

424/64

# Niestety Aktualne

**WYSTAWA FOTOMONTAZY**

**JOHNA HEARTFIELDA**

CENTRALNE BIURO  
WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

W-wa, pl. Mołachowskiego

Lp.

651/64

**NRD**





*Niestety Aktualne*

**WYSTAWA FOTOMONTAŻY**

**JOHNA HEARTFIELDA**

**NRD**

**LUTY 1964**

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI.  
ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW-PLASTYKÓW

---

CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH  
WARSZAWA, pl. MAŁACHOWSKIEGO 3

Stosunki kulturalne między Niemiecką Republiką Demokratyczną a bratnim nam narodem socjalistycznym, Polską Republiką Ludową, mają dobrą tradycję. W ciągu ostatnich lat z wielką radością i z zainteresowaniem korzystaliśmy z możliwości odbioru licznych osiągnięć polskiej kultury narodowej, zarówno przeszłości jak i socjalistycznej współczesności. Naród polski ze swej strony zapoznał się z wielu dziełami i interpretacjami socjalistycznej sztuki naszego kraju. Jesteśmy przekonani, że i ta wystawa poświęcona twórczości klasycznego mistrza fotomontażu, Johna Heartfielda, przyczyni się do trwałego użyczenia wymiany kulturalnej między obu krajami.

Dzielo Johna Heartfielda, nieustraszonego rewolucjonisty, w Polsce Ludowej z satysfakcją będzie się przyjmowało jako twórczość, która nawołuje do walki z kapitalistycznym wyzyskiem człowieka i z faszystowskim barbarzyństwem. Dzieła Heartfielda są nam drogą i cenne, szanujemy je jako przekonujące dokumenty proletariacko-rewolucyjnej sztuki na ziemi niemieckiej. Działalność artysty w trudnych warunkach walki z faszyzmem przyczyniła się do utrzymania na całym świecie wiary w humanistyczne siły narodu niemieckiego, nawet gdy zapadła noc dyktatury hitlerowskiej. Jednak i dzisiaj, w obliczu zachodnioniemieckiego niebezpieczeństwa polityki odwetowej i militarystyki twórczość Heartfielda zachowała siłę i skuteczność swego oddziaływania.

Z wystawy tej niech promieniuje duch braterskiej przyjaźni we wspólnej walce z wrogami obydwu naszych państw, w walce o zabezpieczenie pokoju. Jesteśmy szczęśliwi i wdzięczni, że na początku roku 1964-go, który jest okresem ważnych rocznic dla narodu polskiego: 20-lecie Manifestu Lipcowego oraz 20-lecie barbarzyńskiego napadu hitlerowskiego na Polskę — prezentować możemy wystawę o uderzającej pełni wrażeń.

Dr. Eberhard Bartke  
Kierownik Departamentu  
Plastyki i Muzeów  
w Ministerstwie Kultury

Prof. Rudolf Bergander  
Sekretarz Sekcji Artystów-Plastyków  
Niemieckiej Akademii  
Sztuk Pięknych  
w Berlinie

Ilećroć o nim myślę, wizerunek jego tak się pojawia w mej wyobraźni, jak gdyby powstał z trzech nałożonych na siebie klisz, w trzech zasadniczych kolorach. Gdy klisze te zaczynają się przenikać, wylania się sylwetka barwna i soczysta. Najpierw więc myślę o nim jako o człowieku, potem jako o artyście. Trzecia klisza — to epoka. Ta cała skomplikowana epoka, która go ukształtowała.

\* \* \*

Ma dziś siedemdziesiąt trzy lata. Jest niski, szczupły, pełen wigoru i zdumiewającej pasji — niewiele znam ludzi młodych lub w sile wieku, którzy umieli by również jak on żywo reagować na zjawiska świata zewnętrznego. Lubi mówić, zapala się i dyskutuje, jest dowcipny i ironiczny. Doskonale wyobrażam sobie jego młodość, widzę go w klimacie lat dwudziestych, gdy rozgrywała się największa przygoda sztuki nowoczesnej i później, gdy duch nieustannego oporu, rzadko spotykany temperament i żarliwość kształtowały charakter tego artysty jak nabój o niezmiernej sile wybuchowej.

\* \* \*

Interesuje się wszystkim, lecz wszystko ustępuje wobec jego dwóch namiętności: polityki i sztuki, a zwłaszcza wobec ścisłych, organicznych, między sztuką i polityką występujących związków.

Taki jest poznany przelotnie: sam nerw, sama emocja. Takie robi wrażenie, jeszcze zanim poznało się jego oeuvre. A jaki jest naprawdę? Na linii styku łączącej człowieka, twórcę i epokę odnajdziemy zjawisko, któremu imię JOHN HEARTFIELD, a które dla wielu z nas stało się symbolem nieugiętej postawy i szlachetnego morale artysty.

\* \* \*

Naprawdę nazywa się Helmut Herzfeld. Urodził się 19 czerwca 1891r. w Berlinie. Jego ojciec Franz był socjalistą, pisarzem, poetą i dramaturgiem, używał pseudonimu Franz Held. Drugi jego syn, o pięć lat od Helmuta młodszy Wieland, również został poetą i do chwili obecnej bierze gorący udział we wszystkich poczynaniach Johna Heartfielda.

\* \* \*

Opuśćmy mniej może dla nas istotne lata szkolnej nauki i praktyki księgarskiej, choć ta ostatnia pewnie wywarła swój wpływ na niewygasającą miłość Heartfielda do druku i typografii. Zatrzymajmy się jednak na datach ważniejszych: 1960 — pierwsze lekcje malarstwa i rysunku u Boufiera w Wiesbaden, 1907 — wstąpienie do Monachijskiej Szkoły Przemysłu Artystycznego. Później praca na stanowisku rysownika w fabryce papeterii i w latach 1912—1914 znów studia, w szkole artystycznej w Berlinie-Charlottenburgu.



1914, wybucha I Wojna Światowa. Helmut Herzfeld zostaje zmobilizowany i przywdziewa mundur feldgrau. Nadchodzi czas doświadczeń, konfrontacji. Jako niemiecki socjalista, Helmut nie znosi atmosfery kajzerowskich Niemiec, odrazą przejmując go koszarowy, mieszczański duch i cały ten klimat, który tak trafnie oddał w swym znakomitym „Poddanym“ Henryk Mann: symbioza pikethauby z kuflem i korporanckim dekletem, mieszanina głupoty, zarozumialstwa i szowinizmu, buta junkierskiego prusactwa. I wtedy, na początku wojny, gdy nienawistny światu dryl nasila się do hysterii, a całe Niemcy rozbrzmiewają hasłem „Gott strafe England“ i jego modyfikacjami — Helmut Herzfeld dla zadokumentowania swej internacjonalistycznej i antywojennej postawy przybiera angielski pseudonim: John Heartfield. Jeśli to gest — to gest zgoła niezwykajny, jeśli manifestacja — to również manifestacja niezwykła.

\* \* \*

Tak przestał istnieć Helmut Herzfeld — jego miejsce zajął John Heartfield, artysta polityczny, który w przyszłości stopi się w jedno z historią i wyciśnie swe wyraziste znamię na całej naszej epoce. W dziedzinie form plastycznych okaże się również nowatorski, co z równą namiętnością odda się eksperymentowi artystycznemu w polityce. Niechętny popularnemu w Niemczech ekspresjonizmowi, poszukiwać będzie formuły bardziej zgodnej ze swym nowoczesnym spojrzeniem, bardziej zbliżonej do tego, co dało by się określić Peiperowskim terminem: miasta, masy, maszyny.

\* \* \*

Po wielu perypetiach we wojsku i w lazarecie, po przewlekłej chorobie, zostaje Heartfield zdemobilizowany. Powraca wówczas do dawnych swych marzeń o wydawaniu czasopisma, które by stało się jego trybuną jako artysty i człowieka. Wraz z bratem nawiązuje kontakt z kręgami intelektualistów Berlina, którzy jedynę wyjście z sytuacji widzieli w rewolucji proletariackiej.

\* \* \*

Rok 1916, klęska II Rzeszy jest już dla wielu oczywista. W tym roku okrzepła przyjaźń Heartfielda z Georgiem Groszem, którego zaciekle satyryczne rysunki o nowoczesnej, syntetycznej formie musiały go zachwycić. I naodwrot, Grosza fascynował eksperymentatorski impet Heartfielda. Obaj artyści mieli przed sobą ten sam cel — ostrą sztukę społeczną rozwijaną na pograniczu groteski, satyry i karykatury. W ciągu swej ponad czterdzieści lat trwającej przyjaźni dążyli do tego celu własnymi indywidualnymi drogami, co nie znaczy oczywiście, że ich wysiłki nie spotykały się często także na formalnej płaszczyźnie.

\* \* \*

Mimo toczącej się na wszystkich frontach Europy wojny, rodzą się liczne nowe kierunki i doktryny artystyczne. Jesteśmy w okresie po-Cézannowskim, wczesny kubizm przeszedł już swoje pierwsze obrazoburcze transfiguracje, od paru lat rozbrzmiewają hasła futuryzmu w Niemczech działa „Sturm“, „Blauer Reiter“ i „Bauhaus“, w Rosji rozpoczyna się ofensywa awangardy, a w Polsce dojrzewają idee Formistów. Jesteśmy

w apogeum napięcia, które zmieni i przekształci tysiącletnią europejską tradycję pikturalną i stanie się odskocznią do tego wszystkiego, czego w dniu dzisiejszym jesteśmy świadkami. Nowe prądy i techniki powstają w atmosferze skandalu i zachwyty, nic nie jest już tak proste jak w tradycyjnej estetyce sprzed lat jeszcze dwudziestu, zmienia się artystyczny aspekt rzeczywistości, tej konkretnej i tej wizualnej. Odlamki i refleksy rozbitego świata układają się w nowe, fascynujące znaki.

\* \* \*

W cieniu kubizmu i kubistycznych papiers collés, pod wpływem koncepcji surrealistycznych i symultacyjnych, zaczął się klarować ruch, którego Heartfield i Grosz stali się wybitnymi uczestnikami. Wywarł na nich ogromny wpływ i mimo, że później, zwłaszcza przez Heartfielda został surowo oceniony, otworzył przed nimi dalekie perspektywy i odkrył nie praktykowane dotąd możliwości posługiwania się językiem nowoczesnej metafory.

Mowa o ruchu Dada. Pierwszy jego program wytyczający teoretyczne podstawy dadaizmu, sprezyzowany został przez artystów skupionych wokół t. zw. Cabaret Voltaire w neutralnym Zurichu. Idee propagowane m. in. przez Tristana Tzarę i Hansa Arpa, a później przez Maxa Ernsta, Schwittersa i Chirico — zaczęły przenikać do sztuki europejskiej i w pierwszym stadium najbardziej oddanych zwolenników znalazły w Heartfieldzie i Groszu. Ten kierunek pozostawał w tak ostrej opozycji do mieszczańskiej koncepcji świata, tak pełen był kpiarstwa i zabawy i tak był społecznie antytradycyjny, że właśnie w wstrząsanych konfliktach Niemczech musiał najdobitniej ujawnić swą polityczną, rewolucyjną istotę. Tymbardziej, że dadaści nie mieli zwyczaju oddzielenia polityki od sztuki i sztuki od polityki i dokładali starań, by nowy język artystyczny stał się prawdziwie awangardowym orężem walki społecznej.

Nadchodzi wreszcie moment, o którym w kilka lat później Georg Grosz napisze: „Gdy pewnego dnia 1916 r. o godzinie 5-tej nad ranem w mojej pracowni w Südener odkryliśmy z Johnem Heartfieldem fotomontaż, przeculiśmy natychmiast ogromne możliwości, jakie ukazywała ta ciernista, lecz skuteczna droga.“

Odkrycie fotomontażu, który miał już pozostać największą pasją życiową Heartfielda, zbiegło się w czasie z innym ważnym wydarzeniem — ukazaniem się pierwszego numeru pisma „Neue Jugend“ pod redakcją Wielanda Herzfelda. Było to ukoronowanie marzeń obydwu braci o własnej trybunie — przeciw obydwaj pojęcie artystycznej twórczości wiązały nierozdzielnie z masowością oddziaływania, a więc możliwością przekraczania granicy oryginału przez powielanie. „Neue Jugend“ była gazetą półlegalną, walczącą, borykającą się przez cały czas swego istnienia z niesłychanymi trudnościami.

\* \* \*

W 1917 r. „Neue Jugend“ zostaje zakazana. Bracia zakładają wówczas polityczne, rewolucyjne wydawnictwo, „Malik Verlag“. Aż do dojścia Hitlera do władzy będzie ono egzystować w Berlinie, a w latach 1933—1939, t. zn. do aneksji Czechosłowacji, w Pradze. Wokół „Malik Verlag“ skupiało się wielu postępowych pisarzy nie tylko niemieckich, a o zakresie jego edytorskich zainteresowań świadczy m. in. kolekcja okładek książek i obwolut wykonanych przez Heartfielda, reprezentowana na obecnej wystawie



Pracując nad fotomontażem, eksperymentuje John Heartfield równocześnie na polu montażu typograficznego. Nie poprzestaje zresztą na rozwijaniu technicznych możliwości wynikających z symultanicznego, wielowarstwowego przenikania się obrazu — lecz odnajduje równocześnie i precyzuje nową, rozstrzygającą tu, awangardową poetykę.

Fascynacja fotografią i montażem musiała w tych czasach otwierających nowe horyzonty techniki mechanicznej wiązać się z podjęciem próby wprowadzenia czynnika ruchu, narracji i dramatu. A więc film, kino, nie mogło nie zarazić młodego artysty swym bakcyłem — tym bardziej, że problem ten był dla niego ważny nie tylko ze względów warsztatowych, widział również w nim możliwości masowego oddziaływania. W latach 1916 — 1918 w ścisłej współpracy z „Fabryką filmów“ Braci Grünbaum w Berlinie, stworzył Heartfield szereg taśm eksperymentalnych krótkiego metrażu, a następnie był reżyserem filmów popularno — naukowych i stał się jednym z prekursorów filmu trickowego, t. zw. dzisiaj animowanego w berlińskiej wytwórni UFA.

W 1918 r. Heartfield zostaje członkiem Komunistycznej Partii Niemiec i skala jego zainteresowań krystalizuje się ostatecznie w atmosferze napiętej walki politycznej. Następują tak dobrze znane nam z historii tych lat wydarzenia: koniec wojny. — Rewolucja Październikowa i rewolucja w Niemczech — Republika Weimarska z bezrobociem, inflacją, walką klasową. Twórczość Heartfielda odbija rzeczywistość, sięga do karykatury i satyry, staje się coraz bardziej ostra i wyrazista. Wydaje równocześnie i redaguje pismo satyryczne „Jedermann sein eigener Fussball“, „Die Pleite“, „Der Knüppel“. Wszystko to w ścisłej współpracy z bratem Wielandem i Groszem — ten ostatni publikuje wówczas swe niepowtarzalne i wiecznie aktualne antymilitarystyczne rysunki z teki „Gott mit uns“.

Wśród najwybitniejszych talentów z kręgu Heartfielda odnajdujemy również zamordowanego później przez hitlerowców żarliwego poetę Kurta Tucholsky'ego. „Deutschland, Deutschland über alles“, książka, która wówczas powstała z ich współpracy, jest do dziś doskonałym przykładem jedności myśli pisarza i plastyka. Ponadto należy tu wymienić szereg nazwisk, które dla polskiego widza nie są pustym dźwiękiem — np. znakomitego malarza i rysownika Otto Dix'a, lub pisarza Johanna R. Bechera.

Prócz montażu i fotomontażu przeznaczonych do reprodukcji w prasie, wykonuje w tym czasie Heartfield również wiele prac z zakresu grafiki książkowej i wiele agitacyjnych, politycznych plakatów dla KPD. Zaczyna też interesować się scenografią, wprowadzając i tu z właściwym sobie temperamentem nowe i świeże koncepcje. Współpracuje z Reinhardtem i Piscatorem, tymi niewątpliwie najbardziej twórczymi i najoryginalniejszymi inscenizatorami i reformatorami nie tylko niemieckiego, lecz i europejskiego teatru lat dwudziestych.

Jakkolwiek w tych wczesnych latach dwudziestych forma Heartfielda przechodzi szereg przekształceń, to jednak wciąż jeszcze kreowana jest w duchu dadaistycznym. Z biegiem czasu upraszcza się jego artystyczny język, metafora staje się coraz bardziej jednoznaczna i przez to zyskuje na sile. Klaruje się intencja, znaczenie poszczególnych

prac, a inwencja autorska, tak bogata i różnorodna, znajduje obrazy coraz bardziej syntetyczne. Równolegle postępuje proces indywidualizacji, wkrótce każde z jego dzieł będzie nosić osobistą cechę w swej budowie i ekspresji.

Nie wydaje mi się słuszne usiłowanie precyzyjnego określania formalnych walorów sztuki Heartfielda. Jest ona posłuszna tematowi i dlatego jej zaskakujące rozwiązania są tak cenne. To kronika polityczna Niemiec i świata, dokument dziejów. „Time to remember“ — bezpośredni reportaż z lat dawnych a groźnych, tragiczny i zarazem groteskowy. Sądzę, że każdy, kto będzie oglądał tę niecodzienną wystawę odczyta bezbłędnie nie tylko jej artystyczne, lecz również historyczne znaczenie. Odszyfruje obraz tych samych Niemiec, o których pisali Tucholsky, Brecht i Mühsam, Mann i Zweig, młody Remarque i dziesiątki innych twórców, w różnym nasileniu i interpretacji przedstawiających ten kraj wstrząsany politycznymi drgawkami w przededniu narodzin wykarmionego przez wielki kapitał faszyzmu. Pewnie każdy z widzów samodzielnie odkryje na tej wystawie naturę artysty rewolucyjnego, politycznego, ideowego — a zarazem eksperymentatora i nowatora.

Historia tych czasów, gdy wszyscy postępowi ludzie z nadzieją patrzyli na wybuch Rewolucji Proletariackiej w Rosji nie jest tak odległa, by każdy z nas nie umiał jej sobie zrekonstruować w oparciu o materiał tej wystawy, a poprzez nią zobaczyć sylwetkę artysty. Ewolucja form artystycznych, ewolucja poetyki zespoliła się u niego jak najściślej z historią i polityką. W tym świetle, jakże dobitnie brzmią słowa jego brata:

„W 1918 r. kończy się indywidualna biografia Heartfielda. Odtąd napięcie rewolucyjne będzie określało jego trud, jego działalność w Berlinie, Związku Radzieckim, na emigracji w Pradze i Londynie, i znowu w Berlinie. Określać będzie całe jego życie“.

Lata 1930—1933 to lata walki Hitlera o władzę. Następuje nowy rozdział życia Heartfielda, znaczony pobytem w ZSRR, pożarem Reichstagu i emigracją do Pragi. Antymilitarysta i rewolucjonista, może przybrać jeszcze jedno miano, świeżo powstałe pojęcie: antyhitlerowiec. Do Pragi przybywa pozbawiony wszystkiego, prawdziwy pasażer bez bagażu i pieniędzy. Mimo jednak wielu trudności, zwłaszcza w organizowaniu warsztatu twórczego, stworzy wkrótce nowe, wspaniałe prace, w zasadzie na jeden już tylko temat: antyfaszystowskie. Współpracując z wydawnictwem AIZ walczy przeciw terrorowi, absurdowi, przeciw nienawiści. Demaskuje istotne zamierzenia i zbrodnie faszyzmu, przestrzega przed wojną. Agituje, oskarża, budzi sumienia. Warto przytoczyć tu jeden z faktów świadczących, jak groźne dla hitleryzmu była jego działalność:

Wiosną 1933 r. zorganizowano w Pradze w stowarzyszeniu artystycznym MANES wystawę prac artystów antyfaszystowskich. Obok Heartfielda, który zaprezentował najliczniejszą kolekcję, w wystawie tej brał również udział Georg Grosz, Th. Th. Heine z dawnego „Simplicissimusa“ oraz kilku wybitnych twórców czeskich, jak Adolf Hoffmeister, Godal lub nie żyjący już dziś Bidlo.

Wystawa ta, głównie z powodu bardzo agresywnego charakteru prac Heartfielda, stała się przyczyną konfliktu dyplomatycznego między Pragą i Berlinem. Protest ambasadora Niemiec, domaganie się zamknięcia ekspozycji, wywołało burzę prasową.



Cały postępowy świat nadsyłał artyście wyrazy solidarności. Wypowiedział się jeden z największych żyjących jeszcze wówczas impresjonistów Paul Signac, autor „Ognia“ Henri Barbusse i wielu innych. Rząd czechosłowacki musiał niestety ustąpić pod naciskiem hitlerowców, lecz skandal ten otworzył Heartfieldowi drogę do innych krajów. Indywidualna jego wystawa w Paryżu wywołała nie tylko polityczny oddźwięk, stała się również wybitnym zdarzeniem artystycznym. Wtedy to padło bardzo zasadnicze pytanie? Czy fotomontaż jest sztuką? W dyskusji zabrał głos niejeden z tych, którzy jak Tzara lub Aragon, uczestniczyli w przygodzie dadaizmu i określali podstawy surrealizmu lub którzy współdziałali w rozwoju pokubistycznej metody „papiers collés“. W Paryżu nieznany był jednak fotomontaż w postaci proponowanej przez Heartfielda, musiał więc zadziwić i domagać się odpowiedzi na wyżej postawione pytanie. Odpowiedź zresztą była jednoznaczna — tak, FOTOMONTAŻ JEST SZTUKA. Sformułował to Aragon, autor wyczerpującego eseju o fotomontażu i Johnie Heartfieldzie.

\* \* \*

W latach następnych, kiedy nad Europą rozciąga się już cień II wojny światowej i toczy się wojna domowa w Hiszpanii, John Heartfield mieszka i pracuje w Pradze, lecz opuszcza ją przed wkroczeniem Niemców i, dzięki pomocy różnych wybitnych osobistości, w tym także H. G. Wellsa, udaje się wraz z bratem do innych krajów w poszukiwaniu bezpiecznego schronienia. Wędrówka Heartfielda kończy się w Londynie, jego możliwości działania są tu jednak o wiele bardziej ograniczone. Niemniej współpracuje z najlepszymi pismami angielskimi, jak ze słynnym „Liliputem“ lub z „Picture Post“ oraz z lewicową prasą brytyjską i emigracyjną niemiecką.

Jego nowe fotomontaże są przedrukowywane przez prasę całego świata, rozechwytywane dzięki swym walorem ideowym i artystycznym.

Coraz czarniejsze chmury gromadzą się nad Europą i bezkompromisowa postawa Heartfielda przysparza mu wiele kłopotów w okresie polityki nieinterwencji, kokietowania Hitlera. Jako uciążliwy cudzoziemiec zostaje osadzony w obozie dla internowanych. Sytuacja klaruje i upraszcza się po pierwszych bombach hitlerowskich na Londyn.

W Londynie pozostanie do 1950 roku, roku powrotu do ojczyzny, Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Zarówno wojenne jak i powojenne lata Heartfielda cechuje niezłomowana aktywność w wielu dziedzinach: projektuje grafikę książkową, plakaty, urządza wystawy indywidualne, publikuje wciąż nowe prace. Powrót do Berlina rozszerza jego możliwości, może teraz działać na większą skalę. Niemłody już przecież artysta wykazuje teraz na jak wiele stać jego wulkaniczny charakter i prawdziwą namiętność. Rodzą się coraz nowe plakaty i fotomontaże, rozwija się współpraca z Brechtem-pisarzem i poetą i z Brechtem-twórcą „Berliner Ensemble“, powstają interesujące scenografie Heartfielda i w innych czołowych teatrach Berlina. I jeszcze pozostaje mu czas na liczne podróże zagraniczne, jedną z ostatnio odbytych była wizyta w naszym kraju.

\* \* \*

Najszlachetniejsza nawet idea, najbardziej szlachetne intencje, najsluszniejsze dążenia nie znaczą w dziele sztuki nic, jeżeli nie zostaną pokazane i ujawnione w formie prawdziwie artystycznej; oddawna już nie mamy złudzeń pod tym względem. Ten aksjomat

brzmi jak truizm — lecz ten truizm określa niezmienną prawidłowość. Forma jest nosicielem wartości dzieła.

Forma prac Johna Heartfielda sprawia, że są one skuteczne, że oddziałują zapadają głęboko w naszą świadomość, budząc wzruszenia i refleksje.

Dzięki formie powstaje przekonanie, że obcujemy tu z dziełem wielkiego artysty, o określonych indywidualnych cechach.

Pomiędzy tworzywo i technikę, którą John Heartfield w ciągu wielu lat znakomicie sobie wypracował — pomiędzy warsztatowe cechy jego sztuki jako nie decydujące, gdyż za pomocą warsztatu można przekazywać rzeczy rozmaite — i postawmy sobie pytanie zasadnicze: jakim właściwie artystą jest John Heartfield?

Należy on do tych artystów, którzy uczyli sztukę współczesną posługiwania się nowymi metodami ekspresji, a na polu grafiki użytkowej w najszerszym pojęciu tego słowa wprowadzili montaż oparty nie na adaptacji fotografii lub materiału fotograficznego, lecz na pryncypjach budowy jednolitego, organicznie plastycznego obrazu. To, co dziś wydaje nam się zrozumiałe samo przez się i codzienne, w latach rozpoczęcia eksperymentu Heartfielda wcale nie było ani zwykłe, ani powszednie. Oglądając dzisiejszą grafikę użytkową, także polską, warto pamiętać, ile w niej spraw wywodzi się z ducha wyzwolonego przez wielkiego artystę niemieckiego. Nie mówię już o Mieczysławie Bermanie, który zawsze z całą otwartością powołuje się na Heartfielda jako na swego największego mistrza; chodzi mi natomiast o te wszystkie refleksy i konsekwencje, wynikające z pracy Heartfielda jako prekursora fotomontażu.

Gdy spojrzymy na dzieło Heartfielda z jeszcze innej strony, rozpoznamy w nim jednego z najgłębszych współczesnych satyryków. I mimo, że na pozór w niczym nie przypomina ani Goyi ani Daumiera, śmiało możemy zaliczyć go do najświetniejszych ich kontynuatorów, choć nie naśladowców. Zarówno bowiem Goya jak Daumier przemawiali artystycznym językiem swojej epoki — tak samo czyni Heartfield i w tym tkwi jego zasługa i miara jego osiągnięć.

Satyra Heartfielda nie ma w sobie nic z humorystyki. Cała jest skierowana ku metaforze, symbolowi — ku znakowi. Osiąga swój cel poprzez analogie i zestawienia, pomysły i zaskakujące. Zaskakujące i prawdziwe są te prace — kojarząc poszczególne elementy w ogólnie spotykanym układzie sobie obce, nadaje im Heartfield miarę monolitu i przez tę właśnie jednolitość są one tak trafne i tak w większości wypadków wstrząsające.

Spójrzmy na jeden z pierwszych fotomontaży Heartfielda: „Po dziesięciu latach — Ojcowie i synowie 1924“. Spójrzmy, jak szereg szkieletów wyrasta organicznie z przestrzeni i jak ekspresyjnie na tym tle rysują się dzieci w uniformach wojskowych, z bronią i w pickelhaubach. Odczytajmy tę metaforę, tak prostą w odbiorze i tak trudną w realizacji. Rozczapierzana na plakacie dłoń wzywająca do głosowania na listę Partii Komunistycznej przemówiła nowym, nie znanym do tego czasu językiem. Może dziś, zwłaszcza najmłodszym widzom plakat ten nie wyda się tak niecodzienny — lecz jeśli weźmiemy pod uwagę, że powstał on 35 lat temu, ogarnie nas zdumienie, że nie utracił nieomal nic z siły swego emocjonalnego oddziaływania.

Heartfield kojarzył zawsze elementy najbardziej ryzykownie, stwarzając w ten sposób panoptikum rzeczywistości, swym fantastycznym wyobrażeniem nadawał zawsze wymiary autentyki i na tym polega jego siła. Wszystko co kreuje, w materialnym sensie wygląda na prawdę, nigdy nie jest składanką czy rebusem. To prawda o naszym świecie — niekiedy prawda krzywego zwierciadła, lecz zawsze i tylko prawda. Z symbolów różnego pochodzenia lub z okrucich i odłamków symbolów tworzy Heartfield



symbole nowe, ukazujące nicosć wielu uświęconych dawniej wartości. Dobiera się do najbardziej ukrytych znaczeń, zdradzając ich prawdziwa, niezmyślaną istotę. Dlatego jest tak nieprzeciętnym twórcą.

\* \* \*

Nie wolno i nie można przymierzać do sztuki Johna Heartfielda kryteriów właściwych malarstwu lub „czystej” grafice, stosować norm estetycznych pożytecznych w konfrontacjach z obrazem lub rzeźbą. Heartfield rządzi się prawami własnej estetyki, choć odkrywamy u niego te same czynniki ładu, harmonii czy dysharmonii, które obowiązują w całym świecie sztuki. Zauważmy, jak ścisłym kompozycyjnym prawidłem poddane są jego fotomontaże, jak zawsze utrzymuje w nich skalę, jak każe współgrać kontrastom, dynamicznym lub spokojnym zestawieniom, jak wbudowuje w całość sylwety i jak umiejętnie operuje światłem natężając lub osłabiając walory. Nigdy przy tym nie ucieka się do konwencji, stale szukając nowych, elastycznych rozwiązań.

\* \* \*

Oto, co dziś nam prezentuje John Heartfield — fotomontażysta, grafik, satyryk, scenograf — wielki publicysta i demaskator, w sumie jeden z najzarliwszych i najbardziej ideowych artystów współczesnych. JOHN HEARTFIELD, którego nazwisko jako człowieka i jako twórcy pozostanie na zawsze jednym z ważnych symbolów naszych czasów.

Ignacy Witz

Nazwisko Johna Heartfielda na trwale związane jest z walką, jaką w XX wieku proletariatu, a wraz z nim awangarda intelektualna i artystyczna toczą z terrorem politycznym i niesprawiedliwością społeczną. Wystawa jego prac, którą wreszcie po raz pierwszy możemy ujrzeć w Warszawie, stanowi dla nas — polskich uczestników wielkiego ruchu w obronie humanistycznych wartości świata — wydarzenie o wielkiej doniosłości. Jest dokumentem i świadectwem — a równocześnie sprawdzianem słuszności artystycznych poszukiwań w służbie postępowej ideologii.

Twórczość Johna Heartfielda poznałem w następujących okolicznościach: Uprawiając grafikę użytkową od 1927 r., zacząłem wówczas interesować się również eksperymentami w dziedzinie fotomontażu. Niewiele wtedy miałem okazji zobaczenia wybitniejszych dzieł tej nowej, frapującej sztuki. Poza pracami Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnowerówny, reprodukowanymi w wydawanych w Warszawie czasopiśmie awangardy plastycznej BŁOK i DŹWIGNIA, znalazłem w prasie i książkach zagranicznych fotomontaże Moholy Nagy'ego, Hanny Hoech i artystów radzieckich.

Zainteresowanie moje zwiększało się stopniowo, w miarę poznawania osiągnięć nielicznych jeszcze wtedy artystów zajmujących się fotomontażem. Wreszcie sam zacząłem próbować... Opanowywanie warsztatu było pracą pasjonującą lecz bardzo trudną, po kilku latach uzyskałem rezultat w postaci skromnego dorobku w tej dyscyplinie. Dorobek ten był znany tylko najbliższym moim przyjaciołom, młodym początkującym literatom, tym samym, z którymi wkrótce wziąłem udział w stworzeniu pisma „1930” poświęconego literaturze, sztuce i sprawom społecznym. W tym piśmie debiutowałem jako grafik i fotomontażysta.

Do redakcji „1930” nadchodziła prasa krajowa i zagraniczna, a drogą nielegalną także nie mające debitu pisma komunistyczne z Niemiec i Związku Radzieckiego. Z zagranicznej prasy ilustrowanej najciekawszy był dla mnie tygodnik „AIZ” — „Arbeiter Illustrierte Zeitung” z Berlina. Zaskakujący był dla mnie zawarty w piśmie materiał fotoilustracyjny, a zwłaszcza zamieszczane w każdym numerze całostronicowe kompozycje fotomontażowe. Tygodnik ukazywał się w formacie gazetowym i był wspaniale drukowany.

Pamiętam żywo specjalny numer „AIZ” z 1930 r. poświęcony prześladowaniom murzynów w świecie kapitalistycznym. Był on ozdobiony wielkim fotomontażem przedstawiającym wzniesione w górę w tym samym geście ramiona Murzyna i białego, przecinające pionowo płaszczyznę fotomontażu na podobieństwo kolumn doryckich z białego i czarnego marmuru. Szlachetność formy, prostota szczerego patosu bijąca z tej pięknej i wzruszającej kompozycji wywierały silne wrażenie, podparte wierszem:

Czarny czy biały —  
wspólna walki droga

My jedną znamy dziś rasę,  
jednego mamy  
zakłętego wroga

Wyzyskiwaczy klasę



Obraz i słowa stanowiły nierozdzielalną całość, całość sztuki nowego typu. W tym wypadku powstało dzieło klasyczne.

Autorem fotomontażu był John Heartfield. Był on też, wspólny z bratem swym Wielandem Herzfelde, autorem wiersza.

Twórczość Heartfielda stawała mi się coraz bliższa. Poznawalem jego fotomontaże, satyryczne lub patetyczne, ze stronic „AIZ“, z okładek i obwolot do dzieł literatury rewolucyjnej i postępowej wydawnictwa MALIK i innych.

Fotomontażom Heartfielda zawdzięczam moje zainteresowanie satyrą: studiując jego dzieła, podjąłem własne próby w tym kierunku. Dobroczynny wpływ mojego mistrza, klasyka fotomontażu Johna Heartfielda pozwolił mi w ciągu wielu lat pracy dojść do własnego dorobku twórczego, w odpowiednio własnej formie artystycznej.

Z roku na rok, z tygodnia na tydzień publikował Heartfield swe coraz to nowe, bojowe i piękne fotomontaże na łamach „AIZ“, późniejszej „Volksillustrierte“. Pisma te, przez szereg lat zabronione w Polsce sanacyjnej, otrzymywałem różnymi drogami bądź z Berlina w latach 1930—1933, bądź, po dojściu Hitlera do władzy, z Pragi. W ten sposób stale byłem w kontakcie z twórczością Heartfielda. Jego grafikę książkową, okładki fotomontażowe do przodujących dzieł literatury antyfaszystowskiej w urzekającą piękną interpretacji plastycznej, pełne liryki i niezmiernie trafne politycznie, opracowywane dla wydawnictwa MALIK i innych, poznawalem z witryn księgarskich i wypożyczalni książek. Pamiętam zwłaszcza: „Ciernie miłości“ U. Sinclaira, „9 stycznia“ M. Gorkiego, „Cement“ Gładkowa.

O Heartfieldzie człowieku — towarzyszu- twórcy — wiele dowiadywałem się w tych latach okresu międzywojennego od Polaków-studentów „Bauhausu“ w Dessau, którzy bywali w jego berlińskiej pracowni. Później, gdy Heartfield przebywał na emigracji w Pradze, o jego życiu i pracy opowiadali mi bawiący przejazdem w Warszawie znani rewolucyjni pisarze niemieccy, jak Friedrich Wolf i Franz Weiskopf. Były to nie tylko cenne informacje, lecz również niezwykle przejmujące dla mnie przeżycia.

Wojna przecięła te kontakty. Dopiero w 1943 r., gdy byłem na emigracji w Moskwie, dotarły do mnie wieści z dalekiego Londynu: że Heartfield żyje, że wciąż walczy swą sztuką z faszyzmem. Wreszcie w 1950 r. dowiedziałem się, że Heartfield — wprawdzie poważnie chory — wrócił do Niemiec. W 1955 r. udało mi się nawiązać z nim kontakt korespondencyjny, a w 1957 gościłem go i jego żonę w swoim domu w Warszawie. Dopiero wtedy, po tak wielu latach obcowania z jego sztuką, zostało mi dane poznać w długich rozmowach mego wielkiego nauczyciela, wielkiego artystę i człowieka.

Wzbogaciła się wówczas moja wiedza o nim i o jego twórczości, a pogłębiła się jeszcze bardziej w roku 1961, gdy poznałem całe dzieło jego życia na wystawie „Zjednoczeni w walce“, zorganizowanej w Berlinie z okazji 70-lecia Artysty.

Obecna wystawa jest więc kolejnym ogniwem w długim łańcuchu moich przeżyć i przemysleń. Życzę moim młodym kolegom — polskim artystom — by i dla nich stała się ważnym etapem w ich dążeniach do sztuki zaangażowanej.

Mieczysław Berman

## SPRAWA HEARTFIELDA

Obrazy klejone znane są już od dawna. Na początku tego wieku paryscy artyści zaczęli wklejać w swoje malowidła bardzo różnorodne rzeczy — kawałki drzewa, koronki, wycinki z gazet, widokówki. Kolorowe odcienie i walory tych „klejeń“ nadawały obrazowi zaskakująco nowy urok lub powiększały zamierzone szokujące wrażenie malarstwa nowoczesnego na widzu.

W latach 1915—1919 Heartfield tworzył, często wspólnie z Georgem Groszem, obrazy klejone innego rodzaju. Były to obrazy satyryczne, mające charakter graficzny. Ciężo, najczęściej pod ostrym kątem, różne rzeczy drukowane — etykiety, nagłówki z prasy codziennej, ogłoszenia oraz zdjęcia i rysunki — i sklejało je w sposób dowcipny. W ten sposób powstawało coś w rodzaju przekroju przez rzeczywistość społeczną. Mniej lub więcej świadomą zasadą kompozycyjną było uwidocznienie nieładu jako istoty ustroju burżuazyjnego, a mianowicie w taki sposób, w jaki oddziaływał on dzień w dzień przez prasę i reklamę na ludzi współczesnych. Zasada ta nabrała charakteru programatycznego u dadaistów w Berlinie, gdzie wojna i przebieg rewolucji listopadowej obnażyły szczególnie jaskrawo odrażające oblicze klasy panującej wraz z jej kulturą i sztuką. Dadaistyczni artyści byli świadomymi przeciwnikami ekspresjonizmu i sztuki abstrakcyjnej: Tnąc zdjęcia czynili to z braku szacunku; niemniej jednak użycie fragmentów zdjęć było (co prawda jadowitym) opowiedzeniem się za rzeczywistością. Lecz o fotomontażu nie było tu jeszcze mowy. George Grosz pisał wprawdzie, że Heartfield i on odkryli fotomontaż w maju 1916 r.; natomiast swoją nazwę to „odkrycie“ otrzymało dopiero wiele lat później. Po raz pierwszy w kwietniu 1920 r. Heartfield jako współwydawca zeszytu „Dada 3“ określił siebie „monterem“, dokładniej: „Monterem-Dada“ („Monteur-Dada“). Było to drastycznym odstępstwem od zwyczaju noszenia miękkiego kapelusza i jedwabnego krawatu trącającego myszką artyści malarza i jednocześnie wyrazem sympatii dla ludzi noszących niebieski kombinezon montera takich jak: ślusarze, elektrycy, robotnicy montażowi itd. A ostatecznie robiono to trochę dla żartu, tak też nazywaliśmy Grosza „Marszałkiem Dada“ („Dada-Marschall“), Hausmanna „Dadazofem“ („Dadasoph“), Huelsenbecka „Reklamą Dada“ („Reklame-Dada“) a mnie „Postępem Dada“ („Progreß-Dada“). Krótco po tym, latem 1920 r., opublikowany w prospekcie do „I Międzynarodowych Targów Dadaistów“ obraz klejony pt. „Skorygowany Picasso“ został (za pomocą pieczętki gumowej) zaopatrzony w sygnaturę „Grosz-Heartfield mont.“, co było parodią na pinx starych mistrzów. Wkrótce jego przyjaciele a wreszcie też i prasa nazywali Johna Heartfielda fotomonterem, jego prace zaś — skoro użył do nich fotografii — fotomontażami. (Termin „fotomontaż“ przejął wówczas Pudowkin do niechronologicznego sklejanie części filmowych.) Nie tnąc fotografii Heartfield używał ich również do tworzenia obwolot i plakatów. Niektóre z nich polecił wykonywać według ustawionych scen. Z powodu wyboru fotografii, prace te również nazywał fotomontażami. Dotyczy to takich obwolot jak np. „Bagno“ Sinclaira, „Hiszpania



dziś“ Ehrenburga (tab. 4, 58) lub „Powstanie Komuny Paryskiej“ Liszagary'ego (tab. 45) oraz takich plakatów jak „Reka ma pięć palców“ lub „Bitwa zimowa“ Johanna R. Bechera (tab. 180, 96).

Połączenie fotografii z tekstem stało się w latach dwudziestych najczęściej używanym środkiem reklamy handlowej: I pozostało nim, również w reklamie filmowej i telewizyjnej. Z taką grafiką stosowaną i reklamową prace Heartfielda mają (mimo zasadniczych różnic) tę wspólną właściwość, że cechuje je pełna celowość. One wzywają widza do czegoś określonego: do kupna książki lub czasopisma, do uczestniczenia w zebraniu lub imprezie, do popierania pewnej akcji lub do walki z ustawami i posunięciami, które są wrogię narodowi. Taka reklama agitacyjna może być wykonana artystycznie, tak samo jak reklama do celów handlowych, lecz tylko w bardzo rzadkich wypadkach będzie można nazwać ją sztuką.

Heartfield jest jednym z tych rzadkich wypadków. To wynika po części z jego podwójnych studiów. Uczył się w Monachium i w Berlinie zarówno „wolnego“ jak i przemysłowoartystycznego malowania i rysowania. Jego zdolności są natomiast głębiej zakorzenione i sięgają ponad umiejętności zawodowe. Jest to wola, wewnętrzny przymus zaangażowania się, niesienia pomocy, dodawania odwagi, przyczyniania się do rewolucyjnego odmłodnienia życia człowieka według najlepszej wiedzy i wiary. To całkowite subiektywne dążenie do stworzenia czegoś, co jest obiektywnie sensowne, sprawia, że Heartfield swoje życie, swoją sztukę i swoje przekonania polityczne traktuje tak poważnie jak życie i sztukę w ogólności. Jeśli nawet przejmując jakieś zadanie drugorzędne, jest ono zawsze dla niego częścią zadania naszej epoki, tzn. nie godzić się z nieczym, co się nie zgadza, co polega na niesprawiedliwości, oszustwie, kłamstwie lub tępotcie, co powinno być inne, lepsze, a przeto musi być poprawione. Na skutek tego Heartfield nie może i nie chce niczego „odwalać“, „robić na oko“ i załatwiać według rutyny. Tak jak Dawid w walce z Goliatem — pogodnie, z wielkim namysłem, dokładnie obserwując, przejęty wielką sprawą swego narodu do tego stopnia, że identyfikuje z nią własną małą osobę, a zatem przekonany o ważności i odpowiedzialności swego czynu tak samo, jak o potrzebie i pewności bardzo trudnego, a nawet pozornie nieosiągalnego zwycięstwa — tak Heartfield podnieca od pół wieku do walki z Goliatami przeszłości i stał się w niej bojownikiem. Czyni to nożyczkami, klejem i fotografiami, śmiejąc się przy tym często, podobnie jak jego przyjaciel Brecht. Stąd też twórczość Heartfielda budzi radość w widzu.

Równocześnie Heartfield jest entuzjastycznym świadkiem i interpretatorem zdarzeń politycznych. A ponieważ faktów nie rejestruje, lecz wyciąga na jaw ich znaczenia i tendencje (niemarksisci nazywają to prorokowaniem), wpływ jego dzieł sięga daleko poza okres ich powstania. Często dopiero cofając się wstecz poznaje się ich zawartość prawdy, często też ich oddziaływanie ulega zmianie stosownie do zmienionych okoliczności.

Ta zmienność ich oddziaływania, która dzieła Heartfielda odróżnia zasadniczo od grafiki zawodowej, nadaje im element nieprzemijającej trwałości, stałej aktualności, jaką posiada tylko wielka sztuka. Aby nie być źle zrozumianym: tu nie mówi się o tym, że niektóre z jego montaży niestety nadal są jeszcze aktualne, ponieważ faszyzm, kolonializm i kapitalizm jeszcze nie wszędzie należą do przeszłości. Chodzi tu raczej o uczucia i myśli, które wiele z tych prac rozbudzają. Gdy młodzi ludzie oglądają dzisiaj np. obwołutę, do „Ciemni miłości“ (tab. 35), montaż „Ojcowie i Synowie 1924 r.“ i „Nigdy więcej!“ (tab. 225), to przeżywają zapewne te prace inaczej choć

nie mniej intensywnie aniżeli widzowie z okresu ich powstania. Fakt ten może powtarzać się jeszcze częściej, nawet wówczas gdy powód historyczny i konieczność społeczna nie miałyby być w ogóle więcej aktualne.

Możnaby tu wysunąć argument: chodźło przecież o zlecenia polityczne wydawców, ludzi teatru, redaktorów i funkcjonariuszy. To też było w większości wypadków. Lecz to nie zmienia faktu, że takie zlecenia napotykały na gotowość Heartfielda. Często nawet miał już przygotowany odpowiedni montaż względnie zebrany doń materiał. Znamiennym dla sposobu pracy Heartfielda jest to, że zbierał najróżniejsze fotografie z fotoarchiwów, książek, czasopism i (mimo grubego rasteru) nawet z gazet a także, celem ewentualnego zastosowania, przeróżne notatki prasowe. Inaczej Heartfield nie wykonywałby w niektórych latach prawie co tydzień jednego fotomontażu. Ponadto Heartfield tworzył nieraz montażę też bez żadnego zlecenia, a potem wyczekiwał odpowiedniej chwili, by móc je zaferować. To dotyczy takich prac jak „Napis na słupie telegraficznym“ „Czy chcecie znów ginąć, żeby akcje szły do góry?!“ „W wyrazie jego twarzy można wyczytać, co sąd przemilczał“ lub „Bydlak, którego kryzys się nie ima“ Ale nawet wtedy, gdy redakcja zamawiała u Heartfielda montaż, w zasadzie podawała tylko temat, o jaki jej chodziło. Natomiast sam pomysł i tekst do niego, jak również wiele obrazów, Heartfield musiał sam wynajdywać.

Wśród fotomontaży Heartfielda nie ma nic o charakterze autobiograficznym ani żadnego autoportretu. Nawet o miastach, w których pracował, nie można tu nic wyczytać. A jednak wyczuwa się w tych dziełach niezmiernie wyraziście całą osobowość Heartfielda. Podobnie do budowli, charakterystycznych dla ich architekta, pomimo że nie noszą jego rysów, dzieła Heartfielda nie przekazują obrazu o nim samym, ale świadczą o jego fantazji i jego estetycznym i politycznym zaangażowaniu. Pomysł i tekst danej pracy wzmacniają, precyzują i uzupełniają, prawie zawsze fantazję Heartfielda. Nieraz trzeba było zmieniać tytuł książki, żeby Heartfield mógł obrazowo oddać treść. W dziedzinie montaży o tematyce politycznej tekst może mieć cztery formy: napis, tytuł, podpis, komentarz. Często obraz i tekst wspólnie dają wypowiedź, której sam obraz lub sam tekst nie mogłyby przekazać. Powstaje coś pośredniego, trzeciego, tak jak z dźwięku i słowa powstaje pieśń. Fotomontaże Heartfielda trudno porównać z pracami innych artystów. One odróżniają się tak od rysunków i obrazów jak i od montaży zawodowo-artystycznych. Są one niepowtarzalnym zjawiskiem sztuki graficzno-literackiej.

Wieland Herzfelde

„Gdybym nie był Tucholskim  
chciałbym być okładką książki  
w Wydawnictwie Malika“

K. Tucholski



## BERTHOLD BRECHT

John Heartfield jest jednym z znaczniejszych artystów europejskich. Pracuje on nad jednym z przez niego samego stworzonym polem działalności artystycznej, nad fotomontażem. Za pomocą tego nowego środka artystycznego dokonuje krytyki społecznej. Stojąc niezłomnie po stronie klasy robotniczej, demaskuje siły Republiki Weimarskiej, które dążą do wojny i nawet na dobrowolnym wygnaniu zwalcza Hitlera. Stronice tego wielkiego satyryka, w większej części ukazujące się w gazetach robotniczych, przez wielu, między innymi przez autora tych wierszy, uważane są za klasyczne.

## ANNA SEGHERS

John Heartfield był od początku . . . . Tym, chcę mówić, był on kiedy ja zaczęłam pojmować rzeczywistość. Że ja to zrobiłam łżej i szybciej, stało się pod wpływem kilku jego fotomontaży. Odkąd go znam, uprawiał dowcipnie a czasem bardzo poważnie, specjalną grę: ze świata wycinał kilka kawałków potrząsał nimi, skleił je i patrzcie! Powstał całkiem nowy podniecający świat, który już nie chował swoich tajemnic, lecz ukazywał je nieubłaganie i uparcie, raz na scenie, innym razem na okładce książki, innym razem na plakacie. Te krótkie i ostre wycinki poruszyły dużo tępoty i rozjaśniły dużo głupoty.

## ARNOLD ZWEIG

Nie da się zaprzeczyć, wzrost środków wyrazu, których doczekujemy się od dziesiątków lat, ogarnął również całe dziedziny życia artystycznego, rozszerzył je z zaskakującą prostotą. W ten sposób, przede wszystkim stery optyczne i akustyczne teatru wzbogaciły się o nowe środki pomocnicze. I nie można sobie dziś wyobrazić, że ich nie było. Że także grafika za pomocą fotomontażu znacznie się rozszerzyła, zawdzięczamy przede wszystkim Johnowi Heartfieldowi . . .

SIERGIEJ TRETJAKOW: z „John Heartfield. Monografia“, Ogis, Zjednoczone Wydawnictwo Państwowe Moskwa, 1936 r.

Dadaistyczny nurt w pracach Heartfielda utrzymał się nie długo. Bardzo szybko rezygnuje on z wyczerpywania swoich sił twórczych w fajerwerku sztuki bezprzedmiotowej.

Jego dzieła stawały się celnymi strzałami . . .

Wnet już nie można oddzielić montażu od jego pracy partyjnej. Tak, nawet więcej. One są historią Komunistycznej Partii Niemiec . . .

ADOLF BEHNE: z „Artysta proletariatu“

„Eulenspiegel“ Berlin, czerwiec 1931 r.

„Fotomontaż Heartfielda: to fotografia plus dynamit“

## Spis eksponatów

zmiany zastrzeżone

1. PAMIĘCI NIEZNANEGO TOWARZYSZA.  
Bezimiennym bohaterom antyfaszystowskim, którzy oddali swe życie walce o pokój i wolność — poświęcam.
2. Męski duch przekracza próg na Wschód.  
Z „Dada 3“, kwiecień 1920 r., Malik-Verlag.  
Satyra na pierwszych „Ural-Stürmerów“, zorganizowanych w „Lidze Antybol-szewickiej“.
3. Grosz-Heartfield: Collage dadaistyczny, r. 1919.  
Satyra na inwazję amerykańskiego przemysłu rozrywkowego do zwyciężonego Berlina.
4. Dama w niebieskiej sukni. XVIII.  
Z „Dada 3“, kwiecień 1920 r., Malik-Verlag. Satyra na ekspresjonizm. Wykonane frezarką na blasze cynkowej.
5. Picasso — poprawiony.  
Z prospektu „I-szej Międzynarodowej Wystawy „Dada-Messe““, 1920. Heartfield występuje tu po raz pierwszy jako „Monter Dada“ i wyszydzając zwrot „pinx“, zastępuje go słówkiem „mont“. Umieszczony „do góry nogami“ podpis głosi, że w t.zw. sztuce doskonałej nie ma „góry“ i „dołu“. (Picasso nie czuł się tym urażony, jak powiedział potem Heartfieldowi.)
6. Wieland Herzfelde na winiecie tytułowej czasopisma „Jedermann sein eigener Fussball“ („Każdy swym własnym futbolem“).
7. Rot Front.  
Odnaka „Rot-Front-Kämpferbund“ zaprojektowana przez Heartfielda i wmontowana w fotografię 4-go Zjazdu RFB, 27-go maja 1928 r.
8. Brońmy Związek Radziecki!  
Wszyscy do demonstracji 1-go sierpnia 1929 r. Przeciwno grozie wojny, przeciwko wojnie imperialistycznej!



9. Socjalizm na horyzoncie! Październik r. 1928.  
Karykatura Kautsky'ego, patrzącego na socjalizm w dalekiej przyszłości.
10. Satyra na politykę socjal-demokratów, popierającą budowę krążowników, z funduszy przeznaczonych na cele społeczne. Była to tzw. „polityka krążownikowa“.
11. Fragment okładki powieści Uptona Sinclaira „Po potopie“, Malik-Verlag, 1925 r.
12. Śpiący Reichstag.  
Fotomontaż z książki Kurta Tucholsky'ego „Deutschland, Deutschland über alles“.
13. Poddani.  
Fotomontaż z książki Kurta Tucholsky'ego „Deutschland, Deutschland über alles“.
14. Hitlerowskie igraszki z ogniem.  
„Kiedy cały świat stanie w płomieniach, to dowiedzimy, że podpaliła go Moskwa“.
15. Kto zaciera ślady zbrodni, ujawnia swe przestępstwa.  
W związku z interwencją rządu Trzeciej Rzeszy protestującej przeciwko Międzynarodowej Wystawie Karykatury w Galerii Maneša w Pradze.  
Podpis u dołu: Im więcej obrazów będzie zdjętych, tym widoczniejsza się stanie rzeczywistość.
16. 10-go listopada, 1934 r., w 175-tą rocznicę urodzin Fryderyka Schillera, minister Trzeciej Rzeszy, Frick, powiedział: „Co ten facet napisał? „Władza tyranów ma swe granice? Za to odebrałbym mu obywatelstwo niemieckie!“
17. Kalkulacja Röchlinga:  
Hitler = niewola narodu  
Niewola narodu = zwiększenie zysku  
Zwiększenie zysku = = mój ideał  
a więc:  
Hitler = mój ideał
18. Niemiecka łamigłówka, r. 1934.  
„Eintopfgericht“ — potrawa niebezpieczna!  
— Jedzcie wszyscy z jednego garnka, a wepchniemy was wszystkich do jednego garnka!
19. Skecz z kabaretu Londyńskiego w r. 1939, według fotomontażu z r. 1935-go.
20. Meldunek ze Stalingradu.  
Nie opublikowany dotychczas wariant fotomontażu z 15-go lutego 1934 r., wykonany w zimie 1942/43 w Londynie.
21. Godło „Deutsches Theater“ na scianie szczytowej odnowionego teatru w Berlinie.
22. Ilja Ehrenburg „Milość Joanny Ney“, powieść, Malik-Verlag, 1930 r.
23. Upton Sinclair „Golgota miłości“, powieść, Malik-Verlag 1930 r.
24. Aleksander Fadicjew „Dziwiętnastu“, powieść, wyd. Verlag für Literatur und Politik, Berlin 1928 r.
25. Izaak Babel „Pierwsza konna“, zbiór opowiadań, Malik-Verlag 1927 r.
26. Upton Sinclair „Nafta“, powieść, Malik-Verlag, 1927 r.
27. J. Dorfmann „W kraju rekordów“, wewnętrzna strona okładki, wyd. Verlag für Literatur und Politik, Berlin, 1927 r.
28. Wsiewołod Iwanow „Litera T“, zbiór opowiadań, Malik-Verlag, 1929 r.
29. M. N. Roy „Rewolucja i kontrewolucja w Chinach“ wyd. Soziologische Verlagsanstalt, Berlin 1930 r.
30. Panfierow „Komuna biedaków“, wewn. strona okładki, wyd. Verlag für Literatur und Politik, Berlin 1930 r.
31. Niżej: godło wydawnictwa „Verlag für Literatur und Politik“ (od roku 1960 godło wydawnictwa Dietz-Verlag w Berlinie).
32. Maksym Gorki „9-go stycznia“, krwawa niedziela w Petersburgu w roku 1905-tym.  
Wyd. Malik-Bücherei, Berlin.



33. Ludwig Turek „Ze wspomnień proletariusza“. Malik-Verlag, 1930 r.
34. Lissagaray „Wybuch powstania Komuny Paryskiej“. Wyd. Soziologische Verlagsanstalt, 1931 r.
35. M. Iljin „Pięć lat, które zmieniły świat“. Opowieść o wielkim planie. Malik-Verlag, 1932 r.
36. F. Gladkow „Cement“. Powieść, wyd. Verlag für Literatur und Politik Berlin, 1929 r.
37. Ilja Erenburg „10 KM“, powieść, Malik-Verlag, 1932 r.
38. Upton Sinclair „Alkohol“, powieść, Malik-Verlag, 1932 r.
39. Upton Sinclair „Alkohol“, powieść, Malik-Verlag, 1932 r. Pod groźbą kary pieniężnej lub więzienia, zabroniono wydawnictwu rozpowszechniania tej książki, gdzie na okładce obok pijaka widzimy butelkę whisky z nazwą firmy.
40. Ilja Ehrenburg „13 fajek“, opowiadania, Malik-Verlag 1930 r.
41. Upton Sinclair „Pieniądz dyktuje“, Malik-Verlag 1930 r.
42. Agnes Smedley „Chiny walczące“, Malik-Verlag, Londyn 1936 r.
43. Agnes Smedley „Chiny krwawiące“, Malik-Verlag, Londyn 1936 r.
44. Ilja Ehrenburg „Jednolity front“, powieść o wielkich businessach, Malik-Verlag, 1931 r.
45. Upton Sinclair „Tak się robi dolary“, Malik-Verlag 1931 r.
46. Ilja Ehrenburg „Dzisiejsza Hiszpania“, Malik-Verlag 1932 r.
47. Maksym Gorki „Bajki rzeczywistości“, Malik-Verlag 1932 r.
48. Sergiusz Tretjakow „Den Szi Chua“, opowieść o życiu chińskiego studenta. Malik-Verlag 1932 r.
49. Upton Sinclair „The Brass Check“, Malik-Verlag 1928 r.
50. „Hitler jako zdobywca“ Malik-Verlag 1933 r.
51. Willi Bredel „Próba“. Powieść, Malik-Verlag, Praga, jesień 1934 r.
52. Bodo Uhse „Żołdak i żołnierz“. Powieść. Edition du Carrefour, Paryż 1935 r.
53. Piotr Jilemnicki „Na ugorze“, powieść. Malik-Verlag, Londyn 1935 r.
54. Aleksander Awdiejenko „Kocham“, powieść, Malik-Verlag, Londyn 1935 r.
55. Anna Seghers „Luty“. Powieść, Edition du Carrefour, Paryż 1935 r.
56. Oskar Maria Graf „Otchłań“. Powieść, Malik-Verlag, Londyn 1936 r.
57. Zestawienie okładek tomu 1-go i 2-go czeskiego wydania „Dobrego wojaka Szwejka“. Wyd. Karel Synek, Praga 1936 r.
58. Willi Bredel „Szpicel“ Malik-Verlag Londyn 1936 r.
59. Wieland Herzfelde „Po drodze“ Aufbau-Verlag Berlin 1961 r.
60. Bert Stiles „Serenade To The Big Bird“, wiersze. Wyd. Lindsay Drummond, Londyn 1945 r.
61. „Inventors' Cavalcade“. A book of adventures with ideas and machines. Wyd. Lindsay Drummond, Londyn 1947 r.



62. Z „Blätter der Piscator-Bühne“, „Tai Yang budzi się“ Fryderyka Wolfa, 1931 r.
63. Dekoracja teatralna według projektów George'a Grosza do „Cezara i Kleopatry“ G. B. Shawa. Deutsches Theater w Berlinie 1922 r.
64. Dekoracja do „Przyjaciół“ N. F. Pogodina. Moskiewski Teatr Rewolucji, 1935 r.
65. Dekoracja do „Kurantów Kremlowskich“ N. F. Pogodina, Berliner Ensemble, 1952 r.
66. Dekoracje do „Juliusza Fučika“ J. Buriakowskiego. Deutsches Theater w Berlinie, 1951 r.
67. Dekoracje do „Shadow of the Gun“ Seana O'Casey, Kammerspiele Berlin, 1954 r.
68. Dekoracje do „Socjal-arystokratów“, komedii Arno Holza, Kammerspiele w Berlinie, 1955 r.
69. Kurtyna do sztuki „Socjal-arystokraci“ Arno Holza. Napis na makatec nad kanapą „Deutsch Bis ins Mark“, aluzja do Bismarcka.
70. Dekoracje do „Socjal-arystokratów“.
71. Dekoracje do „Matki Rywki“ Dawida Berga, Kammerspiele, Berlin 1955 r.
72. Dekoracje do „Spiskowców“, dramatu o niemieckim ruchu oporu, G. Weisenborna. Kammerspiele, Berlin 1961 r.
37. Plakat do „Spiskowców“ Weisenborna, Kammerspiele, Berlin 1962 r.
74. Plakat do „Bitwy w zimie“ J. R. Bechera, Berliner Ensemble, 1955 r.
75. Plakat do „Obywatela Schippel“ C. Sternheima. Deutsches Theater 1955 r.
76. Plakat do „Socjal-arystokratów“ Arno Holza, 1955 r.
77. Plakat do „Matki“ Brechta (według Gorkiego). Berliner Ensemble 1951 r.
78. Po dziesięciu latach: Ojcowie i synowie. 1924 r.
79. Ręka ma 5 palców  
5-ką chwycisz wroga!  
Głosuj na listę 5  
Listę Partii Komunistycznej!  
(Plakat wyborczy. Maj 1928 r.)
80. Oblicze faszyzmu. Lipiec 1928 r.
81. Strona tytułowa broszury wydanej przez Komunistyczną Partię Niemiec pt. „Włochy w kajdanach“ z pierwszymi autentycznymi zdjęciami więźniów politycznych na wyspie Lipari. Szata graficzna J. Heartfield. Niżej: „Przez następne 15 lat zmienię oblicze Włoch nie do poznania. Mussolini.“
82. Napis na słupie telegraficznym.  
„Dwunastu wieśniaków z wioski Li nie chciało znosić dłużej nędzy. Tutaj ich ścięto i pogrzebano z pustymi brzuchami. Kto przy tym był — płakał. Całe Chiny płaczą . . . nad pustymi garnkami. Tu leży dwunastu wieśniaków. Czy można ściąć całe Chiny?“
83. Kanton — morderstwo naszych braci na Wschodzie!  
Burza nad Europą! Precz z katami narodu Chińskiego! Maj 1927 r.
84. To? To są czasy — czasy, które wołają o satyrę.  
Z „Deutschland, Deutschland über alles“ Kurta Tucholsky'ego.
85. O matki, pozwólcie dzieciom waszym żyć . . . !  
Z wiersza Bertolta Brechta „Do ziomków moich.“  
Oryginał nosił napis: „Przymusowa dostawa materiału ludzkiego“  
I niżej: „Odwagi! Państwu są potrzebni bezrobotni i żołnierze!“ 12-go marca 1930 r.
86. Za wierną służbę.  
Satyra na ministra spraw wewnętrznych, Karola Severinga, socjal-demokratę.  
19-go marca 1930 r.



87. Godzina duchów. 1930 r.
88. 6 milionów głosuje na Hitlera: Żer dla ogromnej paszczy.  
W imię Boga za Hitlera i kapitał!  
W imię Boga za Hitlera i kapitał!  
„A ja na tę rybę głosowałem!”  
4-go października 1930 r.
89. Za chleb i wolność!  
Plakat wyborczy z r. 1930-go.
90. Martwy parlament — § 48.  
Tyle nam zostało z roku 1848-go!  
Tak wygląda Reichstag, który zostanie otwarty 13-go października 1930-go roku!  
8. 10. 1930 r.
91. W związku z przełomowym zjazdem Socjal-Demokratycznej Partii Niemiec.  
W oryginale czytamy: „Socjal-demokracja nie dąży do klęski kapitalizmu. Chce ona jedynie jak lekarz, leczyć i ulepszać.”  
Pod tym widnieje podpis: Weterynarze z Lipska.  
„Naturalnie wyrwiemy tygrysowi zęby, ale najpierw musimy go wyleczyć i odkarmić!”  
15. 6. 1931 r.
92. „Zysk to wojna” Tytuł broszury „13 lat morderstw”, 1927 r.
93. „Czy chcecie znowu paść, aby podniosły się akcje?”  
28. 8. 1932 r.
94. Ostatni pomysł socjal-demokracji: Precz z marksizmem!  
„Panie Karolu Marks, jest pan aresztowany jako fałszywy prorok.”  
Nie kajdany mamy do stracenia, ale nasze żłoby!”  
11. 7. 1931 r.
95. Kapitalizm odbiera im ostatnią kromkę chleba.  
Walczcie za siebie i za wasze dzieci!  
Głosujcie na komunistów! Głosujcie na Thälmana!  
Plakat wyborczy z r. 1932-go.
96. Adolf — nadezłowiek lyka złoto i plecie bzdury.  
17. 7. 1932 r.
97. Jego Cesarska Mość Adolf.  
„Poprowadzę was ku wspaniałym plajtom!”  
21. 8. 1932 r.
98. Czyżby znowu?  
1-szy trup: — Tak, tak, zysk z naszych kości niedługo się skończy.  
2-gi trup: — Nic się nie bój! Będą nowe!  
13. 11. 1932 r.
99. Fotomontaż ten wykonał Heartfield do albumu opublikowanego w 70-lecie urodzin Johanna R. Bechera pt „Człowiek naszych czasów” opracowanego przez Wielanda Herzfelde. Fotografie te wykorzystał Heartfield w początku lat trzydziestych do plakatu wyborczego KPD.
100. „Die rote Fahne” („Czerwony Sztandar”)  
Uderzcie! Podpiszcie się!  
Strona tytułowa „Die Rote Fahne” z 14. 10. 1928 r.
101. Pogrzeb Reichstagu  
30. 8. 1932 r.
102. Mam za sobą miliony!  
Znaczenie pozdrowienia faszystowskiego.  
16. 10. 1932 r.
103. Wspólnota czerwieni przyniesie Wam wolność!  
Plakat wyborczy. 24. 6. 1932 r.
104. Jak skała w morzu...  
— Panie Papen, co pan tu robi?  
— Osuszam bolszewickie bagno.  
— No, no, żeby się pan tylko nie przeziębził!  
20. 11. 1932 r.
105. Przez światło w mrok.  
I rzekł Goebbels: — Roznieśmy więcej pożarów, by oślepieni nie ocknęli się!  
W związku z paleniem książek w Berlinie, 10-go maja 1933 r.



106. Swymi frazesami chce otumanić świat  
Człowiek, który złożył przysięgę na niemiecką Konstytucję, mówi teraz o pokoju.  
Dotrzyma słowa, jak dotrzymał swej przysięgi.  
7. 6. 1933 r.
107. W związku z ustanowieniem kościoła państwowego.  
Krzyż nie był jeszcze dość ciężki.  
15. 6. 1933 r.
108. Filary społeczeństwa: — Wszystko jest w najlepszym porządku!
109. Wojna i trupy są wciąż jeszcze nadzieją bogaczy
110. Krzyż morderców.  
Gdziekolwiek ujrzycie ten znak, wiedziecie:  
Za was płynęła krew naszych towarzyszy.  
Ich gasnące oczy wzywają:  
Pomścijcie nas!  
3. 8. 1933 r.
111. Wojna. Według obrazu Franza von Stuck.  
27. 7. 1933 r.
112. Goebbels namówił Führera, aby ten, przemawiając do robotników, przyczepił  
sobie brodę à la Marks.  
19. 4. 1934 r.
113. Nowa katedra na uniwersytetach niemieckich.  
Niejaki prof. Witlowapsky z Heidelbergu stwierdził, że odcisk człowieka, jakkolwiek  
tylko odcisk przedstawiciela rasy germańskiej, jest w stanie przepowiadać  
przyszłość. Natychmiast po opublikowaniu odkrycia genialnego badacza, Hitler  
rozkazał wysłanie 1300-tu pedikiurzystów do obozu koncentracyjnego.  
(Autentyczne zdjęcie z teutońskiej dżungli) 26. 7. 1933 r.
114. Niemieckie żołędzie 1933.
115. Kat Göring  
Okładka „Brunatnej księgi o pożarze Reichstagu i hitlerowskim terrorze.“  
14. 9. 1933 r.
116. Sędzia i oskarżony  
16. 11. 1933 r.
117. Wiją się i krecą a przecież są sędziami.  
19. 10. 1933 r.
118. Ta twarz wyraża to, o czym sąd przemilczał.  
26. 10. 1933 r.
119. „Łono, z którego wypelzł ten stwór, jest jeszcze płodne“.  
(Z wiersza Brechta „Freiheit und democracy“)  
2. 11. 1933 r.
120. Biskup Rzeszy musztruje chrześcijan.  
— Ej tam, szeregowiec! Krucyfiks więcej na prawo!  
18. 1. 1934 r.
121. Hitler opowiada bajki  
„Moi żołnierze są aniołami, ale ich skrzydła są niewidzialne“.  
Marzec 1936 r.
122. Wiedeń . . . Słowa Komuny Paryskiej znowu ożyły.  
„Wolna droga dla robotników! Na pohybel katom!“  
22. 2. 1934 r.
123. W Wiedniu wprowadzono zpowrotem, jako godło państwowe, dwugłowego orła.  
„Stary Świat“ zna sępy żyjące padliną, a Austria nawet dwugłowe!“  
1. 3. 1934 r.
124. Hjalmar Schacht albo Rosnący deficyt.  
„Nie dam mu paść pod żadnym względem!“  
5. 4. 1934 r.
125. „Lusterko, lusterko, powiedz mi, kto jest najsilniejszy na całym świecie?“  
24. 8. 1934 r.
126. Pieśń żyjących przeszłością: Módlmy się do mocy bomb  
12. 4. 1934 r.



127. Stara dewiza w „nowej“ Rzeszy:  
Krew i żelazo.  
8. 3. 1934 r.
128. Niepewny strażnik sejfów bankowych  
26. 7. 1934 r.
129. Jak w średniowieczu — tak i w Trzeciej Rzeszy  
31. 5. 1934 r.
130. Metamorfoza: Ebert — Hindenburg — Hitler  
16. 8. 1934 r.
131. Wizja Lenina stała się rzeczywistością.  
24. 5. 1934 r.
132. Tak być nie może!  
Nie wolno dopuścić do tego, aby Traktat Pokojowy, potraktowany znowu jak świstek papieru, zamienił świat w cmentarzysko!  
22. 3. 1936 r.
133. Führer zna drogę.  
20. 9. 1934 r.
134. Fotomontaż. Bez podpisu.  
Podpis w oryginale: „Poczekajcie trochę, kiedy Zagłębie Saary wpadnie nam w ręce, będziemy mieli masę godzin nadliczbowych!“  
13. 12. 1934 r.
135. List z Gestapo: Morderstwo i szyderstwo.  
29. 11. 1934 r.
136. Bez podpisu. Fotomontaż.  
27. 12. 1934 r.
137. Diagnoza  
— Od czego wykrzywił się mu tak kręgosłup?  
— To są zmiany organiczne wskutek ciągłego podnoszenia ręki.  
21. 3. 1935 r.
138. Pan von Papen w myśliwskim rewirze.  
11. 10. 1934 r.
139. Dwaj marzyciele polują na niedźwiedzie.  
Józef Beck i Göring na polowaniu w Białowieży.  
7. 2. 1935 r.
140. Nadczołwiek w potrzebie.  
„O św. Rockefellerze, dopomóż mi!“  
12. 12. 1935 r.
141. Wykład wilka.  
„Pojęcie ‚zwierzę‘ jest nie do przyjęcia. Przekręca ono bowiem i zniekształca różnice między baranem, kurą, gęsią, osłem, koniem, zającem, cielęciem i kozą. Krótko mówiąc, różnic nie ma. Te stworzenia istnieją tylko po to, abym JA mógł je zjeść.“  
21. 12. 1935 r.
142. Co aniolki dostały na Gwiazdkę.  
26. 12. 1935 r.
143. Wydawanie mundurów na specjalne posiedzenie Reichstagu w Worms nad Renem, gdzie cesarz Maksymilian ogłosił w roku 1495 reformę Rzeszy.  
26. 12. 1935 r.
144. Honorowy mieczyk  
31. 10. 1936 r.
145. Pomniki faszystowskiej chwały.  
22. 4. 1936 r.
146. Nie bój się — on jest jarozsem.  
7. 5. 1936 r.
147. I znowu w czołówce światowej ...  
Raport brunatnego alchemika: „Moj führerze! Udało mi się zamienić kartki na mięso w ekstrakt, który jest bardziej pożywny od najlepszego mięsa.“  
7. 8. 1936 r.



148. Głos z bagna  
„Trzy tysiące lat konsekwentnej hodowli jednorodnej dadzę dowody wyższości  
mojej rasy!“  
19. 3. 1936
149. Znaczenie paktu Berlin-Tokio  
„Zalatwione. Kto nie idzie razem z nami, ten jest komunistą.“  
16. 12. 1936 r.
150. Głód jest najlepszym kucharzem  
„Ten człowiek odżywił się niepatriotycznie, ubył mu tylko 7 funtów.“  
11. 11. 1937 r.
151. Pokojowy drapieżnik  
„Brzydę się zbiorowym bezpieczeństwem! Zapraszam wszystkie małe rybki  
do zawarcia wspólnego paktu ze mną!“  
12. 5. 1937 r.
152. Bez słów. Fotomontaż  
3. 3. 1937 r.
153. Madryt, 1936 rok.  
No pasaran! Pasaremos!  
25. 11. 1936 r.
154. Wolność walczy w ich szeregach.  
(Fragment obrazu Eugene Delacroix „Wolność prowadzi naród“) 1831 r.  
19. 8. 1936 r.
155. Zaczęło się w kraju Basków.  
2. 6. 1936 r.
156. Oto zbawienie, które wam przynieśli!  
1936 r.
157. Krew za żelazo!  
27. 1. 1937 r.
158. Matki do swych synów, na służbie u Frankistów.  
23. 12. 1936 r.
159. Posiew śmierci  
Gdziekolwiek przejdzie ten siewca  
Plonem jest głód, wojna i pożary.  
14. 4. 1937 r.
160. Śmierć hydrze wojny!  
Cytata z Międzynarodówki.  
11. 8. 1937 r.
161. Już rok walczy Hiszpania za wolność i pokój  
28. 7. 1937 r.
162. Dziś jeszcze widzicie wojnę w innych krajach na ekranie. Lecz wiedźcie: jeśli  
nie zjednoczycie się do samoobrony padniecie jutro ofiarą wojny.  
13. 10. 1937 r.
163. Bajka Lafontaine'a „Lis i jeź“.  
20. 9. 1938 r.
164. Wojna  
Niemcy w Sudetach! Na was spadnie pierwszy cios!  
13. 9. 1938 r.
165. Olbrzym chiński budzi się — biada najeźdźcom!  
(w związku z inwazją japońską na Chiny)  
4. 5. 1938 r.
166. Głos wolności płynie w niemiecką noc — na fali 29,8  
21. 4. 1937 r.
167. Nigdy więcej!  
1960 r.
168. Precz z zaćmieniem słońca w Nadrenii!  
1957 r.



169. Gdy my nie pozwolimy, tego nie będzie  
1957 r.

170. Wojna i jej cień  
Dwaj starsi panowie — nadają się tylko do Panoptikum.  
1961 r.

171. Wojna atomowa  
Żądajcie zakazu broni atomowej!  
1956 r.

172. Czarni czy biali,  
zjednoczeni jesteśmy przeciwko wrogowi wszystkich ras,  
przeciwko klasie wyzyskiwaczy!

Teksty niemieckie przełożyli na język polski: Georgia Pett, Eva Rosinska,  
Erich Doberstein, J. Jankowiak, Richard Schwarz.

Opublikowano 1964 r. za pozwoleniem Nr Ag 119/107/63  
Ministerstwa Kultury  
Niemieckiej Republiki Demokratycznej  
Druck: Bärenruck Berlin







## WAŻNIEJSZE OMYŁKI DOSTRZEŻONE W DRUKU

### W przedmowie dr Bartke i prof. Bergandera:

Akapit 3-ci, zaczynający się od słów „Z wystawy tej niech promieniuje...”, wiersz 4, zamiast „20-lecie barbarzyńskiego” — powinno być „25-lecia barbarzyńskiego”.

### W przedmowie Ignacego Witza:

Akapit 5-ty, zaczynający się od słów „Opuśćmy mniej może...”, wiersz 3, zamiast „1960” — powinno być „1906”.

Akapit 11-ty, zaczynający się od słów „W cieniu kubizmu...”, wiersz 2, zamiast „symultatycznych” — powinno być „symultanicznych”; wiersz 9, zamiast „propagowande” — powinno być „propagowane”.

Akapit 18-ty, zaczynający się od słów „W latach następnych...”, wiersz 10, zamiast „walorem” — powinno być „walorom”.

Akapit 19-ty, zaczynający się od słów „Najszlachetniejsza nawet idea...”, wiersz 20, zamiast „użytkowa, także polska” powinno być „użytkową, także polską”; wiersz 2 od końca, zamiast „zdradzając ich prawdziwa” — powinno być „zdradzając ich prawdziwą”.

### W przedmowie Mieczysława Bermana:

Akapit 5-ty, zaczynający się od słów: „Famiętam żywo...”, wiersz ostatni, zamiast „kompozysji” — powinno być „kompozycji”.

### W przedmowie Wielanda Herzfelde:

Akapit 2-gi, zaczynający się od słów „W latach 1915—1919...”, wiersz 9, zamiast „programatycznego” — powinno być „programowego”.

Akapit 4-ty, zaczynający się od słów „Heartfied jest...”, wiersz 1 zamiast „Heartfield jest” — powinno być „Dzieło Heartfielda jest”; wiersz 2 i 3, zamiast „zarówno „wolnego” jak i przemysłowoartystycznego malowania i rysowania” — powinno być „zarówno malarstwa i rysunku jak i grafiki użytkowej”; wiersz 6, zamiast „odmłodnienia” — powinno być „odmłodzenia”.

Akapit 6-ty, zaczynający się od słów „Ta zmienność ich oddziaływania...”, wiersz 2, zamiast „grafiki zawodowej” — powinno być „grafiki użytkowej”.

Akapit 7-my, zaczynający się od słów „Możnaby tu...”, wiersz 2, zamiast „To też było” — powinno być „Tak też było”; wiersz 6, zamiast „rasteru” — powinno być „rastru”; wiersz 11 i 12, zamiast „akcje szły do góry?!” — powinno być „akcje szły w górę?!”.

Akapit 8-my, zaczynający się od słów „Wśród fotomontaży Heartfielda...”, wiersz 1, zamiast „nie ma nic” — powinno być „nie ma prac”; wiersz 2 od końca, zamiast „zawodowo-artystycznych” — powinno być „użytkowych”.

### W wypowiedzi Anny Seghers:

Wiersz 1, 2, 3 zamiast „...Tym, chcę mówić, był on kiedy ja zaczęłam pojmować rzeczywistość. Że ja to zrobiłam lżej i szybciej, stało się pod wpływem kilku fotomontaży.” — powinno być „Chcę powiedzieć, że był już wtedy, kiedy ja zaczęłam pojmować rzeczywistość. Przyszło mi to lżej i szybciej dzięki kilku jego fotomontażom.”; wiersz ostatni, zamiast „poruszyły dużo tępoty i rozjaśniły dużo głupoty” — powinno być „demaskowały tępotę i rozjaśniały mroki głupoty.”

### W wypowiedzi Siergieja Tretiakowa:

Wiersz 4 i 5 powinny brzmieć: „Jego dzieła stawały się celnymi strzałami... nie można już oddzielić montażu od jego pracy partyjnej.”

### W spisie eksponatów:

Praca nr 151, wiersz 3, zamiast „zawarcia wspólnego paktu” — powinno być „zawierania dwustronnych paktów”.