Rocznik Filozoficzny Ignatianum
The Ignatianum Philosophical Yearbook
Vol. 31, No. 4 (2025), s. 515–525
PL ISSN 2300–1402
DOI: 10.35765/rfi.2025.3104.25

Michał Myśliński
ORCID: 0000-0001-5977-2142
Instytut Sztuki PAN

Unikat w produkcji masowej. Badania nad tzw. spółdzielnianą biżuterią okresu PRL i jej wystawy z kolekcji prywatnych

A Unique Object in Mass Production: Research on So-Called Cooperative Jewelry of the Polish People's Republic and Its Exhibitions from Private Collections

Abstrakt

Od około 2000 roku wyraźnie zauważalne jest zainteresowanie wzornictwem oraz produkcją polskiej biżuterii po 1945 roku, zwanej popularnie biżuterią PRL i traktowanej jako obiekty zabytkowe i kolekcjonerskie. Ten obszar badawczy wciąż jest eksplorowany w kontekście sztuki polskiej, czego dowodzą coraz liczniejsze publikacje naukowe – monografie, artykuły, katalogi wystaw. Katalogi wystaw organizowanych po 2000 roku, towarzyszące ekspozycjom artefaktów, można uznać za swoistego rodzaju podsumowania etapów badań nad biżuterią PRL, ale także za otwarcie nowych dróg interpretacji i analiz. Trzeba jednak przyznać, że to ciągle etap początkowy, a badania mają charakter wielowątkowy, począwszy od ustaleń dotyczących skali produkcji, poprzez ustalenia twórców modeli biżuterii, a skończywszy na próbach syntez dotyczących kierunków

rozwoju wzornictwa biżuterii okresu PRL.W przygotowaniu tekstu zastosowano metodę krytycznej analizy tekstów naukowych oraz analizy danych faktograficznych.

Słowa klucze: biżuteria polska po 1945, wzornictwo polskie po 1945, wystawy biżuterii polskiej po 1945

Abstract

Since around 2000, there has been a clearly noticeable interest in the design and production of Polish jewelry after 1945, popularly called jewelry of the Polish People's Republic and treated as historic and collector's items. This "research area" is still being explored in the context of Polish art, as evidenced by the growing number of publications – articles, monographs and exhibition catalogues. The catalogues of exhibitions organised after 2000, accompanying the exhibitions of artefacts, can be considered a kind of summary of the stages of research on jewellery of the Polish People's Republic, but also as opening new paths of interpretation and analysis. It must be acknowledged, however, that this is still an early stage, and the research is multi-layered, beginning with findings regarding the scale of production, continuing through the findings of jewelry designers, and concluding with attempted syntheses regarding the development of jewelry design in the communist era. The text was prepared using critical analysis of scientific texts and analysis of factual data.

Keywords: Polish jewelry after 1945, Polish design after 1945, exhibitions of Polish jewelry after 1945

Kwerenda w archiwach okręgowych urzędów probierczych w Polsce, dotycząca zarejestrowanych spółdzielni i wytwórni produkujących biżuterię w okresie funkcjonowania Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej (dalej: PRL), pozwala wysnuć nieco zaskakujący wniosek – choć produkcja ta powszechnie kojarzy się z zaledwie kilkoma dużymi spółdzielniami podległymi Cepelii (ORNO, Imago Artis, Rytosztuka, Metaloplastyka, Bursztyny, Juwelia) oraz zakładami państwowymi zrzeszonymi w kombinatach Warmet i Polsrebro, to tak naprawdę podejmowały ją również inne spółdzielnie cepeliowskie, jak i bardzo liczne mniejsze zakłady i warsztaty, należące do struktur Rzemieślniczych Spółdzielni Zaopatrzenia i Zbytu. Wiele z nich, parających się realizacją szeroko rozumianej tzw. metaloplastyki lub np. galanterii stołowej i galanterii ubioru, rejestrowano w okręgowych urzędach probierczych jako wytwórców biżuterii realizowanej wg kupowanych wzorów lub jedynie dystrybutorów biżuterii kupowanej od rzemieślników oraz plastyków pracujących

indywidualnie[1]. W rzeczywistości zatem produkcję biżuterii w PRL prowadziło co najmniej kilka tysięcy podmiotów gospodarczych, tj. spółdzielnie cepeliowskie, wytwórnie państwowe, rzemieślnicze zakłady prywatne oraz spółdzielcze[2].

Zwracając jednak szczególną uwagę na spółdzielnie cepeliowskie, podkreślić należy, że rozpoczęły one działalność już na przełomie lat 40./50. XX wieku, a ich kres przyszedł w latach 90. XX wieku, gdy rozpoczął się proces ich masowej likwidacji[3]. Choć jeszcze wówczas pracownicy próbowali przedłużyć ich działanie, zmieniając stan prawny lub zakładając nowe, nieobarczone długami spółdzielnie (często ich nazwy nawiązywały do nazw poprzednich), to proces upadku spółdzielni specjalizujących się w produkcji biżuterii biegł nieubłaganie do ok. 2000 roku,

---

1 W niniejszym omówieniu pomijam organizowane już od 2. połowy lat 50. XX wieku wystawy i ekspozycje w sklepach, galeriach, biurach wystaw artystycznych oraz w ośrodkach zagranicznych, których celem była bieżąca prezentacja dokonań spółdzielni i przedsiębiorstw państwowych i tym samym podniesienie sprzedaży ich wyrobów.

2 Prowadzone w ciągu ostatnich kilkunastu lat badania nad wzornictwem i produkcją biżuterii w Polsce po 1945 roku, mimo iż wciąż mają charakter wybiórczy, istotnie wzbogaciły stan wiedzy o tych zagadnieniach; nie odwołując się zatem do wszystkich publikacji z tego zakresu, wspomnieć można najistotniejsze: Henryk Dukaczewski, Maria Gonetowa, *Przemysł jubilerski w Polsce. Monografia i założenia rozwojowe* (Warszawa: Centrala Jubilerska „Jubiler". Zjednoczenie Wiodące Przemysłu Jubilerskiego w Polsce, 1967); Teresa Kuczyńska, *Sztuka jubilerska Cepelii* (Warszawa: Wydawnictwo Spółdzielcze, 1984); Anna Kwiecień, *Polska biżuteria srebrna w latach 1945–1980 z kolekcji w Muzeum w Gliwicach* (Legnica: Biuro Wystaw Artystycznych, Okręgowe Muzeum Miedzi w Legnicy, Muzeum w Gliwicach, 1990); Agnieszka Kasprzak Miler, Anna Frąckiewicz, *Polska biżuteria artystyczna z lat 1945–1950 ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie* (Warszawa: Wydawnictwo DiG, 1999); Agnieszka Kasprzak Miler, „Wpływ Biura Nadzoru Estetyki Produkcji na kształt polskiej biżuterii artystycznej", w *W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, red. Maria Dłutek, Anna Kostrzyńska-Miłosz (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2011); Irena Huml, *Ars Argenti. Srebro-artyści-biżuteria. Legnicki Festiwal SREBRO* (Legnica: Galeria Sztuki Legnicki Festiwal SREBRO, 2014); Roman Gmurczyk, *Organizacja cepeliowska w latach 1949–2014. Fakty i ludzie* (Warszawa: Fundacja „CEPELIA" Polska Sztuka i Rękodzieło, 2014); Anna Wiszniewska, „Dzieje Wytwórni Wyrobów Jubilerskich Warmet w świetle badań archiwalnych", w *Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce. Od klejnotów królewskich po biżuterię ubogą. O biżuterii w Polsce*, red. Katarzyna Kluczwajd (Toruń: Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział Toruń, 2015), 111–116; Michał Myśliński, *Rozbite Zwierciadło. Biżuteria i galanteria Spółdzielni Przemysłu Artystycznego „Imago Artis"* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2015); Michał Myśliński, *Srebro z Poznania. Biżuteria i galanteria Spółdzielni Pracy Rękodzieła Artystycznego „Rytosztuka"* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2017); Michał Myśliński, *Sztuka małych form. Studia nad produkcją i wzornictwem polskiej biżuterii w latach 1945–1989* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021); Michał Myśliński, *Pamiątka znad morza. Wytwórnia Wyrobów Bursztynowych w Gdańsku. Historia i produkcja* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2024).

3 Gmurczyk, *Organizacja cepeliowska*.

który tym samym można uznać za bardzo umowną datę zamknięcia tej sfery wzornictwa PRL. Upadek spółdzielni przyniósł niepowetowaną stratę w zakresie dzisiejszych badań nad wzornictwem sztuki użytkowej PRL, ponieważ zniszczeniu uległy dokumenty wzorcowni, na podstawie których dziś możliwe byłoby dokładne i bezsprzeczne przypisanie określonych wzorów ich autorom, ustalenie wielkości i czasu produkcji konkretnych modeli itp. Te niekorzystne uwarunkowania z pewnością znane są badaczom szkła, ceramiki lub sprzętów użytkowych doby PRL, warto więc przy tym podkreślić, że konieczność rozpoczęcia badań nad wzornictwem biżuterii polskiej wskazywała już w latach 70. XX wieku prof. Irena Huml, a opinię tę powtórzyła kilkukrotnie po 2000 roku[4]. Nie miało to jednak żadnego wpływu na decyzje syndyków masy upadłościowej i likwidatorów spółdzielni, a tym bardziej pracowników, którzy tracąc pracę w wyniku likwidacji lub restrukturyzacji wytwórni, nie przejawiali szczególnego sentymentu do dawnego miejsca pracy i tym bardziej nie byli zainteresowani ochroną jej dobytku oraz dorobku. Niemniej w kilku przypadkach, często wskutek szczęśliwego zbiegu okoliczności, zachowała się część dokumentacji, głównie księgi wzorów i karty technologiczne, co w konfrontacji z nielicznymi, drukowanymi katalogami polskiej biżuterii z 1957 i 1966 roku pozwala na przedstawienie wniosków dotyczących ogólnej liczby wzorów przedstawionych przez spółdzielnie w ich całym, 50-letnim okresie istnienia[5]. W przypadku Imago Artis, ORNO, Rytosztuki każda ze spółdzielni przedstawiła ok. 5000 wzorów biżuterii srebrnej i złotej, Bursztyny, Juwelia i Metaloplastyka po ok. 2000 wzorów (zastrzec od razu należy, że w przypadku Juwelii, Bursztynów i Metaloplastyki to liczby orientacyjne). Mimo to przyjąć można, że dorobek tych kilku najbardziej znanych spółdzielni cepeliowskich to ok. 21 000 wzorów pierścionków, bransolet, kolczyków i klipsów, broszek, naszyjników, zawieszek, puderniczek, lusterek, spinek mankietowych i spinek do krawata itp. Hipotetyczne zatem odtworzenie i przedstawienie dokonań projektowych wskazanych spółdzielni wymagałoby skompletowania takiej właśnie liczby obiektów. Podane tu liczby

4 Irena Huml, „Imago Artis – krakowskie zwierciadło sztuki. Spółdzielnia Pracy Rękodzieła Artystycznego 1947–1998", w *Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce. Biżuteria w Polsce. Amulet. Znak. Klejnot*, red. Katarzyna Kluczwajd (Toruń: Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział Toruń, 2003), 102–108.

5 (s.a.) *Katalog wyrobów jubilerskich 1957* (Warszawa: Ministerstwo Handlu Wewnętrznego Centralny Zarząd Przemysłu i Handlu Jubilerskiego w Warszawie, 1957); Władysław Malicki, *Wzornik wyrobów jubilerskich* (Warszawa: Zjednoczenie Wiodącego Przemysłu Jubilerskiego w Polsce, 1966); (s.a.) *Katalog wyrobów złotych i srebrnych* (Warszawa: 1975); (s.a.) *Wyroby ze srebra, posrebrzane i inne. Katalog* (Warszawa: 1987); (s.a.) *Katalog wyrobów – Polsrebro Agat* (Warszawa: 1990).

pomijają produkcję wspomnianych kilkuset rzemieślniczych spółdzielni zaopatrzenia i zbytu, produkcję państwowych wytwórni oraz zakładów prywatnych. Ich uwzględnienie z pewnością znacznie zwiększyłoby liczbę wzorów biżuterii (wedle dość ostrożnych wyliczeń zapewne do ok. 35–40 tysięcy), a ta z kolei zwiększyłaby się po wliczeniu w nią wzorów dzieł plastyków i twórców biżuterii pracujących indywidualnie.

System produkcji biżuterii w spółdzielniach cepeliowskich zasadniczo wyróżniał trzy typy wzorów:

1. wytwarzane masowo, bez ograniczeń – zazwyczaj popularny model produkowano w nie mniej niż 1–5 tysięcy egzemplarzy;
2. ograniczane czasowo (np. 2 lata produkcji) lub ilościowo do kilkudziesięciu lub kilkuset egzemplarzy, co głównie powodowane było trudnością i pracochłonnością wytworzenia pojedynczego dzieła, rzutującymi na jego wysoką cenę detaliczną i istotne kłopoty związane ze sprzedażą; ograniczenia spowodowane były również okolicznościowym nawiązaniem do szybko dezaktualizujących się wydarzeń historycznych (Rok Kopernikański, XXX-lecie PRL itp.)[6];
3. serie artystyczne i autorskie – ograniczane jakoby do kilkudziesięciu egzemplarzy, jak i serie rzekomo unikatowe, w ramach których powstawało kilka tzw. powieleń. Znamienna jest ta ostatnia kategoria, której nazwa sugeruje realizację pojedynczego dzieła, w rzeczywistości zaś z góry zakładano produkcję kilku egzemplarzy tak określonego wzoru. Charakter produkcji w spółdzielniach oraz stała praktyka wzorcowni pozwalają jednoznacznie stwierdzić, że żaden z realizowanych wzorów nie powstał w liczbie mniejszej niż kilka egzemplarzy, a co więcej – lektura np. księgi wzorów Imago Artis dowodzi, że niektóre wzory unikatowe lub wzory krótkich serii artystycznych po kilku latach trafiały do produkcji masowej, bez ograniczeń ilościowych i czasowych.

Liczba przedstawianych wzorów oraz nadawany im charakter realizacyjny pozwala domyślać się skali produkcji biżuterii w Polsce – tej jednak nie można obecnie dokładnie odtworzyć ze względu na zniszczenie części materiałów archiwalnych odnoszących się do miesięcznych, kwartalnych i rocznych planów produkcyjnych, skorelowanych z rzeczywistym wolumenem produkcji. O wielkości produkcji w latach 40.–50. XX wieku świadczą wyrywkowe dane archiwalne, w tym także z ksiąg wzorów większości spółdzielni (wówczas było to ok. 50–100 powieleń jednego wzoru, co spowodowane było przede wszystkim trudnym dostępem do srebra),

6 Myśliński, *Sztuka małych form*, 144–152.

z kolei w odniesieniu do lat 70. i 80. XX wieku świadczą o tym informacje dotyczące ilości przerabianego srebra – np. wg danych na 1 stycznia 1975 roku spółdzielnie przerobiły w 1974 roku łącznie 4490 kg srebra (Imago Artis – 1000 kg, Orno – 850 kg, Rytosztuka – 2200 kg, Plastyka – brak danych, Metaloplastyka – 150 kg, Bursztyny – 190 kg)[7]. Zapewne ilości te utrzymywały się na w miarę stałym poziomie, bo w 1984 roku w poznańskiej Rytosztuce przerobiono ok. 2 t srebra, co daje średnio ok. 170 kg miesięcznie[8]. Pozostałe spółdzielnie przerabiały mniejsze ilości srebra ze względu na charakter oferowanych wzorów (milgryf w Imago Artis) lub praktykę produkcyjną (tzw. krótkie serie w ORNO, nieprzekraczające 100–200 egzemplarzy jednego modelu); przyjąć zatem można, że już w latach 70. i 80. XX wieku w cepeliowskich spółdzielniach przerabiano zapewne nie mniej niż ok. 5 t srebra w ciągu jednego roku. Tak olbrzymia produkcja biżuterii jest zrozumiała w kontekście nadrzędnego celu istnienia spółdzielni – miały one przede wszystkim dawać zatrudnienie, generować zysk finansowy oraz odprowadzać do skarbu państwa podatki. Do mitów należy zaliczyć przeświadczenie, jakoby jednym z priorytetów polskich władz było zapewnienie Polkom biżuterii pięknej i nowoczesnej, bo jej produkcja w Polsce była jedną z wielu gałęzi przemysłu hutniczego i metalurgicznego, a srebro właściwie pozostawało kłopotliwym odpadem przy produkcji miedzi.

Po upadku spółdzielni oraz innych wytwórców biżuteria produkowana w 2. połowie XX wieku w PRL dość powszechnie uważana była za niemodną, nieco przestarzałą i nieciekawą; efektem tego był prowadzony przez jubilerów i złotników jej skup, a następnie przetop i rafinacja na granulat srebra o próbie 0,950 (również tym można tłumaczyć fakt, że na obecnym rynku antykwarycznym biżuterii z okresu PRL nie jest aż tak dużo, jak można by się spodziewać wobec jej tak intensywnej produkcji). Wyraźna zmiana stosunku do biżuterii PRL nastąpiła jednak już ok. 2005–2010 roku, gdy pierścionki, broszki, bransoletki, wisiory i naszyjniki z polskich spółdzielni i wytwórni były coraz intensywniej poszukiwane i kupowane, choć to rosnące zainteresowanie dało się wówczas zauważyć przede wszystkim w sferze internetowej i na giełdach staroci, a nie w galeriach sztuki i sklepach antykwarycznych. Wówczas też zorganizowana została w 2011 roku pierwsza wystawa biżuterii PRL, traktowanej już jako wyroby o walorach zabytkowych; ideą ekspozycji zatytułowanej „Granice srebrnych przestrzeni" i skomponowanej z prywatnych

7 Józef Spiszak, *Organizacja branży złotniczo-jubilerskiej w ramach Cepelii* (Kraków: [druk wewnętrzny], 1975), 23.

8 Myśliński, *Srebro z Poznania*, 141.

zbiorów prof. Ireny Huml była prezentacja obiektów dokumentujących *en bloc* wzornictwo już minione, a tym samym posiadających pewien walor muzealno-kolekcjonerski, choć dla właścicielki były to przede wszystkim piękne, użytkowe przedmioty. Zawierająca ponad 300 obiektów wystawa prezentowana była w trzech miastach, gdzie odniosła znaczny sukces frekwencyjny, a towarzyszący jej katalog bardzo szybko stał się niejako „podręcznikiem" do identyfikacji wzorów (szybko okazało się, że niezbędne było wykonanie dodruku katalogu)[9]. Zawarte w nim zdjęcia często przywoływano na portalach sprzedażowych w celu podniesienia ceny wyrobu jako autentycznego i katalogowanego, a podział ekspozycji i katalogu wg wytwórni i spółdzielni spowodował, że miłośniczki biżuterii zaczęły uważniej interesować się oznaczeniami widniejącymi na biżuterii i rozróżniać poszczególne wytwórnie.

Wystawę kolekcji Ireny Huml określić można jako pionierską z wielu powodów. Przede wszystkim wyraźnie przełamała ona fałszywe przeświadczenie, że uznanie artystycznej klasy biżuterii PRL oznacza pełną afirmację ówczesnego ustroju politycznego, a ponadto udowodniła, jak wielkim zainteresowaniem cieszą się przedmioty o rodowodzie co najwyżej 70-letnim, bardzo często przechowywane jeszcze w polskich domach, a nawet wciąż używane, czyli noszone. Co więcej – przedmiotami eksponowanymi stały się dzieła zazwyczaj przez historyków sztuki traktowane jako wyroby masowe pozbawione jakichkolwiek wartości artystycznych, a przez muzealników uznawane za trudne w ekspozycji przedmioty drobne, w większości płaskie i monochromatyczne. Wystawa ta stała się poniekąd „praprzyczyną" otwartej w 2019 roku w Muzeum Warszawy monograficznej wystawy „Spółdzielnia ORNO. Biżuteria" (warto dodać, że profesor Huml była miłośniczką tej właśnie biżuterii). Zgromadzone dzieła (ok. 1200 obiektów sztuki złotniczej), w dużej części udostępnione przez prywatnych kolekcjonerów, obrazowały całość prawie 50-letnich dokonań spółdzielni, ukazanej także jako środowisko ludzi tworzących specyficzną mikrospołeczność. Wystawa bardzo wyraźnie ujawniła przy tym obecne mankamenty badań nad wzornictwem biżuterii, odnoszące się do identyfikacji autorów wzorów, czasu ich zgłoszenia, wielkości produkcji itp. Datowanie obiektów widniejących na wystawie dokonane zostało przede wszystkim na podstawie polskich znaków probierczych, a ustalenie twórców wzorów – w zdecydowanie mniejszym już zakresie – na podstawie wpisów na metkach handlowych lub ustnych relacji

9 Irena Huml, *Granice srebrnych przestrzeni. Polska biżuteria II połowy XX wieku*, katalog wystawy, Muzeum Miedzi w Legnicy, 20 maja – 12 czerwca 2011 (Legnica: Galeria Sztuki Legnica, 2011).

dawnych pracowników ORNO, identyfikujących poszczególne wyroby. Z drugiej jednak strony podkreślić należy, że projektanci biżuterii ORNO produkowanej po 1962 roku nie byli w żaden sposób uwieczniani na samych wyrobach – np. imiennikami lub znakami autorskimi – choć tego rodzaju dane wpisywano do niezachowanych już dziś ksiąg wzorów oraz na metki handlowe. Zatem brak informacji o autorze wzoru w podpisach pod eksponowanymi dziełami całkowicie odpowiada praktyce spółdzielni, gdzie warstwa informacyjna ograniczana była do znaku firmowego oraz probierczego. Trzeba niestety dodać, że bardzo istotnym mankamentem tak ważnej i wręcz monumentalnej wystawy jest brak katalogu, a jedynym wydawnictwem jest niewielki folder[10]; z tego powodu pełną, publicznie dostępną dokumentację wizualną tworzą wyłącznie zdjęcia wykonywane przez zwiedzających, zamieszczone w kilku grupach na portalu społecznościowym Facebook.

Trzecia wystawa „Od pomysłu do przemysłu. Biżuteria PRL z kolekcji Marii Magdaleny Kwiatkiewicz", zorganizowana w 2023 roku w poznańskiej Galerii YES również zbudowana została na kanwie kolekcji prywatnej, tworzonej od ponad 25 lat przez Marię Magdalenę Kwiatkiewicz, założycielkę firmy i marki jubilerskiej YES. Na wystawie zaprezentowano 200 obiektów, wybranych spośród ok. 500 tworzących tę część kolekcji, której całość liczy ok. 2000 dzieł złotniczych[11]. Już na etapie prac przygotowawczych odrzucono pomysł pokazu wszystkich obiektów tworzących kolekcję biżuterii PRL, jak i ich grupowania ze względu na realizację w poszczególnych spółdzielniach. Wyróżniono za to kilka wątków tematycznych, które pozwoliły – w zamyśle organizatorów – zaprezentować przemiany i najważniejsze nurty polskiego wzornictwa biżuterii od czasów tużpowojennych, aż do przełomu politycznego z 1989 roku i późniejszego upadku polskich spółdzielni jubilerskich.

Przywołane wystawy traktować można – i należy – jako podsumowania etapów oraz nurtów badań nad wzornictwem biżuterii PRL, które dają obecnie asumpt do kilku wniosków. Pierwsza konstatacja dotyczy zasadniczego „nieistnienia" tego rodzaju kolekcji w zbiorach publicznych, choć wskazać można nieliczne wyjątki, jak np. Muzeum w Gliwicach, Muzeum Miedzi w Legnicy, Muzeum w Koninie. Zapewne jest to wynik dwóch uwarunkowań. Pierwsze to efekt tego, że jeszcze

10 Agnieszka Dąbrowska, Monika Siwińska, Anna Wiszniewska, *Spółdzielnia ORNO. Biżuteria*, przewodnik po wystawie, Muzeum Warszawy, 17 maja – 18 sierpnia 2019 (Warszawa: Muzeum Warszawy, 2019).

11 Magdalena Maria Kwiatkiewicz, Michał Myśliński, *Od pomysłu do przemysłu. Biżuteria PRL z kolekcji Marii Magdaleny Kwiatkiewicz 14 kwietnia – 09 czerwca 2023 r.* (Poznań: Galeria YES, 2023).

kilkanaście lat temu przedmiotom tym odmawiano wartości muzealiów, a zatem nie gromadzono ich w sposób celowy, drugie zaś to trudności w zakupie takich obiektów, bo muzea funkcjonują w określonym reżimie prawno-finansowym, a transakcje na rynku biżuterii w grupach społecznościowych oraz portalach sprzedażowych odbywają się bardzo szybko i zazwyczaj bez wystawiania faktur VAT, bez oczekiwania na opinie komisji zakupów i efekty starań o dotacje celowe itp. Z tego powodu gromadzenie biżuterii PRL to wciąż w znacznej mierze domena sfery prywatnej, gdzie niekiedy budowanie kolekcji powodowane jest prawdziwym zainteresowaniem polskim wzornictwem, a niekiedy jest wynikiem jedynie chwilowego kaprysu; w obu przypadkach chroni to jednak przedmioty przed bezpowrotnym zniszczeniem, bo każda transakcja poniekąd podnosi wartość tego rodzaju przedmiotów jako obiektów handlu. Cechą charakterystyczną znacznej większości zbiorów jest jednak ich zmienność ilościowa i jakościowa, bo okazyjnie kupowane dzieła bardzo często stanowią przedmiot zyskownej „szybkiej sprzedaży", choć w zbiorach znajdują się również obiekty naprawdę rzadko spotykane i nadzwyczaj cenne, zazwyczaj traktowane jako dobra, długoterminowa lokata finansowa. Porównanie zbiorów tego rodzaju – niezależnie od tego, jak są one traktowane przez ich właścicieli – prowadzi do jeszcze jednego, istotnego wniosku, dotyczącego dokonującej się powoli konwergencji kolekcji. Zamknięta liczba wzorów powielanej biżuterii PRL, wśród których za najcenniejsze uchodzą przede wszystkim projekty i realizacje Henryka Grunwalda, Mamerta Celmińskiego, Józefa Fajngolda, Jadwigi i Jerzego Zaremskich, Danuty i Szczęsnego Kobielskich, wyroby sprzed 1963 roku oraz np. okazałe dzieła ORNO, Rytosztuki itp., sprawia, że kolekcje stają się w pewien sposób do siebie podobne – w niemal każdym zbiorze znajdują się takie właśnie najcenniejsze i najbardziej poszukiwane dzieła, jak i przedmioty łatwiej dostępne na obecnym rynku ze względu na ich onegdaj masową produkcję.

Bibliografia

Katalogi wystaw

Dąbrowska Agnieszka, Siwińska Monika, Wiszniewska Anna, *Spółdzielnia ORNO. Biżuteria*, przewodnik po wystawie, Muzeum Warszawy, 17 maja – 18 sierpnia 2019 (Warszawa: Muzeum Warszawy, 2019).

Huml Irena, *Granice srebrnych przestrzeni. Polska biżuteria II połowy XX wieku*, katalog wystawy, Muzeum Miedzi w Legnicy, 20 maja – 12 czerwca 2011 (Legnica: Galeria Sztuki Legnica, 2011).

Katalog wyrobów – Polsrebro Agat (Warszawa: 1990).
Katalog wyrobów jubilerskich 1957 (Warszawa: Ministerstwo Handlu Wewnętrznego Centralny Zarząd Przemysłu i Handlu Jubilerskiego w Warszawie, 1957).
Katalog wyrobów złotych i srebrnych (Warszawa: 1975).
Wyroby ze srebra, posrebrzane i inne. Katalog (Warszawa: 1987).

Książki i monografie

Dukaczewski Henryk, Gonetowa Maria, *Przemysł jubilerski w Polsce. Monografia i założenia rozwojowe* (Warszawa: Centrala Jubilerska „Jubiler". Zjednoczenie Wiodące Przemysłu Jubilerskiego w Polsce, 1967).
Gmurczyk Roman, *Organizacja cepeliowska w latach 1949–2014. Fakty i ludzie* (Warszawa: Fundacja „CEPELIA" Polska Sztuka i Rękodzieło, 2014).
Huml Irena, *Ars Argenti. Srebro – artyści – biżuteria. Legnicki Festiwal SREBRO* (Legnica: Galeria Sztuki Legnicki Festiwal SREBRO), 2014.
Kasprzak Miler Agnieszka, Frąckiewicz Anna, *Polska biżuteria artystyczna z lat 1945–1950 ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie* (Warszawa: Wydawnictwo DiG, 1999).
Kuczyńska Teresa, *Sztuka jubilerska Cepelii* (Warszawa: Wydawnictwo Spółdzielcze, 1984).
Kwiatkiewicz Magdalena Maria, Myśliński Michał, *Od pomysłu do przemysłu. Biżuteria PRL z kolekcji Marii Magdaleny Kwiatkiewicz 14 kwietnia – 09 czerwca 2023 r.* (Poznań: Galeria YES, 2023).
Kwiecień Anna, *Polska biżuteria srebrna w latach 1945–1980 z kolekcji w Muzeum w Gliwicach* (Legnica: Biuro Wystaw Artystycznych, Okręgowe Muzeum Miedzi w Legnicy, Muzeum w Gliwicach, 1990).
Malicki Władysław, *Wzornik wyrobów jubilerskich* (Warszawa: Zjednoczenie Wiodącego Przemysłu Jubilerskiego w Polsce, 1966).
Myśliński Michał, *Pamiątka znad morza. Wytwórnia Wyrobów Bursztynowych w Gdańsku. Historia i produkcja* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2024).
Myśliński Michał, *Rozbite Zwierciadło. Biżuteria i galanteria Spółdzielni Przemysłu Artystycznego „Imago Artis"* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2015).
Myśliński Michał, *Srebro z Poznania. Biżuteria i galanteria Spółdzielni Pracy Rękodzieła Artystycznego „Rytosztuka"* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2017).
Myśliński Michał, *Sztuka małych form. Studia nad produkcją i wzornictwem polskiej biżuterii w latach 1945–1989* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021).
Spiszak Józef, *Organizacja branży złotniczo-jubilerskiej w ramach Cepelii* (Kraków: [druk wewnętrzny], 1975).

Rozdziały w monografiach

Huml Irena, „Imago Artis – krakowskie zwierciadło sztuki. Spółdzielnia Pracy Rękodzieła Artystycznego 1947–1998", w *Rzemiosło artystyczne i wzornictwo*

w Polsce. Biżuteria w Polsce. Amulet. Znak. Klejnot, red. Katarzyna Kluczwajd (Toruń: Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział Toruń, 2003), 102–108.

Kasprzak Miler Agnieszka, „Wpływ Biura Nadzoru Estetyki Produkcji na kształt polskiej biżuterii artystycznej", w *W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, red. Maria Dłutek, Anna Kostrzyńska-Miłosz (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2011), 255–264.

Wiszniewska Anna, „Dzieje Wytwórni Wyrobów Jubilerskich Warmet w świetle badań archiwalnych", w *Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce. Od klejnotów królewskich po biżuterię ubogą. O biżuterii w Polsce*, red. Katarzyna Kluczwajd (Toruń: Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział Toruń, 2015), 111–116.