

160 mm

200 mm

250 mm

350 mm

2200 Registered design by Tapio Wirkkala 1974

SOLARIS

2200 160 mm plate $6\frac{1}{4}''$

bx of 4

2200 200 mm plate $8''$

bx of 2

2200 250 mm plate $10''$

bx of 2

2200 350 mm serving dish $13\frac{3}{4}''$

bx of 1

il. 1 Prospekt reklamowy zestawu „Solaris”, projekt Tapio Wirkkala, huta Iittala (Finlandia), 1974

Księżyc w kredensie. Kilka refleksji na temat dizajnu lat 60. i 70. XX wieku

Barbara Banaś / Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Wczoraj [...] spotkałem się z grupą nauczycieli z Finlandii, którzy o takie spotkanie prosili, obdarowali mnie kompletem jakichś kryształowych talerzy, który zaprojektował jakiś ich artysta i nazwał ten komplet „Solaris”. Oczywiście było to przyjemne¹.

Wspomniany przez Stanisława Lema w jednym z listów do amerykańskiego tłumacza i admiraatora jego twórczości Michaela Kandla „komplet jakichś kryształowych talerzy” to doskonale znany miłośnikom skandynawskiego dizajnu zestaw naczyń użytkowych autorstwa jednego z najwybitniejszych projektantów XX w., niezwykle wszechstronnego Tapio Wirkkali, który przez wiele dekad realizował projekty dla fińskiej huty Iittala². Stworzony w 1974 r. zestaw rzeczywiście trafił do produkcji pod nazwą „Solaris” i składał się z czterech różnej wielkości płaskich talerzy i misek [il. 1]³. Nie były to jednak, jak sugeruje Lem, naczynia kryształowe, ale wykonane techniką szkła prasowanego. Technologia ta upowszechniła się w pierwszej połowie XIX w., ekspansywnie rozwijała się w Stanach Zjednoczonych i w istocie początkowo służyła głównie do produkcji tańszego szkła użytkowego, imitującego formą droższe i szlachetniejsze naczynia kryształowe. Dopiero w pierwszych dekadach XX w. szkło prasowane zyskało nową jakość estetyczną dzięki zaangażowaniu projektantów nowoczesnych naczyń użytkowych. O oryginalności zestawu Wirkkali decydował intrygujący wzór tłoczony w szklanej masie – koncentryczne, nawarstwiające się struktury, które w odbiorcach uruchamiały, z jednej strony, zmysł dotyku, chęć bezpośredniego kontaktu z fakturą naczynia, z drugiej zaś – skojarzenia wizualne odsyłające do świata form biomorficznych, organicznych, o różnej proveniencji [il. 2].

¹ S. Lem, list do M. Kandla, z 17 VI 1976 r., [w:] *idem, Sława i Fortuna. Listy do Michaela Kandla 1972–1987*, wstęp J. Jarzębski, przypisy M. Urbanowski, Kraków 2013, s. 475.

² Składam tu serdeczne podziękowania dr. Andrzejowi Jaroszowi, który zaprosił mnie do wzięcia udziału w sesji lemowskiej zorganizowanej przez Instytut

Historii Sztuki UWr i który wskazał mi przytoczony na wstępie fragment korespondencji autora *Cyberiad*.

³ Komplet „Solaris” produkowany był w hucie Iittala l. 1974–1979. W skład zestawu wchodziły talerze płaskie (śr. 35 cm, 25 cm, 20 cm i 16 cm) oraz miski (śr. 24,5 cm, 18 cm, 15,5 cm i 11,5 cm).

Nawet pobieżnie wertując stronice *Solaris* (1961, fiń. 1973), szybko zorientujemy się, że to raczej nie opisy codziennego życia Stacji mogły w jakikolwiek sposób uruchomić wyobraźnię projektanta (jeśli w istocie mamy do czynienia z tak bezpośrednim impulsem), świat rzeczy prozaicznych zupełnie bowiem Lema nie interesuje. Jego bohater porusza się w przestrzeni ziemsko znajomej, pomijając oczywiście architekturę korytarzy bazy badaczy zesłanych na tajemniczą planetę. Śpi w łóżku (korzysta jedynie z dmuchanych poduszek), bierze prysznic, goli się elektryczną golarką. No, a nawet czasem je. I tu docieramy do punktu styczności interesujących nas światów. Jakie naczynia pojawiają się w – syntetycznych w tej sferze – Lemowskich opisach? Raz bohater sięga po „przykurzony talerz”, ma pod ręką szklanę i termos⁴. Jedynym naczyniem rozbijającym tę ziemską zwyczajność jest trzymana przez cybernetyka Snauta gumowa gruszka, wypełniona *notabene* alkoholem, która – jak wyjaśnia nam główny bohater – używana była „na statkach pozbawionych sztucznej grawitacji”⁵. Nie mamy więc wątpliwości, że te przedstawienia wyobraźni poruszać nie mogły i nie mogą. Najbardziej pasjonujące sekwencje wizualnej narracji poświęcił pisarz nieodgadnionym tworam Oceanu. Pozwolę sobie przytoczyć ledwie krótki ich fragment:

Symetriady powstają nagle. Narodziny ich są rodzajem erupcji. [...] Szczególnie gwałtowne efekty świetlne dają symetriady powstające podczas błękitnego dnia oraz tuż przed zachodem słońca. Ma się wrażenie, że planeta rodzi drugą, z każdą chwilą powiększającą swoją objętość. Płonący blaskami globus, ledwo wystrzelony z głębin, rozpęka się u szczytu na pionowe sektory [...]. Mierzące w niebo łuki błoniastych prześleń odwracają się, szepiąją w niewidzialnym wnętrzu i zaczynają formować błyskawicznie w coś w rodzaju krępego torsu, w obrębie którego zachodzą setki zjawisk naraz⁶.

Sugestywność i plastyczność języka tego fragmentu nie pozostawiają czytelnika obojętnym. Czy owe opisy pulsującej, zmiennej materii w istocie miały wpływ na projektanckie poczynania Wirkkali? Jednoznaczna odpowiedź wydaje się zbyt precyzyjna. Dlaczego? Ponieważ nie mam wątpliwości, że sprezentowany Lemowi funkcjonalny komplet misek i talerzy ze szkła prasowanego włączyć możemy do większego zespołu podobnych projektów użytkowych, z których najwcześniejsze odnajdziemy jeszcze w latach 50. XX wieku.

Wizje podboju kosmosu były niewątpliwie jednym z tematów najbardziej zajmujących wyobraźnię części mieszkańców globalnej wioski, jaką okazała się Ziemia uwieczniona okiem obiektywu fotograficznego w trakcie lotu amerykańskiego satelity pogodowego TIROS 1 w r. 1960⁷. Zanim wszakże w prasie pojawiły się owe pierwsze zdjęcia błękitnej planety, próby zobrazowania postępowych poczynania przyszłych zdobywców pozaziemskich przestrzeni starali się w rozmaity sposób przedstawić biegli w kresce rysownicy. Barwne ilustracje reprodukowane w najrozmaitszego typu periodykach, głównie popularnonaukowych, ukazywały świat nowoczesny, kolorowy, dynamiczny. Astronauci – ubrani w masywne, napompowane kombinezony z chroniącymi głowę charakterystycznymi kulistymi hełmami z szybką – w skupieniu patrzyli w bezkres kosmosu, a ich statki były zazwyczaj smukłymi rakietami przypominającymi powiększone po wielokroć pociski bojowe; we wnętrzu owych wehikułów

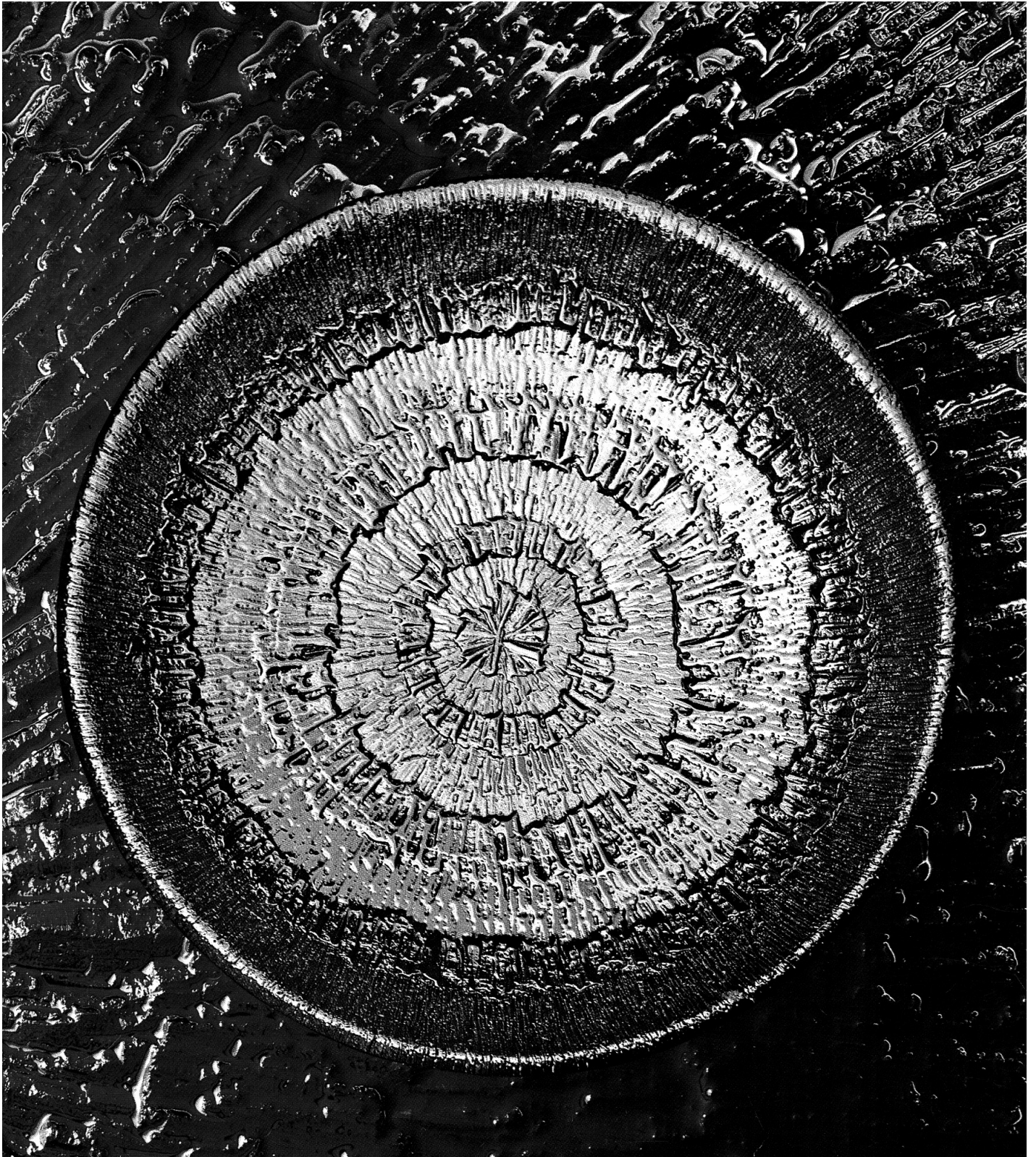
⁴ S. Lem, *Solaris*, Warszawa 1997, s. 33–34.

⁵ *Ibidem*, s. 10.

⁶ *Ibidem*, s. 119–120.

⁷ Były to pierwsze fotografie ukazujące Ziemię jako okrągłą planetę. Za naj-

starsze ujęcia rejestrujące wygląd naszego globu z kosmosu uznaje się zapis wykonany kamerą zamontowaną w rakiecie wystrzelonej 24 X 1946 z bazy White Sands Missile Range w Nowym Meksyku.



il. 2 Prospekt reklamowy, talerz z zestawu „Solaris”, projekt: T. Wirkkala, huta Iittala (Finlandia), 1974. Fot. O. Thiel



il. 3 Reklama huty Iittala, zestaw „Solaris”, projekt: T. Wirkkala, huta Iittala (Finlandia), 1974. Fot. H. Hirvenjousi

kryło się skomplikowane oprzyrządowanie, pozwalające wynieść je na orbitę, oraz przestrzenie będące miejscem pracy i odpoczynku astronautów.

Opowieści, relacje, reportaże o ludziach zaangażowanych w kosmiczny projekt rozpały wyobraźnię czytelników na całym globie. Przede wszystkim zaś rozpały głowy polityków i wojskowych strategów. Kolejne wpisujące się w historię astronautyki wydarzenia – żeby przypomnieć te najbardziej spektakularne, czyli wyprowadzenie na orbitę pierwszego satelity, Sputnik 1 (październik 1957), i pierwszy lot okołozemski człowieka: 1,5 godziny Jurija Gagarina na orbicie w Wostoku 1 (kwiecień 1961) – pokazywały przewagę Związku Sowieckiego. Dopiero w lipcu 1969 wyczyn załogi Apollo 11 – spacer po Księżycu – przyćmił pionierskie dokonania radzieckich kosmonautów. Rywalizacja ta, z pełną determinacją i zimnowojennym zacięciem kształtowana zza biurka, chroniona była stemplem

państwowej tajemnicy, jednak zarówno jednej, jak i drugiej stronie zależało na budowaniu odpowiedniej oprawy spektakularnego sukcesu wielkiego mocarstwa – zachodniego bądź wschodniego⁸.

Przeświadczenie o zbliżaniu się możliwości kolonizowania kosmosu, podsycane pasjonującymi wizjami i historiami kreślonymi na łamach nie tylko Lemowskich powieści, nie pozostawało bez wpływu na projektantów przedmiotów użytkowych. Ich prace wpisywały się w dominującą na przełomie lat 50. i 60. XX w. stylistykę „New Look”, której jedną z dystynktywnych cech było organiczne traktowanie formy⁹. Miękkie profile, eliptyczne linie, krągłości, wypukłości, zakłębnięcia, dająca się modelować plastycznie forma kuli – to elementy najchętniej wykorzystywane do owych obiektów poświęconych wizjom pozaziemskiej przyszłości. Wśród zapamiętanych przez historię przedmiotów tego nurtu przypomnijmy choćby te inspirowane kształtem pierwszego sztucznego satelity, Sputnika 1 – lampę biurkową zaprojektowaną w 1965 r. przez Yonela Lebovicio, której kulisty metalowy korpus z ukrytą wewnątrz żarówką otoczony był wyciętymi w pleksi pierścieniami, dodatkowo odbijającymi i rozpraszającymi światło¹⁰; stereofoniczny zestaw hi-fi „Vision 2000” firmy Philips; lub polski obiekt, nieco już późniejszy, z 1975 r.: zegar Z 312, produkowany przez toruńskie zakłady „Predom-Metron”¹¹.

⁸ Zob. S. Welbel, *Przyszłość była kiedyś*, „2 + 3D” 2015, nr 3.

⁹ O stylu „New Look” zob. m.in.: P. Powell, L. Pell, *'50s & '60s Style*, London 1988; L. Jackson, *The New Look. Design in the Fifties*, London 1991; B. K. Rapaport, K. Stayton, *Vital Forms. American Art and Design in the Atomic Age, 1940–1960*, New York 2001; *Cold War Modern. Design 1945–1970*, ed. D. Crowley, J. Pavitt, London 2008.

¹⁰ Zob. *Einblicke – Ausblicke. Für ein Museum von Morgen*, Hrsg. F. Hufnagl, Stuttgart 1996, s. 162, il. na s. 163.

¹¹ Zob. *Rzeczy pospolite. Polskie wyroby 1899–1999*, red. Cz. Frejlich, Olszanica 2001, s. 202, il. na s. 203.

Forma kuli postrzegana była przez dizajnerów jako doskonale ucieleśniająca wyobrażenia o ewoluujących kształtach przyszłości. Wykorzystał ją Eero Aarnio, projektując w 1963 r. fotel-kulę z miękkim siedziskiem ukrytym w głębokim wnętrzu¹². Użytkownik czuł się w nim jak w bezpiecznej kapsule, stanowiącej jego indywidualny mikrokosmos. Autor przygotował dwa warianty modelu – statyczny, stojący na stopie, i mobilny, przeznaczony do zawieszenia w przestrzeni. Zbliżony formalnie obiekt, sprawiający wrażenie bardziej stechnicyzowanego w wyniku użycia przezroczystego plastiku i srebrzystej tapicerki, przygotował kilka lat później działający w Paryżu Danilo Silvestrin¹³. Z kolei wprowadzoną do produkcji w 1967 r. propozycję włoskiej firmy Zanotta moglibyśmy uznać za projekt inspirowany wspomnianymi na wstępie Lemowskimi dmuchanymi poduszkami¹⁴. Wykonany z PCV fotel zrobił furorę zwłaszcza wśród młodych odbiorców, zafascynowanych barwną popkulturą. Był dowcipny i nieoczywisty, futurystyczny i funkcjonalny jednocześnie, tani, ale i stosunkowo nietrwały. Jego napompowana forma wykazuje pewne pokrewieństwa z napęczniałą strukturą kosmicznych skafandrów.

Za swoiste zwieńczenie tych utrzymanych w biomorficznej estetyce realizacji możemy uznać, wykreowany niewątpliwie pod wpływem historycznego „małego kroku dla człowieka”, a zapewne i sugestywnej scenografii *2001. Odysei kosmicznej* Stanleya Kubricka, unikatowy projekt niemieckiego dizajnera Luigiego Colaniego. Zaprezentowana w 1970 r. Kugelküche (Kuchnia-kula), przygotowana dla firmy Poggenpohl, miała być eksperymentalną wizją kuchni r. 2000¹⁵. „Stacja kuchenna” Colaniego jest wielką sferyczną kapsułą, do której wchodzimy po trapie, by zasiąść w nieco klaustrofobicznej przestrzeni z obrotowym siedziskiem w centrum. Przyszła gospodyni czuć się w niej może jak nawigator skomplikowanej maszynierii. We wnętrzu kuli w obłych krzywiznach plastiku odnajdzie wszelkie niezbędne przedmioty i bez trudu – zaledwie wyciągając rękę – uruchomi kuchenkę mikrofalową oraz piekarnik.

Przełom lat 50. i 60. XX w. to moment szczególny dla rozwoju wzornictwa, właśnie bowiem wtedy, jak się wydaje, dostrzeżono specyficzny rozdział pomiędzy wymogami i uwarunkowaniami tworzących się nowych technologii, maszyn, urządzeń i technicznych rozwiązań a koniecznością nadania im struktury materialnej, odpowiedniej formy. Początkowe przywiązanie do kształtów wywiedzionych ze świata przyrody miało w pewnej mierze maskować, „humanizować” nie dość efektowny wizualnie, mechaniczno-techniczny charakter nowych przedmiotów. Jednocześnie fascynacja odkryciami naukowymi, nowymi możliwościami, jakie dała ludzkości obserwacja dotąd niedostępnych oku zarówno makro-, jak i mikroświatów, znalazła wyraz w katalogu nowych dekoracji i ornamentów. Przytoczony Lemowski opis symetriad jest w pewnym stopniu językowym ekwiwalentem popularnych w tym okresie zdobień, pojawiających się głównie na tkaninach, na przedmiotach dekoracyjnych, na naczyniach użytkowych. Oczywiście, mamy tu także do czynienia ze swoistym splotem rozmaitych źródeł inspiracji. Wizualny bodziec dla nowych kreacji w tym obszarze stanowiły bowiem nie tylko świadectwa nauki, ale i dominująca wówczas w sztuce nurt malarstwa abstrakcji organicznej w jej najrozmaitszych odmianach.

Właśnie szkło, jak żaden inny materiał, doskonale poddawało się tego typu poszukiwaniom formalnym. Decydował o tym jego charakter strukturalny – amorficzność powiązana z procesami zmiany

¹² Zob. *Einblicke...*, s. 156, il. na s. 157. Informacje o projektancie: <http://www.eero-aarnio.com> (data dostępu: 3 XI 2015).

¹³ Zob. stronę artysty: <http://silvestrin.de/portfolio/12/appartment> (data dostępu: 3 XI 2015).

¹⁴ Zob. P. Sparke, *Design. Historia wzornictwa*, przeł. E. Gorzdek, Warszawa 2012, s. 178, il. na s. 179.

¹⁵ Zob. http://www.colani.org/luigi_colani_Product_design_museum/Architecture.html#15 (data dostępu: 3 XI 2015).

stanu skupienia, których przebieg można nie tylko kontrolować, ale i modyfikować. Owe ingerencje w szklaną masę wizualizują się w postaci zmienności barw, wewnętrznej struktury. Urzekające zatopione w szkłe zawiesiny barwnych pęcherzyków powietrza, smugowate zmaczenia, zastygłe w szklanej powłoce spękania, sieci krakelur przywodzą na myśl wyobrażenia o galaktycznych przestrzeniach. Nadużyciem byłoby, oczywiście, każde takie działanie postrzegać w kontekście artystycznych fascynacji interesującym nas tematem. Ale możemy wskazać przykłady, gdy sam autor, opatrując wykreowany przez siebie obiekt określoną nazwą, wskazuje bezpośrednio na źródła swoich inspiracji. Tak dzieje się choćby w kolekcji szkieł dekoracyjnych zaprojektowanych w 1967 r. przez Konrada Habermeiera dla niemieckiej wytwórni Gral-Glas¹⁶. Wazony „Sirius” – a więc przywołujące najjaśniejszą gwiazdę nocnego nieba, usytuowaną w gwiazdozbiórze Wielkiego Psa – to kuliste naczynia o efektownie spękanej wewnętrznie dolnej partii brzośca. Inne modele tej huty, autorstwa znakomitego artysty szkła Karla Wiedmanna, równie dobrze ilustrują pewne pokrewieństwa pomiędzy zastygłymi w szklanej masie niby-organicznymi tworamami a choćby, znaną już wówczas ze zdjęć, powierzchnią srebrnego globu¹⁷.

Mając w pamięci sprezentowane Lemowi naczynia „Solaris”, warto przypomnieć także polskie projekty utrzymane w podobnym – astronomicznym – klimacie. Ich autorem jest wybitny polski dizajner Jan Sylwester Drost, który przez większą część swojej aktywności zawodowej związany był z Hutą Szkła „Ząbkowice” w Dąbrowie Górniczej¹⁸. Zakład ten specjalizował się w produkcji szkieł prasowanych. Pierwszy z owych projektów to wieloelementowy zestaw naczyń użytkowych „Asteroid”, w którego skład wchodziły zarówno talerze, tace, salaterki, jak i efektowne wazony. Cechą charakterystyczną tego zestawu jest fakturalny wzór zdobiący powierzchnię naczyń: pozornie chaotycznie rozmieszczone mniejsze i większe wypukłe, krągłe kropki [il. 4]¹⁹. Kolejny projekt nosi nazwę „Radiant” – znów więc mamy do czynienia z bezpośrednim wskazaniem tropów interpretacyjnych (radiant to punkt na sferze niebieskiej, w którym przecinają się pozorne drogi meteorów); to bardzo oryginalny i dowodzący mistrzowskiego opanowania trudnej technologii szkła prasowanego zestaw form dekoracyjno-użytkowych²⁰ o postaci rytmicznych żeber kształtujących korpusy naczyń, które w górnej partii zwieńczone zostały drobnymi kulkami [il. 5].

Motywy astronomiczne pojawiały się zresztą w polskim wzornictwie także wcześniej – w wersjach może dość uproszczonych, ale z pewnością świadomie koncipowanych przez projektantów, widzących w owym aktualnym temacie potencjał wzbudzenia zainteresowania ewentualnych odbiorców. Przykładem będą tu choćby popularne serwisy do kawy, na których, w miejsce konwencjonalnych kwiatowych kalkomanii, widniały tzw. drapane dekoracje w formie gwiazdek²¹. Innym – tytułowy księżyc w kredensie, czyli jeden z oryginalniejszych polskich projektów użytkowych okresu „odwilży”: serwis do kawy „Luna” autorstwa Eryki Trzewik-Drost, produkowany w krótkiej serii w fabryce porcelany „Bogucice” w Katowicach-Bogucicach [il. 7]²².

¹⁶ Zob. *Gralglas. Deutsches Design 1930–1981*, Hrsg. H. Ricke, W. van Loyen, Berlin–Düsseldorf 2011, s. 120, il. 209.

¹⁷ *Ibidem*, s. 128, il. 219; s. 133, il. 227, s. 139, il. 241–248.

¹⁸ Zob. B. Banaś, *Jan Sylwester Drost i Eryka Trzewik-Drost. Twórcy polskiej prasówki*, [w:] *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku*, red. Cz. Frejlich, Kraków 2013.

¹⁹ Zob. *Ibidem*, s. 322. Zob. też *Rzeczy pospolite...*, s. 204. Zestaw „Asteroid” u honorowano złotym medalem na II Międzynarodowej Wystawie Szkła i Porcelany w czeskim Jabloncu n. Nysą w r. 1976.

²⁰ Zestaw „Radiant” (1977) został wyróżniony I nagrodą i złotym medalem na Ogólnopolskiej Wystawie Szkła Artystycznego i Użytkowego w Katowicach w r. 1977.

²¹ Szczególnie chętnie motyw ten wykorzystywała L. Pokornianka, projektantka dekoracji związana z zakładem porcelany „Wałbrzych”. Zob. B. Banaś, *Pol-ski New Look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60.*, Wrocław 2011, il. na s. 6 i 100.

²² Zob. *ibidem*, il. na s. 124.



il. 4 Wazony z serii „Asteroid”, projekt: J. Sylwester Drost, huta „Ząbkowice” w Dąbrowie Górniczej, 1975, ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Fot. A. Podstawka



il. 5 Wazony z serii „Radiant”, projekt: J. Sylwester Drost, huta „Ząbkowice” w Dąbrowie Górniczej, 1977, ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Fot. A. Podstawka



il. 6 Serwis do kawy „Ewa”, projekt: formy Z. M. Stadnicki, projekt dekoracji: L. Pokornianka, Zakłady Porcelany Stołowej „Wałbrzych”, 1959, zbiory autorki. Fot. A. Podstawka

Kuratorzy zorganizowanej w ubiegłym roku w warszawskiej Zachęcie wystawy „Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych” podjęli próbę nakreślenia recepcji związanych z astronomią strategii „odwilżowej” dekady poprzez wydobycie i przypomnienie najrozmaitszych projektów, obejmujących różne dziedziny aktywności artystycznej: od architektury, sztuk wizualnych, poprzez film i muzykę, na wzornictwie kończąc²³. Wątek Lemowski przewija się w wielu tekstach zamieszczonych w towarzyszącej wydarzeniu publikacji, m.in. w eseju Davida Crowleya, poświęconym nowemu ciału w dobie cybernetyki²⁴, czy w tekście Stanisława Welbela, analizującym wczesne adaptacje filmowe prozy Lema²⁵.

Utopijne wizje cybernetycznego świata kreowane przez kulturę popularną stały się nie tylko ważnym elementem ikonosfery tamtej epoki, ale i świetnym produktem gwarantującym komercyjny sukces. Najmłodszy odbiorcy dostawali do rąk piękne, kolorowe, nierzadko częściowo zmechanizowa-

²³ Wystawa „Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych”, przygotowana przez duet kuratorski: J. Kordjak-Piotrowską i S. Welbela, prezentowana była w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie od 1 VII do 28 IX 2014. Ekspozycji towarzyszyła publikacja pod tym samym tytułem. Zob. *Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych*, red. J. Kordjak-Piotrowska, S. Welbel, Warszawa 2014. Poza artykułami wymienionymi w niniejszym tekście w publikacji tej zamieszczono także in-

teresujące eseje dotyczące architektury i dizajnu – autorstwa G. Świtek (*Kosmiczne skafandry, kosmiczne kuchnie, kosmiczne miasta...*) i A. Szczerskiego (*Projektować projektantów – wzornictwo przemysłowe w Akademiach Sztuk Pięknych*).

²⁴ D. Crowley, *Układ nerwowy: nowe maszyny i nowe ciała w sztuce i filmie w Polsce po odwilży*, [w:] *Kosmos...*

²⁵ S. Welbel, *Nauka – bezkresna granica*, [w:] *Kosmos...*



il. 7 Serwis „Luna”, projekt formy i dekoracji: E. Trzewik-Drost, Zakłady Porcelany „Bogucice”, 1963, ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Fot. A. Podstawka

ne zabawki w postaci kosmicznych pojazdów²⁶; nieco starsi – gry planszowe czy barwnie ilustrowane książki *science fiction*²⁷. Większość z tych przedmiotów nie wychodziła poza konwencjonalny schemat, dziś – z perspektywy czasu – ujmujący swoją naiwnością i kiczowatością. Z kosmicznych inspiracji czerpał także w pewnym momencie świat mody. Futurystyczne propozycje lansował francuski projektant André Courrèges w kolekcjach Space Age, pozaziemskimi przydomkami opatrywał też kolejne odsłony swoich pokazów Pierre Cardin. Co warto podkreślić, poza eksploatowaniem przypominających – czy też mających przypominać – rysz tunek astronauty detali ubioru bądź samego jego kroju, lansowano m.in. wąskie, obcisłe legginsy, kombinezony i małe marynarki z kanciasto formowanymi ramionami. Kreatorzy mody śmiało sięgali po nowe tworzywa, nowe materiały z włókien poliestrowych²⁸. To właśnie miało ostatecznie sugerować nowoczesność kolekcji.

Poszukiwanie i testowanie nowych materiałów uznać możemy za swoiste *signum temporis* owego kosmologicznego boomu, które w istocie odcisnęło najtrwalszy, choć – jak się wydaje – w powszechnym odbiorze najmniej zauważalny ślad w historii wzornictwa połowy XX stulecia. W tym właśnie okresie rozpoczęła się wielka kariera plastiku – w całej masie jego opatentowanych wariantów i technologii pozyskiwania. Inwazji tego tworzywa zawdzięczamy modelującą zachowania społeczne rewolucję w sferze kuchennej. Pojawienie się plastikowych naczyń, pojemników do przechowywania żywności i pełnej gamy innych drobnych utensyliów ułatwiających pracę pani domu, wraz z upowszechnieniem się coraz bardziej wyspecjalizowanych urządzeń mechanicznych – mikserów, blenderów, gofrownic, szybkowarów, kuchenek mikrofalowych – sprawiło, że kuchnia stała się domowym laboratorium. Te udogodnienia możemy w pewnym stopniu uznać za substytut uczestnictwa w epokowych odkryciach i wyprawach kosmicznych, dostępny niemal każdemu obywatelowi.

²⁶ Za żelazną kurtyną w produkcji tego typu zabawek specjalizowali się zwłaszcza Czesi. Zob. B. Banaś [et al.], *Wojna i pokój* [kat. wystawy], Wrocław 2013, s. 23.

²⁷ W zakresie ilustratorstwa popularnej literatury *science fiction* specjalistami byli nasi południowi sąsiedzi. Do najbardziej znanych i kreatywnych rysowników należeli: Teodor Rotrekl (1923–2004), František Škoda (1925–1990)

i Zdeněk Burian (1905–1981). Zob. T. Pospiszyl, *Kiedy przyszłość miała znaczenie. Science fiction w Europie Wschodniej i socjalistycznej Czechosłowacji*, [w:] *Kosmos...*

²⁸ Zob. A. Jadcak, *Uszyte na miarę srebrnego globu. Koncepty kosmicznej mody i ich recepcja w Polsce w latach sześćdziesiątych*, [w:] *Kosmos...*

Dynamiczny rozwój wszystkich gałęzi przemysłu konsumpcyjnego spowodował, że oczekiwania i wymagania wobec ludzi zajmujących się zawodowo projektowaniem przedmiotów były nie tylko coraz większe, ale i w dużej mierze zdeterminowane przygotowaniem technicznym dizajnerów do realizowanej przez nich roli. Projektant, zgodnie zresztą z sugestiami i postulatami wysuwanymi już przez pionierów powojennego dizajnu, prekursorów nowoczesnego myślenia o projektowaniu, którzy w znacznej części wywodzili się z niemieckiego Bauhausu, winien być swego rodzaju multiinstrumentalistą – wrażliwym na formę artystą, dociekliwym, analitycznym badaczem, umiejącym porozumieć się z gronem techników, specjalistów, wykonawców i producentów. Taki program kształtowania nowoczesnego dizajnera na gruncie europejskim w sposób najbardziej rygorystyczny realizowała Hochschule für Gestaltung w Ulm, założona przez Inge Aicher-Scholl, Otlę Aichera i Maxa Billa. W Polsce zaś podobny model myślenia, dostosowany do warunków socjalistycznych, starał się wprowadzić w życie wielce utalentowany Andrzej Pawłowski, założyciel pierwszego w kraju Wydziału Projektowania Form Przemysłowych na krakowskiej ASP (1964)²⁹.

Opracowany wówczas program dydaktyczny miał na celu swego rodzaju „zaprojektowanie projektanta”. Działania te opierały się w głównej mierze na profilowaniu jego przygotowania technicznego, wpisanego w racjonalny konstrukt myślowy. Dużą część zajęć poświęcono rozważaniom teoretycznym, rozpatrywaniu zjawisk fizycznych, tworzeniu uniwersalnych modeli na podstawie algorytmów przygotowywanych na bazie analiz. W socjalistycznych realiach przedstawiciele młodej dyscypliny, jaką było wzornictwo przemysłowe, nie mieli dobrych warunków do efektywnego wprowadzania w życie swoich koncepcji, choć eksperymentalnie współpracowano z wybranymi jednostkami przemysłowymi, projektując karoserie samochodów czy obudowy maszyn. Wizualne efekty tak zaprogramowanych działań dizajnerskich doskonale dokumentuje wzornictwo niemieckie lat 70. XX w., a zwłaszcza funkcjonowanie związanego z firmą Braun Dietera Ramsa, który swój dekalog projektowania kończył dziesiątym przykazaniem: „W dobrym designie jest tak mało designu jak to tylko możliwe”³⁰. W tej estetyce w miejsce epatującej miękkością kształtów – przynajmniej: z ducha romantycznej i surrealistycznej – wizji dostajemy surowy, technicyzowany, wyzuty z „emocji” produkt użytkowy. Funkcjonalny, wiecznotrwały, nowoczesny.

Jednak powojenni projektanci, zwłaszcza nakierowani na realizowanie pomysłów futurystycznych, nadal zdecydowanie chętniej wykorzystują ludzką słabość i przywiązanie do kształtów miękkich, płynnych, czego przykładem – na zakończenie – niech będzie wyspa kuchenna autorstwa światowej sławy izraelskiej architektki Zahy Hadid³¹. Mamy tu połączenie artystycznej wizyjności z nowoczesnymi materiałami i technologiami – corianem, panelami dotykowymi, aktywatorami dźwiękowymi, dozownikami zapachowymi, membranami grzewczymi *etc.* Jednym słowem: kolejna kuchnia przyszłości...

²⁹ Zob. J. Trzupiek, *Andrzej Pawłowski. Projektant projektowania*, [w:] *Rzeczy niepospolite...*

³⁰ Zob. P. Sparke, *op. cit.*, s. 184.

³¹ Zob. http://www.ernestomeda.com/italian-kitchen-design/zaha_hadid (data dostępu: 3 XI 2015).

Słowa kluczowe / Keywords

dizajn, New Look, kosmos, Tapio Wirkkala, Jan Sylwester Drost / design, New Look, space, Tapio Wirkkala, Jan Sylwester Drost

Bibliografia / References

- Banaś Barbara**, *Polski New Look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60.*, Wrocław 2011.
Cold War Modern. Design 1945–1970, ed. **D. Crowley, J. Pavitt**, London 2008.
Jackson Lesley, *The New Look. Design in the Fifties*, London 1991.
Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych, red. **J. Kordjak-Piotrowska, S. Welbel**, Warszawa 2014.
Rapaport Brooke, Stayton Kevin, *Vital Forms. American Art and Design in the Atomic Age 1940–1960*, New York 2001.
Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku, red. **Cz. Frejlich**, Kraków 2013.

dr Barbara Banaś (barbara.banas@mnwr.art.pl)

Kustosż Działu Ceramiki i Szkła Współczesnego Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Zajmuje się zagadnieniami rzemiosła artystycznego XX w. i współczesnego dizajnu. Kuratorka wielu wystaw poświęconych polskiemu powojennemu wzornictwu. Współautorka publikacji dotyczących historii polskiego dizajnu, m.in.: *Rzeczy pospolite. Polskie wyroby 1899–1999* (2001), *Poradnik polskiego kolekcjonera* (2003), *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku* (2013). Autorka monografii: *Krystyna Cybińska* (2008), *Secesja wrocławska* (wspólnie z fotografem Leszkiem Szurkowskim, 2009), *Zbigniew Horbowy* (2009), *Nowosielscy* (2010), *Polski New Look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60.* (2011), *Ludwik Kiczura* (2013), *Wytwórnia Wyrobów Ceramicznych „Steatyt” w Katowicach* (2015).

Barbara Banas (National Museum in Wrocław) / The moon in a cupboard. A few reflections on the design of the 1960s and 1970s

The impulse to create this article was a fragment of Stanisław Lem's correspondence with his American translator Michael Kandel. The author mentioned there a visit of Scandinavian enthusiasts of his creative works, who bestowed on him a set of glass dishes named "Solaris". The following set was designed by a remarkable Finnish designer Tapio Wirkkala. What decided about its originality was an intriguing pattern embossed on molten glass – concentric, layered structures, which, on the one hand, triggered in the recipients the tactile sense, a willingness to have a direct contact with a texture of the dish, and on the other hand, visual associations that refer to the world of a different provenance of biomorphic organic forms. The belief in an imminent possibility to colonise space was fueled by absorbing visions and stories created, among others, by Lem in his novels and it exerted influence on the designers of utilitarian objects. Their projects were characterised by a "New Look" style, which was dominant at the turn of the 1950s and 1960s, and one of their distinctive features was organic treatment of form. Soft profiles, elliptical lines, roundness, protuberance, umbilicus, form of a sphere that could be shaped in a flexible way are the most commonly used elements for those objects dedicated to extraterrestrial future. The author recalls some objects that are characteristic to this trend and that have their place in history, among others a desk lamp designed in 1965 by Yonel Lebovic, which consisted of a spherical metal corpus with a light bulb hidden inside and which was surrounded by rings cut in plexiglass, a Polish design, slightly later, Z 312 watch from 1975 produced by "Predom-Metron" in Torun; spherical seats made of plastic and a futuristic design of a kitchen-sphere by Luigi Colani. Fascination with scientific inventions, new possibilities that arise from observation of both macro and micro-worlds, so far unavailable to the eye, was presented in a catalogue of decorations and new ornaments. The glass that was similar to Wirkkala's design was also created by a prominent Polish designer Jan Sylwester Drost. He prepared sets "Asteroid" and "Radiant", which were inspired by space, for the pressed glassworks "Ząbkowice" in Dąbrowa Górnicza. The increased activities in space did not exert a direct influence on an iconosphere of home interior; it was influenced, however, by dynamic processes of technological changes in the area of production and design of consumer products, especially the popularisation of plastic.