

Irma Kozina



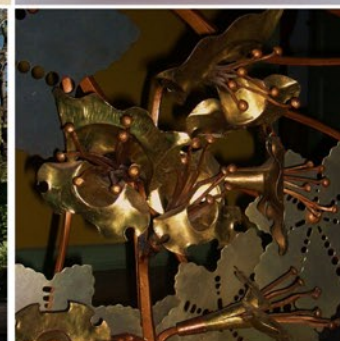
POLSKI DESIGN



Przedmioty
codziennego użytku,
które zmieniały życie
każdego Polaka



Zajmująca historia
polskiej myśli
projektowej od czasów
Młodej Polski
do współczesności



POLSKI
DESIGN



Irma Kozina

POLSKI DESIGN



WSTĘP

8

ROZDZIAŁ 1

POCZĄTKI DESIGNU

12

Designerzy Młodej Polski – *fin de siècle* contra *début du siècle*

12

Styl zakopiański – działalność projektowa Stanisława Witkiewicza seniora

15

Styl zakopiański czy sposób zakopiański? Podhale w walce o polski design

21

Zakopiańska ludowość w nowoczesnej redakcji – meble Stanisława Wyspiańskiego

29

ROZDZIAŁ 2

DESIGNERZY W II RZECZYPOSPOLITEJ

42

Przed wielkim jutrem... Warsztaty Krakowskie 1913–1926

42

Lata 20. XX wieku. Polski design w obliczu poszukiwania tożsamości narodowej

52

Lata 30. XX wieku – funkcjonalizm *versus* tworzenie bez reguł

58

Polska motoryzacja w dwudziestoleciu międzywojennym

94

ROZDZIAŁ 3

DESIGN DLA LUDU – POWOJENNA
RP I SOCJALISTYCZNA PRL

108

Design czasów stalinizmu: projektowanie socjalistyczne w treści i narodowe w formie

108

Pod znakiem nowoczesności – lata 50. i 60. XX wieku

122

Pojazdy, maszyny i sprzęt elektroniczny – nowoczesny design po 1956 roku

148

Lata 70. i 80. XX wieku. Uniformizm strukturalny

156

ROZDZIAŁ 4

W STRONĘ XXI WIEKU
– POLSKI DESIGN PO 1989 ROKU

170

ROZDZIAŁ 5

OD PATYCZAKÓW DO ORKI
– DESIGN BEZ GRANIC

200

Indeks projektantów

226

Bibliografia

236



Willa Oksza w Zakopanem.
Budynek zaprojektowany przez
Stanisława Witkiewicza w stylu
zakopiańskim, lata 1984–1995





TERMIN „DESIGN” MA W POLSCE WIELU PRZECIWNİKÓW. OD CZASU POJAWIENIA SIĘ PIERWSZYCH PRÓB PROFESJONALNEGO KSZTAŁTOWANIA PRZEDMIOTÓW WYKONYWANYCH W SERYJNEJ PRODUKCJI MASZYNOWEJ ZDAWANO SOBIE SPRAWĘ Z DWOJAKIEGO CHARAKTERU PROJEKTOWANIA PRODUKTU, KTÓRY POWINIEN BYĆ ZARAZEM FUNKCJONALNY I ESTETYCZNY.

WSTĘP

Niemal od początku w wytwarzaniu wyrobów metodą przemysłową uczestniczyli uzdolnieni plastycznie artyści. We wczesnym okresie poszukiwania formy produktu masowego nawiązywano do tradycji rzemieślniczej. Pod wpływem brytyjskiego ruchu Arts and Crafts postulowano także w Polsce tworzenie seryjnych wyrobów technikami manufakturalnymi, dość szybko jednak zdano sobie sprawę z konieczności modernizacji procesów produkcyjnych. Wówczas w kształtowanie ich estetyki włączyli się artyści i wprowadzili dla określenia wytwórczości przedmiotów użytkowych termin „sztuka stosowana”. To za ich sprawą do

dziedziny związanej z produkcją masową przedostała się koncepcja renesansowego *disegno*. Artyści włoscy z kręgu Medyceuszy ukuli tradycję pojmowania *disegno* jako koncepcji całościowej, prowadzącej do powstania jednostkowego dzieła. Chociaż w Polsce po II wojnie światowej bardziej popularnym określeniem definiującym obecność projektanta w procesie produkcyjnym stał się stosowany na uczelniach i w instytucjach państwowych termin „wzornictwo”, dzisiaj jest on stopniowo wypierany przez „design”, powoli wkraczający do języka polskiego także w transkrypcji rodzimej jako „dizajn”.

Design o tyle trafniej opisuje dziedzinę projektowania produktów seryjnych, że w swej koncepcji ujmuje znacznie szerszą domenę działania projektanta. Jest on bowiem synonimem kreowania pewnej idei całościowej, rozumianej jako zbiór niematerialnych założeń obejmujących zarówno aspekty funkcjonalne produktu, jak i jego postać, którą może być obiekt materialny, ale także usługa. W tym sensie produktem seryjnym było na przykład typowe dla fotografii analogowej powiązanie aparatu fotograficznego z procesem wywoływania filmów i tworzenia odbitek fotograficznych. Zaprojektowanie standardowego telefonu wiąże się obecnie z utworzeniem skomplikowanych powiązań pomiędzy dostępnymi w telefonii usługami, w wyniku czego powstaje produkt obejmujący nie tylko materialnie istniejący aparat, lecz także oprogramowanie oraz różnorodne usługi, wynikające z powiązania telefonu z Internetem czy też z jego funkcji jako aparatu fotograficznego, radioodbiornika lub odtwarzacza muzyki. W tym kontekście podkreślanie kwestii seryjności przedmiotu zawarte w terminie „wzornictwo przemysłowe” wydaje się zawężające. Bardziej trafne jest definiowanie projektanta jako designera odpowiedzialnego za całościową koncepcję produktu, włącznie ze strategią jego wprowadzenia na rynek.

Dzieje polskiego designu dopiero od niedawna są przedmiotem dociekań badawczych.

Ważną rolę w sferze działań na rzecz zainicjowania krytyki i analizy historycznej zjawisk w polskim designie odegrał utworzony z inicjatywy Czesławy Frejlich w 2001 roku magazyn „2+3D”. Przełomowe znaczenie dla propagowania badań nad tą dziedziną miała wystawa *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968*, przygotowana przez Ośrodek Wzornictwa Nowoczesnego, działający od 1979 roku przy Muzeum Narodowym w Warszawie. Jego pokłosiem był katalog zredagowany przez Annę Demską, Annę Frąckiewicz i Annę Magę. Kolejnymi kamieniami milowymi do odtworzenia historii rodzimego designu były książki wydane z inicjatywy Czesławy Frejlich o tytule *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku* oraz opracowane wspólnie z Dominikiem Lisikiem wydawnictwo *Polski dizajn 2000–2013*. Rozpoczęły się także badania nad regionalną historią designu. Pionierska w tym temacie była przygotowana przez autorkę oddawanej do rąk Czytelnika książki publikacja *Ikony dizajnu w województwie śląskim*. Wszystkie wspomniane pozycje złożyły się na chęć wydania książki, która w przystępny sposób dostarczy szerszemu kręgowi odbiorców podstawowy zasób informacji o wybitnych realizacjach polskich projektantów przedmiotów użytkowych i powiązanych z nimi usług.



ROZDZIAŁ

1

POLSKI DESIGN EWOLUOWAŁ WRAZ
Z KONCEPCJĄ NOWOCZESNEGO
PAŃSTWA, KTÓRE ODRADZAŁO SIĘ PO
OKRESIE HISTORYCZNEGO NIEBYTU.
JEGO FORMUŁĘ TWORZYLI ARTYŚCI
I ARCHITEKCI ZAANGAŻOWANI
W POSZUKIWANIE STYLU NARODOWEGO.

ROZDZIAŁ

1

POCZĄTKI DESIGNU

Designerzy Młodej Polski – *fin de siècle* contra *début du siècle*

Europa około 1900 roku stanęła w obliczu znaczących przemian. Wielu jej starszych mieszkańców ze strachem oczekiwało przyszłości, koncentrując się na kryzysach i dekadencjach odchodzącego XIX wieku. To właśnie oni ukuli pojęcie *fin de siècle*, czasu naznaczonego widmem zmierzchu kultury i upadku dawnych, dobrych obyczajów. Pokolenie ludzi młodych, którzy wchodzili w nowe stulecie jeszcze przed ukończeniem 40. roku życia,

z niecierpliwością wyglądało zmian, dających szansę lepszemu, szczęśliwшему życia. Niemal we wszystkich europejskich krajach wyartykułowało ono swoją obecność, prezentując twórczą gotowość jako potencjał tkwiący w młodości. Dla nich nadchodzący okres oznaczał *début du siècle* – nastanie nowych czasów, pozwalających im rozwinąć w pełni skrzydła. Toteż dość wcześnie młodzi zaczęli sterować kierunkiem spodziewanych zmian,



»» Witraż Stanisława Wyspiańskiego,
Bóg Ojciec, kościół Franciszkanów
w Krakowie

skupiając się jako społeczności silnie akcentujące siłę świeżości i występując w opiniotwórczych mediach na przykład jako formacja *Młoda Finlandia* czy też – analogicznie – *Młoda Polska*. Specyficzna dla tych formacji jest właściwa im ewolucja postawy ideowej, rozpoczynająca się konstatacją marazmu i rozpoznaniem braków oraz niedostatków żegnanej ery, a następnie przechodząca w fazę proponowania własnych, nowatorskich rozwiązań.

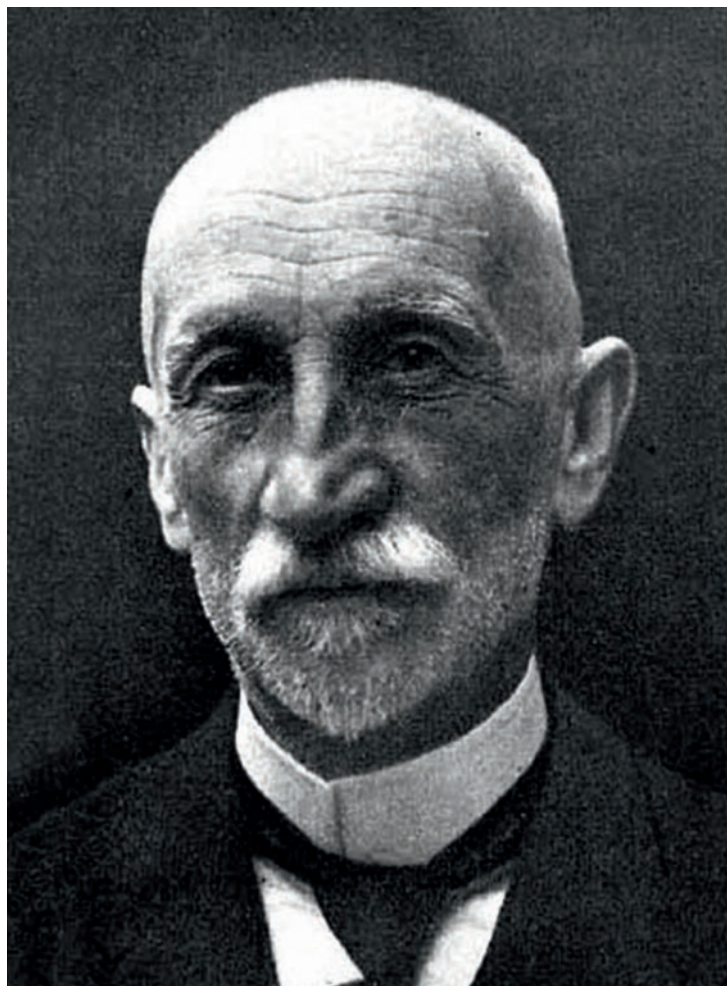
Taką dynamikę można również zaobserwować w historii polskiego designu. Jego początki wiążą się z momentem, w którym uświadomiono sobie kłopoty związane z nastaniem uprzemysłowienia i rozpowszechnieniem się metod produkcji masowej, prowadzonej z wykorzystaniem technologicznie zaawansowanych maszyn. O ile w poprzedniej epoce sprzęty codziennego użytku powstawały w warsztatach rzemieślniczych, pielęgnujących ideały estetyczne rękodzieła sięgającego swymi korzeniami nierzadko nawet czasów średniowiecznych, o tyle już co najmniej od 2. połowy XVIII wieku w niespotykanej uprzednio skali wkraczała mechanizacja wytwarzania tych sprzętów, która w początkowej fazie spowodowała obniżenie ich jakości. Reakcją na to zjawisko była miazdząca krytyka ze strony światłych użytkowników tych wyrobów, domagających się estetyzacji produktów masowych, a czasem nawet postulujących natychmiastowy powrót do technik rękodzielniczych. Proces ten rozgrywał się w okresie, kiedy Polska znajdowała się pod zaborami. To jednak nie wykluczało naszych intelektualistów z uczestnictwa w toczącej się wówczas debacie. Wprowadzie jeszcze w 1851 roku, gdy Cyprian Kamil Norwid wydał słynnego *Promethidiona*, wymagania estetyczne wykształconego Polaka nie były zbyt wyrafinowane, toteż poeta karmił swych rodaków często potem przytaczanym spostrzeżeniem:

„Niejeden szlachcic widział Apollina
i Skopasową Milejską Wenerę;
A wyprowadzić nie umie komina;
W ogrodzie krzywo zakreśla kwaterę;
Budując śpichlerz często zapomina,
że użyteczne nigdy nie jest samo,
że piękne – wchodzi nie pytając bramą!”

Jednak już w 2. połowie XIX wieku sprawy przyjęły korzystny obrót: w języku polskim wydano tłumaczenia dzieł, które odegrały kluczową rolę w kształtowaniu się ideałów estetycznych ówczesnego nabywcy przedmiotów codziennego użytku. Aktywnym propagatorem nowych idei, mających swe korzenie w brytyjskim ruchu Arts and Crafts, stał się wydawany od 1900 roku periodyk „Architekt”, zaplanowany jako polskojęzyczny miesięcznik poświęcony architekturze, budownictwu i przemysłowi artystycznemu. Jego założycielem i długoletnim redaktorem był działający w Krakowie projektant Władysław Ekielski. Wyjątkowe znaczenie w zakresie propagowania na gruncie polskim brytyjskich idei miał Związek Naukowo-Literacki we Lwowie. Jego zasługą było wydanie serii publikacji



Projektant Władysław Ekielski (1855–1927)



Ozdobne nagłówki
miesięcznika „Architekt”



zaprezentowanych pod ogólnym tytułem *Podstawy kultury estetycznej*, w której polskojęzycznemu czytelnikowi zaproponowano między innymi dzieło Williama Morrisa *Sztuka a piękność ziemi* oraz rozprawę autorstwa Jana Réego *O warunkach piękna w sztuce stosowanej*. We Lwowie ukazała się także w 1908 roku książka Roberta de la Sizeranne’a *Ruskin i kult piękna*. Można więc zaryzykować twierdzenie, że tuż przed wybuchem I wojny światowej polska inteligencja aktywnie włączyła się w rozważania na temat estetycznego kształtowania przedmiotów użytkowych, które żywo dyskutowano wtedy w kręgach intelektualnych Europy Zachodniej. Najważniejszym elementem tej dyskusji było rozpropagowanie poglądu Williama Morrisa, postulującego ustalenie powszechnego ideału piękna, niezależnego od stanu majątkowego i pozycji członków danego społeczeństwa. Wspólny ideał estetyczny miał połączyć ludzi biednych i bogatych, wykształconych i prostych, inteligencję i lud.

Morris nawiązywał w swych poglądach do swojego znamienitego poprzednika Johna Ruskina, który uważał, że poprzez krzewienie rzemiosła artystycznego wyrafinowani odbiorcy sztuki umożliwiają

prostemu robotnikowi jego osobisty rozwój, którego nie może on osiągnąć podczas mechanicznego obsługiwanego maszyn wykorzystywanych do produkcji przemysłowej.

Styl zakopiański – działalność projektowa Stanisława Witkiewicza seniora

Ten utopijny program społeczny próbował urzeczywistniać malarz i teoretyk sztuki Stanisław Witkiewicz (1851–1915). Odegrał on główną rolę w rozwoju tendencji, która za sprawą jego wysiłków i determinacji rozpowszechniła się pod nazwą **styl zakopiański**. Styl ten stanowił pierwszą fazę wyrazistych poszukiwań w zakresie wzornictwa, konstrukcji i technik projektowych, których celem było wykształcenie przedmiotów codziennego użytku z uwzględnieniem rozwiązań kojarzonych z tradycją rodzimą, rozwijaną na ziemiach polskich niemal od czasów średniowiecza.

Kiedy Witkiewicza pytano o jego udział w formowaniu założeń stylu zakopiańskiego, wskazywał, że jego twórcami byli posługujący się nim od

wieków górale tatrzańscy. Jako swoje wzorce formalne z przekazem wymieniał „chałupy Bartusiego Jaśka i Kuby Kołodzieja”. Ujęcie to było o tyle prawdziwe, że wielkim wsparciem dla jego działań były amatorskie badania etnograficzne, prowadzone w Tatrach przez warszawskiego lekarza Władysława Matlakowskiego. Obydwaj przybyli do Zakopanego w celu podreperowania zdrowia w 1886 roku i zauroczyli się zarówno okolicznym krajobrazem, jak i tamtejszym budownictwem, kulturą oraz obyczajami miejscowej ludności.

W tym czasie Morskie Oko należało do najpopularniejszych atrakcji turystycznych Podhala. Turyści z Galicji wynajmowali pokoje w góralskich chatkach, a także budowali sobie w tatrzańskich

Stanisław Witkiewicz, 1851–1915, polski malarz, pisarz, architekt i krytyk sztuki. Na ukształtowanie się jego poglądów estetycznych, zwłaszcza zaś na chęć znalezienia w sztuce oryginalnego, polskiego wyrazu, wpłynął młodzienny pobyt w Tomsku, gdzie jego rodzice przebywali na zesłaniu po upadku powstania styczniowego. Dwukrotnie podejmował studia akademickie w dziedzinie malarstwa, najpierw w Petersburgu, a następnie w Monachium. Zniechęcony akademickim systemem edukacji ostatecznie zdecydował się na samokształcenie, zarówno w dziedzinie malarstwa, jak i budownictwa. W 1883 roku zamieszkał w Warszawie, gdzie w latach 1885–1896 współredagował pismo krytyczno-artystyczne „Wędrowiec”, propagujące w sztuce nurt naturalistyczno-impresjonistyczny. Od 1886 roku wypoczywał w Zakopanem, zalecanym przez lekarzy w kuracji przeciwgruźliczej. Równolegle z Kazimierzem Tetmajerem wprowadził do literatury Podhale i gwarę góralską, wydając zbiory esejistyczne *Na Przełęczy* (1891) i *Z Tatr* (1907). Od 1886 roku zaangażował się w promocję stylu zakopiańskiego. Był patriotą działającym na rzecz odzyskania przez Polskę niepodległości. Przyjaźnił się z Józefem Piłsudskim. Zmarł na gruźlicę w nadadriatyckim Lovranie, gdzie przebywał ze względów zdrowotnych od 1908 roku. Pochowano go na cmentarzu w Zakopanem, obok grobów jego przyjaciół Tytusa Chałubińskiego i Jana Krzeptowskiego, zwanego Sabałą.

Władysław Matlakowski, 1850–1895, warszawski chirurg amatorsko zajmujący się badaniem podhalańskiej sztuki ludowej. Po ukończeniu gimnazjum w 1870 roku podjął studia medyczne na Wydziale Lekarskim Uniwersytetu Warszawskiego. Po studiach odbywał praktyki w Paryżu i Londynie. Od 1880 roku redagował „Gazetę Lekarską”. W 1891 roku wydał książkę *Budownictwo ludowe na Podhalu* opracowaną podczas kuracji klimatycznej w Zakopanem, odbywanej w latach 1886–1894. Po przeniesieniu się do majątku teścia w Zbijewie na Kujawach opracował tłumaczenie *Hamleta*, wydane wraz z obszernym wprowadzeniem w 1895 roku. Pośmiertnie w 1901 roku w Warszawie ukazało się drukiem szczególnie cenione opracowanie jego autorstwa, pt. *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarysy życia ludowego*, wznowione w 1915 roku.

» Willa Koliba w Zakopanem wybudowana według projektu Stanisława Witkiewicza, ul. Kościeliska 18



Styl zakopiański łączy w sobie elementy charakterystyczne dla drewnianych konstrukcji wieńcowych i stylizowany ornament floralny, spotykany w zdobnictwie podhalańskim. Konstrukcja wieńcowa, zwana też zrębowa, została opracowana na podstawie typowej chaty góralskiej, dwuizbowej, z sienią pośrodku. Sień oddzielała izbę z piecem, zwaną czarną, od izby białej. Dom stawiano z płazów (drewnianych bali przeciętych na pół), które uszczelniano mchem lub wełnianką (plecionką z drewnianych wiórów). Jego spadzisty dach kryto gontem. Fundament tej konstrukcji wznoszono

z polnego kamienia lub z głazów narzutowych. Na narożnikach zwanych węglami płazy układały się w zamki z ostatkami (gdzie końcówki belek występowały poza narożnik). Pod okapem wystające belki tworzyły zdobione ornamentem wypustki zwane rysiami. Otwory okienne i drzwiowe zamykano łukiem półokrągłym, którego zarys tworzyły wypełniające przestrzeń między słupami (belkami pionowymi) i leżuchami (belką poziomą) łukowe kawałki drewna zwane psami. Psy nabijano kołkowaniem, początkowo wynikającym z potrzeb konstrukcji, z czasem jednak stosowanym głównie jako ozdoba.

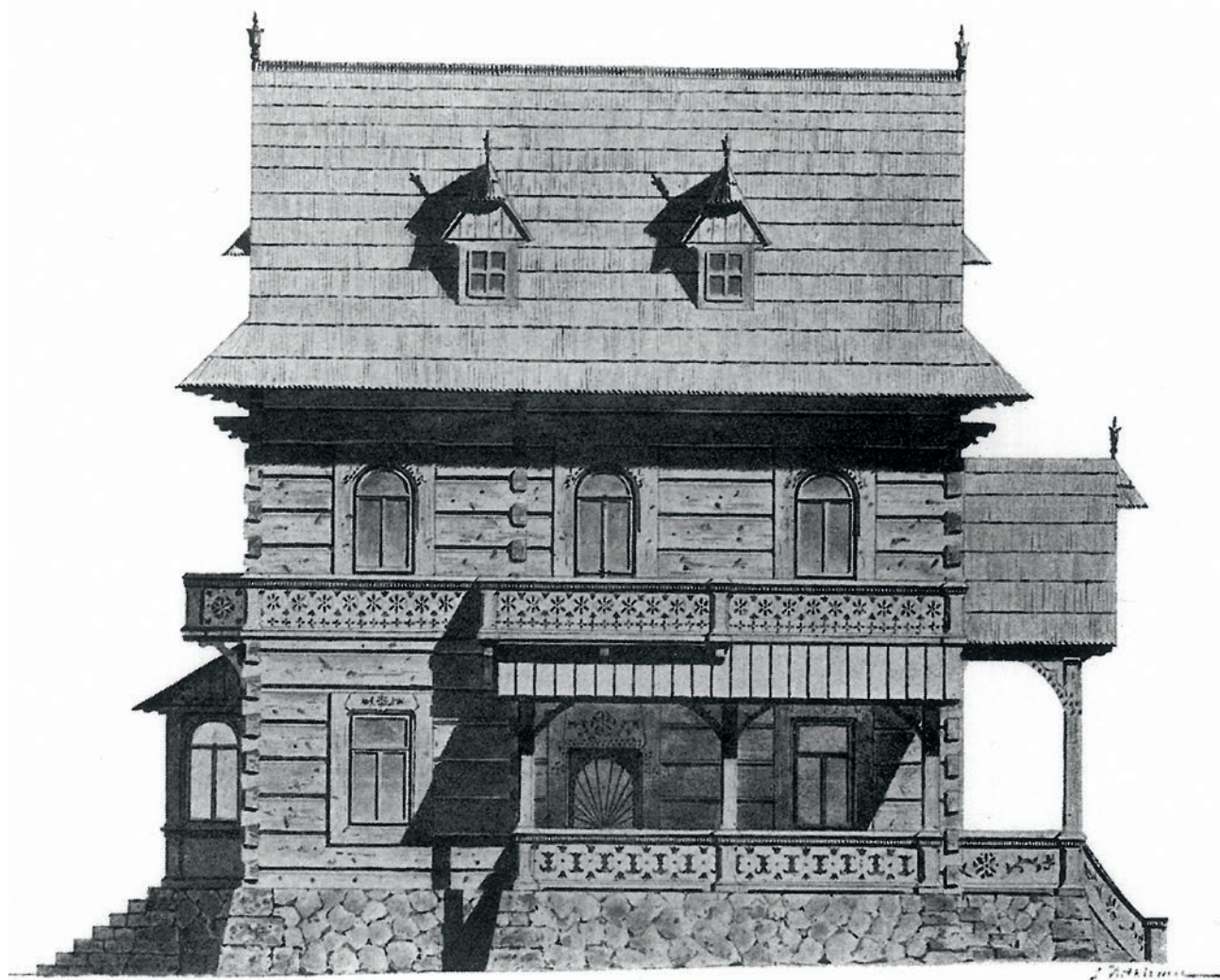
Na typową dla Podhala ornamentykę składały się zapożyczone ze spodni góralskich parzenice, występujące w haftach, koronkach i wycinankach leluje, słoneczka, serduszka, szyszki, gałązki z łezkowatymi listkami, kwiat dziewięciśliu. Poziome lica belek wypełniały skonstruowane za pomocą repetycji jakiegoś motywu ciągi, nawiązujące do wzorów występujących na łyżnikach. Te ostatnie uznane zostały za specyfikę tatrzańskiego rzemiosła. Zazwyczaj stanowiły one posag panny młodej, która po zamążpójściu zawieszała tę półkę na łyżki w swojej kuchni, wcielając się w nową dla niej rolę gospodyni domu.

wioskach wille, głównie w stylu szwajcarskim i tyrolskim. Tę koniunkturę na ludowe ciesielstwo postanowiło wykorzystać założone w 1873 roku Towarzystwo Tatrzańskie. Ze składek jego członków zebrano fundusze na edukację uzdolnionego rzemieślnika Macieja Marduły z Olczy, który przez pół roku kształcił się w warsztatach prowadzonych w Krakowie przez Franciszka Wyspiańskiego (ojca Stanisława). Po jego powrocie walne zgromadzenie Towarzystwa Tatrzańskiego otworzyło prywatną szkołę snycerską, zawierając z Mardułą roczną umowę. W 1877 roku wyroby snycerskie warsztatu zaprezentowano na krajowej wystawie przemysłowo-rolniczej we Lwowie, gdzie zainteresował się nimi radca dworu austriackiego Wilhelm Franz Exner. Za jego wstawiennictwem w 1878 roku udało się przekształcić pracownię Marduły w finansowaną z funduszy państwowych C.K. Zawodową Szkołę Przemysłu Drzewnego. Zrezygnowano wówczas z usług górala z Olczy, któremu zarzucono niesumienne prowadzenie rachunkowości. Kierownikiem placówki został Franciszek Neužil (1845–1899), nauczyciel przysłany przez władze cesarskie ze szkoły zawodowej w Grulich (Králíky) w Czechach. Rozbudował on znacząco bibliotekę szkolną, wprowadzając metody i standardy nauczania zawodowego obowiązujące

w całej monarchii austro-węgierskiej. Początkowo podjął też współpracę z Towarzystwem Tatrzańskim, któremu zależało na wyeksponowaniu specyfiki regionalnego rzemiosła. Rząd austriacki nie sprzyjał jednak tej współpracy i w 1884 roku Ministerstwo Wyznań i Oświaty wydało ustawę nakazującą ograniczenie motywów lokalnych w pracach wychowanków szkoły. Niejako reagując na

Projekt willi Koliba





Willę Koliba budowali w latach 1892–1893 miejscowi budarze. Nazwa koliba wywodzi się od słowa koleba oznaczającego po góralsku rodzaj szałas pasterskiego

tę ustawę, w 1885 roku Róża hr. Krasińska złożyła w szkole zamówienie na łóżko, krzesło i parawan zdobione motywami podhalańskimi, których projekty wykonała malarka Maria Magdalena Andrzejkowicz-Butowt (1852–1933). To zamówienie było początkiem kampanii na rzecz popularyzacji zakopiańszczyzny, do której przyłączył się Witkiewicz niemal od razu po przybyciu do tatrzańskiej wioski. Ostro skrytykował uległego wobec władz państwa Neużila, oskarżając tego wykształconego w Wiedniu nauczyciela o przeszczepianie na grunt podhalański „trujących” dla miejscowej tradycji wzorów pochodzących ze Szwajcarii i z Niemiec. Wykonane dla Krasińskiej pod okiem Neużila w roku szkolnym 1885/1886 meble nie uwzględniały, zdaniem Witkiewicza, kształtów oryginalnych sprzętów góralskich i w konsekwencji były zbyt eklektyczne.

Punktem przełomowym w tym konflikcie stało się przybycie do Zakopanego zamożnego ziemianina z Ukrainy Zygmunta Gnatowskiego. Około 1883 roku za poradą doktora Tytusa Chałubińskiego rozpoczął tam kurację przeciwgruźliczą, mieszkając z juhasami w szałasach i lecząc się żętycą. Dostrzegłszy skuteczność tej metody, w 1892 roku postanowił wybudować dla siebie w Zakopanem

wiejski dom. Swój pomysł przedstawił zaprzyjaźnionemu z nim Stanisławowi Witkiewiczowi, który namówił go do wyjątkowego eksperymentu. Chodziło w nim o „zbudowanie domu, w którymby były rozstrzygnięte wszelkie możliwości, co do możliwości pogodzenia ludowego budownictwa z wymaganiami bardziej złożonych i wyrafinowanych potrzeb wygody i piękna, domu, któryby z góry odpierał wszelkie zarzuty i rozbrajał wszystkie uprzedzenia, któryby dowiódł, że można mieć dom i mieszkanie w Stylu Zakopiańskim, będąc pewnym, że się dom nie zwali, być w nim zabezpieczonym od słońca, wicherów i chłódów, mieć wszelkie wygody, a jednocześnie być otoczonym atmosferą piękną, nie gorszą od innych i w dodatku polską” [S. Witkiewicz, *Styl zakopiański. Zeszyt II. – Ciesielstwo*]. Eksperyment okazał się wyjątkowo udany. W jego wyniku powstała Willa Koliba, w której po raz pierwszy dookreślono cechy stanowiące znak rozpoznawczy stylu zakopiańskiego.

Wszystkie te rozwiązania wykorzystał Witkiewicz w Willi Koliba, tworząc tam typowe dla secesji dzieła całościowe, oparte na jedności wielu dyscyplin rzemieślniczych: budownictwa, meblarstwa, snycerstwa, koronczarstwa, tkactwa itd. Jeszcze trwała realizacja zlecenia Gnatowskiego, gdy już Witkiewicz został zarzucony kolejnymi

Dziś w willi Koliba swoją siedzibę ma Muzeum Stylu Zakopiańskiego





» Sypialnia w willi Koliba

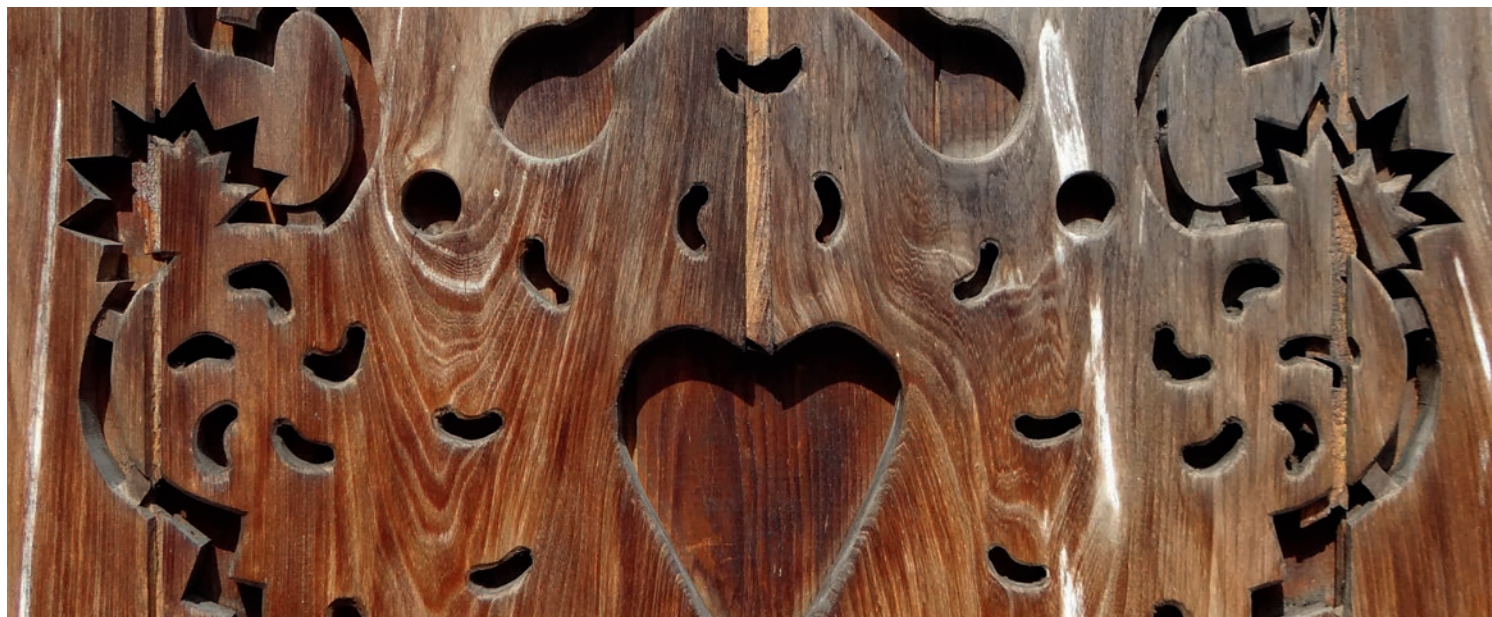


Mebłe znajdujące się w willi Koliba
prezentują styl zakopiański

zamówieniami, wznosząc dla doktora Bronisława Chrostowskiego Willę Pepita, gdzie po raz pierwszy wprowadził przyłap, czyli usytuowaną pod okapem od południa werandę. Wkrótce przyszła kolej na Willę Oksza, Zofiówkę, Dom pod Jedlami i inne obiekty, także o charakterze sakralnym. Witkiewicz zatrudniał do ich wznoszenia zakopiańskich cieśli, a spopularyzowany przez niego nurt stał się na tyle modny, że doprowadził do wyjątkowego ożywienia gospodarczego uprzednio spokojnej wsi pod Giewontem.

Jego działalność budowlana niewątpliwie wzmogła zainteresowanie władz austriackich zakopiańską Szkołą Przemysłu Drzewnego. By utworzyć przeciwwagę dla zyskującego coraz większe znaczenie budownictwa regionalnego o niebezpiecznym, polskim charakterze, wysłano do szkoły – przybyłego wprost z Wiednia – zdolnego austriackiego architekta Edgara Kovátsa.

Góralski motyw parzenicy rzeźbiony
na drzwiach willi Koliba



Edgar Kováts, 1849–1912, malarz i architekt pochodzenia węgiersko-polskiego, syn galicyjskiego polityka. W latach 1859–1866 uczęszczał do gimnazjum i szkoły realnej w Czerniowcach. Od 1866 roku studiował na Politechnice Lwowskiej, a potem w Wiedniu – na Politechnice i w Akademii Sztuk Pięknych oraz w Zurychu. W latach 1872–1888 pracował przy realizacjach Gottfrieda Sempersa i Carla Hasenauera, a od 1888 roku podjął współpracę z Ferdinandem Kirschnerem. Od 1877 roku prowadził też zajęcia na Politechnice w Wiedniu. W latach 1895–1900 przebywał w Zakopanem, kierując C.K. Zawodową Szkołą Przemysłu Drzewnego (od 1896 r.). W 1900 roku objął profesurę na Politechnice Lwowskiej, gdzie w kadencji 1904–1906 piastował stanowisko dziekana Wydziału Architektury, a w latach 1906–1907 był rektorem tej uczelni. Zmarł we Lwowie.

Styl zakopiański czy sposób zakopiański? Podhale w walce o polski design

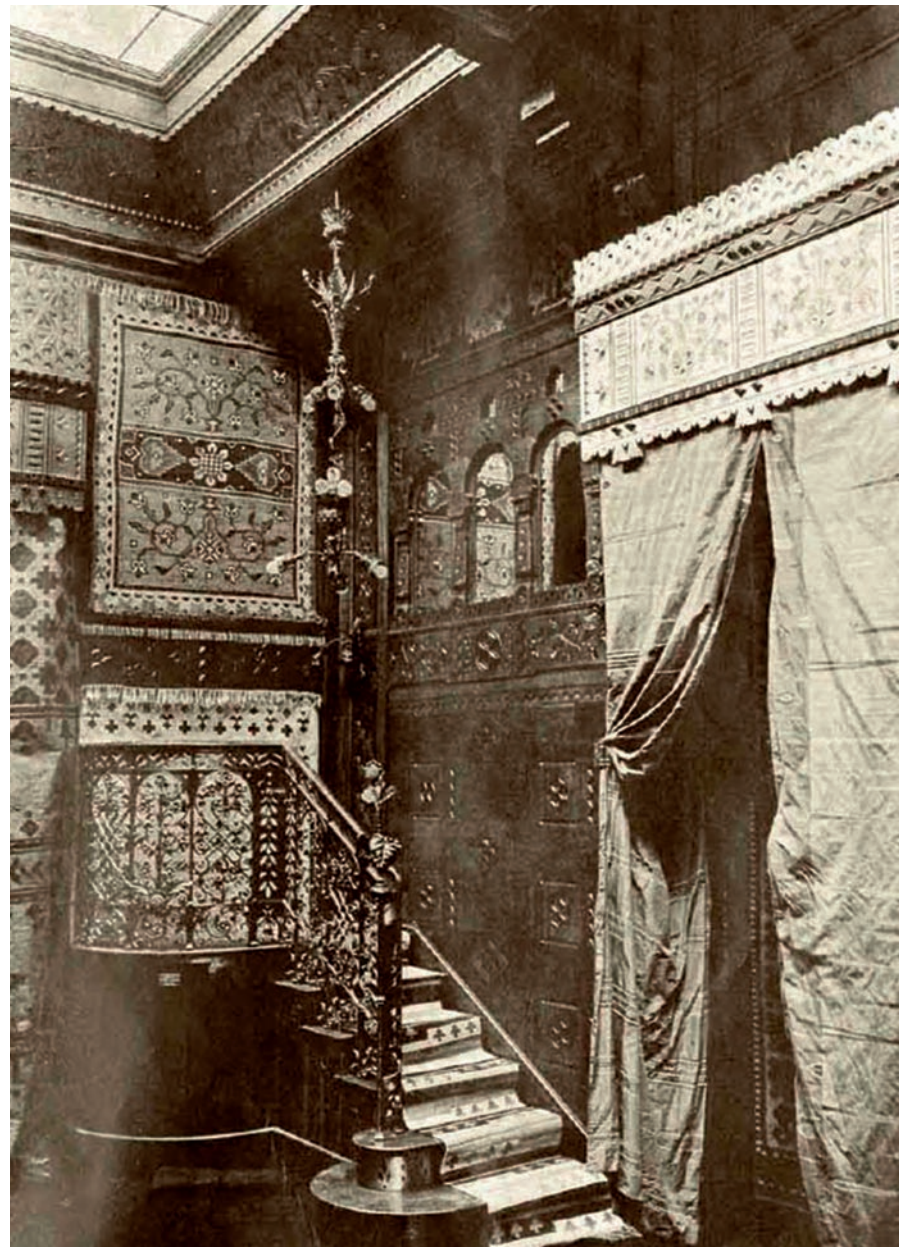
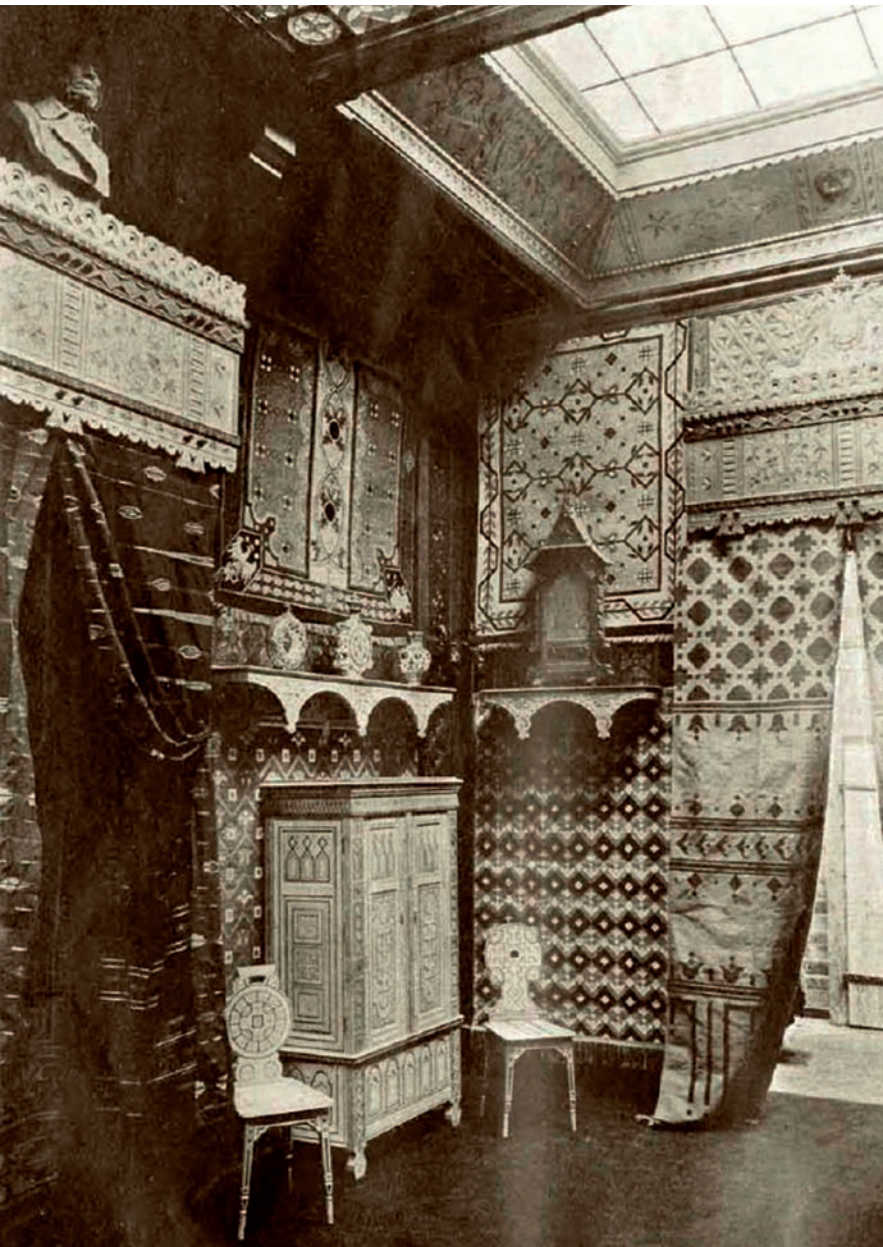
Kováts pojawił się w Zakopanem w 1895 roku z mianowania przez austriackie ministerstwo oświaty, jako nauczyciel najwyższego stopnia – zapewne z całkiem przyzwoitym uposażeniem. Rok później objął stanowisko dyrektora miejscowej zawodówki. Kiedy placówce tej powierzono wykonanie dwóch ołtarzy zaprojektowanych przez Stanisława Witkiewicza do kościoła pw. Świętej Rodziny w Zakopanem, natychmiast postarał się o zlecenie na kolejny ołtarz, wykonany na podstawie jego autorskich rysunków. W 1899 roku opublikował tekę z projektami, wydaną w Wiedniu i we Lwowie, o znamiennym tytule *Sposób zakopiański – Manière de Zakopane – Die Art Zakopane*. Na kolejnych tablicach z ilustracjami przedstawił typowe dla Podhala motywy ornamentalne: rozety, kwiaty, antytetyczne kogutki (czyli zwrócone do siebie głowami) itp. Następnie zaprezentował opracowane przez siebie projekty sprzętów domowych, naczyń, sztuców, pudełka na przybory do szycia, rękawiczki, ramki, a wreszcie także meble zdobione ornamentami podhalańskimi, a nawet wieloboczne kolumny i stylowe wnętrza. W załączonym tekście dowodził, że Podhale może się stać źródłem inspiracji jedynie dla pewnej wąskiej manieri twórczej. W wywiadach prasowych promujących swoje wydawnictwo podkreślał, że „(...) dom zakopiański nie ma na tyle samorodnej odrębności i samorodnej treści, ażeby

z drzewa na kamień przetłumaczony, dał zupełną nowość, lecz modernistycznym sposobem pojęty, przy użyciu całej zakopiańszczyzny mógłby dać rzecz odrębną i cenną.” [T. Szybisty, *Sposób zakopiański i jego twórca Edgar Kováts*]. Robił wszystko, by umniejszyć rangę dokonań Witkiewicza, bez wątplenia wypełniając w ten sposób zalecenia władz austriackich, przestraszonych dążeniem Polaków do zaakcentowania własnej odrębności narodowej. Cesarz był skłonny uznać działania na rzecz konstruowania pewnej tożsamości regionalnej, spajającej tak zdywersyfikowane etnicznie terytoria, jak na przykład Galicja z jej podziałem na część zachodnią i wschodnią. Rozbudzanie poczucia wspólnoty w obrębie obszaru połączonych kiedyś wspólną państwowością w żadnym razie nie było procesem pożądanym.

Tymczasem jeszcze w grudniu 1898 roku Austro-Węgry rozpoczęły przygotowania do udziału w zaplanowanej na 1900 rok Wystawie Światowej w Paryżu. W ramach pokazu przewidziano też urządzenie ekspozycji o nazwie „Wnętrze Galicyjskie” vel „Sala Lwowska”, które miało zająć powierzchnię około 40 m², wydzieloną w pałacu przy Esplanade des Invalides, gdzie naddunajska monarchia prezentowała swe osiągnięcia w dziedzinie dekoracji wnętrz i rzemiosła artystycznego. Jej wstępny szkic, zapowiadający



»» Wystawa światowa w Paryżu, 1900 rok,
Esplanade des Invalides



» Wnętrza hal projektu Edgara Kovátsa na Międzynarodowej Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1900 roku

aranżację z podziałem na huculską w Galicji Wschodniej i zakopiańską w Zachodniej, przygotował Julian Zachariewicz, który zaprosił do współpracy przy tym przedsięwzięciu Stanisława Witkiewicza. Twórca stylu zakopiańskiego zobowiązał się przygotować drewniany model jednej ze swoich willi, fotografie obiektów wzniesionych w Zakopanem oraz rysunki

projektowe powstałe przy ich budowaniu. Nie spodziewana śmierć Zachariewicza przyniosła całkowitą rewizję pierwotnej koncepcji. Władze austriackie wręcz zabroniły wystawienia we Wnętrzu Galicyjskim drewnianego modelu Witkiewiczowskiego Domu pod Jedłami, a aranżację przewidzianej pierwotnie powierzchni ekspozycyjnej powierzono Edgarowi Kovátsowi.