

Anna Rafalska

<https://orcid.org/0000-0001-9792-7854>

Fajans wrocławski w latach 1945–1991. O związkach sztuki, rzemiosła i przemysłu w PRL-u¹

DOI: <https://doi.org/10.26881/porta.2019.18.10>

Historia wrocławskich zakładów fajansowych sięga drugiej połowy XIX w. Włocławek był jednym z pierwszych miast w Polsce, w których rozwinął się nowoczesny przemysł, głównie dzięki położeniu nad Wisłą, ułatwiającemu transport surowców². Produkcja ceramiki szybko stała się główną siłą gospodarczą miasta. Założone w 1873 r. zakłady fajansowe działały nieprzerwanie przez 118 lat, zmieniając nazwy i właścicieli³. W latach 1873–1939 działały w mieście cztery zakłady produkujące fajans.

Pierwszą była Włocławska Fabryka Wyrobów Fajansowych, utworzona w 1873 r. przy ulicy Żelaznej (dziś Kościuszki) przez Zygmunta Kuchfelda i Dawida Czamańskiego, po 1882 r. przejęta przez Józefa Teichfelda i Ludwika Asterbluma, a w 1918 r. odsprzedana Majerowi Nieszawskiemu z Włocławka z zachowaniem poprzedniej nazwy firmy: Teichfeld i Asterblum, do której dodano człon „Progres” (pojawił się on wówczas na firmowym stemplu, il. 1)⁴. Równolegle od 1880 r. działała Nowa Włocławska Fabryka Fajansu Engelman i Schreier, którą w 1887 r. przejął Leopold Czamański, zmieniając jej nazwę na Nową Włocławską Fabrykę Fajansu Leopold Czamański, a od 1923 r. na Leopold Czamański i S-ka⁵. Ceramika produkowana przez obie firmy wykazuje bardzo wiele podobieństw i często można ją odróżnić jedynie po stemplu na spodzie naczynia. W 1894 r. powstała trzecia wrocławska fabryka fajansu – Keramos. Jej założycielem był August Fibiger z Łodzi. W 1903 r. odkupili ją Salomon i Łaja Kozakowie, którzy zbankrutowali cztery lata później. Fabryka ponownie zmieniła właścicieli, by ostatecznie zakończyć działalność w 1924 r.⁶ W 1922 r. przy ulicy Staszica 2 powstał czwarty zakład – Polska Fabryka Fajansu Bracia Cohn i S-ka⁷.

¹ Artykuł powstał w oparciu o pracę magisterską autorki *Fajans wrocławski. Historia – twórcy – wzornictwo*, napisanej pod kierunkiem prof. Małgorzaty Omilanowskiej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego.

² Franciszek Szeliga, *Przemysł wrocławski*, Włocławek 1928, s. 8.

³ Literatura tematu jest bardzo obszerna, jednak okres powojenny nie doczekał się jeszcze monografii, która oceniałaby omawiane zjawisko całościowo, już po zakończeniu działalności fabryki.

⁴ Karolina Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu. W 140. rocznicę powstania przemysłu ceramicznego we Włocławku*, Włocławek 2016, s. 17.

⁵ *Ibidem*, s. 29.

⁶ Romualda Hankowska, *Fajans wrocławski*, Wrocław 1991, s. 15.

⁷ *Ibidem*, s. 15–16.



Il. 1. Maselniczka Teichfeld i Asterblum „Progres”, przykład dekoracji szablonowej, 1918–1939, fot. Anna Rafalska

Przedwojenne wzornictwo włocławskich wytwórni, mimo że bardzo zróżnicowane na przestrzeni lat, nie wyróżniało się na tle innych fabryk ceramiki. Przeważały wzory dyktowane modą europejską, a ręcznie malowane naczynia stanowiły niewielki procent oferty. Fajans traktowano jako gorszy rodzaj ceramiki, ale często próbowano upodabniać go do porcelany, zapominając o jego charakterystycznych właściwościach.

W czasie drugiej wojny światowej fabryki Teichfelda i Asterbluma oraz Czamańskiego działały pod kierownictwem niemieckim jako Industrie Werke Leslau, a zakład Czarneckiego jako Keramische Werke. Produkcja w tym czasie

ograniczała się do prostego fajansu sanitarnego i stołowego dla lazaretów i stołówek wojskowych. Wykonywano jedynie skromne dekoracje roślinne techniką natrysku. W „Industrie Werke” produkowano również ceramiczne korpusy do bomb i granatów⁸.

Sytuację zakładów tuż po wojnie opisał w swojej kronice Władysław Bortnowski, wieloletni pracownik fabryki: „W dwa dni po wyzwoleniu miasta spod okupacji hitlerowskiej, a więc w poniedziałek 22 stycznia 1945 roku, zgłosili się pracownicy zakładu celem zabezpieczenia majątku fabrycznego przed grabieżą, a przede wszystkim usuwania gruzu i śmieci. [...] Tego samego dnia [...] zgromadzeni pracownicy dokonali wyboru dyrektora zakładu oraz rady zakładowej”⁹. Nowe kierownictwo podjęło decyzję o połączeniu trzech działających na terenie miasta zakładów w jedno przedsiębiorstwo pod nazwą Polskie Zjednoczone Fabryki Fajansu. Uroczyste rozpalenie pieca do wypalania fajansu odbyło się na początku marca 1945 r. Na kierownika działu zdobniczego wyznaczono Bortnowskiego¹⁰.

Produkcję wznowiono, zaczynając od przedwojennych wzorów, z których większość stanowiła dekoracja szablonowa. Podjęto także próby powrotu do malowania ręcznego, popularnego w dwudziestoleciu międzywojennym, kiedy to na fajansie włocławskim pojawiały się kwiaty inspirowane kujawskim folklorem¹¹. Reaktywacja tego obszaru wytwórczości bazowała na doświadczeniu malarek, które pracowały w fabryce przed wojną i pamiętały malowane na fajansie wzory¹². Zdobienia po wojnie ograniczały się zazwyczaj do jednego

⁸ Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu...*, s. 45.

⁹ Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, Zbiory Archiwalne Działu Fajansu, Kronika Włocławskich Zakładów Fajansu, *Wspomnienia Władysława Bortnowskiego*, Włocławek 1979, bez sygnatury, s. 25–27.

¹⁰ Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu...*, s. 47.

¹¹ Barbara Banaś, *Polski New Look*, Wrocław 2011, s. 154.

¹² Romualda Hankowska, *Sto lat fabryki fajansu we Włocławku*, „Polska Sztuka Ludowa” 1974, nr 1, s. 27.

kwiatka w środku naczynia i kolorowego paska na brzegu. Dużą część produkcji stanowił jednak fajans biały. Ogromne zapotrzebowanie na naczynia codziennego użytku, a przez to wysokie tempo produkcji nie sprzyjały tworzeniu wyrafinowanych dekoracji.

Zakłady we Włocławku jako jedne z pierwszych podjęły próbę stałej współpracy z Biurem Nadzoru Estetyki Produkcji (w październiku 1950 r. przekształconego w Instytut Wzornictwa Przemysłowego) na fali propagowanej wówczas idei „kolektywu pracowniczego”. Współpraca zakładowych robotnic z plastykami, pomysł Wandy Telakowskiej, była eksperymentem, który miał obudzić w malarzach inwencję twórczą i w dalszej perspektywie inkorporować do polskiego wzornictwa rys ludowy, jednak pod kontrolą zawodowych artystów. W kwietniu 1949 r. włocławskie zakłady odwiedził Antoni Buszek, niegdyś zaangażowany członek Warsztatów Krakowskich, który odbył studia w szkole Wawelberga w Warszawie, a następnie na ASP w Krakowie, gdzie kształcił się pod kierunkiem Józefa Mehoffera, Józefa Unierzyckiego i Jana Stanisławskiego. Sławę przyniosła mu praca z polskimi batikarkami – jej efekty zostały przedstawione w 1925 r. na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłu w Paryżu¹³.

W dniach 19–22 kwietnia i 2–7 lipca 1949 r. Buszek przeprowadził we Włocławku serię szkoleń dla wybranych malarek. Program zakładał „podniesienie poziomu estetycznego produkcji przy niezmnieszonej wydajności pracy” oraz „pobudzenie inwencji plastycznej (przez zapoznanie uczestników z zasadami budowy ornamentu kompozycji i kolorystyki)”¹⁴. Według metod dydaktycznych Buszka każdy człowiek, odpowiednio ukierunkowany, jest w stanie wyzwolić w sobie potencjał twórczy. Artysta nie narzucał malarkom sztywnych wytycznych co do wzorów. Twierdził, że wzór sprawdza się w produkcji fabrycznej jedynie wówczas, gdy projektuje go sam wykonawca. Jednocześnie starał się zapoznać pracownice z wzorami ceramiki polskiej, miśnieńskiej i holenderskiej jako bazą do twórczych poszukiwań¹⁵. Buszek przypisywał wielkie znaczenie sztuce ludowej, jednak nie zależało mu na tym, by malarki tworzyły w stylu charakterystycznym dla danego regionu. Chodziło raczej o zachowanie i rozwinięcie stylu „narodowego”, na który składały się – według niego – wszystkie lokalne style¹⁶. Dobry rezultat szkoleń był możliwy do osiągnięcia dzięki zdolnościom malarek. Niejednokrotnie były one w stanie nadać zupełnie nową jakość znanym sobie wzorom i komponować własne dekoracje, gdy tylko dano im taką możliwość¹⁷.

Prace stworzone pod kierunkiem Buszka noszą wyraźne znamiona jego doświadczeń w projektowaniu batików¹⁸. Tło naczyń często wypełniano kolorem (praktyka rzadka przed 1945 r.) – był to zwykle jasny kobalt, na którym malowano

¹³ Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013, s. 86.

¹⁴ Hankowska, *Fajans włocławski...*, s. 49.

¹⁵ Jolanta Olejniczak, *Dzieje Zakładu Ceramiki i Szkła*, „Prace i Materiały” 1988, z. 127, s. 11.

¹⁶ Hankowska, *Sto lat fajansu...*, s. 145.

¹⁷ Olejniczak, *Dzieje Zakładu...*, s. 11.

¹⁸ Hankowska, *Fajans włocławski*, s. 49–50.

Anna
Rafalska

także ciemniejszy, niebieski ornament, a czasem dekoracja dwu- lub trójbarwna, przy której tło było zazwyczaj brązowe. Przeważał ornament roślinny, ale występowały też motywy „ptaszka, kogucika i ryby”¹⁹. Buszek nauczył robotnice malowania jednym kolorem, co wymagało umiejętności cieniowania i dużej sprawności technicznej. Monochromatyczne, najczęściej kobaltowe dekoracje stały się w następnych latach znakiem rozpoznawczym wrocławskiego fajansu.

Niepowodzeniem zakończyła się natomiast próba wprowadzenia gotowych wzorów, stworzonych przez plastyków Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Z inicjatywy ówczesnego dyrektora fabryki, Andrzeja Trojnara, w 1951 r. do Wrocławka zjechali specjaliści z Warszawy: Maria Berezowska, Henryk Gaczyński, Maria Gralewska, Helena i Lech Grześkiewiczowie oraz Wanda Manteuffel²⁰. Ich zadaniem było zaprojektowanie wzorów do powielania przez zakładowe malarki. Nie przewidziano jednak, że bez stałego nadzoru autorskiego trudno będzie malarzom odtwarzać oryginalne wzory, nie przeinaczając ich. Jasne stało się, że aby ugruntować jakiegokolwiek zmiany, potrzebny będzie nadzór plastyka, który pracowałby w zakładzie na pełen etat.

Na kierunek rozwoju wrocławskiego wzornictwa wpływ mieli przede wszystkim Helena i Lech Grześkiewiczowie, z wykształcenia malarze, którzy po wojnie brali udział w odbudowie Warszawy, Poznania, Lublina, tworzyli sgraffita i freski, a także zajmowali się rekonstrukcją malarstwa ściennego²¹. Małżeństwo po raz pierwszy odwiedziło wrocławskie zakłady w dniach 1–8 maja 1949 r., a następnie kilka razy w latach 1951–1952. Nie mieli doświadczenia z projektowaniem form, a ich głównym celem było nauczenie malarek twórczego podejścia do swojego zawodu. Pracownikom nie wolno było wykonywać kopii, mogły natomiast aranżować i przetwarzać znane sobie motywy. Zaslugą małżeństwa był też zwrot w stronę dekoracji typowych dla Ziemi Kujawskiej²². W szkoleniu brało udział 19 osób o różnych poziomach kwalifikacji: 5 uczestników dopiero rozpoczynało naukę zawodu, 14 pracowało w zakładzie jeszcze przed wojną.

Kurs rozpoczęto od części merytorycznej: prowadzący zaprezentowali kursantom poglądowe fotografie przedstawiające zabytki polskiej ceramiki oraz różne ornamenty zdobnictwa ludowego²³. Kładli nacisk na dopasowanie rodzaju ornamentu do kształtu naczynia, ale też do materiału, jakim jest fajans. Było to bardzo ważne, gdyż fajans często traktowano jako gorszy rodzaj ceramiki, który miał naśladować porcelanę. Postanowiono więc wydobyć jego specyficzne właściwości, m.in. zrezygnowano całkowicie z używania kalek i innych metod

¹⁹ *Ibidem*, s. 50.

²⁰ Karolina Bandziak-Kwiatkowska, *Archiwum po wzorcowni Fabryki Fajansu w zbiorach Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Wrocławku*, „Rocznik Muzealny” 2012, t. 14, s. 10.

²¹ Marta Rydzyńska, *Ceramika według Grześkiewiczów*, „Szkło i Ceramika” 2013, nr 6, s. 32–33.

²² Banaś, *Polski New Look...*, s. 155.

²³ Stanisława Zbyszewska, *Sprawozdanie z kursu doszkalania estetycznego zespołu robotniczego malarek w Zakładach Fajansu we Wrocławku*, „Biuletyn IWP”, nr 2, dodatek do czasopisma „Szkło i Ceramika” 1952, nr 3, s. 3–4.

dekoracji stosowanych na naczyniach porcelanowych na rzecz podszkliwnego zdobienia „z wolnej ręki”. Malarki ćwiczyły najpierw na stłuczce, a następnie starały się tworzyć większe kompozycje. Grześkiewiczowie pilnowali, aby nie były to wzory zbyt skomplikowane, mając na uwadze późniejsze wdrażanie ich do produkcji. Tłumaczyli malarkom zasady kompozycji, które zdolniejsze pracownice były w stanie szybko wykorzystać w samodzielnej pracy. Kursy zaowocowały powstaniem wielu nowych dekoracji, z czego 88 zostało uznanych przez Komisję Selekcyjną i wprowadzonych do produkcji. Zwiększono skalę barw stosowaną do zdobienia fajansu²⁴.

W 1952 r. odbyły się we Włocławku dwie konferencje (27 lutego i 3 maja) podsumowujące pierwszy etap współpracy z Instytutem Wzornictwa Przemysłowego, które miały ocenić skuteczność szkoleń przeprowadzonych w fabryce. Dokonano przeglądu nowego asortymentu, organizując wystawy ceramiki uporządkowanej grupami: fajansu, porcelany, porcelitu oraz działu z nowymi projektami²⁵. Stwierdzono, że włocławskie zakłady fajansu uzyskały najlepsze rezultaty pod względem „podnoszenia estetyki produkcji” i że jest to bezpośredni wynik przeprowadzonych tam szkoleń²⁶. Warsztaty wpłynęły korzystnie na rozwój i artystyczną śmiałość malarek, jednak okazjonalne wizyty plastyków w zakładach wciąż nie wystarczały w warunkach ciągłej produkcji przemysłowej.

W kwietniu 1952 r. powołano w fabryce stacjonarny Ośrodek Wzorcujący nr 2 pod auspicjami Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Jego kierownikiem został Bortnowski. Reforma zakładała „umieszczenie plastyka w fabryce”, co dawałoby lepszą kontrolę nad pracą malarek²⁷. W 1953 r. w fabryce zatrudniono na stanowiskach plastyków Jana Sowińskiego i Elżbietę Piwek-Białoborską, w 1957 r. dołączył do nich Wit Płazewski. Wtedy też między plastykami w naturalny sposób nastąpił podział zadań: Piwek zajęła się przygotowywaniem dekoracji i eksperymentami z barwnymi szkliwami, Płazewski opracowywał nowe formy, Sowiński łączył zaś oba te zajęcia.

Rolą Ośrodków Wzorcujących było zajmowanie się wszystkimi sprawami związanymi z wzornictwem i estetyką produkowanych przez fabrykę wyrobów. W pierwszej kolejności ich zadanie polegało na wprowadzeniu do produkcji wzorów, które zostały zaprojektowane przez plastyków IWP, oraz projektów zakupionych od niezależnych artystów. Z czasem zatrudnieni w ośrodkach specjaliści mieli zająć się projektowaniem własnych wzorów. Uniezależniało to lokalny przemysł od dopływu projektów z zewnątrz. Skracał się również proces, który prowadził do produkcji wzorów projektowanych poza fabryką. Czajkowski na łamach „Szkła i Ceramiki” wyrażał też nadzieję, że po powstaniu specjalnej jednostki zajmującej się sprawami estetyki przemysłowych produktów

²⁴ Bandziak-Kwiatkowska, *Archiwum po wzorcowni...*, s. 10.

²⁵ *Ibidem*, s. 11.

²⁶ Zbigniew Michał Stadnicki, *Konferencja we Włocławku*, „Biuletyn IWP”, nr 3, dodatek do czasopisma „Szkło i Ceramika” 1952, nr 5, s. 5–6.

²⁷ Banaś, *Polski New Look...*, s. 37.

Anna
Rafalska

rodzime wzornictwo zostanie urozmaicone dzięki twórczym poszukiwaniom wykwalifikowanych kadr²⁸.

W ciągu pierwszych dziesięciu lat istnienia Ośrodka Wzorcującego wdrożono 48 wzorów nowych form oraz 2500 nowych dekoracji²⁹. W latach pięćdziesiątych do zakładów często przyjeżdżali artyści spoza Włocławka, którzy pracowali tu nad własnymi realizacjami. Były wśród nich m.in. Wanda Mantuffel, Maria Gralewska i Marta Podoska-Koch. Ich działalność nie angażowała bezpośrednio zakładowych malarek, jednak istnieje duże prawdopodobieństwo, że – świadomie lub nie – malarki uczyły się od plastyczek i *vice versa*. Sporadycznie zdarzało się, iż malarki były angażowane do zdobienia przygotowanych przez plastyków form.

Powstanie Ośrodków Wzorcujących obniżyło rolę, jaką w procesie produkcyjnym poszczególnych zakładów odgrywał IWP. Odtąd zarządy fabryk mogły niezależnie decydować o wdrażanych projektach. Nadal jednak chętnie nawiązywano współpracę z plastykami z Instytutu, tym bardziej że ich działalność we włocławskim ośrodku była oceniana bardzo pozytywnie. Nowe projekty co roku prezentowano na Międzynarodowych Targach Poznańskich, które przynosiły im rozgłos w kraju i za granicą. Bardzo owocne okazały się targi w 1958 r., kiedy handlowcy z Belgii zamówili wszystkie wystawiane produkty włocławskiej wzorcowni³⁰. Katalogi wyrobów na eksport tworzyła przede wszystkim Centrala Eksportowa „Minex”. Warto zaznaczyć, że eksport fajansu dotyczył jedynie wyrobów o charakterze artystycznym – stołowizna fajansowa nie miała tak dużego rynku zbytu (w kraju nie produkowano już np. serwisów obiadowych z fajansu) ze względu na swoją kruchość i obecność na rynku lepszych materiałów, takich jak porcelit czy porcelana³¹. We Włocławku w 1959 r. w Zakładzie nr 2 przy ulicy Staszica zaczęto produkować porcelit stołowy dla zakładów zbiorowego żywienia. We wrześniu 1957 r. rozpoczęto w fabryce produkcję płytek ceramicznych, a w 1967 r. uruchomiono Fabrykę Porcelany przy ulicy Płockiej³².

Ważnym krokiem, który wyznaczył kierunek rozwoju zdobnictwa fajansu włocławskiego, była organizacja konkursów dla pracowników malarni. Pierwsze z nich odbyły się jeszcze w 1948 i 1949 r. Były to niewielkie wydarzenia, w których brało udział zwykle kilkunastu uczestników – głównie członków starej, przedwojennej kadry. Do konkursu mogła przystąpić każda malarka, która – jak pisano – „opanowała dobrze technikę powielania tradycyjnych motywów, która zatem dobrze opanowała rzemiosło i potrafiła wykonać samodzielnie

²⁸ Walenty Czajkowski, *Działalność Ośrodka Wzorcującego nr 2*, „Szkło i Ceramika” 1953, nr 9, s. 238–240.

²⁹ Bandziak-Kwiatkowska, *Archiwum po wzorcowni...*, s. 11.

³⁰ Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu...*, s. 57.

³¹ Rajmund Stanisław Jurczyk, *Przemysł ceramiki szlachetnej w latach 1960–1980*, „Szkło i Ceramika” 2006, nr 1, s. 32.

³² Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu...*, s. 59.

dekoracje ściśle związane z tradycją i będące jego (*sic!*) kontynuacją³³. Ceniono zatem inwencję twórczą, ale w granicach obowiązującej konwencji, a duże odstępstwa od niej – w tym obce fajansowi włocławskiemu motywy zdobnicze – nie były zazwyczaj wysoko oceniane przez jury (takie podejście było zresztą symptomatyczne dla ówczesnego stosunku do sztuki ludowej, której kształt i granice wyznaczyli nie sami twórcy, lecz teoretycy sztuki i krytycy). Komisja konkursowa oceniała także, czy malarki potrafią dobrać odpowiednią dekorację do ozdabianej formy, zdarzało się bowiem, że pracownica, która wyjątkowo dobrze radziła sobie z zakomponowaniem powierzchni małego naczynia, miała problem z ozdobieniem dużego i na odwrót. Artystycznym kierownikiem konkursów była od lat pięćdziesiątych Elżbieta Piwek-Białoborska³⁴.

Kolejne edycje konkursów, organizowane w latach 1956 i 1958, wyłoniły spośród malarek te, którym umiejętności pozwalały na samodzielne, kreatywne komponowanie dekoracji. Dzięki finansowej pomocy Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej, a także wsparciu Muzeum Ziemi Kujawskiej (dziś Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej) fabryka mogła udostępnić malarkom potrzebne narzędzia, formy biskwitowe i pracownie (po godzinach pracy) oraz zająć się szkliwieniem i wypalaniem przygotowanych przez nie naczyń³⁵. Regulamin pozwalał zakupić artystkom dekorowany fajans po cenie kosztów własnych fabryki, a następnie sprzedać go z zyskiem na wystawie pokonkursowej, co często było główną motywacją do wzięcia udziału w konkursie. Zwyczaj ten był praktykowany – pod nazwą Biennale Fajansu – do samego końca działalności fabryki.

Od 1956 r. we włocławskim Ośrodku Wzorującym zaczęły powstawać projekty nawiązujące do modnej wówczas estetyki *new look*. Styl ten rozprzestrzenił się pod koniec lat czterdziestych na wszystkie dziedziny sztuki użytkowej w wielu krajach europejskich. Jego cechy charakterystyczne to miękkie linie, asymetria, abstrakcyjne dekoracje i żywe, czyste kolory. Pierwszy raz tego terminu użyto w odniesieniu do ceramiki w 1955 r.³⁶ Powszechnie używano także kolokwializmu „pikasy”, oznaczającego nowy, awangardowy styl w ceramice i innych sztukach użytkowych. W kraju „pikasy” były powiewem świeżości w konserwatywnych wnętrzach i z entuzjazmem zostały przyjęte przez publiczność XXVI Międzynarodowych Targów Poznańskich³⁷. W ceramice polskiej pierwszym awangardowym projektem był serwis Kolumb autorstwa Danuty Dusznik w 1956 r.³⁸

³³ Cyt. za: Hankowska, *Fajans włocławski...*, s. 54.

³⁴ Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu...*, s. 67.

³⁵ Hankowska, *Fajans włocławski...*, s. 54.

³⁶ Banaś, *Polski New Look...*, s. 15.

³⁷ Zbigniew Michał Stadnicki, *Po XXVI Międzynarodowych Targach Poznańskich*, „Szkło i Ceramika” 1957, nr 10, s. 284–288.

³⁸ Anna Frąckiewicz, *Cały ten zgiełk. Uwagi o stylu lat 50. XX wieku w polskim wzornictwie* [w:] *W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, red. Maria Dłutek, współpraca Anna Kostrzyńska-Miłosz, Warszawa 2011, s. 26–37.



Il. 2. Hanna Głowczewska, wazon, wzór nr 174, 1956, Archiwum Cyfrowe Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, fot. Krzysztof Cieślak



Il. 3. Wit Płazewski, figurka *Wesoły byczek*, wzór nr 242, 1958, Archiwum Cyfrowe Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, fot. Krzysztof Cieślak

Lata 1953–1965 były ważnym okresem dla „włocławków”: to wówczas zrezygnowano z prób naśladownictwa wyrobów porcelanowych na rzecz jak najlepszego wykorzystania wyjątkowych właściwości fajansu. Po roku od powstania przy fabryce Ośrodka Wzorcującego fajans malowany w kwiaty stanowił już 60% produkcji, na pozostałe 40% składał się fajans biały, zdobiony szablonowo oraz dekorowany jedynie obwódką wzdłuż krawędzi. Całkowicie zrezygnowano ze zdobienia fajansu technikami typowymi dla wyrobów porcelanowych, a więc stalodruku, kalki ceramicznej i stempli³⁹. Ograniczono także użycie często wykorzystywanych przed wojną szablonów, zwykle stosując je równocześnie z malaturą wykonywaną odręcznie. Stopniowo wdrażano też wzory zaprojektowane przez plastyków, które już wkrótce miały zyskać popularność. Projekty Ośrodka Wzorcującego nr 2 w latach 1953–1955 można jeszcze określić jako względnie konserwatywne. Ich proste kształty nawiązują do produkcji przedwojennej. Za pierwszy „nowoczesny” projekt w kolekcji można uznać wazon zaprojektowany przez Hannę Głowczewską (fason nr 174), artystkę z Warszawy, która we Włocławku realizowała niektóre swoje projekty. Model został wpisany do katalogu w 1956 r. (il. 2)⁴⁰.

Ówczesny asortyment fabryki był zróżnicowany, jednak największą popularnością cieszyły się wyroby ozdobne: wazony (il. 5), lichtarze, kinkiety, kosze i patery na owoce, „komplety do palenia”, figurki (il. 3) i lampy ceramiczne. Drugą grupę stanowiły komplety deserowe (il. 4), serwisy do kawy i herbaty, bombonierki, mleczniki, cukiernice, puszki na zapasy, miseczki i kubki. Najwięcej nowych projektów powstało w latach 1957–1960, czyli w okresie, gdy Ośrodek Wzorcujący „zadomowił się” już na gruncie włocławskim. Od 1953 do 1967 r. w wykazie wzorów zarejestrowano 717 pozycji⁴¹. Bardzo entuzjastyczną recenzję wystawił włocławskim wyrobom

³⁹ Walenty Czajkowski, *Działalność Ośrodka Wzorcującego nr 2*, „Szkło i Ceramika” 1953, nr 9, s. 238–240.

⁴⁰ Banaś, *Polski New Look...*, s. 158.

⁴¹ *Ibidem*, s. 159.



Il. 4. Elżbieta Piwek-Białoborska, fragment garnituru do ciast: patera i dwa talerzyki, wzór nr 184, 1957, fot. Anna Rafalska



Il. 5. Wit Płażewski, wazon, wzór nr 403, 1958, Jan Sowiński, wazon, wzór nr 232, około 1958, Archiwum Cyfrowe Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, fot. Krzysztof Cieślak

Anna
Rafalska

Zbigniew Michał Stadnicki w recenzji XXVI Międzynarodowych Targów Poznańskich na łamach miesięcznika „Szkło i Ceramika”: „W wystawiennictwie naszego przemysłu oddzielną pozycję na przestrzeni wielu już lat zajmował i zajmuje »Włocławek«. [...] Bez przesady można powiedzieć, że fajans interesował, cieszył i zachwycał w równej mierze kupców zagranicznych, jak i społeczeństwo polskie. Barwna plama, którą tworzyły wyroby fajansowe, miała urok zbyt duży, aby można go nie zauważyć⁴². Jednak brak dostępności wyrobów dla zainteresowanych nabywców – w obliczu tak ciekawego wzornictwa – wzbudzał niemałą frustrację wśród uczestników targów.

Po pewnym czasie nowy styl stracił na wartości w oczach krytyków, a kolejne projekty wydawały się coraz bardziej udziwnione, powtarzalne i zmanierowane. W prasie pojawiały się teksty krytykujące *new look* jako nieprzystający do polskich realiów. Obok wzorów nowoczesnych istniała jednocześnie estetyka „ludowa”: nurt rozwijający się równoległe z „pikasami”, a sięgający czasów przedwojennych, promowany przede wszystkim przez Cepelię. Styl ewoluował z form asymetrycznych do prostych i walcowatych w latach sześćdziesiątych, począwszy od serwisów Berlin oraz 3000 firmy Rosenthal z 1959 r., łączących klasyczną elegancję z nowoczesnością⁴³.

Około 1963 r. w malarni nowoczesnej zagościły formy spokojniejsze i bardziej zgeometryzowane, co znowu stanowiło odbicie światowych trendów⁴⁴. Spokojniejsze stają się także malatury: naczynia często pozostają monochromatyczne,

w odcieniach jasnego ugru, kremowym, błękitnym lub seledynowym. Wraz ze wzrostem popularności fajansu o malaturze kwiatowej, głównie na skutek regularnie organizowanych konkursów, malarnia nowoczesna dostawała coraz mniej zamówień, a po 1966 r. jej działalność była stopniowo wygaszana. Nadal działał jednak Ośrodek Wzorujący, gdzie plastycy projektowali już tylko formy. Niektóre z form zaprojektowanych w latach 1953–1965 produkowano nadal w latach osiemdziesiątych, jednak pokrywano je malaturą kwiatową, co nie zawsze przynosiło dobre efekty (il. 6).

W ciągu pierwszych dziesięciu lat istnienia Ośrodka Wzorującego w fabryce wdrożono do produkcji ponad 250 nowych form i około



Il. 6. Wit Płażewski, figurka *Wiewióreczka*, wzór nr 259, dekoracja biała z kobaltowymi kwiatami, 1958, Archiwum Cyfrowe Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, fot. Krzysztof Cieślak

⁴² Cyt. za: Stadnicki, *Po XXVI Międzynarodowych...*, s. 284–288.

⁴³ Zbigniew Michał Stadnicki, *W poszukiwaniu nowych wzorów szkła i ceramiki*, „Szkło i Ceramika” 1963, nr 6, s. 170.

⁴⁴ Piotr Nowakowski, *Fantastyczna ceramika użytkowa. Włocławskie fajanse z lat 1953–1965 w kolekcji Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku*, Włocławek 2008, s. 9.

2500 wzorów dekoracji⁴⁵. Warto dodać, że wzory dekoracji nowoczesnych były projektowane wyłącznie przez plastyków (przede wszystkim przez Elżbietę Piwek-Białoborską, il. 7) i wykonywane przez malarki w malarni nowoczesnej pod ścisłym nadzorem, w przeciwieństwie do wzorów kwiatowych, które w większej części były wynikiem twórczości samych malarek (ręcznie malowane egzemplarze oznaczano stemplem z imieniem i nazwiskiem malarki). Wyjątek stanowiły serwisy produkowane na zamówienie – wówczas naczynia zdobiono konkretnym wzorem z katalogu i zazwyczaj była to praca zbiorowa, wykonywana przez kilka malarek.

Romualda Hankowska zauważa, iż okres działalności malarni nowoczesnej pozostawił swój ślad w twórczości malarek zakładowych, co szczególnie objawiało się w pracach, które tworzyły na konkursy⁴⁶. I tak np. w 1958 r. niektóre prace konkursowe znacznie odbiegały od tego, co uznawano za tradycyjne w zdobieniu fajansu. Pojawiały się kontrastowe tła, które – zestawione z kwiatową dekoracją – niejednokrotnie ją przytłaczały. Według Hankowskiej był to trend niebezpieczny dla dalszego rozwoju wzornictwa ludowego. Obawiała się, że malarki, zachęczone do coraz odważniejszych eksperymentów, utracą kontakt z tradycją. Cały dorobek malarni nowoczesnej Hankowska uznaje zresztą za niezbyt udany eksperyment i w swojej monografii poświęca mu zaledwie pół akapitu. Trzeba jednak pamiętać, że autorka pisała swoją książkę w latach osiemdziesiątych, gdy w centrum uwagi publiczności znajdowały się malatury kwiatowe, które przysporzyły „włocławkom” największej popularności, a sama Hankowska była zaangażowana w organizację Biennale Fajansu. Styl lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych został na nowo odkryty na początku XXI w., a „odwilżowe” trendy we wzornictwie i ceramice zyskały wówczas nowe grono entuzjastów. Dzięki temu zapomniane niegdyś „pikasy” stały się poszukiwanymi obiektami kolekcjonerskimi, osiągając na rynku wtórnym ceny wielokrotnie wyższe od pierwotnych.

Pod koniec lat sześćdziesiątych wzorcownia powróciła jedynie do produkcji fajansu w kwiaty, który cieszył się coraz większą popularnością. Za datę kończącą okres „nowoczesny” w historii Ośrodka Wzorcującego można przyjąć rok 1965, w którym wprawdzie nie zakończono produkcji modeli o dekoracji abstrakcyjnej (te produkowano do końca lat sześćdziesiątych), jednak przestała być ona priorytetem. Znamienne jest, że rok 1965 uznaje się również za koniec tzw. „złotego

*Fajans
włocławski
w latach
1945–1991...*



Il. 7. Elżbieta Piwek-Białoborska, figurka *Kobieta z dzieckiem*, wzór nr 348, 1958–1959, Archiwum Cyfrowe Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, fot. Krzysztof Cieślak

⁴⁵ Nowakowski, *Fantastyczna ceramika...*, s. 13.

⁴⁶ Hankowska, *Fajans włocławski...*, s. 61.

Anna
Rafalska

okresu IWP”, a tendencję zwrotu w stronę form bardziej tradycyjnych można zaobserwować w całym kraju. We Włocławku proces ten przyspieszyła prawdopodobnie duża popularność konkursów, które polegały na wyłonieniu najlepszej dekoracji w stylu ludowym i sprzyjały zainteresowaniu odbiorców, a przez to także fabryki. Malarki, zatrudnione dotychczas w malarni nowoczesnej, były przenieszone do malarni ludowej, aby fabryka mogła nadążyć z coraz liczniejszą produkcją. Aby przyspieszyć proces zdobienia, malarki pracowały w grupach – każda opracowywała tę część dekoracji, którą potrafiła namalować najsprawniej. Prowadziło to jednak do powstawania prac bardzo do siebie podobnych, w których trudno było doszukać się znamion indywidualizmu twórczego.

W obliczu wzrastającego tempa produkcji zaczęto myśleć o szkoleniu nowej kadry. W 1965 r. ogłoszono nabór do zasadniczej szkoły zawodowej, w której można było zdobyć zawód „zdobnik ceramik” bądź „formierz ceramik”. Zajęcia prowadzone były przez doświadczonych pracowników fabryki⁴⁷. Szkolenie przebiegało tak, jak dotąd – starsi pracownicy szkolili uczniów, którzy na początku trenowali swoje umiejętności na ceramicznej „stłuczce”, aby stopniowo wykonywać prostsze elementy dekoracji, a później całe kompozycje. Rola nauczycielek polegała często na nakreśleniu kompozycji i malowaniu jej większych elementów, a następnie nadzorowaniu uczennic, które wypełniały naczynie drobniejszymi motywami zdobniczymi⁴⁸.

Począwszy od 1966 r., konkursy na malowany fajans włocławski organizowano regularnie co dwa lata. Cieszyły się one coraz większą popularnością wśród malarek, które traktowały je jako możliwość rozwoju zawodowego, a wygrana lub wyróżnienie podnosiły ich rangę jako artystek – najlepsze prace pokazywano w katalogach i na wystawach, miały też szansę znaleźć się w zbiorach muzealnych. W konkursach uczestniczyło najmłodsze pokolenie malarek, które kształciło się już nie w zakładach, lecz w przyzakładowych szkołach pod opieką instruktorów. Młodsze pokolenia z reguły bardzo kreatywnie podchodzili do konkursowych prac, tworząc całkiem nowe wzory (il. 9). Te jednak często nie współgrały dobrze z fajansowym nośnikiem, a malarki przeceniały swoje możliwości, gdyż brakowało im jeszcze dostatecznych umiejętności technicznych.

W latach siedemdziesiątych tradycję wystaw fajansu podtrzymywała Hankowska, ówczesna kierowniczka Muzeum Kujawskiego. Wtedy też konkursy, organizowane w dwuletnich odstępach, zyskały miano biennale. Pierwsza edycja konkursu odbyła się 10 listopada 1973 r., w setną rocznicę działalności włocławskiego fajansu, i zgromadziła pokaźne grono 78 uczestników⁴⁹. Od tej pory impreza przybrała bardziej oficjalny charakter i była wspierana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. W tym samym roku w Muzeum Kujawskim utworzono Dział Fajansu, który istnieje tam do dzisiaj. Od 1973 r. fajans włocławski był

⁴⁷ Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu...*, s. 59.

⁴⁸ Hankowska, *Fajans włocławski...*, s. 53.

⁴⁹ Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu...*, s. 69.



prezentowany na 75 wystawach objazdowych, m.in. w Wielkiej Brytanii, Rosji, Hiszpanii, Szwecji, Danii i Jugosławii.

W dniu 1 stycznia 1973 r. zaszły znaczne zmiany w zarządzie i organizacji zakładów. Uchwała nr 195/72 Rady Ministrów stanowiła podstawę do utworzenia Zjednoczenia Przemysłu Szklarskiego i Ceramicznego „Vitrocer” w Warszawie. „W skład kombinatu «Cerpól» weszły wszystkie zakłady porcelany, porcelitu i fajansu bez prawnej osobowości, a więc i wrocławskie zakłady [...] Zakład Fajansu nr 1 przy ulicy Kościuszki, Zakład Porcelitu nr 2 przy ulicy Jesionowej przy Placu Staszica i Zakład Porcelany nr 3 przy ulicy Płockiej. Wymienione zakłady utworzyły «Wrocławskie Zakłady Ceramiki Stołowej im. Rewolucji 1905 roku» pod zarządem jednej dyrekcji z siedzibą przy ulicy Płockiej”⁵⁰.

W 1973 r. ze swojej funkcji zrezygnował wieloletni dyrektor fabryki, Aleksander Majewski. Na stanowisko to powołano Aleksandra Dyżewskiego, który wcześniej pełnił funkcję dyrektora Zakładów Porcelany w Jaworzynie Śląskiej⁵¹. W 1974 r. do zakładów przyłączono fabrykę fajansu w Kole jako Zakład nr 4. W tym samym roku, ze względu na zagrożenie katastrofą budowlaną, konieczne było wyłączenie z użytku dużej części Zakładu Fajansu z trzema dużymi piecami do wypału, malarnią i formownią. Jak wspomina ówczesna pracownica Zakładu nr 1, Alina Ossowska, od czasu zmiany zarządu fabryki warunki pracy robotników uległy pogorszeniu. Tempo produkcji wzrosło, a malarki były zmuszone pracować na akord, aby wyrobić wysokie normy dzienne. Miało to wyraźny wpływ na jakość produkcji, która po 1973 r. znacznie się obniżyła, jeśli chodzi o wyroby produkowane masowo. Często zdarzały się w niej „niedoróbki” i spękania na powierzchni naczyń, jakość malatury też nie była najwyższa. Mimo to lata siedemdziesiąte ocenia się jako złote lata przemysłu ceramicznego we Wrocławku. Malowane w kwiaty fajanse były obecne w niemal każdym polskim domu, a szczególnie popularne wówczas kobaltowe wzory przetrwały do dzisiaj w powszechnej świadomości jako typowy przykład fajansu wrocławskiego (il. 8).

W latach siedemdziesiątych zakład miał już zbiór około 8000 dekoracji. Wzory przygotowywane w malarni nowoczesnej nie cieszyły się już takim zainteresowaniem jak kiedyś, dlatego zakończono ich produkcję. Prawa rynku zmuszały zakład do skupienia się na fajansie o malaturze kwiatowej, ponieważ popyt na nią wciąż wzrastał. Zrezygnowano z produkcji stołowizny, zwiększono natomiast wyrób artykułów ozdobnych: deseczek (il. 10), świeczników, wazonów, a nawet zegarów i ram do luster. Wszystkie talerze i miski wyposażono w dziurki, aby można było powiesić je na ścianie. Z kolei w latach osiemdziesiątych w asortymencie znalazły się głównie wazony i ozdobne amfory (m.in. popularny wazon „Wincenty” projektu Jana Sowińskiego), dekorowane wszelkiego rodzaju motywami roślinnymi, a także zegary – stojące i do powieszenia na ścianie – też zdobione

⁵⁰ *Wspomnienia Władysława Bortnowskiego...*, s. 41.

⁵¹ *Ibidem*, s. 45.





Il. 8. Patera z kobaltowymi dekoracjami kwiatowymi i motywem ptaszka, 1970–1980, fot. Anna Rafalska



Il. 9. Talerzyk z dekoracją kwiatową na ciemnym tle, malowała Alina Ossowska, praca konkursowa, lata osiemdziesiąte XX w., fot. Anna Rafalska



Il. 10. Ozdobna deseczka, lata osiemdziesiąte XX w., fot. Anna Rafalska

kwiatami. Oferta wzbogaciła się o ponad trzysta nowych wzorów form, których autorami byli Antoni Bisaga, Alojzy Kruszyński, Władysław Krzysztofowicz i Barbara Skrzypacz⁵².

Okres po likwidacji malarni nowoczesnej aż do końca działalności fabryki upłynął pod znakiem wzorów kwiatowych. Niektóre motywy, obecne na fajansie od czasów przedwojennych, uległy na skutek twórczych poszukiwań pewnym przeobrażeniom. Kolorystyka fajansu była w dużej mierze podyktowana względami praktycznymi. Dostępne były jedynie farby gorszej jakości, które często spalały się podczas wypalania naczyń. Doświadczone malarki unikały stosowania niektórych barw, wiedziały bowiem, że efekt ich pracy będzie niewspółmierny do włożonego wysiłku. To tu można też szukać przyczyny zwrotu w stronę kobaltu – kolor ten podobał się publiczności, a oprócz tego był odporny na spalanie. Kolor czerwony w wyniku spalania często przybierał barwę brązową lub różową, za to dobrze znosiły wypał brązy, zielenie i czernie. Malarki uczyły się odpowiednio dobierać kolory pod okiem plastików i bardziej doświadczonych koleżanek, chociaż miały w tym względzie dużą dowolność, a biegłe opanowanie tej sztuki było kwestią praktyki.

W 1980 r. zlikwidowano zakład porcelitu przy placu Staszica⁵³. W latach osiemdziesiątych fabryka miała coraz większe problemy finansowe, a sytuacja pracowników ciągle się pogarszała. Wielomiesięczne opóźnienia w wypłatach lub wypłaty w towarze nie sprzyjały dobrym nastrojom wśród załogi. Reformy gospodarcze przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych odcisnęły swoje piętno także na fabryce fajansu, która ostatecznie została zamknięta w 1991 r.

Fajans włocławski na polskim rynku powojennym wyróżniał się przede wszystkim techniką wykonania. Wszystkie naczynia, i te zdobione wzorami nowoczesnymi, i te dekorowane wzorami

⁵² Bandziak-Kwiatkowska, *Pamiętka z fajansu...*, s. 60.

⁵³ Jurczyk, *Przemysł ceramiki szlachetnej...*, s. 34.

kwiatowymi, były malowane ręcznie, co nadawało im – mimo seryjnej produkcji form – znamiona produktów unikatowych. To właśnie prawdopodobnie dzięki tej właściwości wyroby z Włocławka znalazły na powojennym rynku własną niszę i fabryka prosperowała z powodzeniem przez ponad czterdzieści lat. Pomysłodawcą powrotu do malatur kwiatowych po drugiej wojnie światowej był Bortnowski, który wykorzystał wzory stosowane już od 1925 r. pod nazwą „stary Włocławek”. Rynek w owym czasie cierpiał z powodu monotonii i braku w ofercie urozmaiconych wzorów⁵⁴. Gdyby dyrekcja Polskich Zjednoczonych Fabryk Fajansu po wojnie zrezygnowała z ręcznego zdobienia naczyń, Zakład nr 1 zapewne nie wytrzymałby konkurencji z fabryką porcelitu i porcelany, gdyż po 1965 r. produkcja i zbyt fajansu na rynku polskim były co roku mniejsze⁵⁵. W wyniku powojennych zmian nie tylko przywrócono w zdobnictwie stare wzory, lecz także pokierowano pracą malarek w taki sposób, by za pomocą ich rąk ożywić tradycję i umożliwić jej dalszą ewolucję. Dzięki pomysłowi Bortnowskiego fajans we Włocławku przestał naśladować porcelanę – odręczne podszkliwe malatury wydobywały z niego charakterystyczną urodę, która stała się wartością samą w sobie. Co więcej, dzięki włączeniu malarek w proces twórczy sprawiono, że czerpały one satysfakcję i dumę ze swojej pracy, co w warunkach wytwórczości przemysłowej nie jest częstym zjawiskiem. Ręcznie wykonane zdobienia stały się rozpoznawalną cechą fajansu włocławskiego. Produkcję tę można porównać jedynie do wytworów fabryki fajansu w Kole, „włocławki” wypadają jednak w tym zestawieniu dużo lepiej pod względem estetycznym.

W publikacjach na temat fajansu włocławskiego dominuje ujęcie skupiające się na wzorach kwiatowych i ich związkach ze sztuką ludową. Jak wiadomo, naczynia zdobione w duchu ludowym znalazły się w asortymencie fabryki w dwudziestoleciu międzywojennym i była to oferta kierowana przede wszystkim do mieszkańców wsi. Malowane na fajansie wzory były początkowo imitacją innych znanych motywów zdobniczych stosowanych w dużych wytwórniach ceramicznych. Niektóre z nich ukształtowały się pod wpływem wzorów zagranicznych, tym bardziej że w fabrykach często zatrudniano fachowców i artystów spoza Polski. O stylu dekoracji decydował kierownik artystyczny zakładu, błędem byłoby zatem twierdzenie, iż wzory były wynikiem inwencji twórczej zakładowych malarek, które przenosiły znane sobie motywy ze sztuki ludowej na fajansowe naczynia. Ornamenty roślinne były znane od dawna, a podobne motywy kształtowały się w różnych ośrodkach niezależnie od siebie. Wzory kwiatowe, roślinne i geometryczne występują na ceramice niezależnie od szerokości geograficznej, można je też znaleźć w każdej innej dziedzinie rzemiosła artystycznego. Poszukiwanie genezy poszczególnych motywów zdobniczych na fajansie włocławskim jest zatem przedsięwzięciem skazanym na niepowodzenie, jednak można zaryzykować twierdzenie, że w ciągu dziesięcioleci

⁵⁴ Zbigniew Michał Stadnicki, *Konferencja we Włocławku*, „Biuletyn IWP” nr 3, dodatek do czasopisma „Szkło i Ceramika” 1952, nr 5, s. 5–6.

⁵⁵ Jurczyk, *Przemysł ceramiki szlachetnej...*, s. 32–35.

zdobnictwo to na drodze ewolucji motywów zdobniczych zyskało rys charakterystyczny, który sprawił, że malowany ręcznie fajans wrocławski jest dziś rozpoznawalny. Ewolucja motywów dekoracyjnych rozpoczęła się w pełni po drugiej wojnie światowej, kiedy to malarkom pozwolono na przetwarzanie wzorów oraz wymyślanie własnych.

Temat sztuki ludowej i jej znaczenia dla tożsamości narodowej był obecny w Europie Środkowo-Wschodniej już od drugiej połowy XIX w. Gospodarczo sztuka ludowa wspierana była przez Centralę Przemysłu Artystycznego⁵⁶. Chociaż Włocławskie Zakłady Ceramiki Stołowej nigdy nie znajdowały się pod patronatem Cepelii, to można uznać, że te same okoliczności, które przyczyniły się do utworzenia Cepelii, miały wielki wpływ na decyzję o powrocie do ręcznego zdobienia fajansu we Włocławku.

Co więc zaważyło na decyzji o powrocie do dekoracji kwiatowych po wojnie? W grę wchodzi kilka czynników. Po pierwsze, długa tradycja polskiej myśli o sztuce ludowej, wyrażana na różne sposoby od drugiej połowy XIX w. Po drugie – sprzyjające warunki społeczno-polityczne. Poszukiwania nowej tożsamości po drugiej wojnie światowej przyniosły zwrot niektórych środowisk w stronę nurtu „ludowego”. Działania w kierunku ochrony i wspierania sztuki ludowej podjęte od razu po wojnie świadczą o dużym zainteresowaniu tą tematyką. Szczególnie prężnie w tym zakresie działały założone w 1913 r. Warsztaty Krakowskie, których członkiem prawie od początku był Buszek⁵⁷. Można przypuszczać, że to ideologia odegrała dużą rolę w decyzji o przywróceniu we Włocławku zdobnictwa ludowego, nawet jeżeli była to decyzja podjęta przede wszystkim względami finansowymi.

Buszek odegrał bardzo ważną rolę w procesie wskrzeszania tradycji malowania ręcznego we Włocławku. Jako pedagog czerpał inspirację z czołowej idei Warsztatów Krakowskich, głęboko wierząc we współpracę artystów i rzemieślników; z niej też korzystał, ucząc włocławskie malarki. Fakt ten jeszcze bardziej oddala włocławską produkcję od autentycznej twórczości ludowej, wiążąc ją raczej z intelektualnymi i projektowymi ideami na tej twórczości opartymi. Eksperymentalne metody pracy Buszka różniły się jednak, jeżeli chodzi o pracę z batikarkami i malarkami fajansu, co też należy uwzględnić, rozpatrując ewentualne związki „włocławków” ze sztuką ludową. Po pierwsze, pracownice zatrudnione przez niego do tworzenia batików nie miały żadnego doświadczenia w tej dziedzinie (Buszek zebrał grupę dziewcząt czekającą pod krakowską fabryką cygar na przyjęcie do pracy⁵⁸), a po drugie, pochodziły ze wsi, więc zapewne miały kontakt ze sztuką ludową na co dzień. Wyzwaniem w ich przypadku było opanowanie techniki barwienia batików, natomiast praca kreatywna przychodziła im z zaskakującą

⁵⁶ Korduba, *Ludowość na sprzedaż...*, s. 133.

⁵⁷ Temat Warsztatów Krakowskich i ich związków ze sztuką ludową wyczerpująco opisano w publikacji: *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, red. Maria Dziedzic, Kraków 2010.

⁵⁸ Hankowska, *Fajans wrocławski...*, s. 73.

łatwością⁵⁹. Natomiast malarki pracujące w zakładach włocławskich miały często duże doświadczenie w malowaniu fajansu, dlatego nie musiały uczyć się techniki. Wyzwaniem było natomiast nauczenie ich kreatywnego podejścia do rzemiosła. Ich zadaniem było przetwarzanie motywów wykorzystywanych już wcześniej w pracy w taki sposób, aby nadać im cechy indywidualne.

W kontekście owych rozważań wart odnotowania jest jeszcze jeden fakt: trzy ogromne żyrandole fajansowe, zaprojektowane we Włocławku przez Grześkiewiczów, znalazły się w Pałacu Kultury i Nauki wśród innych elementów uznanych przez radziecką delegację za typowo polskie, takich jak makatki z Zalipia czy krakowskie hafty. Jest to o tyle ciekawe, że architekt Pałacu, Lew Rudniew, przyjechał do Polski zaledwie na dwa tygodnie, aby zapoznać się z najbardziej charakterystycznymi elementami polskiej sztuki i w rezultacie stworzyć dzieło „socjalistyczne w treści i narodowe w formie”. Wiadomo, że żyrandole autorstwa Grześkiewiczów widział podczas wizyty w szkole rolniczej na Ursynowie, do której je zaprojektowano⁶⁰. A zatem fajans włocławski ponownie wpisał się w inteligentkie wyobrażenie o tym, jak powinna wyglądać sztuka ludowa.

Jeśli chodzi zaś o rolę, jaką pełnił fajans w gospodarstwach domowych, to można powiedzieć, że – paradoksalnie – historia zatoczyła koło: tak jak niegdys w wiejskich izbach, tak później w miastach fajans stał się ozdobą wnętrza, zatracając prawie całkowicie funkcję użytkową. Zarówno w miejskich, jak i wiejskich gospodarstwach miał podobne zadanie: zdobić wnętrza i podnosić prestiż jego posiadacza. O ile jednak w wypadku mieszkańców wsi nobilitacja wynikała z domniemania lepszego statusu materialnego właściciela (nie każdego było stać na tego typu ozdoby), o tyle w wypadku mieszkańców miasta – z dobrego gustu i nadszania za bieżącą modą.

Hankowska uznaje wyroby fabryki fajansu za rzemiosło artystyczne, natomiast twórczość konkursową malarzek sytuuje na pograniczu sztuki ludowej⁶¹. Początki malarstwa kwiatowego na fajansie włocławskim są wynikiem raczej późnej dziewiętnastowiecznej tendencji przyswajania przez przemysł motywów uznawanych za ludowe, z zamiarem wykorzystania ich w produkcji seryjnej⁶². Można przypuszczać, że wzory kwiatowe na fajansie włocławskim mają swoje dalekie źródło w sztuce ludowej, skoro jednak pomysłodawcami pierwszych wzorów kwiatowych w fabryce byli dyrektorzy artystyczni, nie można tu mówić o sztuce ludowej typowej dla Ziemi Kujawskiej, lecz „ludowości” pojmowanej dość dowolnie, zaadaptowanej na potrzeby przemysłu

⁵⁹ *Ibidem*, s. 49.

⁶⁰ Więcej na temat związków PKiN ze sztuką ludową zob. Aleksander Jackowski, *Marginalia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 1, s. 32–34; Małgorzata Omilanowska, *Kłopotliwy dar Stalina. Pałac Kultury i Nauki oraz Plac Defilad w Warszawie z perspektywy posttotalitarnej i postkolonialnej* [w:] *Kreacja–Konstrukcja–Rekonstrukcja*, Warszawa 2016; Agata Passent, *Pałac wiecznie żywy / Long live the Palace!*, Warszawa 2004, s. 23.

⁶¹ Hankowska, *Fajans włocławski...*, s. 64–69.

⁶² *Ibidem*, s. 70.

Anna
Rafalska

i współczesnych gustów. W dodatku czasem trudno ustalić, z jakiej strony płynęły inspiracje. O przenikaniu się wpływów świadczy np. fakt, że malarki fajansu oglądały w Muzeum Kujawskim makatki w motywy kwiatowe wykonane przez artystki ludowe i w ten sposób wpadły na pomysł, by zacząć malować na innym nośniku niż fajans. W 1974 r. kilka z nich wzięło udział w konkursie na malowane makatki, z ciekawym skutkiem⁶³.

Podejście historyków sztuki do tematu fajansu wrocławskiego również świadczy o tym, że jest to zjawisko trudne do sklasyfikowania. Przez lata temat był uznawany za niegodny zainteresowania, a fajans traktowano jako gorszy rodzaj rzemiosła niż produkty znanych wytwórni porcelany. Nie można go jednoznacznie nazwać ani sztuką, ani sztuką ludową, ani też produktem czysto użytkowym, a więc mieszczącym się w kategorii przemysłowej. Nie do końca jest też dziełem sztuki wykonanym przez maszynę, bo przecież to praca ludzkich rąk jest głównym czynnikiem nadającym wrocławskiej ceramice znamiona charakterystyczne. Fajans wrocławski pozostaje więc zjawiskiem z pogranicza sztuki, przemysłu i rzemiosła.

Bibliografia

- Banaś Barbara, *Polski New Look*, Wrocław 2011.
- Bandziak-Kwiatkowska Karolina, *Archiwum po wzorcowni Fabryki Fajansu w zbiorach Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku*, „Rocznik Muzealny” 2012, t. 14, s. 10.
- Bandziak-Kwiatkowska Karolina, *Pamiętka z fajansu. W 140. rocznicę powstania przemysłu ceramicznego we Włocławku*, Włocławek 2016.
- Bilewicz Hubert, Friedrich Jacek, *Między nacjonalizmem a modernizmem: wobec tradycji ludowych i wernakularnych w dziejach polskiego designu w latach 1919–2009* [w:] *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919–2014*, red. Irena Kossowska, Toruń 2015.
- Czajkowski Walenty, *Działalność Ośrodka Wzorcującego nr 2*, „Szkło i Ceramika” 1953, nr 9, s. 238–240.
- Frąckiewicz Anna, *Cały ten zgiełk. Uwagi o stylu lat 50. XX wieku w polskim wzornictwie* [w:] *W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, red. Maria Dłutek, współpraca Anna Kostrzyńska-Miłosz, Warszawa 2011, s. 26–37.
- Hankowska Romualda, *Fajans wrocławski*, Wrocław 1991.
- Jurczyk Rajmund Stanisław, *Przemysł ceramiki szlachetnej w latach 1960–1980*, „Szkło i Ceramika” 2006, nr 1, s. 32.
- Korduba Piotr, *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013.
- Nowakowski Piotr, *Fantastyczna ceramika użytkowa. Włocławskie fajanse z lat 1953–1965 w kolekcji Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku*, Włocławek 2008.
- Olejniczak Jolanta, *Dzieje Zakładu Ceramiki i Szkła*, „Prace i Materiały” 1988, z. 127, s. 11.

⁶³ *Ibidem*, s. 68.



- Rydzynska Marta, *Ceramika według Grzeskiewiczów*, „Szkło i Ceramika” 2013, nr 6, s. 32–33.
- Stadnicki Zbigniew Michał, *Konferencja we Włocławku*, „Szkło i Ceramika” 1952, nr 5, s 5–6.
- Stadnicki Zbigniew Michał, *Po XXVI Międzynarodowych Targach Poznańskich*, „Szkło i Ceramika” 1957, nr 10, s. 284–288.
- Stadnicki Zbigniew Michał, *W poszukiwaniu nowych wzorów szkła i ceramiki*, „Szkło i Ceramika” 1963, nr 6, s. 170.
- Szeliga Franciszek, *Przemysł włocławski*, Włocławek 1928.
- Zbyszewska Stanisława, *Sprawozdanie z kursu doszkalania estetycznego zespołu robotniczego malarek w Zakładach Fajansu we Włocławku*, „Szkło i Ceramika” 1952, nr 3, s. 3–4.

*Fajans
włocławski
w latach
1945–1991...*

Development Directions in the Design of the Włocławek Faience in 1945–1991

The article is an attempt to summarize the history of the faience industry in Włocławek, which goes back to 1873 and ends in 1991. Before WW II the city had a few main factories active, most significant of them being ‘Teichfeld and Asterblum’ and ‘Leopold Czamański’. The war took its toll on the faience industry: after 1945 significant efforts were made to revive it after a long break. It was then that the Polish Institute of Industrial Design decided to start its cooperation with artists in an attempt to revive Polish craftsmanship and industrial design, sending artists to work at the factories and cooperate with industrial specialists. This resulted in a series of courses conducted for the factory painters in Włocławek, led by Antoni Buszek and later Helena and Lech Grzeskiewicz; the artists taught the often highly-specialised in their craft painters the basics of composition, encouraging them to compose their own decorations based on the newly-acquired knowledge as well as their previous experience. The courses brought very good results and were a step on the way to revive the unique style of Włocławek’s faience. It is only after WW II that the Włocławek faience gained autonomy as its own product, without trying to mimic (in terms of design) porcelain, which at the time had already dominated the market as a more durable and ‘noble’ material. Władysław Bortnowski, who was at the time the factory’s artistic director, decided that the only way to stay on the market was to make unique, hand-painted products which had different assets than porcelain. His idea was to bring back the hand-painted flower patterns that had been used in Włocławek during the interwar period, and that many of the older workers could remember and recreate. The new ways of thinking about creative processes in Polish industrial design also inspired some new trends; one of them being the so-called ‘new-look’, a style that had successfully made its way to Włocławek’s factories as well. Even though the modern-type faience was produced for a little over a decade, it is considered to be a significant milestone in the factory’s development.

The article underlines the importance of that strategic decision in the later development of the well-known style, which makes the factory’s products recognizable even today. The author also writes about the so-called faience Biennale, officially called that since 1973: the date marking the 100th anniversary of the faience industry in Włocławek. 1973 was also the year of changes in the board structures of the factory. Working



*Anna
Rafalska*

conditions were said to have worsened gradually, resulting in poorer quality products being released to the market. The period 1970–1980 also brought changes to the range of products sold, shifting the focus from table sets to decorative objects, such as figurines and vases etc.

In the final pages the author tries to answer some questions, such as why the flower-patterned faience gained such popularity and what made the faience factory in Włocławek survive and flourish after WW II.