. Odpowiednie wychowanie ideologiczne, miało budować w absolwentach przede wszystkim samodzielność,

⁷⁸¹ H. Anders, *op. cit.*, s. 53.

⁷⁸² AASPL, *Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972; Stenogram konferencji w sprawie współpracy i wymiany doświadczeń i poglądów w kontaktach przemysł a PWSSP w Łodzi 1969, 1962-1972*, sygn. 1/158, s. 69.

zrozumienie dla postępu technologicznego i poczucie misji, idealny komunistyczny pracownik trudności traktował raczej jako wyzwania, a nie rzucanie kłód pod nogi. W podobnym duchu o sylwetce absolwenta i procesie dydaktycznym wypowiadał się pracujący na uczelni Tadeusz Wolański, który twierdził, że uczelnia powinna wskazywać absolwentowi jego mocne oraz słabe strony, dawać mu szanse na zachowanie artystycznej indywidualności, a treści ideologiczne powinny być wpisywane bezpośrednio w program poszczególnych zajęć specjalizacyjnych, tak aby nie stanowiły odrębnych przedmiotów⁷⁸³.

Przeciwstawne stanowisko w dyskusji na temat sylwetki absolwenta i roli projektanta w społeczeństwie socjalistycznym zajęli bardziej doświadczeni wykładowcy uczelni. Henryk Anders, analizując problem zauważał, że to właśnie fakt, że uczelnia nauczala w szerokim zakresie historycznych form, sprawia, że wykształceni w niej projektanci są świadomi jak funkcja reprezentacyjna i estetyczna wpływa na np. strukturę tkaniny. W swojej wypowiedzi artysta wyraźnie podkreślił także, że rolą projektanta nie jest kreowanie gustu, jak ma to miejsce w przypadku sztuki czystej. Projektant powinien być raczej rzecznikiem konsumenta, który projektował będzie to czego oczekują obywatele. Podejście to świadczy o dużym zrozumieniu mechanizmu powstawania trendów, które w powojennej kulturze masowej rodziły się raczej oddolnie, a większy wpływ na ich kreowanie miała pełniąca coraz ważniejszą rolę w grupie konsumentów młodzież. Jednocześnie Anders uważał, że projektant nie jest w stanie osiąść tej wiedzy sam, z tego powodu powinien móc liczyć na merytoryczne wsparcie ekonomistów i socjologów. Zatrudniony w przemyśle plastyk powinien więc raczej niż kreować zapotrzebowanie, umiejętnie ubrać opracowywane na podstawie potrzeb konsumentów centralne wytyczne, w atrakcyjne wizualnie formy⁷⁸⁴.

Według wykładowców uczelni, którzy często sami pracowali w przemyśle, taką świadomość miały budować właśnie przedmioty ogólnoartystyczne. Podczas spotkania Teresa Tyszkiewicz zaproponowała, aby studenci mogli swobodnie przemieszczać się pomiędzy pracowniami grafiki, rzeźby i fotografii, tak aby poznać jak najwięcej środków i zabiegów, które mogliby później wykorzystać przy projektowaniu tkanin. Z

⁷⁸³ *Ibidem*, s. 43.

⁷⁸⁴ *Ibidem*, s. 27.

opinią zgadzał się Stanisław Fijałkowski, który podczas konferencji wyraził swój brak zrozumienia dla hegemonii jaką wśród innych kierunków ogólnoplastycznych na uczelni pełniło malarstwo, będące np. obowiązkowym elementem pracy dyplomowej⁷⁸⁵. Pomysł Tyszkiewicz był stosunkowo łatwo zrealizować, ponieważ w przeciwieństwie do zajęć specjalizacyjnych z zakresu włókiennictwa, wspomniane wyżej kierunki nie generowały tak dużych kosztów surowców, maszyn, itp. Wykładowcy proponowali, aby godziny przeznaczone na kształcenie ogólnoplastyczne podzielić na dwie części: obowiązkową i dowolną, w ramach której student sam mógłby wybrać pracownię, co miało zachęcić go do dalszego pogłębiania wiedzy⁷⁸⁶. W trakcie dyskusji ciekawe rozwiązanie problemu zaproponowała Maria Obrębska-Stieber, według której przy poszczególnych zakładach uczelni powinny powstać specjalne pracownie, w których studenci mogliby „wyżyć się artystycznie”, eksplorować nowe rozwiązania i eksperymentować z formami⁷⁸⁷. Reprezentowane przez tę część wykładowców uczelni stanowisko stało jednak w opozycji do wytycznych opracowywanych przez centralne instytucje animujące wzornictwo, które optowały za ograniczeniem kształcenia ogólnoplastycznego.

Jednym z najbardziej zagorzałych krytyków ministerialnych propozycji dotyczących profilu absolwenta i programu uczelni, był Stanisław Fijałkowski, który rozpoczął swoją wypowiedź od powołania się na nowoczesny charakter kształcenia proponowanego w programie Strzezińskiego. Zauważał jednak, że na przestrzeni lat, metody dydaktyczne uległy przemianom i program nauczania PWSSP wymaga aktualizacji. Wdrożenie reformy nie było jednak do tej pory możliwe, ponieważ dyskusje nad nowym programem odbywały się głównie w gronie uczelni, z pominięciem przedstawicieli przemysłu i bez wyraźniejszych konsultacji z Ministerstwem Edukacji.

Fijałkowski silnie przeciwstawiał się wizji uczynienia z łódzkiej uczelni, placówki świadczącej usługi dla przemysłu. Uważał, że szkoła i tak nadto skupiała się na kształceniu zgodnie z oczekiwaniami przemysłu włókienniczego. Zauważał także, że

⁷⁸⁵ *Ibidem*, s. 34.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, s. 35.

⁷⁸⁷ *Ibidem*, s. 53.

do tej pory uczelni udało się zbudować prestiż zawodu projektanta tkanin, natomiast nie rozwijała się ona w innych kierunkach, w których rozwijał się krajowy przemysł. Mimo że rozumiał że szkoła powinna podtrzymywać kontakty z przemysłem, wyraźnie przeciwstawiał się zjawisku, które nazywał „produkcją wykonawców”, plastyków, którzy byli w stanie wykonać zlecone im zadanie, natomiast pozbawionych umiejętności samodzielnego poszukiwania rozwiązań. W swojej wypowiedzi artysta podkreślał, że uczelnia powinna być ośrodkiem kształcącym przyszłych kreatorów myśli teoretycznej, poszukiwań rewolucyjnych rozwiązań oraz twórców nowych wzorców kulturowych. Diagnozując problem, prognozował, że jeśli w PWSSP utrzyma się monopol wzornictwa włókienniczego, jako wiodącego obszaru badań, z biegiem czasu dyplomy będą przyznawane coraz słabszym studentom, co doprowadzi do utraty wiarygodności wśród potencjalnych absolwentów⁷⁸⁸.

Artysta krytykując zbyt skupianie się uczelni na kształceniu projektantów dla przemysłu, upatrywał w zbytnej monopolizacji powodu z którego łódzkie środowisko artystyczne przeżywało kryzys. Mimo że Łódź była drugim największym miastem w Polsce, ważnym ośrodkiem kształtowania kultury, w jego środowisku artystycznym brakowało twórców zajmujących się malarstwem, rzeźbą oraz innymi dziedzinami „sztuki czystej”. Analizujący problem przy okazji zmiany zarządu lokalnego okręgu ZPAP w 1972 r. Henryk Pawlak, zauważał że nowi członkowie, zawodowo zajmują się w głównej mierze projektowaniem różnych form przemysłowych, co sprawiało, że średnia wieku członków tworzących sztukę czystą znacznie wzrosła i wynosiła ok. 50 lat. W 1972 r. stowarzyszenie liczyło 621 członków, z czego 122 osoby deklarowały zatrudnienie w przemyśle włókienniczym⁷⁸⁹. Autor przewidywał, że na 1000 członków, których przewidziano w perspektywicznym planie rozwoju, 700 stanowić będą projektanci. Sekcja Projektowania Przemysłowego istniała przy łódzkim okręgu ZPAP od listopada 1969 r., według dokumentacji, w 1977 r. liczyła 138 członków, a wśród kandydatów znajdowały się kolejne 192 osoby⁷⁹⁰. Stowarzyszenie aktywnie

⁷⁸⁸ *Ibidem*, s. 33.

⁷⁸⁹ H. Pawlak, *Plastyków sprawy codzienne*, „Odgłosy”, 1972, nr 21, s. 1-3.

⁷⁹⁰ APL, Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu w Łodzi, *Sekcja Wzornictwa Przemysłowego - walne zebranie, 1974-1977*, sygn. 98, s. 24-37.

angażowało się w organizację krajowego wzornictwa, podobnie jak uczelnia wystosowując do odpowiednich resortów raporty i analizy dotyczące aktualnej sytuacji w branży. Przykładem tego działania może być pismo wysłane do MKiS, w którym Sekcja proponowała środki zaradcze pokrywające się niemal całkowicie z postulatami uczelni⁷⁹¹.

Fijałkowski krytykował władze ministerialne również w artykułach i wywiadach publikowanych w prasie. W jednej z analiz krajowego wzornictwa i łódzkiego środowiska artystycznego, opublikowanej na łamach czasopisma „Odgłosy” w 1968 r., zauważał, że po zwolnieniu z uczelni Władysława Strzemińskiego, nastąpiły czasy

charakteryzujące się raczej kompromisowością, brakiem wewnętrznej żarliwości i dynamizmu, niedostatkami prężności organizacyjnej. Winę za to ponoszą być może, częściowo, ówczesne władze ministerialne, które nie prowadziły w stosunku do uczelni zdecydowanej i konsekwentnej polityki: co parę lat otwierano i likwidowano rozmaite specjalizacje i wydziały a nawet swego czasu próbowano szkołę przekształcić w filię Akademii w Warszawie⁷⁹².

W sprawie programu dydaktycznego i roli absolwenta głos zabierali także przedstawiciele poszczególnych instytucji i zjednoczeń przemysłowych. W większości wypowiedzi, pozornie zgadzali się ze stanowiskiem części wykładowców uczelni, podkreślając że studenci powinni mieć jak największą wolność artystyczną. Zapewnienia te miały jednak charakter kurtuazyjny, miały świadczyć o tym, że przemysł wspiera i rozumie potrzeby i specyfikę uczelni. W rzeczywistości przemysłowi eksperci, dobitnie wyrażali przekonanie, że absolwenci PWSSP nie są odpowiednio przygotowani do pracy pod kątem znajomości techniki, maszyn, surowców, itp. Sytuację uratować miał nowy podział procentowy godzin zajęć w ramach programu uczelni, w którym, według przemysłowych ekspertów, zajęcia ogólnouczelniane powinny ustąpić miejsca ćwiczeniom w zakładach przemysłowych, zajęciom z zakresu ergonomii produkcji i technologicznym aspektom produkcji tkanin.

⁷⁹¹ H. Anders, *op. cit.*, s. 110.

⁷⁹² S. Fijałkowski, *Wypowiedź dotycząca aktualnych spraw życia plastycznego w Łodzi*, „Odgłosy” 1968, nr 37, s. 7.

Mimo że podczas konferencji nie udało się wypracować konkretnego podziału godzin, został on przedstawiony kilka miesięcy później podczas narady rektorów PWSSP, którą zorganizowano w Warszawie 29 września 1970 r. Podczas spotkania Karol Drozd (dyrektor ZSA) optował za pozostawieniem dwuwydziałowej struktury większości krajowych uczelni artystycznych, jednocześnie zaznaczając, że w przypadku szkoły łódzkiej, resort dopuszcza możliwość rozszerzenia struktury. Według przedstawionej propozycji proporcji podziału zajęć w programach dydaktycznych, wydzielono cztery grupy, którym przypisano wartości procentowe: projektowania (34%), przedmiotów ogólnoplastycznych (22%), kierunkowych (26%), pozostałych 18% godzin dydaktycznych miały stanowić inne przedmioty⁷⁹³.

Podsumowujący głos w sprawie profilu procesu dydaktycznego realizowanego w łódzkiej uczelni, podczas konferencji zabrał wiceminister MKiS Czesław Wiśniewski, zauważając, że resort nie zgadza się z krytycznymi głosami stwierdzającymi, że w kraju kształci się zbyt wielu artystów którzy nie zdobywają „twardych”, konkretnych umiejętności zawodowych. Resort wydawał się rozumieć, że to właśnie dzięki kreatywności plastyków, której nie ograniczają wymogi techniczne, w PRL rozwijała się kultura⁷⁹⁴. Jednocześnie polityk podkreślił, że absolwenci wykształceni w specjalizacji „sztuk czystych” pełnią ważną rolę w społeczeństwie socjalistycznym.

Co ciekawe, wiceminister przekonywał, że praca artystów niezwiązanych z przemysłem jest tak samo ważna jak tych włączających się w produkcję przemysłową. Hasło to odnosiło się do postulowanej przez MKiS chęci zniesienia podziału na sztukę czystą i użytkową, a przynajmniej odrzucenia pokutujących w kręgach artystycznych przekonań, że któryś z rodzajów twórczości jest bardziej wartościowy. W opinii resortu idealnym rozwiązaniem, byłoby kształcenie tzw. artystów-plastyków, którzy potrafiliby wykorzystywać swoją kreatywność do osiągania wymiernych zysków w ramach produkcji przemysłowej. Wiśniewski, lawirując pomiędzy interesami przemysłu i uczelni stwierdził, że:

⁷⁹³ J. Ładnowska, *op. cit.*, s. 207.

⁷⁹⁴ AASPL, Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972; *Stenogram konferencji w sprawie współpracy i wymiany doświadczeń i poglądów w kontaktach przemysł a PWSSP w Łodzi 1969, 1962-1972*, sygn. 1/158, s. 97.

w tych obawach o zepchnięcie sztuk czystych na plan dalszy, w tych postulatach wyrażanych o godności artysty-plastyka widać wpływ tego klimatu wychowania w naszych szkołach artystycznych, które namaszczały kandydata na przyszłego artystę i pchają go na piedestał. Oczywiście, na to żeby stać się słynnym artystą, potrzeba odpowiedniego przygotowania i trzeba solidnie popracować i nie każdy, mimo że uzyskuje tytuł plastyka uzyskuje w praktyce godność artysty-plastyka⁷⁹⁵.

Mimo kontrowersyjnej opinii, resort nie chciał zrażać do siebie środowiska uczelni, któremu zależało na rozwijaniu się w kierunkach niezależnych od przemysłu, w dalszej części wypowiedzi zapewniał więc, że

w tych [artystycznych] środowiskach nie mamy interesu obniżania rangi dyscyplin, które mają znaczenie dla całości wykształcenia, rozbudzania wyobraźni, wrażliwości, itd. W odpowiednim wymiarze te dyscypliny sztuki powinny być zagwarantowane. Co do tego między nami nie powinno być wątpliwości⁷⁹⁶.

Mimo pozornego zrozumienia dla stanowiska uczelni, wiceminister podkreślił, że jedyną drogą na której program uczelni może zostać uzdrowiony, jest ściśle powiązanie go z oczekiwaniami przemysłu. Opinię motywował faktem, że ówczesnie studenci musieli mierzyć się z ogromną ilością godzin dydaktycznych, która rosła wraz z rozwojem kultury i przemysłu, a jedynie określenie tego co może okazać się przydatne, ratowało uczelnię przed nadmiernym rozbudowywaniem specjalizacji, szczególnie w niepożądanych lub uznawanych za niepriorytetowe kierunkach. Oprócz zajęć z zakresów proponowanych przez przemysł, MKiS zależało również na dalszym kształtowaniu ideologicznych postaw absolwentów. Podobnie jak reprezentujący POP Kazimierz Badora, resort twierdził, że wiele z omawianych na przestrzeni problemów, z którymi borykało się krajowe wzornictwo, udałoby się rozwiązać, gdyby absolwenci oprócz wiedzy merytorycznej otrzymywali w uczelni odpowiednie, socjalistyczne wychowanie. W swoim exposé, Wiśniewski dobitnie stwierdzał, że *rzecz sprowadza się nie tylko do tego, żeby studenci podnosili kwalifikacje, ale żeby zbliżyli swoje*

⁷⁹⁵ *Ibidem*, s. 98.

⁷⁹⁶ *Ibidem*, s. 99.

*zainteresowania ku ziemi, ku problemom istniejącym w zakładach pracy, które w przyszłości trzeba rozwiązać*⁷⁹⁷.

Problem doprecyzowania oczekiwań zainteresowanych resortów, dotyczył jednak nie tylko procesu dydaktycznego i profilu absolwenta uczelni. Podczas spotkania poruszono także kwestię, potrzeby zmienienia podejścia do roli i pozycji projektanta w zakładach przemysłowych. Oprócz wspierającego wizję promowania autorytetu poszczególnych nazwisk Porowskiego, głos w dyskusji zabrała absolwentka uczelni Zofia Sprudin. W swojej wypowiedzi zauważyła, że projektant nie może być anonimowy, jednocześnie oceniając ową anonimowość jako główne źródło braku świeżych, indywidualnych projektów w środowisku oraz konstatując, że skoro wzorów nie ocenia się jako prac konkretnych osób, to nie można wymagać, aby były one unikatowe i oryginalne. Artystka zwróciła również uwagę, że problem anonimowości projektantów dopiero zaczynał być poruszany w kręgach centralnych, ponieważ do tej pory, władzom nie przeszkadzał fakt, że pracujący w zakładach projektanci otrzymywali gotowe projekty, które mieli dopasować do ogólnych wytycznych technologicznych. Fakt ten często prowadził do sytuacji, w której podczas Branżowych Komisji Ocen, odrzucano dobre wzory, na których opracowanie poświęcono wiele czasu, ponieważ niezbyt wystarczająco przypominały one wspomniane próbki wzorcowe. Według absolwentki PWSSP, w wyniku takiego podejścia, w polskim włókiennictwie brakowało charakterystycznych rozwiązań i motywów, a młodzi projektanci niechętnie zaczynali pracę w zawodzie, ponieważ nie mogli promować swoich dokonań, tym samym dalej rozwijać kariery⁷⁹⁸. Negatywnie o roli projektanta w zakładach produkcyjnych wypowiadali się także członkowie wspominanej Sekcji Projektowania Przemysłowego łódzkiego okręgu ZPAP, zatrudnieni w krajowym przemyśle. Mimo że nie zabierali głosu podczas konferencji, ich opinie odtworzyć możemy na podstawie protokołów zebrań walnych, podczas których często podnosili kwestie, niewystarczającego docenienia pracy plastyków. O problemie wspominał m. in. Kubik, który zauważał, że *przemysł robi metry, które są wchłaniane przez rynek. Zainteresowanie udoskonaleniem zamówień wzorów jest nikłe - rynek wszystko*

⁷⁹⁷ *Ibidem*.

⁷⁹⁸ *Ibidem*, s. 94.

wchłonie⁷⁹⁹. Podczas tego samego spotkania inny członek sekcji (Depczyński) stwierdził, że *jedynie w Polsce najgorsza tkanina ma najlepsze wzornictwo i w ogóle nie docenia się roli plastyka*⁸⁰⁰.

W duchu gospodarki centralnie planowanej, odpowiedzią na wszelkie trudności zgłaszane zarówno przez środowisko uczelni jak i włókiennicze, było organizowanie większej ilości ciał specjalizujących się w opracowywaniu wytycznych, a także spotkań z obywatelami, podczas których absolwenci uczelni mieli szansę zaznajomić się z aktualnymi oczekiwaniami odbiorców. Metoda ta, która stanowiła *modus operandi* stojący za większością wydarzeń opisywanych w pracy nie miała szans na wdrożenie w życie. Mimo że centralne instytucje chętnie organizowały kolejne komórki, zespoły, konferencje, na poziomie gospodarczym i politycznym przynosiły one niewiele wymiernych efektów. Wynikało to w głównej mierze z faktu, że mimo że rozwiązanie dawało rezultaty w postaci (skąd inąd najczęściej trafnej) diagnozy problemu, a nawet propozycji jego rozwiązania, realizacja ustalonych zamierzeń nie była możliwa ze względu na brak odpowiednich przepisów prawnych i możliwości finansowych. Znaczne rozczłonkowanie struktur, charakterystyczne dla systemu komunistycznego, w połączeniu z brakiem wyraźnie określonych kompetencji i wytycznych dla poszczególnych jednostek, prowadziło do tzw. „przerzucania” odpowiedzialności, które skutecznie paraliżowało wprowadzanie postulowanych zmian. Mimo opinii wygłaszanych przez przedstawicieli resortów i przemysłu, ciągłym zapewnianiu że uczelnia powinna kształcić w głównej mierze artystów o znacznej indywidualności, które w ostrożny sposób krytkowały program uczelni, w praktyce podczas konferencji ewidentnym stał się fakt, że to uczelnia powinna dostosować swoje działanie do wytycznych centralnych, a tak naprawdę do konkretnych oczekiwań poszczególnych branż przemysłu.

Mimo oczywistych powodów, wynikających z opieszałości zakładów przemysłowych i braku możliwości dostosowania programu uczelni do dynamicznie zmieniających się realiów funkcjonowania krajowego włókiennictwa, winą za brak

⁷⁹⁹ APŁ, Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu w Łodzi, *Sekcja Wzornictwa Przemysłowego - walne zebranie, 1974-1977*, sygn. 98, s. 5.

⁸⁰⁰ *Ibidem*.

nawiązania bliskiej współpracy w poszczególnych branżach obarczeni zostali wykładowcy, którzy w opinii MPL niewystarczająco entuzjastycznie odnosili się do idei współpracy. Część z przedstawicieli przemysłu zarzucała im również, że nie znają realiów pracy w włókiennictwie, które obserwują w ograniczonym wymiarze, jedynie podczas BKO. Podobną opinię wyraziła Zofia Sprudin, która podkreśliła, że jest to proces wyjątkowo niekorzystny, ponieważ początkowo współpraca powinna być nawiązywana na linii wykładowca-zakłady, a dopiero w momencie ustalenia zasad powinni w nią być włączani studenci⁸⁰¹.

Konferencji towarzyszyła zorganizowana przez uczelnię wystawa, która z jednej strony podsumowywała 25 letnią działalność szkoły, a z drugiej stanowiła dowód kreatywności i wysokiego poziomu wykształcenia jej absolwentów, z którym mogli zapoznać się często nieorientowani w tej kwestii przedstawiciele przemysłu. Ekspozycję ulokowano w Salonie Sztuki Współczesnej, przy ul. Piotrkowskiej 86. Wydarzeniu towarzyszył skromny katalog prezentujący studentów poszczególnych pracowni przy pracy (il. 94-96), opatrzony krótkim wstępem, w którym uczelnia prezentowała swoje historyczne początki, a także uzasadniała znaczne skupienie się na kształceniu projektantów dla przemysłu włókienniczego. W salach Salonu Sztuki Współczesnej wystawiano tkaniny dekoracyjne, biżuterię artystyczną, grafikę, malarstwo oraz projekty odzieży⁸⁰².

Wspominane wydarzenie było częścią dużej Ogólnopolskiej Wystawy Tkaniny zorganizowanej przez ZPAP. Miała ona charakter konkursowy, a do oceny przyjęto ponad 500 projektów. W jury zasiadali wybitni przedstawiciele środowiska projektanckiego, m. in. Maria Janowska - Karpińska, Anna Wójcik czy Jolanta Owidzka. W organizację zaangażowało się również środowisko lokalne, Zofia Litak, Janina Tworek-Pierzgalska, a także dyrektorka Centralnego Muzeum Włókiennictwa Krystyna Kondratiuk oraz rektor PWSSP.

W konkursie najliczniej reprezentowana była grupa wzorów tkanin przemysłowych (280), które pokazywano w Salonie Biura Projektów Budownictwa

⁸⁰¹ AASPL, Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972; *Stenogram konferencji w sprawie współpracy i wymiany doświadczeń i poglądów w kontaktach przemysł a PWSSP w Łodzi 1969, 1962-1972*, sygn. 1/158, s. 94.

⁸⁰² M. Wróblewska-Markiewicz, *op. cit.*, s. 116.

Komunalnego przy ul. Tuwima 22. Podczas gdy w grupie tkanin unikatowych (prezentowanych w Ośrodku Propagandy Sztuki w Parku im. Henryka Sienkiewicza) artyści pochodzili z różnych środowisk⁸⁰³, w przypadku tkanin metrażowych dominowało środowisko łódzkie. Konkurs w tej grupie podzielono na kategorie pod kątem wykorzystanego surowca.

W świetle zachowanej dokumentacji, konferencja zorganizowana w 1969 r. była największym tego typu wydarzeniem w historii uczelni. Mimo że nie udało się rozwiązać większości problemów, sygnalizowanych podczas podobnych wydarzeń na początku lat 60, MKiS raczej pozytywnie odnosiło się do postępów czynionych na tym odcinku wzornictwa, a łódzką uczelnię uznawało za modelowy przykład jednostki rozwijającej się w ramach symbiozy, mogący stanowić przykład dla innych Państwowych Szkół Sztuk Plastycznych, a nawet funkcjonujących w kraju Akademii Sztuk Pięknych⁸⁰⁴. Według Wiśniewskiego, poprawne działanie łódzkiej PWSSP, wiązało się z pomysłem władz centralnych, które w okresie powojennym chętnie uzależniały profil lokalnych uczelni artystycznych od specyfiki rozwijającego się w regionie przemysłu. W opracowanych postulatach, rektor uczelni zwrócił uwagę, że najważniejszym problemem na drodze współpracy PWSSP z przemysłem, był fakt, że przybierała ona raczej formy doraźne, akcyjne, konieczne było więc nawiązanie relacji długofalowych.

Najliczniej pojawiającym się w wypowiedziach uczestników debaty postulatem była konieczność reformy szkoły, w szczególności realizowanego w niej procesu dydaktycznego. Zarówno przedstawiciele przemysłu jak i oba zainteresowane resorty proponowały zwiększenie ilości godzin przeznaczonych na zajęcia techniczne, przygotowujące do pracy w zakładach przemysłowych, kosztem rozwijających kreatywność i umiejętności artystyczne zajęć ogólnouczelnianych z podstawowych dziedzin sztuki: malarstwa, rzeźby, grafiki. Dobrze zaznajomiona z realiami rynków zagranicznych oraz uważnie obserwująca kolejne zmiany tendencji kadra uczelni,

⁸⁰³ Podczas wystawy prezentowano prace Magdaleny Abakanowicz i Wojciecha Sedleya.

⁸⁰⁴ AASPL, *Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972; Stenogram konferencji w sprawie współpracy i wymiany doświadczeń i poglądów w kontaktach przemysł a PWSSP w Łodzi 1969, 1962-1972*, sygn. 1/158, s. 95.

optowała za wprowadzeniem większej swobody w zakresie wyboru pracowni prowadzonej w ramach zajęć ogólnouczelnianych.

2. Prace nad reformą programu nauczania i struktury uczelni

Reagując na zapowiedź reformy, środowisko PWSSP chciało choć w pewnym stopniu mieć wpływ na przyszłą strukturę uczelni i realizowany w niej program dydaktyczny. Począwszy od 1968 r. nad propozycją nowego programu, pracował zespół pod kierownictwem Kazimierza Badory. Zakładała ona zbliżenie procesu dydaktycznego do funkcjonowania pracującego w przemyśle zespołu projektanckiego. Postulowano, aby proces dydaktyczny oparty był na realizowaniu szerokich zadań, które wymagały współpracy różnych pracowni. Nie zakładał on większych zmian strukturalnych. Mimo że projekt zyskał akceptację ze strony ZSA (z drobnymi zastrzeżeniami), wciąż trwały prace nad jego doprecyzowaniem. Decydując się na opracowanie własnej propozycji, uczelnia zyskiwała szansę na przemycenie swoich własnych pomysłów na temat przyszłego ustroju szkoły. Kolejne informacje z ZSA, nadesłane do uczelni we wrześniu 1969 r., były równie optymistyczne. Mimo że MKiS miało opracować programy dla poszczególnych szkół plastycznych na poziomie centralnym, kadrze łódzkiej uczelni pozwolono kontynuować prace nad nowym programem⁸⁰⁵. Senat szkoły powołał specjalną komisję w składzie: Henryk Anders, Roman Artymowski, Stanisław Fijałkowski, Zygmunt Ogrodowczyk, Tomasz Jaśkiewicz, Krystyn Zieliński, Janina Pierzgalska oraz Kazimierz Badora i Ryszard Hunger. Za główny mankament realizowanego w uczelni programu nauczania, zespół uznał brak długofalowych celów i brak konkretnej wizji przyszłości. Podejmowane do tej pory przez PWSSP działania miały charakter doraźny, odpowiadały na zapotrzebowanie przemysłu i można było je realizować jedynie poprzez dalsze zacieśnianie specjalizacji. Kadra uczelni wychodziła jednak z założenia, że lepiej jest kształcić specjalistów o wszechstronnej wiedzy, którzy mogliby się ustawicznie doszkalać (co z resztą postulowały MKiS i MPL).

⁸⁰⁵ H. Anders, *op. cit.*, s. 49.

Koncepcja wpisywała się w założenia proponowane przez resort i ograniczała wymiar zajęć do 36 godzin tygodniowo. W kwestii podziału dydaktyki na zajęcia ogólnoartystyczne i specjalizacyjne, w nowym programie zakładano utrzymanie dwuletniego studium ogólnoplastycznego (z przywróceniem studium z natury), wyodrębnienie trzeciego roku studiów jako wprowadzającego do specjalizacji (w jego ramach studenci mieli zapoznawać się z ogólnymi teoriami wzornictwa i jego funkcjonowaniem w systemie gospodarki centralnie planowanej), a także dwóch lat specjalizacji, którą studenci wybierali na czwartym roku. W koncepcji programu zamieszczono wprowadzenie „pracowni otwartych” mających pobudzać kreatywność studentów, postulowanych przez prof. Marię Stieber podczas omawianej konferencji z przemysłem.

Pomysł, mimo że spotkał się z pozytywną opinią resortu, został zakwestionowany przez ówczesnego rektora uczelni Zdzisława Głowackiego, który zaproponował własną wersję programu. Według Henryka Andersa przekreślał on dotychczasowe zmiany czynione za zgodą ZSA oraz:

znosił przedmioty, które miały stwarzać bodźce do ambitniejszych poszukiwań twórczych, odrzucał zasadę samodzielności studenta, odbierał prawo wyboru pracowni, przywracał dyscyplinę obecności zamiast odpowiedzialności za wyniki, narzucał odrabianie ćwiczeń zamiast realizacji zadań kompleksowych⁸⁰⁶.

Oznacza to, że kontrpropozycja rektora niwelowała wszelkie wypracowane próby zwiększenia wolności studentów w zakresie rozbudzania kreatywności, a także realizowania się w wybranym przez siebie kierunku. Projekt został odrzucony przez Radę Główną uczelni w lutym 1971 r., a do życia powołano ponownie, w tym samym składzie, rozwiązana wcześniej komisję do spraw reformy programu. W lipcu po burzliwym posiedzeniu Senatu uczelni, rektorem został ponownie Roman Artymowski⁸⁰⁷.

⁸⁰⁶ *Ibidem*, s. 51.

⁸⁰⁷ *Ibidem*, s. 53.

Według zaakceptowanego w styczniu 1972 r. programu, uczelnia podzielona była na dwa wydziały Projektowania Tkaniny i Ubioru oraz Grafiki⁸⁰⁸. Powołanie nowego wydziału świadczy o coraz ważniejszym miejscu jakie w programie szkoły zajmowały specjalizacje związane z przemysłem poligraficznym. Wyodrębniono Studium Kształcenia Podstawowego, w którym studia trwały dwa lata i studenci sami wybierali dziedzinę, w której chcieli pracować malarstwo, rzeźbę, rysunek lub podstawy projektowania i kompozycji. Uczelni udało się więc zachować postulowaną w jej kręgach większą swobodę kształcenia. Prace nad reformą programu łódzkiej uczelni, miała szczególne znaczenie dla Ministerstwa Przemysłu Lekkiego. Włókiennictwo stanowiło największą branżę podlegającą ministerstwu, która w wyniku podejmowanych na przestrzeni dekad starań zatrudniała znaczną liczbę plastyków. Nie wszyscy z nich byli jednak absolwentami uczelni wyższych, co w oczach władz oznaczało, że nie posiadali odpowiednich kwalifikacji. Dalsze kształcenie pracowników zakładów, na początku lat 70. stało się jedną z najważniejszych dla MPL kwestii dotyczących krajowego wzornictwa, czego świadectwem jest chociażby podpisane w 1971 r. Zarządzenie nr 46/71 Ministra Przemysłu Lekkiego w sprawie obowiązkowego podnoszenia kwalifikacji pracowników zatrudnionych w przemyśle lekkim⁸⁰⁹.

3. Umowa pomiędzy MPL i MKiS z 18 października 1969 r. w sprawie współpracy wyższego szkolnictwa artystycznego z przemysłem lekkim

Choć zarządzenie podpisano dopiero w 1971 r., kwestia doksztalcania pracowników przemysłu była ważnym elementem planowanej reformy szkolnictwa, a organizacja dodatkowych studiów podyplomowych lub zaocznych była jednym z postulatów podnoszonych już w latach 60., podczas opisywanych konferencji uczelni z przemysłem oraz w branżowych czasopismach. Resort zdawał sobie sprawę, że jednostką najlepiej przygotowaną do prowadzenia akcji jest łódzka PWSSP. W świetle omawianych podczas branżowych spotkań problemów, okazało się, że wiele z

⁸⁰⁸ J. Ładnowska, *op. cit.*, s. 208-211.

⁸⁰⁹ A. Dorozik, *Formy szkolenia projektantów przemysłowych w kraju i za granicą*, „Przegląd Włókienniczy”, 1972, nr 1, s. 55.

pomysłów usprawnienia współpracy szkół z przemysłem, nie jest możliwych do zrealizowania ze względu na brak podstaw prawnych. Jako że szkoła nie mogła sama decydować o swoim programie, konieczne było nawiązanie porozumienia z MKiS. Wobec centralizacji wszelkich aspektów życia w PRL, podobnej autonomii nie posiadały także poszczególne jednostki gospodarki uspołecznionej, które ważniejsze decyzje musiały konsultować z odpowiednimi resortami. W celu rozwiązania problemu, planowano upoważnić komórki organizacyjne resortu MPL do zawierania umów i porozumień z wyższymi uczelniami⁸¹⁰.

W dniu 18 października 1969 r. Minister Przemysłu Lekkiego Tadeusz Kunicki i Minister Kultury i Sztuki Lucjan Motyka podpisali porozumienie w ramach którego:

w oparciu o dotychczasowy dorobek i mając na względzie planowy dopływ, coraz lepiej przygotowanych ogólnie i praktycznie kadr plastyków-projektantów do resortu przemysłu lekkiego, doskonalenie kadr służbowych wzorniczej w Przemysle Lekkim oraz rozwój prac artystyczno-badawczych w zakresie polskiego wzornictwa tkaniny i ubioru, zobowiązują się do ścisłego współdziałania i współpracy⁸¹¹.

Przedmiotem umowy była w głównej mierze pomoc finansowa dla uczelni ze strony MPL. Podobne plany inwestycyjne miały zostać uwzględnione, również w planie centralnym MKiS⁸¹². Dodatkowo MPL zobowiązało się do zainwestowania 15 mln zł w budowę nowego gmachu łódzkiej PWSSP⁸¹³, a także uzgadniać ze szkołą długoterminowy plan dostarczania surowców i materiałów, z których mogliby korzystać studenci. W dalszym ciągu planowano zabezpieczać udział pracowników uczelni w branżowych instytucjach oceniających, badawczych itp.

⁸¹⁰ AASPŁ, Współpraca z przemysłem - korespondencja, *Odpis umowy zawartej w dniu 18 października 1969 r. pomiędzy MPL i MKiS*, 1972, sygn. 1/161, s. 20.

⁸¹¹ *Ibidem*.

⁸¹² *Ibidem*, s. 21.

⁸¹³ J. Ładnowska, *op. cit.*, s. 204. Kwotę tę w kolejnych latach zwiększono do 25 mln. por. AASPŁ, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Protokół z kontroli przeprowadzonej w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 222.

W ramach potrzeby dalszego kształcenia zatrudnionych w zakładach plastyków, MKIS zobowiązało się uwzględniać potrzeby przemysłu w zakresie planowania rekrutacji i szkoleniowych zapotrzebowań MPL. W sieci krajowych PWSSP planowano zorganizować studia podyplomowe i zaoczne. W celu odciążenia kadr poszczególnych uczelni, a także zapewnienia wysokiego poziomu nauczania zagadnień technicznych, planowano delegować do pracy ekspertów z MPL. W ramach umowy, MKIS miało zadbać o odpowiednią korelację planów szkoleniowych PWSSP z potrzebami przemysłu, uwzględniając również nowe kierunki rozwoju takie jak grafika użytkowa, reklama i propaganda wizualna.

W wyniku wprowadzenia nowych ustaleń i większej samodzielności poszczególnych jednostek, uczelnia podpisała szereg porozumień z zakładami włókienniczymi. Ich lista 9 kwietnia 1974 r. została przesłana do MKIS. Według spisu PWSSP związana była umowami z większością zjednoczeń podlegających pod MPL (odzieżowym, wełnianym północ, skórzanym, artykułów technicznych i galanterijnych, tkanin jedwabnych i dekoracyjnych, lniarskim, dziewiarskim i pończoszniczym). W przesyłanych do odpowiednich resortów sprawozdaniach, za każdym razem, władze uczelni podkreślały że tego typu umowy szkoła podpisywała już w początkach swojej działalności, czego przykładem może być porozumienie podpisane ze Zjednoczeniem Przemysłu Bawełnianego w 1954 r. Wraz z rozwojem innych specjalizacji, PWSSP nawiązała współpracę ze Zjednoczeniem Przetworów Papierowych i Materiałów Biurowych oraz Zjednoczeniem Przemysłu Poligraficznego co miało ułatwić dalszą karierę projektantom opakowań i reklamy. W tym celu podpisano umowy z POLFA⁸¹⁴, dla której uczelnia opracowywała opakowania leków oraz RSW Prasa w Łodzi. Szkoła starała się walczyć z problemem zatrudnienia plastyków w zakładach odległych od Łodzi, pracowano nad porozumieniem z toruńskimi zakładami MERINOTEX⁸¹⁵. Oprócz Zjednoczeń przemysłowych, na początku lat 70. uczelni udało się podpisać umowę z Politechniką Łódzką, która określała zasady współpracy działających w obu szkoła wydziałów kształcących przyszłych włókienników.

⁸¹⁴ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Porozumienie o współpracy z kutnowskimi zakładami farmaceutycznymi POLFA*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 227-231.

⁸¹⁵ AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo w sprawie porozumienia z toruńską przedsiębiornią czesankową MERINOTEX*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 9.

Specyficzny rodzaj współpracy nawiązano również z Zakładami Przemysłu Bawełnianego im. Obrońców Pokoju „UNIONTEX”. Według MPL i branżowych ekspertów, to właśnie łódzka fabryka najpełniej korzystała z proponowanych metod współpracy, przyjmując na praktyki wielu studentów, a także stosunkowo często drukując wzory opracowywane na uczelni. Kolejne porozumienie PWSSP z zakładami podpisano 5 marca 1974 r., w ramach akcji „Sojusz świata pracy z kulturą”. Oprócz zapewnień o dalszej współpracy merytorycznej, w umowie pojawiła się klauzula, w ramach której uczelnia zobowiązywała się do prowadzenia „działalności kulturotwórczej” w największych, lokalnych zakładach włókienniczych⁸¹⁶.

4. Akcja doszkalająca dla pracowników zatrudnionych w zakładach włókienniczych

Problem doksztalcania plastyków zatrudnionych w przemyśle, starano się rozwiązać poprzez wprowadzenie dwóch studiów: zaocznego i podyplomowego. Ze względu na wagę jaką do problemu przywiązywały zainteresowane resorty, utworzenie jednostek uwzględniono już w opracowywanych pod koniec lat 60., opisywanych programach reformy uczelni.

Studium Zaoczne miało ułatwić pracującym projektantom ukończenie studiów wyższych, tym samym przyczyniając się do ich awansu. Problem ten był szczególnie ważny dla projektantów ze środowiska Bielskiego, wśród których niektórzy pracownicy komórek wzorcujących nie posiadali wykształcenia wyższego, które chcieliby uzupełnić w trybie eksternistycznym, ale do tej pory nie czuli się na siłach. Ze względu na liczne prośby oraz nacisk ze strony resortów, uczelnia zgodziła się zorganizować Studium pod warunkiem finansowania całego przedsięwzięcia przez MPL. Proponowano, aby studia, podobnie jak w standardowym toku nauczania, trwały 5 lat.

Realizacja planów napotkała jednak na trudności ze strony ZSA. W myśl nowego systemu studiów absolwenci studium musieliby bowiem zyskać prawo do członkostwa w ZPAP, na co zgody nie wyraziło kierownictwo Związku. Do dyskusji nad propozycją powrócono w 1974 r., kiedy to ponownie podniesiono kwestię

⁸¹⁶ H. Anders, *op. cit.*, s. 109.

możliwości dołączenia do Związku świeżych absolwentów uczelni. Na temat sprawy dyskutowano podczas zebrania wyborczego Sekcji Projektowania Przemysłowego łódzkiego okręgu ZPAP, które odbyło się 21 lutego 1974 r. Podczas spotkania zarysowały się dwie przeciwstawne opinie. W myśl zwolenników pierwszej, byli studenci łódzkiej PWSSP, aby uzyskać możliwość zapisu do Związku, powinni przepracować w zawodzie minimum 3 lata. Inni członkowie Związku uważali, że dyplom ukończenia studiów wyższych jest wystarczającym potwierdzeniem umiejętności potencjalnych członków⁸¹⁷. W wypowiedziach poszczególnych dyskutantów, zarysowała się także obawa o dotychczasowe przywileje, a raczej to czy starsi członkowie będą musieli się nimi dzielić z tymi dopiero przyjętymi. Mimo że w 1974 r. statut ZPAP uległ zmianie, ambitnych planów uczelni nigdy nie zrealizowano⁸¹⁸.

4. 1. Studium podyplomowe

Starając się odpowiadać na oczekiwania przemysłu, uczelnia planowała uruchomić, także dwuletnie Studium Podyplomowe, które miało kształcić w szeregu zakresów. Pierwszym, o organizację, którego najczęściej zabiegały zakłady przemysłowe było, doksztalcanie zasłużonych pracowników komórek wzorcujących, którzy stosunkowo dawno ukończyli edukację na poziomie szkół średnich. Podczas wykładów mieli zaznajamiać się z nowymi metodami produkcji i innowacyjnymi surowcami (w głównej mierze włóknami chemicznymi) wdrażanymi na masową skalę do przerobu w krajowych zakładach od lat 60. Studia podyplomowe na PWSSP miały także umożliwić niektórym z projektantów przekwalifikowanie się, czym samym zasilenie któregoś z dopiero rozwijanych w kraju na szerszą skalę obszarów projektowania, np. opakowań, grafiki reklamowej, obudów maszyn, sprzętów gospodarstwa domowego⁸¹⁹. Jednym z kierunków w którym mogli się rozwijać

⁸¹⁷ APL, Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu w Łodzi, *Sekcja Wzornictwa Przemysłowego - walne zebranie, 1974-1977*, sygn. 98, s. 2.

⁸¹⁸ H. Anders, *op. cit.*, s. 105.

⁸¹⁹ AASPL, Współpraca z przemysłem - korespondencja, *Współpraca z przemysłem - korespondencja; Pismo rektora uczelni do Ministra Przemysłu Lekkiego z 8 stycznia 1972*, 1972, sygn. 1/161, s. 17.

projektujący do tej pory tkaniny artysty, była także moda. Choć na łódzkiej uczelni od lat 60. działały jednostki zajmujące się nauczaniem projektowania odzieży, wciąż brakowało odpowiednich specjalistów, którzy odpowiedzialni byłiby za kreowanie unikatowej, socjalistycznej, acz atrakcyjnej dla konsumentów odzieży. Ostatnim z obszarów, które mieli zgłębiać uczestnicy studiów podyplomowych była konserwacja tkanin. Uczelnia angażowała się w tego typu prace prowadzone w polskich instytucjach muzealnych, o czym świadczyć mogą chociażby praktyki realizowane w zamkach w Baranowie Sandomierskim i Łańcucie⁸²⁰.

Wszystkie powyższe kierunki studiów kierowane były w głównej mierze do pracujących w zakładach projektantów. Ich program zakładał jednak, możliwość doksztalcania pracowników technicznych, a także kadry kierowniczej, która chciała lepiej zrozumieć specyfikę wzornictwa. Opracowując wytyczne, uczelnia podkreślała, że jest dobrze przygotowana do nowych zadań, ponieważ dysponuje odpowiednią kadrą naukową i administracyjną. Ostatecznie uruchomienie studiów, nie było jednak możliwe ze względu na uciążliwe problemy lokalowe oraz niski poziom wyposażenia uczelnianych warsztatów. Podobnie jak w odezwach kierowanych do odpowiednich resortów jeszcze w czasach stalinizmu, uruchomienie studiów zależne było więc od pomocy finansowej MPL⁸²¹.

W przypadku obu koncepcji, władze uczelni podkreślały, że mimo że chętnie podejmą się utworzenia nowych studiów, ich realizacja nie jest możliwa ze względu na brak odpowiedniej ilości zatrudnionych w szkole pracowników. W związku z tym MPL, proponowało, aby zajęcia prowadzili eksperci na stałe zatrudnieni w przemyśle. Rozwiązanie to nie było jednak korzystne dla PWSSP, ponieważ ze względu na zbyt małą ilość zatrudnionych wykładowców, jej władze chętniej realizowałyby proces odwrotny, mianowicie przenoszenia wszystkich pracowników technicznych na etaty w

⁸²⁰ por. AASPL, Wydział Tkaniny, programy praktyk, *Program praktyk na zamku w Baranowie Sandomierskim (Pracownia druku dekoracyjnego prof. Obrębska-Stieber)*, 1970-1973, sygn. 1/133, s. 2-3; AASPL, Wydział Tkaniny, programy praktyk, *Program praktyk na zamku w Łańcucie (Pracownia druku dekoracyjnego prof. Obrębska-Stieber)*, 1970-1973, sygn. 1/133, s. 4-5.

⁸²¹ AASPL, Współpraca z przemysłem - korespondencja, *Współpraca z przemysłem - korespondencja; Pismo rektora uczelni do Ministra Przemysłu Lekkiego z 8 stycznia 1972*, 1972, sygn. 1/161, s. 17.

przemysłu, tak, aby móc w pełni wykorzystać ustalony ogólnie limit etatów dydaktycznych i na zwolnionych stanowiskach zatrudnić nowych wykładowców o wykształceniu artystycznym i niezwiązanych z przemysłem⁸²². W świetle zachowanej dokumentacji, MPL wykazywało się zrozumieniem dla starań podejmowanych przez uczelnię, zezwoliło na zatrudnianie asystentów uczelni na części etatów w przemyśle, albo w charakterze doradców. Na ten typ etatów mieli przejść wytypowani przez rektora pracownicy uczelni, a zasady ich zatrudnienia określać miały poszczególne umowy ze zjednoczeniami⁸²³.

4. 2. Plenery

Uzupełnieniem akcji doszkalającej realizowanej przez uczelnię miały być w dalszym ciągu plenery dla pracowników przemysłu. Podczas kolejnych branżowych konferencji zwracano jednak uwagę na potrzebę reformy programów spotkań. Głównym zarzutem był fakt, że podczas wydarzeń organizowanych we współpracy z CBWPL i IWP, nie udawało się godzić często odrębnych wizji poszczególnych instytucji. Prowadziło to do sytuacji, w której plenery często były niezrozumiałe dla uczestników. Na problem ten zwracał uwagę m. in. Tadeusz Wolański, który w swojej wypowiedzi podczas konferencji w 1969 r. stwierdził, że plener

głównie powinien polegać na tym, żeby z jednej strony absolwenta odrywać, od tej ciężkiej pracy, jaką w przemyśle wykonuje, a z drugiej strony chodzi o rozszerzenie sposobu myślenia o rzeczach, co nie może sprowadzać się do tego żeby malował⁸²⁴.

Trudności z dopracowaniem programów plenerów, dotyczyły więc w głównej mierze zajęć teoretycznych, które realizowano w ograniczonym wymiarze 24 godzin,

⁸²² H. Anders, *op. cit.*, s. 105.

⁸²³ AASPL, *Współpraca z przemysłem 1974-1975, Odpowiedź MPL na pismo rektora uczelni w sprawie zatrudnienia absolwentów, 1974-1975*, sygn. 27a/18, s. 97.

⁸²⁴ AASPL, *Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972; Stenogram konferencji w sprawie współpracy i wymiany doświadczeń i poglądów w kontaktach przemysł a PWSSP w Łodzi 1969, 1962-1972*, sygn. 1/158, s. 46.

względem ćwiczeń malarskich na które poświęcano 72 godziny. Na podstawie przesłanego uczelni w 1970 r. proponowanego programu kursu, zauważyć możemy, że pracownicy krajowych zakładów zaznajamiani byli w głównej mierze z tendencjami rozwijającymi się w sztuce w XX w. Szczególny nacisk kładziono na jak największe zróżnicowanie przedstawianych i omawianych form. Obok tematów takich jak wpływy orientalne w sztuce polskiej, pojawiały się więc wykłady o drzeworycie japońskim, sztuce prymitywnej, ale też stylu zakopiańskim, a także wpływie sztuki na modę. W latach 70., mimo zniesienia doktryn socrealizmu, MKiS nadal starało się promować także twórczość polskich kapistów⁸²⁵. W odpowiedzi na propozycję programu, środowisko uczelni uznało go za zbyt rozbudowany i niezbyt wystarczająco skupiający się na aktualnych problemach wzornictwa. Proponowano, aby część tematów z zakresu historii sztuki przedstawić jako literaturę zalecaną do przeczytania. Uczelnia przedstawiła swoją wizję plenerów, w których w godzinach wolnych od zajęć praktycznych miały odbywać się spotkania o charakterze seminaryjnym, dotyczące roli wzornictwa w krajowym przemyśle i najnowszych tendencji rozwijających się na świecie⁸²⁶.

Plenery trwały około dwóch tygodni, w trakcie których realizowano dwie godziny wykładów dziennie. Każdy z uczestników mógł wybrać interesujące go tematy oraz liczyć na wsparcie wykładowców w formie konsultacji i korekt przygotowywanych przez nich prac. Najlepsze z nich wystawiano w ramach wystaw poplenerowych. Warto zwrócić uwagę, że plenery w branży włókienniczej były w znacznym stopniu obsługiwane przez wykładowców łódzkiej uczelni, którzy nie tylko prowadzili zajęcia, ale też zasiadali w jury wspomnianych ekspozycji. W celu zapewnienia uczciwej oceny, w skład komisji oceniających wchodził ci wykładowcy łódzkiej uczelni, którzy nie realizowali zajęć w ramach plenerów⁸²⁷. W 1973 r. w kursach plenerowych, z ramienia uczelni wzięli udział: Lech Kunka i Bogusław

⁸²⁵ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Tematyczny program dla plastyków-projektantów*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 51-55.

⁸²⁶ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Tematyczny program dla plastyków-projektantów*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 56.

⁸²⁷ AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo CBWPL w sprawie organizacji XI Ogólnopolskiej Wystawy Prac Plenerowych projektantów zatrudnionych w przemyśle lekkim*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 111.

Łukaszewski (Augustów, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego), Zdzisław Głowacki (Ustrzyki Dolne, Zjednoczenie Przemysłu Dzierżarskiego), Bolesław Tomaszewicz i Tadeusz Wolański (Kazimierz Dolny, Zjednoczenie Przemysłu Włókiennego Północ) oraz Andrzej Rzepa (Świnoujście, Zjednoczenie Przemysłu Odzieżowego)⁸²⁸.

Jedną z ważniejszych ekspozycji, była otwarta 4 kwietnia 1973 r. w Ośrodku Propagandy Sztuki w parku im. Henryka Sienkiewicza, *X Jubileuszowa wystawa Prac Plenerowych*. W jury zasiadali Stanisław Fijałkowski, Jan Betley, Bogusław Wyszogrodzki, przewodniczącym został rektor szkoły Roman Artymowski. Do udziału w ekspozycji zakwalifikowano 147 prac, spośród których najliczniejsze były grupy prac nadesłanych przez pracowników Zjednoczeń Przemysłów Jedwabno-Dekoracyjnego oraz Dzierżarskiego. Licznie prezentowano również dzieła stworzone przez pracowników CBWPL, które wraz z uczelnią współorganizowało plener⁸²⁹.

Z kwestią organizacji plenerów przemysłowych bezpośrednio wiąże się problem pałacyku w Kaleniu, w okolicach Nowego Miasta, który MPL obiecał pozyskać dla uczelni. Późnoklasycystyczny budynek, otoczony parkiem, wzniesiony z inicjatywy Seweryna Jańskiego, wymagał jednak gruntownego remontu. W jego odpowiednim przystosowaniu władze PWSSP upatrywały szanse na lepszą koordynację terminów plenerów przemysłowych z pracami uczelni i poszczególnych zakładów⁸³⁰. W pałacu organizowane miały być między innymi sympozja, mające stanowić płaszczyznę wymiany myśli pomiędzy przedstawicielami różnych środowisk zaangażowanych zarówno w problemy sztuki, wzornictwa jak i samego przemysłu. Dzięki nowej siedzibie, szkoła zyskałaby większą swobodę w organizacji tego typu przedsięwzięć.

Inwestycję wraz z odpowiednim wyposażeniem, którego listę opracowała kadra wykładowców, wyceniono na 1,407,739 zł, a realizację planowano zakończyć na przełomie 1975 i 1976 r. W trakcie realizacji projektu pojawiły się jednak trudności, a termin oddania obiektu znacznie się wydłużał. Główny inwestor - wojewódzki

⁸²⁸ AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo CBWPL do rektora uczelni w sprawie plenerów przemysłowych*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 100.

⁸²⁹ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Protokół z posiedzenia Komisji Ocen i Nagród X jubileuszowej Wystawy Prac Plenerowych w dniu 4 kwietnia 1973*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 210-211.

⁸³⁰ AASPL, Współpraca z przemysłem - korespondencja, *Pismo rektora uczelni do Ministra Przemysłu Lekkiego z 8 stycznia 1972*, 1972, sygn. 1/161, s. 14.

konserwator zabytków nie był zainteresowany wyposażeniem budynku we wszystkie niezbędne do prowadzenia nowego typu działalności sprzęty. W związku z tym rektor uczelni zgłosił się do ministra z prośbą o pokrycie części kosztów (681,732 zł)⁸³¹. Według podawanych przez Henryka Andersa informacji, po odpowiednim dofinansowaniu, uczelnia odpowiedzialna byłaby jedynie za opłacenie ogrodzenia terenu. Mimo że prace remontowe planowano zakończyć w 1976 r., prowadzono je opieszale, aż resort doszedł do wniosku, że budynek nie będzie mógł spełniać planowanej funkcji, ponieważ znajduje się zbyt blisko zabudowań hodowlanych pobliskiego Państwowego Gospodarstwa Rolnego⁸³².

5. Pracownia Programowania Wzornictwa

Akcja dokształcającą planowaną przez resort, miała przede wszystkim usamodzielnąć poszczególnych pracowników zakładów podlegających resortowi. Postulowana decentralizacja wzornictwa, oznaczała że każdy pracownik powinien posiadać szeroką wiedzę na temat funkcjonowania projektowania przemysłowego w systemie gospodarki centralnie planowanej. Z biegiem czasu, w kręgach MKiS oraz MPL, pojawiła się wizja wprowadzenia nowego typu absolwenta, który raczej niż realizował konkretne zadania projektanckie, czuwałby nad dalszym rozwojem wzornictwa w poszczególnych zakładach, potrafiąc łączyć w swojej pracy interesy plastyków i inżynierów. W związku z licznymi prośbami wysuwanymi podczas konferencji przedstawicieli przemysłu z uczelnią, a także ustaleń porozumienia podpisanego między MPL i MKiS na przełomie lat 60. i 70., w 1972 r. do życia powołano nowy kierunek studiów: programowanie wzornictwa. Utworzenie jednostki miało na celu stworzenie nowego rodzaju absolwenta, o którego zabiegał przemysł. Miał on łączyć w sobie role plastyka oraz specjalisty od procesów produkcyjnych, mechanizmów sprzedaży, badania opinii konsumentów oraz organizacji wzornictwa na poziomie centralnym. Jednocześnie absolwenci mieli posiadać znajomość jednej z technik projektowania, tak aby nie stać się odcięty od pracy twórczej teoretykiem. Co

⁸³¹ AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo rektora uczelni do MPL w sprawie remontu pałacyku w Kaleniu*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 36.

⁸³² H. Anders, *op. cit.*, s. 98.

ciekawe władze uczelni początkowo stwierdzały, że uruchomienie specjalizacji nie będzie generowało dodatkowych kosztów. W programie zauważano jednak, że realizacja zadania wymaga znacznego zaangażowania ze strony przemysłu, którego przedstawiciele będą musieli lepiej opracowywać programy praktyk, a także zatrudniać na krótkie okresy wybitnych specjalistów z różnych branż podlegających MPL⁸³³.

Osobą odpowiedzialną za opracowanie programu kierunku, był Kazimierz Badora. W świetle jego założeń:

przedmiot przygotowuje kadrę organizatorów wzornictwa w przemyśle i handlu oraz fachowców stwarzających zapotrzebowanie społeczne na wyroby przemysłowe [...]. Nie mają oni tworzyć wzorów, acz nadzorować i prognozować wzory, reklamować je, decydować o zaprzestaniu ich produkcji, pilnować ich walorów estetycznych.⁸³⁴

Nad propozycją dyskutowano podczas rady Wydziału Ubioru i Tkaniny 4 lipca 1972 r. Program został wówczas skrytykowany ze względu na jego zbyt ogólną, a także nazbyt szeroki zakres poruszanych tematów. Sporo kontrowersji budził także fakt, że Badora nie określił w jakim czasie miałyby być realizowany proces dydaktyczny. Biorący udział w obradach Janina Pierzgalska, Zygmunt Głowacki i Henryk Anders proponowali, aby ograniczyć formę do studiów podyplomowych, specjalizacji lub dodatkowego przedmiotu⁸³⁵. Głos w dyskusji zabrał również Stanisław Fijałkowski, który nie mógł uczestniczyć w niej osobiście. W zamian przesłał do uczelni swoją opinię na piśmie. Doświadczony pedagog zwrócił uwagę przede wszystkim na fakt, że w programie nie ma dokładnego wyjaśnienia dlaczego uczelnia powinna wprowadzić nowy typ absolwenta. Obawę tę wydawały się z resztą potwierdzać głosy członków

⁸³³ AASPL, Współpraca z przemysłem - korespondencja, *Współpraca z przemysłem - korespondencja; Pismo rektora uczelni do Ministra Przemysłu Lekkiego z 8 stycznia 1972*, 1972, sygn. 1/161, s. 16.

⁸³⁴ AASPL, Wydział Projektowania Przemysłowego Tkaniny i Ubioru. Programy zajęć pracowni 1972-1974, *Uwagi o projekcie programu Katedry Programowania Wzornictwa w PWWSP w Łodzi*, 1972-1974, sygn. 39/18, s. 90.

⁸³⁵ AASPL, Wydział Projektowania Przemysłowego Tkaniny i Ubioru. Programy zajęć pracowni 1972-1974, *Protokół nr 12 z Posiedzenia Rady Wydziału Ubioru i Tkaniny z dnia 4 lipca 1972*, 1972-1974, sygn. 39/18, s. 66-67.

radę aktywnie współpracujących z przemysłem (Teresy Tyszkiewicz, Kazimierzy Frymark-Błaszczyk), według których krajowy przemysł nie był gotowy na organizację miejsc pracy dla tego typu absolwentów. Z podobnego założenia wychodził także Fijałkowski, podkreślając, że nowe studia miały być swego rodzaju teorią lub filozofią wzornictwa, natomiast uczelnia kształci artystów-praktyków⁸³⁶.

Program powstał w okresie, w którym krajowe włókiennictwo coraz silniej zauważało, że mimo że w zakładach, na stanowiskach projektantów pracują zdolni, kreatywni artyści, ich wizja często przegrywa z odgórnymi wytycznymi, co wynikać miało z faktu, że dyrektorzy i kierownicy zakładów, nie rozumieli specyfiki wzornictwa włókienniczego i przy doborze produkowanych w zakładach wzorów kierowali się w głównej mierze (często jedynie) kwestiami ekonomicznymi. W sytuacji, w której wybierano przede wszystkim wzory tradycyjne, mało wymagające, trudno było o dalszy rozwój wzornictwa.

Wedle zachowanego w archiwum szkoły ogłoszenia kierowanego do studentów III i IV roku, zajęcia ruszyły 15 lutego 1973 r. W tekście władze uczelni podkreślały swoistą elitarność studiów, co miało tłumaczyć niski limit przyjęć, który w rzeczywistości wynikał raczej z eksperymentalnego charakteru kierunku, a także brakiem pewności znalezienia miejsc pracy dla jego absolwentów. Zwracano uwagę także specyficzny charakter pracy, skupionej głównie na realizacji kolejnych zadań i rozwiązywaniu problemów, a więc silnym połączeniu wiedzy teoretycznej i praktycznej. Potencjalnych studentów zachęcano wizją zdobycia pracy w handlu lub przemyśle włókienniczym i krajowych strukturach wzornictwa⁸³⁷. W podsumowaniu umieszczono kilka pytań, na które powinien umieć odpowiedzieć absolwent kierunku: *po co planować nowy wzór, co projektować, jak produkować, jak projektować, jak zbywać?*⁸³⁸

⁸³⁶ AASPL, Wydział Projektowania Przemysłowego Tkaniny i Ubioru. Programy zajęć pracowni 1972-1974, *Uwagi o projekcie programu Katedry Programowania Wzornictwa w PWWSP w Łodzi, 1972-1974*, sygn. 39/18, s. 90.

⁸³⁷ AASPL, Wydział Projektowania Przemysłowego Tkaniny i Ubioru. Programy zajęć pracowni 1972-1974, *Ogłoszenie dotyczące Pracowni Programowania Wzornictwa skierowane do studentów PWSSP, 1972-1974*, sygn. 39/18, s. 86.

⁸³⁸ *Ibidem*, s. 87.

6. Zmiana sposobu promocji krajowej produkcji, otworenie się na klienta, inspiracje rozwiązaniami zachodnimi

Nowy kierunek kształcenia, miał dostarczyć na rynek absolwentów, którzy w znacznym stopniu mieli podejmować decyzje dotyczące kierunku wzornictwa obieranego w poszczególnych zakładach. Opracowanie tego typu drogi nierozzerwalnie wiązało się z potrzebą badania oczekiwań społecznych, a także planowaniem odpowiednich metod reklamowania wzorów. Według władz PRL, w latach 70., jedną z najważniejszych funkcji wzornictwa wciąż było kształtowanie gustu społecznego. Na przestrzeni dekad zauważono jednak, że wysiłki czynione na tym polu, w ramach postulowanej współpracy świata sztuki z zakładami przemysłowymi często były niweczone przez nieodpowiednio przygotowanych do swojej pracy handlowców, którzy nie potrafili prawidłowo wykorzystywać i promować nowoczesnych wzorów. Z tego powodu podczas kolejnych spotkań ekspertów, podkreślano rolę funkcji handlu, jako ważnego elementu łańcucha wzornictwa.

Mimo panującego mylnego przekonania, że w warunkach gospodarki centralnie planowanej nie istniała konkurencja, a niska dostępność towarów sprawiała, że nie trzeba było ich promować, wraz z odwilżą zaczęto zauważać, że immanentną cechą każdego produktu jest jego dalsza promocja wśród obywateli, w przestrzeni publicznej, itp. Początkowo, funkcję tę miały pełnić organizowane pod auspicjami centralnych instytucji wystawy wzornictwa przemysłowego. Według przytaczanych w pracy recenzji, nie spełniały one jednak swojego zadania, przede wszystkim dlatego, że podczas tego typu ekspozycji promowano obiekty modelowe, często unikatowe, rzadziej produkowane w krótkich seriach.

Wraz z coraz silniej zauważalną potrzebą odpowiedniego reklamowania produktów powstających w ramach przemysłu lekkiego, w branżowej prasie zaczęły pojawiać się artykuły tłumaczące rolę odpowiedniej promocji, a także proponujące jej metody. Opakowania stanowiły ważny element produkcji przemysłowej, przede wszystkim ponieważ krajowe produkty sprzedawano również w ramach eksportu. Ze względu na fakt, że zagraniczni konsumenci, szczególnie ci będący obywatelami krajów kapitalistycznych, przyzwyczajeni byli do atrakcyjnych artystycznie, wielokolorowych opakowań. To właśnie konfrontacja opakowań krajowych z

zachodnimi, zwróciła uwagę władz PRL, na problem, który do tej pory traktowano raczej drugoplanowo. Innym powodem, dla którego należało zwrócić większą uwagę na opakowanie produktu, był fakt, że na przełomie lat 60. i 70. znacznie zmienił się sposób sprzedaży, kiedy tradycje sklepy, w których towar podawał sprzedawca, zaczęły być wypierane przez sklepy samoobsługowe. Jednocześnie, warto zwrócić uwagę, że według ogólnych wytycznych, tkaniny były towarem, który sprzedawać można było bez opakowania, podczas gdy w tym zakresie priorytetowo traktowano branżę spożywczą, chemiczną oraz farmaceutyczną.

Początkowo projekty kartoników na wyroby włókiennicze opracowywać miało CBWPL, z którego w 1962 r. wyłoniono Zakład Estetyki Opakowań (ZEO-CBWPL)⁸³⁹. Mimo że krajowi eksperci obserwowali rynki zagraniczne, na których wdrożenie wzorów poprzedzały badania ankietowe, psychologiczne i marketingowe, słaba gospodarka PRL pozwalała na stworzenie jedynie namiastki tak rozbudowanego systemu. We wspominanej komórce CBWPL pracował jeden psycholog badający ankietowanych tachystoskopem. W oczach komunistycznych ekspertów podstawą reklamy miały być znaki towarowe oraz tzw. „Sygnety” z nazwami zakładów przemysłowych. Ze względu na fakt, że wiele z nich posiadało nazwy związane z bohaterami walki rewolucyjnej, które często były zbyt długie i niezrozumiałe dla odbiorców z innych krajów, w wyniku badań i działań ZEO-CBWPL, część z tego typu nazw została skrócona, tak jak miało to miejsce chociażby w przypadku łódzkiej Fabryki Firanek i Koronek im. Hanki Sawickiej, którą przemianowano na FAKO.

Na przestrzeni lat 1972-1975 planowano zwiększyć produkcję opakowań o 60%. Łódzkie środowisko artystyczne odgrywało ważną rolę w rozwijającej się gałęzi przemysłu poligraficznego. W mieście organizowano pierwsze wystawy opakowań (eksportowych w 1963 i 1964), a także ulokowano produkującą je specjalną drukarnię „Graficzną Pracownię Doświadczalną” działającą przy łódzkim oddziale ZPAP⁸⁴⁰.

Łódzka uczelnia, silnie nastawiona na wiązanie swoich działań z krajową gospodarką, szybko reagowała na zmieniające się w kręgach centralnych tendencje. Na

⁸³⁹ W. Zaborowski, M. Kochanowicz, *Opakowania, jako istotny czynnik w obrocie wyrobami przemysłu lekkiego*, „Przegląd Włókienniczy” 1972, nr 4-5, s. 258.

⁸⁴⁰ *Ibidem*, s. 264.

przełomie lat 60. i 70. na PWSSP utworzono specjalne jednostki kształcące w zakresie projektowania reklamy, opakowań, itp. Ze względu na pionizację krajowej gospodarki, handel był oddzielnym obszarem, rzadko korelowanym z produkcją. Prowadziło to do sytuacji, w której mimo nawiązania współpracy z zakładami przemysłowymi, w zakresie współpracy z centralami handlowymi, uczelnia musiała zaczynać praktycznie od podstaw. Wobec rozwoju programu dydaktycznego w nowych kierunkach, 7 listopada 1972 r. rektor uczelni zdecydował się wystosować pismo do Ministerstwa Handlu Wewnętrznego i Skupu. Zwrócił się w nim z prośbą o pomoc w organizacji współpracy z tymi jednostkami podległymi resortowi, w których umiejętności absolwentów mogłyby okazać się przydatne. Jednocześnie podkreślił, że planowane jest utworzenie nowej specjalizacji: *programowanie wzornictwa, której absolwenci mogliby zajmować stanowiska kierowników biur projektowych względnie doradców artystycznych w przedsiębiorstwach przemysłu i handlu*⁸⁴¹. W celu zachęcenia przedstawicieli krajowego handlu, do współpracy, rektor powoływał się na uchwałę 108 z 1963 r., na mocy której udało się już podpisać szereg porozumień z przedsiębiorstwami i ciągle prowadzono nowoczesne badania naukowe. Wraz z rozwojem nowych specjalizacji, uczelnia podpisała umowy ze Zjednoczeniem Przetworów Papierowych i Materiałów Biurowych oraz Zjednoczeniem Przemysłu Poligraficznego co miało ułatwić dalszą karierę projektantom opakowań i reklamy. W tym celu nawiązano współpracę z kutnowskimi zakładami farmaceutycznymi POLFA⁸⁴², dla której uczelnia opracowywała opakowania leków, Zjednoczeniem Przemysłu Papierniczego⁸⁴³ oraz lokalnym wydawnictwem RSW Prasa.

Zmieniająca się sytuacja ekonomiczna obywateli, którzy w okresie gierkowskiej prosperity mogli sobie pozwolić na zakup większej ilości produktów, sprawiła, że o współpracę z artystami zaczęły zabiegać również same instytucje handlowe, które zauważały, że nie są w stanie odpowiednio promować oferowanych produktów. W

⁸⁴¹ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Pismo rektora uczelni do MHWiS z 7 listopada 1972 w sprawie współpracy z jednostkami podległymi resortowi*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 195.

⁸⁴² AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Porozumienie o współpracy z kutnowskimi zakładami farmaceutycznymi POLFA*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 227-231.

⁸⁴³ AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo skierowane do NIK w sprawie współpracy PWSSP z ZPP*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 101.

kontekście łódzkiej uczelni, najważniejszą jednostką tego typu była Centrala Tekstylna-Odzieżowa, która co prawda starała się promować krajową produkcję za pomocą zdjęć wykonywanych przez uznanych fotografów (np. Wojciecha Plewińskiego), nie przynosiło to jednak pożądanych efektów. Analizując przemiany zachodzące na rynku wewnętrznym, przedstawiciele instytucji zaobserwowali, że:

Te zmiany w strukturze spożycia polegają przede wszystkim na przejściu z ilości na jakość artykułów konsumpcyjnych i dostrzegane są szczególnie mocno handlu odzieżą, w którym problem mody, wzornictwa, nowoczesności, walorów użytkowych odgrywał zawsze istotną rolę⁸⁴⁴.

Kierownictwo centrali podkreślało, że mimo prowadzonych badań struktura przemysłu i produkty dostępne w handlu nie są w stanie sprostać wymaganiom konsumentów. W związku z tym 18 maja 1974 r. przedsiębiorstwo zwróciło się do uczelni z propozycją nawiązania współpracy, w ramach której uczelniani specjaliści pomagiliby oceniać kolekcje przedstawione przez przemysł pod kątem mody, identyfikować braki w ofercie, a także starać się wprowadzać na rynek krajowy produkty modne zagranicą. Kolejne zadanie miało polegać na pełnieniu funkcji doradczej dla przedstawicieli przemysłu, a także szkoleniu handlowców w zakresie najnowszych tendencji w modzie, a także nowoczesnych metod obsługi klientów. Ustalenia ze strony uczelni prowadził dziekan Wydziału Projektowania Ubioru i Tkaniny, docent Tomasz Jaśkiewicz. Uczelnia przystała na propozycję, a w piśmie wystosowanym przez prorektora Henryka Andersa, zaproponowała także Centrali, aby współpraca przybrała stały charakter, który miała określać długoterminowa umowa. Do realizacji zadań wskazanych przez Centralę wytypowano Janinę Pierzgalską i Jana Finksteina⁸⁴⁵.

⁸⁴⁴ AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo CTO skierowane do rektora uczelni w sprawie nawiązania współpracy*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 93.

⁸⁴⁵ AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo rektora uczelni skierowane do CTO w sprawie współpracy PWSSP z ZPP*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 94.

7. Narada odnośnie funkcjonowania zaplecza naukowo-badawczego (13.06.1970 r.), nowa rola CBWPL

Oprócz reagowania na postulaty odpowiednich resortów i przemysłu dotyczące prowadzenia akcji dokształcającej, uczelnia w dalszym ciągu realizowała badania i usługi dla poszczególnych zakładów. Metoda współpracy wdrożona na szerszą skalę na początku lat 60., była z resztą jednym z niewielu sprawnie wprowadzonych w życie pomysłów na ściślejsze powiązanie wysiłków uczelni artystycznych i przemysłu na polu wzornictwa. Wynikało to prawdopodobnie z faktu, że podczas gdy większość postulatów referowanych podczas branżowych spotkań, pozostawała w fazie wzajemnych zapewnień o dobrych intencjach, współpraca na tym odcinku posiadała uregulowaną prawnie podstawę. Wraz z reformą szkolnictwa wyższego, a także postępującą decentralizacją wzornictwa, na początku lat 70. konieczne było zweryfikowanie jej funkcjonowania. 13 czerwca 1970 r. w Ministerstwie Przemysłu Lekkiego odbyła się narada mająca na celu ocenę dotychczasowej działalności resortowego zaplecza naukowo-badawczego dokonanej na podstawie materiałów Zespołów Roboczych. W ramach wydarzenia lustracji podlegały Instytut Włókiennictwa, Instytut Przemysłu Skórzanego, Instytut Przemysłu Włókien Łykowych, a także Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego. Łódzką uczelnię w spotkaniu reprezentował rektor Zdzisław Głowacki, który był również przewodniczącym zespołu badawczego z ramienia CBWPL. Ze względu na fakt, że największym obszarem podlegającym pod jurysdykcję MPL był przemysł włókienniczy, w wyniku geograficznej centralizacji rozwijający się w głównej mierze w Łodzi, w obradach wzięli udział także profesorowie Uniwersytetu Łódzkiego (Jan Mujżel, kierownik Katedry Ekonomii Politycznej UŁ) oraz lokalnej Politechniki (Janusz Szosland, Dziekan Wydziału Włókienniczego PŁ⁸⁴⁶). Do obrad zaproszono także dyrektora najważniejszej branżowej instytucji, kierującego Instytutem Włókienniczym Tadeusza Jędrykę.

⁸⁴⁶ Janusz Szosland, był również Przewodniczącym Zarządu Głównego Stowarzyszenia Włókienników Polskich, utworzonego w 16 kwietnia 1946 r. por. J. Pawluk, *Rozwój Stowarzyszenia Włókienników Polskich w latach 1946-1976*, „Przegląd Włókienniczy” 1977, nr 4, s. 175.

Dyskusję poprzedzały referaty podsumowujące osiągnięcia wspomnianych jednostek, w których przedstawiciele starali się podkreślać użyteczność ich funkcjonowania dla krajowego przemysłu. Oprócz podsumowań, w wystąpieniach pojawiły się wnioski dotyczące efektywności pracy, a także propozycje dotyczące metod ciągłego zwiększania produktywności. Oprócz konkretnych trudności, z którymi borykały się poszczególne placówki, podczas narady starano się określić szereg ogólniejszych problemów dotyczących całości zaplecza badawczo-naukowego w MPL.

Pierwszą z refleksji był fakt zbytniego rozczłonkowania jednostek opracowujących rozwiązania poszczególnych problemów, z czym wiązała się ich znaczna ilość. Wobec tego, poruszane w pracach badawczych zagadnienia planowano poddać wtórnej analizie, na której podstawie można było wytypować te z nich, które bezpośrednio wiązały się z bieżącymi zadaniami w zainteresowanych branżach i powinny zostać potraktowane priorytetowo. Postulowano także, aby z większą uwagą formułować problemy badawcze i silniej wiązać je z wieloletnimi planami rozwoju przemysłu. Zadanie to udało się po części zrealizować. Liczbę 200 problemów badawczych ograniczono, w latach 1971-1975 realizowano jedynie 30-40 tematów, na które przeznaczyć planowano 60-70% potencjału badawczego. Jeszcze więcej problemów badawczych rozpracowywano w laboratoriach centralnych i branżowych. Z blisko 500 realizowanych w latach 1968-1969, w latach 1971-1975, postanowiono pozostawić jedynie 400. Ograniczenie pokaźnej liczby tematów starano się realizować poprzez ich konsolidację. W celu usprawnienia działania zaplecza naukowo-badawczego konieczna była jego reorganizacja, pomniejszeniu uległa liczba zakładów w poszczególnych instytutach. Łączeniu podlegały zespoły opracowujące wiążące się ze sobą (zazębiające) problemy⁸⁴⁷.

Reorganizacji struktur miała towarzyszyć ich znaczniejsza specjalizacja i samodzielność. Postulowano, aby każdy z wchodzących w skład resortu Instytutów opracowywał jeden typ zagadnień, okazało się bowiem, że w natłoku docierających z różnych stron zadań, przykładowe laboratoria naturalnie predestynowane do

⁸⁴⁷ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Notatka protokolarna nr 10 z narady która odbyła się w MPL, dnia 13 czerwca 1970 roku na temat oceny dotychczasowej działalności resortowego zaplecza naukowo-badawczego dokonanej na podstawie materiałów Zespołów Roboczych*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 71.

pełnienia funkcji naukowo-badawczych nie były w stanie ich realizować. Zagadnienie to wymagało jednak szerszego opracowania, a o utworzeniu Instytutów Branżowych miano dyskutować podczas kolegium resortu (24.06.1970). Postulowana reorganizacja wynikała nie tylko ze zbytnej szczegółowości poszczególnych tematów badawczych co prowadziło do szybkiego mnożenia ich liczby. Nowe struktury miały lepiej odpowiadać przemianom, które zachodziły w krajowym włókiennictwie. Pierwszą z nich było *przechodzenie w maksymalnym stopniu*⁸⁴⁸ na bazę surowców chemicznych. Potrzebę silnego skupienia się na organizacji krajowego przemysłu włókien syntetycznych zauważano już w latach 40. W branżowych analizach podkreślano, że ze względów klimatycznych, w Polsce nie można uprawiać bawełny, a hodowla owiec na wełnę jest procesem wyjątkowo kosztownym, co prowadziło do uzależnienia krajowego włókiennictwa od surowców z importu. W związku z postulowanym procesem rozwoju włókien syntetycznych w Łodzi, w połowie lat 60. utworzono fabrykę włóczki akrylowej, w kraju zwanej zwyczajowo anilaną. Produkowały je Zakłady Włókien Chemicznych Chemitex-Anilana, przy al. Marszałka Józefa Piłsudskiego 141/143 (ówcześnie Armii Czerwonej 89)⁸⁴⁹. Oprócz włókien z polimerów syntetycznych, od 1970 r. w zakładach produkowano również tzw. *szklany jedwab*, lekką tkaninę produkowaną ze szklanych kulek. Nowy podstawowy surowiec, który na przestrzeni lat 60. na coraz większą skalę produkowano w kraju, wymagał zastosowania nowoczesnych technik i technologii. Począwszy od lat 60. surowce chemiczne stały się podstawą dla większości działających w ramach krajowego włókiennictwa branż. Wobec zrównania ich na poziomie surowcowym, doszło do swoistego ujednolicenia technologii implementowanych w poszczególnych gałęziach. Zaczęły więc pojawiać się głosy, według których dotychczasowa organizacja przemysłu oparta na układzie branżowym, wobec zacierania się dzielących je różnic, przestawała mieć znaczenie.⁸⁵⁰

⁸⁴⁸ *Ibidem*, s. 72.

⁸⁴⁹ *Wielki przemysł, wielka cisza. Łódzkie zakłady przemysłowe 1945-2000*, red. M. Szymański, M. Madejska, J. Kocemba-Żebrowska Łódź 2020, s. 337.

⁸⁵⁰ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Notatka protokolarna nr 10 z narady która odbyła się w MPL, dnia 13 czerwca 1970 roku na temat oceny dotychczasowej działalności resortowego zaplecza naukowo-badawczego dokonanej na podstawie materiałów Zespołów Roboczych*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 71.

Po reorganizacji zaplecze naukowo-badawcze, którego częścią w zakresie włókiennictwa była również łódzka PWSSP, miało skupiać się w głównej mierze na długofalowym rozwoju przemysłu, a nie doraźnym rozwiązywaniu trwających go problemów. W praktyce oznaczało to, że zespoły miały być odpowiedzialne w głównej mierze za przygotowywanie poszczególnych zakładów do wdrażania w nich nowoczesnych metod produkcji, co starano się realizować poprzez włączanie do planów wykonawczych małych serii wzorów i modeli opracowywanych przez centralne laboratoria i CBWPL. Ważnym zagadnieniem była kontrola realizowanych w zakładach procesów, a także opracowywanie dla nich wytycznych ekonomicznych i z zakresu organizacji produkcji. Starano się zapanować nad chaosem dokumentacyjnym, poprzez wprowadzenie ewidencji i spisów rozpoczętych i zakończonych zadań badawczych, o co proszono również łódzką uczelnię. W przechowywanej dokumentacji miały od tej pory znajdować się także informacje dotyczące przewidywanego czasu realizacji zadania oraz prognoza wniosków. Do problemu ustosunkował się minister Kunicki, który proponował, aby poszczególne jednostki przemysłowe precyzyjniej określały i wybierały instytucje do których kierowały prośby o pomoc. Konstatował, że jeśli instytut i problem zostaną dobrze skorelowane to istnieje szansa, że rozwiązanie zostanie wdrożone stosunkowo szybko⁸⁵¹.

Najważniejszym dla kwestii współpracy łódzkiej uczelni z zakładami przemysłowymi wystąpieniem był odczyt reprezentującego również CBWPL, rektora Zdzisława Głowackiego. Wobec planowanej decentralizacji wzornictwa i chęci wprowadzenia większej swobody w projektowanych wzorach, funkcja Biura musiała ulec zmianie. Według kolegium resortowego zorganizowanego w 1968 r., CBWPL planowało oddać funkcję opracowywania nowych wzorów i modeli, powołanym przy zakładach komórkom wzorcującym oraz centralnym i branżowym laboratoriom. Od tej pory Biuro rozwiązywało raczej problemy z zakresu, który w gospodarce centralnie planowanej określano mianem programowania mody. Głównym zadaniem na tym odcinku była kontrola, czy wzory tkanin odpowiadają powstającej z nich odzieży, co badano pod kątem konstrukcji i przeznaczenia. Kontrolę podlegać miał także poziom dopasowania projektu i gotowej realizacji do określonej grupy docelowej na bazie

⁸⁵¹ *Ibidem*, s. 59.

środowiska, grupy wiekowej, grupy społecznej. Na mocy porozumienia resortu MPL i MHW, CBWPL miało pozostać wiodącą instytucją odpowiedzialną za kształtowanie mody, a więc w znacznym stopniu gustu społecznego, a tak naprawdę popytu na określone trendy i przedmioty. Biuro wciąż pełnić miało funkcję łącznika pomiędzy krajami zachodnimi a Polską, pozyskiwać materiały ilustracyjne, starać się selekcjonować w zachodniej kulturze, a następnie przeszczepiać na polski grunt różne tendencje, które traktowano raczej jako inspiracje dla projektantów niż gotowe rozwiązania. Inspiracją dla projektantów miały być także wyjazdy na zagraniczne targi i staże organizowane przez CBWPL. Rolą instytucji było propagowanie kultury odzieży i sterowanie zainteresowaniami odbiorców w zakresie mody, za pomocą odpowiednich wydawnictw oraz organizowania wystaw, pokazów i pogadanek⁸⁵².

Ważnym punktem w nowym programie działalności CBWPL było wyłonienie z jego grona, ekspertów z zakresu projektowania wnętrz i architektury. Podyktowane to było potrzebą organizacji różnego rodzaju ekspozycji, przy których organizatorzy musieli posilkować się zleceniami zewnętrznymi. Zespół z CBWPL mógłby od razu podejmować się realizacji takich działań, co przyczyniałoby się znacznie do oszczędności. Zespół badający funkcjonowanie CBWPL zwrócił także uwagę na zbytne rozczłonkowanie struktur na dużą ilość zakładów, pracowni i sekcji. W duchu decentralizacji, postulowano, aby część z nich przesunąć do poszczególnych branż, których dotyczył dany problem, co miało znacznie zwiększyć efektywność podejmowanych działań.

W wygłoszonym odnośnie funkcjonowania CBWPL referacie, Głowacki podkreślał, że należy skupić swoje wysiłki na propagowaniu nowoczesnych rozwiązań wśród władz poszczególnych zakładów i mobilizować je do ich wdrażania. Pozytywnie ocenił rolę procesu decentralizacyjnego we wzornictwie, w ramach którego odpowiedzialność za projektowanie dobrych i modnych wzorów przeniesiono na poszczególne komórki wzorcujące, które lepiej mogłyby organizować wdrażanie postępu w poszczególnych zakładach, znając panujące w nich realia oraz ich

⁸⁵² AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Notatka protokolarna nr 10 z narady która odbyła się w MPL, dnia 13 czerwca 1970 roku na temat oceny dotychczasowej działalności resortowego zaplecza naukowo-badawczego dokonanej na podstawie materiałów Zespołów Roboczych*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 71.

możliwości techniczne. Instytucja miała więc poniekąd przejść z roli dostawcy wzorów na pozycję kontrolera wdrażanych rozwiązań i projektów, a także ich dalszej recepcji w społeczeństwie. Decydującym czynnikiem podczas kontroli miała być integracja nauki, techniki i sztuki. Co ciekawe CBWPL dotyczył zarzut, kierowany także pod kątem łódzkiej uczelni. Pracowników biura krytykowano, twierdząc że w zbyt małym stopniu starają się korelować swoje badania z nowościami na innych polach, szczególnie z pionem naukowo-technicznym i przemysłowo-technicznym, co objawiało się stosunkowo powolnym wprowadzaniu do wzornictwa tzw. substytutów, czy też włókien sztucznych⁸⁵³. Postulowano także, aby do biura wciąż należała rola głównego promotora mody i kultury odzieży, a także organizatora wystaw itp. Zgodnie z postulatami na przestrzeni lat 70., z łamów „Przeglądu Włókienniczego” zniknęły artykuły mające stanowić wytyczne dla krajowych projektantów tkanin. Zastąpiono je, publikowanymi okazyjnie analizami branżowych kolekcji, raczej promując osiągnięcia krajowego wzornictwa, niż chcąc kierować je konkretnymi drogami rozwoju⁸⁵⁴.

Z opracowanymi w kręgach CBWPL wnioskami zgadzał się minister Kunicki, który w wypowiedzi podsumowującej dyskusję podkreślił, że biuro powinno kreować krajową modę, ale głównie na poziomie analiz psychologicznych, socjologicznych itp. Instytucja miała także dopasowywać asortyment do obowiązujących tendencji, ale też oczekiwań poszczególnych grup społecznych, co ciekawe w oparciu o różne potrzeby mieszkańców różnych regionów. Ministerstwu zależało, aby biuro promowało dokonania krajowego wzornictwa na arenie międzynarodowej, szczególnie w grupie

⁸⁵³ por. S. Wiśniakowski, *Rozwój krajowego przemysłu włókien sztucznych*, „Przegląd Włókienniczy” 1972, nr 4-5, s. 229.

⁸⁵⁴ por. np.: S. Gałuszyński, *Charakterystyka asortymentu tkanin i dzianin zakładów Zjednoczenia Przemysłu Włókiennego - Północ*, „Przegląd Włókienniczy” 1973, nr 7-8, s. 389; D. Hajduk, *Wyroby przemysłu dziewiarskiego na Polskiej Wystawie Gospodarczej - Moskwa 1974*, „Przegląd Włókienniczy” 1974, nr 6, s. 296; Z. Zaorski, *Rozwój asortymentu i wzornictwa w Zjednoczeniu Przedsiębiorstw Włókienniczych - Północ*, „Przegląd Włókienniczy” 1975, nr 7-8, s. 347; D. Hajduk, *Ekspozycja przemysłu dziewiarskiego na XLIX Międzynarodowych Targach Poznańskich w świetle tendencji światowych w zakresie surowców oraz kierunków lansowanych we wzornictwie*, „Przegląd Włókienniczy” 1977, nr 5, s. 239.

krajów należących do Rady Wzajemnej Pomocy Gospodarczej, które mogły stanowić dla polskiej produkcji intratne rynki zbytu⁸⁵⁵.

8. Najważniejsze problemy łódzkiej PWSSP w latach 70.

W związku z wciąż rosnącymi na przełomie lat 60. i 70. oczekiwaniami MKiS, MPL i Zjednoczeń Przemysłowych względem łódzkiej uczelni, w dniu 8 stycznia 1972 r. rektor przesłał do MPL pismo, w którym w odniesieniu do podpisanej umowy między ministerstwami, wymienił wszelkie najbardziej dotkliwe problemy uczelni. Dokument miał także zwrócić uwagę, że mimo ministerialnych ustaleń i faktu, że PWSSP udało się podpisać szereg porozumień z różnymi Zjednoczeniami, a także umowy szczegółowe, nadal pozostawała grupa zjednoczeń, z którymi trudno być nawiązać współpracę, w czym szkole zobowiązał się pomagać resort.

Rektor podkreślał, że mimo że łódzka szkoła działała w najgorszych warunkach lokalowych i finansowych pośród krajowych uczelni, to mimo to udało się jej jako jednej z pierwszych zreformować strukturę i unowocześnić program dydaktyczny. Dokument zaczyna sumaryczny wykaz postulowanych prac, którego pierwszym punktem jest prośba o dostarczanie uczelni fachowych czasopism, opracowań branżowych i analiz rynku. W drugim punkcie pojawia się prośba o przyznanie i zaadaptowanie nowego lokalu, do czasu powstania nowego gmachu. Rektor zwrócił się także z prośbą o opłacenie etatów 37 pracowników technicznych zatrudnionych w warsztatach szkolnych, a także delegowanie do uczelni przez przedsiębiorstwa kolejnych specjalistów. Ważną kwestią było również wyposażenie szkolnych warsztatów zarówno starych jak i tych mających powstać w nowym gmachu. MPL poproszono o finansowanie szkolnych wydawnictw, ułatwienie realizacji programu praktyk wakacyjnych, uregulowanie zasad realizacji prac dyplomowych i eksperymentalnych prowadzonych przez studentów i pracowników w zakładach

⁸⁵⁵ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Notatka protokolarna nr 10 z narady która odbyła się w MPL, dnia 13 czerwca 1970 roku na temat oceny dotychczasowej działalności resortowego zaplecza naukowo-badawczego dokonanej na podstawie materiałów Zespołów Roboczych*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 56.

przemysłowych. Starano się o prawne uregulowanie kwestii form zapłaty za odsprzedaż projektów studenckich⁸⁵⁶.

W zamian uczelnia zadeklarowała organizację i planowanie plenerów przemysłowych oraz utworzenie studiów, które pozwalałyby na dalsze kształcenie kadr zakładów przemysłowych w trybie zaocznym i podyplomowym. Uczelnia planowała rozwijać również nowe istotne dla MPL kierunki, takie jak reklama, projektowanie opakowań i humanizacja miejsca pracy. W celu uzdrowienia trudnych relacji z przemysłami tkackimi, planowano rozbudowę Zakładu Dziewiarstwa do osobnej Katedry z pełną obsadą etatową oraz utworzenie zakładów: Obuwia i Galanterii Odzieżowej. W perspektywie rozbudowy uczelni było także powołanie Instytutu Uczelniano-Przemysłowego oraz Rady Społecznej, której zadaniem miało być dostosowanie programów uczelni do potrzeb poszczególnych branż. PWSSP w dalszym ciągu miało pozostać ważnym ośrodkiem badawczym pracującym na potrzeby krajowego przemysłu.

Szeroko zakrojone plany rozbudowy oferty w kolejnych latach napotkały na szereg utrudnień, z których głównym był brak odpowiedniej ilości pracowników uczelni, a także jej sytuacja lokalowa. Co ciekawe były to problemy, z którymi uczelnia borykała się od 1945 r.

W sprawozdaniu, rektor dobitnie podkreślił, że łódzka PWSSP zmaga się z brakami kadrowymi. Nadmiernie obłożeni zajęciami dydaktycznymi wykładowcy, nie byli w stanie sprawnie realizować współpracy z zakładami przemysłowymi. Zbyt mała ilość wykładowców prowadziła także do drastycznego zwiększenia ilości osób w pracowniach i grupach, szczególnie dotkliwie odczuwały to pracownie ogólnoplastyczne, w których powinno być 15-20 studentów, grupa liczyła natomiast 50. Według programu nauczania, w uczelni powinno być zatrudnionych także 37 pracowników technicznych, w 1972 r. było ich jedynie 25. Ze względu na brak możliwości przyznania innego etatu, specjaliści techniczni pracowali jako nauczyciele zawodu, co przy wymiarze godzin 27 tygodniowo, sprawiało że nie mogli realizować programu. Przemysł starał się wspierać uczelnię w trudnej sytuacji, jednak w w

⁸⁵⁶ AASPL, Współpraca z przemysłem - korespondencja, *Współpraca z przemysłem - korespondencja; Pismo rektora uczelni do Ministra Przemysłu Lekkiego z 8 stycznia 1972*, 1972, sygn. 1/161, s. 2-3.

niewystarczającym zakresie. Poszczególne Zjednoczenia i MPL finansowały 14 etatów specjalistów, z których część zatrudniono na stanowisku asystentów, ale mimo to nie mogli oni korzystać z wyższego wynagrodzenia dla pracowników naukowych, do zmiany czego dążyły władze uczelni.

Szkoła znajdowała się w katastrofalnej sytuacji lokalowej. Począwszy od 1945 r., wraz z rozwojem uczelni, w latach 60. problem przyjął skalę uniemożliwiającą prowadzenie procesu dydaktycznego. Na przestrzeni dekad, uczelnia podwoiła liczbę rekrutowanych studentów. W związku z tym, kiedy wszyscy studenci pojawiali się na zajęciach, dla części z nich brakowało miejsca w pracowniach. PWSSP starała się, aby zanim powstanie nowy gmach, udostępniono jej lokal zastępczy. Z prośbami zwróciła się do Miasta i Przemysłu Lekkiego, ale niestety nie udało się zdobyć kolejnych pomieszczeń. Wobec trudności finansowych uczelni nie było stać na ewentualne wyremontowanie, zniszczonego pomieszczenia pofabrycznego, którego ostatecznie resort uczelni nie przyznał⁸⁵⁷.

W opłakanym stanie znajdowały się także szkolne warsztaty. Brakowało w nich kluczowych dla sprawności realizowania centralnych wytycznych nowoczesnych maszyn, co powodowało, że studenci nie mogli poprawnie przygotować się do pracy w przemyśle. Co ciekawe w momencie pisania dokumentu, władze uczelni były przekonane, że przemysł zapewni odpowiednie maszyny, co deklarowała większość uczestników konferencji w 1969 r. Mimo to, uczelnia nie dysponowała lokalami, w których można byłoby je zainstalować⁸⁵⁸.

Pewnym rozwiązaniem tej sytuacji miało być przeniesienie części zajęć do zakładów przemysłowych, gdzie na nowoczesnych maszynach można było wykonywać eksperymenty i prace dyplomowe studentów. Mimo podpisanych porozumień, realizacja ustaleń wciąż spotykała się z oporem władz przedsiębiorstw, ponieważ proces dydaktyczny kolidował z planem produkcyjnym. Problemem wymagającym

⁸⁵⁷ AASPL, Współpraca z przemysłem - korespondencja, *Współpraca z przemysłem - korespondencja; Pismo rektora uczelni do Ministra Przemysłu Lekkiego z 8 stycznia 1972*, 1972, sygn. 1/161, s. 7.

⁸⁵⁸ AASPL, Współpraca z przemysłem - korespondencja, *Współpraca z przemysłem - korespondencja; Pismo rektora uczelni do Ministra Przemysłu Lekkiego z 8 stycznia 1972*, 1972, sygn. 1/161, s. 9.

rozwiązania był również fakt, że przemysł zatrzymywał realizowane na udostępnianych maszynach tkaniny, co uniemożliwiało ich archiwizowanie w uczelni, ale także dalszą prezentację osiągnąć poszczególnych projektantów na wystawach. Proces ten kłócił się z postulowanym hasłem potrzeby budowania prestiżu artystów, autorów projektów, którzy z biegiem czasu mieli zyskiwać indywidualną renomę i stawać się uznanymi ekspertami. Wykładowców niepokoił fakt, że w ramach takich zajęć student nie miał kontroli nad procesem realizacji projektu. Podobnie jak w przypadku wzorów opracowywanych w komórkach wzorcujących, koncepcja autora często zmieniana była w procesie realizacji, ze względów technicznych⁸⁵⁹. Wykaz problemów uczelni wskazuje na fakt, że mimo ustaleń konferencji z 1969 r., wprowadzenie w życie odpowiednich zmian następowało bardzo powoli, a wysiłki obu stron ze względów na kwestie gospodarcze i brak odpowiedniej struktury prawnej, często nie przynosiły zamierzonych efektów.

9. Kontrola z MKiS (14-19 września 1973 r.)

Ze względu na porozumienie między resortami, w organizację współpracy uczelni z zakładami produkcyjnymi zaangażowało się również MKiS. Na przestrzeni lat resort pozytywnie odnosił się do wprowadzanej etapami na uczelni reformy. W celu zweryfikowania funkcjonowania założeń programowych, w dniach 14-19 września 1973 r. w uczelni odbyła się wizytacja. Do jej przeprowadzenia, z ramienia MKiS oddelegowano Stanisława Drobiszewskiego, który spotkał się z udzielającymi na miejscu wyjaśnień rektorem Artymowskim, prorektorem d/s nauki i współpracy z przemysłem Henrykiem Andersem, kierownikiem katedry ubioru Janem Finksteinem i kierowniczką działu nauczania Jadwigą Pastwińską. Przedstawiciele uczelni starali się wówczas przedstawić twarde fakty świadczące o ciągłym rozwoju współpracy. Wizytatorowi przekazano listę porozumień, które uczelnia do tej pory podpisała z zakładami przemysłowymi oraz datami ich zawarcia⁸⁶⁰.

⁸⁵⁹ *Ibidem*, s. 10-11.

⁸⁶⁰ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Protokół z kontroli przeprowadzonej w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 223.

Podczas spotkania pracownicy uczelni starali się przedstawić Drobiszewskiemu proces przekazywania prac studenckich przemysłowi. Według zachowanego protokołu spotkania, PWSSP bezpośrednio zgłaszało najciekawsze projekty, ale przedstawiciele zakładów zapoznawali się z nimi także podczas organizowanych przez uczelnię wystaw, co czasami kończyło się zakupem poszczególnych dzieł. Zakłady przemysłowe zatrzymywały również wszystkie prace dyplomowe realizowane w poszczególnych zakładach, jako rodzaj zadośćuczynienia za wykorzystane przy powstawaniu tkanin surowce i inne koszty produkcji. W tym miejscu podkreślano, że wobec niskiego poziomu uczelnianych warsztatów, jedynie 15-20% prac dyplomowych realizowano w PWSSP, co oznaczało że zakłady przemysłowe działające w mieście zyskiwały co roku dostęp do 80-85% powstających w uczelni wzorów. Na podobnej zasadzie w przemyśle pozostawały projekty realizowane w poszczególnych zakładach w ramach praktyk wakacyjnych⁸⁶¹.

Okazjonalnie przedstawiciele przemysłu dokonywali też zakupów wzorów, które realizowano w warsztatach szkolnych. W 1971 r., podczas wystawy prac studenckich w BWA, Zakłady Przemysłu Jedwabniczego Pierwsza kupiły 14 projektów tkanin drukowanych, autorstwa dziewięciu studentów (płacąc za każdy 450 zł, łącznie 6300 zł). Podczas wydarzenia zakupu dokonało również CLPB, pozyskując 11 prac, które co ciekawe różnie wyceniono (w grupie znajdowały się prace które zakupiono za 1000 zł, ale także takie za które płacono jedynie 400 zł). Ze względu na fakt, że projekty powstały w warsztatach szkolnych, ustalały one 25% narzut. Studentom wypłacano więc kwoty po potrąceniu wynagrodzeń dla pracowników uczelni oraz pracowników technicznych, którzy pobierali opłatę za raportowanie. Świadczy to o ustabilizowaniu się wizji rozdzielenia pracy projektanta opracowującego artystyczną koncepcję wzoru oraz odpowiedzialnego za jego techniczne rozrysowanie desenatora, która stanowiła kwestię kontrowersyjną jeszcze na początku lat 60., kiedy różne instytucje nalegały, aby funkcje te łączyć.

Podczas wizytacji, władze uczelni przyznawały otwarcie, że często dochodziło do nieodpłatnych przekazania, które nie były odpowiednio dokumentowane. Wynikało to z braku jasno określonych zasad archiwizacji tego typu projektów. Nie prowadzono

⁸⁶¹ *Ibidem*, s. 222.

ewidencji wzorów pozyskanych przez przemysł, a poszczególne katedry nie sporządzały corocznych raportów z zakresu współpracy z przemysłem. W związku z tym nie było możliwe sporządzenie odpowiednich statystyk, co znacznie utrudniało określenie skali omawianej współpracy, a w świetle zasad gospodarki centralnie planowanej, skutecznie uniemożliwiało dalsze sterowanie procesem. Kolejnym utrudnieniem był fakt, że po zakupie danego projektu, uczelnia nie dostawała od zakładów żadnej informacji zwrotnej, ani dotyczącej ewentualnego wdrożenia wzoru do produkcji, ani ewentualnych usterek, które sprawiły, że został on odrzucony, co znacznie utrudniało rozwój procesu dydaktycznego⁸⁶².

Wymiana wzorów nie miała być jednak jednostronna. Uczelnia starała się pozyskiwać od przemysłu lepsze realizacje do celów szkoleniowych. Zjawisko to dotyczyło w głównej mierze tkanin ciężkich, wielkoformatowych o zamkniętej kompozycji takich jak gobeliny czy dywany. Na podobnej zasadzie do archiwum uczelni przekazywano wzorcowe modele odzieży, które nie zostały wprowadzone do masowej produkcji. Nieco inaczej wyglądała sytuacja w przypadku tkanin metrażowych zrealizowanych w przemyśle. Według informacji przekazywanych przez zespół reprezentujący uczelnię, w archiwum nie deponowano projektów, a jedynie pojedyncze kupony zadrukowanych tkanin⁸⁶³.

W odpowiedzi na kontrolę, w kręgach uczelni opracowano dwa dokumenty, które skierowano do MKiS. Pierwszy z nich podpisany przez rektora uczelni Romana Artymowskiego zawierał szereg opinii i uwag. Stanowisko władz PWSSP, w sposób dobitny wyrażone zostało w rozpoczynającym tekst zdaniu: *szkoła nie jest i nie może być komórka wzorująca, gdyż jej zadania są różne, a zakres działalności szerszy*⁸⁶⁴. Mimo to uczelnia regularnie sprawdzała umiejętności swoich absolwentów realizując prace studenckie i dyplomowe w przemyśle. Według rektora głównym problemem, z którym musiało mierzyć się środowisko uczelni było niskie zainteresowanie jego dokonaniaми ze strony włókiennictwa. Jako przyczynę takiego stanu rzeczy podawał

⁸⁶² *Ibidem*, s. 219.

⁸⁶³ *Ibidem*, 1973, s. 219.

⁸⁶⁴ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Opinie i uwagi rektora dotyczące kontroli przeprowadzonej w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, 1964-1973*, sygn. 27a/17, s. 216.

trzy czynniki. Pierwszym z nich był fakt, że poszczególne zakłady dysponowały wzorami (często dosyć słabymi) opracowywanymi przez komórki wzorcujące lub bezpośrednio kopiowanymi z propozycji zagranicznych. Dyrekcjom poszczególnych fabryk zależało przede wszystkim na maksymalizowaniu produkcji, projekt pozostawał więc często kwestią drugo lub trzeciorzędną. Artymowski negatywnie ocenił również skalę współpracy pedagogów z zakładami, których kierownictwo raczej niechętnie korzystało z możliwości rozwiązywania bieżących problemów wzornictwa w ramach ćwiczeń realizowanych w toku studiów. W efekcie brakowało informacji zwrotnej, która pozwalałaby określić czym w oczach dyrekcji zakładów cechuje się dobry wzór, nie można było także dokonać przeglądu dostępnych rozwiązań, a tym samym wybrać spośród nich optymalnego.

Według rektora, konieczna była nie tylko reforma uczelni artystycznych, ale także zakładów produkcyjnych, które ze względu na centralne wytyczne i długość poszczególnych serii, nie mogły na bieżąco reagować na zmieniające się tendencje w modzie oraz potrzeby i gusta odbiorców. Postulował, aby projektowane w uczelni produkty opracowywano kompleksowo wraz z opakowaniami, a także metodami ich promocji, co wymagałoby jednak współpracy różnych katedr. Nie zgadzało się to także z branżową pionizacją systemu gospodarczego. Pozostawiało jednak pole do działania dla projektantów pełniących funkcje kierownicze, które docelowo mieli sprawować absolwenci programowania wzornictwa, którzy czuwaliby nad artystyczną formą i jej realizacją na każdym etapie.

Artymowski dążył do stworzenia sytuacji, w której wobec braku informacji zwrotnej ze strony zakładów, środowisko szkoły mogło samo ewaluować skuteczność proponowanych rozwiązań. W tym celu proponował, aby któryś z zainteresowanych resortów przydzielił uczelni mały sklep, w którym prezentowane byłyby prace powstające w warsztatach szkolnych, ale również te wykonywane w przemyśle. Pierwszym krokiem miało być włączenie do komisji egzaminacyjnych obron dyplomów ekspertów pracujących w przemyśle, a kolejnym wpisanie ich w skład projektowanej Rady Społecznej Szkoły, co miałoby znacznie usprawnić współpracę⁸⁶⁵.

⁸⁶⁵ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Protokół z kontroli przeprowadzonej w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 214-215.

Druga odpowiedź dotyczyła konkretniejszych problemów, a dokładniej zarzutu wobec braku prowadzenia odpowiedniej dokumentacji przekazywanych przemysłowi projektów. W podpisanym przez prorektora Henryka Andersa dokumencie, uczelnia donosiła, że zgodnie z wytycznymi kontroli, uczelnia wprowadziła system ewidencjonowania projektów studenckich nieodpłatnie przekazanych przemysłowi. W dokumentach podawano nazwisko autora, nazwę projektu, oraz datę jego wykonania, a także nazwę jednostki przemysłu której projekt został przekazany. Od tej pory wszystkie dokumenty miały być przechowywane w dwóch egzemplarzach, jednym w dotyczącej projektu katedrze, a drugim w Archiwum uczelni⁸⁶⁶.

W podobny sposób archiwizowane miały być prace studenckie wykonywane w przemyśle. Na początku lat 70. uczelnia zabiegała o usprawnienie przekazywania półproduktów, niedokończonych projektów, a nawet błędnie wykonanych tkanin do szkolnego archiwum. Problem był tematem spotkania rektora i ministra MPL Tadeusza Kunickiego, które odbyło się 5 lutego 1972 r. Na mocy rozesłanej 21 lutego decyzji, poszczególne zakłady i zjednoczenia współpracujące z uczelnią zobowiązane były do nieodpłatnego przekazywania do archiwum efektów pracy studentów. Wyjątek mogły stanowić eksponaty o dużej wartości, takie jak np. dywany, które przekazywano uczelni na zasadzie depozytu⁸⁶⁷.

10. Problemy w zakresie zatrudnienia absolwentów

Choć zarówno MKiS jak i MPL, stosunkowo chętnie krytykowały działanie uczelni, identyfikując je jako przyczynę niemożności realizacji współpracy na szerszą skalę, na podstawie przeprowadzonych badań stwierdzić można, że problem leżał raczej w niewystarczającym rozwoju i finansowaniu krajowego przemysłu lekkiego. Wspominane oczekiwania względem szkoły, wydawały się być niewspółmiernie wysokie także względem możliwości krajowego wzornictwa. Jednym ze znaczących

⁸⁶⁶ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Pismo z 5 listopada 1973 r. w sprawie archiwizacji projektów środowiska uczelni zrealizowanych w przemyśle*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 226.

⁸⁶⁷ AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Pismo Departamentu Produkcji w sprawie nieodpłatnego przekazywania realizacji projektów studentów PWSSP do archiwum uczelni z 21 lutego 1972 r.*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 173-174.

problemów we współpracy pomiędzy łódzką PWSSP a przemysłem włókienniczym był fakt, że zakłady nie mogły pozwolić sobie na rozbudowywanie komórek wzorujących. W związku z tym, nie wszyscy absolwenci kończący specjalizacje włókiennicze znajdowali zatrudnienie w zawodzie, co starano się wyeliminować poprzez korelowanie ilości przyjmowanych studentów z opracowywanymi przez zakłady, perspektywicznymi planami zatrudnienia. Uczelnia proponowała nawet utworzenie dodatkowej komórki wzorującej tkaniny w przemyśle odzieżowym. Pomysł spotkał się jednak z odmowną odpowiedzią ze strony MPL, które swoją decyzję motywowało faktem, że tego typu jednostki nie mogą funkcjonować poza macierzystym przemysłem, ponieważ opracowywane w nich pomysły muszą być od razu realizowane na odpowiednim parku maszynowym. W zamian, resort proponował nawiązanie bliższej współpracy projektantów odzieży i projektantów tkanin odzieżowych, tak żeby łatwiej było skorelować ich działania⁸⁶⁸. Jednocześnie MPL zapewniło uczelnię, że jeśli zgłosi swoje obawy poszczególnym Zjednoczeniom, te powinny przygotować i przesłać plany zatrudnienia plastyków do 1985 r. Opracowany na ich podstawie dokument, miał zostać przedstawiony Departamentom Kadr i Szkolenia Zawodowego oraz Produkcji a następnie przesłany do szkoły i poszczególnych zjednoczeń⁸⁶⁹.

Problemy w zakresie zatrudnienia absolwentów, nie były jednak zależne jedynie od kwestii natury urzędowych i planowania. Podczas posiedzenia Senatu uczelni 21 października 1971 r., zwrócono uwagę, że absolwenci sami niechętnie starają się o zatrudnienie w przemyśle, ze względu na brak konkretnych wytycznych dotyczących pracy służb wzorniczych. Studentów zniechęcał również fakt, że pracując w poszczególnych zakładach nie mieli oni realnego wpływu na ostateczny wygląd wzoru, który często w trakcie realizacji zmieniano bez konsultacji z autorem, w celu dopasowania go do możliwości technologicznych poszczególnych zakładów. Trudności nastroczał wydłużony system produkcyjny, w ramach którego opracowywane wzory wprowadzano do produkcji często kiedy przestawały być już modne. Podobnie jak w poprzednich dekadach, winą za taki stan rzeczy obarczano także członków BKO,

⁸⁶⁸ AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Odpowiedź MPL na pismo rektora uczelni w sprawie zatrudnienia absolwentów*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 98.

⁸⁶⁹ *Ibidem*, s. 97.

przedstawicieli handlu i dyrektorów zakładów, którzy mimo kierowanych do nich uwag, niechętnie wybierali wzory oryginalne i odważne, mimo że właśnie takich oczekiwali konsumenci.

System pracy w zakładach przemysłowych nie zakładał zrozumienia dla pracy kreatywnej. Działalność projektantów wciąż oceniana była według sztywnych norm, które nie pozwalały na eksperymenty i twórcze poszukiwania. Wiązało się to bezpośrednio z pozycją artystów w przemyśle, których prace pozostawały anonimowe, ich twórcy nie posiadali odpowiednich praw autorskich, za czym szedł brak wypłacania tantiem z tytułu przyjęcia wzoru do produkcji masowej lub na eksport⁸⁷⁰. Część z zakładów, szczególnie tych, które nie zatrudniały odpowiedniej ilości projektantów, walcząc o absolwentów zdecydowała się na zniesienie zasady anonimowości i od tamtej pory podawały do informacji publicznej nazwiska twórców najlepszych projektowanie tylko tych wystawianych podczas zagranicznych ekspozycji, ale również tych których prace skierowano do produkcji masowej⁸⁷¹.

Kwestia oporu absolwentów przed podejmowaniem pracy w przemyśle, dotyczyła szczególnie zakładów zlokalizowanych w odległych od Łodzi i innych większych ośrodków kulturalnych miastach. Do opisywanych powyżej problemów, w przypadku zlokalizowanych na prowincji zakładów, dochodziła konieczność dołączenia do obcego środowiska, które nie zawsze życzliwie patrzyło na przybyszy. Problem ten poruszony został podczas obu omawianych w pracy dużych konferencji uczelni z przemysłem w latach 1962 r. i 1969 r.

11. Współpraca z Państwowymi Pracowniami Sztuk Plastycznych

Ze względu na fakt, że nie wszyscy studenci znajdowali zatrudnienie na stanowisku projektanta w którymś z państwowych zakładów włókienniczych, część z nich utrzymywała się z okazjonalnej sprzedaży projektów, a także pełniąc funkcje badawcze w centralnych instytucjach animujących wzornictwo. Absolwenci uczelni, którzy nie mogli znaleźć posty w komórce wzorcującej, mogli liczyć na wsparcie ze

⁸⁷⁰ H. Anders, *op. cit.*, s. 110.

⁸⁷¹ *Ibidem*, s. 111.

strony Pracowni Sztuk Plastycznych. Zadaniem przedsiębiorstwa było przekazywanie zleceń zrzeszonym w nich artystom. Oprócz osób legitymizujących się dyplomem ukończenia uczelni artystycznej, przedsiębiorstwo zrzeszało także członków ZPAP oraz niezależne osoby prowadzące działalność artystyczną zaakceptowaną przez MKiS⁸⁷². PSP pełniło funkcję pośrednika, który rozdysponowywał zlecenia na prace artystyczne⁸⁷³.

Działalność instytucji zajmującej się między innymi realizacją projektów reklamowych i marketingowych, nie była jednak dobrze znana wśród studentów łódzkiej uczelni. W dokumencie określającym zasady współpracy pojawił się więc postulat o umieszczeniu w gmachu PWSSP tablic informujących o działalności PSP, adresach jego delegatur, zakładów i oddziałów terenowych. Proces przekazywania zleceń miała ułatwić opracowana lista absolwentów, w której wyszczególniono ukończone przez nich specjalizacje. Na podstawie spisu, PSP miało zwrócić się bezpośrednio do wybranych studentów. W celu zwiększenia świadomości wśród potencjalnych współpracowników instytucji, planowano również zorganizować spotkania ogólne z absolwentami⁸⁷⁴. Według ustaleń pierwszeństwo w zdobyciu zatrudnienia mieli mieć ci poleceni przez uczelnię. Zaproponowano także, aby rzeczoznawcy wyceniający projekty studentów, którzy do tej pory ograniczali się jedynie do określania wartości, oceniali projekty pod kątem merytorycznym, wskazywali pojawiające się w nich usterki i udzielali rad jak je wyeliminować. W celu lepszego wdrożenia absolwentów w realia rynku, planowano organizować specjalne narady z ekspertami artystycznymi, podczas których można było dalej kierunkować ich rozwój. Podczas spotkań prowadzone miały być także konsultacje dla młodych pracowników, którzy mogli liczyć na pomoc przy realizacji zadań.

Oprócz ułatwiania absolwentom uczelni znalezienia pracy w wyuczonym zawodzie, Pracownie Sztuk Plastycznych starały się nawiązać z uczelnią współpracę w

⁸⁷² AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Wytyczne w sprawie zasad zatrudnienia i współpracy PSP z absolwentami wyższych uczelni plastycznych*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 79.

⁸⁷³ Z usług Pracowni Sztuk Plastycznych korzystał m. in. Bank Polska Kasa Opieki, który na przestrzeni lat 1945-1989 regularnie współpracował ze zrzeszonymi w PSP artystami.

⁸⁷⁴ AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Wytyczne w sprawie zasad zatrudnienia i współpracy PSP z absolwentami wyższych uczelni plastycznych*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 79.

zakresie projektowania przedmiotów ze srebra. Do podpisania umowy, zakładającej opracowanie projektów artystycznych wyrobów ze srebra, wykonywanie prototypów na podstawie opracowanych wzorów oraz wykonywanie prac artystyczno-usługowych o charakterze unikalnym⁸⁷⁵ nie doszło. Udzielając odmownej odpowiedzi, uczelnia tłumaczyła swoje stanowisko brakiem odpowiedniej infrastruktury⁸⁷⁶.

12. Kontrowersje związane z utworzeniem Rady Wzornictwa Przemysłowego

Dalszy rozwój uczelni uzależniony był od przemian w centralnych strukturach programujących wzornictwo. Głoszona na przełomie lat 60. i 70. decentralizacja, nie była możliwa do zrealizowania, ze względu na zbyt niski poziom świadomości teoretycznej zatrudnionych w zakładach pracowników. Pod koniec pierwszej połowy lat 70. w środowisku projektantów i ekspertów opracowujących zagadnienia wzornictwa coraz wyraźniej dyskutowano więc o potrzebie utworzenia nowego ciała nadzorczodoradczego. Władze centralne zdecydowały się na reaktywację działającej w latach 1959-1968 Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji. Radę Wzornictwa Przemysłowego działającą przy Radzie Ministrów powołano na mocy uchwały z 29.03.1975 r.⁸⁷⁷ Zanim ustalenia weszły w życie, środowisko uczelni starało się o zapewnienie instytucji głosu w mającej powstać jednostce.

5 marca 1974 r. rektor uczelni wystosował pismo do MPL, w którym wyraził swoje zaniepokojenie faktem, że projekt nie przewidywał udziału przedstawiciela uczelni w składzie Rady. Posunięcie to wydawało się szczególnie niezrozumiałe, ponieważ w programie ujęto przedstawicieli Akademii Sztuk Pięknych. Głównym argumentem środowiska PWSSP, była długa tradycja działania uczelni na rzecz przemysłu oraz jej unikatowy w skali kraju program, który na przestrzeni dekad spotykał się z wieloma krytycznymi głosami, i dopiero osiągnięcia absolwentów

⁸⁷⁵ AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo w sprawie współpracy PSP z PWSSP w Łodzi*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 117.

⁸⁷⁶ AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo prorektora uczelni Henryka Andersa do łódzkiego oddziału PSP w sprawie niemożności realizacji współpracy*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 110.

⁸⁷⁷ A. Maga, *Lata 70. - fragmenty mozaiki*, w: *Człowiek i Społeczeństwo*, t. XLIII, s. 37.

utwierdziły opinię publiczną w stosowności realizowanych zadań. Jako dowód przydatności uczelni, rektor przytoczył liczbę 769 absolwentów-projektantów, których większość znalazła zatrudnienie w instytucjach, Zjednoczeniach i Przedsiębiorstwach przemysłu lekkiego⁸⁷⁸. Kolejnym argumentem był fakt, że uczelnia prowadziła unikatowe w kraju specjalizacje związane z obsługą przemysłu włókienniczego, odzieżowego oraz nowoczesne pracownie programowania wzornictwa i opracowywania opakowań i reklamy. W momencie wystosowania pisma, uczelnia podpisała porozumienia z 12 Zjednoczeniami, a także brała udział w pracach nad „raportem o stanie wzornictwa”.

Rektor zauważył także, że niepokojący jest fakt, pominięcia w projektowanym składzie Rady przedstawiciela CBWPL, którego działalność systematycznie ograniczano od początku lat 70., a wcześniej koordynowało działania w resorcie. Podobnie jak w przypadku jednostek dydaktycznych, do Rady, zamiast CBWPL powołano przedstawicieli innej podobnej instytucji Centralnego Laboratorium Jedwabniczo - Dekoracyjnego⁸⁷⁹. Pismo było reakcją na informacje przesłane uczelni przez CBWPL, w którym informowano o pominięciu obu instytucji przy projektowaniu składu. MPL zobowiązało się interweniować w tej sprawie w Radzie Ministrów⁸⁸⁰.

13. Plany utworzenia na łódzkiej PWSSP Instytutu Międzywydziałowego

W połowie lat 70. powrócono do pomysłu wyodrębnienia w strukturze uczelni ośrodka badawczego. Wobec krytycznych uwag dotyczących organizacji badań naukowych, wygłaszanych podczas opisywanej konferencji z 1970 r., a także wprowadzenia poprawek do ustawy z 1963 r., uczelnia postanowiła powołać do życia

⁸⁷⁸ AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo rektora uczelni do MPL, w sprawie projektowanej Rady Wzornictwa*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 124.

⁸⁷⁹ Badając listę włączonych w Radę jednostek, trudno jest ustalić jakim kluczem kierowały się władze centralne, chociażby dlatego, że Zjednoczenie Przemysłu Jedwabniczo-Dekoracyjnego nie było największą i najprężniej działającą jednostką włókiennictwa. Tkaniny jedwabne i dekoracyjne stanowiły nikłą część krajowej produkcji włókienniczej, względem chociażby tkanin bawełnianych. AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo rektora uczelni do MPL, w sprawie projektowanej Rady Wzornictwa*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 131.

⁸⁸⁰ AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo dyrektora gabinetu MPL do rektora uczelni w sprawie projektowanej Rady Wzornictwa*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 114.

specjalną jednostkę, której pracownicy nie tylko rozwiązywaliby zgłaszane przez podlegające MPL zakłady problemy, ale też katalogowali je i opracowywali dotyczące ich statystyki. Starania te wpisują się w jedną z charakterystycznych dla gospodarki centralnie planowanej metod usprawniania współpracy, poprzez tworzenie ciał doradczych, wyodrębniania specjalnych zespołów eksperckich, itp. W celu ustabilizowania zasad, według których szkoła współdziałała z przemysłem, w środowisku uczelni opracowano plan powołania Międzywydziałowego Instytutu Badawczo-Przemysłowego. Podstawą prawną jego funkcjonowania miały być ustawa z 5 listopada 1958 r. o szkolnictwie wyższym oraz uchwała nr 232 Rady Ministrów z dnia 27 września 1974 r. w sprawie współpracy szkół wyższych z jednostkami gospodarki społecznej⁸⁸¹. Wedle założeń, Instytut miał funkcjonować jako jednostka szkoły i tym samym całkowicie podlegać jej rektorowi. Należy zwrócić uwagę, że opracowanie długofalowych planów prac badawczych było jednym z postulatów wyrażonych podczas konferencji w 1969 r., do tej pory bowiem konkretne działania podejmowano dorywczo i realizowano je w ramach istniejących w strukturze uczelni od 1956 r., Zakładów Artystyczno-Badawczych. Na przestrzeni dekad jednostka realizowała usługi dla przemysłu takie jak chociażby opracowywanie kolekcji wzorów tkanin o określonym charakterze i przeznaczeniu. Oprócz tematów zaproponowanych przez poszczególne zjednoczenia, środowisko uczelni podejmowało też badania we własnym zakresie, oddolnie, z których okazjonalnie korzystał przemysł.

Mimo że na uczelni opracowywano teoretyczne podstawy różnych eksperymentalnych metod produkcji, ich realizacja nie była możliwa ze względu na słabą infrastrukturę szkolnych warsztatów. Z tego powodu władze zabiegały o możliwość wprowadzania ich w życie w przemyśle, dzięki czemu w eksperymentach mogliby uczestniczyć nie tylko studenci, ale także pracownicy zakładów. Drugim problemem, na który zwracało uwagę środowisko PWSSP był fakt, że oprócz Zjednoczenia Przemysłu Odzieżowego, inne Zjednoczenia nie posiadały długofalowych planów i programów współpracy. Prowadziło to do sytuacji, w której poszczególne działania katedr nie były skorelowane z działaniami branżowych laboratoriów i instytutów. Konieczne było wspólne planowanie dalszych działań i badań. Współpracę

⁸⁸¹ „Monitor Polski” 1974, nr 34, poz. 201.

usprawnić miało również wyznaczenie w poszczególnych Zjednoczeniach przedstawicieli, którzy odpowiedzialni byłiby za podtrzymywanie kontaktu z uczelnią⁸⁸².

Już w latach 60. zaobserwować można także niepokojącą prawidłowość, która utrudniała kadrze uczelni dalszy rozwój. Mimo że realizowanie badań posiadało swoją podstawę prawną, wprowadzała ona limity zarobków dla poszczególnych wykładowców. Prowadziło to do sytuacji, w której mimo otrzymywania kolejnych zleceń, szkoła nie była w stanie ich realizować. W związku z tym, w celu usprawnienia procesu, część zleconych badań strato się realizować w ramach procesu dydaktycznego. Miały one stanowić praktyczne przygotowanie do pracy w przemyśle dla przyszłych absolwentów⁸⁸³.

Na przełomie lat 60. i 70., wyraźnie spadła ilość badań prowadzonych na rzecz przemysłu włókienniczego. Wraz z rozwojem nowych specjalizacji graficznych, łódzka uczelnia zaczęła projektować opakowania i identyfikacje graficzne dla różnych krajowych instytucji. Mimo że uczelnia w dalszym ciągu realizowała badania na rzecz jednostek włókienniczych podlegających MPL (np. opracowanie materiałów reklamowych dla łódzkiej fabryki „Dywilan”), szkoła zaczęła przygotowywać również identyfikacje graficzne dla jednostek należących do innych branży, np. dla lokalnych zakładów zielarskich „Herbapol” czy kutnowskich zakładów farmaceutycznych „POLFA”. W okresie tym zrealizowano także szereg zleceń dla przemysłu odzieżowego i obuwniczego. W tym zakresie, na uwagę zasługują chociażby kolekcja ubiorów dla pracowników służby zdrowia oraz obuwia profilaktycznego dla dzieci i młodzieży. Działalność tego typu była wyjątkowo ważna, ponieważ przynosiła uczelni zyski. W latach 1971-1974 wykonano 558 opłacanych zleceń, włącznie z przekazanymi przez uczelnię nieodpłatnie projektami, w okresie tym krajowy przemysł otrzymał od PWSSP ponad 1000 wzorów.

Wspominane ZAB, uległy likwidacji na początku roku akademickiego 1974/1975, a w ich miejsce powołano do życia instytucję tymczasową - Biuro do Spraw

⁸⁸² AASPL, Współpraca z przemysłem - korespondencja, *Współpraca z przemysłem - korespondencja; Pismo rektora uczelni do Ministra Przemysłu Lekkiego z 8 stycznia 1972*, 1972, sygn. 1/161, s. 13.

⁸⁸³ H. Anders, *op. cit.*, s. 115.

Badań Naukowych i Współpracy z Przemysłem, które w krótkim czasie miało zostać zastąpione przez Instytut Międzywydziałowy⁸⁸⁴.

Głównym zadaniem projektowanego zespołu miało być przejęcie roli koordynatora planów naukowo i artystyczno badawczych realizowanych na drodze sojuszu przemysłu i sztuki. W praktyce oznaczało to, że jednostka miała ewidencjonować, rozdzielać i dokumentować działania w ramach zgłaszanych przez jednostki gospodarki uspołecznionej zadań wymagających opracowania. W dokumentach proponujących strukturę jednostki, podkreślano zasięg geograficzny jej działalności, który w głównej mierze miał ograniczać się do województwa łódzkiego, a więc ze względu na typizację przemysłu w poszczególnych regionach PRL, do współpracy ze środowiskiem włókienniczym i poligraficznym. Wśród wymienionych w programie, głównych beneficjentów prowadzonych w IM badań miały znajdować się przedsiębiorstwa podległe MPL, Zjednoczenie Przemysłu Celulozowo-Papierniczego oraz Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa-Książka-Ruch”, dla której środowisko uczelni opracowało nową szatę graficzną czasopism „Sztandar Młodych”, „Nasza Trybuna”. „Prawo i życie”, Panorama Północy” oraz „Kurier Lubelski”⁸⁸⁵. Pierwszeństwo w podejmowaniu realizacji badań miały mieć przedsiębiorstwa, z którymi uczelnia podpisała umowy szczegółowe. Była to forma zachęty dla wciąż stosunkowo opornie odnoszących się do idei współpracy z artystami zakładów przemysłowych.

Oprócz instytucji zajmujących się produkcją estetyczną, nowa jednostka miała współpracować także z lokalnymi organami administracyjnymi: Miejską Komisją Planowania Gospodarczego i Biurem Prognozowania Rozwoju Łodzi i Województwa. Zagadnienia poruszone w proponowanym przez uczelnię statucie musiały wpisywać się w opracowywane centralnie wieloletnie i roczne plany rozwoju. W przypadku łódzkiej PWSSP chodziło głównie o dopasowanie jej profilu do zmieniającej się powoli specyfiki lokalnego przemysłu, który zaczął odchodzić od monopolu włókiennictwa, na rzecz nowych branż: elektrotechnicznej i maszynowej. Znaczenie jakie w nowym systemie działania miało pełnić projektowanie form przemysłowych dla szerokiego

⁸⁸⁴ *Ibidem*, s. 117.

⁸⁸⁵ *Ibidem*, s. 120.

wachlarza gałęzi podlegających MPL, podkreślono w oddzielnym ustępie dokumentu, w którym wyszczególnione poszczególne zadania takie jak opracowywanie wzornictwa budowy maszyn, sprzętu gospodarstwa domowego, aparatury i sprzętu medycznego i opakowań⁸⁸⁶.

Wedle zachowanej dokumentacji, Instytut Międzywydziałowy miał przede wszystkim realizować podstawowe badania węzłowe i resortowe w zakresie problematyki teoretycznej i artystycznej wzornictwa przemysłowego. Zakres działania jednostki, a także stawiane przed nią cele, władze uczelni starały się określić głównie poprzez odniesienie do słowa kształtowanie. W proponowanym programie, nowe zadania zostały podzielone na kilka obszarów odnoszących się do jednej z ideologicznych funkcji wzornictwa w systemie gospodarki centralnie planowanej, czyli kształtowania gustu społecznego i zgodnej z wizją promowaną w ramach rządowej polityki, określonej warstwy estetycznej dotyczącej zarówno obywateli jak i przestrzeni publicznej⁸⁸⁷. W zakresie kształtowania postaci, uczelnia miała rozwiązywać problemy związane z wizerunkiem obywateli, opracowywać nowoczesne formy odzieży, galanterii, biżuterii i akcesoriów. W ramach kreowania środowiska, powstawać miały projekty małych form architektonicznych, dekoracji ulic oraz osiedli. Wobec ideologicznej funkcji jaką w okresie PRL pełniła organizowana centralnie rekreacja (np. podczas obchodów świąt narodowych, urlopów wypoczynkowych) konieczne było także zapewnienie jej odpowiedniej oprawy plastycznej⁸⁸⁸.

Ostatni z wymienionych obszarów dotyczył kreowania otoczenia. W ramach prowadzonych badań naukowych, łódzka uczelnia miała opracowywać tematy

⁸⁸⁶ AASPL, Zespół bez tytułu, *Statut Międzywydziałowego Instytutu Badawczo-Przemysłowego Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi*, 1975, sygn. 27a/18 II, s. 132.

⁸⁸⁷ O problemie w swoim wystąpieniu podczas konferencji ZPAP w październiku 1974 r. wspominał prorektor krakowskiej ASP, rzeźbiarz Antoni Hajdecki, zauważając, że: *czas wyjść z kameralnych wnętrz. Plastyków potrzebuje ulica, zwłaszcza w dziedzinie propagandy wizualnej, która wciąż posługuje się metodami z lat pięćdziesiątych. Jesteśmy potrzebni*. por. *Dobry klimat dla sztuki*, „Gazeta Krakowska” 1974, nr 255, s. 3.

⁸⁸⁸ Szczególną rolę w tym zakresie odgrywała rekreacja oraz wypoczynek, organizowane w duchu obowiązującej ideologii w należących do poszczególnych zakładów ośrodkach czasowych. por. B. Ciarkowski, *Architektura wypoczynkowa w służbie polityki – kłopotliwe dziedzictwo ośrodków wypoczynkowych z czasów Polski Ludowej*, „Wiadomości Konserwatorskie. Journal of Heritage Conservation” 2017, nr 49.

związane z architekturą wnętrz, szczególnie humanizacją miejsc pracy⁸⁸⁹, a także dekoracji wnętrz przestrzeni handlowych. Wiązało się to przede wszystkim z coraz wyraźniej zauważaną przez władze centralne potrzebą atrakcyjnego prezentowania dostępnych na rynku wewnętrznym towarów, które w okresie gierkowskiej prosperity miały zostać wpisane w nowocześniejsze, rozwijające się na zachodzie metody sprzedaży. Instytut Międzywydziałowy miał być odpowiedzialny za opracowanie wytycznych i metod wprowadzania owej reformy w życie. Planowano prowadzić badania dotyczące informacji i propagandy wizualnej: grafiki reklamowej, grafiki wydawniczej i prasowej, a także grafiki filmowej i telewizyjnej oraz fotografii reportażowej i przemysłowej. Zadanie to było kluczowe, ponieważ uczelnia wciąż szukała intratnych miejsc zatrudnienia dla swoich absolwentów, także poza przemysłem włókienniczym. Starano się więc jak najbardziej poszerzyć zakres nauczania, przygotowując studentów m. in. do pracy w telewizji i przy produkcjach filmowych.

Dla zapewnienia sprawnej realizacji opisywanych zadań, konieczne było prowadzenie dalszych badań z zakresu programowania wzornictwa. Absolwenci uczelni i pracujący w Instytucie Międzywydziałowym eksperci mieli pomagać władzom centralnym w opracowywaniu modeli i technik marketingowych, które inspirowane miały być rozwiązaniami zachodnimi, natomiast dostosowanymi do warunków rynku gospodarki centralnie planowanej. Dopasowanie metod działania do funkcjonowania krajowej gospodarki, miało odbywać się przede wszystkim na poziomie ideologicznym, poprzez specyficzną metodykę wychowania estetycznego, a także prowadzenia ciągłych badań socjologicznych i socjopsychologicznych, które na bazie otrzymanych wyników, miały prowadzić do kształtowania socjalistycznych postaw wśród obywateli.

Zaproponowane przez uczelnię obszary, w których miał działać Instytut Międzywydziałowy, znalazły także odzwierciedlenie w proponowanej strukturze jednostki. Początkowo, podział zakładał utworzenie siedmiu zakładów:

- Zakład plastycznego kształtowania produktu przemysłowego

⁸⁸⁹ Działania na tym odcinku zostały wpisane w prace badawcze Instytutu Włókienniczego, a w drugiej połowie lat 70. temat ten licznie poruszano również w artykułach publikowanych w branżowej prasie. por. roczne spisy treści publikowane w grudniowych numerach „Przeglądu Włókienniczego” w latach 1975-1980.

- Zakład plastycznego kształtowania środków pracy
- Zakład plastycznego kształtowania środowiska
- Zakład programowania wzornictwa przemysłowego
- Zakład Podstawowych Problemów Teoretycznych (estetyki przemysłowej, socjologii, psychologii, ekonomiki, metodyki wychowania estetycznego)
- Zakład technologii (ubioru, tkaniny, grafiki) i wybranych zagadnień plastycznych
- Zakład informacji naukowo-artystycznej [w którego ramach miała funkcjonować również komórka wydawnicza Instytutu, publikująca prace naukowo-badawcze i popularyzatorskie powstające w kręgach ekspertów uczelnianych i przemysłowych zainteresowanych branż]⁸⁹⁰.

Proponowany statut zakładał więc stosunkowo duże rozczłonkowanie instytucji, a także dalsze wyodrębnianie w jej ramach oddzielnych zespołów eksperckich oraz kolejnych zakładów. Docelowo, miały one mieć jednak charakter doraźny, wraz z rozwiązaniem konkretnego problemu, planowano je likwidować.

Jednym z pomysłów uczelni była również możliwość organizacji praktyk wakacyjnych związanych z pracami Instytutu Międzywydziałowego. Zabieg ten miał na celu poszerzenie listy zakładów, z którymi do tej pory w tym zakresie współpracowała uczelnia. Podobnie jak w minionych dekadach, organizacja praktyk w przemyśle nie była bowiem zadaniem łatwym, ze względu na fakt, że nadmiernie obłożone pracą zakłady przemysłowe, stosunkowo niechętnie obejmowały opieką praktykantów, którzy raczej niż usprawniać, poniekąd zakłócali tok pracy fabryk.

Utworzenie IM miało stanowić także odpowiedź na zgłaszane podczas konferencji uczelni z przemysłem propozycje dalszego kształcenia pracowników zakładów. Planowano, aby jednostka organizowała specjalne konferencje, seminaria i studia podyplomowe, dla których podstawą miały być programy i plany zajęć stosowane na co dzień w uczelni w ramach regularnego toku nauczania. Ze względu na potrzebę kontroli celowości dodatkowych form kształcenia, tematyka poruszana podczas poszczególnych zajęć miała być konsultowana z odpowiednimi resortami. Funkcję dydaktyczną IM starano się podkreślić nadając mu uprawnienia podobne do

⁸⁹⁰ AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Program i zasady działania Międzywydziałowego Instytutu Badawczo-Przemysłowego Państwowej Wyższej Szkół Sztuk Plastycznych w Łodzi*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 7.

tych Rady Wydziału. Jednostka miała zyskać prawo nadawania tytułów adiunkta i docenta w zakresie wzornictwa przemysłowego, plastycznego kształtowania środowiska oraz komunikacji wizualnej.

Omawiany projekt statutu Instytutu rozesłano do wszystkich branżowych Zjednoczeń oraz zainteresowanych ministerstw z prośbą o zaopiniowanie jego treści. W archiwach uczelni zachowały się odpowiedzi szeregu instytucji, które na ogół entuzjastycznie odnosiły się do koncepcji powołania jednostki. W dokumencie przesłanym przez Zjednoczenie Przemysłu Odzieżowego, jego dyrektor proponował, aby Instytut pomógł opracować problem dopasowania stosowanej w przemyśle rozmiarówki do potrzeb klientów, a także dalsze badanie ich potrzeb. Wobec faktu, że środowisko projektantów ubioru zaczęło rozwijać się w łódzkiej szkole dopiero w latach 60., branży zależało na dalszym kształceniu nauczycieli i ekspertów, a także publikowaniu naukowych opracowań dotyczących wzornictwa odzieży⁸⁹¹. W odpowiedzi przesłanej przez Zjednoczenie Przemysłu Artykułów Technicznych i Galanteryjnych, jego dyrektor słusznie zauważał, że w kraju funkcjonują już instytucje rozwiązujące niektóre z problemów wymienionych w statucie: IWP i CBWPL. W związku z tym opracowywanie kolejnych tematów przez szkolny instytut musiałoby zostać każdorazowo poprzedzone konsultacjami z MPL i CBWPL. Zjednoczenie wymieniło także szereg problemów, które pragnęłoby opracować, w tym m. in. skupienie się na opracowywaniu wzornictwa o unikatowym, rodzimym charakterze, a także regionalizacji wzornictwa. W przesyłanych odpowiedziach, proponowano też, zgodną z centralnymi wytycznymi, organizację studiów podyplomowych z zakresu projektowania drobnych form plastycznych. Kontrolę działań Instytutu miał sprawować Zespół Opiniujący, powoływany przez rektora PWSSP.

Mimo że Instytut był jednym z pomysłów silnie promowanych przez centralne instytucje animujące wzornictwo, a także MPL, w 1976 r. okazało się, że plany nie zostaną zrealizowane⁸⁹². Rozbudowaną jednostkę w 1977 r. zdecydowano się zastąpić Sekcją Nauki i Współpracy z Gospodarką, która w kolejnych latach starała się

⁸⁹¹ AASPL, *Współpraca z przemysłem 1974-1975, Uwagi do proponowanego programu Międzywydziałowego Instytutu Badawczo-Przemysłowego w PWSSP w Łodzi, 1974-1975*, sygn. 27a/18, s. 54.

⁸⁹² H. Anders, *op. cit.*, s. 117.

ograniczyć działalność uczelni do prowadzenia badań naukowych, eliminując wszelkie prace usługowe które nie korelowały z profilem uczelni. Działanie to miało na celu skupienie się jedynie na badaniach wpisujących się w szersze, długofalowe porozumienia pomiędzy uczelnią, a poszczególnymi zjednoczeniami, przy jednoczesnym ograniczeniu ilości zleceń o charakterze doraźnym i bezumownym⁸⁹³. W kolejnych latach podejmowano więc jedynie te prace, które bezpośrednio wiązały się z procesem dydaktycznym lub wpisywały się w prywatne zainteresowania poszczególnych wykładowców.

14. Konkurs na wzór dla przemysłu dla absolwentów uczelni, zorganizowany z okazji 25-lecia szkoły

Oprócz rozbudowywania struktury uczelni, w latach 70. wciąż starano się także aktywizować absolwentów uczelni w ramach konkursów, z których największym był ten zorganizowany z okazji obchodów trzydziestolecia PWSSP w 1975 r. Według regulaminu, miał on na celu przede wszystkim przygotowanie dla zakładów włókienniczych wzorów o wysokim poziomie artystycznym. Ze względu na potrzebę szczególnej aktywizacji środowiska tkackiego do konkursu zgłosić można było zarówno projekty tkanin przeznaczonych do realizacji w warunkach przemysłowych, jak i unikatowych, które artysta musiał wykonać własnoręcznie. Jednocześnie potencjalnych uczestników przestrzegano, że w grupie tkanin masowych muszą zostać zachowane obostrzenia techniczne. Prace miały podlegać ocenie w kilku kategoriach:

- I. Tkanina odzieżowa żakardowa i nicielnicowa (kolorów tkana). Podane są warunki techniczne
 - II. Tkanina odzieżowa drukowana (WT również)
 - III. Tkanina dekoracyjna żakardowa i nicielnicowa (kolorowo-tkana) (WT)
 - IV. Tkanina dekoracyjna drukowana (WT)
 - V. Dywan
 - VI. Tkanina Unikatowa (gobelin, kilim, aplikacje, druk, techniki mieszane).
- Skala 1:5

⁸⁹³ *Ibidem*, s. 118.

Dla nagrodzonych w konkursie absolwentów przewidywano nagrody pieniężne, początkowo planując przyznać 3000 zł za I, 2000 zł za II i 1000 zł za III miejsce. Konkurs skierowany był do wszystkich absolwentów uczelni, zarówno tych zatrudnionych w komórkach wzorcujących jak i tych niezwiązanych zawodowo z przemysłem. W związku ze znacznymi kosztami organizacji przedsięwzięcia, rektorat PWSSP, rozesłał pismo do szeregu zainteresowanych instytucji z prośbą o sfinansowanie nagród. W głównej mierze były to jednostki przemysłu, które w wyniku konkursu mogły odnieść wymierne korzyści⁸⁹⁴. W piśmie kierowanym do instytucji podkreślano, że w jego ramach powstaną projekty, które z powodzeniem będzie można realizować w przemyśle. Podkreślano, że wydarzenie ożywi również pracę komórek wzorcujących, pokaże jak w lepszy sposób można wykorzystać umiejętności artystów-projektantów, a także ułatwi szkole analizę i wskaże jej drogę dalszego rozwoju dydaktycznego. Opisywane wytyczne były zgodne z postulatami MPL, które zaznaczyło, że chętnie ufunduje nagrody, pod warunkiem, że nadesłane prace będą odpowiadały na konkretne bieżące problemy przemysłu. Według odręcznie sporządzonej listy, pismo z prośbą o dofinansowanie zostało wysłane do Zjednoczeń i Centralnych Laboratoriów przemysłów: art. Technicznych i galanteryjnych, bawełnianego, dziewiarskiego i pończoszniczego, filcowego i tkanin technicznych, gumowego, lnianego, odzieżowego, przedsiębiorstw włókienniczych, skórzanego, tkanin jedwabnych i dekoracyjnych, włókiennego południe w Bielsku Białej, Wólczanka. Prośby wysłano również do MPL i MKiS. W związku z rozwijającymi się na uczelni

⁸⁹⁴ por. AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo w sprawie finansowania nagród i organizacji konkursu dla absolwentów z okazji trzydziestolecia działalności uczelni skierowane do CLO*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 9; AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo w sprawie finansowania nagród i organizacji konkursu dla absolwentów z okazji trzydziestolecia działalności uczelni skierowane do CTO*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 10; AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo w sprawie finansowania nagród i organizacji konkursu dla absolwentów z okazji trzydziestolecia działalności uczelni skierowane do ZPL*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 11; AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo w sprawie finansowania nagród i organizacji konkursu dla absolwentów z okazji trzydziestolecia działalności uczelni skierowane do ZPATiG*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 12; AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo w sprawie finansowania nagród i organizacji konkursu dla absolwentów z okazji trzydziestolecia działalności uczelni skierowane do CLPB*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 17; AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo w sprawie finansowania nagród i organizacji konkursu dla absolwentów z okazji trzydziestolecia działalności uczelni skierowane do MKiS*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 24.

specjalizacjami graficznymi, prośbę wystosowano także do Zarządu Głównego RSW prasa.

Poszczególne instytucje i zakłady przemysłowe, stosunkowo niechętnie godziły się na finansowanie nagród, ograniczając je do kategorii, która bezpośrednio korelowała z charakterem ich produkcji. Część poproszonych o pomoc jednostek gospodarki uspołecznionej (np. Centralne Laboratorium Przemysłu Bawełnianego, Centralne Laboratorium Odzieżownictwa, Zjednoczenie Wełniane Północ) odmówiło ze względu na brak wolnych funduszy. Wobec zaistniałej sytuacji głównym fundatorem nagród stało się Ministerstwo Przemysłu Lekkiego, które przeznaczyło na ten cel 180.000 zł.

Zgodnie z tytułem i głównymi zamierzeniami konkursu, prace absolwentów oceniane były zarówno przez ekspertów z uczelni jak i przedstawicieli jednostek animujących kulturę oraz przedstawicieli przemysłu. Władze szkoły reprezentowali rektor Roman Artymowski oraz prorektor Henryk Anders, a także specjaliści w poszczególnych dziedzinach Teresa Tyszkiewicz, Kazimiera Frymark-Błaszczyk, Jan Finkstein oraz Zygmunt Ogrodowczyk. Do jury uczelnia zaprosiła także przedstawicieli MKiS, Rady Funduszu Twórczości (Ryszard Draganiak), MPL (Jerzy Najder), Zarządu Głównego ZPAP (Jadwiga Szmidt) oraz Centrali Tekstylno-Odzieżowej. Ze strony uczelni w realizację konkursu zaangażowani byli też pracownicy administracyjni: Antoni Antosik, Halina Nawrocka i Elżbieta Borysiak⁸⁹⁵.

Konkurs rozstrzygnięto 26 czerwca 1975 r. Nagrody przyznano jedynie w pięciu kategoriach. W grupie tkanin odzieżowych przyznano: dwie drugie nagrody Wacławowi Sobierajowi oraz wyróżnienie Irenie Sieradzkiej. Pierwszej nagrody nie przyznano również w kategorii tkanin dekoracyjnych, gdzie wręczono dwie drugie: Marii Zielińskiej i Krystynie Nadratowskiej, trzecią Ewelinie Agaciak oraz wyróżnienie Jolancie Pachuckiej. Najsurowiej komisja oceniła zgłoszone do konkursu projekty dywanów. W dziale nie przyznano ani jednej nagrody, jedynie wyróżnienie, które

⁸⁹⁵ AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Regulamin konkursu dla absolwentów z okazji trzydziestolecia działalności uczelni, 1974-1975*, sygn. 27a/18, s. 31; AASPL, 27a/18 II, *Bez tytułu; Pismo w sprawie wypłacenia wynagrodzenia pracownikom uczelni zaangażowanym w organizację konkursu z okazji trzydziestolecia działania uczelni, 1975*, s. 23.

zdołał Henryk Kubik. Komisji znacznie bardziej spodobaly się propozycje absolwentów z zakresu odzieży i galanterii i biżuterii. W pierwszej z kategorii przyznano trzy drugie nagrody, dwie Zenobii Pionk i jedną Jolancie Krajewskiej. Zenobia Pionk otrzymała także trzecią nagrodę, którą przyznano Małgorzacie Łukawskiej. Wyróżnienie otrzymała praca Elżbiety Romanowicz. Pierwszą nagrodę, sąd konkursowy zdecydował przyznać tylko raz. Otrzymała ją Maria Zielińska, w dziale galanterii i biżuterii. Drugie nagrody przyznano pracującym w zespole Jolancie Krajewskiej i Elżbiecie Pawłowskiej oraz Tadeuszowi Potapczykowi. Trzecie miejsce zajął projekt Teresy Faberkiewicz⁸⁹⁶. Konkurs potwierdził problem niskiego zainteresowania specjalizacjami tkackimi, z którym uczelnia zmagala się od końca lat 50. W grupie dywanów przyznano jedynie wyróżnienie, a w grupach dzianiny oraz obuwia i wyrobów skórzanych, konkursu nie rozstrzygnięto ze względu na brak zgłoszonych prac⁸⁹⁷.

15. Druga połowa lat 70. Problemy związane z nową siedzibą łódzkiej PWSSP oraz dalsze reformy uczelni

W drugiej połowie lat 70. łódzka PWSSP po latach uciążliwych starań zyskała nową siedzibę w postaci gmachu przy ul. Wojska Polskiego 121. Dyskusja na temat ostatecznego kształtu budynku, trwała już od końca lat 50., a plany często ulegały zmianom ze względu na chęć dopasowania gmachu do wciąż zmieniającej się struktury uczelni⁸⁹⁸. Działania na polu budowy siedziby zintensyfikowały się ponownie na przełomie lat 60. i 70. w dobie gierkowskiej prosperity. Ostateczne decyzje co do rozpoczęcia budowy podjęto w 1971 r., rozpoczęcie prac planowano na 1 lipca, a ich zakończenie przewidywano 30 sierpnia 1974 r. Ze względów finansowych realizacja przedsięwzięcia przeciągała się, a budynek otworzono dopiero w 1976 r. W świetle historii uczelni, był to prawdopodobnie ostatni moment na zrealizowanie zamierzeń

⁸⁹⁶ AASPL 27a/18II, *Bez tytułu; Wyniki konkursu zorganizowanego z okazji trzydziestolecia działania uczelni*, 1975, s. 23.

⁸⁹⁷ AASPL 27a/18II, *Bez tytułu; Protokół z posiedzenia Sądu Konkursowego w dniu 26 VI 1975 r.*, 1975, s. 35-36.

⁸⁹⁸ Por. A. Sumorok, *Historia...*, *op. cit.*, s. *passim*.

władz centralnych. W ostatnich latach przed przeprowadzką, fatalne warunki lokalowe skutecznie uniemożliwiały prowadzenie procesu kształcenia, np. w 1974 r. ze względu na brak ogrzewania w pracowniach zawieszono zajęcia ze specjalizacji tkackiej, a w 1975 r. studenci i wykładowcy musieli opuścić budynek przy ul. Narutowicza 125, ponieważ groził on zawaleniem⁸⁹⁹.

Po wielu perturbacjach, do realizacji wybrano śmiały projekt Bolesława Kardaszewskiego i Leszka Łukosia, zakładający 65000 m³ oraz 212 pomieszczeń z czego 99 przeznaczonych do celów dydaktycznych. W trakcie pracy nad realizacją, Kardaszewski zrezygnował ze współpracy z partnerem i dokończył nadzorowanie budowy samodzielnie. Architekt konsultował swój projekt z wykładowcami uczelni. Podczas spotkań wspólnie ustalono, że powinien on wykorzystywać naturalne walory otoczenia, przede wszystkim łagodnie opadające ku rzece Łódce zbocze. Jak zauważa Błażej Ciarkowski, inspiracją dla bryły miała być twórczość Franka LLoyda Wrighta, w której poprzez odniesienie do estetyki japońskiej, wnętrze budynku i jego zewnętrzne wzajemnie się przeplatały. Realizacja projektu przekroczyła dosyć skromny budżet zarezerwowany na ten cel w MKiS, co prowadziło do wykorzystania gorszych niż planowano materiałów, a także konieczność zrezygnowania z pewnych rozwiązań, jak chociażby oryginalnych, zaprojektowanych specjalnie na potrzeby wnętrza szkoły mebli, które musiały zostać zastąpione dotychczasowym wyposażeniem⁹⁰⁰.

Po oddaniu, do budynku stopniowo zaczęły przenosić się kolejne wydziały. Ze względu na fakt, że projekt powstawał w okresie, w którym wciąż krystalizowała się zreformowana struktura uczelni, ostatecznie gmach nie został dostosowany do wymogów procesu dydaktycznego. Mimo to władze uczelni nie zdecydowały się na zgłaszanie poprawek, ponieważ każdorazowo wymagały one akceptacji szeregu instytucji, co znacznie wydłużało ostateczne ukończenie budowy. W związku z powyższym, część pomieszczeń trzeba było dopasować do ich docelowej funkcji, np. zmienić instalację, a także uporządkować warsztaty szkolne. W projekcie nie przewidziano również odpowiednio dużo miejsca na pracownie malarstwa i rzeźby, skupiając się głównie na stworzeniu przestrzeni dla parków maszynowych i innych

⁸⁹⁹ H. Anders, *op. cit.*, s. 99.

⁹⁰⁰ B. Ciarkowski, *Bolesław Kardaszewski: architektura i polityka*, Kraków 2016, s. 65-67.

urządzeń potrzebnych przy kształceniu projektantów. W związku z tym, z szerokich korytarzy wyodrębnione zostały małe pracownie i magazyny⁹⁰¹.

Mimo że nowy gmach uczelni nie spełniał wszystkich oczekiwań władz i kadry, stanowił on ogromne ulepszenie względem starej kamienicy przy ul. Narutowicza 77 i szeregu rozrzuconych po mieście warsztatów. Nowy budynek oznaczał możliwość prowadzenia wszystkich elementów procesu dydaktycznego pod jednym dachem, co znacznie usprawniało realizowanie zadań. Duża powierzchnia uczelni, miała zapewne mieścić zaplecze naukowo-badawcze pracujące na usługach MPL i Zjednoczeń przemysłu włókienniczego. Mimo to, po 1976 r. władze centralne poniekąd wycofały się z silnego promowania współpracy przemysłu i sztuki. Zmianie ulegać zaczęła również struktura szkoły, która zaczęła powoli odchodzić do prymatu włókiennictwa na rzecz rozwijania nowych obszarów kształcenia, związanych z projektowaniem graficznym.

Mimo rozluźnienia zasad organizowanej współpracy, co w praktyce oznaczało ograniczenie zainteresowanych źródeł finansowania, uczelnia planowała rozbudować swoją infrastrukturę. Krótco po oddaniu budynku do użytku, okazało się, że poprawek wymaga stolarka okienna. Co ciekawe była to część projektu, której w oczach badaczy Kardaszewski poświęcił wyjątkowo dużo czasu⁹⁰². W planach była wymiana okien stanowiących większość powierzchni ścian gmachu na aluminiowe. Zadanie to ze względu na skalę (8000 m²) i trudności z pozyskaniem materiałów było bardzo trudne do zrealizowania. Za opracowanie nowego projektu elementów odpowiedzialne miało być Biuro Projektów Przemysłu Elementów Wyposażenia Budownictwa „Metalplast” w Poznaniu, za jego realizację Zakłady Elementów Wyposażenia Budownictwa „Metalplast-Bielsko”⁹⁰³. Według zachowanego raportu władz uczelni, techniczne aspekty budowy gmachu pozostawiały wiele do życzenia, co z resztą irytowało samego autora projektu. Już w 10 lat po oddaniu budynku do użytku, wymiany wymagały także posadzki w ciągach komunikacyjnych, instalacja elektryczna, wentylacyjna i

⁹⁰¹ H. Anders, *op. cit.*, s. 100.

⁹⁰² B. Ciarkowski, *Bolesław..., op. cit.*, s. 67.

⁹⁰³ AASPL, *Program rozwoju uczelni do roku 2000*, 1987, sygn. 51/4, s. 4.

przeciwpożarowa, zamontowane w budynku dźwigi osobowe, a także okalająca kompleks fosa.

Przenosiny do nowego budynku, utrudniały dalsze prace nad precyzowaniem jak najskuteczniejszej metody nauczania wzornictwa. Wiązało to ich prowadzenie było konieczne ze względu na zapowiadaną przez MKiS, kolejną reformą wyższych uczelni artystycznych. Wśród młodych pracowników szkoły pojawiła się koncepcja wprowadzenia nowego podziału specjalizacji, opartego nie na surowcu i technice wytwarzania jak miało to miejsce do tej pory, a na przeznaczeniu opracowywanego projektu. Jej zwolennicy proponowali podział na projektowanie wytworów, kształtowanie systemów i kształtowanie środków produkcji. Wizja ta, mimo że w pewnym stopniu rozwijała uczelnię w kierunku programowania wzornictwa, spotkała się z krytyką reszty kadry pedagogicznej, która proponowane zmiany odczytywała przede wszystkim jako próbę technicyzacji nauczania. Mimo że pomysłów nigdy w pełni nie zrealizowano, odcisnęły one piętno na Studium Kształcenia Podstawowego, którego ówczesny dyrektor Jerzy Derkowski, wprowadził do programu nauczania w jednostce przedmioty takie jak: wybrane problemy matematyczno-fizyczne - ze szczególnym naciskiem na zagadnienia topologii, psychofizjologii percepcji, podstawy dokumentacji technicznej oraz na pierwszym roku podstawy projektowania, a na drugim wstępne projektowanie kierunkowe. Powoli wprowadzane od połowy lat 70. zmiany miały więc na celu przygotowywać studenta do pracy w przemyśle, ale również dawać mu szerokie podstawy projektowania, które mógł wykorzystać w dalszej pracy, niekoniecznie w przemyśle włókienniczym.

Kolejnym krokiem na drodze jak najlepszego dostosowania struktur uczelni do potrzeby kształcenia przyszłych projektantów przemysłowych, miało być powołanie Instytutu Uczelniano-Przemysłowego. Choć koncepcje tego typu pojawiały się w środowisku uczelni już wcześniej, jego członkowie nie mogli dojść do porozumienia w kwestii ulokowania nowej jednostki w ramach struktury uczelni. Jednocześnie proponowano, aby w jej ramach, poruszano głównie zagadnienia teoretyczne, a jej pracownicy przejęli kompetencje działającego w ramach struktury uczelni Biura do spraw Współpracy z Przemysłem. W kolejnych latach proponowany program ulegał przemianom, natomiast jednocześnie za każdym razem zauważano, że podstawą dla

nowej jednostki powinna być wspominana Pracownia Programowania Wzornictwa. Jednocześnie, w dalszym ciągu toczyła się dyskusja nad profilem absolwenta uczelni, która wyraźnie zarysowała się podczas konferencji w 1969 r. Wprowadzenie nowych jednostek, w oczach części pedagogów dezintegrowało uczelnię, a także nie było trafną decyzją w kontekście wychowania absolwentów. Podkreślano, że podstawą projektowania tkanin i ubioru są wartości estetyczne, a

kształcąc projektanta, który może lecz nie musi interesować się stroną techniczną wytworów - i to wytworów o funkcji od wieków niezmienną - trzeba przede wszystkim rozwijać osobistą wrażliwość i sferę emocjonalną, to znaczy wyzwalać czynniki subiektywne⁹⁰⁴.

Założenia jednostek mających nauczać programowania wzornictwa, stały w opozycji do tej opinii. Jako podstawę kształcenia i rozwoju uznawały bowiem funkcję i walory techniczne opracowywanych przedmiotów. Za zakończenie sporów dotyczących tej kwestii można uznać powołanie do życia Instytutu Form Przemysłowych, który zaczął działać od roku akademickiego 1982/1983, jego dyrektorem został Jerzy Derkowski, a jednostka funkcjonowała jeszcze w pierwszych latach po transformacji ustroju politycznego⁹⁰⁵.

Wspominana reforma wyższego szkolnictwa artystycznego, proponowana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, zakładała przede wszystkim ujednolicenie struktur wszystkich działających w kraju uczelni tego typu. W nową dekadę, szkoły miały wejść jako instytucje dwuwydziałowe składające się z Wydziału Wzornictwa Przemysłowego oraz Wydziału Malarstwa i Grafiki. W tym samym czasie, władze centralne starały się silniej wiązać ze światowymi instytucjami animującymi wzornictwo. Jedną z nich była Międzynarodowa Organizacja Projektantów Przemysłowych, która lansowała uznanie wzornictwa za odrębną dziedzinę twórczości, a także definiującą je jako dziedzinę interdyscyplinarną, pozostającą na styku nauki, techniki i sztuki⁹⁰⁶.

⁹⁰⁴ H. Anders, *op. cit.*, s. 68.

⁹⁰⁵ J. Ładnowska, *op. cit.*, s. 293.

⁹⁰⁶ H. Anders, *op. cit.*, s. 73.

Oficjalnie, krajowe uczelnie zostały zreformowane w 1978 r. Podobnie jak w przypadku reformy z przełomu lat 70. i 80., prace nad określeniem nowych struktur szkoły poprzedzały dyskusje w środowisku uczelni. Nie miały one jednak większego wpływu na ostateczny kształt układu zreformowanej szkoły, ponieważ resortowi, zależało na ujednoliceniu programów wszystkich jednostek tego typu działających w kraju. W wyniku ustaleń odrzucone dwie koncepcje, które przedstawili wykładowcy uczelni Benon Liberski i Jerzy Derkowski⁹⁰⁷. W ramach debat, powstała także kontrpropozycja dla ustaleń resortu, nad którą dyskutowano podczas posiedzenia Senatu PWSSP 26 kwietnia 1978 r. Mimo że większość reprezentantów zgadzała się co do konieczności rozwiązania Studium Kształcenia Podstawowego, pojawiły się wątpliwości odnośnie tego, czy nauczający w jego ramach wykładowcy poradzą sobie z nowymi zadaniami, kiedy struktury, którym podlegali zostaną włączone w nowy, rozbudowany Wydział Grafiki i Malarstwa. Pomysłowi w szczególności przeciwni byli reprezentanci Wydziału Grafiki, którzy z resztą bardzo niechętnie podeszli do ogółu reformy. Kontrowersje budziła także kwestia momentu, w którym studenci mieli wybierać specjalizacje. Podczas gdy część z wykładowców uważała, że wybór powinien nastąpić już po pierwszym roku, inni uważali że doprowadzi to do absolutnego odseparowania obu wydziałów, a w przyszłości utrudni studentom wybranie odpowiedniego kierunku rozwoju⁹⁰⁸.

Ciekawym świadectwem przemian w koncepcji kształcenia projektantów, był fakt powołania na uczelni Wydziału Projektowania Przemysłowego. Już w warstwie nazwy wskazywało ono na odejście od silnej monopolizacji procesu kształcenia w łódzkiej szkole przez treści związane z przemysłem włókienniczym. W omawianym okresie, łódzka PWSSP silnie rozwijała wydział grafiki, którego absolwenci święcili triumfy podczas krajowych ekspozycji, a ich praca stosunkowo szybko zyskała aprobatę korzystających z kreatywności nowego typu absolwentów jednostek poligraficznych itp⁹⁰⁹. Senat uczelni uważał, że nowa nazwa wydziału lepiej określi

⁹⁰⁷ Ibidem, s. 76.

⁹⁰⁸ Ibidem.

⁹⁰⁹ por. S. Bojko, *Łódzka szkoła projektowania opakowań*, „Projekt” 1975, nr 6; R. Otręba, K. Lenk, *Szkoła grafiki prasowej*, „Projekt” 1976, nr 4.

zadania stojące przed jego przyszłymi absolwentami. Jednocześnie uznano, że zmiana ta miała odnosić się jedynie do warstwy językowej, a nie rzutować na problematykę i programy katedr projektowania ubioru i tkaniny.

W omawianym okresie położono również podwaliny dla dalszego rozwoju działającego w ramach uczelni Instytutu Form Przemysłowych, którego załączkiem miały być katedra projektowania produktu i struktur przemysłowych. Potwierdzenie zasadności utworzenia nowej komórki uprawnionej do wydawania dyplomów, wymagało jednak sprecyzowania jego specyfiki i wykazania różnic pomiędzy programem IFP, a podobnymi jednostkami funkcjonującymi w szkołach w Warszawie i Krakowie. Ostatecznie nowy program funkcjonowania uczelni, którego propozycję przesłało do uczelni ZSA, aprobowano podczas posiedzenia Senatu 12 lipca 1978 r.

Kolejne przemiany w strukturze uczelni nastąpiły w roku akademickim 1984/1985, od którego łódzkiej PWSSP przywrócono trzywydziałową strukturę z wyodrębnionym IFP. Powrócono do nazw nawiązujących do uprzednio istniejących w strukturze szkoły jednostek: Wydział Włókienniczy oraz Wydział Graficzny, a także utworzono Wydział Wychowania Plastycznego, mający kształcić nauczycieli plastyki zatrudnionych w szkołach podstawowych i średnich, którzy nie posiadali odpowiednich kwalifikacji. Pomysł powołania do życia nowej jednostki pojawił się w 1976 r. i dyskutowano nad nim podczas posiedzenia senatu 26 stycznia. Początkowo planowano, aby były to jedynie, czteroletnie studia zaoczne. Do koncepcji pozytywnie ustosunkowali się biorący udział w posiedzeniu eksperci z zakresu nauk pedagogicznych, którzy zauważali, że jego mocną stroną będzie powiązanie teorii z praktyką. Na przestrzeni kolejnych lat, krystalizowała się ostateczna struktura jednostki. Utworzenie nowego kierunku studiów dla pracowników szkolnictwa średniego i podstawowego, świadczyć może o zmianach w koncepcjach władz centralnych, które jeszcze w połowie lat 70. silnie zabiegały o zorganizowanie przez uczelnię wspomnianych wcześniej form dokształcania dla artystów zatrudnionych w przemyśle. Na przestrzeni lat, mimo dyskusji i opracowania podstawowych założeń kształcenia podyplomowego i zaocznego projektantów, pomysł zarzucono, najprawdopodobniej ze względu na brak możliwości infrastrukturalnych i finansowych jego realizacji.

Zjawisko to potwierdza wysuwana przez wieloletniego pracownika uczelni Henryka Andersa i badaczkę historii łódzkiej PWSSP Janinę Ładnowską hipotezę, że począwszy od przeprowadzki uczelni do nowego gmachu, władze centralne coraz słabiej angażowały się we współpracę i naciskały na uczelnię, aby wiązała swój proces dydaktyczny z potrzebami i oczekiwaniami przemysłu włókienniczego. Współpraca miała polegać w głównej mierze na realizowaniu konkretnych badań na zlecenie jednostek gospodarki uspołecznionej, wśród których prace związane z włókiennictwem zaczynały z resztą odgrywać coraz mniej znaczącą rolę. Nie oznacza to jednak, że postulowana na przestrzeni dekad współpraca, przestała być podstawą nauczania na Wydziale Włókienniczym. Na podstawie zachowanych programów dydaktycznych jednostek wchodzących w jego skład, zauważyć możemy, że podejmowane przez wykładowców działania i proponowane zadania dla studentów, miały jak najlepiej przygotować ich do opracowywania wzorów w warunkach przemysłowych. Podobne zapewnienia pojawiały się we wstępach kolejnych tego typu dokumentów, jeszcze w połowie lat 80. W opracowanym w 1986 r. Programie Katedry Druku na Tkaninie, jako główny cel nauczania podawano:

ukształtowanie artysty plastyka umiającego samodzielnie określać założenia i odpowiadać na nie w sposób zindywidualizowany i twórczy z pełnym zrozumieniem uwarunkowań artystycznych, technologicznych i społecznych zarówno w zakresie tkaniny artystycznej jak i przemysłowej⁹¹⁰.

Podobne zapewnienia pojawiały się w tekstach programów poszczególnych pracowni, np. w przypadku Pracowni Projektowania Druku Dekoracyjnego, tekst dokumentu otwiera stwierdzenie, że

przedmiotem kształcenia jest projektowanie przemysłowe, rozumiane jako świadome działanie plastyczne w obrębie płaszczyzny nieograniczonej organizacja jej i wzorowanie pod kątem wielorakich funkcji tkaniny.

⁹¹⁰ AASPL, Programy dydaktyczne 1976-1988 Wydział Włókienniczy, *Ramowy program Katedry druku na tkaninie*, 1976-1988, sygn. 43/1, s. 15.

Ważnym elementem procesu dydaktycznego realizowanego na Wydziale Włókienniczym było także poznawanie wybranych zagadnień technologicznych, takich jak materiałoznawstwo włókiennicze, technologie farbiarstwa czy technologie druku⁹¹¹, klasyfikacja surowców włókienniczych, właściwości fizyczne i chemiczne włókien⁹¹². Studenci zaznajamiali się również z praktycznymi aspektami powstawania tkanin podczas zajęć warsztatowych, których wymiar na III roku wynosił 2 godziny tygodniowo, w kolejnych (tzw. ostatnich) latach specjalizacji, były to 3 godziny. Zagadnieniami związanymi z kwestiami technologicznymi powstawania tkanin zajmowała się oddzielna jednostka Zakład Technologii Tkaniny⁹¹³.

16. Narada władz uczelni z przedstawicielami przemysłu włókienniczego 1979 r.

W styczniu 1979 r. lokalny komitet PZPR zwołał kolejną naradę przedstawicieli uczelni i przemysłu lekkiego. Podczas spotkania prezentowano statystyki rozwoju krajowego wzornictwa. Według centralnych opracowań do roku 1985 zapotrzebowanie na absolwentów powinno wzrosnąć do 900, a nie 600 osób jak przewidywano we wcześniejszych obliczeniach. Według danych na 1978 r. Wydział Ubioru i Tkaniny wydał 842 dyplomy⁹¹⁴. Według informacji podawanych przez Henryka Andersa, podczas konferencji w dalszym ciągu poruszano te same problemy, a zakres poruszanych tematów przypominał ten obowiązujący na podobnym wydarzeniach jeszcze na początku lat 60. Stenogramy kolejnych konferencji zdecydowanie potwierdzają tę tezę. Na ich podstawie możemy więc stwierdzić, że organizowane konferencje i próby kolejnych reform zasad współpracy przemysłu i uczelni nie przynosiły zamierzonych efektów. Analizując historię szkoły, wnioskować można, że wiązało się to z niedostatecznym finansowaniem uczelni ze strony zainteresowanych podmiotów gospodarczych i politycznych. Mimo wysokiego poziomu nauczania i

⁹¹¹ *Ibidem*, s. 16.

⁹¹² *Ibidem*, s. 7.

⁹¹³ AASPL, Programy dydaktyczne 1976-1988 Wydział Włókienniczy, *Zakład technologii tkanin*, 1976-1988, sygn. 43/1, s. 40.

⁹¹⁴ H. Anders, *op. cit.*, s. 112.

wiedzy eksperckiej zyskiwanej przez absolwentów, szkoła rozwijała się w bardzo ograniczonych warunkach. Do podjęcia pracy w przemyśle, skutecznie zniechęcała jednak organizacja rynku pracy. Oprócz kwestii strukturalnych i geograficznych chodziło przede wszystkim o brak szacunku dla pracy kreatywnej i niemożności, mimo podejmowanych na przestrzeni dekad wysiłków, określenia miejsca projektanta w strukturach przemysłowych. Według przedstawianych podczas branżowych spotkań i w prasie opinii, pracujący w przemyśle plastik mógł liczyć na wsparcie państwa, udzielane chociażby przez instytucje centralne takie jak CBWPL oraz zatrudniających go zakładów przemysłowych. Niestety w praktyce taka sytuacja sprawiała, że dobrobyt plastyka zatrudnionego w komórce wzorcującej, który powinien być obopólnym interesem powyższych podmiotów, pozostawał kwestią, w zakresie której centralne instytucje i ogół włókiennictwa przerzucały na siebie odpowiedzialność. Niedostatecznie dofinansowane, poszczególne elementy łańcucha wzornictwa nie były w stanie realizować ambitnych planów snutych przez władze centralne, opracowywane przez branżowych ekspertów. Mimo, że poziom myśli nad współpracą był wysoki i na polu tym czyniono nieustanne wysiłki, wprowadzenie pomysłów w życie nie było możliwe ze względu na słabość gospodarki PRL.

17. Plany rozwoju współpracy do 2000 r.

Mimo że na przełomie lat 70. i 80. coraz wyraźniej zarysowywał się fakt niemożności realizacji współpracy w proponowanym przez władze centralne zakresie, pozostawała ona ważnym elementem procesu dydaktycznego realizowanego w uczelni. Świadczy o tym program rozwoju PWSSP do roku 2000 opracowany w lutym 1987 r. W myśl opracowania, uczelnia miała składać się z 3 wydziałów Włókienniczego, Grafiki i Wychowania Plastycznego oraz IFP. Kształcenie planowano prowadzić jedynie w trybie dziennym, roczny limit przyjęć miał wynosić ok. 406 studentów. W ramach Wydziału Włókienniczego, w dalszym ciągu planowano nauczać projektowania tkanin, projektowania ubioru oraz dziewiarstwa. W opracowanym przez środowisko PWSSP dokumencie, autorzy powoływali się na przedstawiane podczas branżowych konferencji statystyki, jednocześnie nieco je aktualizując. Podczas gdy w latach 60.

publikowano analizy, wg których 90% projektantów przemysłu włókienniczego było absolwentami PWSSP, wg analizy z końcówki lat 80. w latach 60. było to 93%⁹¹⁵. Podając liczby, w dokumencie zaznaczono jednocześnie, że jednoznaczne ich określenie nie jest zadaniem łatwym, natomiast w dalszym ciągu widoczna była wyraźna przewaga absolwentów łódzkiej PWSSP w składzie służb wzorniczych włókiennictwa. Proces choć świadczący o zasadności kształcenia w łódzkiej uczelni, w połowie lat 80. nie budził jednak jedynie optymistycznych reakcji. Środowisko uczelni zauważyło, że prowadzi on do sytuacji w której środowisko projektantów stanowiło hermetyczny krąg, co nie było prawidłowością porządną, ponieważ wobec kryzysu gospodarczego, całe rzesze absolwentów mogły stracić szanse na zatrudnienie. W świetle reform gospodarczych, sytuację starano się naprawić poprzez oferowanie absolwentom PWSSP, stanowisk zastępców dyrektorów do spraw wzornictwa w zakładach produkcyjnych, natomiast są to przypadki bardzo odosobnione. Mimo że przemysł lekki w latach 80. silniej niż do tej pory zauważał potrzebę rozwoju komórek wzorcujących i struktur plastycznych w zakładach, w większości nie był w stanie zaoferować absolwentom uczelni odpowiednich warunków zatrudnienia, co prowadziło do sytuacji, w której niechętnie wiązali się oni z zakładami produkcyjnymi. Proces ten zaobserwować możemy na przestrzeni praktycznie wszystkich omawianych w pracy dekad, a o jego uciążliwości świadczyć mogą wypowiedzi zatrudnionych w przemyśle plastyków, wygłaszane podczas branżowych konferencji lub kolejnych spotkań Sekcji Projektowania Przemysłowego, łódzkiego okręgu ZPAP⁹¹⁶.

W związku z trudnymi warunkami pracy w zakładach produkcyjnych, a także powolnym odchodzeniu od centralnej doktryny w ramach której uczelnia miała nauczać „dla przemysłu”, w latach 80. coraz więcej absolwentów uczelni decydowało się na specjalizację nauczycielską, realizowaną w ramach kierunku wychowanie plastyczne. Mimo to, w perspektywicznym planie rozwoju uczelnia planowała zachować rozwijane od lat 40. specjalizacje unikalne: projektowanie tkaniny przemysłowej, ubioru i dziewiarstwa, a także projektowanie form przemysłowych dla służby zdrowia i opieki

⁹¹⁵ AASPL, *Program rozwoju uczelni do roku 2000*, 1987, sygn. 51/4, s. 17.

⁹¹⁶ APŁ, Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu w Łodzi, *Sekcja Wzornictwa Przemysłowego - walne zebranie, 1974 – 1977*, sygn. 98, s. 24-37.

społecznej. W tym zakresie realizowała również badania naukowe, których kwota w 1985 r. wyniosła 1,444,800 zł⁹¹⁷. Tematykę prac badawczych Uczelni kształtowały kierunki i specjalności nauczania. W przypadku włókiennictwa były to badania nad teorią i metodyką projektowania, a także konkretniejsze realizacje polegające na przygotowaniu projektów z zakresu projektowania tkaniny, dzianin i odzieży.

Ze względu na nieudaną próbę utworzenia przy uczelni Instytutu Międzywydziałowego, mającego ogarniać całość prac naukowo-badawczych, w kolejnych latach w uczelni utworzono Instytut Form Przemysłowych, który realizował badania zlecone przez jednostki centralne i przemysł. W jego ramach podejmowano w głównej mierze badania z zakresu programowania wzornictwa, teorii projektowania produktów i struktur użytkowych. Mimo że podana powyżej kwota jaką osiągnęły obroty z realizacji prac badawczych wydaje się pokaźna, według podawanych przez uczelnię statystyk, w 1985 r. stanowiła ona jedynie 1,37% kwoty dotacji budżetowej, którą przyznano uczelni⁹¹⁸. Problem ten wynikał z faktu, że pieniądze pozyskiwane w ramach realizacji badań rzadko trafiały w całości do szkoły. Ze względu na wysoki narzut kosztów ogólnych, zgłaszające się do uczelni podmioty, wołały zlecić opracowanie, szczególnie zadań projektowych, konkretnym pracownikom naukowo-dydaktycznym. W omawianym okresie, realizacja badań na zlecenie przemysłu nie przynosiła więc uczelni znacznych korzyści, wiązała się jednak z dużymi nakładami pracy, które przerastały wymiar zatrudnienia poszczególnych pracowników. W samym 1985 r. Wyliczono, że uczelnia zrealizowała 1300 nadgodzin oraz zleciła 1868⁹¹⁹. W celu uzdrowienia sytuacji, uczelnia ponownie jak w poprzednich dekadach postulowała o powiązanie procesu dydaktycznego z prowadzonymi zleconymi badaniami. Część z nich miała być realizowana w ramach prac dyplomowych, a także opracowywana przez działające na uczelni Koła Naukowe.

W oczach środowiska uczelni, skala wspomianej współpracy nie była więc współmierna do możliwości, jakimi dysponowała PWSSP. Według prognoz, Wydział Włókienniczy w dalszym ciągu prowadzić miał badania z teorii i metodyki

⁹¹⁷ AASPL, *Program rozwoju uczelni do roku 2000*, 1987, sygn. 51/4, s. 22.

⁹¹⁸ *Ibidem*, s. 5.

⁹¹⁹ *Ibidem*, s. 18.

projektowania, a także rozpocząć wydawanie serii publikacji, które stanowiłyby swego rodzaju sprawozdania z przeprowadzonych badań, a także prezentowały najlepsze prace dyplomowe absolwentów. W celu dalszej promocji uczelni, planowano wydawać charakteryzujący się wysokim poziomem edytorskim coroczny informator, kierowany do potencjalnych studentów i partnerów. Zadania Instytut Form Przemysłowych planowano rozszerzyć o zagadnienia związane z produkcją maszyn włókienniczych. Obie jednostki miały również rozszerzyć swój zakres kształcenia o nowe specjalizację. Na Wydziale Włókienniczym planowano uruchomić specjalność *konserwacja tkaniny, dzianiny i ubioru*, a w Instytucie Form Przemysłowych *projektowanie produktów i systemów użytkowych dla przemysłu maszyn włókienniczych*. W opracowanym w 1987 r. dokumencie, władze uczelni zobowiązały się do zrealizowania planów pojawiających się w kręgach branżowych już w latach 60. Do 2000 r. Planowano uruchomić studia podyplomowe, które w głównej mierze miały dotyczyć Wydziału Wychowania Plastycznego, a w ramach zajęć planowano dokształcać pracujących w szkolnictwie nauczycieli, którzy nie ukończyli studiów wyższych. Proponowano uruchomienie studiów doktoranckich w Instytucie Form Przemysłowych.

Uruchomienie nowych specjalizacji, a także ambitne plany względem realizacji większej ilości prac naukowo-badawczych, wiązały się z koniecznością zatrudnienia większej liczby pracowników. Planowano, aby liczba pracowników Wydziału Włókienniczego wzrosła o 30%. Podobne szacunki w przypadku Wydziału Wychowania Plastycznego, oraz Instytutu Form PRzemysłowych planowano podać dopiero po zwiększeniu limitu studentów o odpowiednio 30 i 50%. Część godzin mieli przejąć zatrudnieni na większą skalę pracownicy gospodarki, nauki i kultury. Planowano, aby przyjmować ich na etaty tzw. „profesorów wizytujących”, a część z nich miała realizować zadania w ramach godzin zleconych.

W przyjmowaniu do pracy ekspertów spoza uczelni, z innych ośrodków naukowych i przemysłowych, uczelnia widziała szansę na ułatwienie przepływu informacji, co miało znacznie przyczynić się do dalszego rozwoju ogółu kadry. Wśród nowych wykładowców mieli się znaleźć również ci pracujący na co dzień w zagranicznych jednostkach. Mimo że kwestia współpracy z zagranicą, ze względów ograniczeń finansowych, była bardzo słabo rozwinięta, w drugiej połowie lat 80.

łódzkiej PWSSP udało się nawiązać kontakt z jednostkami kształcącymi projektantów i animującymi wzornictwie po obu stronach żelaznej kurtyny. W 1979 r. podpisano porozumienie z School of Art and Design University of Illinois, a w 1987 r. Planowano opracować podany dokument regulujący warunki współpracy z Kunsthandvaerkeskolen w duńskim Kolding⁹²⁰. W ramach współdziałania z jednostkami rozwijającymi się w krajach socjalistycznych, planowano nawiązać współpracę z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Użytkowych w Budapeszcie, a także Instytutem Sztuk Plastycznych w radzieckim wówczas Tbilisi. Współpraca z wymienionymi jednostkami, miała zaowocować zwiększoną promocją dokonań łódzkich plastyków na arenie międzynarodowej. Planowano organizować wystawy, podczas których prezentowano by zarówno prace lokalnych jak i zagranicznych pedagogów. Organizacja tego przedsięwzięcia wymagała jednak wyodrębnienie z szeregów ZSA osobnego zespołu, z którą to prośbą do MKiS zwrócił się rektor uczelni w 1987 r.⁹²¹.

Kwestia ułatwienia przepływu pracowników naukowych, stanowiła jeden z głównych postulatów uczelni w zakresie rozwoju kadry. Do tej pory pracownicy uczelni, w zagranicznych wyjazdach uczestniczyli stosunkowo rzadko, korzystając ze szwankującego systemu stypendialnego. Wizyty tego typu trwały przeważnie od 5 do 7 dni. Planowano, aby w przyszłości pracownicy uczelni obowiązkowo realizowali podobne wyjazdy, postulat ten dotyczył w szczególności tych z nich, którzy prowadzili zajęcia specjalizacyjne lub z dziedzin ogólnoplastycznych, które były reprezentowane na egzaminie magisterskim. Według planu rozwoju opracowanego w środowisku uczelni, część z pracowników brała udział także w krótko okresowych wymianach, w ramach których prowadzili zajęcia w jednostkach zagranicznych.

Według opracowanego przez uczelnię programu rozwoju do 2000 r., zmianie miał ulec również proces dydaktyczny realizowany w uczelni. Główna zmiana miała polegać na zgrupowaniu przedmiotów w dwóch naprzemiennie realizowanych blokach. Pierwszy z nich składał się z przedmiotów ogólnoartystycznych i humanistycznych, drugi z zajęć specjalizacyjnych i warsztatowych. Bloki zajęć miały być realizowane naprzemiennie, okresowo, tak aby studenci mieli szansę bardziej skupić się na

⁹²⁰ *Ibidem*, s. 5.

⁹²¹ *Ibidem*, s. 7.

przekazywanych treściach. W podobny sposób planowano zreorganizować system praktyk zawodowych, które do tej pory realizowano w systemie rocznym w wymiarze 3-4 tygodni, jako praktyki wakacyjne. Od tej pory zajęcia praktyczne miały być realizowane, na bieżąco w trakcie studiów. Nowe zasady w pewnym stopniu miały być odpowiedzią na postulaty wysuwane przez przedstawicieli przemysłu i uczelni podczas konferencji organizowanych przez resort. Mimo że kwestia powiązania dydaktyki z potrzebą kształcenia dla przemysłu, począwszy od drugiej połowy lat 70. wydawała się mieć mniejsze znaczenie, zmiany proponowane przez uczelnie w dokumencie, odnosiły się do opracowywanych centralnie analiz. Nowy system praktyk, zgodnie z postulatami przedstawicieli przemysłu, miał przygotowywać przyszłych absolwentów do pracy w zakładach, w sposób regularny, począwszy od momentu podjęcia studiów.

Mimo to, w opracowanym w 1987 r. dokumencie, zauważyć możemy powolne odchodzenie od postulowanej centralnie idei silnego powiązania uczelni z przemysłem. Świadczy o tym podkreślanie roli samodzielności studenta, a także konieczności kształtowania jego indywidualnego rozwoju, w oparciu o osobiste zdolności. Proces dydaktyczny na uczelni kierować miała daleko idąca perspektywiczność, w ramach której przyszły absolwent już podczas studiów mógł zaplanować swoją dalszą karierę. W celu zapewnienia realizacji powyższych czynników, konieczne było budowanie jak najszerzej podbudowy ogólnoartystycznej, rozbudzającej kreatywność studenta. Swoją decyzję władze uczelni motywowały faktem, że dzięki rozłożeniu nacisku na różne obszary dydaktyki, łódzcy absolwenci zyskiwali szeroką wiedzę, która pozwalała im na łatwe odnalezienie się na rynku pracy. Świadectwem postępowania tego procesu miała być wspominana przez rektora działalność grupy absolwentów odzieżownictwa, którzy nie mogli znaleźć zatrudnienia w strukturach centralnych i komórkach wzorcujących. Zaczęli więc z powodzeniem sprzedawać odzież unikatową, wyróżniającą się na tle standardowej, krajowej produkcji.

Zakończenie

Historia rozwoju Łodzi i funkcjonujących w niej instytucji kultury oraz uczelni wyższych, zarówno przed jak i po drugiej wojnie światowej, kształtowana była przede wszystkim przez rozwijający się prężnie w mieście przemysł włókienniczy. Miasto, które z małej wsi w połowie XIX w. rozrosło się do rozmiarów metropolii, początkowo nie było miejscem charakteryzującym się wysokim poziomem infrastruktury kulturalnej i edukacyjnej. Budujący w pierwszej połowie XIX w. miasto osadnicy, najczęściej wywodzili się z rodzin o tradycjach rzemieślniczych oraz drobno kupieckich. Przybywający do miasta z różnych obszarów (w głównej mierze niemieckich) tkacze i przyszli fabrykanci, szybko nawiązywali emocjonalną więź z nowym miejscem zamieszkania, o czym świadczy fakt, że pytani o narodowość często odpowiadali, że przede wszystkim są *lodzermensdami*, lokalnymi patriotami, którzy budując prestiż rodu chętnie inwestowali znaczne części swoich majątków, w rozwój tkanki miejskiej, budując gmachy użyteczności publicznej, świątynie różnych wyznań i szpitale. W związku z powyższym, to właśnie bogata lokalna burżuazja, kształtowała dalszy rozwój kultury, sztuki i edukacji w mieście.

Ze względu na ogromne rozwarstwienie lokalnego społeczeństwa, w pierwszej kolejności starano się zabezpieczyć byt najbiedniejszych pracowników fabryk, co zauważyć możemy na przykładzie powstających w mieście osiedli robotniczych rozwijających się wokół zakładów przemysłowych. Pod względem obycia kulturalnego i świadomości artystycznej, przedstawicielom lokalnej burżuazji, było jednak daleko do żyjących na podobnym poziomie elit miast zachodnich, czy chociażby Warszawy. Wynikało to z faktu, że często byli oni nuworyszami, którzy dopiero poznawali zasady funkcjonowania wyższych sfer. Problem ten objawiał się przede wszystkim w fakcie, że kwestia rozwoju artystycznego miasta, szczególnie przed I wojną światową nie miała dla nich większego znaczenia. Co prawda bogaci fabrykanci chętnie budowali pałace, które wypełniali budowanymi zbiorami sztuki, działania te, rzadko wskazywały jednak na ich świadomość artystyczną. Łódzkie kolekcje miały raczej charakter dosyć przypadkowy, rozbudowywano je w sposób spontaniczny bez konkretniejszych planów. Śledząc poczynania łódzkich elit na tym polu, zaobserwować możemy, że głównym

czynnikiem determinującym kolejne zakupy, były kwestie finansowe. Dokonywanie zakupów dzieł popularnych artystów traktowano przede wszystkim jako próbę podniesienia prestiżu rodu, zatarcia jego często skromnych początków, a konkretne obiekty stanowiły również lokatę kapitału.

Jak wykazały przeprowadzone badania, wspomniane podejście fabrykantów, znacznie wpływało również na kształt lokalnej produkcji tkanin. Głównym celem każdego z zakładów było maksymalizowanie zysków, produkowanie jak największej ilości metrów, niekoniecznie zwracając uwagę na wysoki poziom artystyczny ich wzornictwa. Na fakt ten wpływ miał również główny rynek zbytu, na który kierowano produkowane w Łodzi tkaniny. Były to w głównej mierze biedne tereny wiejskie w głębi Cesarstwa Rosyjskiego. Ze względu na fakt, że przed II wojną światową, lokalne zakłady opierały się głównie na kopiowaniu projektów francuskich i niemieckich, ich właściciele nie widzieli większego sensu w rozwijaniu szkół, mających kształcić przyszłych projektantów tkanin. Rozwój infrastruktury edukacyjnej miasta, miał być sprofilowany w głównej mierze na kwestie techniczne, przygotowanie majstrów, farbiarzy, którzy mogliby zastąpić sprowadzanych do tej pory w głównej mierze z innych terenów Polski i zagranicy ekspertów. W związku z tym pierwszą koncepcją uruchomienia w Łodzi uczelni wyższej były starania o utworzenie w mieście Politechniki⁹²². Mimo usilnych starań przedstawicieli lokalnej burżuazji i magistratu, do realizacji pomysłu nie doszło. Wraz z odzyskaniem niepodległości, w mieście otworzono Szkołę Włókienniczą, która szybko stała się kluczową jednostką tego typu działającą na ziemiach polskich. Była to jednak szkoła stricte techniczna.

Na podstawie badań, stwierdzić można, że edukacja artystyczna w mieście początkowo rozwijała się przede wszystkim dzięki prywatnym szkołom, skierowanym najczęściej do panien z kręgów zamożnej burżuazji i inteligencji, które rozwijały w nich swoje umiejętności malarskie. Mimo to dyrektorzy placówek zauważali potrzebę kształcenia projektantów tkanin, więc w przygotowywanych przez siebie programach, w ograniczonym zakresie proponowali również zajęcia z projektowania dla rzemiosła włókienniczego. Do idei rzemiosła odnosiły się również szkoły średnie, głównie żeńskie, które w okresie II RP, starał się otwierać lokalny magistrat. Na przestrzeni lat

⁹²² W. Łopaciński, *Projekt... op. cit., passim*.

30. ich absolwentki osiągały sukcesy na przeglądach artystycznych w kraju i zagranicą, pozytywnie oceniano również realizowany w szkołach program dydaktyczny⁹²³.

Analiza programów placówek, wskazuje, że omawiane kształcenie nie przygotowywało jednak do pracy w przemyśle, a raczej do otworzenia własnej, małej działalności rzemieślniczej. Mimo że większość mieszkańców miasta utrzymywała się pracując w przemyśle włókienniczym, wzornictwo tkanin traktowano poniekąd marginalnie, a pierwsza artystyczna uczelnia wyższa w Łodzi, powstała dopiero po zakończeniu II wojny światowej, w 1945 r. Na podstawie zachowanej dokumentacji można stwierdzić, że w okresie przedwojennym, lokalne zakłady zatrudniały niewielu projektantów, którzy swoje wykształcenie artystyczne zdobywali w głównej mierze w zakresie malarstwa. Do dzisiaj zachowało się niewiele informacji o konkretnych osobach podejmujących tego typu zadania, wiadomo jednak, że pracowały raczej w pojedynkę lub w parach. W tym zakresie na uwagę zasługują w szczególności Marceli i Tadeusz Sprusiakowie związani zawodowo z zakładami I. K. Poznańskiego oraz zatrudnieni w zakładach Ludwika Geyera - Helena Kosecka, Stanisława Wichanowa, Kazimierz Bury, Stanisław Piotrowski, Stefania Szumigaj, Stefan Tomczak i Aurelia Włochińska.

Przeprowadzona kwerenda programów dydaktycznych realizowanych w uczelni pozwala stwierdzić, że znaczny wpływ na powojenne losy PWSSP w Łodzi, miało międzywojenne środowisko artystyczne miasta. Przełomowym dla rozwoju sztuki momentem było osiedlenie się wybitnych artystów związanych z kręgami konstruktywistycznymi - Władysława Strzeмиńskiego i Katarzyny Kobro. Wykształceni w rewolucyjnych, radzieckich pracowniach, oboje żywo angażowali się w animowanie lokalnej kultury, a w swojej pracy artystycznej nie opierali się głównie na twórczości, ale również rozwijaniu teorii, w szczególności w zakresie edukacji. Dzięki ich staraniom, w latach 30. Łódź odwiedzali wybitni artyści tacy jak Albert Gleizes, a przemianowana na Instytut Propagandy Sztuki Galeria Miejska, regularnie organizowała odczyty i wykłady uświadamiające społeczność, która ze względów materialnych, często nie miała większych szans na zainteresowanie się sztuką. Najważniejszym osiągnięciem grupy a.r. założonej przez parę artystów w 1929 r., było

⁹²³ T. Seweryn, *Wystawa...*, *op. cit, passim*.

pozyskanie wśród kręgów europejskiej awangardy artystycznej, kolekcji dzieł, która od 1931 r. Eksponowana była w muzeum ulokowanym przy placu Wolności. W robotniczym mieście, na początku lat 30. ulokowano dzieła wybitnych przedstawicieli sztuki światowej: Hansa Arpa, Fernanda Légera czy konstruktywistów radzieckich⁹²⁴.

Oprócz upowszechniania sztuki szerokim masom odbiorców, Strzeмиński i Kobro silnie angażowali się również w edukację artystyczną, starając się wprowadzać swoje teorie i często odważne pomysły w życie, w lokalnych szkołach średnich. Poglądy pary artystów, według których sztuka powinna odpowiadać na współczesne potrzeby społeczeństwa, sprawiły, że w mieście coraz silniej interesowano się kwestią połączenia twórczości artystycznej z przemysłem. Uczniowie i uczennice awangardystów, uczyli się projektowania nowoczesnych form, z uwzględnieniem możliwości ich realizacji w zakładach produkcyjnych⁹²⁵.

W świetle zachowanej dokumentacji, w okresie międzywojennym, czynnikiem najsilniej determinującym lokalne podejście do wzornictwa tkanin, były fluktuacje koniunktury, które często boleśnie odbijały się na łódzkim przemyśle. Podczas gdy przed I wojną światową głównym rynkiem zbytu łódzkich tkanin były tereny Cesarstwa Rosyjskiego, wraz z rewolucją, kontakty handlowe zostały zerwane. W celu ratowania podupadających zakładów, środowisko łódzkich fabrykantów, silnie zaangażowało się we wspieranie władz rządowych w walce o przywrócenie wymiany handlowej. Mimo starań, nie przynosiły one jednak większych skutków, a łódzkie przedsiębiorstwa nastawione na tanią, masową produkcję zaczęły boleśnie odczuwać skutki kryzysu gospodarczego z przełomu lat 20. i 30. W wyniku tego procesu, ogromne zakłady włókiennicze, pod koniec lat 20. zaczęły być powoli wykupywane przez zagraniczne instytucje bankowe, a część z nich dostawała się również pod kuratelę państwa. Kwestia wzornictwa łódzkich tkanin nabrała znaczenia. Odbudowane po 123 latach rozbiorów państwo polskie, chętnie angażowało się w tworzenie narodowej ikonografii poprzez wprowadzanie do przestrzeni publicznej motywów opartych na tradycyjnych formach ludowych, ubranych w najpierw w nawiązujący do rozwijającego się w Europie nurtu Art Deco, a później modernizmu formy. Wraz z coraz większym

⁹²⁴ A. Nakov, *op. cit.*, s. 98

⁹²⁵ W. Strzeмиński, *Architektonizm...*, *op. cit.*, s. 342-343.

wpływem sfer rządowych na lokalne przedsiębiorstwa, formy te starano się wprowadzić również na produkowanych w mieście materiałach. Przykładem takiego działania mogą być pertraktacje prowadzone przez Zofię Stryjeńską z przedstawicielami lokalnych zakładów, w ramach których miała ona opracować modne wzory o charakterze ludowym. Mimo że projekty powstały, a artystka odwiedziła miasto, nie wprowadzono ich do produkcji⁹²⁶.

Rozwój przemysłu włókienniczego zahamował wybuch II wojny światowej. Niemcy pod pozorem modernizacji, znacznie zniszczyli parki maszynowe lokalnych zakładów, które w ograniczonym stopniu, w nowej rzeczywistości zaczęły produkować tkaniny dla okupanta. Jak wynika z badań, w okresie tym drukowano głównie tkaniny na podstawie wzorów przedwojennych, w dobie kryzysu operujących prostą kolorystyką oraz minimalistycznymi wzorami geometrycznymi czy bukietami drobnych, syntetycznie zaznaczonych kwiatów.

Ze względu na rejonizację przemysłu, po wojnie Łódź zachowała swój włókienniczy charakter, a utworzona w niej uczelnia artystyczna, od samego początku istnienia predestynowana była do aktywnego włączenia się we współpracę z zakładami przemysłowymi. Choć w kolejnych okresach postulowana centralnie współpraca przybierała różne formy, a także stosunkowo rzadko przynosiła zamierzone efekty, na przestrzeni dekad łódzka PWSSP zyskała status uczelni eksperckiej, której wysoko wyspecjalizowani wykładowcy, a także wykształceni przez nich absolwenci, w okresie PRL zdominowali krajowe środowisko projektantów tkanin przemysłowych. Jak wykazały badania, decydujący wpływ na formę kształcenia w łódzkiej PWSSP miał system gospodarki centralnie planowanej, w którym wzornictwo tkanin zaczęło odgrywać ważną rolę polityczną. W dobie silnej centralizacji, wszelkich podejmowanych w kraju zadań, władze chciały kontrolować wykorzystywane w przemyśle projekty, ponieważ silnie lansowano wizję sztuki dostępnej na co dzień, która kształtować miała gust społeczeństwa, a także wspierać proces wychowania ideologicznego. Podczas szeregu konferencji i zjazdów plastyków, w drugiej połowie lat 40. opracowano doktrynę socrealizmu, która miała stać się główną drogą, na której

⁹²⁶ Z. Stryjeńska, *op. cit.*, s. 192-193.

rozwijała się krajowa plastyka⁹²⁷. Podczas spotkań omawiano również kwestie projektowania, postulując potrzebę jak najbliższego powiązania wysiłków plastyków i realizujących obiekty zakładów. Główną orędowniczką symbiozy była Wanda Telakowska, która w okresie międzywojennym zawodów związana była z Wydziałem Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, a w okresie PRL kierowała Instytutem Wzornictwa Przemysłowego. W zakresie formy i stylistyki, włókiennictwo miało rozwijać się poprzez włączanie do wytwórczości masowej, tradycyjnych motywów ludowych, na których bazie opracowywano nowoczesną, geometryczną stylistykę. Jej określenie miało na celu wyróżniać polskie produkty na arenie międzynarodowej. Jednocześnie władze centralne, zdając sobie sprawę z trudnej sytuacji w jakiej po wojnie znalazł się przemysł włókienniczy, podkreślały, że początkowo należy zaspokoić ilościowe potrzeby obywateli dotyczące dostępności na rynku jakichkolwiek tkanin. Do walki o podnoszenie poziomu estetycznego wzornictwa przystąpiono po 1948 r.

Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Łodzi została utworzona w 1945 r., a jej główną siedzibą na kolejne trzydzieści lat została kamienica mieszkalna przy ul. Narutowicza 77. Podobnie jak w przypadku innych uczelni artystycznych, zwierzchnictwo nad nią powierzono artystom wywodzącym się z kręgu kolorystów, którzy w kolejnych latach zajmowali kluczowe dla rozwoju krajowej plastyki i wzornictwa funkcje centralne. Mimo że w okresie międzywojennym o utworzeniu jednostki kształcącej przyszłych projektantów przemysłowych marzyli także artyści z kręgu grupy a. r., powojenne władze nie zdecydowały się powierzyć stanowiska rektora Władysławowi Strzeмиńskiemu, który po kilku latach nauczania w szkole, nie godząc się z zasadami socrealizmu, został z niej zwolniony. Najważniejszymi postaciami, które położyły podwaliny pod dalszą realizację procesu dydaktycznego w jednostkach odpowiedzialnych za kształcenie w zakresie projektowania włókienniczego były Teresa Tyszkiewicz i Maria Obrębska-Stieber. Podobnie jak inni pracownicy uczelni, artystki w kolejnych latach zaangażowały się w kreowanie krajowego wzornictwa, publikując teksty w branżowej prasie, a także prowadząc kursy doszkalające dla nielicznych wówczas plastyków zatrudnionych w zakładach produkcyjnych. Ważną postacią

⁹²⁷ J. Nowosielski, *op. cit.*, *passim*.

związaną z uczelnią w omawianym okresie był także przedwojenny mistrz żakardu Lucjan Kintopf, którego przeniesiono do łódzkiej uczelni z Poznania, w celu uzdrowienia sytuacji najslabiej rozwiniętej względem innych funkcjonujących w PWSSP, specjalizacji tkackiej.

Kwerenda uczelnianych archiwów pozwoliła określić współpracę PWSSP z przemysłem włókienniczym, jako jeden z najważniejszych czynników kształtujących rozwój uczelni w okresie PRL. Już w początkach działalności w latach 40., szkoła uzależniona była od wytycznych płynących z Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Ministerstwa Przemysłu Lekkiego. Na przestrzeni dekad oba resorty, angażowały się w realizowanie prowadzonego w uczelni procesu dydaktycznego, a także dopasowywanie go do obowiązującej ideologii oraz aktualnej sytuacji gospodarczej kraju. Wobec ustawicznej walki o podniesienie poziomu estetycznego krajowych tkanin, przy jednoczesnej możliwości sprawowania kontroli nad wzorami, wspomniane resorty wyodrębniały w swoich strukturach jednostki mające z jednej strony opracowywać wytyczne dla wzornictwa, zaznajamiać pracowników z najnowszymi światowymi tendencjami i rozwijać ich wiedzę z zakresu sztuki, z drugiej kontrolować poziom proponowanych w poszczególnych zakładach deseni tkanin podczas BKO, organizowanych przez prawie cały omawiany w pracy okres. Najważniejszą tego typu instytucją był podległy MKiS, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, utworzony w 1950 r., dla powstania którego podstawą była działalność Biura Nadzoru Estetyki Produkcji działającego od 1947 r. Analogiczną rolę w MPL, pełniło utworzone w 1960 r. Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego.

Oprócz władz centralnych, w swojej codziennej pracy, uczelnia uzależniona była również od szeregu jednostek reprezentujących krajowy przemysł włókienniczy. W celu sprawnej realizacji procesu dydaktycznego, uczelnia musiała polegać na pomocy ze strony zakładów włókienniczych oraz zjednoczeń poszczególnych branż, w zakresie dostępności surowców, fundowania nagród w konkursach, a przede wszystkim możliwości realizowania prac studenckich i części zajęć w zakładach włókienniczych lub użyczonych warsztatach. W związku z tym łódzka uczelnia zabiegała o dobre kontakty z poszczególnymi gałęziami włókiennictwa. Na podstawie badań, zaobserwować można nierówność w kwestii skali podejmowanej współpracy w

zależności od branży, charakteryzującą problem już od lat 40. Według zachowanej dokumentacji, najpełniej korzystającym z dopływu projektantów oraz wprowadzanych metod współpracy, było Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego, będące największą z podlegających MPL jednostek. Owocność współpracy wynikała z faktu, że w branży stosunkowo szybko otwierano kolejne komórki wzorcujące, w których znaleźć mogli zatrudnienie absolwenci uczelni. Na przeciwnym biegunie znajdowały się Zjednoczenia Dziewiarskie, Wełniane i Lniarskie, w których wzornictwo powstawało na poziomie splotu, a nie nanoszonego na gotową tkaninę nadruku. Jak wykazały badania, nierówność tej nie udało się przewalczyć w kolejnych dekadach. W opinii branżowych ekspertów, za problem odpowiedzialna była uczelnia, która nie przykładła wystarczającej uwagi do kształcenia w zakresie technicznych aspektów powstawania tkanin. Podczas gdy w przypadku druku, wzór łatwo było dostosować do możliwości zakładów, w przypadku tkactwa, powstawał on na poziomie splotu, a więc do jego opracowania potrzebne było perfekcyjne opanowanie warsztatu. Mimo że jak wykazały badania, przygotowanie nielicznych absolwentów specjalizacji tkackich do pracy w zakładach oceniano raczej krytycznie, polepszenie procesu dydaktycznego w tym zakresie nie było możliwe, ze względu na fakt, szybkiej aktualizacji maszyn w zakładach, które nie trafiały jednak do warsztatów szkolnych. W efekcie studenci uczyli się opracowywać wzory tkackie na maszyny, których często już nie wykorzystywano w przemyśle⁹²⁸.

Na podstawie analizy zachowanej dokumentacji, uznać można, że mimo że wszystkie zaangażowane we współpracę jednostki, poświęcały wiele czasu opracowywaniu analiz i poszukiwaniu rozwiązań, rzadko dochodziło do ich wprowadzenia w życie. Świadczyć może o tym fakt, że podczas kolejnych omawianych w pracy konferencji, poruszano te same problemy, jednocześnie modyfikując sposoby ich rozwiązania, dostosowując do aktualnej sytuacji politycznej i gospodarczej. Większość postulatów wygłaszanych podczas tego typu spotkań pozostawała więc jedynie propozycjami, których wprowadzenie w życie nie było możliwe ze względów finansowych, a czasami również systemowych. Prawdliwość tę dobitnie ilustrują

⁹²⁸ AASPL, Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972, *Protokół z posiedzenia przedstawicieli przemysłu bawełnianego, jedwabniczego i lniarskiego w dniu 20 czerwca 1962 w Łodzi*, 1962-1972, sygn. 1/158, s. 1.

trudności związane z budową gmachu dla uczelni, która planowano rozwiązać już w latach 50. Mimo zapewnień władz centralnych i regularnych dyskusji na temat projektu, łódzka PWSSP przez 30 lat funkcjonowania, praktycznie nie dysponowała infrastrukturą dopasowaną do charakteru prowadzonego w niej procesu dydaktycznego.

Według memoriałów kierowanych przez władze uczelni do odpowiednich resortów na przestrzeni dekad, naczelnym problemem generującym szereg trudności był brak odpowiedniego finansowania szkoły, w której do 1976 r. proces dydaktyczny realizowano w kilku odległych od siebie budynkach. Na podstawie zachowanych archiwaliów stwierdzić można, że szkoła usilnie zabiegała u przedstawicieli MPL o dostarczanie odpowiednich maszyn i surowców, które miały zapewnić celowość nauczania. Postulaty te, rzadko były jednak realizowane, a przekazania dotyczyły w znacznej mierze surowców potrzebnych do produkcji. Szkoła nie mogła z resztą pozwolić sobie na zainstalowanie większej ilości maszyn, na których studenci mogliby przygotowywać się do pracy w zakładach. Problemy finansowe PWSSP, a także słabość ekonomiczna kraju, determinowały kształt współpracy pomiędzy uczelnią, a przemysłem w całym okresie PRL. Analizując historię rozwoju współpracy zaobserwować możemy, że oprócz kwestii finansowych, postulaty opracowywane przez instytucje centralne i w środowisku uczelni, nie były realizowane również dlatego, że najczęściej ograniczały się do padających podczas spotkań obietnic, które nie posiadały jednak żadnej podstawy prawnej. Problem ten starano się zniwelować poprzez wprowadzenie w życie Uchwały 108 z 16 marca 1963 r. dotyczącej zasad współpracy pomiędzy szkołami wyższymi a jednostkami organizacyjnymi gospodarki społecznej. Na jej mocy uczelnia zaczęła realizować konkretne zadania na potrzeby przemysłu, do najważniejszych z nich w latach 60. należało opracowanie wzornictwa tkanin dziecięcych i dekoracyjnych, które odpowiadałyby skali socjalistycznego budownictwa.

Przeprowadzone badania wykazały, że współpraca uczelni z przemysłem w kolejnych okresach przybierała różną skalę. Podczas gdy po II wojnie światowej trudno było myśleć o rozbudowywaniu infrastruktury służb wzorniczych, w latach 60. podjęto szereg działań, które przyczyniły się do utworzenia przy poszczególnych zakładach włókienniczych komórek wzorcujących, mających stanowić podstawowe miejsce

zatrudnienia dla absolwentów Wydziału Włókienniczego. Proces ten nie postępował jednak równomiernie, na utworzenie oddzielnych jednostek w obrębie zakładów mogły pozwolić sobie jedynie te najlepiej prosperujące. Oznaczało to, że nie wszyscy z absolwentów mogli liczyć na zatrudnienie w zawodzie. W komórkach wzorcujących konkurować musieli z wychowankami średnich szkół plastycznych, które również kształciły w zakresie projektowania wzorów⁹²⁹. Mimo to, najzdolniejsi studenci łódzkiej PWSSP znajdowali zatrudnienie w strukturach centralnych i zyskiwali pozycję ekspertów w oczach opinii publicznej i władz zainteresowanych resortów. Na podstawie artykułów publikowanych w branżowych wydawnictwach oraz zachowanych archiwaliów, możemy stwierdzić, że PWSSP już w latach 50. uznawano za uczelnię kluczową dla dalszego rozwoju krajowego wzornictwa, którą to pozycję szkole udało się utrzymać do transformacji ustroju.

Tytułową współpracę, oprócz wspominanie fluktuacji natężenia, charakteryzowała różnorodność podejmowanych w jej ramach działań. Absolwenci uczelni opracowywali wytyczne dla wzornictwa tkanin na poziomie centralnym, byli projektodawcami w zakładach przemysłowych, a także realizowali zadania nie tylko na potrzeby rynku lokalnego, ale również w ramach produkcji przeznaczonej na eksport i realizowanej dla zagranicznych firm⁹³⁰. Oprócz dostarczania wysoko wykwalifikowanych pracowników, ważnym elementem współpracy, którego realizacja nasiliła się w latach 60. było prowadzenie akcji doszkalającej. Proces ten zapoczątkowano już w latach 50. kiedy wykładowcy PWSSP prowadzili plenery terenowe, mające pobudzać kreatywność i świadomość zatrudnionych w zakładach plastyków. Według zachowanej w AASPL dokumentacji, wydarzenia tego typu, organizowano jeszcze w latach 70., jednocześnie analizując ich znaczenie dla dalszego rozwoju służb wzorniczych. Podczas gdy w latach 50. i 60. akcja doksztalcania przyjmowała w głównej mierze charakter doraźny, pojedynczych spotkań, wraz z kolejną reformą szkolnictwa wyższego realizowaną na przełomie lat 60. i 70. planowano, aby szkoła zaangażowała się w proces w sposób stały. W tym celu

⁹²⁹ APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960*, 1960, sygn. 908.

⁹³⁰ D. Michno, B. Toeplitz, *op. cit.*, s. 1.

planowano utworzyć studia zaoczne i studium podyplomowe. Podobnie jak w przypadku innych ambitnych planów resortu, do realizacji zamierzeń nie doszło ze względu na brak możliwości odpowiedniego finansowania przedsięwzięcia. Analiza dokumentacji dotyczących wspomnianych prób, wskazuje jednak na fakt, że władze centralne doceniały proces dydaktyczny realizowany w uczelni. Wpływ na pozytywne oceny miała również aktywność środowiska uczelni na polu oddolnego opracowywania zasad kolejnych reform. Na podstawie informacji przekazywanych przez wieloletniego pracownika uczelni, prof. Henryka Andersa, a także zachowanych w archiwach szkoły dokumentów, zauważyć możemy, że łódzka PWSSP uznawana była za szkołę poniekąd modelową, a opracowywane w niej rozwiązania, władze centralne planowały wprowadzać również w innych placówkach tego typu⁹³¹. Mimo trudności w realizowaniu postulaty ścisłej współpracy uczelni z siłami przemysłowymi, w oczach władz centralnych, uczelnia najlepiej spośród krajowych PWSSP wywiązywała się z zadania.

Analiza zebranych materiałów pozwoliła ustalić również, w jakich warunkach pracowali krajowi projektanci tkanin. Problem ten stanowił ważny punkt debaty prowadzonej w kręgu projektantów i centralnych instytucji animujących wzornictwo, dotyczącej roli projektanta w systemie socjalistycznym. Zagadnieniu poświęcono szereg artykułów w prasie branżowej⁹³². Mimo prób tworzenia mało precyzyjnych definicji, plastyk zatrudniony w zakładach przemysłowych, powinien być odpowiedzialny w głównej mierze za kształtowanie gustu społecznego. Jak wykazały badania na przestrzeni lat 60. i pod koniec dekad, idea ta ewoluowała i coraz głośniej mówiło się o potrzebie odpowiadania na oczekiwania konsumentów. Zaobserwować możemy więc powolne odchodzenie od silnie scentralizowanego wzornictwa, w ramach którego władze starały się realizować postulat wychowania estetycznego i ideologicznego społeczeństwa, w kierunku bardziej wolnorynkowego podejścia opartego na przekonaniu, że to popyt powinien determinować podaż⁹³³.

⁹³¹ H. Anders, *op. cit.*, s. 109.

⁹³² J. Berent, *op. cit.*, s. 19.

⁹³³ W. Zaborowski, M. Kochanowicz, *op. cit.*, s. 264.

Mimo wspomianej przemiany, na przestrzeni lat 60. i 70. praca projektanta zatrudnionego w komórce wzorcującej nie była łatwa. Jak wykazały badania, podobnie jak w innych zawodach, plastycy byli zobowiązani do wypełniania planów miesięcznych, co często trudno skorelować było ze specyfiką zawodu opartą na kreatywnej pracy twórczej. Efekty pracy absolwentów łódzkiej uczelni poddawane były ocenom przez Branżowe Komisje Ocen, które decydowały o odrzuceniu lub wprowadzeniu wzoru do produkcji. Mimo że wykształceni w PWSSP projektanci, zdobywający gruntowną podbudowę ogólnoartystyczną, o której znaczny wymiar zabiegało środowisko uczelni, proponowali odważne, wpisujące się w zachodnie tendencje rozwiązania, często były one odrzucane ze względu na fakt, że nie były odpowiednio dopasowane do możliwości produkcyjnych zakładów lub nie trafiały do konserwatywnych, komercyjnych gustów dyrektorów handlowych. W okresie PRL władze komunistyczne korzystały również z usług firmy Fred Carlin, prognozującej trendy i proponującej gotowe kolekcje wzorów⁹³⁴. W związku z tym, praca projektanta często była ograniczana jedynie do skopiowania zaproponowanego przez francuzów wzoru i dostosowania go do możliwości krajowego przemysłu. Mimo to projektantów zachęcano do kreatywności i opracowywania świeżych wzorów, chociażby poprzez włączenie ich w ideę współzawodnictwa pracy, którą najsilniej lansowano w latach przed odwilżą polityczną w 1956 r. W kolejnych dekadach podobną funkcję pełniły regularnie organizowane konkursy na wzory organizowane przez poszczególne Zjednoczenia, w których często zwyciężali absolwenci łódzkiej PWSSP.

Wymienione trudności skutecznie zniechęcały absolwentów do podejmowania zatrudnienia w zakładach produkcyjnych. Z kwerendy materiałów archiwalnych, wynika że w latach 60. przemysł włókienniczy zaczął również odczuwać negatywne skutki centralizacji włókiennictwa w okręgu łódzkim. Studenci wykształceni w szkole, niechętnie przyjmowali zatrudnienie w zakładach zlokalizowanych w innych częściach kraju. Podczas gdy większość zakładów bawełnianych zlokalizowana była w mieście, przemysł wełniany i lniarski rozwijały się w głównej mierze w oddalonych ośrodkach, co pogłębiało wspomnianą różnicę w skali współpracy łódzkiej uczelni z zakładami reprezentującymi poszczególne branże.

⁹³⁴ *Informacje o..., op. cit.*, s. 55.

Kwerenda archiwaliów uczelni oraz prasy kulturalnej wskazuje, że silna koncentracja dydaktyki na kształceniu przyszłych projektantów przemysłowych niosła ze sobą jeszcze jeden negatywny skutek. Już w latach 50. środowisko łódzkiej uczelni zaczęło zauważać, że monopolizacja procesu nauczania przez treści związane z włókiennictwem, prowadzi do silnego sprofilowania lokalnego środowiska artystycznego. Ze względu na fakt, że na uczelni nie kształcono raczej malarzy i rzeźbiarzy, dominującą sekcją w lokalnym okręgu ZPAP była Sekcja Projektowania Przemysłowego⁹³⁵. Trudno było więc mówić o rozwoju artystycznym regionu, rzadko dochodziło do wymiany poglądów na temat „sztuki czystej”, które nawet w oczach władz centralnych miały stanowić przyczynek do rozwoju krajowego wzornictwa. Nie oznacza to jednak, że wykładowcy łódzkiej uczelni ograniczali się jedynie do projektowania przemysłowego, o czym świadczyć mogą licznie organizowane na przestrzeni dekad w mieście wystawy malarstwa. Kolejnym świadectwem teoretycznej aktywności łódzkiego środowiska na polu sztuki czystej są „Notatki” Teresy Tyszkiewicz⁹³⁶. Po 1945 r. artystka poświęciła się dydaktyce, a także kreowania krajowego wzornictwa, regularnie współpracując z instytucjami centralnymi oraz biorąc udział w Branżowych Komisjach Ocen. Mimo to poświęcała wiele czasu na refleksje na temat malarstwa, co zauważyć możemy w ewolucji jej drogi artystycznej, od zachowawczych prac kolorystycznych w kierunku odważnych i stosunkowo minimalistycznych prac taszystowskich, które tworzyła w latach 60. i 70.

Wspominany problem monopolizacji kształcenia przez treści związane z włókiennictwem, odnosił się do konfliktu interesów zatrudnionych w uczelni artystów, a oczekiwań zakładów przemysłowych i zainteresowanych resortów. Analizując dokumenty zachowane w archiwum szkoły, zauważyć możemy, że na przestrzeni dekad, często podnoszono problem zbyt technicyzacji procesu nauczania. Mimo że większość zatrudnionych w uczelni artystów rozumiała rolę nadaną szkole, nie godziła się na dalsze ograniczanie wymiaru godzin poświęconych na ogólnoartystyczny rozwój studentów, kosztem zwiększania zajęć specjalizacyjnych. Kontrowersje związane z proporcjami poszczególnych zajęć w programie dydaktycznym, starano się rozwiązać

⁹³⁵ H. Pawlak, *op. cit.*, s. 1-3.

⁹³⁶ T. Tyszkiewicz, *Notatki...*, *op. cit.*, *passim*.

na poziomie centralnym, kiedy to przy okazji reformy szkolnictwa wyższego z 1968 r., odgórnie ustalono procentowy udział poszczególnych składowych⁹³⁷. Podobnie jak w przypadku innych centralnych wytycznych, uczelnia dostosowała się do wymogów.

W związku z rozwojem służb wzorniczych, w branżowej prasie i kręgach uczelni zaczęto zauważać również, jak trudne są warunki pracy plastyka w zakładach włókienniczych. Kwestia ta wpisywała się w coraz wyraźniejszej w latach 60. w kręgu projektantów i centralnych instytucji animujących wzornictwo, dyskusji na temat roli projektanta w systemie socjalistycznym. Zagadnieniu poświęcono szereg artykułów w prasie branżowej. Mimo prób tworzenia mało precyzyjnych definicji, plastyk zatrudniony w zakładach przemysłowych, powinien być odpowiedzialny w głównej mierze za kształtowanie gustu społecznego. Idea ta ewoluowała na przestrzeni lat 60. i pod koniec dekady, coraz głośniej mówiło się o potrzebie odpowiadania na oczekiwania konsumentów. Zaobserwować możemy więc powolne odchodzenie od silnie scentralizowanego wzornictwa, w ramach którego władze starały się realizować postulat wychowania estetycznego i ideologicznego społeczeństwa, w kierunku bardziej wolnorynkowego podejścia opartego na przekonaniu, że to popyt powinien determinować podaż⁹³⁸.

Początkowo proponowana przez władze symbioza nie była łatwa do zrealizowania. Środowisko uczelni, w którym dominowali artyści uprawiający sztukę czystą, choć otwarcie nie krytykowało polityki resortu, często nie zgadzało się z nią, zaniepokojone powolną technicyzacją poszczególnych specjalizacji. Już w pierwszym okresie rozwoju zarysował się więc problem połączenia w programie uczelni dwóch nurtów. Na przestrzeni kolejnych dekad, kadra PWSSP podzielona była na zwolenników kładzenia nacisku na rozwój ogólnoplastyczny studentów i orędowników jak najlepszego przygotowania ich do pracy w zakładach przemysłowych. Pierwsi za najważniejszy cel kształcenia uważali rozbudzanie kreatywności przyszłych absolwentów, drudzy proponowali wprowadzanie do programów dydaktycznych większej ilości zajęć praktycznych oraz tych z zakresu techniki i technologii powstawania tkanin. Mimo przeciwnych koncepcji, pod naciskiem władz

⁹³⁷ J. Ładnowska, *op. cit.*, s. 207.

⁹³⁸ W. Zaborowski, M. Kochanowicz, *op. cit.*, s. 264.

centralnych, kształtujący łódzką uczelnię artyści stosunkowo szybko zdali sobie sprawę, że dalszy rozwój instytucji, możliwy jest jedynie na drodze spełniania oczekiwań przemysłu i władz centralnych. Mimo pojawiających się w latach 40. i 50. gróźb zamknięcia uczelni⁹³⁹, szkoła dostosowując swój program do wytycznych centralnych, na przestrzeni dekad udowodniła zasadność swojego funkcjonowania.

Analizując historię lokalnego wzornictwa tkanin, zauważyć możemy, że zarówno w okresie przedwojennym jak i powojennym, głównym czynnikiem determinującym podejmowane na tym polu starania były kwestie rentowności i materialne. W okresie PRL, ambitne plany kształtowania gustu społecznego, często przegrywały w starciu z niskimi możliwościami finansowymi i infrastrukturalnymi krajowego przemysłu. Mimo to łódzka PWSSP, której środowisko już w latach 50., zrozumiało że dalszy rozwój uczelni uzależniony jest od jej współpracy z przemysłem, na przestrzeni dekad aktywnie angażowała się w opracowywanie kolejnych analiz krajowego wzornictwa. Na podstawie zachowanej dokumentacji wnioskować możemy, że kwestia współpracy z przemysłem była również główną determinantą realizowanego w uczelni procesu dydaktycznego. Szybkie reagowanie na zapotrzebowanie poszczególnych branży włókienniczych, a także centralnie formułowane postulaty dotyczące edukacji, w teorii miały przyczynić się do merytorycznego i materialnego rozwoju szkoły. Mimo to, starania środowiska szkoły czynione na tym polu, rzadko przynosiły uczelni wymierne korzyści. Postulowana na poziomie centralnym współpraca, a raczej opracowanie jej zasad było procesem wyjątkowo czasochłonnym, w ramach którego rzadko przechodzono od myśli do czynów. Konieczność jej realizacji, przyczyniła się jednak w znacznej mierze do rozwoju refleksji nad wzornictwem, w którym to procesie łódzka PWSSP i jej absolwenci odgrywali w okresie PRL kluczową rolę.

Jednym z celów badań było zbadanie rozwijającej się w systemie socjalistycznym myśli teoretycznej nad wzornictwem, jako specyficzną dziedziną sztuki, a także w jaki sposób starano się realizować postulat sztuki dostępnej na co dzień, poprzez wiązanie wysiłków sił artystycznych i przemysłowych. Zrealizowana kwerenda wykazała, że w krótkim czasie funkcjonowania, łódzka uczelnia stała się

⁹³⁹ D. A. Mętrak, *op. cit.*, s. 527.

jedną z wiodących Państwowych Wyższych Szkół Sztuk Plastycznych w kraju, a także kluczową dla dalszego rozwoju przemysłu lekkiego.

Zgodnie z tematem pracy, przedstawione w niej zagadnienia dotyczą w znacznej mierze zakładów łódzkich, z których największy odsetek stanowiły te opierające swoją produkcję na bawelnie. Na podstawie wykonanych analiz, zaobserwować można jednak, że łódzka uczelnia miała stanowić zaplecze naukowe również dla zakładów wykorzystujących inne metody produkcji i surowce, rozwijanych w czasami odległych od centrum częściach kraju (np. branża wełniarska, lniarska). Jak wykazano współpraca uczelni z ogółem przemysłu włókienniczego nie przebiegała więc jednolicie, a w przypadku każdej z gałęzi pozostających pod zwierzchnictwem Ministerstwa Przemysłu Lekkiego pojawiały się inne problemy. Opisane w pracy podstawy zasad organizowania współpracy uczelni z przemysłem, stanowią bazę do dalszych badań, które pozwolą określić na jakim poziomie rozwoju znajdowały się poszczególne branże, a także w jakich warunkach rozwijało się w nich wzornictwo tkanin.

Podczas gdy kwerenda archiwaliów pozwala na określenie wykorzystywanych metod, a także stojącego za ich wdrażaniem zaplecza teoretycznego dotyczącego kształtowania wzornictwa w systemie gospodarki centralnie planowanej, w pracy w znacznie mniejszym stopniu poruszone zostały kwestie związane z formalnymi aspektami stylistyki projektowanych przez łódzkie środowisko tkanin. Na podstawie zachowanych próbek zauważyć możemy ich bliskie podobieństwo do ówczesnej produkcji krajów zachodnich, co świadczy o fakcie, że polscy projektanci uważnie śledzili zmieniające się trendy oraz starali, aby tkaniny znajdowały również nabywców na rynkach zagranicznych. Z drugiej strony wniosek ten potraktować można jako wstępny, ogólną prawidłowość. Ze względu na mnogość źródeł z których pozyskiwano wzory drukowane na krajowych tkaninach, obecnie często trudno jest ustalić czy próbka oglądanej tkaniny, operuje wzorem skopiowanym lub zainspirowanym jednym z rozwiązań zachodnich, czy jest może w pełni autorskim projektem zatrudnionego w zakładach projektanta. Obszar ten stanowi więc pole do dalszych badań nad wpływem opisanych w pracy wytycznych centralnych na popularność poszczególnych typów wzorów. Zebrane materiały mogą stanowić również bazę do dalszej refleksji nad tempem przyjmowania w się w kraju socjalistycznym, tendencji rozwijających się na

rynkach kapitalistycznych: np. popularności form secesyjnych na przełomie lat 60. i 70⁹⁴⁰. Opisane w pracy podłoże teoretyczne, pozwala również lepiej zrozumieć podejście władz centralnych do sztuki abstrakcyjnej, która mimo lansowanego w ramach socrealizmu powrotu do figuratywności, pozostawała głównym kierunkiem rozwoju dla polskiego wzornictwa i sztuki w okresie PRL. Dogłębna analiza procesu pozwoli również na przybliżenie szerszej publiczności dokonań poszczególnych artystów związanych zawodowo z zakładami przemysłowymi, których praca na przestrzeni dekad rzadko była podpisywana. Omówione w pracy prawidłowości stanowią więc bazę do dalszych poszukiwań dotyczących sylwetek konkretnych projektantów, a także historii stylistycznego rozwoju krajowego wzornictwa tkanin, determinowanego w głównej mierze przez wychowanków łódzkiej uczelni.

⁹⁴⁰ B. Toeplitz, *Czy powrót Art Nouveau*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, dodatek do miesięcznika „Przegląd Włókienniczy” 1963, nr 1-2, s. 1.

Spis absolwentów projektowania tkanin na PWSSP w Łodzi 1945-1989

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Adamska	Bogumiła	1943	1963	1969
Alisiak	Krystyna	1958	1985	1993
Andoniowa-Pieczętkowska	Maria	1955	1982	1988
Antecka	Elżbieta	1951	1971	1977
Antoniewicz	Barbara	1945	1963	1969
Antoszczyk	Katarzyna	1956	1978	1984
Arabski	Jacek	1945	1963	1969
Bachmat-Majchrzak	Małgorzata	1946	1963	1968
Badora	Kazimierz	1935	1964	1969
Badowska	Monika	1960	1979	1986
Badziak	Andrzej	1949	1968	1975
Bakinowska	Anna	1933	1956	1960
Banaszkiewicz	Jolanta	1926	1951	1953
Baraniak	Stefania	1945	1964	1971
Bartczak	Krystyna	1929	1950	1955
Bartczak	Andrzej	1945	1963	1969
Bartczak	Teresa	1961	1981	1987
Bartoszewska	Zofia	1925	1958	1965
Bącała	Helena	1927	1950	1955
Bączewska	Julita	1947	1967	1973
Bąkówna	Irena	1927	1947	1955
Beldycki	Maciej	1953	1977	1985
Berent	Janusz	1925	1948	1953
Bereźnicka	Maria	1949	1969	1974
Bernacik	Małgorzata	1955	1978	1984

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Białobrzaska	Małgorzata	1961	1981	1987
Bieniowska	Bożena	1945	1965	1970
Biskupska	Remigia	1954	1973	1978
Błaszczuk	Jadwiga	1944	1964	1970
Błaszczuk	Adriana	1967	1985	1990
Bławut	Stefan	1925	1955	1962
Błażewska	Anna Maria	1955	1979	1986
Bobińska-Kolczak	Alicja	1934	1954	1964
Bobolowicz	Krystyna	1936	1955	1965
Bodurkiewicz	Maria	1952	1972	1980
Bogacz	Krystyna	1948	1969	1975
Bogdańska-Tylus	Latosława	1942	1961	1967
Bojanowski	Piotr	1946	1966	1972
Bojmowicz	Józef	1929	1966	1972
Bolanowski	Zdzisław	1942	1963	1968
Borek	Małgorzata	1965	1985	1993
Borkowska	Barbara	1957	1978	1986
Born	Jerzy	1936	1958	1964
Boruch	Janina	1938	1958	1964
Brandyk	Przemysław	1946	1966	1972
Bretsznajder	Tomasz	1941	1963	1968
Bryll	Ewa	1956	1976	1982
Brzęczek	Aleksander	1930	1953	1968
Brzostowska	Alicja	1954	1987	1992
Bublewicz	Jerzy	1938	1960	1967
Buczkowski	Henryk	1930	1952	1960
Budlewska	Jadwiga	1920	1949	1955

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Budziarek	Maria	1958	1978	1985
Butarewicz	Danuta	1931	1952	1963
Cantillo	Maria	1946	1965	1971
Celej	Krystyna	1953	1978	1984
Celmar	Katarzyna	1951	1973	1978
Cesielska	Maria	1935	1952	1959
Chalot	Jolanta	1960	1980	1987
Charytoniuk	Krzysztof	1950	1969	1974
Chmielecki	Marian	1935	1955	1962
Choczaj	Lidia	1970	1988	1994
Chrabąszcz	Jarosław	1960	1982	1987
Chróściej	Alicja	1943	1965	1971
Cieciura	Piotr	1951	1970	1975
Cielewicz	Tadeusz	1946	1969	1977
Ciesielski	Włodzimierz	1934	1952	1959
Cieślewicz	Barbara	1949	1969	1974
Cieślik	Mariola	1965	1985	1992
Cieślikowska	Gabriela	1929	1951	1958
Cieślińska	Anna	1944	1965	1970
Cuchra-	Jan	1944	1966	1978
Cuper	Barbara	1944	1962	1968
Cybulska	Barbara	1968	1988	1994
Cygan	Włodzimierz	1953	1974	1980
Czajkowski	Juliusz	1942	1960	1966
Czapliński	Andrzej	1953	1979	1985
Czapski	Wiesław	1932	1954	1965
Czarska	Aleskandra	1950	1969	1974

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Czechowska	Dobrosława	1935	1953	1962
Czerwińska	Jadwiga	1926	1950	1957
Czudak	Małgorzata	1968	1988	1994
Czyżyk-Kołodziejska	Izabela	1946	1967	1976
Ćwiek	Renata	1959	1979	1985
Ćwiek-Ugarenko	Wanda	1952	1972	1977
Ćwiętkowska	Bożena	1967	1987	1993
Ćwikliński	Witold	1940	1963	1968
Dachtera	Henryka	1946	1964	1970
Dadak	Joanna	1964	1984	1990
Dalek	Andrzej	1959	1980	1986
Daroch	Wiesław	1949	1967	1975
Darowski	Krzysztof	1963	1984	1990
Dawidziuk	Mikołaj	1944	1963	1969
Dąbrowska	Krystyna	1922	1947	1952
Dąbrowska	Magdalena	1939	1960	1967
Denisiuk	Jerzy	1943	1965	1971
Derdzikowski	Jerzy	1949	1967	1978
Deredos	Nina	1961	1984	1991
Dębczak	Marzena	1963	1983	1989
Dierżykray-Morawska	Katarzyna	1958	1979	1987
Dietrych	Maria	1965	1985	1990
Dmowska	Elżbieta	1945	1965	1971
Domańska	Ewa	1944	1962	1968
Domański	Wojciech	1942	1968	1975
Dominiak	Włodzimierz	1955	1978	1986

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Dominik	Jacek	1961	1982	1988
Drenkowska	Krystyna	1950	1971	1976
Drybała	Elżbieta	1951	1971	1976
Drzewiecka	Alicja	1937	1955	1965
Dubrowin	Jan	1957	1976	1981
Dunajczyk	Małgorzata	1963	1983	1989
Duś	Janusz	1959	1980	1986
Dybowska	Danuta	1929	1947	1955
Dyląg	Zofia	1946	1966	1972
Dymecka	Maria	1934	1953	1965
Dziedziul	Barbara	1942	1969	1974
Dzieniakowska	Agnieszka	1951	1971	1978
Dzierzgowski	Maksymilian	1935	1959	1969
Dzięgielewski	Ryszard	1943	1964	1969
Faberkiewicz	Teresa	1928	1946	1952
Fall Papa	Mombaje	1945	1973	1975
Farbisz	Kasjan	1947	1968	1974
Felisiak	Zbigniew	1948	1970	1977
Filipowicz	Paweł	1960	1980	1987
Fiszer	Beata	1962	1984	1990
Frąckowicz	Anna	1966	1988	1993
Fryczka	Zdzisław	1942	1963	1968
Frydzyński	Bronisław	1934	1954	1960
Frymark	Kazimiera	1931	1951	1955
Furmańczyk	Ewa	1945	1963	1970
Gajda	Grażyna	1935	1953	1959
Gall	Tadeusz	1940	1960	1966

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Galan	Barbara	1949	1973	1978
Galkiewicz	Ludmiła	1956	1977	1984
Gancarz	Barbara	1936	1955	1964
Gapik-Michniczenko	Maria	1933	1951	1958
Garda	Jadwiga	1944	1962	1968
Gawińska-Czyż	Monika	1940	1960	1967
Gawlik	Anna	1959	1981	1986
Gawlik	Małgorzata	1957	1978	1985
Gawrysiak	Teresa	1932	1983	1989
Gębala	Jan	1938	1963	1969
Gidaszewska	Kazimiera	1924	1948	1952
Gieraga	Andrzej	1934	1965	1971
Głazewska-	Julita	1968	1987	1994
Głowacka	Magdalena	1951	1971	1977
Gonera	Izabela	1953	1976	1992
Gorzuchowska	Helena	1929	1955	1965
Górecka	Elżbieta	1937	1963	1969
Górska	Zofia	1954	1974	1980
Górska	Żaneta	1967	1988	1994
Grabarz	Renata	1945	1964	1970
Grabecka	Danuta	1935	1953	1960
Grodek	Jan	1939	1961	1967
Gruszczyński	Wiesław	1924	1946	1953
Gruszecka	Ewa	1961	1980	1986
Grzelak	Halina	1936	1954	1960
Grzelak	Mirosława	1960	1980	1986
Grzelak	Teresa	1959	1979	1986

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Grzeszczak	Tomasz	1946	1965	1971
Grzybowska	Jadwiga	1929	1949	1955
Gumiela	Andrzej	1955	1976	1983
Gurowska	Ewa	1951	1969	1974
Guzowska	Anna	1939	1958	1964
Haba	Andrzej	1957	1982	1988
Habdas	edward	1939	1958	1964
Hajnrych	Taduesz	1931	1951	1957
Hak	Jan	1940	1964	1970
Halat	Aleksander	1936	1955	1965
Hansowa	Tamara	1918	1947	1952
Harasimowicz	Hanna	1948	1969	1976
Hejke	Zofia	1962	1986	1991
Hempel	Wojciech	1949	1967	1972
Herbik	Marek	1964	1985	1991
Hermanowa	Maria	1912	1946	1952
Hilczer	Krystyna	1946	1967	1973
Hłoduńska	Elżbieta	1952	1975	1983
Holcgreber	Wojciech	1945	1965	1982
Hołowko	Tadeusz	1929	1954	1960
Horbaczewska	Magdalena	1951	1969	1974
Hrycek	Jan	1946	1967	1972
Huszczko	Taduesz	1940	1961	1967
Illakowicz	Maria	1939	1961	1967
Iwańska	Jadwiga	1949	1972	1977
Jachim	Anna	1944	1962	1968
Jachymska	Grażyna	1943	1964	1970

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Jagoda	Władysław	1928	1959	1964
Jaguczańska	Krstyna	1945	1963	1968
Jakiel	Anna	1946	1966	1973
Jakubiak	Barbara	1943	1963	1970
Jalkiewicz	Daniela	1958	1980	1987
Janczewska	Irena	1929	1947	1953
Janicka	Elżbieta	1950	1971	1979
Janik	Katarzyna	1946	1966	1971
Janiszczak	Małgorzata	1950	1970	1975
Janiszewski	Dariusz	1964	1989	1993
Janus	Magdalena	1956	1975	1983
Jarecki	Jan	1951	1970	1983
Jaruga	Mirosława	1935	1958	1964
Jasiński	Jarosław	1940	1958	1964
Jaśkiewicz	Tomasz	1932	1951	1957
Jenej	Judit	1948	1980	1987
Jędraszczyk	Dominik	1946	1964	1972
Jonczyk	Małgorzata	1965	1986	1993
Jureczek	Zofia	1926	1951	1952
Jurzyk	Adam	1951	1970	1978
Justyna	Witold	1938	1960	1966
Kaczerewska	Ida	1933	1955	1961
Kaczmarek	Marian	1934	1953	1960
Kaczmarek	Ryszard	1952	1973	1978
Kaliński	Witold	1949	1967	1972
Kamieńska	Barbara	1947	1966	1972
Kamiński	Bogusław	1933	1953	1959

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Kanach	Ewa	1963	1985	1990
Kańska	Maria	1945	1964	1970
Kapela-Schultz	Eugenia	1928	1950	1953
Kapuścińska	Magdalena	1940	1959	1965
Kapuściński	Władysław	1944	1969	1976
Karmowska	Krystyna	1944	1964	1969
Karpińska	Helena	1932	1955	1965
Karwańska	Elżbieta	1946	1966	1971
Kaszczyszyn	Krzysztof	1951	1975	1980
Kawecki	Piotr	1936	1955	1962
Kaźmierczak	Maria	1940	1962	1968
Kaźmierczak	Elżbieta	1959	1979	1984
Kaźmierczak	Krzysztof	1960	1981	1987
Kaźmierczak-Stępień	Aleksandra	1947	1966	1972
Kędzierska	Maria	1945	1966	1972
Kędzia	Elżbieta	1952	1971	1976
Kępiński	Marian	1942	1965	1970
Khaemba	Beatrice	1959	1981	1987
Kidoń	Wojciech	1963	1983	1991
Kieraś	Anna	1967	1986	1993
Kill-Kentel	Renata	1962	1983	1990
Kladt	Jerzy	1943	1962	1968
Klechta	Urszula	1946	1964	1970
Kliszko	Włodzimierz	1922	1945	1952
Klonowicz	Zbigniew	1943	1964	1970
Kluza	Henryk	1935	1954	1961
Kłosowska	Dorota	1955	1977	1984

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Kolibabska	Magdalena	1965	1985	1990
Kołodziejska	Maria	1960	1980	1986
Kosińska	Agnieszka	1966	1985	1992
Kostrzewska	Maria	1949	1970	1976
Kowaczew	Mikołaj	1943	1965	1971
Kowaczew	Nanna	1946	1965	1971
Kowalewski	Bogusław	1934	1953	1965
Kowalski	Stanisław	1924	1950	1955
Kowalski	Mariusz	1939	1959	1965
Kozakiewicz	Grażyna	1959	1978	1985
Kozdra	Czesław	1950	1969	1974
Kozielska	Katarzyna	1930	1948	1965
Koziello	Lena	1930	1951	1959
Kozłowska	Natalia	1933	1953	1960
Kozłowska	Aleksandra	1959	1980	1986
Krajewska	Barbara	1942	1961	1967
Krajewska	Jadwiga	1948	1973	1978
Kramarz-Gruszczyńska	Anna	1926	1947	1953
Krasoń	Zofia	1945	1967	1975
Kraus	Stanisława	1940	1959	1969
Krawczyk	Barbara	1951	1972	1977
Kronic	Ludwik	1935	1953	1962
Królewski	Jacek	1946	1966	1972
Królikowska	Cecylia	1912	1950	1955
Krukiewska	Zofia	1946	1964	1970
Krywult-Dąbrowiecka	Stefania	1933	1954	1964

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Krzemińska	Barbara	1954	1972	1977
Krześlak	Anna	1961	1982	1988
Krzysztoforska	Alina	1929	1950	1955
Krzyżanowska	Stefania	1929	1949	1960
Krzyżanowska	Ewa	1958	1978	1986
Kubicka	Anna	1952	1971	1976
Kubik	Henryk	1920	1949	1955
Kucharska	Krystyna	1937	1955	1965
Kucharska	Ewa	1945	1965	1970
Kucharski	Janusz	1967	1988	1994
Kudelski	Bolesław	1937	1957	1965
Kudukis	Teresa	1937	1957	1964
Kudukis	Ewa Teresa	1960	1981	1987
Kudukis Jerzy	Jerzy	1937	1975	1964
Kulig	Teresa	1930	1950	1955
Kulig	Helena	1939	1959	1965
Kumach	Zofia	1924	1947	1955
Kunka	Lech	1920	1945	1951
Kurek	Leszek	1958	1978	1984
Kustrzyński	Ryszard	1932	1952	1960
Kuśnierz	Adam	1941	1963	1969
Kuza	Wiktor	1942	1965	1971
Kwaśny	Leszek	1946	1965	1971
Kwiatkowska	Bogdana	1943	1964	1969
Kwiecińska	Halina	1939	1959	1966
Lalek	Małgorzata	1958	1978	1984
Lambrecht	Helena	1926	1947	1952

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Lambrecht	Małgorzata	1949	1969	1971
Lampe	Anna	1948	1967	1973
Langer	Izabella	1951	1972	1977
Laska	Sylwia	1958	1981	1990
Latkowska-Romaniuk	Jolanta	1945	1965	1970
Lau	Konstanty	1963	1983	1988
Lekler	Jacek	1953	1973	1978
Lenartowicz	Halina	1927	1949	1955
Leszczyńska	Jolanta	1941	1961	1968
Leśniak	Marianna	1930	1951	1957
Leśnikowska	Matylda	1959	1980	1988
Lewandowska	Ewa	1948	1967	1972
Lewandowska	Izabela	1963	1983	1988
Lewandowski	Henryk	1931	1954	1965
Lewicka	Małgorzata	1964	1986	1994
Lewkowicz	Elwira	1931	1950	1955
Lewkowicz	Leon	1936	1954	1960
Lipińska	Danuta	1937	1959	1965
Lipińska-Ptak	Małgorzata	1956	1977	1988
Liśkiewicz	Joanna	1948	1967	1975
Litak	Zofia	1924	1946	1952
Litwińska	Dorota	1968	1987	1994
Lorent	Danuta	1960	1984	1990
Łabęcki	Stanisław	1935	1958	1964
Łapińska	Maria	1928	1949	1955
Łarionow	Teresa	1938	1957	1967

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Łasińska-Gutowska	Alicja	1928	1947	1955
Łobacz	Zofia	1942	1970	1976
Łonicka-Drobner	Ewa	1947	1967	1972
Łopata	Zbigniew	1936	1960	1966
Łukaszewska	Irena	1935	1954	1965
Łukaszewski	Bogumił	1942	1962	1968
Łysienko	Piotr	1957	1980	1985
Macherowski	Ryszard	1930	1950	1959
Machnik	Grażyna	1965	1983	1988
Maciukiewicz-Bęben	Liliana	1953	1977	1983
Mackiewicz-Sienkiewicz	Danuta	1923	1947	1953
Madera	Wiesław	1928	1949	1971
Magiera	Mieczysław	1948	1968	1974
Magnuszevska	Elżbieta	1944	1965	1970
Majchrzak	Ewelina	1936	1953	1959
Majdiuk	Maria	1930	1950	1955
Majewska	Małgorzata	1961	1982	1989
Majewski	Andrzej	1938	1959	1965
Majewski	Jerzy	1934	1968	1971
Makal-Młynarska	Tamara	1946	1965	1972
Makowski	Leszek	1944	1963	1969
Makówka	Małgorzata	1952	1971	1976
Malarska	Ryszarda	1954	1974	1979
Malczyk	Teresa	1935	1952	1960
Malinowska	Elżbieta	1961	1981	1988

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Malinowska	Monika	1964	1985	1990
Malka	Stefania	1931	1950	1957
Mandziuk-Kujawska	Aurelia	1954	1975	1980
Manel	Maria	1963	1984	1989
Maniecka	Hanna	1936	1957	1965
Mańczak	Aleksandra	1948	1969	1974
Marcińczyk	Jadwiga	1936	1958	1964
Marcinkowska	Zofia	1932	1950	1957
Marcjan	Izabela	1934	1955	1961
Margiel	Grażyna	1951	1971	1978
Marianowska	Magdalena	1954	1973	1978
Marianowski	Zbigniew	1927	1951	1955
Markiewicz	Urszula	1953	1975	1981
Markowicz	Bożena	1952	1971	1976
Markowska	Anna	1967	1987	1992
Markowski	Paweł	1937	1966	1971
Marks	Barbara	1952	1971	1976
Martyka	Jan	1939	1958	1965
Marweg	Juliusz	1953	1975	1980
Mastalerz	Piotr	1963	1988	1993
Matoszko	Czesław	1958	1979	1985
Matynia	Tadeusz	1947	1967	1973
Matysik	Dorota	1965	1985	1990
Mąkólska	Maria	1946	1964	1970
Mertens-Oberg	Zofia	1928	1950	1957
Michalak	Aleksandra	1927	1946	1952
Michalak	Donata	1934	1952	1960

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Michalski	Zbigniew	1943	1965	1971
Michulec	Józef	1949	1970	1975
Mikolajczyk	Stanisław	1954	1973	1980
Mikuciński	Waldemar	1957	1980	1986
Mikusińska	Ewa	1948	1967	1972
Minich	Agnieszka	1936	1955	1964
Misiak	Zofia	1935	1954	1965
Mludzik	Sławomira	1944	1965	1970
Modrzejewska	Ewa	1945	1962	1968
Mokrosińska	Filomena	1948	1967	1973
Moralska	Zofia	1940	1959	1967
Moralski	Zbigniew	1937	1957	1965
Morawska	Teresa	1944	1962	1968
Morawski	Włodzimierz	1948	1967	1974
Mordzak	Urszula	1965	1986	1993
Mroczek	Iwona	1949	1964	1969
Mrozek	Danuta	1956	1976	1982
Mróz	Jerzy	1946	1964	1970
Mróz-Witaszek	Hanna	1946	1967	1974
Mucha	Dorota	1952	1976	1981
Musiałczyk	Janina	1943	1961	1967
Musielak	Irena	1938	1957	1965
Muszyńska-Stefankowska	Zofia	1937	1954	1964
Muszyńska-Zamorska	Danuta	1931	1953	1959
Nabzdyk	Urszula	1927	1951	1953
Nachajska	Barbara	1942	1962	1980

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Nadjalkowa	Atanaska	1948	1973	1978
Nadratowska	Krystyna	1940	1960	1966
Nahlik	Adam	1929	1949	1955
Namysłowska	Krystyna	1945	1965	1979
Nawrocka	Elżbieta	1948	1967	1973
Nems	Sabina	1936	1963	1965
Netzel	Ewa	1946	1964	1970
Niedbajlik	Maria	1948	1970	1976
Nierubiec	Henryka	1944	1964	1970
Nierychlewska	Elżbieta	1959	1978	1984
Niewiadomska	Małgorzata	1956	1976	1984
Niklewicz	Jacek	1960	1984	1988
Nikołajczuk	Anna	1924	1946	1952
Nizel	Alicja	1931	1950	1958
Nowacki	Janusz	1945	1965	1971
Nowak	Dorota	1968	1988	1994
Nowak	Ewa	1959	1980	1992
Nowak	Zbigniew	1946	1971	1976
Nowakowska	Donata	1964	1985	1992
Nowakowski	Paweł	1954	1982	1987
Nowelska	Teresa	1944	1963	1969
Nowicka	Zofia	1955	1974	1980
Nowicz	Jadwiga	1942	1963	1969
Ogrodowski	Jerzy	1959	1980	1985
Ogrodowski	Zygmunt	1923	1946	1953
Ojrzanowska	Małgorzata	1950	1972	1978
Okońska	Jadwiga	1950	1973	1977

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Olczyk	Anna	1929	1952	1959
Olejniak	Maria	1951	1970	1975
Oleszczak-	Danuta	1936	1964	1970
Olszewski	Ireneusz	1930	1959	1965
Orłow	Halina	1927	1946	1953
Orłow	Roman	1922	1947	1952
Orłow-Desput	Monika	1955	1976	1982
Orzechowska-	Hanna	1923	1946	1953
Ostasz	Aleksander	1937	1959	1966
Ostojka	Regina	1925	1948	1955
Owczarek	Małgorzata	1950	1972	1978
Pacanowski	Henryk	1947	1966	1972
Pachucka	Jolanta	1949	1967	1973
Papier	Zofia	1948	1966	1972
Pasicka	Mirosława	1949	1970	1976
Państwńska	Elżbieta	1953	1973	1978
Paszkowska	Małgorzata	1958	1978	1984
Paterak	Tadeusz	1936	1958	1964
Pawelczyk	Andrzej	1964	1986	1992
Pawlusiński	Jerzy	1943	1967	1973
Pełka	Aleksandra	1953	1974	1979
Perucka	Teresa	1933	1952	1958
Pękalska	Alicja	1929	1950	1955
Piątkiewicz	Witold	1933	1954	1967
Piechut	Teresa	1961	1981	1987
Pietkiewicz	Andrzej	1945	1965	1973
Pietrus-	Bożena	1954	1975	1981

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Pietruszka	Ewa	1968	1988	1994
Pietrzak	Kalina	1950	1969	1975
Pietrzak	Stanisława	1939	1958	1964
Pietrzak	Zdzisław	1935	1954	1962
Piliczewski	Andrzej	1934	1953	1965
Piotrkowska	Iga	1966	1986	1991
Plaziński	Zbigniew	1946	1966	1976
Podgórska	Barbara	1929	1950	1957
Podgórska	Zofia	1946	1965	1976
Pokrzywnicka	Małgorzata	1941	1959	1965
Pol	Zbigniew	1938	1957	1965
Polak	Alina	1945	1965	1971
Polańska	Iwona	1946	1966	1972
Polańska	Danuta	1928	1947	1953
Popielarczyk	Barbara	1952	1971	1976
Półzięć	Maria	1945	1964	1970
Pruchnicka	Zofia	1939	1961	1967
Przybyl	Bogdan	1938	1959	1964
Przybyłko	Halina	1953	1978	1981
Przybyłowicz	Teresa	1928	1948	1955
Przybylska	Anna	1927	1948	1965
Przybysz	Bożena	1945	1963	1970
Przyłęcki	Paweł	1948	1969	1975
Przyłuska	Stefania	1932	1950	1955
Przytulska	Anna	1957	1977	1989
Pstragowska	Jadwiga	1926	1948	1955
Ptaszyńska	Gizela	1940	1958	1972

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Puchała	Wiesław	1961	1982	1988
Rakowski	Janusz	1943	1971	1976
Rawicki	Wiktor	1925	1950	1955
Renke	Agnieszka	1955	1974	1980
Rogowska	Zofia	1928	1947	1953
Romanowska	Milena	1965	1984	1990
Rose	Andrzej	1941	1960	1967
Rosińska	Teresa	1955	1975	1981
Rosicka	Małgorzata	1965	1986	1991
Rotstadt	Zofia	1935	1953	1959
Różańska	Elżbieta	1950	1968	1975
Rudnicki	Bogusław	1934	1956	1965
Rudzka-Habisiak	Jolanta	1958	1978	1985
Rutkowska	Teresa	1946	1966	1972
Rutkowski	Marian	1948	1969	1974
Rybarczyk	Iwona	1948	1962	1973
Rzewuski	Wojciech	1945	1965	1971
Sachs	Ewa	1932	1953	1955
Sadłós	Helena	1936	1955	1965
Sadowski	Andrzej	1946	1964	1970
Sajda-Ostrowska	Teresa	1937	1955	1964
Sajko-Pencina	Elżbieta	1945	1964	1970
Salwiczek	Krystian	1947	1967	1973
Sas	Sławomir	1945	1966	1972
Sawicka	Elżbieta	1958	1981	1989
Sawicka	Irena	1925	1948	1955
Scholz	Jerzy	1929	1949	1965

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Sebastianowski	Włodzimierz	1948	1971	1976
Seroka	Jaromira	1963	1983	1989
Seroka	Zenobia	1932	1954	1960
Shaded	Stefania	1952	1972	1977
Siedlecka-Sidor	Marta	1954	1973	1978
Siemieniec	Aleksandra	1936	1957	1963
Siemierkowska	Zofia	1928	1947	1955
Sier	Włodzisław	1944	1965	1971
Sieradzka	Irena	1931	1951	1955
Sierocińska	Marianna	1942	1962	1968
Siuto	Krzysztof Stanisław	1959	1985	1993
Siwek	Małgorzata	1959	1982	1987
Skibińska	Kinga	1944	1961	1969
Skibka	Zofia	1947	1969	1976
Skopińska	Helena	1960	1980	1986
Skopiński	Bogdan	1943	1962	1968
Skrzeszewska	Barbara	1939	1958	1964
Skrzydłowska-Możyszak	Maria	1954	1973	1978
Skuza	Małgorzata	1959	1979	1985
Słowicka	Katarzyna Urszula	1967	1987	1993
Smaczyńska-Ponichtera	Anita	1961	1983	1989
Smolec	Bożena	1950	1970	1975
Snoch-Śliwińska	Zofia	1926	1953	1955
Sobczak	Ewa	1954	1975	1982
Sobczyk	Bronisława	1943	1963	1968

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Sobieraj	Feliksa	1949	1968	1974
Sobieraj	Wacław	1950	1968	1974
Sobolewska	Maria	1925	1945	1952
Sokołowska	Anna	1931	1950	1955
Sosin	Jerzy	1929	1955	1962
Sosnowska	Hanna	1951	1969	1975
Sowa	Anna	1954	1975	1981
Spryszak	Ryszard	1945	1969	1984
Spychała	Krystyna	1930	1951	1957
Sroczyńska	Ewa	1943	1961	1968
Stachura	Zygmunt	1948	1967	1974
Stajniak	Janusz	1953	1974	1981
Staniszewska	Franciszka	1932	1951	1957
Stankowski	Jan	1932	1952	1960
Stawicka	Anna	1923	1952	1953
Stecyk	Kazimierz	1952	1974	1979
Steczek	Jacek	1943	1963	1969
Stefaniak-Weber	Maria	1935	1955	1964
Stefańczyk	Mirosława	1948	1968	1974
Stelmaszczyk	Włodzimierz	1947	1965	1971
Stępień	Bożena	1953	1977	1984
Stępnia	Marzena	1964	1984	1989
Stolarska	Beata	1964	1985	1990
Stopczyńska	Małgorzata	1946	1967	1970
Strumillo	Henryk	1934	1957	1961
Strzechowska	Halina	1946	1971	1976
Strzedzińska	Anna	1948	1971	1977

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Strzelecki	Rajmund	1940	1962	1967
Studziński	Antoni	1932	1952	1968
Sulek	Maria	1951	1973	1978
Suty	Zygmunt	1922	1951	1954
Synowiecki	Józef	1933	1953	1972
Szadkowska	Krystyna	1922	1947	1952
Szafrńska	Janina	1926	1951	1955
Szajdzińska-Krawczyk	Barbara	1925	1947	1954
Szalecka	Dorota	1960	1979	1985
Szalińska-Rębowska	Beata	1959	1979	1986
Szantyr	Aleksander	1944	1962	1975
Szczeblewska	Elżbieta	1948	1967	1972
Szczepaniak	Halina	1949	1969	1975
Szczepaniak	Stanisław	1935	1963	1969
Szejak vel. Żeak	Halina	1952	1973	1978
Szerek	Anna	1943	1964	1970
Szewczyk	Grażyna	1947	1970	1976
Szkup	Szymon	1956	1975	1980
Szmerdt-Kaniowska	Ewa	1952	1971	1977
Szonert	Andrzej	1938	1957	1964
Sztabiński	Grzegorz	1946	1964	1970
Szuster	Ewa	1944	1963	1970
Szuster	Zofia	1946	1965	1972
Szuskiewicz	Magdalena	1952	1977	1984
Szwarc	Elżbieta	1951	1970	1977

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Szydłowska	Rozalia	1928	1951	1958
Szymańska	Teresa	1947	1966	1972
Szymańska	Zdzisława	1933	1955	1965
Szymański	Stanisław	1941	1962	1968
Szymkowska	Teresa	1928	1948	1953
Śledziwski	Andrzej	1953	1975	1981
Śliwiński	Tadeusz	1937	1959	1965
Śmialek	Anna	1945	1965	1970
Śmigielska	Izabella	1927	1947	1953
Światła	Małgorzata	1966	1988	1994
Świderek	Janina	1942	1961	1967
Świdrowska	Emilia	1937	1958	1964
Święcicka-Utkin	Zofia	1921	1946	1952
Talczewska	Agata	1962	1986	1993
Talaj	Ewa	1963	1984	1989
Taranek	Dorota	1964	1983	1989
Tarczewska	Helena	1949	1968	1974
Teler	Danuta	1932	1950	1955
Teodorczak	Małgorzata	1963	1988	1994
Thomas	Danuta	1920	1954	1955
Tomaszewski	Krzysztof	1949	1971	1979
Tomaszkiewicz	Bolesław	1930	1950	1955
Troczyński	Tadeusz	1945	1965	1972
Trojan	Jan	1949	1968	1974
Tryzno	Andrzej	1945	1965	1970
Trzepińska	Barbara	1946	1965	1971
Tworek-Pierzgalska	Janina	1933	1950	1955

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Tychmanowicz-Walczak	Maria	1953	1972	1978
Tyll	Anna	1949	1970	1975
Tyszler	Alicja	1950	1976	1982
Urbaniak	Jarosław	1965	1984	1989
Urbaniak	Małgorzata	1952	1974	1980
Urbaniak	Monika	1964	1984	1989
Urbański	Ryszard	1926	1952	1965
Viczenc-	Anna	1956	1977	1984
Walas-Litwińska	Janina	1920	1948	1952
Walicki	Zdzisław	1940	1961	1967
Walter	Zdzisław	1930	1955	1965
Walusz	Gizela	1963	1984	1991
Warszawska	Elżbieta	1946	1965	1970
Walerczak	Hanna	1950	1971	1979
Wałęska	Teresa	1955	1974	1979
Wasik	Stanisław	1952	1971	1976
Waszyrowska	Irena	1954	1976	1982
Wawrzonek	Maria	1935	1953	1960
Wdowiak	Antoni	1958	1982	1989
Weigt	Ewa	1943	1965	1970
Wesołowska	Barbara	1958	1979	1985
Wiejacka	Maria	1933	1953	1960
Wiejacki	Jakub	1958	1978	1988
Wielach-Varga	Krystyna	1955	1975	1981
Wierzbicki	Lech	1923	1947	1955
Wierzyński	Janusz	1947	1966	1973
Więckowska	Anna	1955	1979	1985

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Więckowski	Adam	1937	1964	1969
Wilczyński	Kazimierz	1943	1962	1968
Winiarek	Barbara	1935	1955	1962
Wiśniewska-Rumińska	Irena	1932	1954	1960
Wiszniewska	Joanna	1946	1964	1972
Witkowska	Helena	1938	1955	1961
Witkowska	Katarzyna	1961	1981	1988
Władyka	Zbigniew	1935	1958	1964
Włodarczyk	Joanna	1967	1987	1992
Włodarska	Agata	1965	1986	1992
Włodarska	Alicja	1935	1955	1962
Wojciechowska	Irena	1925	1945	1950
Wojciechowska-Zalewska	Maria	1947	1966	1972
Wojdala-Markowska	Hanna	1964	1984	1990
Wojewódzka	Małgorzata	1959	1980	1986
Wojtysiak	Janina	1943	1967	1975
Wolański	Tadeusz	1930	1952	1960
Wolska	Agnieszka	1968	1988	1993
Wołodkiewicz	Wiktor	1959	1979	1984
Wołowska	Dorota	1963	1986	1992
Wołyniec	Joanna	1961	1982	1988
Worpus	Zofia	1955	1974	1980
Woskowska	Ewa	1953	1973	1978
Woszczyńska	Barbara	1946	1965	1973
Woźniak	Anna	1961	1979	1987

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Woźniak	Jerzy	1936	1961	1967
Woźnicki	Leszek	1939	1960	1968
Wójcik	Agnieszka	1962	1980	1986
Wójcik	Halina	1934	1953	1965
Wójcik	Maria	1948	1966	1972
Wójtowicz	Bożena	1956	1981	1987
Wręclawski	Grzegorz	1948	1968	1974
Wróbel	Wiesława	1949	1968	1975
wrzesień	Maria	1947	1967	1973
wrzesień	Wanda	1945	1966	1972
Wyrwisz	Anna	1930	1950	1965
Wysocka	Alina	1945	1965	1971
Wysoczańska	Anna	1919	1951	1953
Wyszkowska	Larysa	1947	1970	1975
Wyszogrodzka	Małgorzata	1949	1968	1974
Wyszogrodzki	Bogusław	1932	1953	1959
Zaborska	Małgorzata	1963	1984	1991
Zajączkowska	Jolanta	1951	1969	1975
Zajdel-	Lidia	1946	1966	1972
Zakrzeńska	Maria	1951	1971	1976
Zalas	Małgorzata	1957	1977	1987
Zalasa-Niedbajlik	Maria	1949	1970	1976
Zapałowicz	Anna	1932	1952	1965
Zawadzka	Krystyna	1947	1966	1971
Zawadzki	Ryszard	1936	1959	1965
Zawilska	Anna	1964	1987	1992
Zawodziński	Waldemar	1959	1979	1985

Nazwisko	Imię	Data urodzenia	Data rozpoczęcia studiów	Data ukończenia studiów
Ząbek	Ewa	1950	1968	1971
Zborowska	Anna	1951	1970	1976
Zielińska	Jolanta	1941	1959	1966
Ziemba	Katarzyna	1957	1976	1982
Ziemska	Karla	1962	1986	1994
Zięta	Grażyna	1935	1952	1960
Ziółkowski	Jerzy	1939	1960	1966
Złoch	Marian	1940	1960	1975
Złotnicka	Ewa	1951	1972	1977
Zomerfeld	Bogusław	1942	1964	1970
Zych	Konrad	1951	1973	1979
Żak- Wykrzykowska	Krystyna	1930	1950	1955
Żaryn	Aleksy	1940	1966	1973
Żmudzka	Mieczysława	1922	1951	1952
Żuk	Kazimierz	1940	1961	1967
Żurowska	Anna	1954	1974	1979
Żychska	Ewa	1950	1969	1976

Bibliografia

A. Feldman, *Planowanie wzornictwa dla przemysłu włókienniczego*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego; dodatek do dwumiesięcznika „Przemysłu Włókienniczego” 1953, nr 7 – 8, s. 13.

A. Turowski, *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929-1933*, w: J. Starzyński, K. Piwocki, *Rocznik Historii Sztuki*, 1973, nr 9, s.

AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Dydaktyczny plan pracy Katedry Druku na Tkaninie na lata 1961-1966 autorstwa Teresy Tyszkiewicz*, 1960-1966, sygn. 1/35, s. 86-96.

AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Katedra Tkactwa, Wykonane prace katedry tkactwa w r. szkol. 1962/1963*, 1960-1966, sygn. 1/35, s.

AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Notatka służbowa z 9 kwietnia 1964*, 1960-1966, sygn. 1/35, s. 131-132.

AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Pismo skierowane do Ministra Kultury i Sztuki za pośrednictwem Zarządu Szkół Artystycznych 27 lutego 1964*, 1960-1966, sygn. 1/35, s. 124-126.

AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Pismo skierowane do Przewodniczącego Sekcji Plastycznej Rady Głównej Szkolnictwa Artystycznego ob. prof. dr. Piwockiego*, 1960-1966, sygn. 1/35, s. 122-123.

AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Pismo w sprawie przywrócenia łódzkiej PWSSP Wydziału Malarstwa*, 1960-1966, sygn. 1/35, s. 124.

AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Pismo z dnia 12.08.1960 r. dotyczące decyzji etatowej z dnia 10.07.1960 r., nr ZSA-V-2-1-42-60*, 1960-1966, sygn. 1/35, s. 29.

AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Pismo z dnia 30 maja 1962 r. dotyczące uzasadnienia zmian w planie etatów i funduszu płac prac. Działalności podstawowej zgłoszonych w preliminarzu na rok 1963*, 1960-1966, , 1960-1966, sygn. 1/35, s. 25.

AASPL, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Plan pracy naukowej Katedry Druku Dekoracyjnego na lata 1964/1965*, 1960-1966, sygn. 1/35, s. 115.

AASpŁ, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Plan pracy naukowej Katedry Druku Odzieżowego na lata 1964/1965, 1960-1966*, sygn. 1/35, s. 116.

AASpŁ, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Plan pracy naukowej Katedry Tkactwa Odzieżowego na lata 1963/1964, 1960-1966*, sygn. 1/35, s. 119.

AASpŁ, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Protokół z konferencji odbytej w dniu 25 czerwca 1959 roku w sprawie przeglądu dorocznej wystawy prac studentów Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, 1960-1966*, sygn. 1/35, s. 33-41.

AASpŁ, Organizacja PWSSP - statut, struktura, programy, *Protokół z zebrania samodzielnych pracowników nauki PWSSP w sprawie wyboru elektorów odbytego w dniu 10.01.1963 r., 1960-1966, , 1960-1966*, sygn. 1/35, s. 59.

AASpŁ, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Dane personalne grona profesorskiego PWSSP w Łodzi za okres sprawozdawczy 1947/1948, 1948-1951*, sygn. 1/158, s. 9.

AASpŁ, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Dokumenty przesłane w odpowiedzi na okólnik MKIS z 9 marca 1950 r., nr 1-19/3/50., 1948-1951*, sygn. 1/158, s. 127.

AASpŁ, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Ewidencja odbytych wykładów i ćwiczeń w miesiącu: styczniu 1949 r.*, sygn. 1/158, s. 17.

AASpŁ, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Pismo rektora Stefana Wegnera do Ministerstwa Kultury i Sztuki z 18 marca 1950 r.*, 1948-1951, sygn. 1/158, s. 135.

AASpŁ, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Pismo wystosowane przez prorektorkę Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi Helenę Kijeńską-Dobkiewiczową do władz PWSSP w celu opracowania graficznego plansz wystawianych podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Szkół Artystycznych, 1948-1951*, sygn. 1/158, s. 29.

AASpŁ, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Protokół nr 1 z posiedzenia Rady Głównej z dnia 9.10.1950 r.*, 1948-1951, sygn. 1/158, s. 121.

AASpŁ, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Protokół nr 12 z posiedzenia Rady Głównej z dnia 27.V.1949 r.*, 1948-1951, sygn. 1/158, s. 59.

AASpŁ, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Protokół z 20 posiedzenia Rady Głównej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w dniu 30 maja 1950*, 1948-1951, sygn.

AASpŁ, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Protokół z posiedzenia Rady Głównej w dniu 6 marca 1951 r.*, sygn. 1/158, s. 139.

AASpŁ, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Protokół z poszerzonego posiedzenia Rady Głównej z dnia 4 lipca 1949 r.*, 1948-1951, sygn. 1/158, s. 50.

AASpŁ, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Protokół z zebrania rady głównej z dnia 17 marca 1950 r.*, 1948-1951, sygn. 1/158, s. 116.

AASpŁ, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Regulamin Studiów Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych*, 1948-1951, sygn. 1/158, s. 87-95.

AASpŁ, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Regulamin Studiów Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, 1948/1949*, 1948-1951, sygn. 1/158, s. 13.

AASpŁ, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Sprawozdanie za rok 1947/48*, sygn. 1/158, s. 4-7.

AASpŁ, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Uwagi Renaty Szwarz o programie wykładu „Podstawowych zagadnień marksizmu”*, sygn. 1/158, s. 75.

AASpŁ, Organizacja Uczelni, protokoły Rady Głównej, programy nauczania, korespondencja w spr. struktury, 1948-1951, *Uwagi Stefana Wegnera do programu Wydziału Wzornictwa Włókienniczego w roku 1949/50*, 1948-1951, sygn. 1/158, s.

AASpŁ, Organizacja Uczelni, wykaz obowiązujących przedmiotów i wymagania do zaliczeń semestrów, 1952-1954, *Wydział Włókienniczy. Wykaz przedmiotów obowiązujących w roku szkolnym 1952/1953*, 1952-1954, sygn. 1/97, s. 6-7.

AASpŁ, *Program rozwoju uczelni do roku 2000*, 1987, sygn. 51/4, s. 5.

AASpŁ, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Memoriał Rady Pedagogicznej PWSPP w Łodzi w sprawie organizacji roku szkolnego 1953/4*, 1949-1962, sygn. 1/95, s. 58-60.

AASpŁ, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Program pracowni druku dekoracyjnego autorstwa Marii Obrębskiej-Stieber*, sygn. 1/95, s. 166-170.

AASpŁ, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Program pracowni druku odzieżowego autorstwa Teresy Tyszkiewicz*, 1949-1962, sygn. 1/95, s. 162-165.

AASpŁ, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Program Pracowni Druku Odzieżowego na rok akademicki 1957/1958 autorstwa Teresy Tyszkiewicz*, sygn. 1/95, s. 162.

AASpŁ, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Program pracowni druku odzieżowego w roku akademickim 1955/1956 autorstwa Teresy Tyszkiewicz*, 1949-1962, sygn. 1/95, s. 163.

AASpŁ, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Program Wydziału Włókienniczego PWSSP w Łodzi*, 1949-1962, sygn. 1/95, s. 35-37.

AASpŁ, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Ramowy program studiów na wydziale odzieży Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi 1953/1954*, 1949-1962, sygn. 1/95, s. 49-54.

AASpŁ, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Sprawozdanie Dziekana Wydziału Wzornictwa Włókienniczego na rok szkolny 1949/50*, sygn. 1/95, s. 16-23.

AASpŁ, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Sprawozdanie Dziekana Wydziału Wzornictwa Włókienniczego za rok szkolny 1949/50*, 1949-1962, sygn.

AASpŁ, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Wydział Włókienniczy. Wykaz przedmiotów obowiązujących w roku szkol. 1954/55*, 1949-1962, sygn. 1/95, s.

AASpŁ, Programy nauczania 1949/50 - 1961/1962, *Wytyczne przedmiotów zawodowych dla studium „Druku na tkaninie”*, 1949-1962, sygn. 1/95, s. 41.

AASpŁ, Programy nauczania 1958/1959, *Projektowanie tkaniny dekoracyjnej /druk/ wnętrza użyteczności publicznej w pracowni Lecha Kunki*, 1958-1959, sygn. 1/99, s.

AASpŁ, Programy nauczania 1962/1963 - 1963/1964, *Plan perspektywiczny pracy Katedry Zbiornej Odzieży, Galanterii i Grafiki Żurnalowej na okres 1.10.1962 do 31.09.1965 r. autorstwa Wandy Borowskiej*, 1962-1964, sygn. 1/105, s. 110.

AASpŁ, Programy nauczania 1962/1963 - 1963/1964, *Plan pracy Katedry Zbiornej Odzieży na rok 1962/63 autorstwa Wandy Borowskiej*, 1962-1964, sygn. 1/105, s.

AASpŁ, Programy nauczania 1962/1963 - 1963/1964, *Plan pracy naukowej Katedry Tkactwa Odzieżowego na lata 1963/1964*, 1962-1964, sygn. 1/105, s. 84-87.

AASpŁ, Programy nauczania 1962/1963 - 1963/1964, *Program nauczania w pracowni projektowania tkaniny odzieżowej prowadzonej przez Zygmunta Ogrodowczyka 1962/1963*, 1962-1964, sygn. 1/105, s. 72.

AASpŁ, Programy nauczania na rok 1961/1962, *Program nauczania w Katedrze projektowania druku dekoracyjnego prowadzonej przez Marię Obrębską-Stieber w roku akademickim 1962/1963*, 1961-1962, sygn. 1/102, s. 33.

AASpŁ, Programy nauczania na rok 1961/1962, *Program nauczania w pracowni druku prowadzonej przez Teresę Tyszkiewicz na rok szkolny 1962/1963*, 1961-1962, sygn. 1/102, s. 142-143.

AASpŁ, Programy nauczania na rok 1961/1962, *Program pracowni projektowania wstępnego druku na tkaninie prowadzonej przez Janinę Pierzgałską z 9.11.1961 r.*, 1961-1962, sygn. 1/102, s. 37.

AASpŁ, Programy nauczania na rok 1961/1962, *Program Teorii Splotów Tkackich autorstwa Heleny Szumskiej*, 1961-1962, sygn. 1/102, s. 68.

AASpŁ, Programy nauczania na rok 1961/1962, *Zakres tematów do opracowania dla studentów III r. Pracowni kostiumografii w roku Akadem. 1961/62 opracowany przez Wandę Borowską*, 1961-1962, sygn. 1/102, s. 17.

AASpŁ, Programy nauczania na rok 1962/1963, *Studium tkactwa: Program zajęć warsztatowych 1962/63 autorstwa Heleny Szumskiej*, 1962-1963, sygn. 1/103, s.

AASpŁ, Programy dydaktyczne 1976-1988 Wydział Włókienniczy, *Ramowy program Katedry druku na tkaninie*, 1976-1988, sygn. 43/1, s. 15.

AASPL, Programy dydaktyczne 1976-1988 Wydział Włókienniczy, *Zakład technologii tkanin*, 1976-1988, sygn. 43/1, s. 40.

AASPL, Współpraca z przemysłem - korespondencja, *Odpis umowy zawartej w dniu 18 października 1969 r. pomiędzy MPL i MKIS*, 1972, sygn. 1/161, s. 20.

AASPL, Współpraca z przemysłem - korespondencja, *Współpraca z przemysłem - korespondencja; Pismo rektora uczelni do Ministra Przemysłu Lekkiego z 8 stycznia 1972*, 1972, sygn. 1/161, s. 1-17.

AASPL, Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972, *Protokół z posiedzenia przedstawicieli przemysłu bawełnianego, jedwabniczego i lniarskiego w dniu 20 czerwca 1962 w Łodzi*, 1962-1972, sygn. 1/158, s. 1-3.

AASPL, Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972, *Informacje ogólne o przygotowaniach do Konferencji i innych sprawach organizacyjnych*, 1962-1972, sygn. 1/158, s. 120-121.

AASPL, *Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972; Informacje ogólne o przygotowaniach do Konferencji i innych sprawach organizacyjnych*, 1962-1972, sygn. 1/158, s. 120-121.

AASPL, *Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972; Stenogram konferencji w sprawie współpracy i wymiany doświadczeń i poglądów w kontaktach przemysł a PWSSP w Łodzi 1969*, 1962-1972, sygn. 1/158, s. 1-101.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Notatka protokolarna nr 10 z narady która odbyła się w MPL, dnia 13 czerwca 1970 roku na temat oceny dotychczasowej działalności resortowego zaplecza naukowo-badawczego dokonanej na podstawie materiałów Zespołów Roboczych*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 71-72.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Odpowiedź na pismo nr ZSA-I/II-9900-0/8/68 przesłane przez Zarząd Szkół Artystycznych w Ministerstwie Kultury i Sztuki do PWSSP w Łodzi w celu ustalenia jej form współpracy z przemysłem*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 23.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Opinie i uwagi rektora dotyczące kontroli przeprowadzonej w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 216.

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Pismo Departamentu Produkcji w sprawie nieodpłatnego przekazywania realizacji projektów studentów PWSSP do archiwum uczelni z 21 lutego 1972 r.*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 173-174.

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Pismo nr ZSA-I/II-9900-0/8/68 przesłane przez Zarząd Szkół Artystycznych w Ministerstwie Kultury i Sztuki do PWSSP w Łodzi w celu ustalenia jej form współpracy z przemysłem*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 20.

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Pismo określające warunki zatrudnienia na Wydziale Tkaniny łódzkiej PWSSP, pracowników pomocniczych poleconych przez władze ZPDP i CLPDP*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 13-14.

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Pismo rektora uczelni do MHWiS z 7 listopada 1972 w sprawie współpracy z jednostkami podległymi resortowi*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 195.

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Pismo w sprawie opracowania kolekcji biżuterii na Międzynarodowe Targi Mody w Budapeszcie w 1969 r.*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 24.

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Pismo z 5 listopada 1973 r. w sprawie archiwizacji projektów środowiska uczelni zrealizowanych w przemyśle*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 226.

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Pismo z 5 listopada 1973 r. w sprawie archiwizacji projektów środowiska uczelni zrealizowanych w przemyśle*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 226.

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Pismo z 5.04.1966 r. wystosowane przez rektora łódzkiej PWSSP do Dyrektora Naczelnego Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w celu przyjęcia na staż w uczelni pracowników komórek wzorcujących*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 7.

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Porozumienie między Dziekanem Wydziału Tkaniny Marianem Jaeschke, a Zjednoczeniem Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w sprawie zatrudnienia na stanowisku stażystki Zofii Pruchnickiej*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 8.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Porozumienie o współpracy z kutnowskimi zakładami farmaceutycznymi POLFA*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Porozumienie o współpracy z kutnowskimi zakładami farmaceutycznymi POLFA*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Prośba o przesłanie odpisu porozumienia pomiędzy PWSSP i ZPATG z 12.02.1964 r*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Prośba rektora PWSSP w Łodzi Zdzisława Głowackiego do Zjednoczenia Przemysłu Artykułów Technicznych i Galanteryjnych o umożliwienie przeprowadzenia przez Lenę Kowalewicz eksperymentów w zakładach podlegających Zjednoczeniu*, 1964-1973, sygn. 27a/17,

AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Protokół z kontroli przeprowadzonej w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 223.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Protokół z posiedzenia Komisji Ocen i Nagród X jubileuszowej Wystawy Prac Plenerowych w dniu 4 kwietnia 1973*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 210-211.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Tematyczny program dla plastyków-projektantów*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 51-56.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1964-1973, *Wykaz osób oraz ilości godzin przepracowanych na Wydziale Tkaniny PWSSP w roku akademickim 1966/67 przy szkoleniu specjalistycznym studentów II-go roku dziewiarstwa*, 1964-1973, sygn. 27a/17, s. 11.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Odpowiedź MPL na pismo rektora uczelni w sprawie zatrudnienia absolwentów*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 97-98.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Odpowiedź MPL na pismo rektora uczelni w sprawie zatrudnienia absolwentów*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 97.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo CBWPL do rektora uczelni w sprawie plenerów przemysłowych*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 100.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo CBWPL w sprawie organizacji XI Ogólnopolskiej Wystawy Prac Plenerowych projektantów zatrudnionych w przemyśle lekkim*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 111.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo CTO skierowane do rektora uczelni w sprawie nawiązania współpracy*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 93.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo dyrektora gabinetu MPL do rektora uczelni w sprawie projektowanej Rady Wzornictwa*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 114.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo prorektora uczelni Henryka Andersa do łódzkiego oddziału PSP w sprawie niemożności realizacji współpracy*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 110.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo rektora uczelni do MPL w sprawie remontu pałacyku w Kaleniu*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 36.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo rektora uczelni do MPL w sprawie projektowanej Rady Wzornictwa*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 124.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo rektora uczelni skierowane do CTO w sprawie współpracy PWSSP z ZPP*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 94.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo skierowane do NIK w sprawie współpracy PWSSP z ZPP*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 101.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo w sprawie finansowania nagród i organizacji konkursu dla absolwentów z okazji trzydziestolecia działalności uczelni skierowane do CLO*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 9.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo w sprawie finansowania nagród i organizacji konkursu dla absolwentów z okazji trzydziestolecia działalności uczelni skierowane do CLPB*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 17.

AASPL, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo w sprawie finansowania nagród i organizacji konkursu dla absolwentów z okazji trzydziestolecia działalności uczelni skierowane do CTO*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 10.

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo w sprawie finansowania nagród i organizacji konkursu dla absolwentów z okazji trzydziestolecia działalności uczelni skierowane do MKiS*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 24.

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo w sprawie finansowania nagród i organizacji konkursu dla absolwentów z okazji trzydziestolecia działalności uczelni skierowane do ZPATiG*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 12.

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo w sprawie finansowania nagród i organizacji konkursu dla absolwentów z okazji trzydziestolecia działalności uczelni skierowane do ZPL*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 11.

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo w sprawie porozumienia z toruńską przędzalnią chesankową MERINOTEX*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 9.

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Pismo w sprawie współpracy PSP z PWSSP w Łodzi*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 117.

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Program i zasady działania Międzywydziałowego Instytut Badawczo-Przemysłowego Państwowej Wyższej Szkół Sztuk Plastycznych w Łodzi*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 7.

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Regulamin konkursu dla absolwentów z okazji trzydziestolecia działalności uczelni*, 1974-1975, sygn. 27a/18,

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Uwagi do proponowanego programu Międzywydziałowego Instytutu Badawczo-Przemysłowego w PWSSP w Łodzi*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 54.

AASpŁ, Współpraca z przemysłem 1974-1975, *Wytyczne w sprawie zasad zatrudnienia i współpracy PSP z absolwentami wyższych uczelni plastycznych*, 1974-1975, sygn. 27a/18, s. 79.

AASpŁ, Wydział Projektowania Przemysłowego Tkaniny i Ubioru. Programy zajęć pracowni 1972-1974, *Ogłoszenie dotyczące Pracowni Programowania Wzornictwa skierowane do studentów PWSSP*, 1972-1974, sygn. 39/18, s. 86.

AASpŁ, Wydział Projektowania Przemysłowego Tkaniny i Ubioru. Programy zajęć pracowni 1972-1974, *Protokół nr 12 z Posiedzenia Rady Wydziału Ubioru i Tkaniny z dnia 4 lipca 1972*, 1972-1974, sygn. 39/18, s. 66-67.

AASpŁ, Wydział Projektowania Przemysłowego Tkaniny i Ubioru. Programy zajęć pracowni 1972-1974, *Uwagi o projekcie programu Katedry Programowania Wzornictwa w PWWSP w Łodzi*, 1972-1974, sygn. 39/18, s. 90.

AASpŁ, Wydział Tkaniny, programy praktyk, *Program praktyk na zamku w Baranowie Sandomierskim (Pracownia druku dekoracyjnego prof. Obrębska-Stieber)*, 1970-1973, sygn. 1/133, s. 2-3.

AASpŁ, Wydział Tkaniny, programy praktyk, *Program praktyk na zamku w Łańcucie (Pracownia druku dekoracyjnego prof. Obrębska-Stieber)*, 1970-1973, sygn. 1/133, s. 4-5.

AASpŁ, *Wypisy z ankiet przeprowadzonych podczas wystawy Artysty w przemyśle*, 1960, sygn. 1/228, s. 36-41.

AASpŁ, Wystawa Artysta w Przemysle 1960, *Tekst towarzyszący wystawie Artysta w przemyśle*, 1960, sygn. 1/228, s. 42-44.

AASpŁ, Zespół bez tytułu, *Statut Międzywydziałowego Instytutu Badawczo-Przemysłowego Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi*, 1975, sygn. 27a/18 II, s. 132.

Adaskina Natalia, *Constructivist Fabrics and Dress Design*, „The Journal of Decorative and Propaganda Arts” 1987, s. 144-159.

Anders Henryk, *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Łodzi w latach 1945-1979*, Łódź 1980, maszynopis ze zbiorów biblioteki ASPŁ.

Ankieta, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 3, s. 21.

Antos Janusz, *Kapiści i koloryści w wyższym szkolnictwie artystycznym w drugiej połowie lat czterdziestych XX w.*, w: *Polskie szkolnictwo artystyczne: dzieje, teoria, praktyka*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 231-240.

APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Kreślenie deseni i rysunków przy ul. Wygodnej 14, właściciel Ryszard Olesz*, 1775-1945, sygn. 106444.

APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Księga protokołów posiedzeń Rady Miejskiej*, 1775-1945, sygn. 12071, s. 229.

APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Pracownia deseni tkackich przy ul. Limanowskiego 59, właściciel Robert Eichler*, 1775-1945, sygn. 106822.

APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Pracownia deseni tkackich przy ul. Narutowicza 13, właściciel Józef Braun*, 1775-1945, sygn. 102389.

APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Pracownia deseni tkackich przy ul. Św. Anny 19*, właściciel *Wolf Rubinstein*, 1775-1945, sygn. 103285.

APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Pracownia deseni tkackich przy ul. Wólczańskiej 129*, właściciel *Alfons Siegel* oraz *pracownia deseni tkackich przy ul. Kopernika 43*, właściciel *firma Alfons Siegel i Spółka*, 1775-1945, sygn. 105815.

APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Pracownia deseni tkackich przy ul. Wólczańskiej 129*, właściciel *Alfons Siegel* oraz *pracownia deseni tkackich przy ul. Kopernika 43*, właściciel *firma Alfons Siegel i Spółka*, 1775-1945, sygn. 105815.

APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Ręczna pracownia deseni tkackich przy ul. Wólczańskiej 117*, właściciele: *Willy i Bruno Lichmaniak*, 1775-1945, sygn. 104505.

APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Rysowanie deseni na tkaninach przy ul. Konstantynowskiej 18*, właściciel *Jakub Kempinski vel Kempijski*, 1775-1945, sygn. 109826.

APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Warsztat deseni tkackich przy ul. Aleksandrowskiej 28* oraz *wytwórnia kart do krosien i kreślarnia wzorów przy ul. Polnej 4/6*, właściciel *Reinhold Milsch*, 1775-1945, sygn. 102526.

APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Wyrób deseni malarskich przy ul. Żeromskiego 8*, właściciel *Dawid Lubelczyk*, sygn. 104051.

APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Wytwórnia deseni tkackich i kart zakardowych przy ul. Żwirki 30*, właściciel *Gustaw Ryszard Petzold*, 1775-1945, sygn. 103484.

APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Wytwórnia deseni tkackich przy ul. Limanowskiego 85*, właściciel *Oskar Gruszczyński*, 1775-1945, sygn. 109228.

APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Wytwórnia deseni tkackich przy ul. Piotrkowskiej 105*, właściciel *Stanisław Szerszeński*, 1775-1945, sygn. 102722.

APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Wytwórnia deseni tkackich przy ul. Piotrkowskiej 135*, właściciel *Adam Siemierkowski*, 1775-1945, sygn. 107068.

APŁ, Akta Miasta Łodzi, *Zakład rysunkowy deseni tkackich przy ul. Nowo-Targowej 23*, właściciel *Abram Epszajn*, 1775-1945, sygn. 100894.

APŁ, Archiwum Państwowe w Łodzi, *Biuro Wzorów i Mody*, sygn. 27.

APŁ, Centralne Laboratorium Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Biuletyn poświęcony II Wystawie Wzornictwa Przemysłowego, Poznań 1962*, 1955-1979,

APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Bawełnianego, *Materiały dotyczące podniesienia jakości i estetyki produkcji oraz zagadnienia inwestycyjno-remontowe wykończalni 1954*, 1954, sygn. 3867.

APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Bawełnianego, *Materiały dotyczące podniesienia jakości i estetyki produkcji oraz zagadnienia inwestycyjno-remontowe wykończalni* 1954, 1954, sygn. 3867.

APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Bawełnianego, *Protokoły zdawczo - odbiorcze maszyn włókienniczych przekazanych Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, w ramach akcji zwózki maszyn*, 1948, sygn. 8140.

APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, *Biuro Wzorów i Mody*, 1944-1951, sygn. 27.

APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, *Katalog wzorów tkanin PZPB nr 1 w Łodzi wystawionych na Międzynarodowych Targach Poznańskich w 1948 r.*, 1948, sygn. 3234.

APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, *Katalog wzorów tkanin PZPB nr 1 w Łodzi wystawionych na Międzynarodowych Targach Poznańskich w 1948 r.*, 1948, sygn. 3233.

APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, *Katalog wzorów tkanin PZPB nr 3 w Łodzi wystawionych na Międzynarodowych Targach Poznańskich w 1948 r.*, 1948, sygn. 3238.

APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, *Katalog wzorów tkanin PZPJG nr 1 w Łodzi wystawionych na Międzynarodowych Targach Poznańskich w 1948 r.*, 1948, sygn. 3254.

APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, *Katalog wzorów tkanin PZPJG nr 8 w Łodzi wystawionych na Międzynarodowych Targach Poznańskich w 1948 r.*, 1948, sygn. 3255.

APŁ, GKO, sygn. 1, k. 168, protokół posiedzenia GKO z dn. 2 XII 1914 r.

APŁ, Państwowa Szkoła Włókiennicza, *Próbki tkanin*, 1900-1901, sygn. 1083.

APŁ, Spółka Akcyjna Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, *Książka próbek tkanin*, 1927-1928, sygn. 905.

APŁ, Spółka Akcyjna Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, *Książka próbek tkanin*, 1927-1928, sygn. 906.

APŁ, Spółka Akcyjna Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, *Książka próbek tkanin*, 1927-1928, sygn. 907.

APŁ, Spółka Akcyjna Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, *Książka próbek tkanin*, 1927-1928, sygn. 908.

APŁ, Spółka Akcyjna Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, *Książka próbek tkanin*, 1927-1928, sygn. 909.

APŁ, Zakłady Włókiennicze R. Biedermanna Spółka Akcyjna w Łodzi, *Katalog tkanin*, -, sygn. 592.

APŁ, Zakłady Włókiennicze R. Biedermanna Spółka Akcyjna w Łodzi, *Katalog tkanin*, -, sygn. 612.

APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960*, 1960, sygn. 908.

APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960, Ankieta na temat organizacji wzornictwa w przemyśle lekkim*, 1960, sygn. 908, s. 9-11.

APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960, Odpowiedź na ankietę MPL w sprawie organizacji wzornictwa w przemyśle lekkim wystosowana przez Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego i Centralne Laboratorium Przemysłu Bawełnianego*, s.

APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960, Pismo z dnia 24 marca 1960 r. Skierowane do dyrektorów przemysłu bawełnianego przez zastępcę dyrektora d. s. Ekonomicznych*, 1960, sygn. 908, s. 1.

APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960, Pismo Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego wystosowane do Wydziału Ekonomicznego dotyczące wzornictwa*, s.

APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960; Lista imienna kształtowania się zarobków brutto osób zajmujących się wzornictwem w 1959, Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Feliksa Dzierżyńskiego w Łodzi, 1960, sygn. 908, s. 64-65.*

APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960; Lista imienna kształtowania się zarobków brutto osób zajmujących się wzornictwem w 1959, Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Juliana Marchlewskiego w Łodzi, 1960, sygn. 908, s. 91-92.*

APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960; Lista imienna kształtowania się zarobków brutto osób zajmujących się wzornictwem w 1959, Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Stanisława Dubois w Łodzi, 1960, sygn. 908, s. 99.*

APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960; Lista imienna kształtowania się zarobków brutto osób zajmujących się wzornictwem w 1959, Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Szymona Harnama w Łodzi, 1960, sygn. 908, s. 74-75.*

APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Dane dotyczące zatrudnienia i płac osób zajmujących się wzornictwem w zakładach podległych Zjednoczenia Przemysłu Bawełnianego w Łodzi w r. 1960; Lista imienna kształtowania się zarobków brutto osób zajmujących się wzornictwem w 1959, Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Tadeusza Kościuszki w Łodzi, 1960, sygn. 908, s. 107-108.*

APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Projekt programu działania zakładów, komórek wzorcujących, rytowni i drukarni dla potrzeb eksportu w przemyśle bawełnianym, 1959-1982, sygn. 4217.*

APŁ, Zjednoczenie Przemysłu Odzieżowego w Łodzi, *Protokół z posiedzenie Prezydium Rady Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej, odbytego w dniu 2 czerwca 1962 r. Pod przewodnictwem wiceprezesa Rady Ministrów Obywatela Eugeniusza Szyra*, 1959-1982, sygn. 1471, s. 1-8.

APŁ, Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu w Łodzi, *Sekcja Wzornictwa Przemysłowego - walne zebranie*, 1974-1977, sygn. 98.

APŁ, Związek Przemysłu Włókienniczego w Państwie Polskim, t. 24, *Protokół Zarządu 16 VIII 1919 r.*

Ascher Barnstone Deborah, *Not the Bauhaus: The Breslau Academy of Art and Applied Arts*, w: *Journal of Architectural Education*, t. 62, nr 1, New York 2008, s.

ASPL, Zjednoczenie Przemysłu Bawełnianego w Łodzi, *Wzory klientów zagranicznych przyjęte do produkcji w latach 1959-1963*, 1959-1982, sygn. 4197.

Kączkowski Bogusław, *Wygląd estetyczny tkanin, wystawy włókiennicze i ich rola*, „Przegląd Włókienniczy” 1946, nr 8, s. 41-42.

Badziak Kazimierz, *Początki imperializmu (1900-1914)*, w: *Łódź, Dzieje miasta*, red. R. Rosin, tom. 1. s. 267-271.

Balisz-Schmelz Justyna, „Ewokują monstra rozkładu” *Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie - przeciw faszyzmowi” w świetle „niemiecko-niemieckiego” sporu o ekspresjonizm*, „Folia Historiae Artium” 2018, t 16, s. Baranowicz Zofia, *Początki Międzynarodowej kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*, w: *Biuletyn Historii Sztuki*, 1969, nr 4, s. 422-426.

Baranowski Krzysztof, *Oddział Wolnej Wszechnicy Polskiej w Łodzi 1928-1939*, Łódź 1977.

Barszczewska-Krupa Alina, Samuś Paweł, *Między rewolucją a wojną (1908-1914)*, w: *Łódź, dzieje miasta*, red. Ryszard Rosin, Łódź 1980.

Bartlett Djurdja, *Fashion East: the Spectre that Haunted Socialism*, Massachussets Bejm Bogdan, *O plastykach przemysłowych*, „Przegląd Włókienniczy” 1961, nr ,s. Berent Janusz, *Rola i znaczenie komórek wzorcujących w przemyśle bawełniarskim*, „Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 4, s. 194-196.

Bilewicz Hubert, *Jaskółki nowoczesności. Wystawa tkanin i ceramiki sopockiej w Warszawie w 1955 r.*, w: *Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. - wzornictwo, estetyka i styl życia*, red. Warszawa 2012, s. 113-124.

Biłas Katarzyna, Śliwińska Aleksandra, *Katalog tkanin malowanych i drukowanych Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, w: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 113-164.

Biłas Katarzyna, Śliwińska Aleksandra, Maćkowiak-Kotkowska Lidia, *Dokumentacje: projekty, szkice, studia, warsztaty*, w: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 165-174.

Boćkowska Aleksandra, *To nie są moje wielbłądy: o modzie w PRL*, Wołowiec 2015.

Bogacki, *Przyszłe stosunki gospodarcze z Rosją*, „Przegląd Przemysłowo-Historyczny”, wrzesień 1921.

Bogucki Janusz, *Dysputy Nieborowskie*, „Odrodzenie” 1949, nr 10, s. 2.

Bogucki Janusz, *Horyzont sztuki i horyzont MHD*, „Życie Literackie” 1960, nr 33, s.

Bogucki Janusz, *Kowarski*, Warszawa 1956, s. 14.

Bojanowski Tadeusz, *Fabryka Towarzystwa Akcyjnego WYROBÓW Bawełnianych I. K. Poznański w latach okupacji hitlerowskiej (1939-1945)*, w: *Rocznik Łódzki*, t. XV (XVIII), Łódź 1971, s. 101-122.

Bojanowski Tadeusz, *Łódź pod okupacją niemiecką w latach II wojny światowej (1939-1945)*, Łódź 1992.

Bojanowski Tadeusz, *Plany władz hitlerowskich wobec łódzkiego przemysłu włókienniczego w latach (1939-1945)*, w: *Rocznik Łódzki*, t. XVII (XX), Łódź 1973, s. 177- 193.

Bojanowski Tadeusz, *Zaopatrzenie łódzkiego przemysłu włókienniczego w surowce podczas okupacji w latach (1939-1945)*, w: *Rocznik Łódzki*, t. XX (XXIII), Łódź 1975, s. 67-81.

- Bojar Ryszard, *Organizacja wzornictwa przemysłowego w St. Zjednoczonych*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 7, s. 1-2.
- Bojko Szymon, *Łódzka szkoła projektowania opakowań*, „Projekt” 1975, s. .
- Borowiec Anna, *Granice są po to, żeby je przekraczać*, wykład inauguracyjny wygłoszony na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, wersja elektroniczna [<https://uap.edu.pl/wp-content/uploads/2020/10/Anna-Borowiec-Reguły-są-po-to-żeby-je-przekraczać.pdf>; dostęp: 16.06.2021].
- Brzękowski Jan, *Garść wspomnień o postaniu łódzkiej kolekcji sztuki nowoczesnej i o „grupie a.r.”*, w: *Grupa a. r. 40-lecie międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi*, red. R. Stanisławski, Łódź 1971, s. 9-21.
- Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1960, nr 1-2, s. 1-2.
- Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, *Tekst kuratorski do wystawy Sprusiak jakiego nie znamy*, Łódź 2017.
- Charakter wzoru w zależności od asortymentu przeznaczenia tkaniny, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do Przemysłu Włókienniczego” 1952, nr 11, s. 21-22.
- Cholewicka-Goździk Krystyna, *Rola mody w ekonomice przemysłu włókienniczego*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1958, nr 6, s. 11-12.
- Ciarkowski Błażej, *Architektura wypoczynkowa w służbie polityki – kłopotliwe dziedzictwo ośrodków wypoczynkowych z czasów Polski Ludowej*, „Wiadomości Konserwatorskie. Journal of Heritage Conservation” 2017, nr 49, s. .
- Ciarkowski Błażej, *Bolesław Kardaszewski: architektura i polityka*, Kraków 2016.
- Cichińska Jadwiga, *Powszechne nauczanie*, „Dziennik Zarządu Miasta Łodzi”, 9 maja 1922, nr 19, s. 1-6.
- Cross Anita, *The educational background to the Bauhaus*, „Design Studies” 1983, t. IV, nr 1, s. 43-52.

Cygański Mirosław, *Z dziejów okupacji hitlerowskiej w Łodzi (1939-1945)*, Łódź

Czerwiński Aleksy, *Z plastyką - dobrze, z produkcją - źle*, „Stolica” 1960, nr 37, s. 2.

Danowska-Prokop Barbara, *Następstwa reformy skarbowo-walutowej Władysława Grabskiego dla sytuacji górnośląskiej części województwa śląskiego w latach 1923-1925*, w: *Studia Ekonomiczne*, nr 38, 2006, s. 51-61.

Daszewski Władysław, *Spadek po Felicjanie Kowarskim*, „Kuźnica” 1948, nr 51, s.

Day Lucienne, *Sequence*, 1954; Archiwum Victoria and Albert Museum,

Dąbrowski Jakub, *Produkowanie estetyk, produkowanie podmiotu. Początki odwilży i wolność twórcza w sztukach wizualnych na przykładzie wystawy w Arsenale*, „Artium Quaestiones” 2019, nr 7, s. 381-408.

Demska Anna, *Słynne Panny Alicji Wyszogrodzkiej. Na owe czasy abstrakcyjne i bardzo odważne*, artykuł online, [<https://www.designalive.pl/slynne-panny-alicji-wyszogrodzkiej-na-owe-czasy-abstrakcyjne-i-bardzo-odwazne/>], dostęp:

Dewitz Irena, *Uwagi na temat form pracy zespołowej malarni w Milanówku*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do Przemysłu Włókienniczego”, 1952, nr 10, s. 20.

Dienstl-Dąbrowa Marian, *W sprawie Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi*, „Kurier Łódzki”, 29 marca 1924 r., s. 5.

Dobry klimat dla sztuki, „Gazeta Krakowska” 1974, nr 255, s. 3.

Dorozik Antoni, *Formy szkolenia projektantów przemysłowych w kraju i za granicą*, „Przegląd Włókienniczy”, 1972, nr 1, s. 55-60.

Dreszer Włodzimierz, *Od bioniki do krajobrazu. Włodzimierza Dreszera refleksje nad dydaktyką artystyczną*, Poznań 2017.

Dukwicz Andrzej, *Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992, s. 347-349.

Dutkiewicz Józef Edward, *Felicjan Kowarski*, w: *Felicjan Szczęsny Kowarski: wystawa pośmiertna w Muzeum Narodowym w Warszawie: katalog*.

dw, *Jak moglibyśmy mieszkać, gdyby...*, „Głos Pracy Warszawa” 1957, nr 82, s. 3.

Dz. urz. Min. Kult., 1963 nr 1, póź. 1, 2, 3, 4, 5.

- Dziennik Zarządu Miasta Łodzi 1919”, nr 1.
- Dziennik Zarządu Miasta Łodzi”, 1920, nr 26, s. 11.
- Dzitkowska Helena, *Uruchomienie przemysłu włókienniczego w okręgu łódzkim (1918-1920)*, w: *Rocznik Łódzki*, t. XXI, Łódź 1976, s. 123-148.
- E. Ga, *Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 96, s. *Estetyka, moda i handel*, „Stolica” 1960, nr 32, s. 4.
- Fijałkowski Stanisław, *Wypowiedź dotycząca aktualnych spraw życia plastycznego w Łodzi*, „Odgłosy” 1968, nr 37, s. 7.
- Gadowska Irmina, *Środowisko artystyczne i ruch wystawienniczy w Łodzi w latach 1900-1905 w świetle lokalnej prasy*, w: *Sztuka Polski Środkowej. Studia*, Łódź 2007, s. 115-126.
- Gadowska Irmina, *Żydowskie malarze w Łodzi w latach 1880-1919*, Łódź 2010
- Galińska Zofia, *Projektancki zespół młodzieżowy w Zakopanem*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego; dodatek do „Przemysłu Włókienniczego”, 1951, nr 2,
- Gałuszyński Stanisław, *Charakterystyka asortymentu tkanin i dzianin zakładów Zjednoczenia Przemysłu Włókienniczego - Północ*, „Przegląd Włókienniczy” 1973, nr 7-8, s. 389.
- Gawiński Roman, *Dewastacja przemysłu włókienniczego okręgu łódzkiego w czasie pierwszej wojny światowej i sprawa odszkodowania*, w: *Przegląd Historyczny*, nr 55, z. 1, s. 62-77.
- Gawryszewski Andrzej, *Ludność Polski w XX w.*, Warszawa 2005.
- Gelski Stefan, *Pięciu mistrzów w IPS-ie. Zbiorowa wystawa prac L. Janowskiego, K. Mackiewicza, S. Mrożewskiego, L. Tyrowicza i W. Zawadowskiego*, „Głos Poranny” 22 listopada 1936, s. 9.
- Ginsbert Adam, *Łódź. Studium monograficzne*, Łódź 1962, s. 85.
- Gliksmann J., *Kontrola stosunków handlowych z Rosją*, „Przegląd Przemysłowo-Historyczny” 1921, nr 18, s. 18.
- Gliwicki Hipolit, *Łódzki kartel przedsiębiorczy*, „Przegląd Gospodarczy” 1931, nr 11, s. 466.

Główny Komitet Obywatelski, *Komunikat Głównego Komitetu Obywatelskiego w Łodzi*, „Rozwój” 1914, nr 190, s. 1-2.

Górski Stefan, *Łódź społeczna*, Łódź 1904.

Górz Tadeusz, *Zadania i cele Instytutu*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego; dodatek do „Przemysłu Włókienniczego” , nr 1, s. 1-2.

Grabowska Aniela, Olszewska Eleonora, Różycka Barbara, *Tkanina na odzież dziecięcą*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego; dodatek do miesięcznika „Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 2, s. 1-2.

Grabska Stanisława, *Drukowane tkaniny zasłonowe*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 1-4.

Grabska Stanisława, *O wzorach tematycznych na drukowane tkaniny dziecięce*”, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 5-6, s. 1-4.

Grabska Stanisława, *Przedmiot i pedagogika*, „Więź” 1960, nr 10, s. 11-15.

Grabska Stanisława, *Przegląd prac szkół plastycznych na Targach Wzornictwa*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 1-2.

Gray Camilla, *The Russian Experiment in Art*, London 1996.

Greniuk Piotr, *Ludowość w projektowaniu tkanin*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do dwumiesięcznika Przemysłu Włókienniczego” 1955, nr 1, s. 1 – 2.

Greniuk Piotr, *Setny wzór zakwalifikowany do produkcji*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do dwumiesięcznika Przemysłu Włókienniczego”, 1953, nr 9-10, s. 17.

Greniuk Piotr, *Wykorzystanie druków ludowych na tkaninach dla wzornictwa przemysłowego*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do Przemysłu Włókienniczego” 1953, nr 7 – 8, s. 14.

grt, *Czego nie masz i nie dostaniesz - to zobaczysz na Wystawie Architektury Wnętrz*, „Express Wieczorny Warszawa” 1957, nr 82, s. 4.

grt, *Jak powstają artystyczne szkła i filmdruki*, „Express Wieczorny” 1960, nr 190, s. Grzejszczak Łukasz, *Szkolnictwo plastyczne Łodzi w latach 1895-1939. Metody kształcenia i ich wpływ na rozwój miejscowego środowiska artystycznego*, w: *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje teoria praktyka*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 145-162.

Grzejszczak Łukasz, Środowisko artystów łódzkich pochodzenia niemieckiego przed 1918 rokiem, [w:] *Sztuka w Łodzi (4). Geyer, Scheibler i inni... / Kunst in Łódz (4). Geyer, Scheibler und die anderen...* Materiały seminarium naukowego Wpływ narodów obszaru języka niemieckiego na rozwój sztuki w Łodzi zorganizowanego przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniu 25 października 2005 roku, red. M. Wróblewska-Markiewicz, A. Lorenc-Hajduk Dziuanna, *Ekspozycja przemysłu dziewiarskiego na XLIX Międzynarodowych Targach Poznańskich w świetle tendencji światowych w zakresie surowców oraz kierunków lansowanych we wzornictwie*, „Przegląd Włókienniczy” Hajduk Dziuanna, *Wyroby przemysłu dziewiarskiego na Polskiej Wystawie Gospodarczej - Moskwa 1974*, „Przegląd Włókienniczy” 1974, nr 6, s. 296.

Hemer Adam, *Twarz lodermenscha, czyli wizerunek człowieka łódzkiego w Ziemi obiecanej Władysława Reymonta*, w: „Czytanie Literatury: łódzkie studia literaturoznawcze” 2014, nr 3, s. 309-328.

Hernas F., Wajda T., Więzik J., *Współdziałanie komórki wzorcującej z działem produkcji w przemyśle wełnianym*, „Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 4, s. 198-200.

Hertz Paweł, *Sedan*, Warszawa 1948.

Hilchen Eugeniusz, *Próby włączania inwencji ludowej do wzornictwa przemysłowego*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do Przemysłu Włókienniczego”, 1952, nr 9, s. 18.

Hiller Karol, *Malarz, społeczeństwo a sztuka*, „Forma” 1935, nr 3, s. 2-3.

Huml Irena, *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989.

Husarski J., *Stosunki handlowe polsko-rosyjskie. Odpowiedź na ankietę Przeglądu Przemysłowo-Handlowego*, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 6, s. 5.

Ichnatowicz Ireneusz, *Rynki zbytu przemysłu łódzkiego w drugiej połowie XIX wieku*, w: „Przegląd Historyczny”, t 56, z. 3, s. 413-431.

Ilustrowana Encyklopedia Historii Łodzi”, nr 8, Łódź [https://uml.lodz.pl/dla-mieszkancow/o-miescie/wydawnictwa-o-lodzi/ilustrowana-encyklopedia-historii-lodzi/], data dostępu: 10.11.2019.

Informacje o literaturze z zakresu wzornictwa, „Informator Wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1963, nr 1, s. 59-60.

Informacje o pobycie w Polsce przedstawicieli firmy Fred Carlin z Paryża, „Informator Wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego”
Informator miasta Łodzi wraz z kalendarzem na rok 1919, Łódź 1919.

Informator wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego, nr 1, Łódź 1963, s. 1.

Informator Wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1967, nr 1, s. 12.

Ipohorska Janina, *Jak oni mają się ubierać*, Warszawa 1958.

J. wil., *Wystawa tkanin artystycznych w Łódzkiej Galerii Sztuki*, „Dziennik Łódzki” 1947, nr 89, s. 3.

Jak Łódź uczci rocznicę niepodległości państwowej? Czy założenie uniwersytetu jest projektem realnym? Opinia odnośnie ankiety redakcji „Kuriera Łódzkiego”, „Kurier Łódzki”, 9 października 1928, s. 5.

Jak uczcimy 10-lecie niepodległości. Łodzi potrzebna jest średnia szkoła techniczna. Dalsze opinie czytelników „Kuriera Łódzkiego”, „Kurier Łódzki”, 10 października 1928, s. 5.

Jaworski Piotr, *Biała fabryka Ludwika Geyera w Łodzi*, Łódź 2005, s. 6.

Jaworski Piotr, *Sytuacja ekonomiczno-finansowa Towarzystwa Akcyjnego WYROBÓW Bawełnianych Ludwika Geyera*, *Acta Universitas Lodzensis*, „Folia Historica”, t. 47, Łódź 1992, s. 101-114.

Jaworski Piotr, *Wystawa obrazów, rzeźb i sztychów w Łodzi w 1916 r.*, w: *Sztuka w Łodzi. Materiały sesji naukowej zorganizowanej z okazji 45 rocznicy łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 575 rocznicę nadania Łodzi praw miejskich 4-5 czerwca 1998*, Łódź 2000, s. 63-70.

Jewtuchowicz Aleksandra, Suliborski Andrzej, *Gospodarka w II Rzeczypospolitej (1918-1939)*, w: *Łódź: monografia miasta*, red. S. Liszewski, Łódź 2009, s. 297-310.

Jordan Wisława, *Łódzka tkanina ubraniowa w okresie secesji*, w: *Sztuka w Łodzi. Materiały sesji naukowej zorganizowanej z okazji 45 rocznicy łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 575 rocznicę nadania Łodzi praw miejskich; 4-5 czerwca 1998*, Łódź 2000, s. 105-122.

JUS, *Powołano komisję plastyczną do walki ze szmirą*, „Express Ilustrowany” 1960, nr 277, s. 6.

Kacprzak Dariusz, *Ja lubię, żeby był glanc!”*. *Kolekcjonerstwo wielkiego kapitału: kolekcje burżuazji przemysłowej Ziemi Obiecanej*, w: *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX w.*, red. K. Kłudkiewicz, M. Mencfel, Warszawa 2014, s. 318-341.

Kacprzak Dariusz, *Kolekcje Ziemi Obiecanej: zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1890-1939*, Warszawa 2015.

Kamińska Maria, *Ścieżkami wspomnień*, Warszawa 1960.

Karnicka Zenobia, *Kalendarium życia i twórczości*, w: *Katarzyna Kobro 1898-1951. W setną rocznicę urodzin*, Łódź 2005, s. 30-59

Karwacki Władysław Lech, *Włókniarze Łodzi w latach pierwszej wojny światowej 1914-1918. Łódzka Rada Delegatów Robotniczych* w: *Włókniarze łódzcy: monografia*, red. J. Spychalski, E. Rosset, Łódź 1966, s. 90-102.

Katalog Ogólnopolskiej Wystawy Architektury Wnętrz, kwiecień 1957, Zachęta, Warszawa 1957.

Kepler Bernard, *Artysta i przechodzień*, „Odgłosy”, 1962, nr 28, s. 7.

Kępińska Alicja, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*, Warszawa 1981.

Kiaer Christina, *The Russian Constructivist Flapper Dress*, „Critical Inquiry” 2001, t. 28, nr 1, 185-243.

- Kierunki mody dziewiarskiej na 1972 r.*, „Przegląd Włókienniczy” 1971, nr 6, s. 383-385.
- Kieszczyński Lucjan, *Początki kryzysu w przemyśle włókienniczym w okręgu łódzkim*, w: *Rocznik Łódzki*, t. V, Łódź 1961, s. 53-75.
- Kirkien Leszek, *Atmosfera krachu*, „Republika” 24 lutego 1929, s. 10.
- Klemantowicz Dariusz, *Wojciech Kossak a burżuazja łódzka*, w: „Studia z historii społeczno-gospodarczej”, t. XX, Łódź 2018, s. 123-130.
- Klementowicz Dariusz, *Łódź w przededniu wojny światowej*, w: *Łódzkie studia teologiczne*, t. 24, nr 2, s. 33-50.
- Kołodziejczak Mieczysław, *Sytuacja łódzkiego przemysłu i ruchu oporu w okresie okupacji hitlerowskiej*, w: *Włókniarze łódzcy - monografia*, red. J. Spychalski, E. Rosset, Łódź 1966, s. 169-184.
- Komunikat*, „Forma” 1933, nr 2, s. 7.
- Korbik Roman, *Plastyk w komórce wzorującej przemysłu tkanin dekoracyjnych*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego; dodatek do miesięcznika „Przemysł Włókienniczy”, 1956, nr 1, s. 1-2.
- Korduba Piotr, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.
- Kowalski Jerzy, *Artysta w „Przemysle”*, „Odgłosy” 1960, nr 31, s. 7.
- Krajewski Juliusz, *Na drogach do malarstwa socjalistycznego*, „Kuźnica” 1949, nr 28, s. 1-2.
- Kronika artystyczna. Łódź*, „Sztuki Piękne” 1932, nr 6, s. 190.
- Kronika Krajowa Handel: W sprawie handlu z Rosją*, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy”, 1921, nr 6, s. 16.
- Kronika Krajowa Handel. Handel z Rumunią*, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 10, s. 13.
- Kronika Krajowa Handel. Handel z Rumunią*, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 8, s. 95
- Kronika miejscowa i sąsiedzka*, „Gazeta Łódzka” 1916, nr 142, s. 3.

- Kronika, I Ogólnopolski Zjazd Deseniarzy i Rysowników Przemysłu Włókienniczego*, „Przegląd Włókienniczy” 1948, nr 1-2, s. 52-56.
- Kronika. Z Państwowej Szkoły Włókienniczej w Łodzi*, „Technik Włókienniczy” 1929, nr 6-7, s. 11.
- Krzysztof Trojanowski, *Moda w okupowanej Francji i jej polskie echa*, Warszawa Księga adresowa miasta Łodzi i Województwa Łódzkiego, Łódź 1939.
- Księga Pamiątkowa Dziesięciolecia Samorządu Miasta Łodzi 1919-1929*, Łódź Kuligowska-Korzeniewska Anna, „Ratowało mnie malarstwo...”. Rozmowa z Pinkusem Szwarcem [w:] *Łódzkie sceny żydowskie*, Łódź 2000, s. 129.
- Kurc-Maj Paulina, Saciuk-Gąsowska Anna, *The International Collection of Modern Art of the „a.r.” group: a few words about its history*, w: *The International Collection of Modern Art of the „a.r.” group*, red. P. Kurc-Maj, A. Saciuk-Gąsowska, Łódź 2019, s. 9-32.
- Kurier Łódzki” p. St. Rach. I sztuka abstrakcyjna*, „Forma” 1935, nr 3, s. 18.
- Kut Adrian, Winkiel Jacek, *Historia Koluszek 1386-1949*, Koluszki 2019.
- Kwiatkowska Maria, 1932: wydarzenia artystyczne w kraju, w: *Polskie życie artystyczne 1915-1939*, red. A. Wojciechowski, s. 275.
- L. E. Stefański, *Młodzi artyści wybrali realizm. Plastycy zgłaszają swoje „tak”*, „Po Prostu” 1948, nr 31, s. 45.
- L. E. Stefański, *Młodzi artyści wybrali realizm. Plastycy zgłaszają swoje „tak”*, Po Prostu, nr 31, s. 45.
- L. G. , *Batalia o estetykę rozpoczęta*, „Panorama Północy” 1960, nr 36, s. 5-6.
- Langer Janina, *Sztuka Afryki*, „Informator wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego”, 1968, nr 1, s. 48-49.
- Lenartowicz Światosław, *Zofia Stryjeńska 1891-1976* (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie), Kraków 2008.
- Lepła Kazimierz, *Bezpośrednie i pośrednie korzyści przemysłu odzieżowego z udziału w Międzynarodowych Kongresach Mody*, „Przegląd Włókienniczy” 1959, nr
- Leuterbach Stanisław, *Przymus kartelowy na żądanie przemysłu*, Warszawa 1933.

Lewińska Aleksandra, *Plastyk w przemyśle włókienniczym*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1958, nr 9, s. 17-18.

Lewińska Aleksandra, *Wzornictwo tkanin w Finlandii*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy”

Linde Rudolf, *Zagadnienie mody*, „Przemysł włókienniczy” 1948, nr 3-4, s.

Lipczik Agata, *Dział jubilerski Państwowej Szkoły Przemysłowej Żeńskiej w Łodzi w latach 1927-1939*, w: „Sztuka i krytyka” 2019, nr 9, s. 81-94

Lipiec Wanda, *Kultura i oświata w Łodzi w okresie międzywojennym*, Łódź 1973, s.

Lipińska Alina, *Przemysł włókienniczy i rewie mody*, „Przemysł Włókienniczy”, 1947, nr 11, s. 126.

Lipińska Alina, *Przemysł włókienniczy i sztuka*, „Przemysł Włókienniczy” 1947, nr 10, s. 92.

Lipiński Edward, *Historia konjunktury*, w: *Dziesięciolecie Polski Odrodzonej: księga pamiątkowa 1918-1928*, Kraków-Warszawa 1928, s. 903.

Litwinowicz Anna, Zielińska Wiesława, *Japoński ośrodek wzornictwa i kolorystyki tkanin*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 9-10, s. 1-4.

Ł. Ł., *Zapomniane uczelnie w Łodzi*, „Dziennik Łódzki” 1946, nr 162, s. 5.

Łabęcka Anna, *Kronika grupy „a.r.”*, w: *Grupa a. r. 40-lecie międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi*, red. R. Stanisławski, Łódź 1971, s. 102-140.

Ładnowska Janina, *Kronika Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945-1994*, w: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945-1995*, red. G. Sztabiński, Łódź 1995, s. 125-175.

Łapa Małgorzata, *Przymusowa kartelizacja przemysłu II Rzeczypospolitej w latach 1925-1933*, w: *Acta Universitas Lodziensis*, „Folia Historica”, nr 60, Łódź 1997, s. 41-59.

Łączka Czesław, *Wzornictwo tkanin dla dzieci*, „Projekt” 1962, nr 2, s. 16.

Łobodzińska Maria, *Dziennik pracy podczas praktyki w C.Z.J.N. Milanówek*, 1954 r.

Łodzianin, 1914, s. 37.

Łopaciński Wincenty, *Projekt założenia Instytutu Politechnicznego w Łodzi latach 1864-1867*, Łódź 1928.

Łopieńska Barbara, *Artysta w przemyśle*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 34, s. 7-8.

Łoziński, *Sprawy plastyki na Festiwalu Poznańskim*, „Twórczość” 1949, nr 12, s. 132-135.

Łódź: Monografia Miasta, red. S. Liszewski, K. Badziak, Łódź 2009.

M. J., *5-ta zbiorowa wystawa Polskiego Związku Łódzkich Artystów Plastyków*, „Republika” 25 listopada 1938, s. 8.

Maćkowiak Kotkowska Lidia, Stanilewicz Karolina, *Asortymenty i wzornictwo tkanin w dawnej fabryce Ludwika Geyera*, w: *Dawne zakłady Ludwika Geyera 1828-2002. Ludzie, produkcja, wzornictwo*, red. P. Jaworski, L. Maćkowiak-Kotkowska, K. Stanilewicz, Łódź 2006, s. 43-61.

Maga Anna, *Lata 70. - fragmenty mozaiki*, w: *Człowiek i Społeczeństwo*, t. XLIII, s. 31-62.

Maillet Thierry, *Fred Carlin: The Unknown Founder of the First French Prediction Company 1902 - 1991*, [https://www.academia.edu/2652702/FRED_CARLIN_THE_UNKNOWN_FOUNDER_OF_THE_FIRST_FRENCH_FASHION_PREDICTION_COMPANY_1902_1991], data dostępu: 25.05.2022.

Maria Zielińska, *Wspomnienie o prof. Teresie Tyszkiewiczowej*, w: ASP 1945-1995, Maszkowski Karol, *Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu*, „Rzeczy Piękne” nr 7-9, s. 65-66.

Mendes Valerie, *The Victoria & Albert Museum's textile Collection: British Textiles from 1900 to 1937*, Londyn 1992.

Mendes Valerie, *V&A Pattern: Novelty Patterns*, Londyn 2010.

Mętrak Dorota Anna, *Przemiany organizacyjne szkolnictwa plastycznego w Polsce w latach 1945-1990 w świetle uregulowań prawnych*, w: „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Pedagogika” 2016, t XXV, nr 2, s. 521-536.

Mianowski Henryk, *Przemysł krajowy, a krajowe instytucje dla popierania przemysłu*, Kraków 1912.

Michno Danuta, Toeplitz Barbara, *O wzornictwie eksportowym dla krajów egzotycznych*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1963, nr 7-8, s. 1-4.

Michno Danuta, Zielińska Wiesława, *Chusteczki dla dzieci*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 11-12, s. 1-4.

Międzynarodową Wystawę Mody Moskwa 1967, „Informator Wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1967, nr 2, s. 5-8.

Milwiczowa Stefania, *Zadania Zakładu Włókienniczego Instytutu Wzornictwa Przemysłowego*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do Przemysłu Włókienniczego”, 1951, nr 1, s. 2-4.

Minich Marian, *Szalona galeria*, Łódź 1963.

Modzelewski Roman, *Koncepcja grupy „a.r.” w dziejach uczelni*, w: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzebińskiego w Łodzi 1945-1995*, red. G. Sztabiński, Łódź 1995, s. 33-39.

„Monitor Polski” 1948, nr 51, poz. 294.

„Monitor Polski” 1963, nr 32, poz. 163.

„Monitor Polski” 1974, nr 34, poz. 201.

Muzeum im. J. I K. Bartoszewiczów, „Forma” 1936, nr 4, s. 19.

Muzeum, „Forma” 1936, nr 5, s. 21-22.

Na Politechnikę w Łodzi, „Głos Polski” 24 marca 1921 r., s. 3.

Nahlik Adam, *Tkaniny hellenistycznego Egiptu*, „Informator Wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1967, nr 1, s. 59-64.

Nakov Andrei, *Kolekcja „a.r.” przykład sukcesu społecznego*, w: J. Zagrodzki (red.), *Władysław Strzebiński. In memoriam*, Łódź 1988, s. 98-103.

Nartonowicz Kot Maria, *Samorząd łódzki wobec problemów kultury w latach 1919-1939*, *Acta Universitas Lodziensis*, „Folia Historica”, nr 21, Łódź 1985.

Nartonowicz-Kot Maria, *Rola władz miejskich w utworzeniu w Łodzi ośrodka akademickiego w latach 1919-1939*, w: *Acta Universitas Lodziensis*, „Folia Historica”, nr 30, Łódź 1987, s. 113-134.

Nasz eksport na wschód, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 21, s. 97.

Nawroczyński Bogdan, w: Z. L. Zaleski (red.), *Życie Sztuki*, 1939, nr 4, s. 1-26.

Nekrolog poświęcony Romanowi Orłowowi, „Gazeta Wyborcza” 2.11.2017 r.

Nowe wzory tkanin dekoracyjnych, „Projekt” 1964, nr 1, s. 44-46.

Nowosielski Jerzy, *Ze Zjazdu w Nieborowie. Na marginesie dyskusji*, „Przegląd Artystyczny” 1949, nr 3, s. 1-2.

Ogłoszenie Wielkiej Rewii Mód w związku z tygodniem propagandy wyrobów krajowych, „Ilustrowana Republika” 1930, nr 123, s. 2.

Olszewska Barbara, *A dywanu kupić nie można*, „Polityka” 1960, nr 35, s. 3.

Olszewska Eleonora, *Kilka uwag i spostrzeżeń na temat francuskiej odzieży dziecięcej i młodzieżowej*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1959, nr 4, s. 1-2.

Olszewska Eleonora, *Uwagi o tkaninie na odzież dziecięcą (na marginesie II Wystawy Targów Wzornictwa)*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego; dodatek do miesięcznika „Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 5, s. 2.

Orłow Roman, *Działalność zakładu tkaniny IWP*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do dwumiesięcznika „Przemysł Włókienniczy”, 1954, nr 5-6, s. 7-8.

Orłow Roman, *Koloryzacja*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do Przemysłu Włókienniczego”, 1952, nr 3-4, s. 5-8.

Orłow Roman, *Na marginesie walki o nowe wzornictwo*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego; dodatek do „Przemysłu Włókienniczego”, 1953, nr 2,

Orłow Roman, *Na marginesie walki o nowe wzornictwo*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do Przemysłu Włókienniczego”, 1953, nr 2, s.

Otręba Ryszard, Lenk Krzysztof, *Szkoła grafiki prasowej*, „Projekt” 1976, nr 5.

P. Dewey o kryzysie w Łodzi. Doradca finansowy stwierdza, że sytuacja w Polsce nie jest zła. – Charakterystyczny apel do kobiet, „Ilustrowana Republika” 1930, nr 59, s.

Państwowa Szkoła Przemysłowa Żeńska w Łodzi, Łódź 1929.

Parę słów o Państwowej Szkole Włókienniczej w Łodzi, „Technik Włókienniczy” 1929, nr 5, s. 24.

- Pawlak Henryk, *Plastyków sprawy codzienne*, „Odgłosy”, 1972, nr 21, s. 1-3.
- Pawluk Józef, *Rozwój Stowarzyszenia Włókienników Polskich w latach 1946-1976*, „Przegląd Włókienniczy” 1977, nr 4, s. 175-193.
- Pawłowska Aneta, *Nie tylko muzeum. O początkach plastyki w Łodzi*, w: *Sztuka Polski Środkowej. Studia*, Łódź 2007, s. 139-150.
- Pawłowska Aneta, *Plastyka łódzka u schyłku XIX i na początku XX wieku*, „Przegląd Nauk Historycznych” 2017, nr 1, s. 167-192
- Pierzgalska Janina, *Z pobytu w Paryżu*, „Informator wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1963, nr 1, s. 53-57.
- Piwocki Ksawery, *Historia ASP w Warszawie 1904-1964*, Kraków-Wrocław-Warszawa 1965, s. 96.
- Pleszkun-Olejniczak Elżbieta, *Wyższa Szkoła Nauk Społecznych i Ekonomicznych (1925–1928)*, w: *Rocznik Łódzki*, t. 26, Łódź 1978, s. 227–249.
- Polsko-Rosyjskie stosunki handlowe. Ankieta* „Przeglądu Przemysłowo-Handlowego”, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 3, s. 9.
- Pomorska Urszula, *Laboratorium piękna*, „Głos Pracy” 1960, nr 189, s. 3.
- Porada Zbigniew, *Polskie artystki w Olimpijskich Konkursach Sztuki i Literatury 1928–1948*, w: *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Kultura fizyczna* 2017, t XVI, nr 4, s. 27-53.
- Przegląd prasy*, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy”, kwiecień 1921, s. 20.
- Przyboś Julian, *O młode malarstwo. Dyskusja o Młodej Plastyce*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 37, s. 9.
- Przyboś Julian, *W Łodzi i w Stalinogrodzie*, „Przegląd Kulturalny” 195, s. 5.
- Puś Wiesław, Badziak Kazimierz, *Gospodarka Łodzi w okresie kapitalistycznym (do 1918 r.)*, w: *Łódź dzieje miasta*, red. R. Rosin, Łódź 1980, s. 221-305.
- Puś Wiesław, *Dzieje Łodzi przemysłowej*, Łódź 1987.
- Puś Wiesław, *Przemysł włókienniczy w Królestwie Polskim w latach 1870-1900*, Łódź 1976.

- Puś Wiesław, Pytlaś Stefan, *Dzieje ŁZPB im. Obrońców Pokoju „Uniontex” 1827-1977*, Warszawa-Łódź 1979.
- Puś Wiesław, *Statystyka przemysłu Królestwa Polskiego w latach 1879-1913. Materiały źródłowe*, Łódź 2013.
- Rayner Geoffrey, Chamberlain Richard, Stapleton Annamarie, *Artist designed textiles 1940-1976*, Londyn 2012.
- Rayzaher Julia, *Laminaty za granicą*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 3-8, s.
- Reindl Tadeusz, *Krok naprzód w sprawie organizacji wzornictwa*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika „Przegląd Włókienniczy” 1960, nr 4, s. 1-2.
- Reindl Tadeusz, *Zadania Instytutu w latach 1961-1965*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy”
- Reklama tkanin produkowanych w Zjednoczonych Zakładach Włókienniczych K. Scheiblera i L. Grohmana w Łodzi*, „Kobieta w świecie i domu” 1930, nr 9, s. 16.
- Reymont Władysław, *Ziemia obiecana*, Łódź 1996.
- Rezultat kwesty majowej na P. M. S.*, „Głos Polski”, 1 lipca 1921, s. 6.
- Rocznik Statystyczny Miasta Łodzi*, Łódź 1921.
- Rocznik Statystyczny Miasta Łodzi*, Łódź 1922.
- Rocznik Statystyczny Miasta Łodzi*, Łódź 1923.
- Rocznik Statystyczny Miasta Łodzi*, Łódź 1924.
- Rocznik Statystyczny Miasta Łodzi*, Łódź 1925.
- Rocznik Statystyczny Miasta Łodzi*, Łódź 1926.
- Rocznik Statystyczny Miasta Łodzi*, Łódź 1927.
- Rocznik Statystyczny Miasta Łodzi*, Łódź 1928.
- Rocznik Statystyczny Miasta Łodzi*, Łódź 1929.
- Romanowski Ignacy Gustaw, *Szkoła czy moda?*, „Odgłosy” 1967, nr 50, s. 3.
- Romanowski Ignacy Gustaw, *Szkoła czy moda?*, „Odgłosy” 1967, nr 50, s. 3.
- Rottenberg Anda, *Ministerstwo Kultury Sztuki*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, red. A. Wojciechowski, Warszawa 1992, s. 181-253.

- Rouette Hans-Karl, *Encyclopedia of Textile Finishing*, Springer 2001.
- Rozwój” 1914, nr 218, 26.09.1914 r.
- Rycroft Simon, *The nature of Op Art: Bridget Riley and the art of nonrepresentation*, „*Environment and Planning D: Society and Space 2005*”, t. 23, s. 351-371.
- Rzehak Katarzyna, *Ludowość zastosowana w przemyśle*, „Formy” 2020, nr 5, [czasopismo internetowe, <https://formy.xyz/arttykul/ludowosc-zastosowana-w-przemysle/>, dostęp: 10.06.2021].
- S., *Na Wystawie Tkanin Artystycznych. Przemysł i sztuka*, „Głos Robotniczy” 1947, nr 100, s. 5.
- Saciuk-Gąsowska Anna, *Narodziny muzeum sztuki nowoczesnej. a.r. (awangarda rzeczywista - artyści rewolucyjni)*, „Cenne, bezcenne, utracone” 2008, nr 4 (57), Warszawa 2008, s. 14-18.
- Sekcja Przemysłu Włóknistego Okręgu Łódzkiego, *Podania do cesarsko-niemieckich władz okupacyjnych i do Tymczasowej Rady Stanu Królestwa Polskiego. Sprawozdania i relacje zarządu 1915-1917*, Łódź 1918.
- Seweryn Tadeusz, *Wystawa Szkół Polskich w Paryżu*, „Szkoła i nauczyciel” 1925, nr 8, s. 215-220.
- Skodlarski Janusz, Matera Rafał, *Bariery rozwoju przemysłowego Łodzi w okresie międzywojennym. Kluczowe aspekty instytucjonalne, ekonomiczne i społeczne*, w: *Metamorfozy społeczne. Praca i społeczeństwo Drugiej Rzeczypospolitej*, red. W. Mędrzecki, C. Leszczyńska, Warszawa 2014, s. 105-126.
- Skoracki Jerzy, *Początki produkcji włókien chemicznych w Polsce*, „Chemik” 2011, t. 65, nr 12, s. 1307-1318.
- Skoracki Jerzy, *Stulecie polskich włókien chemicznych (1911-2011). Próba refleksji*, w: *Chemik*, t. 64, nr 12, 2010, s. 841-854.
- Slade Susan, *Afwillite 8.45*, 1951; Archiwum Victoria and Albert Museum, CIRC.75B-1968.
- Sosnowska Joanna, *Komitet Obywatelski Niesienia Pomocy Biednym w Łodzi - organizacja, struktura, zadania w początkowym okresie I wojny światowej (1914-1915)*, w: „*Studia z historii społeczno-gospodarczej*”, t. XX, Łódź 2018, s.

- Sowiety odwołały zakupy w Łodzi?*, „Głos Poranny” 24 kwietnia 1929 r., s. 1.
- Sowińska Beata, *Skok w nowoczesność, Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz*, „Stolica” 1957, nr 17, s. 7.
- Sprawozdanie Komisji Ankietowej Badania Warunków i Kosztów Produkcji oraz wymiany*, t. XIV, Warszawa 1928.
- Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki z okresu od 18 VI 1930 do 1 IV 1937*, „Nike” 1937, s. 215-312.
- Sprawozdanie Zarządu Związku Przemysłu Włókienniczego w Państwie Polskim za rok 1932*, Łódź 1933.
- Stachlewski Piotr, *Współobecność: artyści awangardowi w kręgu Władysława Strzemińskiego. Karol Hiller (1891-1939). Kompozycje heliograficzne i grafika projektowa*, Łódź 2017, s. 7.
- Stawiszyńska Aneta, *Działalność Muzeum Nauki i Sztuki w Łodzi w latach I wojny światowej*, w: „Zeszyty naukowe Turystyka i Rekreacja”, 2014, nr 2, s. 111-122.
- Stawiszyńska Aneta, *Problemy opałowe Łodzi w latach I wojny światowej*, w: *Studia z historii społeczno-gospodarczej*, red. J. Kita, t. XII, s. 73-86.
- Steel Valerie, *Fashion*, w: *Fashion and Art*, red. A. Geczy, V. Karaminas, London, New York 2015, s. 28-46.
- Stefański Krzysztof, *Jak zbudowano przemysłową Łódź. Architektura i urbanistyka miasta w latach 1821-1914*, Łódź 2001.
- Stefański Krzysztof, *Udział rodów fabrykanckich w kształtowaniu architektonicznego oblicza Łodzi*, w: *Mecenat artystyczny, a oblicze miasta. Materiały LVI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. D. Nowacki, Kraków 2008, s. 215-234.
- Stopczyk Stanisław, *W łódzkiej szkole plastycznej*, „Projekt” 1960, nr 1-2, s. 16.
- Straszewska Anna, Szablowska Anna Agnieszka, *Polskie życie artystyczne w latach 1944-1960*, t. 3, Warszawa 2012.
- Stryjeńska Zofia, *Chleb prawie, że powszedni: pamiętnik*, t. 1, Warszawa 1995.
- Strzałkowski Jacek, *Artyści, obrazy i zbieracze w Łodzi do 1918 r.*, Łódź 1991.

- Strzeмиński Władysław, *Architektonizm mody*, „Architektura i Budownictwo : miesięcznik ilustrowany” 1931, Tom 7, nr 8-9, s. 342-343.
- Strzeмиński Władysław, *O sztuce rosyjskiej, notatka VIII*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, s. 79-82.
- Strzeмиński Władysław, *Projekt tkaniny drukowanej*, 1946, Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inwentarzowy: Wzr.t.479/6.
- Strzeмиński Władysław, *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*, „Droga” 1932, nr 3, s. 258-278.
- Strzeмиński Władysław, *Teoria widzenia*, Kraków 1958.
- Strzeмиński Władysław, *Teoria Widzenia*, Łódź 2016.
- Strzeмиński Władysław, *O sztuce ludowej*, „Forma” 1933, nr 1, s. 14.
- Sumorok Aleksandra, *Historia szkoły z architekturą w tle*, w: *Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzeмиńskiego w Łodzi, 70 lat tradycji*, red. Ł. Sadowski, Łódź 2015, s. 53-56.
- Szczygielski Wacław, *Dzieje łódzkiej szkoły włókienniczej w Polsce niepodległej*, Łódź 1969.
- Szram Antoni, *W poszukiwaniu nowego wizerunku idealnego Lodzermenscha*, w: *Sztuka w Łodzi. Materiały sesji naukowej zorganizowanej z okazji 45 rocznicy łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 575 rocznicę nadania Łodzi praw miejskich. 4-5 czerwca*, Łódź 2000, s. 17-26.
- Sztekker Elżbieta, *Artyści w przemyśle*, „Tygodnik Demokratyczny” 1960, nr 31, s.
- Tarchalski Bolesław, *Druk barwnikami pigmentowymi i możliwości jakie daje jego zastosowanie projektantowi wzorów*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do Przemysłu Włókienniczego”, 1953, nr 3, s. 5-6.
- Tarchalski Bolesław, *Ocena kolekcji tkanin bawełnianych na rok 1954*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego; dodatek do dwumiesięcznika „Przemysłu Włókienniczego”, 1953, nr 9-10, s. 15-18.
- Tarchalski Bolesław, *Ocena kolekcji tkanin bawełnianych na rok 1954*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do dwumiesięcznika Przemysłu Włókienniczy”, 1953, nr 9-10, s. 17-19.

Tarchalski Bolesław, *Osiągnięcia techniczne przemysłu bawełnianego w kolekcji na rok 1956*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przemysł Włókienniczy” 1955, nr 9, s. 19-20.

Tarchalski Bolesław, *Tendencje wzornictwa francuskiego w przemyśle bawełnianym*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przemysłu Włókienniczego”, 1956, nr 2, s. 3-4.

Teisserye Maria, *Szkolenie w plenerze plastyków-projektantów przemysłu lekkiego*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1966, nr 4, s. 1-4.

Telakowska Wanda, *O Stowarzyszeniu Projektantów Przemysłowych*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 5, s. 1.

Telakowska Wanda, *Próby spożytkowania dla naszego wzornictwa ludowej inwencji plastycznej*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do dwumiesięcznika Przemysł Włókienniczy”, 1953, nr 4, s. 7-8.

Telakowska Wanda, Reindl Tadeusz, *Problemy wzornictwa przemysłowego*, Warszawa 1986.

Telakowska Wanda, Reindl Tadeusz, *Problemy wzornictwa przemysłowego*, Warszawa 1986.

Telakowska Wanda, *Wzornictwo moja miłość*, Warszawa 1990.

Toeplitz Barbara, *Czy powrót Art Nouveau*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1963, nr 1-2, s. 1-2.

Toeplitz Barbara, *Motywy wschodnie drukowane na tkaninach odzieżowych*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 7-8, s. 1-4.

Toeplitz-Kaczmarek Barbara, *Wzory kwiatowe w tkaninach drukowanych*, „Przegląd Włókienniczy” 1967, nr 3, s. 130-133.

Tokarska Barbara, *Organizacja wzornictwa we Francji*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy”

- Trepka Edmund, *Historia kolorystyki*, Warszawa 1960.
- Tschudi-Madsen Stephan, *Art Nouveau*, Warszawa 1987.
- Turowski Andrzej, *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929-1933*, w: „Rocznik Historii Sztuki” 1973, nr 9, s. 223-268.
- Turowski Andrzej, *Strzemiński, grupa „a.r.” i współcześni*, w: R. Stanisławski (red.), *Grupa a. r. 40-lecie międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi*, Łódź 1971, s. .
- Tybor Ignacy, *Niektóre zagadnienia estetyki przemysłowej*, „Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 4, s. 166-170.
- Tyszkiewicz Teresa, *Metody pracy projektanta druków odzieżowych na tle ich zależności od sztuki czystej*, „Informator Wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1968, nr 2, s. 50-58.
- Tyszkiewicz Teresa, *Notatki (1940-1983)*, Warszawa 2013.
- Tyszkiewicz Teresa, *Uwagi na temat kursu dla desinatorów*, „Przegląd Włókienniczy” 1952, nr 9, s. 17-18.
- Tyszkiewicz Teresa, *Wpływ malarstwa na wzornictwo współczesne*, „Informator Centralnego Laboratorium Wzornictwa Przemysłowego” 1964, nr 4, s. 31-37.
- Tyszkiewicz Teresa, *Wspomnienie o Felicjanie Kowarskim*, „Kuźnica” 1948, nr 51,
- Tyszkiewicz Teresa, *Wzór graficzny i malarski*, „Przegląd Włókienniczy” 1953, nr 1, s. 2.
- Uniwersytet czy Politechnika? Pierwsze głosy czytelników w ankiecie w redakcji „Kuriera Łódzkiego”*, „Kurier Łódzki”, 6 października 1928, s. 5.
- W. T., *Wrażenia z dwóch wystaw*, „Arkady” 1936, nr 6, s. 351-352.
- W. Zaborowski, *Centralne Biuro Wzornictwa Przemysłu Lekkiego* [w:] A. Wojciechowski, *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992, s. 359-364.
- Wachowska Barbara, *Kryzys w Łodzi w latach 1929-1933*, w: *Studia i materiały do dziejów Łodzi i okręgu łódzkiego: dwudziestolecie 1918-1939*, red. P. Korzec, Łódź 1962, s. 175-206.

- Wachowska Barbara, *Łódzki przemysł włókienniczy w latach 1918-1939*, w: *Włókniarze łódzcy: monografia*, red. J. Spychalski, E. Rosset, Łódź 1966, s. 181-206.
- Wachowska Barbara, *Spory wokół koncepcji strajku powszechnego włóknarzy okręgu łódzkiego (1933-1936)*, w: *Rocznik Łódzki*, t. XIV, Łódź 1970, s. 181-206.
- Wachowska Barbara, *Stosunki handlowe-polsko-radzieckie*, w: *Acta Universitas Lodziensis*, „Folia Historia” 1996, nr 55, s. 105-118.
- Wachowska Barbara, *Walki strajkowe włóknarzy*, w: *Włókniarze łódzcy: monografia*, red. J. Spychalski, E. Rosset, Łódź 1966, s. 138-157.
- Wachowska Barbara, *Wypowiedzenie układu zbiorowego w łódzkim przemyśle włókienniczym i próby zorganizowania strajku powszechnego (1932-1933)*, w: *Rocznik Łódzki*, t. XI, Łódź 1966, s. 67—89.
- Wachowska Barbara, *Życie gospodarcze Łodzi w okresie międzywojennym*, Łódź Wallis Mieczysław, *Secesja*, 1967
- Wanda Telakowska, *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, Warszawa 1954.
- Wandurski Witold, *W dymach fabrycznych Łodzi. Bawełna, weksle i sztuka*, „Wiadomości Literackie” 1924 nr 7, s. 3.
- Wegner Stefan, *Wspomnienia biograficzne*, w: *Władysław Strzebiński. In memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988, s. 34-38.
- Widacka Hanna, *Dietrichowie: rytownicy warszawscy*, Warszawa 1989, s. 81.
- Wielki przemysł, wielka cisza. Łódzkie zakłady przemysłowe 1945-2000*, red. M. Szymański, J. Kocemba - Żebrowska, M. Madejska, Łódź 2020.
- Wierzbicka Anna, *Lata 1944-1954. Wprowadzenie*, w: A. Wierzbicka, *Polskie życie artystyczne 1945-1960*, t. 1, Warszawa 2012.
- Winkler K., *Dawny i nowoczesny przemysł artystyczny w gmachu Szkół Zawodowych (Górnośląska 31)*, „Kurier Poranny” 26 czerwca 1931 r., s. 3.
- Winkler K., *Pokaz nowoczesnego zdobnictwa w gmachu Szkół Zawodowych*, „Polska Zbrojna” 16 czerwca 1931 r., s. 9.
- Wis A., *Piękno na co dzień*, „Gazeta Handlowa” 1960, nr 65, s. 2.
- Wiśniakowski Stanisław, *Rozwój krajowego przemysłu włókien sztucznych*, „Przegląd Włókienniczy” 1972, nr 4-5, s. 229-232.

- Witz Rola Ignacy, *Artysta w przemyśle*, „Sztandar Ludu” 1960, nr 27, s. 3.
- Wojciechowska Teresa, *Sztuka na co dzień. Rozmawiamy z Rektorem PWSSP J. M. prof. Zdzisławem Głowackim*, „Odgłosy” 1968, nr 48, s. 1-2.
- Wojciechowski Aleksander, *O wystawie architektury wnętrz*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 18, s. 3-4.
- Wróbel Andrzej, *Przemysł w Tomaszowie Mazowieckim na początku XX w. (Do 1918 r.)*, w: *Piotrkowskie Zeszyty Historyczne*, nr 14, 2013, s. 71-89.
- Wróblewska Danuta, *bez nazwy*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 36, s. 5.
- Wróblewska Danuta, *Okladki i obwoluty polskich książek*, „Projekt” 1961, nr 5-6, s. 47-52.
- Wróblewska-Markiewicz Małgorzata, *Środowisko łódzkie: szkoły, projektanci i projekty* w: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa* (red. M. Wróblewska-Markiewicz), Łódź 2012, s. 8-23.
- Współobecność. Artyści awangardowi w kręgu Władysława Strzemińskiego. Stefan Wegner 1901-1965, obrazy i projekty z lat 50. XX w.*, Łódź 2017.
- Wyrzykowska K., *Rozmowa Odgłosów z doc. Lechem Kunką kier. Studium Druku na Tkaninie PWSSP*, „Odgłosy” 1962, nr 12, s. 2.
- Wystawa tkanin artystycznych w Galerii Sztuki*, „Dziennik Łódzki” 1947, nr 118, s.
- Wystawa tkanin wykonanych w oparciu o wzory zagraniczne*, „Informator Wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1967, nr 1, s.
- Z przemysłu włókienniczego*, „Przegląd Przemysłowo-Handlowy” 1921, nr 18, s. 17.
- Zaborowski Witold, Kochanowicz Maria, *Opakowania, jako istotny czynnik w obrocie wyrobami przemysłu lekkiego*, „Przegląd Włókienniczy” 1972, nr 4-5, s.
- Zaborowski Witold, *Rola, zadania i cele Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego*, „Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 4, s. 189-191.
- Zagórska Bożena, *Obowiązuje dobry wzór*, „Echo Krakowa” 1960, nr 203, s.3-4.
- Zagrodzki Janusz, *Artyści niepokorni. Sztuka nowoczesna w przemysłowej Łodzi*, Łódź 2017.

- Zagrodzki Janusz, *Drukarstwo nowoczesne w kręgu Władysława Strzemińskiego*, w: *Władysław Strzemiński. In Memoriam.*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1980, s. 104-117.
- Zagrodzki Janusz, *Katarzyna Kobro i kompozycje przestrzeni*, Warszawa 1984.
- Zakrzewska Katarzyna, Kozłowska-Tomczyk Ewa, 1925: wydarzenia artystyczne w kraju, w: *Polskie życie artystyczne 1915-1939*, red. A. Wojciechowski, s. 135.
- Zakrzewska Krystyna, *Departament Wzornictwa Produkcji*, w: A. Wojciechowski, *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992, s. 354-355.
- Zakupy sowieckie w Łodzi, „Głos Poranny”, 19 kwietnia 1929, s. 3.,
- Załącznik do uchwały 355/57 R. M. Z dn. 29 sierpnia 1957, Biuletyn Ministerstwa Kultury 1958, nr 1, s. 1.
- Zaorski Zdzisław, *Rozwój asortymentu i wzornictwa w Zjednoczeniu Przedsiębiorstw Włókienniczych - Północ*, „Przegląd Włókienniczy” 1975, nr 7-8, s.
- Zapowiedź zakupów sowieckich, „Republika” 22 stycznia 1929 r., s. 8.
- Zawilska Halina, *Plastyka*, w: *Łódź, Dzieje miasta*, tom. 1, red. R. Rosin, Łódź 1980, s. 606-616.
- Zbyszewska Stefania, *Formy podnoszenia kwalifikacji plastycznych pracowników przemysłu włókienniczego*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego; dodatek do dwumiesięcznika „Przemysł Włókienniczy”, 1954, nr 3-4, s. 5.
- Zbyszewska Stefania, *Nowe kadry projektantów wzorów dla przemysłu włókienniczego*, „Przegląd Włókienniczy” 1951, nr 4-5, s. 13.
- Zielińska Maria, *Wspomnienie o prof. Teresie Tyszkiewiczowej*, w: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi 1945-1995*, red. Grzegorz Sztabiński, Łódź 1995, s. 62-65.
- Zielińska Wiesława, *Aktualna interpretacja motywów meksykańskich*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1966, nr 6, s. 1-4.
- Zielińska Wiesława, *Inspiracja sztuką Meksyku*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1966, nr 3, s. 1-4

Zielińska Wiesława, *Na marginesie kursu szkoleniowego dla pracowników przemysłu wełniarskiego (Sopot - sierpień 1961)*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 1-2, s. 1-4.

Zielińska Wiesława, *Oryginalność i wpływy obce we wzornictwie tkanin*, „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego dodatek do miesięcznika „Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 9, s. 1-2.

Zielińska Wiesława, *Wzory tkanin na przestrzeni wieków*, „Informator wzornictwa Centralnego Laboratorium Przemysłu Bawełnianego” 1967, nr 2, s. 79-85

Żarnowska Anna, *Próby kształtowania autowizerunku w wielkomiejskiej opinii publicznej. Przedsiębiorcy Warszawy i Łodzi na przełomie XIX i XX w.*, w: „Przegląd Historyczny” 2004, t. 95, nr 2, s.195-210.

Żarski Karol, *Meble na które czekamy*, „Architektura” 1962, nr 7, s. 259-260.

Żubka-Chmielewska Zuzanna, *(Nie)świeży powiew Zachodu, czyli rynek używanej odzieży w Polsce po 1945 r.*, w: *Ciało, strój, biżuteria, w kontekście przemian kulturowych, społecznych i politycznych drugiej połowy XX w.*, Lublin 2019, s.

Spis ilustracji

1. Uczennica Katarzyny Kobro z Żeńskiej Szkoły Przemysłowo-Handlowej w Koluszkach, *Serwetka. W kolorze i fakturze pochodne od szarego płótna lnianego*, 1927-1930, [źródło: „Architektura i Budownictwo : miesięcznik ilustrowany” 1931, Tom 7, nr 8-9, s. 342].
2. Uczennica Katarzyny Kobro z Żeńskiej Szkoły Przemysłowo-Handlowej w Koluszkach, *Serwetka. W kolorze i fakturze pochodne od szarego płótna lnianego*, 1927-1930, [źródło: „Architektura i Budownictwo : miesięcznik ilustrowany” 1931, Tom 7, nr 8-9, s. 342].
3. Uczennica Katarzyny Kobro z Żeńskiej Szkoły Przemysłowo-Handlowej w Koluszkach, *Serwetka. W kolorze i fakturze pochodne od szarego płótna lnianego*, 1927-1930, [źródło: „Architektura i Budownictwo : miesięcznik ilustrowany” 1931, Tom 7, nr 8-9, s. 343].
4. Uczennice Katarzyny Kobro z Żeńskiej Szkoły Przemysłowo-Handlowej w Koluszkach, *Szaliki*, 1927-1930, [źródło: „Architektura i Budownictwo : miesięcznik ilustrowany” 1931, Tom 7, nr 8-9, s. 343].
5. *Karta z katalogu tkanin paryskiego Société des Nouveautés Textiles*, 1929, [źródło: APŁ, Zakłady Włókiennicze R. Biedermanna Spółka Akcyjna w Łodzi, *Próbki tkanin - katalog*, 1841-1947, sygn. 623].
6. *Karta z teki ucznia Wyższej Szkoły Włókienniczej w Chemnitz Władysława Joachimskiego*, 1900-1901, [źródło: APŁ, Państwowa Szkoła Włókiennicza w Łodzi, *Próbki tkanin*, 1837-1939, sygn. 1083].
7. *Karta z teki ucznia Wyższej Szkoły Włókienniczej w Chemnitz Władysława Joachimskiego*, 1900-1901, [źródło: APŁ, Państwowa Szkoła Włókiennicza w Łodzi, *Próbki tkanin*, 1837-1939, sygn. 1083].
8. *Karta z teki ucznia Wyższej Szkoły Włókienniczej w Chemnitz Władysława Joachimskiego*, 1900-1901, [źródło: APŁ, Państwowa Szkoła Włókiennicza w Łodzi, *Próbki tkanin*, 1837-1939, sygn. 1083].

9. *Karta z teki ucznia Wyższej Szkoły Włókienniczej w Chemnitz Władysława Joachimskiego*, 1900-1901, [źródło: APŁ, Państwowa Szkoła Włókiennicza w Łodzi, *Próbki tkanin*, 1837-1939, sygn. 1083].
10. *Karta z teki ucznia Wyższej Szkoły Włókienniczej w Chemnitz Władysława Joachimskiego*, 1900-1901, [źródło: APŁ, Państwowa Szkoła Włókiennicza w Łodzi, *Próbki tkanin*, 1837-1939, sygn. 1083].
11. *Karta z teki ucznia Wyższej Szkoły Włókienniczej w Chemnitz Władysława Joachimskiego*, 1900-1901, [źródło: APŁ, Państwowa Szkoła Włókiennicza w Łodzi, *Próbki tkanin*, 1837-1939, sygn. 1083].
12. *Karta z teki ucznia Wyższej Szkoły Włókienniczej w Chemnitz Władysława Joachimskiego*, 1900-1901, [źródło: APŁ, Państwowa Szkoła Włókiennicza w Łodzi, *Próbki tkanin*, 1837-1939, sygn. 1083].
13. *Karta z teki ucznia Wyższej Szkoły Włókienniczej w Chemnitz Władysława Joachimskiego*, 1900-1901, [źródło: APŁ, Państwowa Szkoła Włókiennicza w Łodzi, *Próbki tkanin*, 1837-1939, sygn. 1083].
14. *Tkanina produkowana w Zakładach Włókienniczych R. Biedermanna*, 1912, [źródło: APŁ, Zakłady Włókiennicze R. Biedermanna Spółka Akcyjna w Łodzi, *Próbki tkanin - katalog*, 1841-1947, sygn. 592].
15. *Tkanina produkowana w Zakładach Włókienniczych R. Biedermanna*, 1912, [źródło: APŁ, Zakłady Włókiennicze R. Biedermanna Spółka Akcyjna w Łodzi, *Próbki tkanin - katalog*, 1841-1947, sygn. 592].
16. *Tkanina produkowana w Zakładach Włókienniczych R. Biedermanna*, 1912, [źródło: APŁ, Zakłady Włókiennicze R. Biedermanna Spółka Akcyjna w Łodzi, *Próbki tkanin - katalog*, 1841-1947, sygn. 592].
17. *Tkanina produkowana przez Towarzystwo Akcyjne I. K. Poznańskiego*, ok. 1925, [źródło: Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, fot. autora].
18. *Tkanina gofrowana produkowana w Zakładach Przemysłu Bawełnianego Ludwik Geyer*, 1928, [źródło: Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, fot. autora].
19. *Tkanina produkowana w Zakładach Spółki Akcyjnej WYROBÓW Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi*, 1933, [źródło: APŁ, Spółka Akcyjna WYROBÓW Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, *Książka próbek tkanin*, 1933, sygn. 909].

20. *Tkanina produkowana w Zakładach Spółki Akcyjnej Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi*, 1933, [źródło: APŁ, Spółka Akcyjna Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, *Książka próbek tkanin*, 1933, sygn. 909].
21. *Tkanina produkowana w Zakładach Spółki Akcyjnej Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi*, 1933, [źródło: APŁ, Spółka Akcyjna Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, *Książka próbek tkanin*, 1933, sygn. 909].
22. *Tkanina produkowana w Zakładach Spółki Akcyjnej Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi*, 1933, [źródło: APŁ, Spółka Akcyjna Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, *Książka próbek tkanin*, 1933, sygn. 909].
23. Zofia Stryjeńska, *Wzór podhalański z teki Textyle Polskie*, 1945, [źródło: *Zofia Stryjeńska 1891-1976* (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie), red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 409].
24. Zofia Stryjeńska, *Wzór łowicki z teki Textyle Polskie*, 1945, [źródło: *Zofia Stryjeńska 1891-1976* (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie), red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 409].
25. Zofia Stryjeńska, *Wzór lubelski z teki Textyle Polskie*, 1945, [źródło: *Zofia Stryjeńska 1891-1976* (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie), red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 208].
26. Zofia Stryjeńska, *Wzór łowicki z teki Textyle Polskie*, 1945, [źródło: *Zofia Stryjeńska 1891-1976* (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie), red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 409].
27. Zofia Stryjeńska, *Wzór lubelski z teki Textyle Polskie*, 1945, [źródło: *Zofia Stryjeńska 1891-1976* (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie), red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 409].
28. Zofia Stryjeńska, *Wzór kaszubski z teki Textyle Polskie*, 1945, [źródło: *Zofia Stryjeńska 1891-1976* (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie), red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 209].
29. *Reklama Zjednoczonych Zakładów Włókienniczych K. Scheiblera i L. Grohmana w Łodzi*, „Kobieta w świecie i domu” 1937, nr 9, s. 16.
30. Christian Bèrard, *Tkanina w bukiety, głowy kobiet i podpisy artysty*, 1945-1948, [źródło: Victoria and Albert Museum w Londynie, sygn. T.144-1988, <https://>

collections.vam.ac.uk/item/O271291/dress-fabric-bérard-christian/, data dostępu: 12.05.2021].

31. *Tkanina w kwiaty, deseń nr 1050, produkowana przez PZPJG nr 8, 1948*, [źródło: APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, *Katalog wzorów tkanin P. Z. P. J. G. nr 8 w Łodzi wystawionych na Międzynarodowych Targach Poznańskich w 1948 r.*, 1948, sygn. 3255].
32. *Tkanina w kwiaty, deseń nr 1050, produkowana przez PZPJG nr 8, 1948*, [źródło: APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, *Katalog wzorów tkanin P. Z. P. J. G. nr 8 w Łodzi wystawionych na Międzynarodowych Targach Poznańskich w 1948 r.*, 1948, sygn. 3255].
33. *Tkanina w kwiaty, deseń nr 1050, produkowana przez PZPJG nr 8, 1948*, [źródło: APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, *Katalog wzorów tkanin P. Z. P. J. G. nr 8 w Łodzi wystawionych na Międzynarodowych Targach Poznańskich w 1948 r.*, 1948, sygn. 3255].
34. Władysław Strzemiński, *Projekt tkaniny odzieżowej drukowanej*, 1946, [źródło: Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki, red. J. Lubiak, Łódź 2012, s. 596].
35. Władysław Strzemiński, *Projekt tkaniny odzieżowej drukowanej*, 1946, [źródło: Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki, red. J. Lubiak, Łódź 2012, s. 595].
36. Władysław Strzemiński, *Tkanina drukowana w Doświadczalnej Pracowni Druków i Malowania na Tkaninie w Milanówku na zlecenie BNEP*, 1949, [źródło: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, red. J. Lubiak, Łódź 2012, s. 610].
37. Władysław Strzemiński, *Projekt tkaniny drukowanej*, 1946-1948, [źródło: Museum of Modern Art w Nowym Jorku, sygn. 964.1983, <https://www.moma.org/collection/works/38356>].
38. Susan Slade, *Tkanina Afwilite 8.45 drukowana przez British Celanese*, 1951, [źródło: Victoria and Albert Museum w Londynie, sygn. CIRC.75B-1968, <https://collections.vam.ac.uk/item/O69629/afwillite-845-dress-fabric-s-m-slade/>, data dostępu: 12.05.2021].

39. Władysław Strzemiński, *Projekt tkaniny drukowanej*, 1948, [źródło: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, red. J. Lubiak, Łódź 2012, s. 604].
40. Lucienne Day, *Tkanina Sequence drukowana przez Cavendish Textiles*, 1954, [źródło: Victoria and Albert Museum w Londynie, sygn. T.448-2001, fot. własna].
41. Alicja Wyszogrodzka, *Chustka Dziewczęta*, l. 50. XX w., [źródło: <https://bid.desa.pl/lots/view/1-2ANCLH/alicia-wyszogrodzka-chustka-dziewczta-lata-50-60-xx-w>, data dostępu: 13.08.2021].
42. Danuta Dybowska, *Tkanina odzieżowa wydrukowana w IWP*, l. 50. XX w., [źródło: <https://www.facebook.com/InstytutWzornictwaPrzemyslowego/posts/pfbid02w7i2u3ugE87iSM3r3RtVeeF7QW86MSm3tFdL9bWsenUkrPbfnMSfYbWN1JJcY4T1l>, data dostępu: 20.02.2022].
43. *Tkanina drukowana prze Calico Printer's Association*, 1946, [źródło: Victoria and Albert Museum w Londynie, sygn. T.279-1987, fot. własna].
44. Wiesław Gruszczyński, *Tkanina dekoracyjna*, pocz. l. 50. XX w., [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 172].
45. Teresa Szymkowska, *Tkanina dekoracyjna*, pocz. l. 50. XX w., [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 172].
46. Marian Chmielecki, *Praca wykonana podczas pleneru dla pracowników przemysłu włókienniczego*, 1961, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 1-2, s. 4].
47. Hanna Łabędzka, *Praca wykonana podczas pleneru dla pracowników przemysłu włókienniczego*, 1961, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1966, nr 4, s. 2].
48. Wiesław Gruszczyński, *Praca wykonana podczas pleneru dla pracowników przemysłu włókienniczego*, 1961, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1966, nr 4, s. 2].

49. Bogusław Wyszogrodzki, *Tkanina dekoracyjna jednobarwna Wichry*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1960, nr 1-2, s. 2].
50. Anna Nikołajczyk, *Tkanina dekoracyjna Od Pędzla*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1960, nr 1-2, s. 2].
51. Alicja Gutkowska, *Druk na rypsie wzorzystym Loara*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1960, nr 1-2, s. 2].
52. Danuta Teler-Gęsicka, *Druk na surówce - tkanina na komplety letnie*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1960, nr 1-2, s. 1].
53. Anna Nikołajczyk, *Druk na spódnice - kolor czarny i czerwony*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1960, nr 1-2, s. 1].
54. Anna Nikołajczyk, *Chustka dziecięca Jaś i Magosia*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 11-12, s. 1].
55. Alicja Łasińska, *Tkanina dziecięca Zwierzęta*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 5-6, s. 2].
56. Alicja Łasińska, *Tkanina dziecięca*, 1962, [źródło: „Projekt” 1962, nr 2, s. 16].
57. Alicja Łasińska, *Tkanina dziecięca*, 1962, [źródło: „Projekt” 1962, nr 2, s. 16].
58. Alicja Łasińska, *Tkanina dziecięca*, 1962, [źródło: „Projekt” 1962, nr 2, s. 16].
59. Bogusław Kamiński, *Chustka dziecięca Pastuszek z fujarką*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 11-12, s. 1].
60. Bogusław Wyszogrodzki, *Chustka dziecięca Pastuszek z fujarką*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 11-12, s. 3].

61. Henry Clarke, *Simone d'Aillencourt w Emilio Pucci*, [źródło: „Vogue” 1967. nr 1, s. 84].
62. Bridget Riley, *Acceleration Circle*, 1961, [źródło: Muzeum Sztuki w Łodzi, <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/672>, data dostępu: 18.03.2022].
63. Victor Vasarely, *Vega*, 1956, [źródło: <http://www.artnet.com/artists/victor-vasarely/vega-wtmZzUWEvjDWjlvIR5QJAA2>, data dostępu 18.02.2022].
64. Piętkowska, *Tkanina odzieżowa*, 1966, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 177].
65. Wiktor Kuza, *Tkanina odzieżowa*, 1968, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 177].
66. Barbara Antoniewicz, *Tkanina dekoracyjna*, 1964, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 176].
67. Jerzy Kudukis, *Tkanina dekoracyjna*, 1961/62, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 176].
68. Maria Stefaniak, *Tkanina dekoracyjna*, 1959, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 174].
69. Tadeusz Paterak, *Tkanina dekoracyjna*, 1959, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 174].
70. Alicja Bobińska, *Tkanina dekoracyjna*, 1959, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 174].
71. Stanisława Pietrzak, *Tkanina dekoracyjna*, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 1-2].

72. Jerzy Ziółkowski, *Tkanina dekoracyjna*, 1962, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 1].
73. Magdalena Kapuścińska, *Tkanina dekoracyjna*, 1962, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 2].
74. Antoni Studziński, *Tkanina dekoracyjna*, 1962, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 2].
75. Henryk Strumiłło, *Tkanina dekoracyjna*, 1962, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 2].
76. Alicja Włodarska, *Tkanina dekoracyjna*, 1962, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 175].
77. Jarosław Jasiński, *Tkanina dekoracyjna*, 1962, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 2].
78. Mirosław Jaruga, *Tkanina dekoracyjna*, 1962, [źródło: „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 2].
79. Stanisława Pietrzak, *Cerata*, 1962, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 2].
80. Stanisława Pietrzak, *Cerata*, 1962, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 2].
81. Bogusław Kudelski, *Cerata*, 1962 [źródło: „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 2].

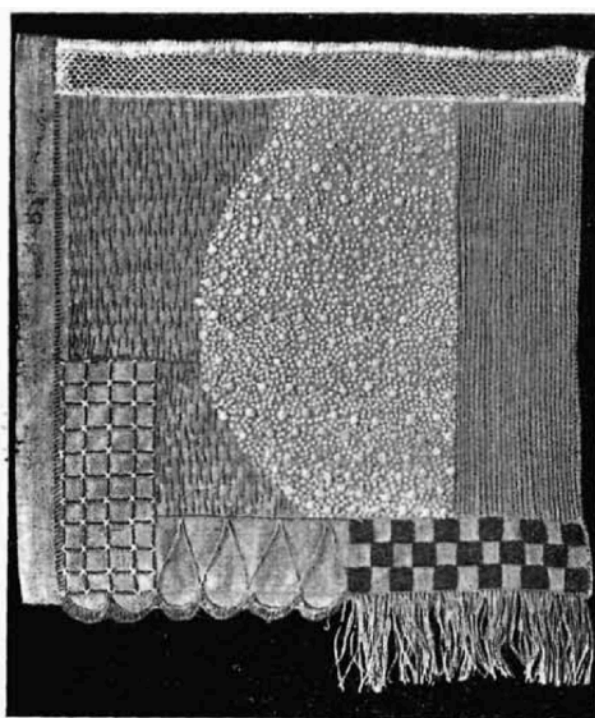
82. Barbara Winiarek, *Tkanina dekoracyjna Lupy*, 1964, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 2].
83. Danuta Kołwzan, *Tkanina dekoracyjna Dzbany*, 1964, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 175].
84. Bogusław Winiarek, *Tkanina dekoracyjna Bluszcz*, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 3].
85. Anna Nikołajczyk, *Tkanina dekoracyjna Bluszcz*, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 3].
86. Anna Nikołajczyk, *Tkanina dekoracyjna Wesele*, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 3].
87. Alicja Łasińska, *Tkanina dekoracyjna Skrzypy*, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 3].
88. Alicja Łasińska, *Tkanina dekoracyjna Kwiaty*, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 4].
89. Alicja Łasińska, *Tkanina dekoracyjna Cynie*, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 4].
90. Alicja Łasińska, *Tkanina dekoracyjna Cynie*, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 4].
91. Iwona Rudnicka, *Ubiory plażowe*, fot. Maciej Adamski, 1971, [źródło: „Przegląd Włókienniczy” 1971, nr 6, s. 384].

92. Danuta Butarewicz, *Ubiory do wnętrza*, fot. Maciej Adamski, 1971, [źródło: „Przegląd Włókienniczy” 1971, nr 6, s. 384].
93. Danuta Butarewicz, *Wczasy zimowe - ubiory do wnętrza*, fot. Maciej Adamski, 1971, [źródło: „Przegląd Włókienniczy” 1971, nr 6, s. 384].
94. *Pracownia tkaniny dekoracyjnej drukowanej - Katedra Tkaniny*, [źródło: AASPL, AASPL, *Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972; Katalog wystawy zorganizowanej w 25-lecie działalności uczelni*, 1962-1972, sygn. 1/158.
95. *Pracownia tkaniny odzieżowej drukowanej - Katedra Tkaniny*, [źródło: AASPL, AASPL, *Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972; Katalog wystawy zorganizowanej w 25-lecie działalności uczelni*, 1962-1972, sygn. 1/158.
96. *Pracownia tkaniny unikatowej - Katedra Tkaniny*, [źródło: AASPL, AASPL, *Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972; Katalog wystawy zorganizowanej w 25-lecie działalności uczelni*, 1962-1972, sygn. 1/158.

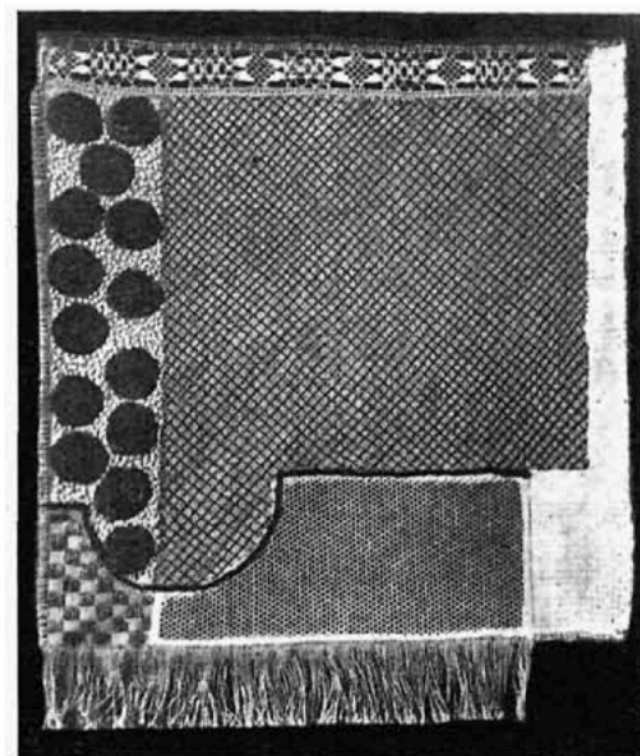
Ilustracje



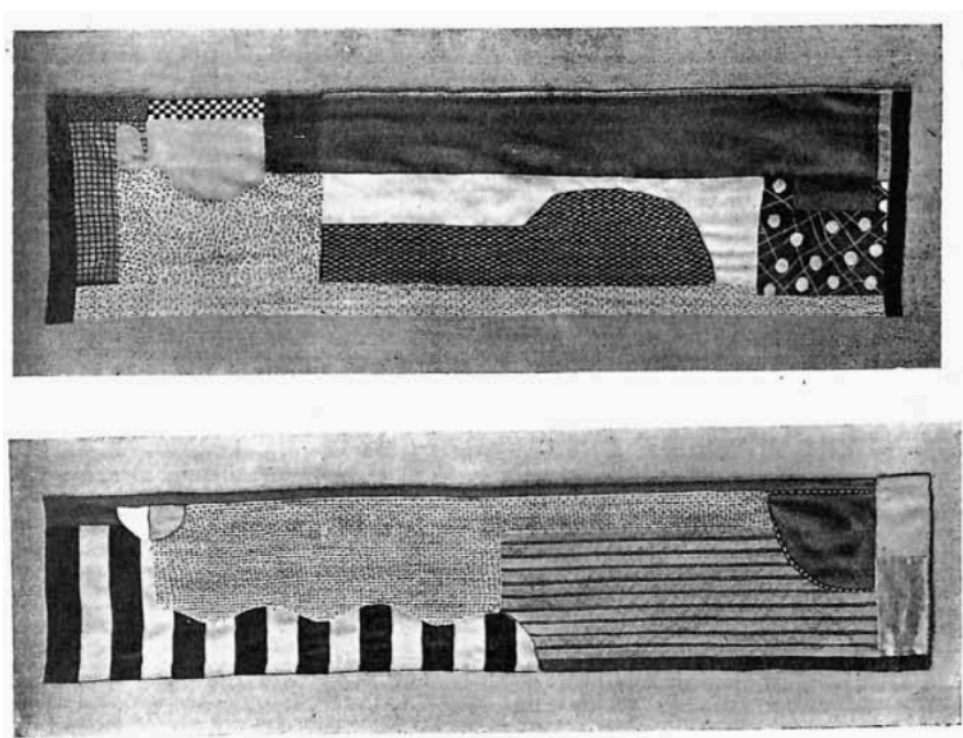
Il. 1. Uczennica Katarzyny Kobro z Żeńskiej Szkoły Przemysłowo-Handlowej w Koluszkach, *Serwetka. W kolorze i fakturze pochodne od szarego płótna lnianego*, 1927-1930, [źródło: „Architektura i Budownictwo : miesięcznik ilustrowany” 1931, Tom 7, nr 8-9, s. 342].



Il. 2. Uczennica Katarzyny Kobro z Żeńskiej Szkoły Przemysłowo-Handlowej w Koluszkach, *Serwetka. W kolorze i fakturze pochodne od szarego płótna lnianego*, 1927-1930, [źródło: „Architektura i Budownictwo : miesięcznik ilustrowany” 1931, Tom 7, nr 8-9, s. 342].

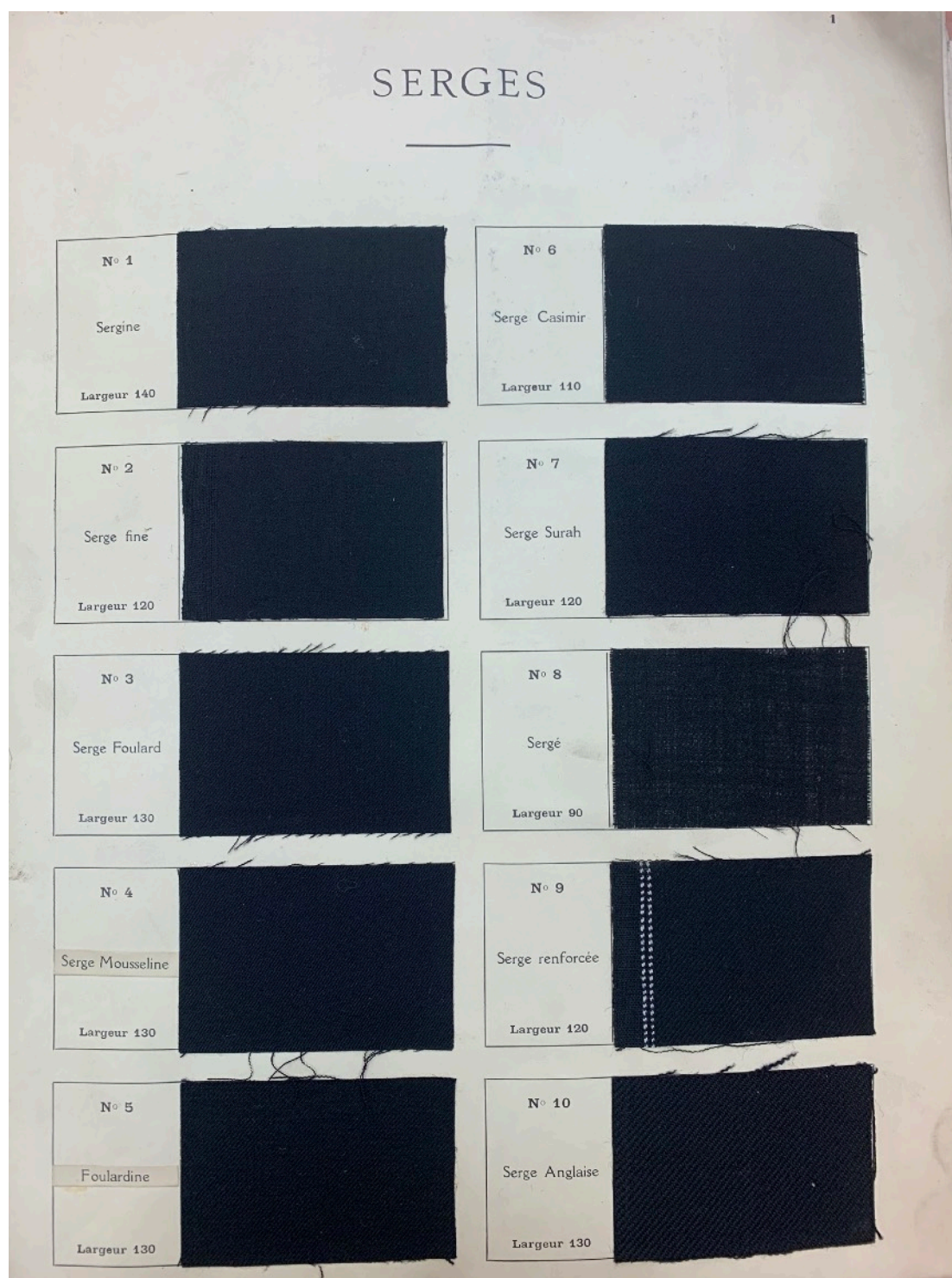


Il. 3. Uczennica Katarzyny Kobro z Żeńskiej Szkoły Przemysłowo-Handlowej w Koluszkach, *Serwetka. W kolorze i fakturze pochodne od szarego płótna lnianego*, 1927-1930, [źródło: „Architektura i Budownictwo : miesięcznik ilustrowany” 1931, Tom 7, nr 8-9, s. 343].

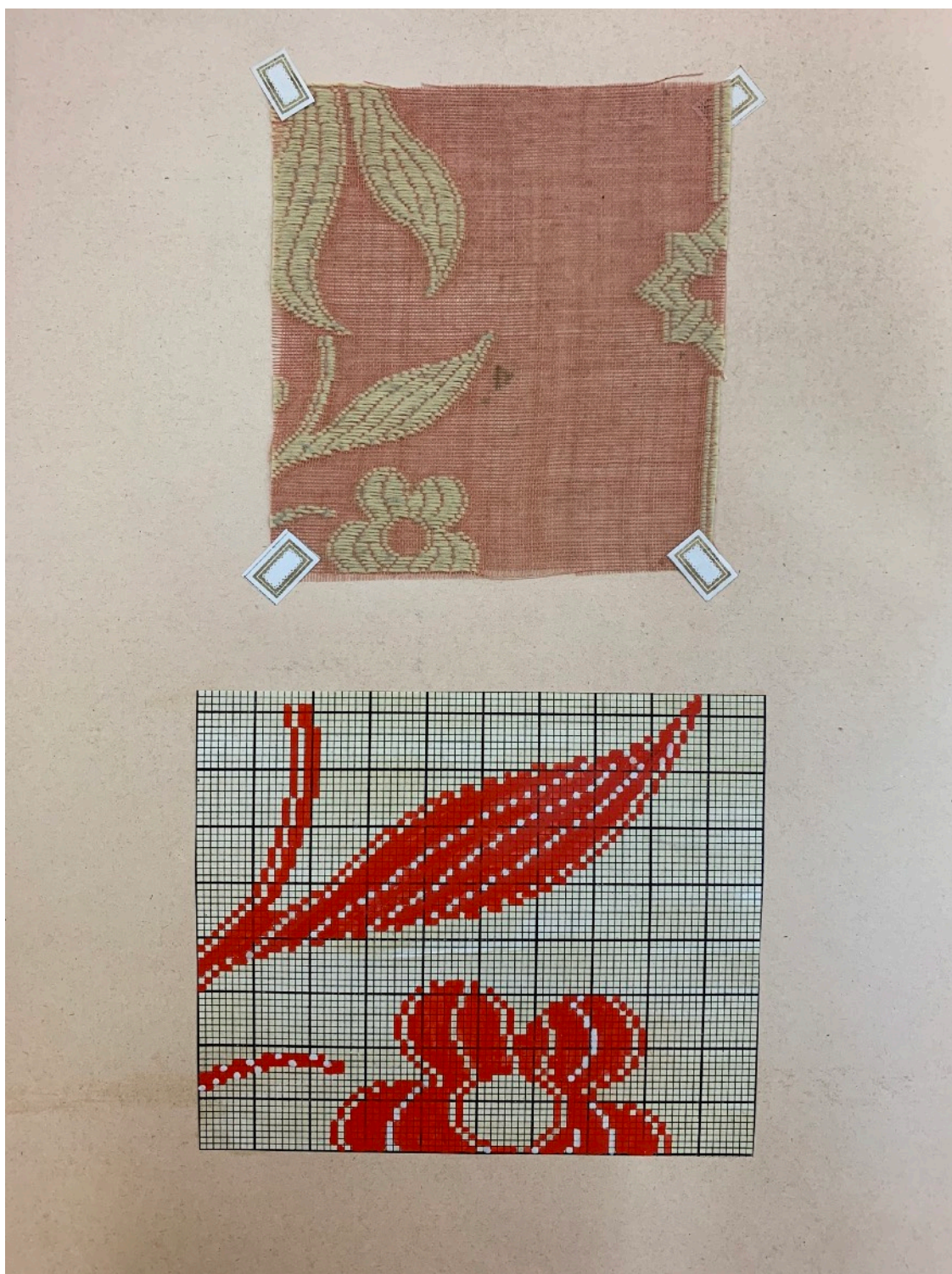


Il. 4. Uczennice Katarzyny Kobro z Żeńskiej Szkoły Przemysłowo-Handlowej w Koluszkach, *Szaliki*, 1927-1930, [źródło: „Architektura i Budownictwo : miesięcznik ilustrowany” 1931, Tom 7, nr 8-9, s. 343].

SERGES



Il. 5. Karta z katalogu tkanin paryskiego *Société des Nouveautés Textiles*, 1929, [źródło: APL, Zakłady Włókiennicze R. Biedermanna Spółka Akcyjna w Łodzi, *Próbki tkanin - katalog*, 1841-1947, sygn. 623].



Il. 6. Karta z teki ucznia Wyższej Szkoły Włókienniczej w Chemnitz Władysława Joachimskiego, 1900-1901, [źródło: APŁ, Państwowa Szkoła Włókiennicza w Łodzi, *Próbki tkanin*, 1837-1939, sygn. 1083].



Il. 7. Karta z teki ucznia Wyższej Szkoły Włókienniczej w Chemnitz Władysława Joachimskiego, 1900-1901, [źródło: APŁ, Państwowa Szkoła Włókiennicza w Łodzi, *Próbki tkanin*, 1837-1939, sygn. 1083].



Il. 8. Karta z teki ucznia Wyższej Szkoły Włókienniczej w Chemnitz Władysława Joachimskiego, 1900-1901, [źródło: APŁ, Państwowa Szkoła Włókiennicza w Łodzi, *Próbki tkanin*, 1837-1939, sygn. 1083].



Il. 9. Karta z teki ucznia Wyższej Szkoły Włókienniczej w Chemnitz Władysława Joachimskiego, 1900-1901, [źródło: APŁ, Państwowa Szkoła Włókiennicza w Łodzi, *Próbki tkanin*, 1837-1939, sygn. 1083].



Il. 10. Karta z teki ucznia Wyższej Szkoły Włókienniczej w Chemnitz Władysława Joachimskiego, 1900-1901, [źródło: APŁ, Państwowa Szkoła Włókiennicza w Łodzi, *Próbki tkanin*, 1837-1939, sygn. 1083].



Il. 11. Karta z teki ucznia Wyższej Szkoły Włókienniczej w Chemnitz Władysława Joachimskiego, 1900-1901, [źródło: APŁ, Państwowa Szkoła Włókiennicza w Łodzi, *Próbki tkanin*, 1837-1939,



sygn. 1083].

Il. 12. Karta z teki ucznia Wyższej Szkoły Włókienniczej w Chemnitz Władysława Joachimskiego, 1900-1901, [źródło: APŁ, Państwowa Szkoła Włókiennicza w Łodzi, *Próbki tkanin*, 1837-1939, sygn. 1083].



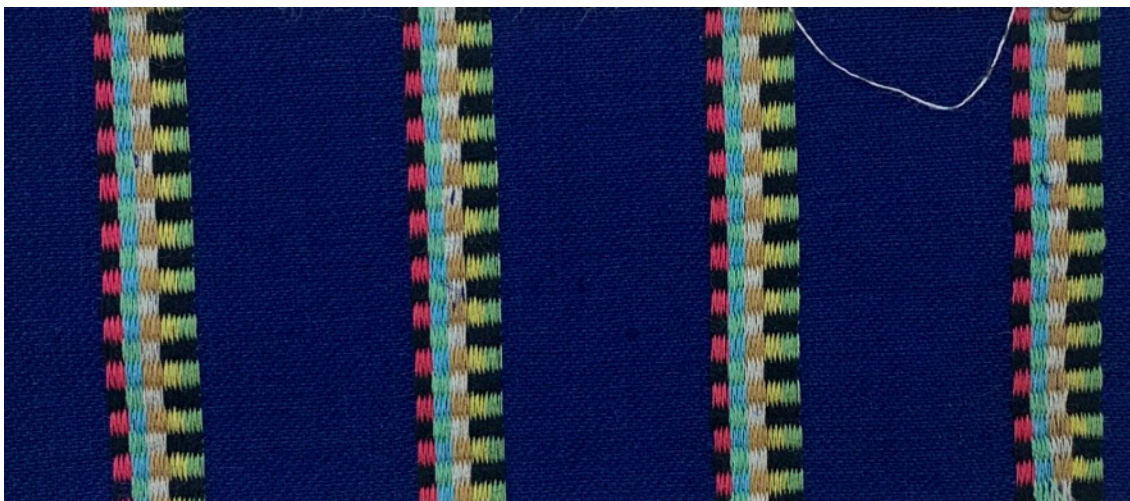
Il. 13. Karta z teki ucznia Wyższej Szkoły Włókienniczej w Chemnitz Władysława Joachimskiego, 1900-1901, [źródło: APŁ, Państwowa Szkoła Włókiennicza w Łodzi, *Próbki tkanin*, 1837-1939, sygn. 1083].



Il. 14. Tkanina produkowana w Zakładach Włókienniczych R. Biedermanna, 1912, [źródło: APŁ, Zakłady Włókiennicze R. Biedermanna Spółka Akcyjna w Łodzi, *Próbki tkanin - katalog*, 1841-1947, sygn. 592].



Il. 15. *Tkanina produkowana w Zakładach Włókienniczych R. Biedermanna, 1912, [źródło: APŁ, Zakłady Włókiennicze R. Biedermanna Spółka Akcyjna w Łodzi, Próbkki tkanin - katalog, 1841-1947, sygn. 592].*



Il. 16. *Tkanina produkowana w Zakładach Włókienniczych R. Biedermanna, 1912, [źródło: APŁ, Zakłady Włókiennicze R. Biedermanna Spółka Akcyjna w Łodzi, Próbkki tkanin - katalog, 1841-1947, sygn. 592].*



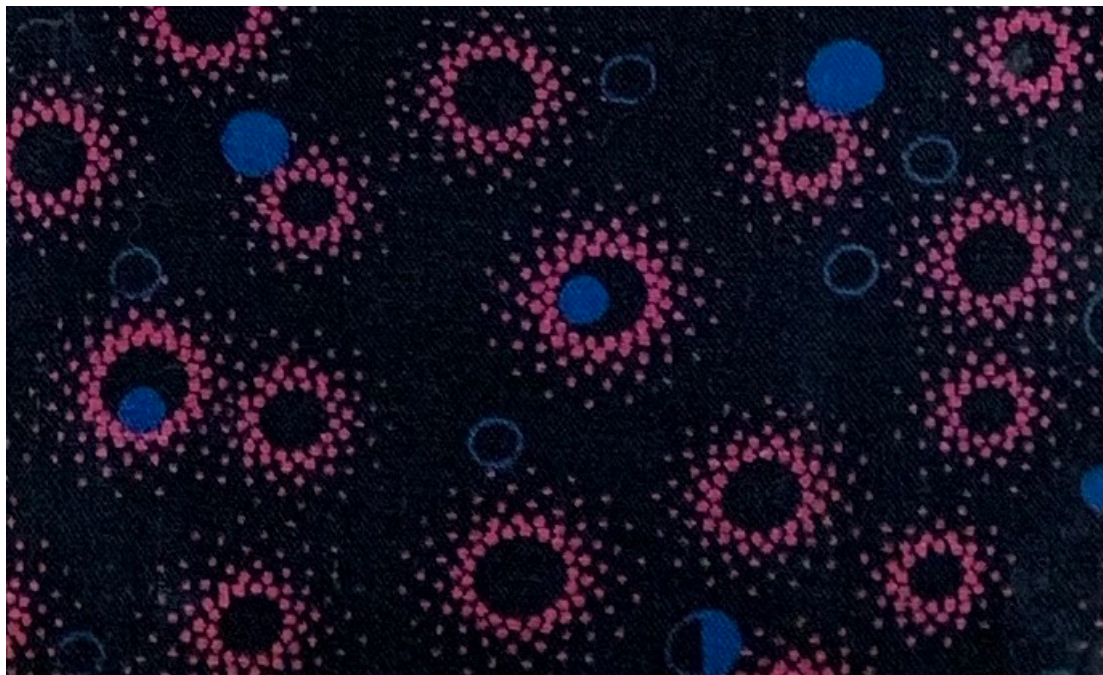
Il. 17. *Tkanina produkowana przez Towarzystwo Akcyjne I. K. Poznańskiego, ok. 1925, [źródło: Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, fot. autora].*



Il. 18. *Tkanina gofrowana produkowana w Zakładach Przemysłu Bawełnianego Ludwik Geyer, 1928, [źródło: Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, fot. autora].*



Il. 19. *Tkanina produkowana w Zakładach Spółki Akcyjnej Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, 1933, [źródło: APŁ, Spółka Akcyjna Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, Książka próbek tkanin, 1933, sygn. 909].*



Il. 20. *Tkanina produkowana w Zakładach Spółki Akcyjnej Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, 1933, [źródło: APŁ, Spółka Akcyjna Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, Książka próbek tkanin, 1933, sygn. 909].*



Il. 21. *Tkanina produkowana w Zakładach Spółki Akcyjnej Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, 1933, [źródło: APŁ, Spółka Akcyjna Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, Książka próbek tkanin, 1933, sygn. 909].*



Il. 22. *Tkanina produkowana w Zakładach Spółki Akcyjnej Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, 1933, [źródło: APŁ, Spółka Akcyjna Wyrobów Bawełnianych I. K. Poznański w Łodzi, Książka próbek tkanin, 1933, sygn. 909].*



Il. 23. Zofia Stryjeńska, *Wzór podhalański z teki Textyle Polskie*, 1945, [źródło: *Zofia Stryjeńska 1891-1976* (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie), red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 409).



Il. 24. Zofia Stryjeńska, *Wzór łowicki z teki Textyle Polskie*, 1945, [źródło: *Zofia Stryjeńska 1891-1976* (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie), red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 409).



Il. 25. Zofia Stryjeńska, *Wzór lubelski z teki Textyle Polskie*, 1945, [źródło: *Zofia Stryjeńska 1891-1976* (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie), red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 208).



Il. 26. Zofia Stryjeńska, *Wzór łowicki z teki Textyle Polskie*, 1945, [źródło: *Zofia Stryjeńska 1891-1976* (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie), red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 409).



Il. 27. Zofia Stryjeńska, *Wzór lubelski z teki Textyle Polskie*, 1945, [źródło: *Zofia Stryjeńska 1891-1976* (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie), red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 409).



Il. 28. Zofia Stryjeńska, *Wzór kaszubski z teki Textyle Polskie*, 1945, [źródło: *Zofia Stryjeńska 1891-1976* (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie), red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 209).



Il. 29. Reklama Zjednoczonych Zakładów Włókienniczych K. Scheiblera i L. Grohmana w Łodzi, „Kobieta w świecie i domu” 1937, nr 9, s. 16.



Il. 30. Christian Bérard, *Tkanina w bukiety, głowy kobiet i podpisy artysty*, 1945-1948, [źródło: Victoria and Albert Museum w Londynie, sygn. T.144-1988, <https://collections.vam.ac.uk/item/O271291/dress-fabric-bérard-christian/>, data dostępu: 12.05.2021].



Il. 31. *Tkanina w kwiaty, deseń nr 1050, produkowana przez PZPJG nr 8*, 1948, [źródło: APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, *Katalog wzorów tkanin P. Z. P. J. G. nr 8 w Łodzi wystawionych na Międzynarodowych Targach Poznańskich w 1948 r.*, 1948, sygn. 3255].



Il. 32. *Tkanina w kwiaty, deseń nr 1050, produkowana przez PZPJG nr 8, 1948, [źródło: APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, Katalog wzorów tkanin P. Z. P. J. G. nr 8 w Łodzi wystawionych na Międzynarodowych Targach Poznańskich w 1948 r., 1948, sygn. 3255].*



Il. 33. *Tkanina w kwiaty, deseń nr 1050, produkowana przez PZPJG nr 8, 1948, [źródło: APŁ, Centralny Zarząd Przemysłu Włókienniczego w Łodzi, Katalog wzorów tkanin P. Z. P. J. G. nr 8 w Łodzi wystawionych na Międzynarodowych Targach Poznańskich w 1948 r., 1948, sygn. 3255].*



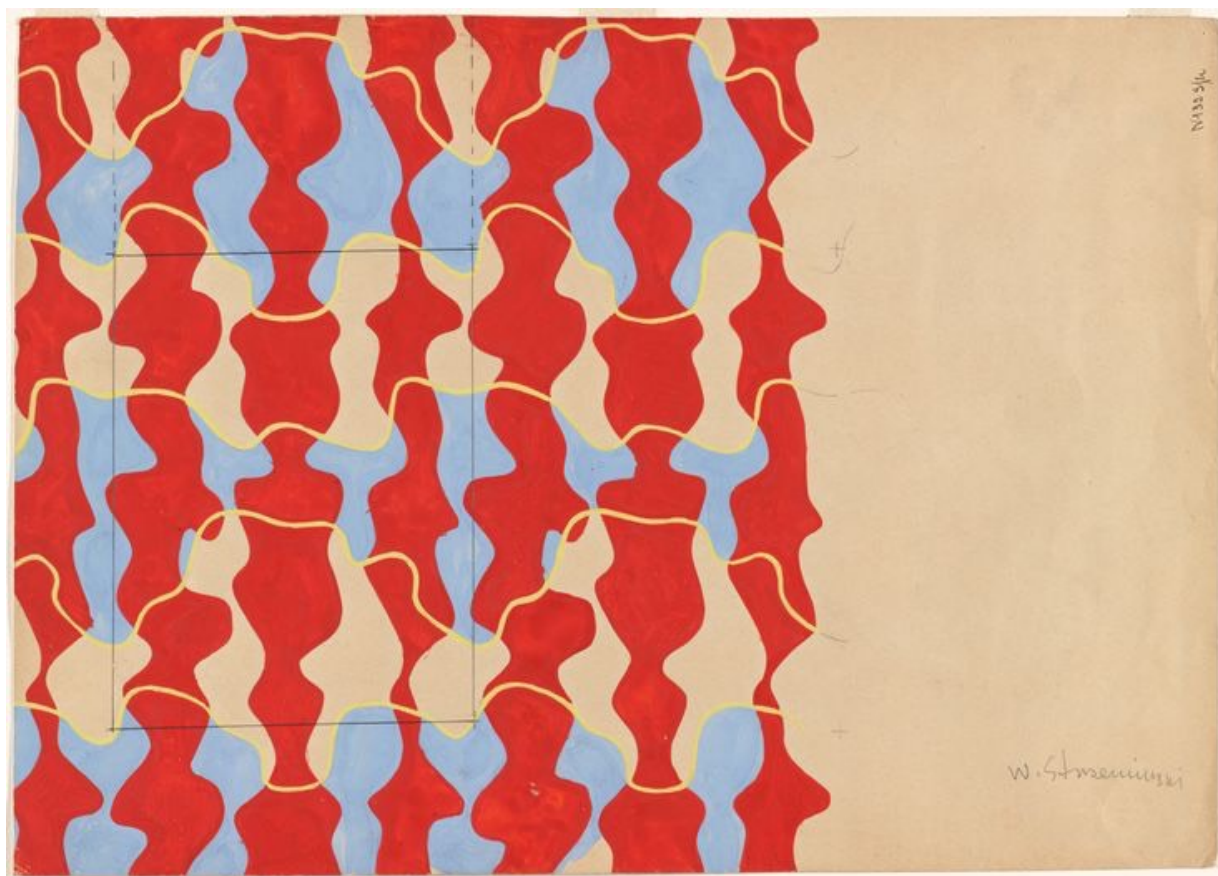
Il. 34. Władysław Strzemiński, *Projekt tkaniny odzieżowej drukowanej*, 1946, [źródło: Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki, red. J. Lubiak, Łódź 2012, s. 596].



Il. 35. Władysław Strzemiński, *Projekt tkaniny odzieżowej drukowanej*, 1946, [źródło: Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki, red. J. Lubiak, Łódź 2012, s. 595].



Il. 36. Władysław Strzemiński, *Tkanina drukowana w Doświadczalnej Pracowni Druków i Malowania na Tkaninie w Milanówku na zlecenie BNEP*, 1949, [źródło: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, red. J. Lubiak, Łódź 2012, s. 610].



Il. 37. Władysław Strzemiński, *Projekt tkaniny drukowanej*, 1946-1948, [źródło: Museum of Modern Art w Nowym Jorku, sygn. 964.1983, <https://www.moma.org/collection/works/38356>]. Il.



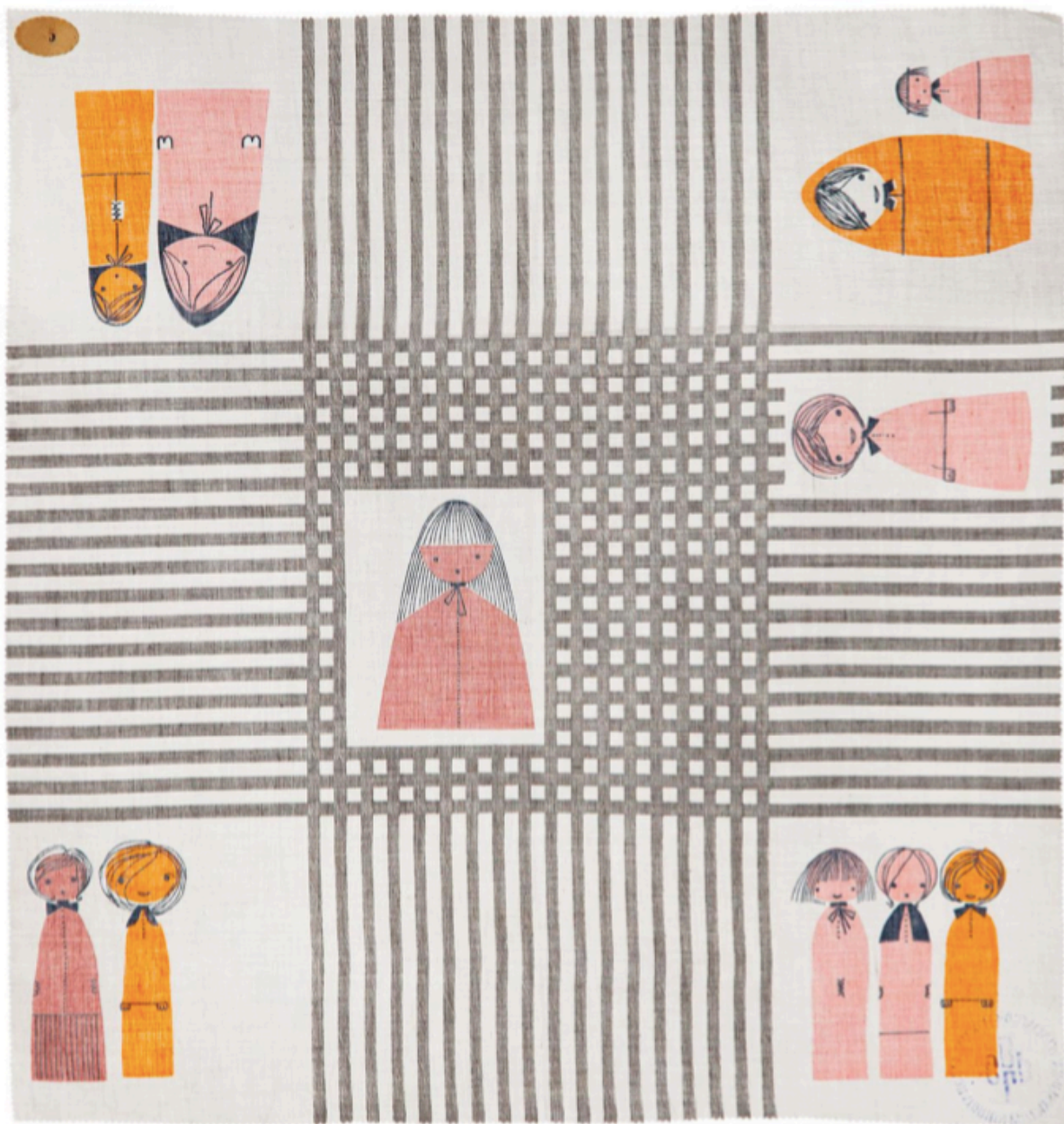
38. Susan Slade, *Tkanina Afwillite 8.45 drukowana przez British Celanese*, 1951, [źródło: Victoria and Albert Museum w Londynie, sygn. CIRC.75B-1968, <https://collections.vam.ac.uk/item/O69629/afwillite-845-dress-fabric-s-m-slade/>, data dostępu: 12.05.2021].



Il. 39. Władysław Strzemiński, *Projekt tkaniny drukowanej*, 1948, [źródło: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, red. J. Lubiak, Łódź 2012, s. 604].



Il. 40. Lucienne Day, *Tkanina Sequence drukowana przez Cavendish Textiles*, 1954, [źródło: Victoria and Albert Museum w Londynie, sygn. T.448-2001, fot. własna].



Il. 41. Alicja Wyszogrodzka, *Chustka Dziewczęta*, l. 50. XX w., [źródło: <https://bid.desa.pl/lots/view/1-2ANCLH/alicia-wyszogrodzka-chustka-dziewczta-lata-50-60-xx-w>, data dostępu: 13.08.2021].



Il. 42. Danuta Dybowska, *Tkanina odzieżowa wydrukowana w IWP*, l. 50. XX w., [źródło: <https://www.facebook.com/InstytutWzornictwaPrzemyslowego/posts/pfbid02w7i2u3ugE87iSM3r3RtVeeF7QW86MSm3tFdL9bWsenUkrPbfnMSfYbWN1JJcY4T1l>, data dostępu: 20.02.2022].



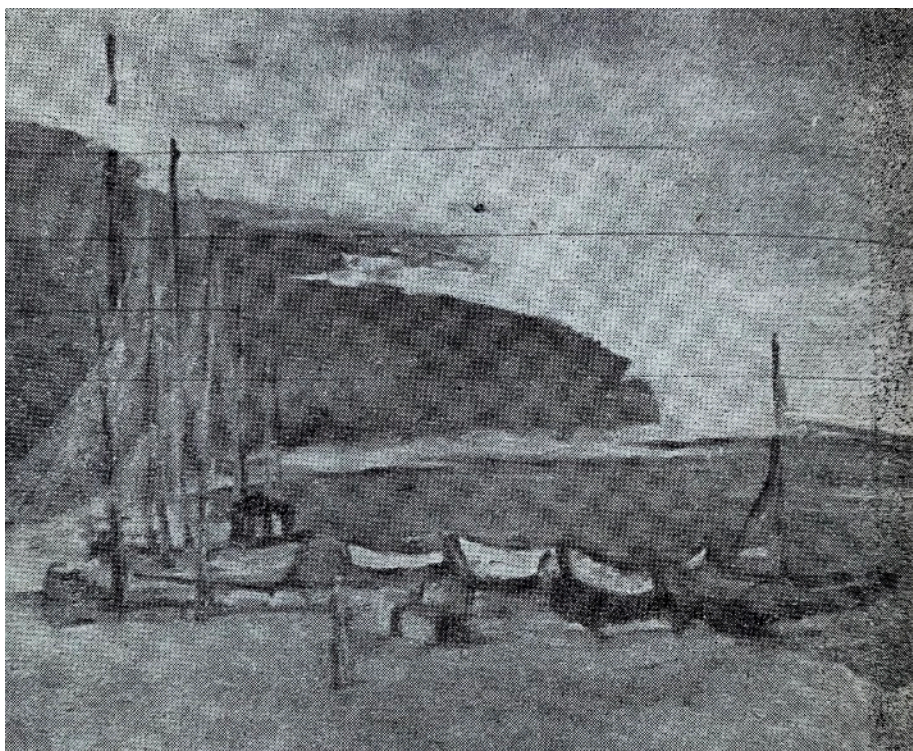
Il. 43. *Tkanina drukowana przez Calico Printer's Association*, 1946, [źródło: Victoria and Albert Museum w Londynie, sygn. T.279-1987, fot. własna].



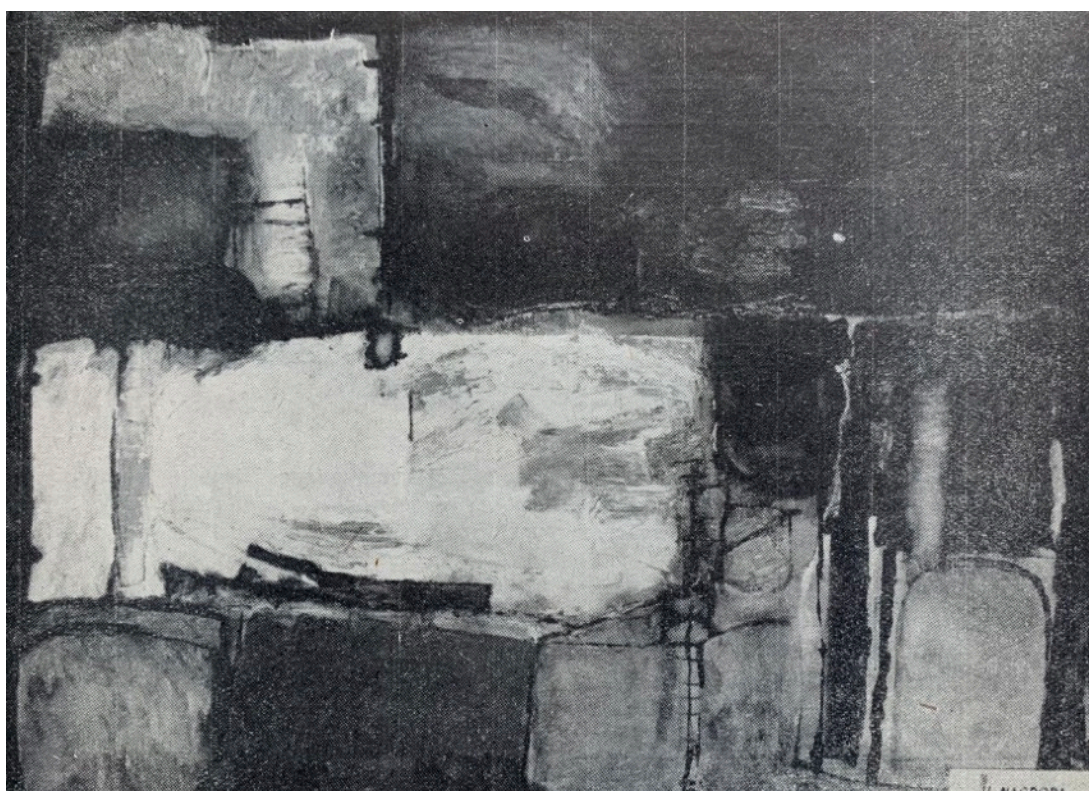
Il. 44. Wiesław Gruszczyński, *Tkanina dekoracyjna*, pocz. l. 50. XX w., [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 172].



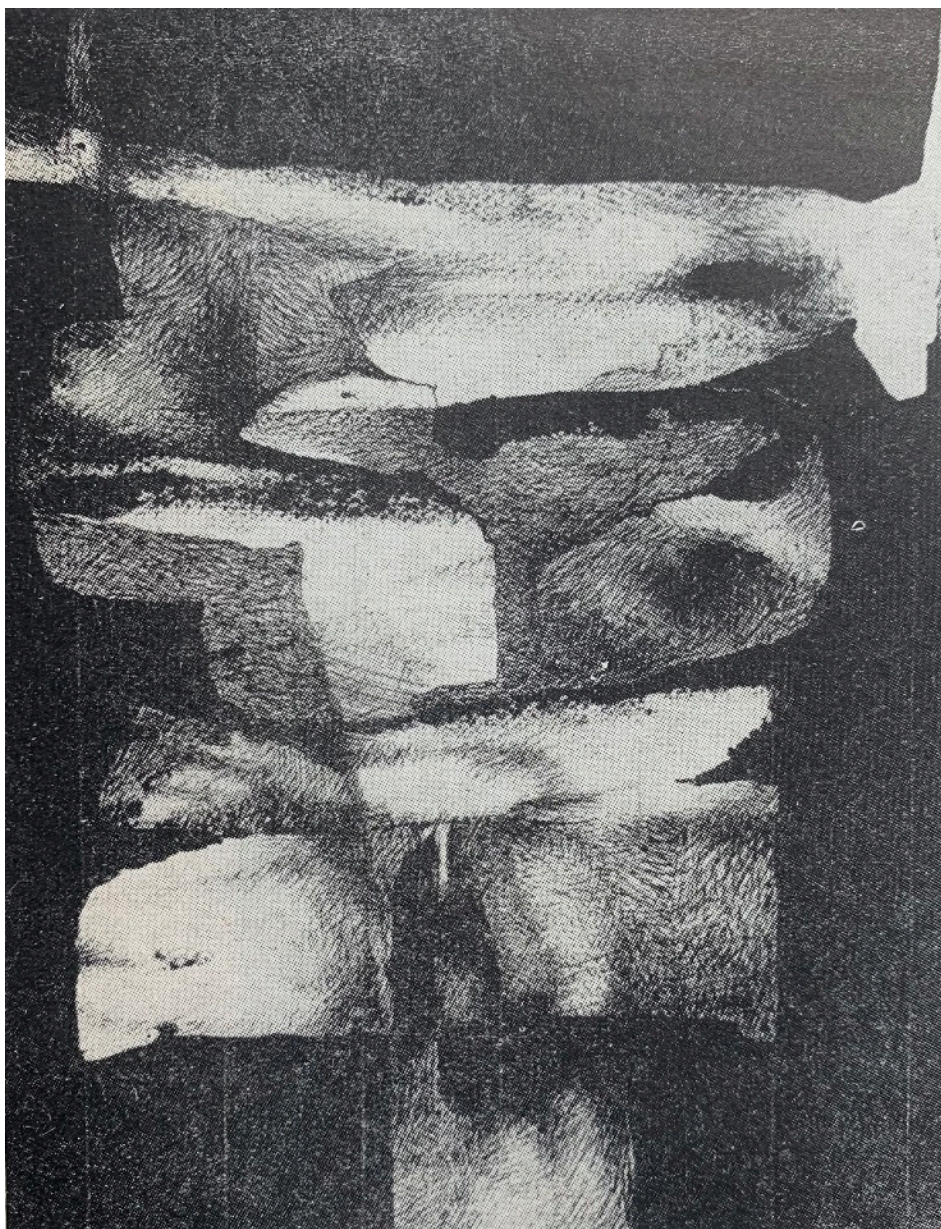
Il. 45. Teresa Szymkowska, *Tkanina dekoracyjna*, pocz. l. 50. XX w., [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 172].



Il. 46. Marian Chmielecki, *Praca wykonana podczas pleneru dla pracowników przemysłu włókienniczego*, 1961, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 1-2, s. 4].



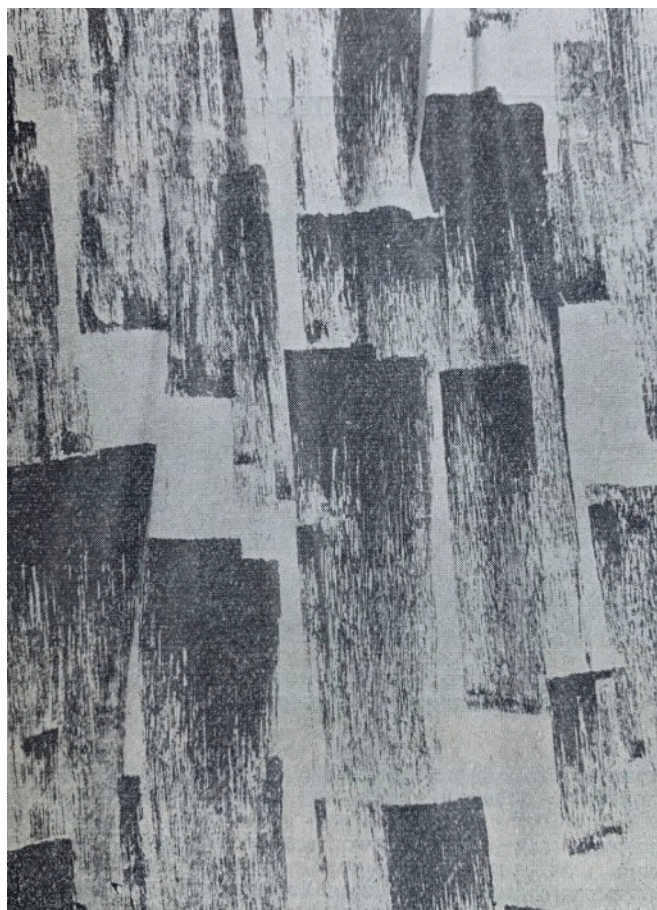
Il. 47. Hanna Łabędzka, *Praca wykonana podczas pleneru dla pracowników przemysłu włókienniczego*, 1961, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1966, nr 4, s. 2].



Il. 48. Wiesław Gruszczyński, *Praca wykonana podczas pleneru dla pracowników przemysłu włókienniczego*, 1961, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1966, nr 4, s. 2].



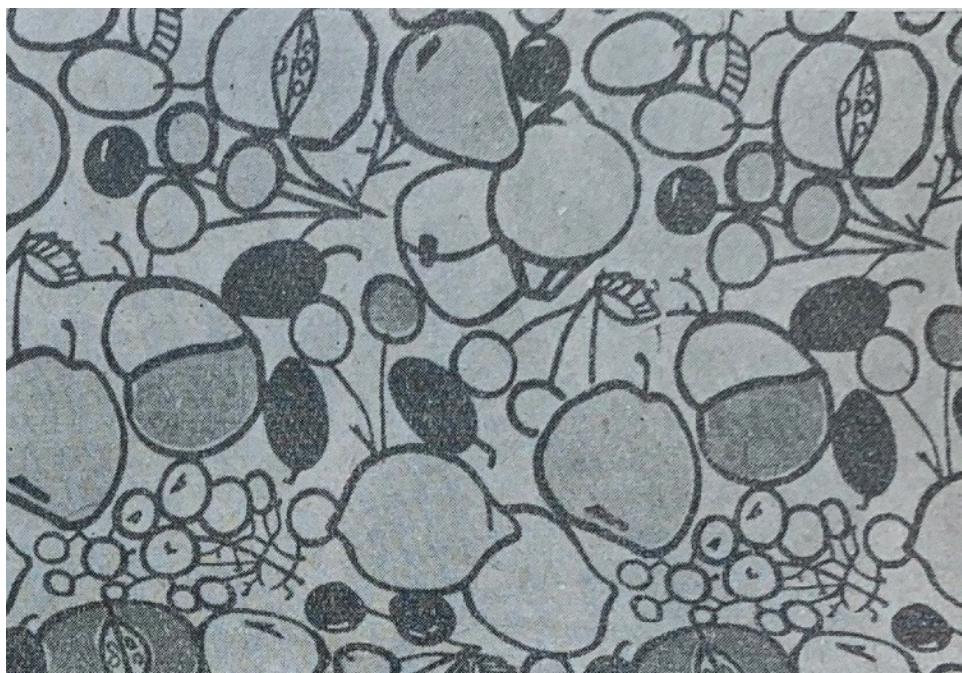
Il. 49. Bogusław Wyszogrodzki, *Tkanina dekoracyjna jednobarwna Wichry*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1960, nr 1-2, s. 2].



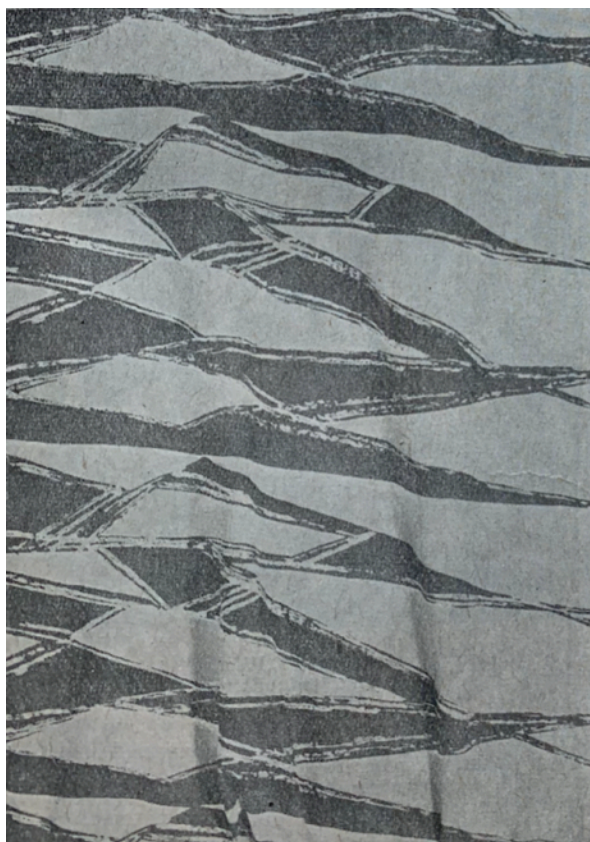
Il. 50. Anna Nikołajczyk, *Tkanina dekoracyjna Od Pędzla*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1960, nr 1-2, s. 2].



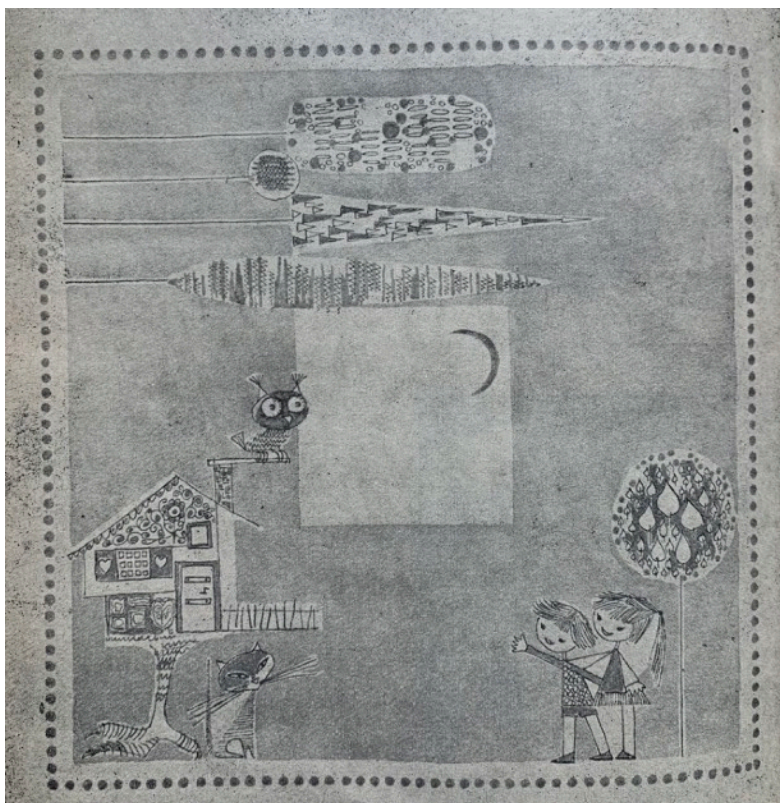
Il. 51. Alicja Gutkowska, *Druk na rypsie wzorzystym Loara*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1960, nr 1-2, s. 2].



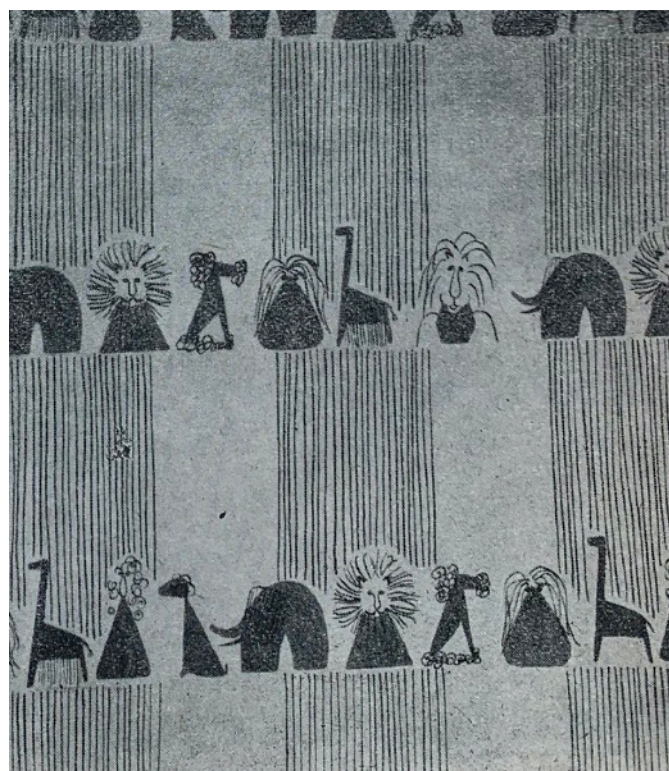
Il. 52. Danuta Teler-Gęsicka, *Druk na surówce - tkanina na komplety letnie*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1960, nr 1-2, s. 1].



Il. 53. Anna Nikołajczyk, *Druk na spódnice - kolor czarny i czerwony*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1960, nr 1-2, s. 1]



Il. 54. Anna Nikołajczyk, *Chustka dziecięca Jaś i Magosia*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 11-12, s. 1].



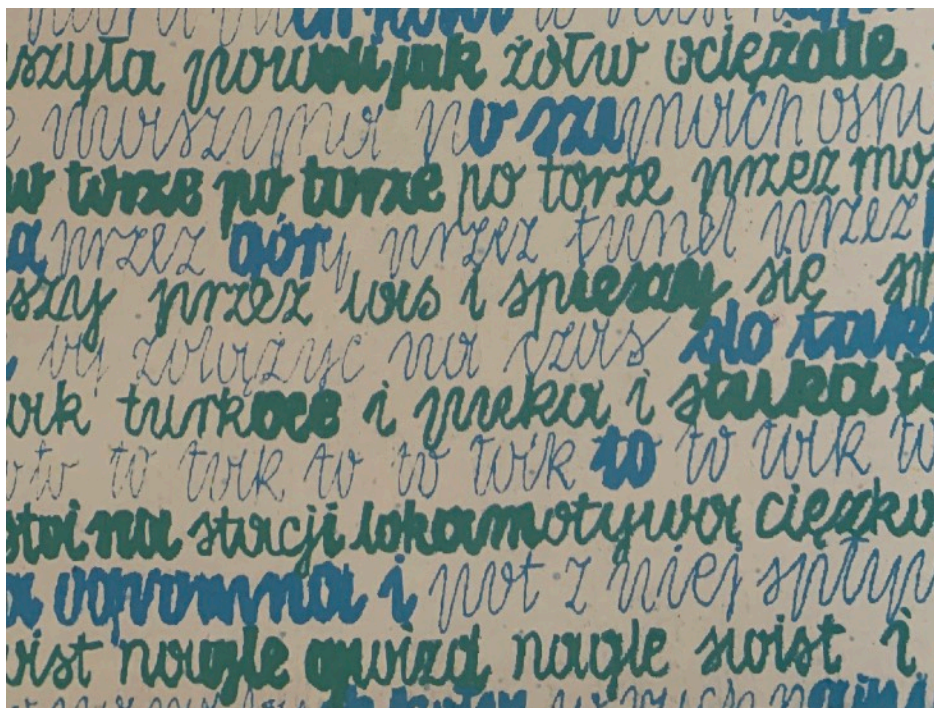
Il. 55. Alicja Łasińska, *Tkanina dziecięca Zwierzęta*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 5-6, s. 2].



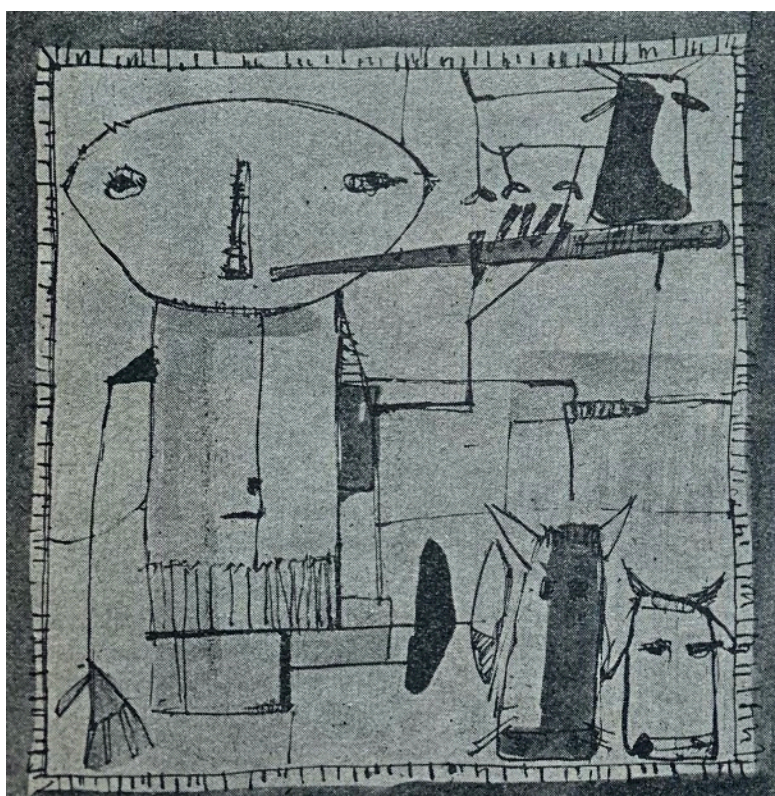
Il. 56. Alicja Łasińska, *Tkanina dziecięca*, 1962, [źródło: „Projekt” 1962, nr 2, s. 16].



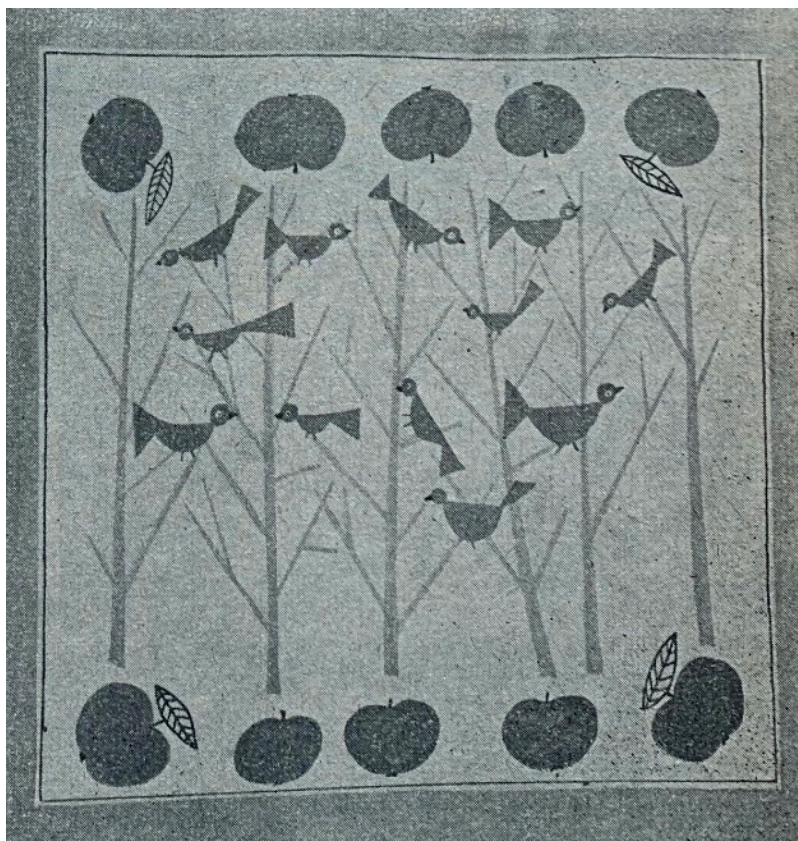
Il. 57. Alicja Łasińska, *Tkanina dziecięca*, 1962, [źródło: „Projekt” 1962, nr 2, s. 16].



Il. 58. Alicja Łasińska, *Tkanina dziecięca*, 1962, [źródło: „Projekt” 1962, nr 2, s. 16].



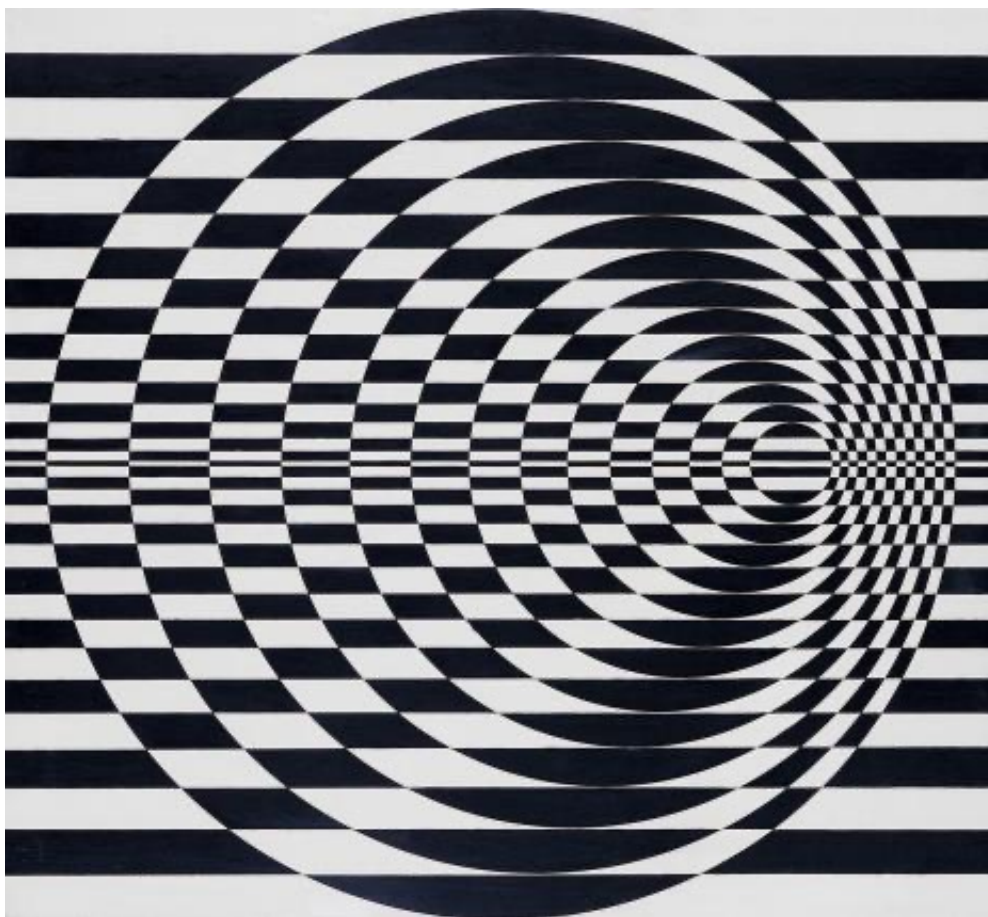
Il. 59. Bogusław Kamiński, *Chustka dziecięca Pastuszek z fujarką*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 11-12, s. 1].



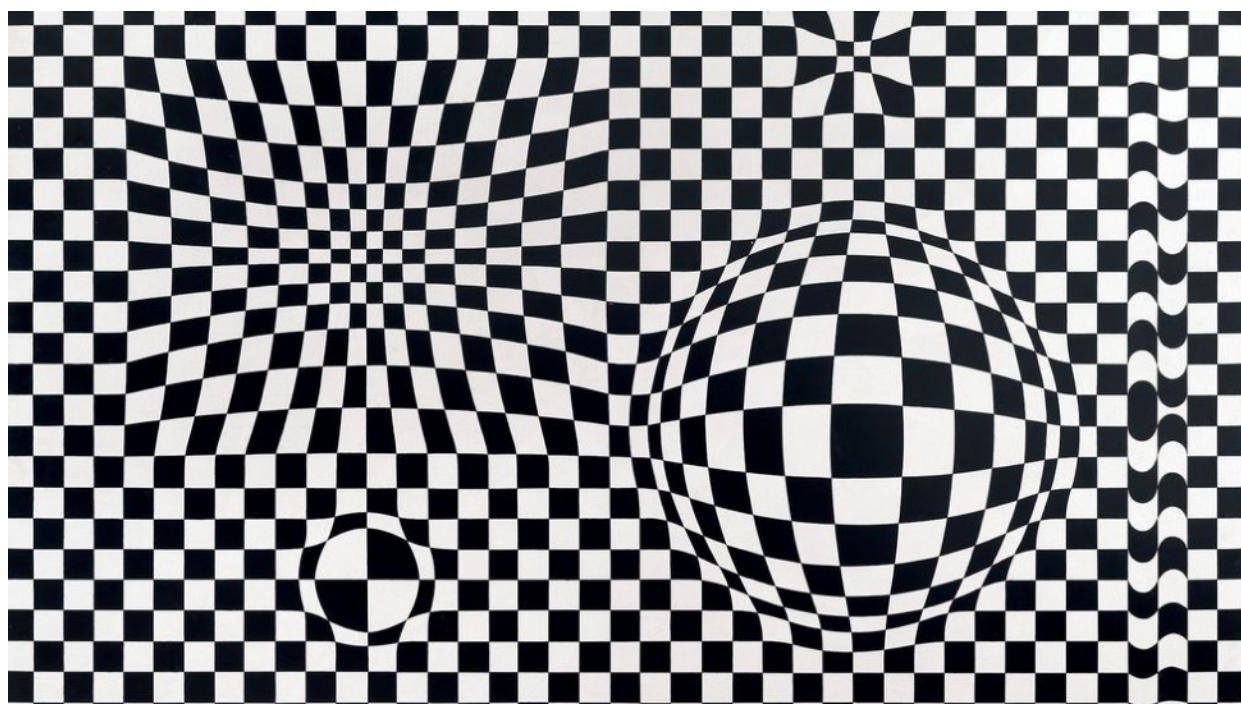
Il. 60. Bogusław Wyszogrodzki, *Chustka dziecięca Pastuszek z fujarką*, 1960, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1961, nr 11-12, s. 3].



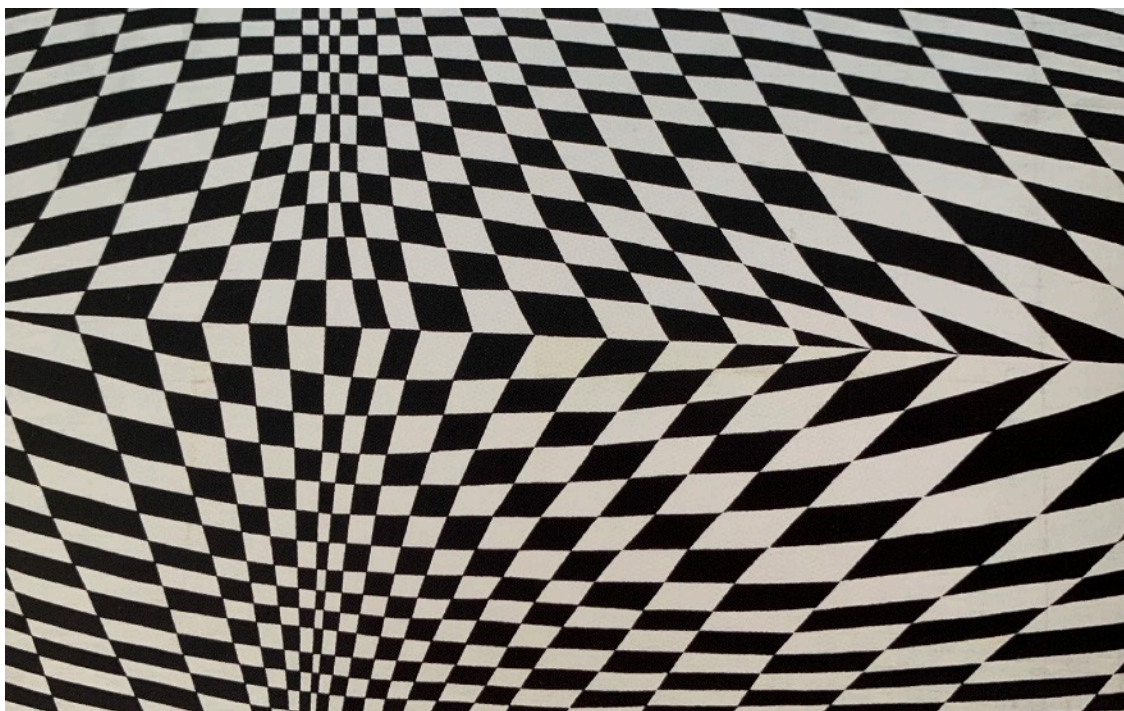
Il. 61. Henry Clarke, *Simone d'Aillencourt w Emilio Pucci*, [źródło: „Vogue” 1967. nr 1, s. 84.]



Il. 62. Bridget Riley, *Acceleration Circle*, 1961, [źródło: Muzeum Sztuki w Łodzi, <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/672>, data dostępu: 18.03.2022].



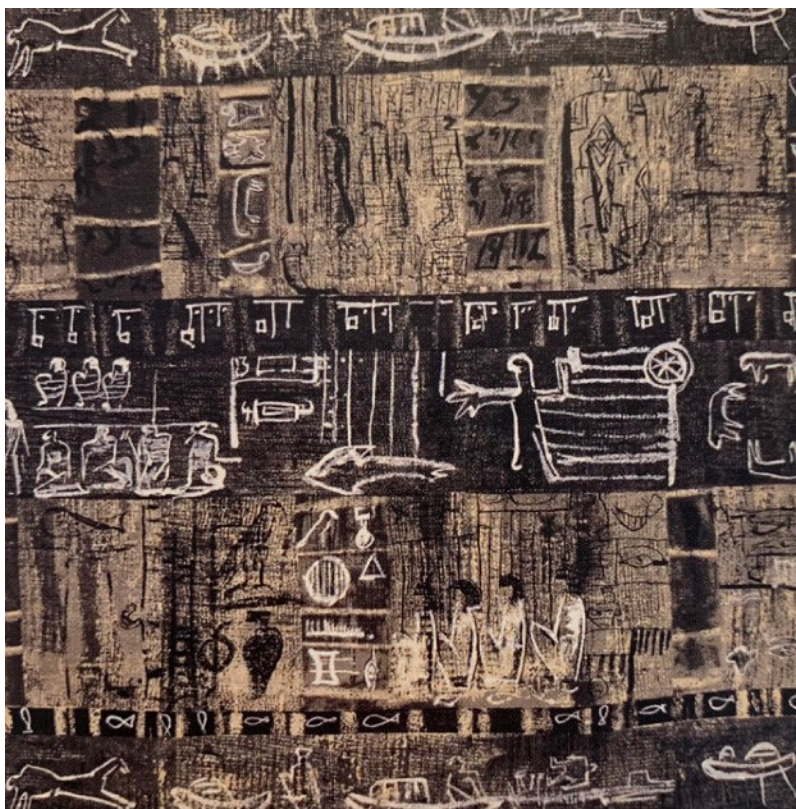
Il. 63. Victor Vasarely, *Vega*, 1956, [źródło: <http://www.artnet.com/artists/victor-vasarely/vega-wtmZzUWEvjDWjlvIR5QJAA2>, data dostępu 18.02.2022].



Il. 64. Piętkowska, *Tkanina odzieżowa*, 1966, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 177].



Il. 65. Wiktor Kuza, *Tkanina odzieżowa*, 1968, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 177].



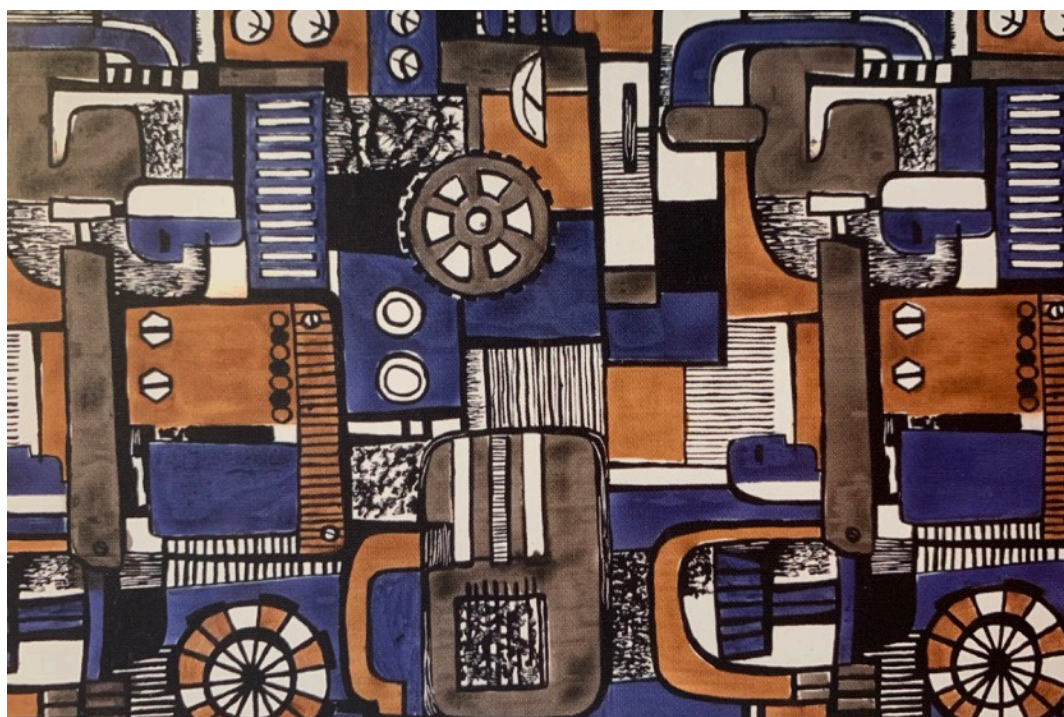
Il. 66. Barbara Antoniewicz, *Tkanina dekoracyjna*, 1964, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 176].



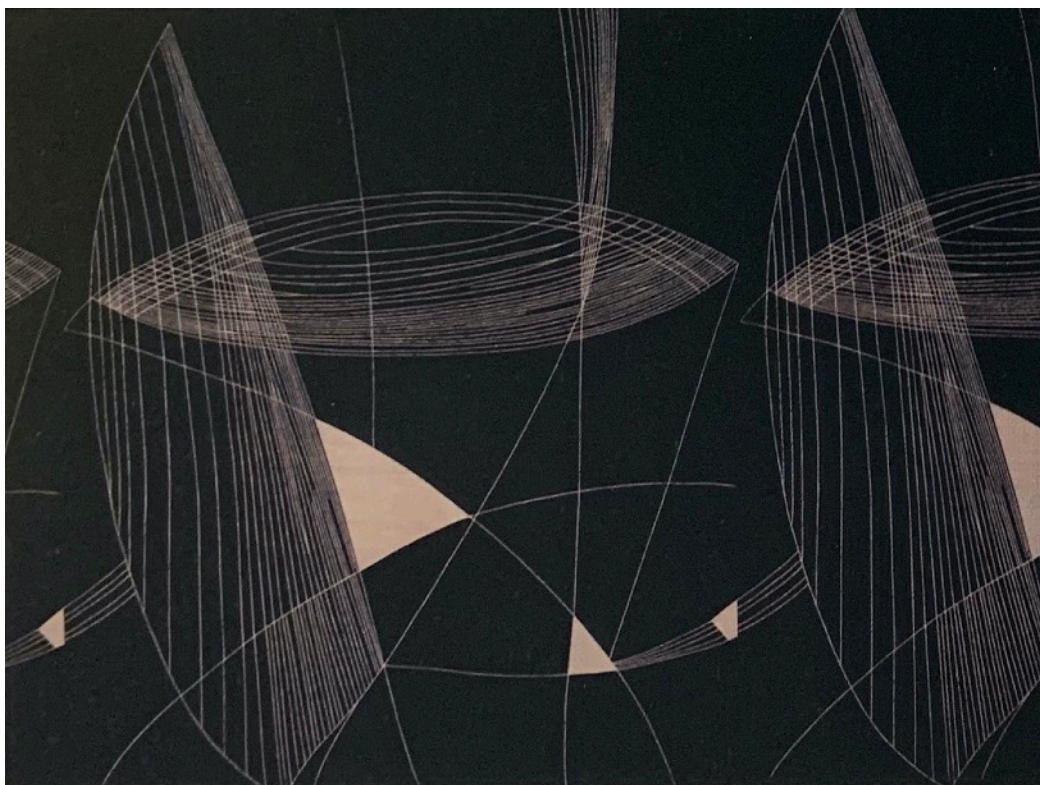
Il. 67. Jerzy Kudukis, *Tkanina dekoracyjna*, 1961/62, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 176].



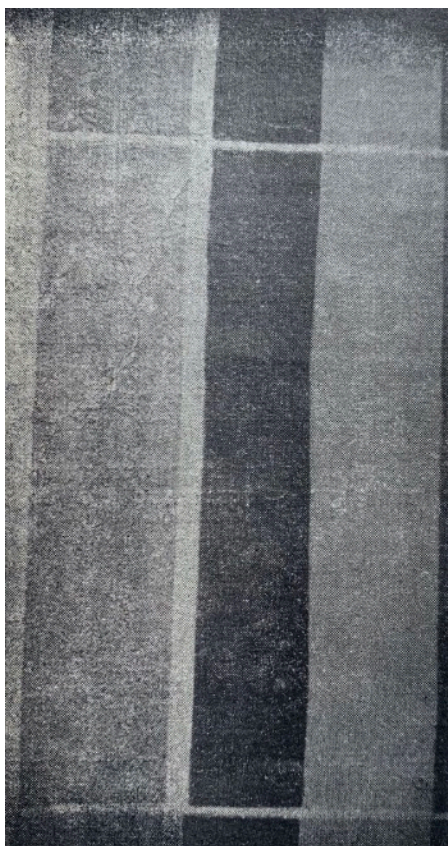
Il. 68. Maria Stefaniak, *Tkanina dekoracyjna*, 1959, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 174].



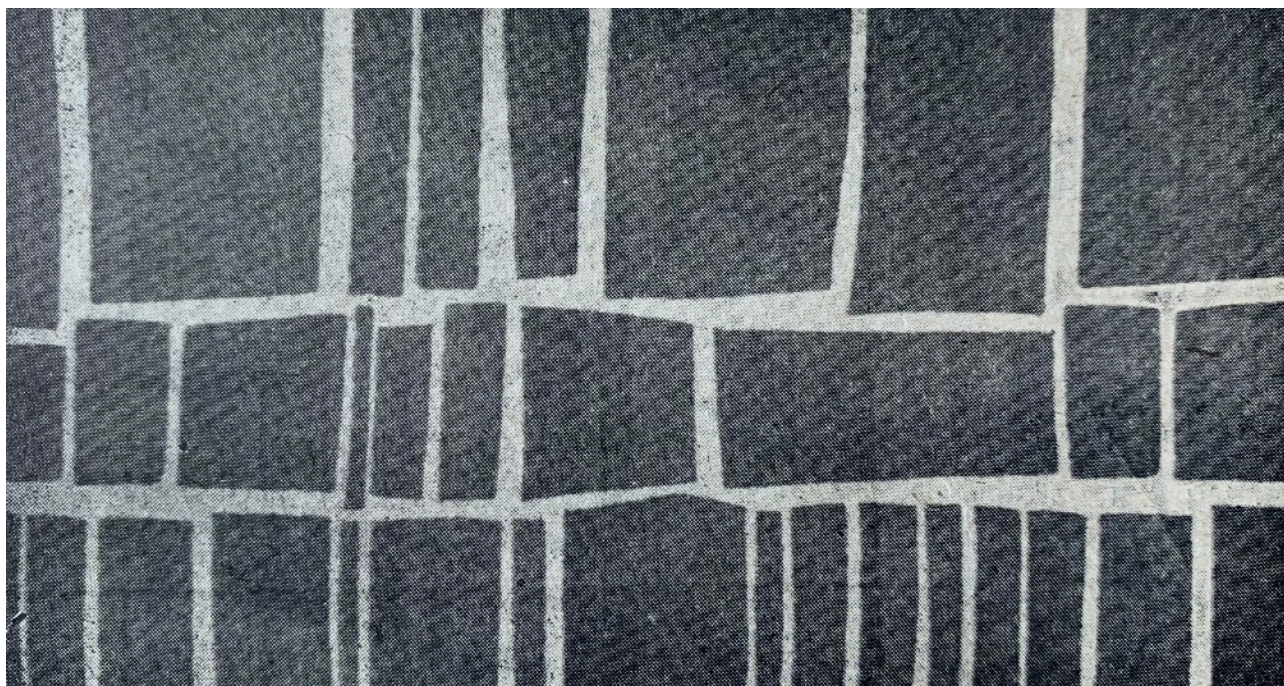
Il. 69. Tadeusz Paterak, *Tkanina dekoracyjna*, 1959, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 174].



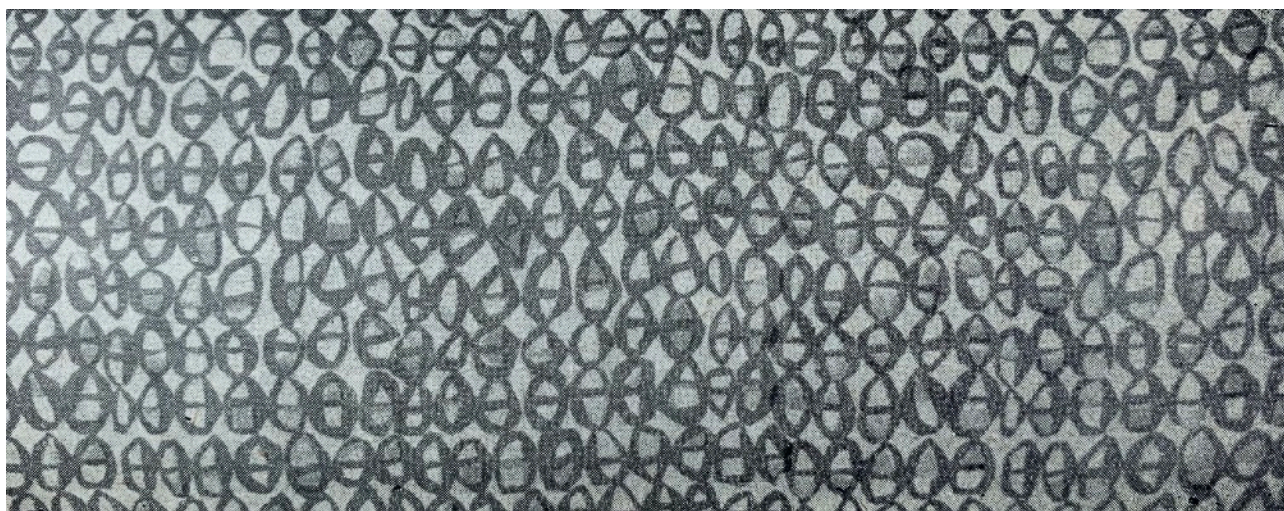
Il. 70. Alicja Bobińska, *Tkanina dekoracyjna*, 1959, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 174].



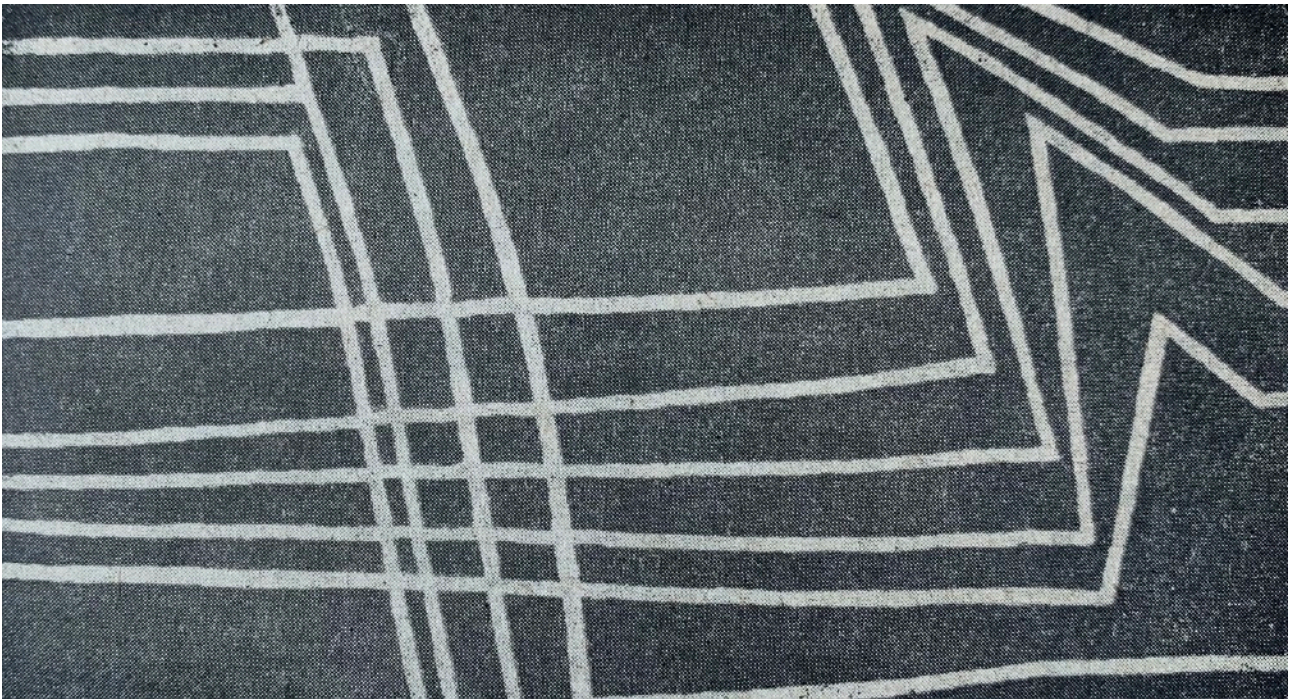
Il. 71. Stanisław Pietrzak, *Tkanina dekoracyjna*, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 1-2].



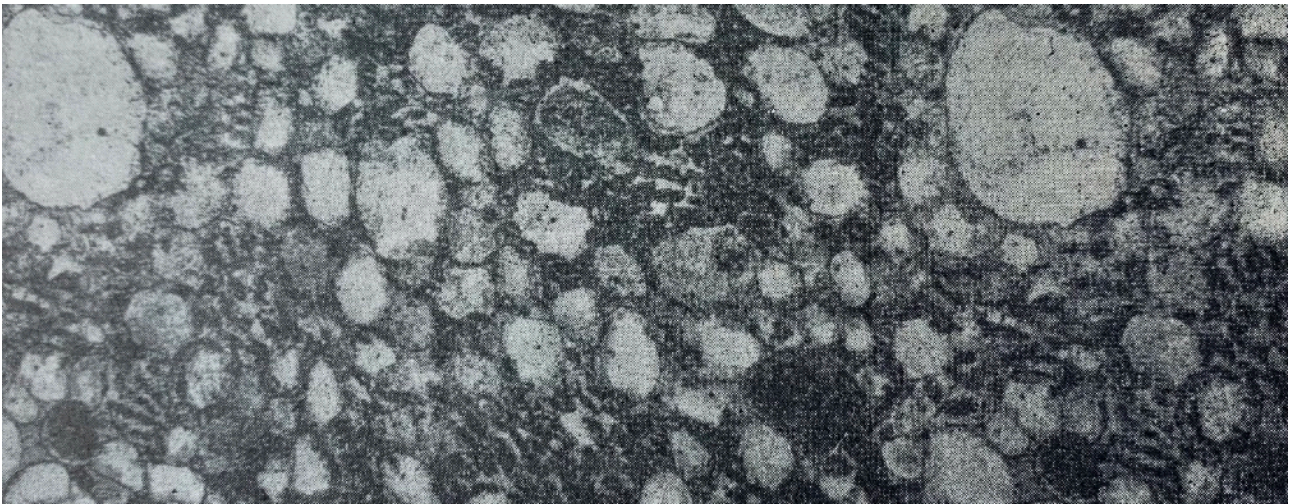
Il. 72. Jerzy Ziółkowski, *Tkanina dekoracyjna*, 1962, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 1].



Il. 73. Magdalena Kapuścińska, *Tkanina dekoracyjna*, 1962, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 2].



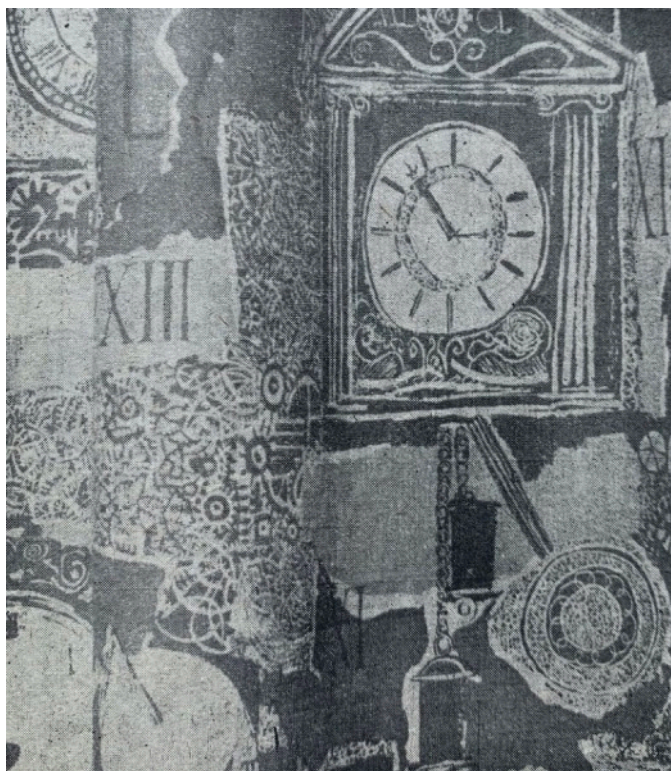
Il. 74. Antoni Studziński, *Tkanina dekoracyjna*, 1962, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 2].



Il. 75. Henryk Strumiłło, *Tkanina dekoracyjna*, 1962, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 2].



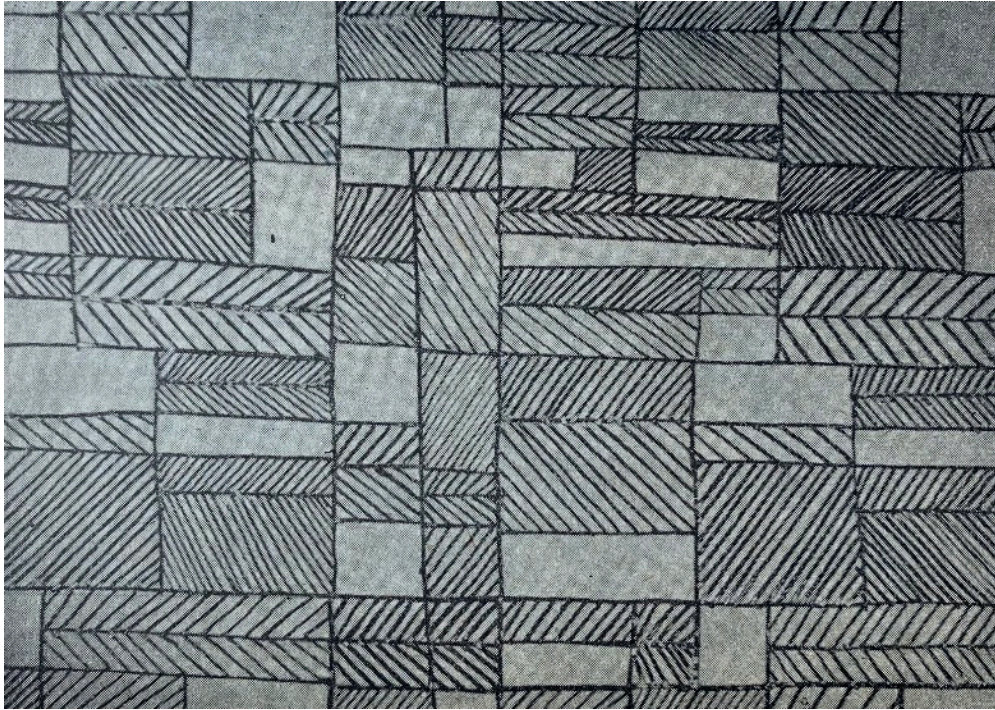
Il. 76. Alicja Włodarska, *Tkanina dekoracyjna*, 1962, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 175].



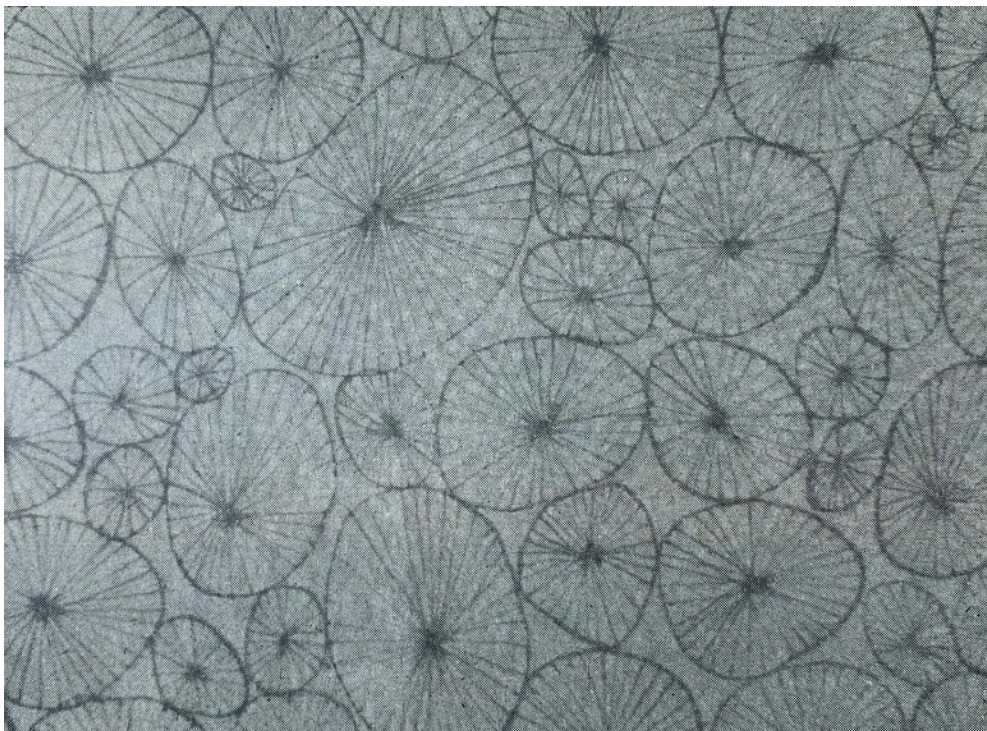
Il. 77. Jarosław Jasiński, *Tkanina dekoracyjna*, 1962, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 2].



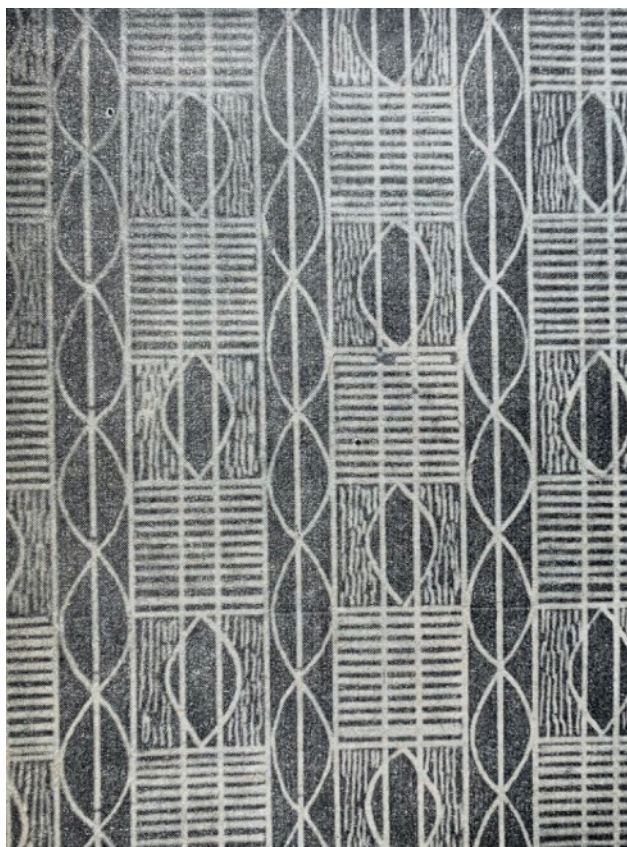
Il. 78. Mirosław Jaruga, *Tkanina dekoracyjna*, 1962, [źródło: „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 2].



Il. 79. Stanisława Pietrzak, *Cerata*, 1962, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 2].



Il. 80. Stanisława Pietrzak, *Cerata*, 1962, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 2].



Il. 81. Bogusław Kudelski, *Cerata*, 1962 [źródło: „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1962, nr 7-8, s. 2].



Il. 82. Barbara Winiarek, *Tkanina dekoracyjna Lupy*, 1964, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 2].



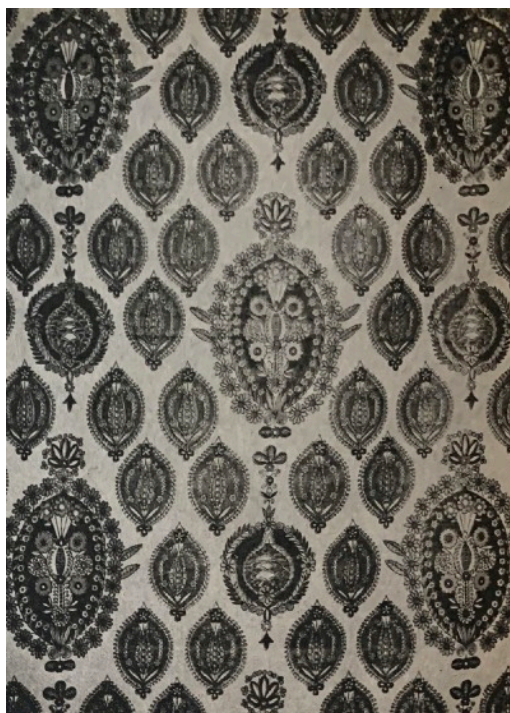
Il. 83. Danuta Kołwzan, *Tkanina dekoracyjna Dzbany*, 1964, [źródło: *Młodość sztuki naszego czasu: tkanina malowana i drukowana lat 50. i 60. XX w. z kolekcji Centralnego Muzeum Włókiennictwa*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2012, s. 175].



Il. 84. Bogusław Winiarek, *Tkanina dekoracyjna Bluszcz*, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 3].



Il. 85. Anna Nikołajczyk, *Tkanina dekoracyjna Bluszcz*, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 3].



Il. 86. Anna Nikołajczyk, *Tkanina dekoracyjna Wesele*, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 3].



Il. 87. Alicja Łasińska, *Tkanina dekoracyjna Skrzypy*, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 3].



Il. 88. Alicja Łasińska, *Tkanina dekoracyjna Kwiaty*, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 4].



Il. 89. Alicja Łasińska, *Tkanina dekoracyjna Cynie*, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 4].



Il. 90. Kazimiera Gidaszewska, *Tkanina dekoracyjna Kwiaty*, [źródło: „Biuletyn Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego: dodatek do miesięcznika Przegląd Włókienniczy” 1964, nr 1-2, s. 4].



Il. 91. Iwona Rudnicka, *Ubiory plażowe*, fot. Maciej Adamski, 1971, [źródło: „Przegląd Włókienniczy” 1971, nr 6, s. 384].



Il. 92. Danuta Butarewicz, *Ubiory do wnętrza*, fot. Maciej Adamski, 1971, [źródło: „Przegląd Włókienniczy” 1971, nr 6, s. 384].



Il. 93. Danuta Butarewicz, *Wczasy zimowe - ubiory do wnętrza*, fot. Maciej Adamski, 1971, [źródło: „Przegląd Włókienniczy” 1971, nr 6, s. 384].



Il. 94. *Pracownia tkaniny dekoracyjnej drukowanej - Katedra Tkaniny*, [źródło: AASPL, AASPL, *Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972*; *Katalog wystawy zorganizowanej w 25-lecie działalności uczelni, 1962-1972*, sygn. 1/158.



Il. 95. *Pracownia tkaniny odzieżowej drukowanej - Katedra Tkaniny*, [źródło: AASPL, AASPL, *Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972*; *Katalog wystawy zorganizowanej w 25-lecie działalności uczelni, 1962-1972*, sygn. 1/158.



Il. 95. *Pracownia tkaniny unikatowej - Katedra Tkaniny*, [źródło: AASPL, AASPL, *Współpraca z przemysłem - protokoły 1962-1972*; *Katalog wystawy zorganizowanej w 25-lecie działalności uczelni, 1962-1972*, sygn. 1/158.