

Biografistyka Pedagogiczna  
Rok 9 (2024) nr 3  
ISSN 2543-6112; e-ISSN 2543-7399  
DOI: 10.36578/BP.2024.09.69

**Anna Kostrzyńska-Miłosz\***  
**Anna Wiśnicka\*\***

## **Maria Chomentowska – uczennica i mistrzyni O dwóch punktach zwrotnych w biografii projektantki**

### **Maria Chomentowska: Student and Master A Biographical Study with Focus on Two Key Transitions**

**Abstract:** The text centers around two important aspects within the biography of one of Poland's most famous industrial designers – Maria Chomentowska. The first turning point, defining her entire future professional career, was the decision to abandon her studies in the field of painting and enroll in Prof. Jan Kurzątkowski's studio at the Department of Interior Design at the Academy of Fine Arts in Warsaw. It was largely dictated by disagreement with the didactic methods applied at the department during that time. The article considers the artist's interest in issues of design for children and adolescents as the second turning point. The very idea of design focused on the young user was a novelty at the time and aligned with research on the psychology of child and adolescent development, the results of which proved the relationship between well-being and intellectual development, and the learning and working environment. It allowed Maria Chomentowska to create numerous innovative projects that were part of the new trend of creating work- and study-friendly spaces. Examples

\* Anna Kostrzyńska-Miłosz (ORCID: 0000-0003-3206-6031) – dr hab., prof. IS PAN, kierowniczka Pracowni Rzemiosła Artystycznego i Designu w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk; kontakt: anna.kostrzynska-milosz@ispan.pl.

\*\* Anna Wiśnicka (ORCID: 0000-0002-6821-529X) – dr, adiunkt na Wydziale Nauk Humanistycznych na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie; kontakt: a.wisnicka@uksw.edu.pl.

of realizations maintained in this manner include furniture for children's rooms, school desks, and, in a broader context, the unique interior design of the Catholic University of Lublin. The text analyzes Maria Chomentowska's biography in terms of two decisive moments that marked a breakthrough in her career and influenced subsequent generations of industrial form designers.

**Keywords:** design, Polish design, Maria Chomentowska, biography, Jan Kurzątkowski, Department of Interior Design at the Academy of Fine Arts in Warsaw, Catholic University of Lublin, female designer.

**M**aria Chomentowska jedna z najznakomitszych projektantek w historii powojennego polskiego designu. Jej twórczość, poza dwoma krótkimi artykułami, nie doczekała się opracowania<sup>1</sup>, a obfituje w ciekawe zwroty w biografii, które miały zasadniczy wpływ na jej twórczość. Pierwszy z nich jest ściśle związany z okresem studiów oraz zmianą kierunku kształcenia i spotkaniem z profesorem Janem Kurzątkowskim, który wywarł istotny wpływ na jej twórczość projektową. Drugim była fala zainteresowania designem dla dzieci i młodzieży oraz decyzja o opuszczeniu Warszawy i rozpoczęciu pracy w Lublinie przy projektowaniu wnętrz Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Niniejszy tekst ma na celu ukazanie dwóch kluczowych zwrotów w profesjonalnym życiu Chomentowskiej, które zaważyły na jej karierze zawodowej i doprowadziły do wypracowania przez nią dystynktywnego stylu, który zaowocował wieloma bezprecedensowymi realizacjami na polu rodzimego designu. Dla klarowności wywodu tekst podzielono na dwie części: 1) *Uczennica* – ukazującą przełom okresu studiów oraz 2) *mentorka* – w którym omówione zostały zagadnienia specyficznej dziedziny projektowania podjętej przez Chomentowską.

1 A. Mağa, *Maria Chomentowska. Pod znakiem IWP*, w: *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku*, red. Cz. Frejlich, Kraków 2013, s. 236–247; M. Domagała, *Maria Chomentowska – zapomniana projektantka, która stworzyła ikony polskiego designu i umeblowała KUL*, „Gazeta Wyborcza”, 15 kwietnia 2018, <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,23263660,maria-chomentowska-zapomniana-projektantka-ktora-stworzyla.html?disableRedirects=true>, dostęp: 18.04.2023.

## Uczennica

Artystka urodziła się 14 czerwca 1924 r. w Warszawie (zmarła w 2013 r.). Jej rodzina pochodziła z Prudyszcz pod Mińskiem. Nie znana jest dokładna data rozpoczęcia nauki związanej z początkiem projektowania. Wiadomo, że podczas okupacji uczęszczała do Żeńskiej Szkoły Architektury im. Stanisława Noakowskiego. Ta szkoła z przedwojennymi tradycjami, powstała w 1927 r., cztery lata później przekształcono ją w trzyletnią Żeńską Szkołę Architektury. Podczas drugiej wojny światowej Niemcy zgodzili się na działalność szkoły i kontynuowanie nauki zawodu „kreślarek architektonicznych”. Ale nawet wówczas program nauczania przewidywał zaznajamianie uczennic ze sztuką oraz rozwijanie umiejętności rysowania z natury. Pojawiały się takie przedmioty jak Słońce w architekturze czy Muzykologia. Zajęcia z projektowania wzbogacały koncerty Wandy i Kazimierza Wiłkomirskich z odpowiednio do projektów dobraćanymi utworami<sup>2</sup>.

W 1945 r. Chomentowska podjęła pracę w Biurze Odbudowy Stolicy, a także zaczęła studiować malarstwo na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (ASP). Niewątpliwie zajęcia prowadzone w Żeńskiej Szkole Architektonicznej rozbudziły jej zamiłowania artystyczne, jednak prawdziwy zwrot w formowaniu się jej estetycznych upodobań nastąpił podczas studiów na Akademii. Na Wydziale Malarstwa ASP, na którym rozpoczęła studia, wkraczała nowa doktryna artystyczna – socrealizm. Narzucała bardzo konkretne tematy i formę. Takie podejście do sztuki nie odpowiadało wielu studentom, wśród nich znalazła się Chomentowska. Kiedy w 1949 r. w ASP powołano Studium Specjalne Architektury Wnętrz, a rok później Wydział Architektury Wnętrz<sup>3</sup>, zaczęła studiować na tym wydziale. Nie był to przypadek jednostkowy, wielu późniejszych artystów malarzy podejmowało naukę tego kierunku, ponieważ:

- 2 W. Świątkowski, *Żeńska Szkoła Architektury*, <https://www.tab.edu.pl/images/Galerie/Historia/57-97.pdf>, dostęp: 28.04.2023. Chomentowska nie mogła się w niej uczyć po wojnie, ponieważ jej działalność wznowiono dopiero w 1957 r.
- 3 Wydział Architektury Wnętrz powstał w 1950 r. z inicjatywy Wojciecha Jastrzębowskiego w wyniku połączenia Akademii Sztuk Pięknych i Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych; A. Lewicka-Morawska, *Zarys dziejów Wydziału Architektury Wnętrz część druga 1945–1975*, w: *Wydział Architektury Wnętrz. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1950–1978*, red. K. Olesińska, Warszawa 2017, s. 13.

„Nie wiadomo jak ma wyglądać socrealizm na tym wydziale”. Nieśmiało myślano o wprowadzaniu, podobnie jak w architekturze, elementów klasycyzmu i historyzmu, które miały być wyrazem nowej doktryny. Jednak Wydział Architektury Wnętrz znany był z braku indoktrynacji, ta swoboda twórcza przyciągała młodych adeptów sztuki. Wprowadzano wówczas innowacyjne metody nauczania tworzone makiety „we właściwych albo zastępczych materiałach”<sup>4</sup>, które później przyjęły się w całym szkolnictwie plastycznym. Ponadto uczyli tu znani przedwojenni projektanci: Wojciech Jastrzębowski, klasyk polskiego art deco, Czesław Knothe, kładący nacisk na funkcjonalność przedmiotów, i Jan Kurzątkowski dla którego najważniejsza była znajomość rzemiosła i materiału<sup>5</sup>. Właśnie ten artysta został mistrzem Chomentowskiej i pod jego kierunkiem przygotowywała, nigdy nie ukończony, dyplom. Kurzątkowski wyznawał idee „doskonałości formy, surowca i wykonania”, które niewątpliwie przekazał swojej uczennicy. Spotkanie tak wspaniałej indywidualności twórczej było punktem zwrotnym w życiorysie artystycznym Chomentowskiej. Kurzątkowski był pionierem papieroplastyki, początkowo tworzył papierowe oprawy różnych uroczystości, później również małe figurki. Interesowała go bryła i przestrzeń. Jedność sztuk plastycznych to było hasło, które wielokrotnie przekazywał swoim uczniom. Jak pisał w swoich notatkach, początkowo interesowało go malarstwo ścienne, z którym łączyło się zainteresowanie kolorem we wnętrzu i w konsekwencji całym wnętrzem. Ponieważ właśnie wnętrze łączy „wszystkie zasadnicze problemy plastyczne: bryły, płaszczyzny, kolor. [...] wielość w jedności”<sup>6</sup>.

Artysta obawiał się, że program studiów na Wydziale Architektury Wnętrz zaburza relację uczeń – mistrz, ponieważ studenci rozwijali się w różnych dyscyplinach równocześnie, studiując u wielu profesorów. W tym samym czasie uczono wystawiennictwa, projektowania wnętrz mieszkalnych, reprezentacyjnych, szczygółu architektonicznego. To odmiennie kształtowało studentów Wydziału Architektury od uczniów malarstwa czy grafiki, który wybierali pra-

4 J. Kurzątkowski, *Plastyk – pedagog, społecznik*, „Przegląd Artystyczny”, 5 (1954) s. 3.

5 Por. A. Różańska, Szymczyk J., Kujawa L., Balcerzak K., *Classics of Polish Design. Furniture Icons from the Polish People’s Republic (PRL)*, „Annals of Warsaw University of Life Sciences – SGGW Forestry and Wood Technology”, 116 (2021) s. 61–77

6 *Wydział Architektury Wnętrz*, s. 95.

**Il. 1. Jan Kurzątkowski,  
krzesło, 1956.**

Archiwum A. Kostrzyńskiej-Miłosz.



cownię u konkretnego profesora. Kurzątkowski był zdania, że ta wielość zadań przyszłych architektów hamuje ich rozwój, relacja mistrz – uczennica była dla niego istotna, dawała możliwość przekazania i kontynuacji idei absolutnej spójności intuicji i wrażliwości z chłodną, czysto racjonalną postawą wobec tych elementów, które wiążą się z praktyczną stroną projektu i jego realizacją. Chomentowska przejęła sposób myślenia swojego mistrza o wnętrzu i kształtowaniu tworzywa, jakim była sklejka drewniana, przypominająca, na etapie początkowym, kartkę papieru.

Jednym z pierwszych projektów Kurzątkowskiego ze sklejki było tzw. krzesło z językiem, pokazane na I Ogólnopolskiej Wystawie Architektury Wnętrz, było to siedzisko z oparciem wykonanym z jednego płata sklejki, jedynie przeciętym w partii środkowej ze względów technologicznych. Najczęściej projekty, w których brano pod uwagę wykorzystanie sklejki, w miarę taniego i w latach pięćdziesiątych dostępnego materiału, ograniczały się do stereotypowego lekko wygiętego kwadratu siedziska i łukowo wygiętego wydłużonego owalu

stanowiącego oparcie<sup>7</sup>. Krzesło Kurzątkowskiego „wyrasta” z płata sklejki i ma się wrażenie, że można by go znów złożyć. Projekt ten powstał przed 1952 r., kiedy Chomentowska była jeszcze studentką. Artystka w podobny sposób „potraktowała” zaplecek foteli sali konferencyjnej Domu Literatury. Tu także podłokietniki są wygiętymi fragmentami uciętych pasów sklejki, stanowiących jednorodną całość. Obydwa projekty powstały mniej więcej w tym samym czasie, w latach 1950/51.

Kolejny bardzo znany projekt Kurzątkowskiego to krzesło określane jako „krzesło z płata sklejki”<sup>8</sup> z 1956 r. To kwintesencja sposobu myślenia o bryle mebla budowanej z płaszczyzn wygiętej sklejki. Nie mamy tu do czynienia z trójwymiarowością poszczególnych elementów nóg czy zaplecka. Oczywiście takie formowanie sprzętów narzucał materiał – sklejka, która tu nie wypełniała jedynie płaszczyzn oparcia czy siedziska, ale kształtowała całość. Lata pięćdziesiąte to czas powojenny, kiedy brakowało materiałów, a lite drewno było towarem droгим i deficytowym, to skłaniało do użycia sklejki. Oszczędność szła w parze z dążeniem do funkcjonalności i podniesienia estetyki sprzętów.

Chomentowska rozstała się z Akademią Sztuk Pięknych nie obroniwszy dyplomu. Decyzję swoją uzasadniała chęcią pracy przy projektowaniu mebli, a nie prowadzeniu prac badawczych czy analiz, co było zadaniem osób z dyplomem magistra. Ten argument wydaje się dyskusyjny, ponieważ później zajmowała się pracami teoretycznymi, a nawet pisała artykuły. Pewna nonszalanckość związana z zakończeniem studiów bez dyplomu mogła także wywodzić się z tradycji przedwojennej, kiedy uważano, że artystą się jest niezależnie od stopnia wykształcenia akademickiego i często nie robiono dyplomu.

Już w 1951 r. Chomentowska związała się zawodowo z Instytutem Wzornictwa Przemysłowego (IWP) w Warszawie, gdzie przepracowała 26 lat (do 1976 r.). Jednak kontynuowała współpracę ze swoim mistrzem, prof. Kurzątkowskim, uczestnicząc w pracach zespołu tworzącego projekt wnętrza mieszkalnego, „dwóch pokoi z kuchnią”, na Ogólnopolską Wystawę Architektury Wnętrz

7 S. T., *Nowe modele IWP*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Dodatek do miesięcznika «Przemysł Drzewny»”, 1 (1959) s. 41–44.

8 *Wystawa Spółdzielni Artystów Plastyków ŁAD XXX*, katalog wystawy, Warszawa 1956, s. 34–35.

**II. 2. Maria Chomentowska, Sala konferencyjna Domu Literatury, 1949, Warszawa.**



Archiwum A. Kostrzyńskiej-Miłosz.

w 1957 r.<sup>9</sup>. Tu zaprezentowała mebel, w którym wyraźnie widoczne były wpływy mistrza, krzesło, ze względu na kształt oparcia nazywane „Płucka”.

9 *Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz. Kwiecień 1957. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1957, s. 16.*



**Il. 3. Maria Chomentowska,  
krzesło „Płucka”, 1956.**

Archiwum A. Kostrzyńskiej-Miłosz.

Założony w 1950 r. przez Wandę Telakowską IWP otrzymywał przemysłowe odpady produkcyjne, również sklejki. Chomentowska wykorzystała właśnie takie elementy w prezentowanym na ekspozycji krześle. Wygięła je i połączyła w części środkowej paskiem skóry. W ten sposób uzyskała elastyczność oparcia, uzyskując funkcjonalność, oszczędność materiału i piękną organiczną formę.

Zatem zostały spełnione postulaty

Dążenia do doskonałości formy, czyli kształtu, wynikającego z artystycznego założenia, z celu praktycznego, któremu ma przedmiot służyć, z natury materiału, z jakiego powstaje, i techniki, jaką jest wykonany, spotyka się to z dążeniem do doskonałości surowca, czyli używania prawdziwych, niepodrabianych solidnych materiałów i zamyka się dążeniem do doskonałości wykonania czyli dobrej, uczciwej, precyzyjnej roboty<sup>10</sup>.

10 J. Warchałowski, „Ład”. *Wytwórnia artystyczna*, „Sztuka i Praca”, 2 (1928) nr 17/20, s. 38–39.



To hasło, głoszone w Spółdzielni Artystów „Ład”, do której należał Kurzątkowski, zostało spełnione również przez jego uczennicę Chomentowską.

Kolejne projekty artystki, w których widoczne są wpływy myślenia projektowego jej Profesora, to krzesło „Pająk”, czyli krzesło typ 288 z 1956 r., i „stolik na nogach deskowych” zaprezentowane w 1960 r. w czasopiśmie „Architektura” jako wzorowe rozwiązania Instytutu Wzornictwa Przemysłowego<sup>11</sup>. W tym wypadku Chomentowska podobnie jak Kurzątkowski do stworzenia konstrukcji mebla użyła wyłącznie sklejki. To wyróżnia te meble, być może źródła inspiracji projektów są tożsame i zarówno artystka, jak i jej mistrz inspirowali się meblarstwem skandynawskim z lat trzydziestych. Jednak należy zauważyć, że na gruncie polskim, z małym wyjątkiem, jedynie tych dwoje artystów stosowało sklejkę jako materiał konstrukcyjny. Tym wyjątkiem była Teresa Kruszewska<sup>12</sup>.

Niewątpliwie zetknięcie się Chomentowskiej z Kurzątkowskim w ASP było punktem zwrotnym w jej biografii. Profesor przekazał jej nie tylko idee jedności sztuk, ale także sposób myślenia o formie i funkcjonalności sprzętów. Artystka, zachowując swobodę twórczą, podążała drogą, którą wskazywał, tworząc w trudnych warunkach dostępności materiałów i możliwości produkcyjnych<sup>13</sup>. Pracując w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, Chomentowska mogła podejmować nowe tematy – stała się osobą wyznaczającą trendy, jedną z najbardziej znaczących i rozpoznawalnych projektantek Polski powojennej.

11 J. Putowska, *Meble seryjne Instytutu Wzornictwa Przemysłowego*, „Architektura”, 6 (1960) s. 218.

12 *Teresa Kruszewska: architekt wnętrz – twórczość = Interior Designer – Works*, koncepcja i red. nauk. kat. H. Noskiewicz-Gałązka, tł. M. Witkowska, Warszawa 2012.

13 Do najważniejszych ekspozycji w których Chomentowska brała udział, należy zaliczyć II Ogólnopolską Wystawę Architektury Wnętrz i Sztuki Zdobniczej w Warszawie (1957) oraz Ekspozycję Mebli Szkolnych w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie (1965, 1966). W 1961 r. wzięła udział w Triennale Sztuki Użytkowej w Mediolanie. Niestety projekty, które budziły największe zainteresowanie odbiorców, wystawiane w kraju i zagranicą, nie doczekały się produkcji na szerszą skalę. Projekt krzesła „Płucka” mimo, że częściowo wykonany z odpadów produkcyjnych, skopiowano w kilkudziesięciu egzemplarzach w stolarni Instytutu Wzornictwa Przemysłowego do końca lat pięćdziesiątych. Niewielką serię siedziska „Pająk” wykonano również dla IWP w Fabryce Mebli Giętych w Radomsku.

## Mistrzynie

Drugim punktem zwrotnym w biografii Chomentowskiej było niewątpliwie zainteresowanie się kwestiami projektowania dedykowanego dzieciom i młodzieży. Do tej kategorii projektów zaliczyć można meble dla dzieci w wieku przedszkolnym i szkolnym oraz wyposażenie wnętrz szkół, uniwersytetów oraz akademików. Wśród tych prac ważne miejsce zajmowały meble dziecięce. Projektantka była orędowniczką wyodrębnienia przestrzeni dla najmłodszych, której umeblowanie odpowiadałoby na specyficzne potrzeby dzieci. W wywiadzie z 1963 r. mówiła, że

dziecko powinno mieć własny kąt, choćby najskromniejszy: to wyrabia samodzielność, czy gospodarowania zabawkami, książkami, ubraniami<sup>14</sup>.

Meble dziecięce projektowane przez Chomentowską cechowało subtelne połączenie kolorowej estetyki i lekkich, giętych form oraz pragmatyczne podejście, objawiające się wielofunkcyjnością oraz możliwością modyfikacji wraz ze wzrostem użytkownika. O walorach wizualnych w projektach dla dzieci pisano w Informatorze Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, podkreślając ich wagę zarówno dla użytkownika, jak i projektanta:

ważnym czynnikiem w wyrazie sprzętu domowego jest kolor. Dzieci lubią kolory – zwłaszcza kolory ciepłe i pełne. Wykończenie „mebelków” barwnym lakierem daje szerokie pole dla inwencji plastyka-projektanta. W koloryzacji mebla dziecięcego obowiązują ogólne zasady zgodności z formą i celowością. Niekiedy słusznym jest malowanie niektórych tylko elementów sprzętu przy pozostawieniu innych w drzewie naturalnym. Żywa barwność kącika dziecięcego nie tylko zaspakaja upodobanie dziecka do dekoracyjności, lecz stanowić może pożądaný barwny akcent dla całości wnętrza pokoju<sup>15</sup>.

14 M. Chomentowska, *Wywiad*, „Ty i Ja”, 6 (1963) s. 15.

15 J. Putowska, *Sprzęty dla dzieci w wieku przedszkolnym*, „Informator Instytutu Wzornictwa Przemysłowego”, 3 (1956) s. 53.

Sugestie dla projektantów, do których odnosiła się również Chomentowska, z czasem nabierały innego wydźwięku, uzupełnionego wynikami badań pedagogów.

Na gruncie rodzimym konieczność stosowania pryncypiów nowoczesnej pedagogiki w projektowaniu mebli dla dzieci jest szerzej omawiana już w latach pięćdziesiątych na łamach prasy branżowej, choć badania i prace nad tym zagadnieniem realizowano znacznie wcześniej. Świadczą o tym działania Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci, które w okresie międzywojennym posiadało m.in. własną wzorcownię<sup>16</sup>. Biuletyn IWP powołuje się na teksty Erwina Andrä oraz teorie Maxima Gorkiego, których zalecenia dotyczące fundamentalnej roli zabawy w rozwoju dzieci powinny znaleźć odbicie w projektowaniu przeznaczonych dla nich produktów<sup>17</sup>. Podkreślana była rola koloru i wykończenia (lakierowanie zapewnia łatwość utrzymania mebli w czystości) oraz przywołane były projekty zagraniczne, które wykonywano w omawianym okresie z mas plastycznych i mieszanek żywic<sup>18</sup>. Autor tekstu zwrócił przy tym uwagę, by projekty pełniły również rolę katalizatora dobrych nawyków, m.in. motywując najmłodszych do zachowania porządku dzięki odpowiednio pomyślanym meblom do przechowywania książek i zabawek. W pracach Chomentowskiej postulaty te stanowią *clue* praktyki projektowej i ukazują realną zmianę w postrzeganiu dzieci jako świadomych użytkowników. Warto również dodać, że polscy projektanci znali progresywne tendencje w projektowaniu dla najmłodszych oraz założenia pedagogiki skandynawskiej, które podkreślały, że całość wyposażenia wnętrz powinna być przyjazna dzieciom. W szczególności

16 Tamże, s. 46.

17 M. Żwinis, *Meble dziecięce (druga wersja dla mieszkań typowych)*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Dodatek do miesięcznika «Przemysł Drzewny»”, 2 (1956) s. 31–36.

18 Prekursorami nowoczesnych projektów dla dzieci w latach pięćdziesiątych XX w. w Stanach Zjednoczonych była para projektantów Ray i Charles Eames, którzy łączyli nowoczesne, łatwe w utrzymaniu materiały z oryginalną formą i żywą paletą kolorów; P. Kirkham, *Charles and Ray Eames. Designers of the Twentieth Century*, Cambridge, MA – London 2001, s. 143–260.

zaznaczali jednak konieczność tworzenia projektów mebli, które odpowiadają szybko zmieniającym się potrzebom dzieci<sup>19</sup>.

#### II. 4. Maria Chomentowska, Łóżeczko rozwojowe, 1971.



Źródło: „My, Meble, Mieszkanie”, 3 (1971).

Mebelki dziecięce Chomentowskiej z lat 1959–1961 wyróżniają się opływowymi kształtami, uzyskanymi dzięki wykorzystaniu giętej sklejki, kontrastowymi kolorami oraz dodatkami ułatwiającymi mobilność i transformację – uchwytami oraz otworami pozwalającymi na przekształcanie mebli w zależności od potrzeb. Dzięki takiemu rozwiązaniu projekty mogły pełnić kilka funkcji, nie zabierając jednocześnie miejsca, które było deficytem w mieszkaniach omawianego okresu. Bujany stołek stawał się podstawą krzesła, które dzięki zmianie wysokości mogło służyć dziecku wraz ze zmieniającym się wzrostem. Zabawa formą, możliwa dzięki znajomości materiałów, obecna była w wielu projektach Chomentowskiej. O doskonałym opanowaniu umiejętności pracy ze sklejką świadczy nagroda przyznana jej na konkur-

19 M. Żwinis, *Meble dziecięce (pierwsza wersja dla mieszkań typowych)*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Dodatek do miesięcznika «Przemysł Drzewny»”, 6 (1955) s. 27–28.

sie Zjednoczenia Przemysłu Meblarskiego w 1974 r. Jak pisze Irena Huml, projekty Chomentowskiej

były udoskonalonymi pomysłami z pierwszego pleneru w Hajnówce w 1971 roku, na którym spotkali się w fabryce sklejek i fornirów artyści różnych specjalności i środowisk<sup>20</sup>.

Meble dla dzieci są przykładem kreatywnego wykorzystania potencjału sklejk – jej niskiej ceny, lekkości oraz możliwości uzyskania ciekawych, optywowych form.

W podobnym duchu ponadczasowości utrzymany jest projekt tzw. łóżka rozwojowego, które połączone jest z miejscem do przechowywania w postaci zintegrowanych półek. W zamyśle projektantki miało ono służyć dziecku od pierwszych miesięcy życia, aż do wieku nastoletniego<sup>21</sup>. Chomentowska była propagatorką mebli wielofunkcyjnych nie tylko dla najmłodszych<sup>22</sup>. Jej doświadczenie w tworzeniu kreatywnych rozwiązań dla mieszkań o niewielkim metrażu pozwalało na optymalne wykorzystanie ograniczonej przestrzeni<sup>23</sup>, co miało potem bezpośrednie przełożenie na prace projektowe dla dzieci oraz młodzieży szkolnej. Podejmując temat mebli dla dzieci i możliwości dopasowania ich do zmieniających się potrzeb, warto nadmienić, iż Chomentowska nie była głosicielką teorii wielopokoleniowych projektów, których jakość miała zapewnić długowieczne użytkowanie. Wręcz przeciwnie, designerka była orędowniczką niepopularnego poglądu,

że meble nie powinny stanowić lokaty kapitału: solidne, drogie, raz na całe życie. Powinny bezboleśnie dla kieszeni właściciela zmieniać się wraz z potrzebami użytkowników<sup>24</sup>.

20 I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 197.

21 M. Chomentowska, *Meble dla naszych dzieci*, „My, Meble, Mieszkanie”, 3 (1971) s. 48–51.

22 R. Terlikowski, *Niektóre czynniki kształtujące współczesne wnętrza mieszkalne*, „Wiadomości Instytutu Wzornictwa Przemysłowego”, 3–4 (1963) s. 7–11, s. 9.

23 M. Chomentowska, *Meble do mieszkań typowych*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Dodatek do miesięcznika «Przemysł Drzewny»”, 5 (1955) [brak numeracji stron].

24 M. Chomentowska, *Wywiad*, s. 15.

Poza wszelkimi czynnikami zewnętrznymi, pozwala to lepiej zrozumieć motywacje projektantki oraz jej decyzje związane m.in. z wyborem materiałów do produkcji mebli.

Wraz ze zmianami społecznymi lat pięćdziesiątych, coraz większą uwagę zaczęto przywiązywać do projektów, które dedykowane były konkretnym typom wnętrz. Przykładem są meble do mieszkań o niewielkich metrażach<sup>25</sup>, budynków użyteczności publicznej<sup>26</sup> czy meble dla dzieci. Ostatni z typów mebli jest pokłosiem zmiany mentalności i postrzegania dzieci, których początków upatruje się już w wieku dziewiętnastym, a których apogeum przypada na wiek dwudziesty, będący świadkiem mentalnej i systemowej ewolucji społeczeństwa. Zmiany te dotyczyły nie tylko projektów wykorzystywanych w domach, ale obejmowały również przestrzenie edukacyjne – przedszkola oraz szkoły. Istotnym czynnikiem, powiązaniem bezpośrednio ze społecznym postrzeganiem dzieci, było wprowadzenie zmian z nomenklaturze klas. Jak zaznacza Dorota Jędruch, zmiana ta

[...] dokonała się jednak w połowie XIX w., gdy w efekcie m.in. wprowadzenia w klasach tzw. nauczania wzajemnego, długie wieloosobowe ławy zaczęto zastępować starannie zaprojektowanymi dwu- lub nawet jednoosobowymi siedziskami, ułatwiającymi uczniom swobodne poruszanie się w ławce podczas zajęć<sup>27</sup>.

Wiek dwudziesty, szczególnie okres powojenny, jest w świecie Zachodu utożsamiany z ogromnym wzrostem zainteresowania dzieckiem oraz jego

- 25 K. Rzehak, *Mieszkanie dla każdej rodziny. Związki pomiędzy normatywami budownictwa wielokopłowego lat 70. a projektowaniem mebli w tym okresie i stylem wnętrz „mieszkań w blokach” na przykładzie dokumentacji pokazu studialnego IWP na radomskim Osiedlu Ustronie*, „Człowiek i Społeczeństwo”, 43 (2017) s. 127–144, DOI: 10.14746/cis.2017.43.8.
- 26 A. Różańska, *Classics of Polish Design. Post-war Polish Furniture Design*, „Annals of Warsaw University of Life Sciences – SGGW Forestry and Wood Technology”, 115 (2021) s. 85–94, DOI: 10.5604/01.3001.0015.6370.
- 27 D. Jędruch, *Szkoła na wolnym powietrzu – projekty mebli E. Beaudoina i M. Lodsza dla szkoły w Suresnes (1932–1935) w świetle przemian w pedagogice i projektowaniu wnętrz szkolnych we Francji lat 20. i 30. XX wieku*, „Artium Quaestiones”, 32 (2021) s. 113–130, DOI: 10.14746/aq.2021.32.5.

potrzebami emocjonalnymi. Design jako czuły barometr zmian społeczno-kulturowych doskonale odzwierciedlał nową narrację wokół najmłodszych oraz ich miejsca w społeczeństwie. W katalogu towarzyszącym słynnej wystawie w nowojorskim MoMA pt. *Growing by design 1900–2000. Century of the Child* przeanalizowano liczne projekty świadczące o zainteresowaniu tematem designu dla dzieci oraz jego liczne konotacje kulturowe. Juliet Kinchin podniosła w nim bardzo istotną kwestię powiązania projektowania dla dzieci z pojawieniem się na arenie designu kobiet-projektantek, które często były w dyskusie taktowane protekcyjnie i stereotypowo, poddawane zabiegom infantyliżacji, gdyż ich prace postrzegane były jako mniej poważne. Istotna jest jednak zmiana, która dokonała się w latach siedemdziesiątych za sprawą rodzącej się estetyki feministycznej i postmodernistycznej, których

[...] podejście do teorii i praktyki służyło walidacji cech postrzeganych jako stereotypowo kobiece lub dziecięce, co znalazło odzwierciedlenie w powstaniu studiów kobiecych i dziecięcych jako samodzielnych dyscyplin akademickich<sup>28</sup>.

Przyglądając się źródłom drukowanym, odnosi się wrażenie, że Chomentowska, dzięki ugruntowanej pozycji na polu wzornictwa dla dorosłych, nie podzieliła losu wielu projektantek, których dokonania oceniano przez pryzmat designu dla najmłodszych. Można z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że fakt ten mógł wynikać z sytuacji politycznej i wagi, jaką przywiązywano do działań związanych z budową tzw. tysiąca szkół na tysiąclecie państwa polskiego.

Od początku lat pięćdziesiątych Chomentowska współpracowała z interdyscyplinarnym zespołem specjalistów, m.in. pedagogami, psychologami i fizjologami, wynikiem czego była seria projektów dla mebli dla szkół<sup>29</sup>. Ministerstwo Oświaty zwróciło się do Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, by przygotować koncepcje wyposażenia nowoczesnych i ekonomicznych wnętrz, powstających wówczas szkół podstawowych. Prace te były ściśle związane z planem otwarcia

28 J. Kinchin, *Hide and Seek: Remapping Modern Design and Childhood*, w: *Growing by Design 1900–2000. Century of the Child*, red. J. Kinchin, A. O'Connor, New York 2012, s. 10–27, s. 17, tłum. cyt. autorki.

29 I. Kozina, *Polski design*, Warszawa 2015, s. 128.

tysiąca szkół, a projekty IWP, o charakterze eksperymentalnym, miały stanowić próbę ukonstytuowania nowych standardów dla placówek edukacyjnych. Jak pisała Chomentowska,

IWP zebrał sporą ilość materiałów krajowych i zagranicznych, które przeanalizowano i opracowano w formie ogólnych wytycznych do projektowania mebli szkolnych. Dopuszczają one szereg rozwiązań zupełnie różnych, zależnie od charakteru szkoły, wieku uczniów oraz możliwości materiałowych i technicznych zakładów produkujących. Cały ten materiał łącznie z dokumentacją zaprojektowanego przykładowo zestawu, z uwagami obecnych użytkowników tych mebli, którymi są dzieci i nauczyciele szkoły żoliborskiej, oraz z uwagami dotyczącymi produkcji, jest do dyspozycji wszystkich zainteresowanych<sup>30</sup>.

Projektantka wspominała również, że z uwagi na problemy z dostępem do materiałów, nie zastosowano popularnych wówczas za granicą tworzyw sztucznych, a całość konstrukcji wykonano z płyt drewnianych oraz giętej sklejki, co znacząco wpłynęło na ekonomiczną stronę projektu. Najwięcej uwagi poświęcono w pracach miejscom nauki – ławom szkolnym, które zaprojektowano z myślą o kwestiach ergonomii oraz dobrostanie ucznia-użytkownika, uwzględniając jednocześnie specyfikę polskich placówek, na którą składały się czynniki ekonomiczne oraz przeludnienie klas. Najpopularniejszy, jednoosobowy model, który stosowano już wówczas na zachodzie Europy oraz w Stanach Zjednoczonych, nie został uwzględniony z uwagi na zbyt liczne klasy, które nie miały odpowiednich warunków lokalowych. Zaprojektowane w IWP ławy z pulpitemi i miejscem do przechowywania odpowiadały potrzebom najmłodszych uczniów, a jednostki składające się z dwóch osobnych części – blatów oraz siedzisk, dawały możliwość wykorzystania ich poza zajęciami dydaktycznymi, gdy potrzebne były dodatkowe miejsca do siedzenia. Tekst Chomentowskiej ukazuje dogłębne zrozumienie potrzeb oraz świadczy o ogromnej świadomości nowoczesnych trendów projektowych, których wdrażanie nie zawsze było możliwe z uwagi na sytuację rodzimego rynku.

30 M. Chomentowska, *Meble szkolne*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Dodatek do miesięcznika «Przemysł Drzewny»”, 3 (1959) s. 43–44.



Drugim projektem Chomentowskiej, który zasługuje na omówienie, jest wręcz utopijna w omawianym okresie ławeczka szkolna z giętego drewna, integrująca siedzisko z pulpitem z 1965 r. Lekka, metalowa konstrukcja łączyła wygięte siedzisko w formie żagla w kolorze żółtym, z zielonym, ruchomym pulpitem. Mebel sprzyjał samodzielnej pracy, jednocześnie pozwalając na dużą mobilność, kiedy wymagała tego potrzeba prac w większej grupie. Choć projekt był bardzo dobrze przemyślany i spełniał wymogi stawiane wówczas nowoczesnym meblom szkolnym, nie wpisał się w założenia ekonomiczne, które obrano dla tzw. tysiłątek. Anna Maga, przywołując prace Chomentowskiej, podkreślała, że

istniała realna potrzeba szkół i meble produkowano w wielkich seriach. Ale te warianty, które weszły do produkcji, były najprawdopodobniej wynikiem pewnego kompromisu z fabrykami. Są poprawne, znamy je ze szkół, ale nie pamiętamy ich dokładnie, bo nie wyróżniły się niczym szczególnym<sup>31</sup>.

Paradoksalnie problemem pracy z 1965 była jej innowacyjność, która nie znalazła zastosowania w realiach rodzimego systemu edukacji. Ławeczka

o konstrukcji z drewna giętego, zbyt kunsztowna, by sprawdziła się w masowej produkcji i krzesło z pulpitem – laboratoryjne, piękne, a jak się okazuje – niepotrzebne, bo szkoła polska w tamtym czasie nie była przygotowana na lekcje z filmem wyświetlanym z przeciwnej strony sali – wymagającym przesiadania się ucznia i odwracania się o 180 stopni w kierunku ekranu<sup>32</sup>.

Popularność, jaką Chomentowska cieszyła się w środowisku wzorniczym, zawdzięczała w dużej mierze projektom związanym z sektorem edukacji. To właśnie one poniekąd stały się przyczynkiem do zmian, które zaszły w życiu designerki w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. W 1977 r., po dwudziestu sześciu latach pracy w Instytucie Wzornictwa przemysłowego, projektantka przeprowadziła się do Lublina. Zlecony jej projekt wyposażenia wnętrza

31 A. Maga, *1955–1975 różne twarze polskiego meblarstwa*, w: *Prof. Edmund Homa i jego czasy*, red. M. Światała, M. Kołacz, Gdańsk 2020, s. 162.

32 Tamże.

**Il. 5. Maria Chomentowska, Ławka z puplitem, 1971.**

Fot. M. Korta, <https://formy.xyz/krotka-forma/maria-chomentowska-projektowanie-dla-dzieci/>, dostęp: 18.04.2023.

Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego był monumentalnym przedsięwzięciem wzorniczym utrzymanym w duchu *gesamtkunstwerk*. Wybór Chomentowskiej nie był przypadkowy, gdyż jej działania na polu wzornictwa dla szkół były powszechnie znane w prasie branżowej omawianego okresu. Sama idea projektowania nowoczesnych przestrzeni akademickich jako spójnej całości dostosowanej do potrzeb studentów ma swój początek w czasach modernizmu. Jako przykład posłużyć może budynek Bauhausu w Dessau<sup>33</sup>, którego pieczołowicie zaprojektowane wnętrza w pełni oddawały idee szkoły. Z uwagi na zastany kontekst historyczny budynku, przed Chomentowską stało zgoła inne zadanie projektowe. Designerka rozpoczęła prace nad wnętrzami KUL w 1977 r. na prośbę ówczesnego rektora uczelni Stefana Sawickiego, ich finał przypadł na 2009 r. Sawicki, wspominając początek współpracy z projektantką, odnosił się również do konieczności nadania wnętrzom uniwersyteckim spójności:

[...] byłem wtedy prorektorem i uważałem, że ktoś powinien dbać o estetykę wnętrz KUL-owskich, bo uniwersytet musi mieć pewien poziom. Maria Chomentowska wydała mi się idealną osobą. Poznałem ją latem w Kazimierzu Dolnym u Ireny i Tadeusza Byrskich. Nie śmiałem jej tego proponować, bo wiedziałem, że mieszka w Warszawie, ma prestiżową posadę, swoje środowisko, ale w końcu się odważyłem. A ona się zgodziła. Do dziś nie wiem dlaczego. Może każdy ma chwile niepewności, czy może warto iść inną drogą, potrzebuje zmiany. Może chciała wyjechać z Warszawy? Jesienią już była na KUL-u. Może to dziwić, ale najpierw to były prace zleczone, a potem nie brała pieniędzy. Ona pieniędzy nie ceniła. Robiła projekty kaplic kościołów, ołtarzy w całej diecezji, dobrze jej się powodziło. Od uczelni nie brała honorariów, traktując to jako dar dla uniwersytetu<sup>34</sup>.

Gmach Główny uniwersytetu mieści się w dawnym zespole klasztornym dominikanów, którego fundacja sięga XVII w. Pierwszą, architektoniczną,

33 M. Markgraf, *Function and Color in the Bauhaus Building in Dessau*, w: *Bauhaus. A Conceptual Model*, red. W. Thöner, Berlin-Weimar 2009, s. 196–199.

34 Maria Chomentowska, *architekt, mistrzyni skrytości. Jej rozwiązania sprzed lat wciąż są nowatorskie*, „Dziennik Lubelski”, 26 maja 2018, <https://www.dziennikwschodni.pl/magazyn/a-ona-sie-zgodzila-do-dzis-nie-wiem-dlaczego,n,1000219548.html>, dostęp: 26.04.2023.

adaptację wnętrz na potrzeby uczelni przeprowadził w latach 1920/21 Marian Lalewicz. Punktem centralnym struktury był wewnętrzny dziedziniec, który nawiązywał do architektury włoskiej<sup>35</sup>. Historyczny charakter budynku oraz jego specyfika stanowiły dla Chomentowskiej pole eksperymentów wzorniczych. Wychowana w tradycji estetyki modernizmu projektantka, której bliskie były idee funkcjonalizmu, podjęła się wieloetapowego planu zaprojektowania fasady oraz wyposażenia wnętrz uniwersytetu. Prace Chomentowskiej obejmowały zarówno części wspólne – korytarze, sale wykładowe czy stołówkę, jak i wnętrza katedr. Na szczególną uwagę zasługuje przede wszystkim spójna wizja, która mimo późniejszych zmian, jest do dziś widoczna w tzw. Gmachu Głównym uczelni. Jak pisała Aneta Kramiszewska, Chomentowska

[...] z chwilą przybycia do Lublina i rozpoczęcia pracy dla KUL sukcesywnie wypełniała swoimi dziełami przestrzeń Uczelni, w tym tę najważniejszą. W całości zaprojektowała wystrój reprezentacyjnej auli im. Stefana Wyszyńskiego, a także korytarzy I i II kondygnacji, holu głównego oraz holu I piętra.

Można więc bez wątpienia powiedzieć, że wnętrza KUL stały się realizacją najlepiej oddającą symbiotyczną relację funkcji i formy, którą projektantka zrealizowała na ogromną skalę. Świadczy o tym również zakres prac oraz ich zróżnicowanie

wszystkie te dzieła: ławki, balustrady, boazerie, osłony, poręcze, gabloty – odznaczają się funkcjonalnością, prostotą, poszanowaniem i wyeksponowaniem materiału, starannym wykonaniem. Dopełniają przestrzeń, nie dominując jej. Cechy te sprawiły, że pomimo upływu kilkudziesięciu lat, nadal pozostają „nowoczesne”, bez pretensji do bycia „awangardą”, nie zestarzały się, stały się raczej znakiem rozpoznawczym wnętrza budynku zaprojektowanego przez Jachnowiczów<sup>36</sup>.

- 35 M. Michalska, *Architektura gmachu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Historia i inspiracje stylistyczne*, „Roczniki Humanistyczne”, 48–49 (2000–2001) z. 4, s. 195–232.
- 36 A. Kramiszewska, *Aleje Raclawickie 14, Historia gmachu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, Lublin 2019, s. 136–137.

W projektach Chomentowskiej dla KUL najpełniej uwidacznia się umiejętność syntezy formy, która dzięki zgeometryzowanym kształtom nie dominuje nad historycznym charakterem wnętrza. Już w latach siedemdziesiątych designerka zaproponowała progresywne rozwiązania stylistyczne, które nie tylko były praktyczne, ale również poprawiały estetykę pomieszczeń. Najlepszym przykładem są detale, takie jak osłony kaloryferów, których zabudowa tworzy spójną całość z architekturą arkadowych korytarzy.

Wśród projektów reprezentacyjnych największy rozmach projektantka osiągnęła przy auli im. Stefana Kardynała Wyszyńskiego. Główna aula w historycznym gmachu została zaprojektowana z myślą zarówno o wykładach, jak i konferencjach. Drewniane siedziska z otwieranymi pulpitemi pozwalały na komfortowe wykorzystanie przestrzeni do różnych celów. Całość założenia cechuje geometryzacja form i prostota podkreślająca naturalne drewno.

W Nowej Auli projektantka zaproponowała rzędy ław nowoczesnie wyposażonych w zamykane blaty do pisania, lampki oraz gniazdko, zapewne do korzystania z tłumaczeń symultanicznych<sup>37</sup>.

Omawiając projekty Chomentowskiej, należy wspomnieć również ozdobny tapicerowany tron, zwieńczony herbem papieskim, który wykonano z okazji wizyty Jana Pawła II na KUL w 1987 r., którego drewnianą ramę cechuje powściągliwa prostota formy, przełamana jedynie dyskretnymi ślimacznicami na zwieńczeniu podłokietników i oparcia.

Innym przykładem stylu Chomentowskiej jest wyposażenie stołówki akademickiej z 1991 r, wizualnie przypomina on pod pewnymi względami prace Alvara Aalto dla Arteku<sup>38</sup>. Okrągłe stoły i stołki o stabilnych, giętych nogach pozwalały optymalnie wykorzystać przestrzeń, umożliwiając jednocześnie spożywanie posiłku przez przynajmniej osiem osób. Stołki, które pojawiły się w projekcie, zamiast klasycznych jadalnianych krzeseł (te wykorzystano

37 P. Byzdra-Kusz, *Nowa Aula jako wyraz upamiętnienia Stefana Kardynała Wyszyńskiego w budynku KUL*, [www.kul.pl/nowa-aula-jako-wyraz-upamietnienia-stefana-kardynala-wyszynskiego-w-budynku-kul,art\\_88759.html](http://www.kul.pl/nowa-aula-jako-wyraz-upamietnienia-stefana-kardynala-wyszynskiego-w-budynku-kul,art_88759.html), dostęp: 28.04.2023.

38 *Artek and the Aaltos: Creating a Modern World*, red. N. Stritzler-Levine, T. Riecko, New York 2016.

na stołówce dla kadry dydaktycznej), miały za zadanie zapewnić płynny obieg studentów tak, by nie blokować miejsc na ograniczonej przestrzeni stołówki. Podobne pryncypia zastosowano w projektach ław zintegrowanych ze stołami w barku uniwersyteckim. Pokazuje to dobitnie namysł nad kwestiami funkcjonalności poszczególnych przestrzeni.

## II. 6. Maria Chomentowska, wnętrza KUL,



fot. Archiwum A. Kostrzyńskiej-Miłosz.

Zgoła inaczej pomyślane były miejsca wspólne na korytarzach, które zachęcały do konwersacji i spotkań w grupach. Masywne konstrukcje czterech siedzisk z niewielkim pulpitem pośrodku, zamknięte w formie kwadratu korespondowały wizualnie z osłonami kaloryferów, a ich forma stanowiła odwołanie do tendencji redukcjonistycznych, które towarzyszyły Chomentowskiej w początkach pracy w IWP. Każde siedzisko składało się z dwóch nachylnych części, które przypominały nieco formę oparcia w słynnym krześle płucka.

Meble, które powstawały w stolarni KUL, wykorzystywały wiele charakterystycznych dla stylu projektantki motywów, jednak w nowej, spersonalizowanej formie, odpowiedniej dla skali gmachu uniwersyteckiego. Należy również podkreślić, że geometryzacja form stanowiła doskonałą podwalinę dla projektów modułowych. Na kanwie zespołów siedzisk powstały m.in. konfesjonały dla kaplicy w męskim akademiku KUL.

Przyglądając się działalności Chomentowskiej na polu projektów związanych z rozwojem i edukacją, daje się zauważyć pewien rodzaj wyzwolenia estetycznego, które nie znalazło pełnego wyrazu w innych projektach komercyjnych. Być może spowodowane było to konstytuowaniem się dopiero wówczas pewnych standardów, które dawały designerom odpowiednią swobodę twórczą. Zaangażowanie się w niszowe w pewnym sensie projektowanie zaowocowało innowacyjnymi pracami, które do dziś zalicza się do awangardy polskiego designu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Drugi punkt zwrotny, jakim był projekt wnętrz Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego stanowił kontynuację działań w obszarze, który nie był do tej pory jednoznacznie dookreślony, pozostawiał więc duży margines autonomii twórczej. Z punktu widzenia biografii Marii Chomentowskiej, obie role – uczennicy i mistrzyni wiązały się z niezgodą na narzucanie jej schematów myślowych i estetycznych, które nie były bliskie jej etosowi pracy i etyce zawodowej.

**Streszczenie:** Tekst skupia się na dwóch ważnych aspektach w biografii jednej z najśłynniejszych polskich projektantek form przemysłowych – Marii Chomentowskiej. Pierwszym zwrotem, definiującym całą jej przyszłą karierę zawodową, była decyzja o rezygnacji ze studiów malarskich i podjęcie nauki w pracowni prof. Jana Kurzątkowskiego na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Podyktowana została w dużej mierze niezgodą na metody dydaktyczne stosowane wówczas na wydziale. Za drugi punkt zwrotny artykuł przyjmuje zainteresowanie projektantki kwestiami projektów dla dzieci i młodzieży. Sama idea designu skupionego na młodym użytkowniku stanowiła wówczas *novum* i wpisywała się w badania nad psychologią rozwoju dzieci i młodzieży, której wyniki dowodziły związków pomiędzy dobrostanem i rozwojem intelektualnym, a środowiskiem nauki i pracy. Pozwoliło to Chomentowskiej na stworzenie licznych projektów o innowacyjnej formie, które wpisywały się w nowy nurt tworzenia przestrzeni przyjaznej pracy i nauce. Przykładami realizacji utrzymanych w tym duchu są m.in. meble do pokoi dziecięcych, ławy szkolne, a w szerszym

kontekście unikatowy na skalę kraju projekt wnętrz Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. w tekście analizuję biografię Chomentowskiej pod kątem dwóch decydujących momentów, które stanowiły przełom w jej karierze oraz miały wpływ na kolejne pokolenia projektantów form przemysłowych.

**Słowa kluczowe:** design, polskie wzornictwo, Maria Chomentowska, biografistyka, Jan Kurzątkowski, Wydział Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Katolicki Uniwersytet Lubelski, projektantka.

## Bibliografia

- Artek and the Aaltos: Creating a Modern World*, red. N. Stritzler-Levine, T. Riekko, New York 2016.
- Byzdra-Kusz P., *Nowa Aula jako wyraz upamiętnienia Stefana Kardynała Wyszyńskiego w budynku KUL*, [www.kul.pl/nowa-aula-jako-wyraz-upamietnienia-stefana-kardynała-wyszynskiego-w-budynku-kul,art\\_88759.html](http://www.kul.pl/nowa-aula-jako-wyraz-upamietnienia-stefana-kardynała-wyszynskiego-w-budynku-kul,art_88759.html), dostęp: 28.04.2023.
- Chomentowska M., *Meble dla naszych dzieci*, „My, Meble, Mieszkanie”, 3 (1971) s. 48–51.
- Chomentowska M., *Meble do mieszkań typowych*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Dodatek do miesięcznika «Przemysł Drzewny»”, 5 (1955).
- Chomentowska M., *Meble szkolne*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Dodatek do miesięcznika «Przemysł Drzewny»”, 3 (1959) s. 43–44.
- Chomentowska M., *Wywiad*, „Ty i Ja”, 6 (1963) s. 15.
- Domagała M., *Maria Chomentowska – zapomniana projektantka, która stworzyła ikony polskiego designu i umeblowała KUL*, „Gazeta Wyborcza” 15.04.2018, <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,23263660,maria-chomentowska-zapomniana-projektantka-ktora-stworzyyla.html?disableRedirects=true>, dostęp: 18.04.2023.
- Huml I., *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978.
- Jędruch D., *Szkoła na wolnym powietrzu – projekty mebli E. Beaudoina i M. Lodsza dla szkoły w Suresnes (1932–1935) w świetle przemian w pedagogice i projektowaniu wnętrz szkolnych we Francji lat 20. i 30. XX wieku*, „Artium Quaestiones”, 32 (2021) s. 113–130, DOI: 10.14746/aq.2021.32.5.
- Kinchin J., *Hide and Seek: Remapping Modern Design and Childhood*, w: *Growing by Design 1900–2000. Century of the Child*, red. J. Kinchin, A. O'Connor, New York 2012, s. 10–27.
- Kirkham P., *Charles and Ray Eames. Designers of the Twentieth Century*, Cambridge, MA – London 2001.
- Kozina I., *Polski design*, Warszawa 2015.



- Kramiszewska A., *Aleje Raclawickie 14, Historia gmachu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, Lublin 2019.
- Kurzątkowski J., *Plastyk – pedagog, społecznik*, „Przegląd Artystyczny”, 5 (1954) s. 3–5.
- Maga A., *1955–1975 różne twarze polskiego meblarstwa*, w: *Prof. Edmund Homa i jego czasy*, red. M. Światała, M. Kołacz, Gdańsk 2020, s. 150–165.
- Maga A., *Maria Chomentowska. Pod znakiem IWP*, w: *Rzeczy niepospolite. Polsce projektanci XX wieku*, red. Cz. Frejlich, Kraków 2013, s. 236–247.
- Maria Chomentowska, *architekt, mistrzyni skrytości. Jej rozwiązania sprzed lat wciąż są nowatorskie*, „Dziennik Lubelski” 26.05.2018, <https://www.dziennikwschodni.pl/magazyn/a-ona-sie-zgodzila-do-dzis-nie-wiem-dlaczego,n,1000219548.html>, dostęp: 26.04.2023.
- Markgraf M., *Function and Color in the Bauhaus Building in Dessau*, w: *Bauhaus. A Conceptual Model*, red. W. Thöner, Berlin-Weimar 2009, s. 196–199.
- Michalska M., *Architektura gmachu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Historia i inspiracje stylistyczne*, „Roczniki Humanistyczne”, 48–49 (2000–2001) nr 4, s. 195–232.
- Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz. Kwiecień 1957. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych*, Warszawa 1957.
- Putowska J., *Meble seryjne Instytutu Wzornictwa Przemysłowego*, „Architektura”, 6 (1960) s. 218–219.
- Putowska J., *Sprzęty dla dzieci w wieku przedszkolnym*, „Informator Instytutu Wzornictwa Przemysłowego”, 3 (1956) s. 46–54.
- Różańska A., *Classics of Polish Design. Post-war Polish Furniture Design*, „Annals of Warsaw University of Life Sciences – SGGW Forestry and Wood Technology”, 115 (2021) s. 85–94, DOI: 10.5604/013001.0015.6370.
- Różańska A., Szymczyk J., Kujawa L., Balcerzak K., *Classics of Polish Design. Furniture Icons from the Polish People’s Republic (PRL)*, „Annals of Warsaw University of Life Sciences – SGGW Forestry and Wood Technology”, 116 (2021) s. 61–77.
- Rzehak K., *Mieszkanie dla każdej rodziny. Związki pomiędzy normatywami budownictwa wielkopłytowego lat 70. a projektowaniem mebli w tym okresie i stylem wnętrz „mieszkań w blokach” na przykładzie dokumentacji pokazu studialnego IWP na radomskim Osiedlu Ustronie*, „Człowiek i Społeczeństwo”, 43 (2017) s. 127–144, DOI: 10.14746/cis.2017.43.8.
- Teresa Kruszewska: *architekt wnętrz – twórczość = Interior Designer – Works*, koncepcja i red. nauk. kat. H. Noskiewicz-Gałązka, Warszawa 2012.
- Terlikowski R., *Niektóre czynniki kształtujące współczesne wnętrza mieszkalne*, „Wiadomości Instytutu Wzornictwa Przemysłowego”, 3–4 (1963) s. 7–11.
- Warchałowski J., „Ład”. *Wytwórnia artystyczna*, „Sztuka i Praca”, 2 (1928) nr 17/20, s. 38–39.

*Wydział Architektury Wnętrz. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1950–1978*, red. K. Olesińska, Warszawa 2017.

*Wystawa Spółdzielni Artystów Plastyków ŁAD XXX*, katalog wystawy, CBWA, Warszawa 1956.

Żwiniś M., *Meble dziecięce (druga wersja dla mieszkań typowych)*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Dodatek do miesięcznika «Przemysł Drzewny»”, 2 (1956) s. 31–36.

Żwiniś M., *Meble dziecięce (pierwsza wersja dla mieszkań typowych)*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Dodatek do miesięcznika «Przemysł Drzewny»”, 6 (1955) s. 27–28.