

1/67 zach

SATYRA PLAKAT MIECZYŚŁAWA BERMANA

CENTRALNE B
WYSTAW ARTYSTA
W-wa Pl. atachow

4514



CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH
ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

SATYRA - PLAKAT

MIECZYŚŁAWA BERMANA

STYCZEŃ 1961

WARSZAWA, „ZACHĘTA”, PL. MAŁACHOWSKIEGO 3

Projekt ekspozycji: Marian Bogusz
Opracowanie graficzne katalogu: Mieczysław Berman
Projekt okładki katalogu i plakatu: Mieczysław Berman
Fotografia Autora: J. Mokrzycka
Fotografie prac nr nr 5 i 27: A. Tomczak
Fotografia pracy nr 25: J. Pirotte
Fotografie prac nr nr 158 i 162: M. Wrocławski

Obecna wystawa dzieł Mieczysława Bermana jest najpełniejsza z dotychczasowych nie tylko dlatego, że przybyły w ostatnich latach jego nowe prace, ale i dlatego, gdyż znajdujemy na niej sporą ilość rekonstrukcji tych utworów, które zaginęły w latach wojny. M. Berman wystawiał wielokrotnie w latach 1934-9 (m. in. w Paryżu w r. 1937 na Exposition Internationale Arts et Techniques), po wojnie miał dwie wystawy własne w latach 1947 i 1948 (w Pradze czeskiej i Warszawie). Jego fotomontaże setki razy przedrukowano. Jest więc artystą znanym i uznanym. Jeśli w okresie 1956—60 było o nim głucho, to na fakt ten — powiedzmy otwarcie — złożyły się dwie przyczyny: zarówno gatunek artystyczny przezeń uprawiany jak i publicystyczno-polityczna pasja twórcy. Berman pracuje w swej profesji od lat niemal trzydziestu. Jest artystą-grafikiem; uprawia grafikę zarówno użytkową jak i nieużytkową. Obok reklamy przemysłowej, plakatu, opracowania artystycznego książek i albumów — zajmował się wciąż i żywo satyrą społeczno-polityczną. W tej dziedzinie głównym jego środkiem wyrazu był i jest fotomontaż. Ten środek artystyczny przysporzył mu też zasłużonej sławy i dlatego o nim trzeba tu będzie najwięcej powiedzieć. Berman nie był pierwszym polskim fotomontażystą, ale pozostał nim do dnia dzisiejszego i to reprezentatywnym.

Mieczysław Berman (ur. w r. 1903) wystąpił z swymi pierwszymi pracami graficznymi w r. 1927. Ilustrując utwory pisarzy rewolucyjnych i postępowych, zdołając obwołać i okładki ich książek, wypowiadał nie tylko swe poglądy plastyczne, ale i społeczne. Jego zainteresowanie się fotomontażem nie było przypadkowe. Bodziec przyszedł wprawdzie okazjonalnie — pierwszy raz zetknął się z oryginałami tej sztuki w roku 1927, kiedy zapoznał się z teką kolegi Zygryda Kamińskiego, który wówczas powrócił do kraju. Motywy uprawiania tego właśnie gatunku artystycznego tkwiły jednak głęboko. Berman znał już wówczas fotomontaże Moholy-Nagy'a i Tschicholda oraz twórców radzieckich (Lisickiego, Rodcenki i Klucisa), podziwiał utwory Heartfielda, które podziwiał na niego najsilniej, śledził twórczość swych polskich poprzedników — Szczuki i Żarnowerówny. Trudno powiedzieć jak dokonał się wówczas proces, który zdecydował o dalszej drodze artysty. Decyzja uprawiania fotomontażu wynika najpewniej z pobudek zarówno społecznych jak i artystycznych, albo po prostu społeczno-artystycznych. Berman współpracował z pismami lewicowymi („1930”, „Przekrój 1930”, „Kuźnia”, „Ze świata”, „Dwutygodnik Ilustrowany”, „Głosy i Odgłosy”), zbliżając się do nielegalnie wówczas działającej partii komunistycznej. W lutym 1934 r. został wciągnięty do pracy scenograficznej w Teatrze Eksperymentalnym przy Towarzystwie Propagandy Teatrów. Organizatorami owego zespołu byli działacze partyjni. W tym samym też czasie poznał młodych artystów-komunistów (Bobowskiego, Szerera, Hermana, Bartoszkę, Gedego, Krajewskiego i innych), którzy w latach późniejszych 1936-7 wystąpili na wspólnych wystawach. Grupa ta p. n. „Czapka Frygijska”, była jedynym wówczas zespołem plastycznym, wysuwającym nie tylko protest przeciw hasłu „sztuka dla sztuki”, nie tylko deklarującym się jako sojusznik świata pracy, ale także wyraźnie postulującym sztukę tematyczną. Berman — obok pracy organizacyjnej w owym zgrupowaniu — wypowiadał się przede wszystkim artystycznie, jak

í czasami w prasie. N. p. w r. 1935 w piśmie „Reklama” (nr 4 i 5) pisał o plakacie radzieckim. Z tego okresu datują się jego celne satyryczne fotomontaż-karykatury Goebbelsa, Czang-Kai-Szeka, De la Rocque'a i faszystowskich przywódców austriackich, wystawione na ekspozycjach „Czapki Frygijskiej”¹. W latach wojny, na emigracji w ZSRR konsekwentnie rozwijając swą działalność artystyczną pracował w „Czerwonym Sztandarze” (Lwów 1940) i „Nowych Widnokręgach” (Moskwa 1943-6). Pobyt w ZSRR nie tylko utwierdził jego postawę polityczną, nie tylko upewnił go co do ideowo-artystycznej roli fotomontażu, ale wzbogacił też jego wiedzę z tej dziedziny. W ZSRR poznał jeszcze raz — teraz już bezpośrednio — historię fotomontażu rewolucyjnego od konstruktywistów przez Klincza do Żytomirskiego i Koreckiego. Jego archiwum pomnożone o systematycznie zbierane materiały zachodnio-europejskie i amerykańskie staje się warsztatem nie tylko twórcy, ale i krytyka sztuki nowoczesnej. Jego znajomość faktów w tej dziedzinie jest imponująca. Jest świadomym artystą — wie do kogo nawiązać, kogo ominąć. Jego intelektualizm wiąże się bezpośrednio z jego pasją publicystyczną. Studiuje z namietnością i szczegółową uwagą problemy i wydarzenia polityczne. Reaguje na nie czasem od razu, czasem po latach. Dlatego też zbiera nie tylko reprodukcje, gromadzi także setki książek i czasopism: z tego zakresu dzisiaj już najczęściej „białych kruków”. Droga, którą szedł, wydaje się w pełni konsekwentna. Jego „Krwawy bilans”, „Równoleżniki i południki” czy „Autoryzowany przekład” z r. 1932 wykazują tę samą pasję krytyczną, to samo zaangażowanie w problematykę społeczną, ten sam protest przeciw wszelkiej niesprawiedliwości, krzywdzie, łepocie co jego cykle z lat 40-tych i 50-tych, antyhitlerowski i antyimperialistyczny. Postawę tę zaświadczyła Nagroda Państwowa, przyznana Bermanowi w r. 1950. Jego biografia artystyczna to droga zwycięstw i porażek, prawd i pomyłek nieuchronnie związana z postawą politycznie aktywnego plastyka. Było to również ciągle poszukiwanie nowych, doskonalszych form dla wyrażenia treści światopoglądowych. Stąd obok utworów o charakterze lakonicznym utwory gawędziarskie, obok czarno-białych fotomontaży kolorowe, obok fotomontażów plakaty i ilustracje. Nie wydaje mi się możliwym uchwycenie jakiegokolwiek wstępującej lub zstępującej linii w twórczości Bermana. Próby idą wciąż równolegle — utworem świetnym towarzyszą w tych samych latach również słabsze. Ostrość widzenia społeczno-politycznego nie zawsze pokrywa się z ostrością artystycznego ujęcia. W każdym razie aż po dni ostatnie artysta odkrywa nowe możliwości fotomontażu; jest wciąż pomysłowy, zaskakujący, pełen wigoru. Nawet wówczas kiedy budzi sprzeciw. Wiąże się ów rytm zarówno z jego docieklwym intelektem, o którym już wspomniano, jak i z jego wrażliwością artystyczną. O Bermanie — „publicyście” pisano często (najdobitniej wypowiedział się na ten temat T. Borowski), o Bermanie — artyście, jak dotąd prawie nic. Oddać sprawiedliwość jego dziełu można jednak tylko wówczas kiedy rozważy się również artystyczne zalety gatunku, który Berman uprawia i który u nas spularyzował.

Konieczność rozważań o fotomontażu jako gatunku artystycznym wynika przede wszystkim stąd, iż dla pewnych krytyków i amatorów nie jest on wcale sztuką.

Jest natomiast zabiegiem technicznym czy swego rodzaju eksperymentem fotograficznym. Stwierdzenia takie głoszone w sposób apodyktyczny grzeszą nie tyle jednostronnością, ile są po prostu pretensjonalnym fałszem. Nie sposób tutaj ani rozstrzygać ani nawet wyczerpująco zreferować trudności znanej wszystkim estetykom zdefiniowania czym jest dzieło artystyczne. Nie można wszakże problemu tego ominąć. Niedawno otrzymałem broszurę pt. „The International Guide to Literary and Art Periodicals” (Hollywood, 1960), w której niejaki James Boyer May snuje rozważania o niedefiniowalności sztuki. Próbował on — jak się zwierza — dwukrotnie w koncepcyjnie różnych esejach uzyskać jakieś sensowne określenie owego pojęcia, ale niezadowolony z obu poprzednich rozwiązań, w trzecim aktualnym esejku skapitulował. Boyer May jest tylko krytykiem — powie ktoś — nic więc dziwnego, że nie umiał wybrnąć z kłopotów. Oto mam przed sobą wydaną w r. 1959 antologię M. Weitzta pt. „Problems in Aesthetics”. Pierwsza jej część dotyczy zagadnienia w tej chwili rozpatrywanego. Czytelnik może się zapoznać z definicjami sztuki od Platona i Arystotelesa do Crocego i Cassirera. Powołując się na tę lekturę autor antologii umieścił w drugiej części swój szkic pt.: „Znaczenie teorii w estetyce”, w którym obala koncepcje: formalistów (sztuka jest formą), emocjonalistów (sztuka jest wyrazem emocji twórczej), intuicjonistów (sztuka jest aktem intuicyjnym, nie wymagającym fizycznej realizacji), i strukturalistów (sztuka to organiczna, harmonijna więź elementów). Nie trudno zorientować się, iż autor nie wymienił wszystkich, choćby głównych, teorii dzieła artystycznego. Sam — sceptycznie usposobiony co do możliwości ogarnięcia pełną formułą wszelkich zjawisk twórczych — pozostał jedynie przy propozycji, by badać tylko sposoby definiowania, a nie ich rzeczową wartość. Morris Weitz — uczony — jest więc również bezradny jak wspomniany krytyk. Nie wszyscy estetycy rezygnują z prób definicyjnych. Najobszerniejszą pracę na ten temat napisał, jak dotąd, Thomas Munro. W „The Arts and their Interrelations” (1949) dyskurs zaczyna się od znamienego momentu, a mianowicie od procesu jaki miał miejsce w USA w latach 20-tych. Rzeźba Brancusiego „Ptak w locie” (brąz) została przez pewnych akademików oraz przez sędziego uznana za rękodzieło w metalu, a nie za dzieło sztuki i w związku z tym wysoko oclona. Książka Th. Munro jest niezwykle pouczająca — kreśli bowiem historię terminu „sztuka” na tle historii kultury. Pojęcie to ustawicznie zmieniało zakres i treść. Jak wynika z propozycji tego autora, najbezpieczniej jest przyjąć definicję bardzo szeroką i oczywiście z tej racji ogólnikową. Definicja ta mówi: „Sztuka to zręczność dostarczania bodźców wywołujących zadowolenie estetyczne”². Trzeba tu z kolei wyjaśniać co się przez owo „zadowolenie estetyczne” rozumie, jak je obok wyznaczników psychologicznych warunkują terazniejsze i tradycyjne wyznaczniki społeczne³. Dla naszego tematu istotny jest — uwypuklony przez Munro i innych współczesnych badaczy tego zagadnienia — fakt, iż rewolucję w pojmowaniu sztuki spowodowała m. in. tzw. sztuka nowoczesna, datowana od wystąpienia kubistów i fowistów oraz coraz precyzyjniejsza modernizacja produkcji, wprowadzająca fabryczne metody do architektury i sztuki użytkowej. Nie bez znaczenia był tu również rozwój fotografii, która ze środka kopiowania rze-

czywistości stała się elementem komponowania, czy inaczej mówiąc kształtowania obrazu świata.

Fotomontaż pojawił się i rozwinął się wespół z wzmiankowanymi zjawiskami. Jego krótka historia jest bogata i burzliwa. Okazało się bowiem, iż klejenie, nakładanie zdjęć, kombinowanie malarstwa czy rysunku z fotografią, zdjęcia ruchome, montowanie fotografii z drzewem, szkłem czy plastyką to techniki, które wprawdzie charakteryzują ów gatunek artystyczny, ale nie determinują ani jego sensu ani jego funkcji społecznej. Powtórzyła się tutaj sytuacja znana z innych sztuk — architektury i filmu, w których momenty techniczno-produkcyjne odgrywają doniosłą rolę, ale dla wartości artystycznych stanowią zaledwie wartości propedeutyczne. Fotomontaż rozwijał się wszak ze sztuką nowoczesną pozostając pod urokiem jej urzekających zdobyczy: collage'u praktykowanego przez artystów różnych nurtów, symultanizmu wprowadzonego przez kubistów, dynamizmu futurystycznego, zaskakującego kojarzenia jawy ze snem, materiału realnego z fantastycznym (czego uczyli dadaści i surrealiści), harmonii elementów abstrakcyjnych układanych w nieoczekiwane mozaiki przez Kandinsky'ego, Malewicza i grupę De Stijl. Od lat 1925-6 korzystał również z fotografii, która przeżywała swoje dni chwały próbując nowych kompozycji, kadrowania osób i przedmiotów, akcentowania światłocieniem lub barwą nastroju czy sensu przedstawianych zjawisk. Działy wreszcie ogromne siły społeczne — niesłychane tempo życia, właściwe szczególnie dla metropolii, zamówienia reklamowe i bodźce nowe, idące w przyszłość — rewolucyjna walka o sprawiedliwość. Orientacja „montażowa” stała się jakby nieświadomą częścią każdego człowieka wieku XX-go. Wypada się zgodzić z Barbarą Gordon, która pisała: „Główną funkcją montażu jest odzwierciedlenie złożoności życia⁴. Ale też autorka natychmiast zastrzegala się, iż ma na myśli odtwarzanie nie dosłowne, ale oparte na jakimś punkcie fundamentalnym (energy center), który wyznacza rytm całości, jej napięcia i rozładowania. B. Gordon zwróciła uwagę na motyw wyobraźni działający w fotomontażu, ale za słabo wydożyła go zajmując się głównie wszelkimi możliwymi technikami. Tymczasem motyw ów jest dominujący i on właśnie nie pozwala traktować fotomontażu jako zabiegu ściśle mechanicznego. Oczywiście artysta może osiągnąć niespodziewany efekt przypadkowo zwiększając skalę jednego przedmiotu, albo pomniejszając drugiego. Niezamierzone nakładanie zdjęć może spowodować interesujące zestawienie na zasadach analogicznych do tych, jakie rządzą „procesem malarskim” w maszynach elektronicznych (vide: „Kaliopa” Ducroqua). Zwykły proces twórczy u wybitnych fotomontażystów przebiegał wszakże inaczej: od pomysłu do środków technicznych, od wyobraźni do obiektywizacji. Jakże trafnie podkreślił Fritz Schiff, świetny znawca tego przedmiotu: „Fotomontaż jest więc zawsze realistyczny; gdyby stał się naturalistyczny byłby falsyfikatem. Jego wartość szczególna nie polega na samym charakterze dokumentalnym, lecz na wzajemnych stosunkach między jego kompozycją antynaturalistyczną czy nawet paradoksalną a jego charakterem dokumentalnym”⁵. Schiff, który podobnie jak Durus, był teoretycznym współtowarzyszem ewolucji Heartfielda i Grosza, nie poprzestał wszakże na uhonorowaniu fotomontażu ze względu na pracę wyobraźni. Fotomontaż jest

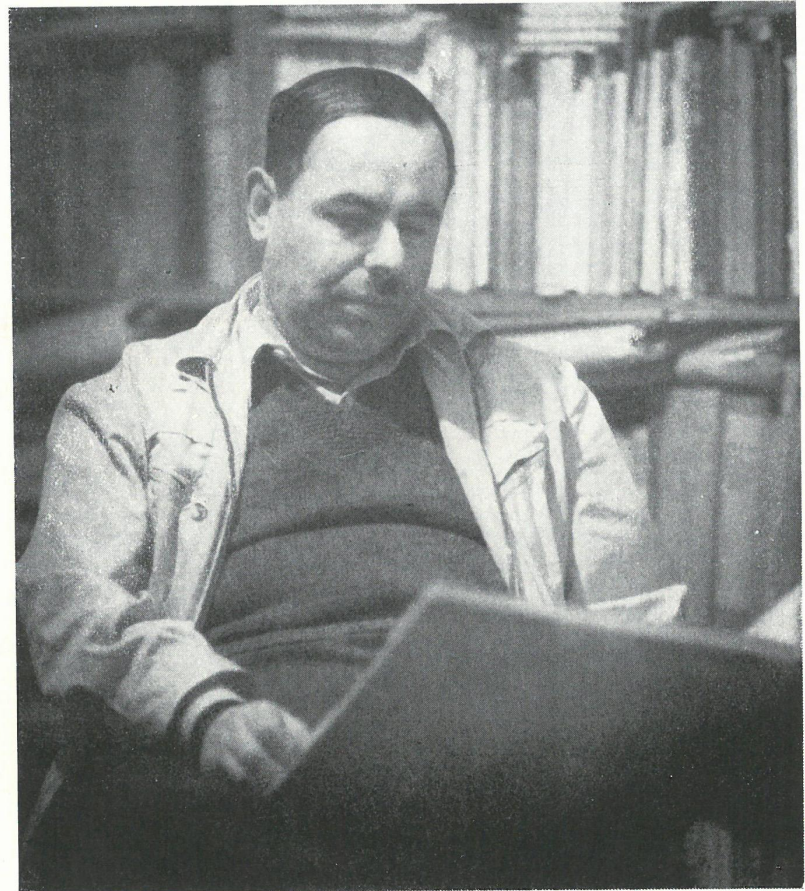
również wynikiem procesów intelektualnych. Zestawienie podświadomego ze świadomym to celowy zamiar; tym bardziej jeśli poprzez montaż uchwytuje się „ducha naszego czasu opartego na znajomości dynamicznych albo lepiej dialektycznych relacji między naturą a społeczeństwem”⁶. Fotomontaż zaiste — jak to za chwilę wykaże przykładami — nie poprzestawał na powierzchownym, okazjonalnym oddaniu zjawisk społecznych. Interesowała go przede wszystkim istota rzeczy. W tym sensie można stwierdzić za wszystkimi piszącymi o tym gatunku artystycznym, iż fotomontaż jest przypadkiem granicznym, w którym zbiegają się: fantazja właściwa sztuce, technika oraz intencja naukowego zbadania rzeczywistości, czy to psychologicznej czy społecznej. Ta też tendencja — docierania do sedna sprawy — wiązała Fotomontaż z kubizmem syntetycznym, neoplastycyzmem holenderskim, poszukiwaniami Bretona i... ideologią marksistowską. W fotomontażu znajdującym się niejako na marginesie sztuki nowoczesnej odbijały się więc nie tylko jej podstawowe problemy, ale i podstawowe społeczne konflikty ówczesnej epoki. Nie kwestionowali tego faktu nawet ci, którzy kładli szczególny nacisk na sprawy artystyczne. Reprezentantem tego nurtu teoretycznego (ale zarazem, ze względu na autora — praktycznego) był L. Moholy-Nagy. Autor, związany z „Bauhauserem”, opublikował w jego seriach wydawniczych książkę pt. „Malerei, Photographie, Film” (1925). Obrona fotografii jako medium artystycznego (Gestaltung der Darstellung oder reine Gestaltung) prowadziła go do wywodów o swoistej tzn. czysto estetycznej wartości fotogramów Man Raya oraz świetlnokolorowych „symfonii” L. Hirschfeld-Macke, przypominających dzieła Klee i Kandinsky'ego. Fotomontaż był dla niego jednym ze środków wyrażania owych plastycznych wartości absolutnych. Cytował przede wszystkim siebie i Hannę Höch (fotomontaże reklamowe).

Charakterystyczny pod tym względem jest jego scenariusz pt. „Dynamik der Gross-stadt” (op. cit., s. 116—129), zbudowany na zasadzie czystego symultanizmu, operujący przy tym symbolami. W narracji utwór ten był uderzająco bliski „Ulissesowi” Joyce'a (z r. 1922), zaś w konstrukcji obrazów analogiczny do Ruttmannowskiej „Symfonii wielkiego miasta” (1927)⁷. Ten punkt widzenia podzielał Jan Tschichold, autor książki pt. „Die neue Typographie”, dla ówczesnych sporów o sztukę demokratyczną (czy też socjalistyczną) jak najbardziej znamiennej. Dla Tschicholda fotomontaż spełniał swą rolę nie tylko artystyczną ale i społeczną przez to po prostu, że stał się w rękach pewnych wybitnych ludzi... sztuką. Reklama wielkiego koncertu (Bochumer Verein) w wykonaniu Maxa Burchartza jak i książkowe okładki Heartfielda o niewątpliwej tendencji komunistycznej były dla niego równie cenne jako „folgerichtig und harmonisch aufgebaute Bilder”⁸. Wprawdzie Moholy-Nagy, H. Höch, Tschichold w niektórych utworach akcentowali postawę krytyczną wobec ustroju kapitalistycznego, niemniej wartości estetyczne sensu stricto były dla nich alfą i omegą. Przeciw takiemu ujęciu problemu oponował wspomniany już Schiff, nazywając je „idolatrią techniczną”. Najostrzej sformułowano zarzuty w ZSRR, gdzie w obronie fotomontażu ideowego wystąpił czołowy jego przedstawiciel, Gustaw Kłucis. Opieram się tutaj na jego referacie z r. 1930 pt. „Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki agitacyjnej”. Autor przeciwstawiał dwie grupy artystów pracujących w tej

dziedzinie: komercjalistów i zarazem formalistów z jednej strony, oraz politycznie zaangażowanych w walce o socjalizm z drugiej. Definicja fotomontażu odpowiadała tytułowi referatu: jego istota — czytamy — „polega na wykorzystaniu fizyczno-mechanicznych środków fotoaparatu dla celów agitacyjno-propagandowych”⁹. Klucis zwrócił uwagę na rozmaite sposoby budowania fotomontażu, ale przypisywał im znaczenie drugorzędne. W deklaracji „Oktjabrja”, grupy artystycznej, która ów tom artykułów wydała, znajdujemy m. in. program sekcji fotograficznej, w którym autorzy występowali zarówno przeciw idealizacji (tendencja ta miała być właściwa ACHRR-owi) jak i przeciw abstrakcyjnej lefowskiej tendencji (mieli ją reprezentować Moholy-Nagy i Man Ray). Rewolucyjny fotomontaż — według owego dokumentu — to tyle co „fiksacja faktów społecznych” a więc uchwycenie aktualności w jej dialektycznych przeobrażeniach przy spełnieniu warunku sprawności artystycznej (fototechniczekaja gramotnost). Proces twórczy miał być kolektywny, tzn. idea dzieła wspólnie dyskutowana. Program ten odpowiadał ówczesnym ogólnym założeniom „Oktjabrja”, broniącego realizmu proletariackiego. Była to próba ratowania niektórych haseł sztuki nowoczesnej w organicznej fuzji z hasłami sztuki ideowo zaangażowanej. Szkicowy zarys sporów teoretycznych o fotomontaż ujawnił istniejące w nim niemal od początku równoległe nurty koncepcyjne: reklamowo-handlowy i polityczny. Nie ujawnił natomiast jak dotąd żadnych rozbieżności artystycznych. Trzeba wreszcie ustalić datę narodzin i przemiany tego gatunku artystycznego, by na przykładach przyjrzeć się mistrzom, u których świadomie lub bezwiednie terminował Mieczysław Berman.

O fotomontażu mówi się — i w tym samym podwójnym znaczeniu termin ten użyty jest tutaj — nie tylko jako gatunku, ale i jako sposobie artystycznym. W tym drugim sensie metoda ujęcia fotomontażowego może być stosowana i w plakacie i w ilustracji, a także poza granicami sztuki graficznej. Dla przykładu: Dżiga Wiertow w „Kinoprawdzie” (1922) i „Kinooku” (1924) oraz Pissator w latach 1926-28 (w Volksbühne, szczególnie zaś później w inscenizacji „Szwajka”) posługiwali się metodą fotomontażową. Rodowodu fotomontażu, jeśli by przyjąć za punkt wyjścia ów sposób artystyczny tzn. jakież zaskakujące wyobrażenie zestawienie przedmiotów czy deformację przestrzenno-wymiarową jednego przedmiotu, można by szukać w najstarszych pamiątkach malarstwa.

Moholy-Nagy szukał go w zdjęciach roentgenowskich, sporządzonych dla celów naukowych, w fotografii kaktusów czy owadów, w od dołu ujętym ogromnym kominie fabrycznym czy zdjęciu płyty gramofonowej. Autentyczny fotomontaż, tzn. gatunek artystyczny pojawił się jednak dopiero w ruchu dadaistycznym, w pracach Heartfielda i Grosza, do których przyłączyli się R. Hausmann i H. Höch. Wystąpienie ich miało charakter wyraźnie polityczny, skierowany przeciw wojnie imperialistycznej. Rozwój fotomontażu — gwałtowny i pełen sprzeczności — przypada na lata 20-te. Heartfield kontynuował swą działalność artystyczną¹⁰ wówczas już jako członek partii komunistycznej. Obok niego występował Man Ray z fotografiami, w których na czarnym tle jak ekspozycyjna materia rozpryskiwały się jasne figury geometryczne, albo też z jakiegoś mgławicowego półmroku wylaniał się ostry kontur ciemnej bryły. Moholy-Nagy,



W swej twórczości Mieczysław Berman nawiązuje świadomie do tradycji Heartfielda. Deformacja rzeczywistości leżąca u podstaw fotomontażu, nie służy u Bermana „udziwnianiu świata”, lecz jak mówił Heartfield — „dla pokazania masom ich wroga klasowego takim, jakim on jest”, poddana jest więc ona nakazom bezwzględnej realizmu politycznego.

Tadeusz Borowski, Słowo wstępne do katalogu wystawy Fotomontaże Mieczysława Bermana, Warszawa 1948.

który eksperymenty te (optische Spannungs-verhältnisse) porównywał do rytmów muzycznych, sam ćwiczył się w zdjęciach chwytających przedmioty i ich odbicia w lustrach, w różnym oświetleniu, w różnych skalach. Tenże sam artysta w fotomontażu pt. „Militaryzm” atakował zjawiska polityczne, stosując znacznie prostsze środki. Czołgi, zabici, ranni, zakneblowani — przedmioty i osoby ujęte w rozmaitych planach — składali się na treść łatwo komunikatywną i jednoznaczną.

Podobnie w tece Hanny Höch — obok eksperymentów fotomontażowych — znajdziemy np. karykaturę „Miliardera” - zautomatyzowanego człowieka, złożonego z śrub, opon, części karabinu. Pojawiły się również fotomontaże surrealistyczne. H. Worch (okładki czasopisma „Europa”) zestawiał ze sobą: głowę Mussoliniego, tekst gazetowy, górników posuwających się w tunelu podziemnym, jakiś fragment wieżowca i wisielca na drzewie. Moholy-Nagy spróbował i tego genre'u. Jego „Zazdrość” to miniaturowa historyjka o dziewczynie w stroju pływackim, wokół której pojawiają się trzy konturowo tylko zaznaczone postaci mężczyzn na tle czarnych i białych prostokątów drzwi. Jedna z postaci (biała) nosi w sobie, w okolicy serca ciemną, skuloną sylwetę mężczyzny. Reklamową działalność w tej dziedzinie jak już wspomniałem, uprawiał wybitny typografik Tschichold. Zasłynął on m. in. lakonicznymi, a przy tym pełnymi wyrazu plakatami filmowymi. W zakresie industrialnej grafiki reklamowej pracowali czołowi wówczas twórcy tego gatunku: Max Burchartz, Johannes Canis, H. Bayer, P. Zwart, Vordemberge-Gildewart, Domela—Nieuwenhuis. Należy przy tym zaznaczyć, że nie traktowali oni swego engagement wyłącznie jako intratnego zajęcia na służbie wielkiego kapitału. Niektórzy z nich, choćby H. Bayer, związani z „Bauhauserem” uważali że dokonując na tej drodze rewolucji estetycznej przyspieszają w pewien sposób rewolucję społeczną. Jan Tschichold był jeszcze bliższy tym koncepcjom, które radykalizowały inteligencję twórczą. W ZSRR w latach 20-ch koncepcjom tym wychodziły naprzeciw idee lefowców czy proletkultowców, kładących nacisk na inżyniersko-techniczne wartości jako podstawę nowej socjalistycznej sztuki. We Francji Cassandre i Carlu podejmowali w fotomontażach problemy społeczne (bezrobocie, antymilitaryzm, bezpieczeństwo pracy); ale trwałych sojuszników miał Heartfield przede wszystkim w Związku Radzieckim. I tam wszakże sytuacja nie była prosta, gdyż fotomontaż powstał — jak i gdzie indziej — w granicach tendencji awangardystycznych. Uprawiali go — korzystając z Malewicza — Lissicki, Rodczenko, Ławinski, ale obok nich działali wzmiankowany już Kłucis i Sieu-kin. Do tych ostatnich przyłączyli się w niedługim czasie młodzi: Kułagina, Pinus, Jełkin. Podział na dwie grupy nie zaznaczył się początkowo w tak ostrej postaci jak z końcem lat 20-yh. Problemy światła, barwy, kompozycji płaszczyznowej, organicznego montażu hasła jak i samego obrazu pasjonowały Kłucisa tak samo jak np. Lissickiego, a ten znów podobnie jak Rodczenko podejmował tematy związane z życiem socjalistycznym, z intymną i monumentalną poezją Majakowskiego. Dawali temu obaj wyraz w innych gatunkach artystycznych posługując się wszakże metodą fotomontażową. Rodczenko ilustrował poematy: „Pro eto” (charakterystyczny portret Lili Brik na okładce) i „Siergieju

Jesieninu" (okładka frontowa — przęsa nowego mostu, a po środku zboże; okładka tylna — ogromny wielkowiejski gmach i mała chatka). Lissicki opracował graficznie pierwsze wydania poematów „Dlja gołosa" i „Charoszo"¹¹.

Lissicki pracował jednak w latach 20-ych głównie za granicą, w Berlinie, gdzie współdziałał w czasopiśmie „Gegenstand" redagowanym przez Erenburga. Tam też rozwinął swą koncepcję „prounu" (modele wspólne dla malarstwa i architektury), bliską mondrianizmowi, o której rozmyślał już w Moskwie w 1919 r., kiedy współpracował z Tatlinem. Jego wszechstronna działalność w zakresie grafiki użytkowej oparta była na fotomontażu jako sposobie artystycznym. Widać to np. w reklamie czasopisma amerykańskiego p. n. „Broom" (1922 — okładka) czy „Pelikan—Tinte" (1924 — fotogram), w której osiągnął znakomite wyniki.

Lissicki, twórca „Historii dwu kwadratów" (1922), utworu pozostającego pod wpływem suprematyzmu Malewicza był zarazem autorem szkicu „Mównicy" (1920) dla trybuna komunistycznego. W latach następnych był zaangażowany niemal w wszystkich zagranicznych wystawach radzieckich (najbardziej symptomatyczne dla tego zakresu jego twórczości są prace na Międzynarodowej Wystawie Prasy w Kolonii, 1928 r. i wystawie ZSRR w Muzeum Sztuki Użytkowej w Zürichu, 1929). Tak więc i Lissicki mimo tendencji sensu stricto awangardystycznych uprawiał grafikę użytkową, służącą określonym celom propagandowym¹².

Kłucis zaczynał od dynamicznego miasta (1919), w którym nakładały się krzywizny, koła, prostokąty, domy, pomniki, szkice. Dominowała tam zasada ekspresji futurystycznej. Następne lata przyniosły uproszczenie form, większą komunikatywność i ideologiczną ofensywność. Marks, Lenin, zjazdy partyjne, budownictwo socjalistyczne — oto problemy jego fotomontażów. Nie znikła bynajmniej ekspresja, ale przestała być grą samego ruchu. Patos wyrazistych form zastąpił wibrację elementów. Dla przykładu, Lenin na granicy dwu epok, między słupami opatrzonymi różnymi strzałkami: jedna z wektorem w dół, druga z wektorem w górę.

Materiały z lat 20-ych zarówno w Europie zachodniej jak i w ZSRR pozwalają rozróżnić trzy rodzaje fotomontażu jako gatunku artystycznego. Klasyfikacja, którą teraz przeprowadzam, nie dotyczy koncepcji problemowej, lecz artystycznej. Fotomontaż Man Raya, Moholy-Nagy, El Lissickiego był budowany na kształt (czy czasami na wzór) malarstwa bezprzedmiotowego. Fotomontaż Heartfielda, Tschicholda, Rodczenki, Kłucisa — mam tu na myśli ich utwory najlepsze — był rezultatem syntezy elementów przedmiotowych. Symbolizacja i lakonizm działały tutaj podobnie jak w klasycznym plakacie — przez natychmiastowe uderzenie jakąś niezwykłą tj. niecodzienną kombinacją znaków. Tak samo działał świetny żart słowny. Ale też w niektórych utworach Heartfielda, Kłucisa czy Rodczenki naturalizm brał górę nad właściwą fotomontażowi jako sposobowi artystycznemu, tendencją skrótu, lapidarności i zaskoczenia. Ilustracyjność i narracyjność rozcieńczała symbolikę, szczegóły zakłócały odbiór. Np. opracowanie graficzne „Siergieju Jesieninu" nie udało się Rodczence właśnie dlatego, że opowiadał obrazkami. Heartfield („Gespräch im Zoo" albo „Ob Na-

zimann, ob Samurai es ist dieselbe Melodei") zanadto zawierał napisowi i zamianiał fotomontaż w kronikę realiów. Ich następcom groziły jeszcze inne niedostałki — a mianowicie kalkowanie tego co u pionierów fotomontażu było świeżym pomysłem.

Klasyfikacja artystyczna krzyżuje się więc z problemową. Najlepsze dzieła Heartfielda i Kłucisa dowodnie świadczą o tym, iż polityczna tendencja bynajmniej nie osłabiała ich wartości artystycznych; raczej przeciwnie — wartość artystyczna potęgowała ich nośność polityczną. W dyskusjach z owych lat „Sturm und Drang" fotomontażu nie było bowiem nikogo, kto by nie liczył się z techniką i formą. Wystarczy sięgnąć po kilkakrotnie cytowaną już książkę Tschicholda. Problemy: jak rozwiązać relację między płaszczyzną i rekwizytem, jak powiązać napis z materia obrazową, jakie stosować niuanse świetlne i jak aplikować barwy, by uwydatnić sens fotomontażu, jak unikać schematycznych kompozycji przez dysproporcję i asymetrię — pojawiają się wciąż na jej kartach. Znamienne jest, że kolorystyczne próby Lissickiego, Moholy-Nagy i Tschicholda nie były eksperymentami „malarскими" — używano zazwyczaj kolorów jaskrawych, nasyconych, mniej dbając o ich harmonię, znacznie więcej o uwydatnienie barwą jakiegoś elementu — tzn. słowa, rzeczy czy postaci. Fotomontaż był więc bronią, którą można było różnie władać. Jeśli nasuwa się jakaś bezpośrednia asocjacja, to z montażem filmowym. Odkrył go Griffith, ale zrewolucjonizował Eisenstein.

Fotomontaż polski zrodził się podobnie jak fotomontaż za granicą, z ruchu awangardy artystycznej, pozostającej i tutaj pod znacznym wpływem lewicy społecznej¹³. Historia awangardy polskiej, jak dotąd zaledwie naszkicowana, niosła w sobie od narodzin, tj. od futurystycznych nowinek z r. 1917, ostre sprzeczności. Rewolucji artystycznej towarzyszyły hasła rewolucji społecznej, ale tę pierwszą pojmowano często w sposób jednostronny (formy kosztem treści), a drugą w sposób arbitralny tj. zgodnie z osobistymi wizjami danego artysty. Znamienny jest przykład Tadeusza Peipera, którego rola w najnowszych dziejach polskiej myśli artystycznej wciąż zresztą jest niedoceniona. „Zwrotnica" przez niego kierowana (1922—23) głosiła jego piórem kult miasta, kolektywu, maszyny, ruchu i szybkości. Nowym formom życia miały odpowiadać nowe formy literackie, filmowe, malarskie. Artykuły zebrane w tomie pt. „Tędy" złożyły się na imponujący manifest odrodzenia polskiej sztuki przez metaforyzację języka, szukanie skrótowych ekwiwalentów uczuciowych w miejsce banalnego opisu emocji, analizę rytmu (poezja, taniec), studium czystego ruchu na ekranie i na scenie czy też układu napięć formalnych na płótnie. Peiper chciał zarazić przy tym sztukę życiem, wprowadzić ją w teraźniejszość, związać z klasą robotniczą. W szkicu pt. „Sztuka a proletariat" („Głos literacki", 1929) pisał: „W każdym prawdziwym twórcy budzić musi sympatię już sama twórcza wola zawarta w socjalizmie i pasja kształtowania, tkwiąca w każdym prawdziwym socjaliście"¹⁴. Proletariat i jego pracę uważał za jeden z najwładniejszych tematów do obróbki artystycznej, ale też wypowiadał się ogólnikowo i mgliście, iż „służy proletariatu każde dzieło, w którym wypowiada się człowiek socjalistyczny"¹⁵. Idea doskonalenia artystycznego rzemiosła wydawała

Przyjrzyjmy się szczegółowiej jego dziełom. Wystawa obejmuje 6 cykli fotomontażów, 5 cykli ilustracji, szereg plakatów z lat 1946-60 oraz 1 okładkę książkową. Problematyka jego utworów jest jednoznaczna: antysanacyjna, antyfaszystowska, antyimperialistyczna, antydogmatyczna. Na cykle te złożyły się prace powstałe w różnych latach; na ogół jednak rozdziły się one pod wpływem aktualnych bodźców. Nic w tym dziwnego. Fotomontaż — a ten stanowi główny trzon jego twórczości — podobnie jak plakat atakuje widza bezpośrednio i w podobny zwięzły sposób. Służy chwili bieżącej, a przy tym — jeśli ma poważne ambicje artystyczne — czyni to tak, by syntetyzować zjawisko, upamiętnić się symbolem czy innym zwięzłym ujęciem tego co powtarzały codzienne hasła, artykuły gazetowe, rozmowy międzyludzkie.

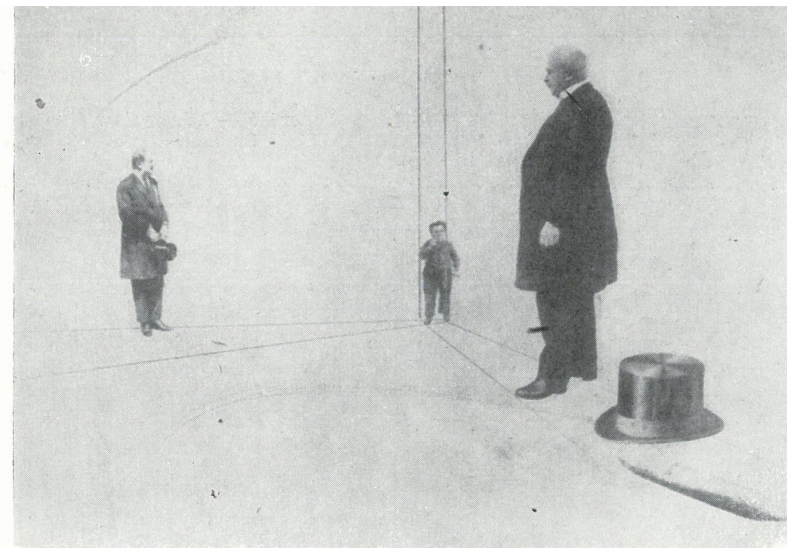
Polityczna ostrość fotomontażów Bermana mówi sama za siebie, nie trzeba jej więc komentować. Wypada natomiast zatrzymać się dłużej nad użytymi w nich artystycznymi środkami. Te nie są bowiem ani monotonne ani bynajmniej jednorodne. Z tego punktu widzenia można, jak się wydaje, podzielić jego fotomontaże na trzy grupy. Do pierwszej zaliczyłbym te dzieła, które operują jednym lub kilku tylko elementami. Właściwa im skrótowa, lapidarna forma przekazuje przy pomocy wyrazistego symbolu nie tylko ogólniejszy sens danego indywidualnego przypadku, ale i określoną tonację uczuciowo-moralną. Berman dociera do sedna rzeczy i zarazem oskarża, szydzi, piętnuje. Jest kronikarzem i zarazem sędzią. Przykładem symptomatycznym, najbardziej chyba znanym z teki artysty, jest „Piłsudczyzna” z r. 1944. Obok tego fotomontażu wymienić można „Každy robi swoje” (1935), „Arriba Espana” (1937), „Okrucieństwo jest wrodzone człowiekowi...” (1938), „Nadgrabarza” (1943), „Okupację”, „Geopolitykę”, „W czasie pokoju człowiek usycha, rozkwita w czasie wojny” 1944 oraz „Apoteozę” z r. 1947 i „Lyncz” z r. 1952 i wiele innych, nie jest to oczywiście wykaz pełny. Każdy z wymienionych tu utworów działa przez kontrast bądź z podpisem, bądź też z konwencjonalną asocjacją przypisywaną danemu emblematowi. Kostek Biernacki — twórca Berezy — ma twarz uduchowionego myśliciela. Na blacie stołu, na którym oparta jest jego ogromna postać, przyszpileni są ludzie-owady. „Szlachetny myśliciel” trzyma w ręku pincetkę. W podwójnym jarzmie — znaku falangi — zamiast wołów mężczyzna i kobieta z ludu. Amerykański sztandar jest tłem dla zlynczowanego murzyna albo też spowity jest w chmurę po wybuchu bomby atomowej. Hitler, który mienił się zbawcą narodu niemieckiego pozuje do zdjęcia z kościotrupem w hełmie na tle niezliczonych krzyży cmentarnych. Bagnet przebijający globus „objaśnia” nam zasady niemieckiej geopolityki. W tymże fotomontażu litery tworzą organicznie wmontowaną część całości. Ich gotyckie kontury rozdzielone nasadą bagnetu — wertykalnie rytmizują utwór. Do drugiej grupy włączyłbym portrety satyryczne (np. znany „Anglosas” z r. 1947, „Parasitis vulgaris” z r. 1945 i „Dwie generacje” z r. 1947) oraz utwory, w których jeśli nawet nie uderza oryginalna metoda artysty, przemawiają zarówno swą prostotą, jak zwięzłością i celnością. Mam tu na myśli takie fotomontaże jak np. „Goebbels” (r. 1935), „Reakcja” (1947), „Pokój amerykański” (1947) i „Konstytucja USA” (1951). W portretach (przypomnijmy tu jeszcze Czang-Kai-Szeka z r. 1935) stosował Berman niezawodne środki — alegoryzował wprowadzając

pysk zwierzęcy w miejsce twarzy ludzkiej, zwiększał lub zmniejszał normalne wymiary (postać Czang-Kai-Szeka wsparta na karłowatym sztylcie przy ogromnie długiej nodze Wuja Sama, albo też zdeformowana, potworkowata twarz tzw. „bezeta”), zamieniał to co żywe w elementy mechaniczne bądź też umyślnie akcentował poszczególne elementy (twarz Anglosasa, okulary, fajka). Portrety te — niemal wszystkie — są udane; nawet jeśli artysta operuje w nich naturalistycznym detałem, ma na uwadze nie podobieństwo modelu, ani też ekspresję, lecz niejako wyabstrahowaną z natury istotę obiektu. Do trzeciej wreszcie grupy wydzieliłbym te utwory, w których fotomontaż ilustruje lub opowiada. Czyni tak, by uwydatnić i uprzystępnąć satyrę. Nawiązuje bezpośrednio do tytułu pracy — zwykle wersetu z pism bonzów hitlerowskich, bądź też wypowiedzi współczesnych mężów stanu USA. Ten rodzaj utworów zbliżony jest najbardziej do grafiki ludowej. Ma on też najbardziej plebejski charakter: plebejski w tym sensie jaki miały akwaforty i sztychy Callota czy też sztychy i drzeworyty Dürera. Do tej grupy zaliczyć można np. „Sędziów” (r. 1945), w których oprawcy i ofiary zostali zamienieni w drewniane figurki, by uwydatnić barbarzyństwo tamtych lat. Inne przykłady to „Martwa natura” (r. 1955) czyli małe śniadanie hitlerowca złożone z amunicji albo „Winniśmy się wystrzegać myślenia...” (z r. 1957), czyli malcy z twarzami dorosłych mężczyzn w hełmach. Podział tutaj przeprowadzony nie hierarchizuje oeuvre M. Bermana (choć autor wstępu jest zwolennikiem fotomontażów sensu stricto, tzn. tych, które zaliczył do pierwszej grupy i które wydają się posiadać największą wymowę plastyczną). Fotomontaż opowiadający może być bowiem — jak świadczy o tym wystawa Bermana — również dziełem wartościowym.

Dwie kwestie związane z fotomontażem wystawcy należy poruszyć tu oddzielnie: koloru i brzydoty. Niekiedy pisano, iż Berman był pierwszym artystą, który połączył kolor z techniką fotomontażową. W takim ujęciu jest oczywiście nieporozumienie. W cytowanej książce Tschicholda mówi się wiele o tym jak stosować kolor w typografii; Szczuka i Żarnowerówna również od niego nie stronili. Jest natomiast prawdą, iż do fotomontażu jako gatunku artystycznego koloru raczej nie wprowadzano. Stosowano tylko sygnały barwne (w literach lub cyfrach), ale nie operowano nigdy barwną powierzchnią, kontrastami barwnych powierzchni etc. Próby Bermana były tu więc nowatorskie. Należy też oceniać je jako twórcze eksperymenty, z których wychodził czasem zwycięsko, czasem z klęską. Berman osiągnął znakomite wyniki tam, gdzie po pierwsze treściowe motywy skłaniały go do zastosowania koloru i po drugie, gdy był raczej skąpy w jego dozowaniu. We wspomnianym już utworze pt. „W czasie pokoju człowiek usycha...” z głowy i nóg kościotrupa ubranego w mundur SS-mana, wyrastają zielone liście. Kolor jest tutaj na miejscu — potęguje sens całości. Podobnie działa w „Ahmentafel” (1944) — małpy w czapkach różnych formacji hitlerowskich noszą czerwono-biało-czarne opaski z hackenkreuzami, zaś pnie drzewa, na którym siedzą są ugrowo-sepiowe. Najdobitniej przemawia „UPA” (1960) — ukraiński znak został przedstawiony jako żółtawo-złotawa szubienica na czarnym tle. Nastrój grozy artysta akcentuje tu właśnie kolorem. Utwór ten uderza widza podwójnie: intelektualnie i emocjonalnie. Do dzieł o takiej samej wymowie

plastyczno-ideowej — dzięki zastosowaniu w nich koloru — należy zaliczyć niektóre plakaty i okładkę do książki Upton'a Sinclair'a pt. „100%”. W utworach tych stosował zresztą Berman metodę fotomontażową. Okładka do „100%” (z r. 1934) zbudowana jest na zasadzie kontrastu intelektualnego podkreślonego kontrastem barw. Liczba jest w kolorze czerwonym, procent w kolorze białym i czarnym. Ukośna kreska dzieląca oba zera zamieniła się w białą pałkę policyjną. Kolory niejako symbolizują walkę głodujących demonstrantów z kapitalistyczną maszyną państwową. Z plakatów najbardziej wstrząsającym świadectwem prawdy artystycznej i politycznej jest „Nigdy więcej Oświęcimia” (1955). Hackenkreuz ciemno-czerwony od krwi, na którym rozpięty jest szaro-popielaty muzułmanin — mówi więcej i dobitniej kolorami niż mówiłby tylko czarno-biały. Inny przykład — to projekt plakatu pt. „Jedność klasy robotniczej” (1955). Na czerwonym tle dwie ręce w uścisku: ciemna i biała. Nie ustępują wymienionym plakatom ani ekspresją plastyczną ani ostrością polityczną inne dwa: „Komunizm to władza radziecka plus elektryfikacja” oraz „1918, KPP — 1958, PZPR”.

Pozostaje jeszcze do omówienia zagadnienie brzydoty. Weźmy dla przykładu dwa fotomontaże: „Stare dobre czasy” (1945) i „Pan kupiec” (1952). W obu — intérieur drobnomieszczański z mnóstwem szczegółików, w obu — postacie traktowane są naturalistycznie, szczególnie w „Panu kupcu”, który wydaje się po prostu... fotografią. Można chyba za twórcą założyć, iż ukazując taką brzydotę i w taki sposób chciał świadomie wywołać odrazę u widza. Brzydota jako kategoria estetyczna upowszechniła się począwszy od połowy XIX w. Estetycy niemieccy po Heglu rozważali o niej ustawicznie, by przy jej pomocy obronili marazm i płyciznę życia burżuazyjnego. Romantycy i ich sukcesorzy stosowali ją jako wyraz buntu przeciw ówczesnej rzeczywistości. W okresie moderny stała się „wyznaniem wiary” niektórych artystów (Ensor, Redon, Rops). Poprzez nią manifestowali negatywny sąd o sensie życia, o człowieku w ogóle. Ów metafizyczny sąd był oczywiście historycznie zdeterminowany, ale artyści nie byli tego w pełni świadomi²¹. Inaczej niż artyści! dekadenci stosowali brzydotę — Heartfield, Grosz i Dix. Atakowali ją, jako esencję antyludzkiego, zniechęcającego przez nich ustroju. Brzydota była tu rodem z Goyi (z ludowych porzekadeł i ludowych wyobrażeń), albo też rodem z bajki (np. u Heartfielda „Der friedfertige Raubfisch”, „No pasaran — Paseremos!”, „O du fröhliche, o du selige gnadenbringende Zeit!”). Berman ma takich fotomontażów sporo; wyraził w nich podobnie jak Heartfield w swoich utworach, podobnie jak w innym pt. „Co w trawie piszczy?” (1945) poszedł jeszcze dalej niż Heartfield. Na wzór litografii ludowych (niemieckich tzw. „Neuruppiner Bilderbogen”, francuskiego „Epinal” czy rosyjskiego „Łuboka”) naśladował styl życia swoich „bohaterów”, wewnątrz ich domostw, ich upodobania do jaskrawych szpetnie zestawianych kolorów. Jest to właściwie kres satyry plastycznej. Berman osiągnął tu ów stopień „przedrzeźniania”, poza który artysta nie może się dalej posunąć. Berman zozydza swoich „strasznych mieszczan” przedstawiając m. in. zręczny i bezlitosny pastiche ich gustów estetycznych. Tak więc i brzydota (często wspomagana kolorem) jest

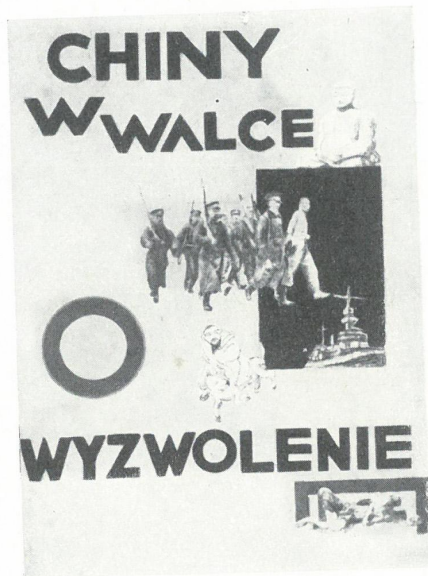


Nasi wielcy, fotomontaż, L. Moholy-Nagy

Rozmowa w berlińskim ZOO

Berlin wzywa na olimpiadę
fotomontaże — John Heartfield





Fotomontaż — Mieczysław
Szczuka



Fotomontaż — Władysław
Dąszewski

chwytym artystycznym, potęgującym niejednokrotnie satyryczne intencje artysty. Pominąłem w swych dotychczasowych uwagach inne gatunki artystyczne wystawiane przez Bermana. To bowiem co wydaje się dla tego artysty charakterystyczne, związane jest z fotomontażem i metodą fotomontażową stosowaną także w plakatach czy ilustracjach. Świadczą o tym cytowane przeze mnie plakaty operujące kolorem: dowodzi tego znamienny szkic plakatu „Rok 1917-ty”, w którym chorągiew splywa z bagnetu białego na karabin. W ilustracjach Berman jest z natury przedmiotu bardziej gawędziarski; operuje tu również innym, jakby nastawionym na iluzję, kolorem. Satyryczny pomysł przytłacza tu formę. Niemniej również w tych cyklach odnajdujemy Bermana — fotomontażystę. Oto „Pluskwiak” wg wiersza Heinego. Rdzawo-brązowy z czerwoną koroną i nałożonym na nią czarnym cylindrem — sterczy na górze złoto-żółtawych monet. Albo też jedna z Haskowych postaci (ze szpitala wariatów w Halle) — szelki w kolorze żółto-czarnym, habsburskim, na gołej piersi ordery, tępa mordą z wąsem. Są to przepyszne portrety satyryczne; Berman wydobywa charakter „obiekta” kilku detalami, akcentuje je barwą, bardziej chyba pokazuje niż opowiada. Jego cykle ilustracyjne bawią nas wspólnie z tekstem literackim lub niezależnie od niego. To wszakże co z nich najtrwalej pozostaje w pamięci — jest rodem z fotomontażu. Artysta był tu wierny sobie i dlatego najbardziej przekonujący.

* * *

Moim zamiarem było wyjaśnienie dzieła Mieczysława Bermana. Dlatego też niemal dwie trzecie mych rozważań poświęciłem historii i teorii fotomontażu. Zważywszy niemal powszechną u nas niewiedzę o fotomontażu jako zjawisku artystycznym, chciałem metodą „wölfilinowską”, tj. od gatunku do indywidualności, od znamion ogólnych do charakterystycznych doprowadzić widza (i ewentualnie krytyka) do oceny reprezentowanej tu wystawy. Ocena ta musi być oczywiście oparta na bezpośrednim obcowaniu z dziełami Bermana, ale też można by się od niej dla względów wyłącznie badawczo-historycznych wstrzymać. Taka właśnie była moja intencja, której nie udało się jednak w zupełności zrealizować. Wartościowałem choćby dlatego, że usiłowałem ustalić swoiste właściwości fotomontażu jako sposobu artystycznego i w związku z tym wyznałem swe upodobania do pewnego rodzaju fotomontażu jako gatunku artystycznego. Wartościowałem ponadto akceptując postawę ideową M. Bermana. Postawa ideowa jest w interesującym nas przypadku podstawowym elementem dzieła artystycznego, podobnie jak forma („lepsz” lub „gorsza”) jest tu zawsze elementem treści, tj. nośnikiem określonej energii ideologicznej. Trudno w ogóle w rozbiórce i ocenie sztuki pomijać wartości kulturowe (a w ich granicach społeczno-polityczne); w odniesieniu do sztuk przedstawiających analiza tego rodzaju narzuca się z koniecznością. Zaś w relacji do takiego artysty jak M. Berman — zamiłowanego satyryka, który świadomie uprawia „publicystykę plastyczną” jest rzeczą zupełnie oczywistą, iż postawa odbiorcy (fachowca czy laika) jest zarówno światopoglądowa jak i estetyczna.

Ta publicystyczna tendencja czy nawet bliżej określając dyspozycyjność Bermana miała obok tych zalet zle strony. Prace słabsze wynikały właśnie z owych doraźnych potrzeb. Inne pomyłki artysty trzeba przypisywać trudnym czasom, w których plastyka partyjna — w ciągłych zygzakach i ze zmiennym szczęściem — poszukiwała środków wyrazu najbardziej adekwatnych dla wypełnienia swych zadań. Takie zresztą „wzloty i upadki” widoczne są szczególnie u artystów bezpośrednio reagujących na wydarzenia jakimś zapisem graficznym (np. u Callota, Dürera, Daumiera). Berman — jak wskazują to dobitnie ostatnie jego cykle pt. „Człowiek myślący” i „Psie życie” — wciąż podlega tym fluktuacjom. Gdyby wszakże z obecnej wystawy wybrać utwory najlepsze, otrzymalibyśmy tekę równą najlepszym dziełom Heartfielda czy Grosza. Zestawienie to wystarczy, by jeszcze podeprzeć konkluzję, do której prowadziły wszystkie dotychczasowe wywody, iż oeuvre Bermana weszło już na trwałe do historii sztuki polskiej i nie tylko polskiej. Artysta zasłużył na to zarówno swą humanistyczną postawą związaną z przodującym ruchem rewolucyjnym naszych lat jak i swą inwencją twórczą.

STEFAN MORAWSKI

P R Z Y P I S Y

1. Por. artykuł M. Bermana pt. „Czapka Frygijska” w „Księżde wspomnień”, Warszawa, 1960, s. 55-90.
2. Op. cit. New York, 1951, s. 108.
3. Z dotychczasowych prac poświęconych temu problemowi najlepszy wydaje się esej De Witt H. Parkera pt. „The Nature of Art” (Revue Internationale de Philosophie, 1939, nr 4). Wedle niego, nie ma jednego wyznacznika, który by określał sztukę. Istnieje natomiast zespół wyznaczników takich jak: pobudzenie wyobraźni na tle układów harmonijnych, którym przypisuje się z jakichś powodów wartość społeczną. Sztuka jest w tym ujęciu zarówno czymś fizycznym jak i psychicznym oraz kulturowym. Jest rzemiosłem, procesem uczuć, wyobraźni i intelektu oraz wytworem zjawisk historycznych. W takiej definicji można zmieścić zarówno rzeźbę Berniniego jak i Brancusiego, zarówno freski sykstyńskie M. Anioła jak i fotomontaże Heartfielda, zarówno symfonię Beethovena jak i krzesło Rietvelda. Kłopoty jednak sprawia to, iż ów zespół wyznaczników nie zawsze odpowiada temu co uznano za dzieła sztuki. Wydaje się, że decydującym czynnikiem jest motyw socjologiczny. Wartość artystyczną przyznawano czasem dokumentom historycznym o słabych albo żadnych walorach formalnych. Z faktem tym trzeba się liczyć traktując takie przypadki jako graniczne.
4. B. Gordon. Photomontage, w „Miniature Camera Work”, edit. by W. D. Morgan and H. M. Lester, New York, 1938, s. 145.
5. F. Schiff, Sens du photomontage, w czasopiśmie „L'amour de l'art.” 1936, Juin, s. 215.
6. Tamże, s. 209.
7. Fotomontaże do tego utworu przygotowała Hanna Höch. Rok wcześniej podobny film zrobił A. Cavalcanti („Mijają godziny”). Między koncepcją Moholy-Nagy a ówczesną awangardą filmową zachodziły bezpośrednie związki. Moholy-Nagy powoływał się na Eggelinga i Légera. W r. 1924 powstał „Balet mechaniczny” tego ostatniego, oparty na analogicznych zasadach estetycznych, na których budował Moholy-Nagy niektóre swe fotomontaże. Zaś w „Antrakcie” (1924) Picabii-Claire surrealistyczne zbitki przypominały niektóre fotogramy Man Raya, który sam w latach 1923-8 zrobił kilka filmów tego rodzaju.
8. Op. cit., Berlin, 1928, s. 92.
9. Cyt. wg „Izofront” — klasowaja borba na frontie prostranstwiennnych iskusstw, Sbornik statiej pod redakcją P. J. Nowickowo, Moskwa—Leningrad, 1931, s. 120.
10. Por. mój artykuł pt. „John Heartfield”, Zycie Literackie, 1958, 2(312) oraz moją informację o Georgu Groszu w „Przeglądzie kulturalnym”, 1959 nr 36(366).

11. Por.: W. W. Majakowskij w portretach i ilustracjach, Leningrad, 1949.
12. Por. artykuł Camilli Gray pt. „El Lissitzky, Typographer“ w „Typographica“ nr 16 (b. d.).
13. Por. Jan Brzękowski, Awangarda, szkic historyczno-teoretyczny. Przegląd Humanistyczny, 1958, nr 1/4 oraz uwagi Krzywickiej, Sandauera i Witza w „Księdze wspomnień“ op. cit.
14. „Tędy“, Warszawa, 1930, s. 150.
15. Tamże, s. 160.
16. Tamże, s. 136.
17. Berlewi pisał niedawno: „Ce ne sont pas les matériaux, qui importent mais leurs équivalents... En se basant sur ce principe d'équivalence et en développant cette idée j'ai créé une nouvelle facture indépendante des matériaux et qui est en même temps conforme au principe bi-dimensionnel de la peinture“, cyt. wg Precurseurs de l'art abstrait en Pologne, exposition, Paris, 1957, s. 21.
18. Por. „Narodziny wiersza“ w „Linia i gwar“, Kraków 1959, t. 2, s. 291—300.
19. Cyt. wg „Linia i gwar“, t. 1, s. 37.
20. Por. „Blok“, 1924, nr 8—9, listopad—grudzień. Autorem tego anonimowego manifestu był zapewne Szczuka, którego fotomontaż „ilustrował“ tezy.
21. Por. Lydie Krestovskiy, La laideur dans l'art. A travers les âges, Paris, 1947. Por. także artykuł o Ensorze w J. P. Hodina „The dilemma of being modern“, London 1956, s. 34—41.

S P I S P R A C

PRACE Z LAT 1930—1939

1. KRWAWE BILANS, 1932, 30x39,5
„Ze Świata“, Nr 21, 1932
2. RÓWNOLEŻNIKI I POŁUDNIKI, 1932, 36x29,5
„Ze Świata“, Nr 13, 1932
3. AUTORYZOWANY PRZEKŁAD, 1934, 24x34,5
Mussolini na zjeździe młodzieży faszystowskiej w 1933 r. rzucił hasło: „Książka i karabin — oto symbole współczesności“. P. Premier Jędrzejewicz na inauguracyjnym posiedzeniu Akademii, dziś wyraził się o wiele ładniej, mówiąc, że szablę i pergamin leżą u podstaw tradycji i kultury polskiej. „Dwutygodnik Ilustrowany“, Nr 2, 1934
4. MISJA DOBRYCH USŁUG, 1934, 35x30
Czang-Kai-Szek: Witam mistrzów policji niemieckiej. Grzebiński: Do usług Panie Marszałku. Wiernie będziemy służyć pod jego rozkazami.
Weiss: Tak wiernie, jak służyliśmy pod rozkazami Marszałka Hindenburga. „Dwutygodnik Ilustrowany“, Nr 5, 1934
5. WSZYSTKICH NIE ZARĄBIĘCIE, 1934, 29x39,5
„Dwutygodnik Ilustrowany“, Nr 14, 1934
6. WSPÓLNOTA INTERESÓW, 1937, 39,5x29,5
7. ENTOMOLOG, 1935, 23,5x36,5, barwny
Normalny człowiek zawsze tęskni za mordem, choćby, w najgorszym razie, tylko za mordem owadów. Jest to najstarsza i najzacowniejsza tęsknota ludzka. (Kostek-Biernacki, Diabeł zwycięzca)
8. MYSMY PRZYSZŁOŚCIĄ NARODU, 1938, 38x32,5, barwny
9. ZBROJNE RAMIĘ NARODU, 1938, 25,5x30, barwny
10. AHNENTAFEL (Drzewo genealogiczne), 1935, 37,5x49,5, barwny

11. GOEBBELS, 1934, 30x40
12. STARHEMBERG, FEY I DOLFUSS, 1935, 35x50
13. CZANG-KAI-SZEK, 1935, 30x40
14. DE LA ROCQUE, 1936, 30x40
15. QUEIPO DE LLANO — MÓWI RADIO BURGOS, 1937, 30,5x42,5
16. MENAŻERIA FRANCO, 1938, 35x50
17. ARRIBA ESPANA I, 1939, 30x40,5
18. WOJNA ODMŁADZA CIAŁO MĘŻCZYZNY (Marinetti), 1936, 29x39
„Oblicze Dnia”, Nr 11, 1936
19. 100% (Upton Sinclair), 1934, 20,5x30,5, barwny
20. KAŻDY ROBI SWOJE, 1934, 50x70

Cykl TAK BYŁO

21. PAN WOJEWODA, 1940, 27x34, barwny
22. PAN WYBORCA, 1952, 27x39,5, barwny
„Żołnierz Polski”, 1952
23. PAN POSEŁ, 1952, 33x45, barwny
24. PAN KUPIEC, 1957, 22x39,5
25. SPRÓBUJ CIE BEZE MNIE, 1960, 29,5x40
Robotnicy odwykli przez wojnę i plebiscyt od dyscypliny i na Ślązku mniej słuchają urzędników niemieckich, w kopalniach jest za dużo robotników, czas pracy jest za krótki. (Minister Kiedroń, 1925)
26. WOLNE RĘCE, 1959, 27,5x23
27. CO ZA NATRĘT, 1960, 23x39
28. KTO Z KOGO ŻYJE?, 1960, 30x55
29. 1957, 29,5x40
My Polacy jesteśmy Słowianami jedynie z przypadku. (Zygmunt Nowakowski)

30. 1957, 23x33,5, barwny
Wyrzeczenie się wojen, a raczej ocalenie ludzkości przed nową wojną to zubożenie życia. (Skiwski)
31. PIĘSUDCZYŻNA, 1944, 26x33
32. GABINET OBRADUJE, 1944, 35x34,5, barwny
33. WSI SPOKOJNA, WSI WESOŁA, 1960, 53,5x23,5, barwny
34. SILNIEJSZY NIŻ STAL, 1960, 44,5x23,5

Cykl REAKCJA

35. NAD TAMIZĄ, 1944, 23x40, barwny
36. PARASITUS VULGARIS, 1945, 26x29, barwny
„Świat Młodych”, 1947
37. W SZLACHECKIM GNIEZDZIE, 1944, 25,5x30,5, barwny
„Świat Młodych”, 1947
38. REAKCJA, 1947, 27x38,5, barwny
39. CO W TRAWIE PISZCZY?, 1945, 24,5x37,5, barwny
40. KANAPOWA POLITYKA, 1945, 37x37, barwny
41. U P A, 1949, 27,5x37, barwny
42. BANDA, 1945, 22,5x39, barwny

Cykl KREW I ŻELAZO

43. STARE DOBRE CZASY I, 1945, 28x30, barwny
44. STARE DOBRE CZASY, II, 1945, 30,5x29, barwny
„Świat Młodych”, 1947
45. DWIE GENERACJE, 1943, 24x32, barwny
„Nowe Widnokregi”, 1945
46. 1958, 29,5x40
Dla prawdziwych Niemców istnieje tylko jedna świątynia — Hitler. (Bal-dur von Schirach)

47. 1958, 21x36
Hitler jest prawie tak wielki jak Chrystus. (Julius Streicher)
48. UNSER GLAUBE SIND GEWEHRE (Naszą wiarą karabiny), 1958, 28x40, barwny
49. NA AKROPOLU, 1958, 54x32
Starożytni Grecy niedługo reprezentowali Helladę. Niemcy będą nosicielami prawdziwego grecko-nordyckiego ducha. („Die Zeit”, 1941)
50. 1958, 42x49, barwny
Jeśli mowa jest o prawdziwym narodzie, to nikt nie zaprzeczy, że udało się nam w ciągu niewielu lat ustalić pomiędzy sztuką niemiecką i tym niemieckim narodem najbardziej ścisłe związki. (A. Hitler na Kulturtagu w Norymberdze)
51. 1958, 30x39,5, barwny
Żydzi to materialistyczna rasa, w przeciwieństwie do idealistycznej niemieckiej rasy. (Rosenberg)
52. DLA OJCZYZNY I FUEHRERA, 1945, 24x32,5, barwny
Kobieta niemiecka ma być sługą swego męża, maszyną do rodzenia. (Hitler)
53. 1956, 29,5x39,5
Nasze państwo nie wypuszcza człowieka od samej kołyski aż do mogiły. (Dr Ley)
54. 1945, 45x26, barwny
Cofnijmy się do wieku dziecięcego, bądźmy znów naiwni. (Hitler)
55. 1958, 21,5x30,5, barwny
Uczciwą niemiecką prostytutkę cenię wyżej niż jakąkolwiek męzatkę żydówkę, dlatego iż w najgorszym wypadku jest chrześcijańską córą naszej niemieckiej ojczyzny. (Hitler)
56. KLEINER PG, 1943, 22,5x28,5, barwny
„Nowe Widnokregi”, 1943
57. 1944, 25x41
Potrzebuję ludzi o silnej pięści, których nie wstrzymają żadne skrupuły, aby zakatrupić człowieka, a jeśli przy okazji ściągną mu zegarek — to gwizdź na to. (Hitler)
58. HITLERJUGEND, 1958, 27,5x43, barwny
Wytrwali, szybcy jak charty, twardzi jak stal kruppowska. (Hitler)
59. PODPORY III RZESZY, 1958, 40x48
Opierając się na wszelkiego rodzaju szumowinach geniusz polityczny buduje splendor swego panowania. (Hitler)
60. 1944, 23,5x29, barwny
Najważniejsze to rozmiar głowy, a nie jej zawartość. (Dr Guenther, Nauka o rasie narodu niemieckiego)
„Polska”, 1956
61. 1944, 15,5x29, barwny
Niemcy klas wyższych należą do wyższej rasy z powodu szczególnie wydłużonej, szlachetnej formy czaszki. (Dr Guenther, Nauka o rasie narodu niemieckiego)
62. VERBOTEN, 1943, 22,5x29
63. NADLUDOŻERCA, 1945, 22,5x31, barwny
„Świat Młodych”, 1946
64. DEUTSCHLAND, DEUTSCHLAND UEBER ALLES, UEBER GANZES WELT, 1941, 22,5x32
„Nowe Widnokregi”, 1945
65. GEOPOLITIK, 1945, 22,5x29, barwny
„Nowe Widnokregi”, 1945
66. CZŁOWIEK? — POJEDYNCZY CEL RUCHOMY, 1941, 30,5x59,5
67. 1944, 29x39, barwny
W czasie pokoju człowiek usycha, rozkwita zaś podczas wojny. (Hitler)
„Nowe Widnokregi” 1945
68. 1958, 47x39
Sam duch powinien nauczyć się maszerować, to znaczy, że wszystkie siły niemieckie powinny maszerować. Myśli wymusztrowane w marszu są najlepsze, w nich bije święty duch germański, duch stuleci, duch tysiącleci. (v. Paulsen)
69. PORTRET, 1941, 50x67,5
„Zycie Literackie”, 1948
70. DROGOWSKAZ, 1948, 20x30, barwny
71. ZMOTORYZOWANE BARBARZYŃSTWO, 1944, 29,5x42, barwny
„Żołnierz Polski”, 1959

72. 1943, 21x30,5, barwny
Myśl o fuehrerze dniem i nocą, a żadna kula ani bagnet cię nie dosięgną.
(Z ulotki dla Wehrmachtu)
73. KRZYŻACY, 1958, 92x56,5, barwny
74. 1943, 30x40
Jest rzeczą konieczną, by wielki naród niemiecki widział swe główne zadanie w zniszczeniu wszystkich polaków. (Himmler)
75. JA NIE MYŚLĘ, ZA MNIE FUEHRER MYŚLI, 1944, 19x39,5
„Nasza Myśl”, 1948
76. NADCZŁOWIEK I, 1944, 21x30,5
77. NADCZŁOWIEK II, 1954, 50,5x37,5
78. FOTOAMATOR, 1956, 36,5x41
„Nowa Kultura”, 1957
79. ZE SZTAMBUCHA, 1956, 32x30, barwny
80. OKUPACJA, 1944, 23,5x43
81. UEBER ALLES..., 1944, 23x34
82. SĘDZIOWIE, 1945, 26,5x28,5, barwny
„Świat Młodych”, 1947
83. ROZWIĄZANIE KWESTII ŻYDOWSKIEJ, 1960, 40x30, barwny
84. WOJNA, 1944, 23,5x30
85. GEISTFRONT (Front ducha), 1944, 24,5x39,5
86. VOLKSSTURM A. D. 1945, 1945, 21x29, barwny
87. SS. TOTENKOPF (SS. Trupia główka), 1945, 26x36
88. NADGRABARZ, 1943, 20x29
„Nowe Widnokregi”, 1943
89. DOBIĆ ZWIERZA W JEGO LEGOWISKU, 1945, 23,5x30
„Żołnierz Polski”, 1959
90. OSTATNI LOT, 1957, 33x41, barwny

91. WALHALLA, 1958, 42x35,5, barwny
„Żołnierz Polski”, 1960
92. KAPITULACJA, 1945, 23,5x26,5, barwny
93. MAJ 1945, 1958, 24,5x44
94. KAPUT, 1958, 28,5x40, barwny
95. WIERNOŚĆ..., 1958, 33x35,5
96. KRUPP UDZIELA WYWIADU, 1951, 44,5x33, barwny
„Żołnierz Polski”, 1951
97. ANGLOSAS, 1947, 42x57
„Nowe Drogi”, 1948
98. W PRACOWNI MISTRZA, 1951, 40x62
„Żołnierz Polski”, 1951
99. FERMA, 1951, 62x23
„Żołnierz Polski”, 1951
100. STAHLHELM — ZNÓW GOTOWI, 1951, 24,5x30,5
„Żołnierz Polski”, 1951
101. ŚNIADANKO, 1958, 30x24,5, barwny
102. BUNDESWEHRA CHCE TYLKO SPRAWIEDLIWOŚCI, 1960, 24,5x35,5

Cykl KREW I ZŁOTO

103. CEL, PALI, 1935, 25,5x36, barwny
104. SUWEREN, 1955, 25,5x42, barwny
105. CREDERE, OBBEDIRE, COMBATTERE (Wierzyć, słuchać, walczyć. Mussolini)
1944, 24x39,5, barwny
106. ZA PARAWANEM, 1958, 26x41, barwny
107. GDZIEŚ W AFRYCE..., 1956, 40x36, barwny
108. ZMIANA RZĄDU, 1947, 31x39
109. ŚWIĘTY KAPITAŁ, 1941, 17x38,5, barwny

110. ARRIBA ESPANA II, 1957, 23,5x38
111. ARRIBA ESPANA III, 1958, 42x32
112. MIŁOSIĘRZDZIE, 1960, 30x40, barwny
113. NA STRAŻY WOLNOŚCI, 1960, 30x40
114. SILVER DOLLAR, 1947, 24x30
115. W IMIĘ DOLARA, 1947, 29x33, barwny
„Żołnierz Polski”, 1951
116. ZA WIERNĄ SŁUŻBĘ, 1960, 26x33, barwny
117. APOTEOZA, 1947, 37,5x48,5, barwny
118. GENERAŁOWIE WALL STREET’U, 1951, 76x24, barwny
„Żołnierz Polski”, 1951
119. UZBROJENI W... NAUKĘ — ZAPANUJEMY (Z Uniwersytetu Columbia
N. Y.), 1951, 29x38,5, barwny
„Żołnierz Polski”, 1951
120. Z POZYCJI SIŁY, 1947, 50x70
„Nasza Myśl”, 1947
121. ZA JEDWABNĄ KURTYNĄ, 1947, 25x30,5, barwny
122. PAX AMERICANA, 1947, 26,5x34, barwny
„Wolne Narody”, 1948
123. MISTER JANUS ACHESON, 1951, 50x36, barwny
„Żołnierz Polski”, 1951
124. MIKADO RIDGEWAY I PREMIER JOSHIDA, 1951, 25x62,5, barwny
„Żołnierz Polski”, 1951
125. NA SCIEŻCE WOJENNEJ, 1952, 41x55, barwny
„Żołnierz Polski”, 1952
126. LYNCH, 1952, 30x38, barwny
„Żołnierz Polski”, 1952
127. MAŁY KŁAMCA I WIELKA PRAWDA, 1951, 24x35, barwny
„Żołnierz Polski”, 1951

128. MÓWI WOLNA EUROPA, 1950, 50x67
„Żołnierz Polski”, 1951

Cykl HOMO SAPIENS

129. GŁĘBOKI MYSLICIEL, 1945, 29,5x40, barwny
„Polska”, 1956
130. PESYMISTA, 1945, 26x40, barwny
„Polska”, 1956
131. MARTWA NATURA, 1956, 47x67, barwny
132. AERE PERENIUS (Nad spiż trwalszy), 1956, 26x47
133. DUCI — POPULŪS (Wodzowi — naród), 1956, 35x44
134. SUIS ET SIBI I (Swoim i sobie), 1956, 29,5x38, barwny
135. W BLASKU CHWAŁY, 1956, 22,5x44, barwny
136. DOPIĄŁ CELU, 1956, 22,5x37, barwny
137. TAJNA DYPLOMACJA, 1944, 26x35, barwny
138. SCIANY USZY MAJA, 1956, 44,5x32, barwny

ILUSTRACJE

Julian Tuwim, „REWOLUCJA W NIEMCZECH”, 1957, 28,5x37,5, barwne

139. Okładka
140. Profesor Otto Gottlib Schmock
Pracuje już dziesiąty rok
Nad dziełem, które za tyle lat
Przeczyta kulturalny świat:
Gott, Kaiser, Deutschland und Proletariat.
141. Jak to wykazał jeszcze Kant,
Profesor Schmidt, profesor Schmandt,
Doctor Drecovius, radca Schweiner,
Hofrat von Schnupper, Herr Gemeiner,
Fuerst Oberschelmer, major Trick,
w „Jahrbuch fuer eiserne Politik”...

142. Hoch! niechaj słuca cały kraj
Hoch! niechaj słuca deutsche Nation!
Morgen beginnt puenktlich um drei
Die kaiserlich — deutsche Revolution!

143. W szkołach rozdano dzieciom „Paketchen”,
A w tych „Paketchen” Fritl i Gretchen
Znaleźli bombkę i chorągiewkę,
Rewolucyjny wierszyk i śpiewkę,
Trzy proklamacje, notesik, wstążkę
I do wyboru maleńką książkę:
„Warum bin ich ein Sozialist?”
lub „Handbuch fuer kleinen Anarchist”.

144. „Begeisterung” — prima! I władza w zapale
W czerwone odświętnie przybrana kokardki
Ludności dynamit dawała na kartki.
(Przy każdej karteczce był plan demonstracji).

145. Powstały też biura wskazówek i porad,
A objął nad wszystkim sam rex protektorat.
Scheideman dostał „Pour le mérite”,
Quod bonum, faustum felixque sit.

146. Bogu zaś za to, że natchnął Schmocka,
Ranga przypadła nader wysoka:
Tytuł na wstędze schwartz-weiss-rot:
„Der koeniglich-preussische kammergott”.

Henryk Heine, PAN PLUSKWIAK, 1960, 28x39, barwny

147. Narazić się panom pluskwiakom nie radzę —
Bogate robactwo wielką ma władzę.
Siedzi okrakiem na workach złota
I chytre oszczerstwa bezkarnie miota.

Jarosław Hasek, DZIELNY WOJAK SZWEJK W NIEWOLI, 1960, 22x29,5; 26x39,5,
barwne

148. Tak, w Halle przebywali wariaci „polityczni” wszelkich gatunków, prezes
Związku Weteranów z Usti nad Łabą przypiął sobie wprost do nagiej piersi
szereg medali i orderów.

149. W Halle zamknięto również Franza Ripaczka członka Rady Miejskiej VI
Bezirku Wiednia, który nago, rozmalowany na ciele w barwy monarchii
szedł pogratiłować cesarzowi zwycięstwa nad Serbami.

Stanisław Jerzy Lec, PSIE ŻYCIE, 1960, 44x30; 26x38; 24x38, barwne

150. Wolność niewolników mierzy się długością łańcucha

151. Ze stołu pańskiego spada czasem biesiadnik

152. Napis dla psów: Biada temu, co się odważy podnieść nogę na mnie

PLAKATY

153. NIECH ŻYJE JEDNOŚĆ ROBOTNICZO-CHŁOPSKA FUNDAMENT POLSKI
LUDOWEJ, 1946, 61x86

154. KONGRES JEDNOŚCI KLASY ROBOTNICZEJ (oryginał), 1948, 52x73

155. WARSZAWA, 1953, 58x84

156. CZAPAJEW, 1954, 58x84

157. PIEŚŃ CIERPIENIA, 1955, 58x84

158. ROK 1905 (oryginał), 1955, 57x82

159. NIGDY WIĘCEJ OŚWIĘCIMIA (oryginał), 1955, 59x86

160. CHODŹ RAZEM Z NAMI BUDOWAĆ NOWY DOM — POLSKĘ LUDOWĄ,
1946, 61x86

161. KOMUNIZM — TO WŁADZA RADZIECKA PLUS ELEKTRYFIKACJA, 1956,
70x100

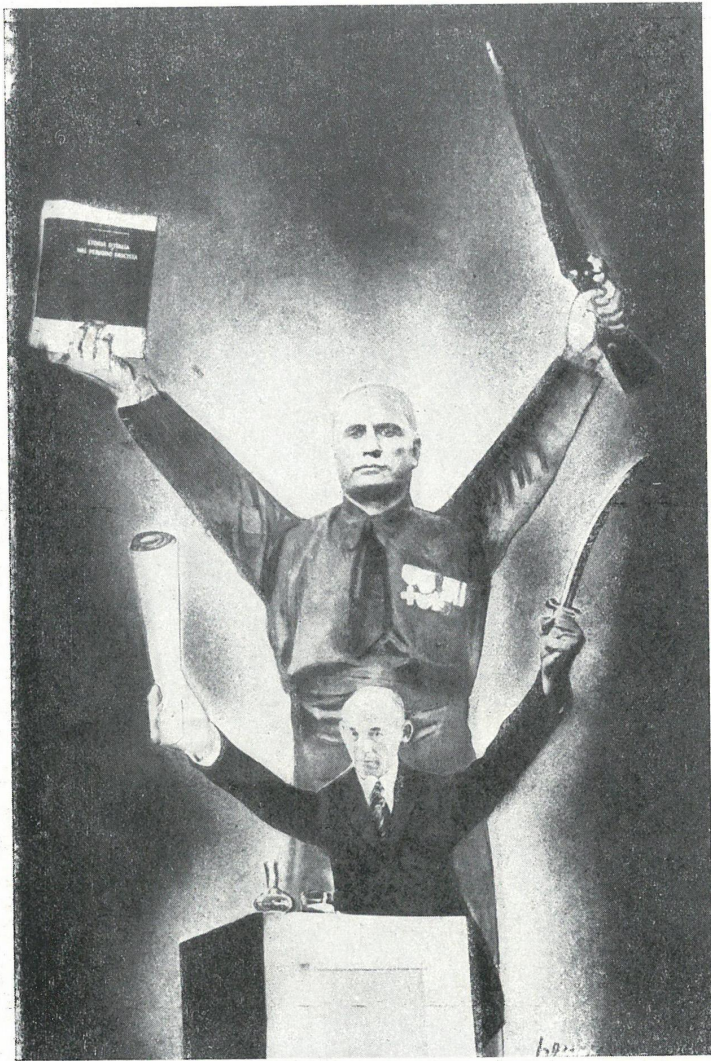
162. 1918 KPP — PZPR 1958, 1958, 70x100

U w a g a: Wszystkie wystawione prace są fotomontażami. Wymiary podano w kolejności: podstawa x wysokość. Praca nr 1 jest podpisana pseudonimem autora „Emil Kos”. Praca nr 3 jest podpisana pseudonimem autora „henry”. Prace nr nr 23, 29, 154 i 159 są własnością Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego.

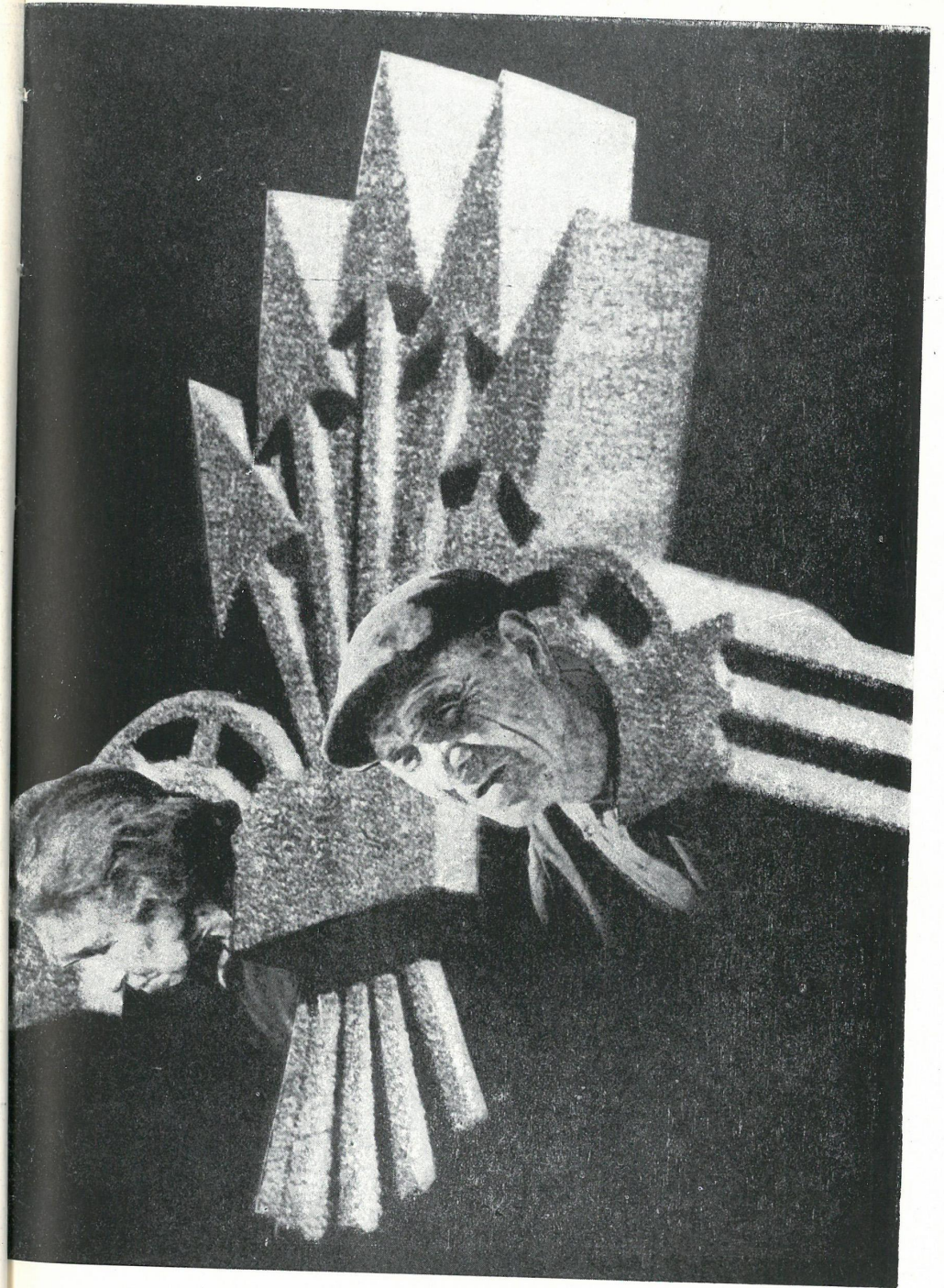
ZWIĘKSZONE BROWARY WARSZAWSKIE
HABERBUSCH I SCHIELE
 SPÓŁKA AKCYJNA
 Bilans na dzień 31 grudnia 1931 roku

<i>Tak, 21 tysięcy zysku</i> <i>ale 3 miliony zysku!!!</i>	
Kapitał w całości opłacony 12.336.100,51 Zysk z lat ubiegłych 9.529.042,87 Rezerwa 54.700,-- Zysk na dzień 31 grudnia 1931 roku 1.327.200,00 22	zysk

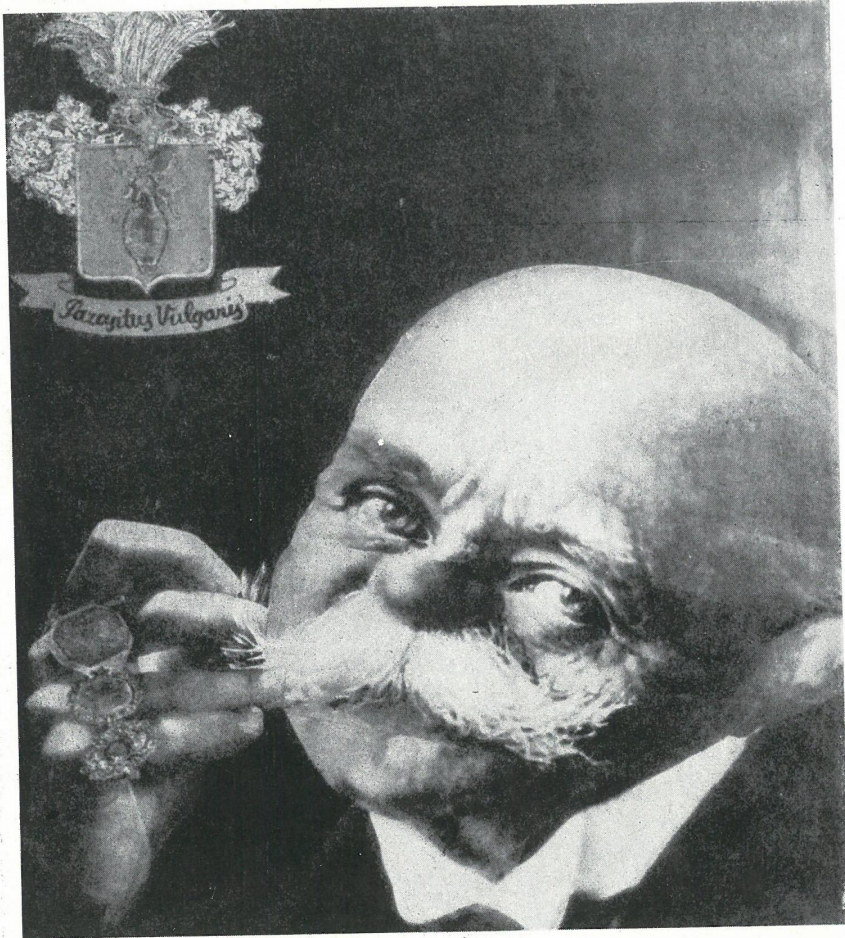
Emil Kos



3



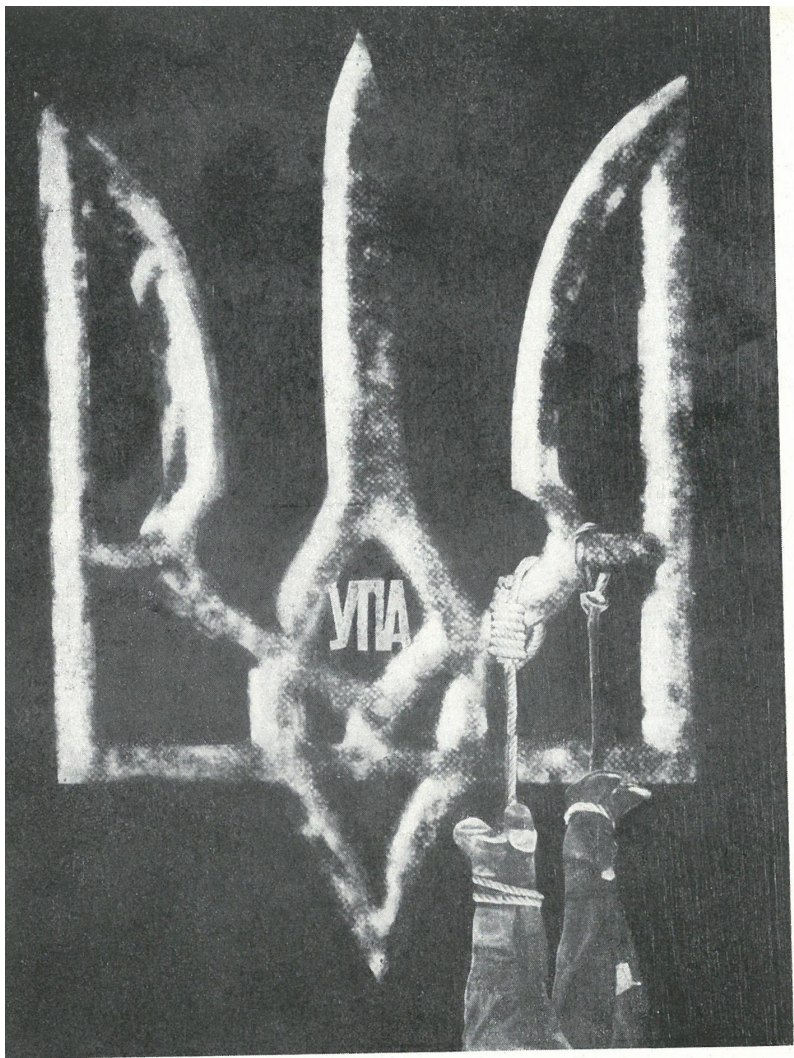
17



36

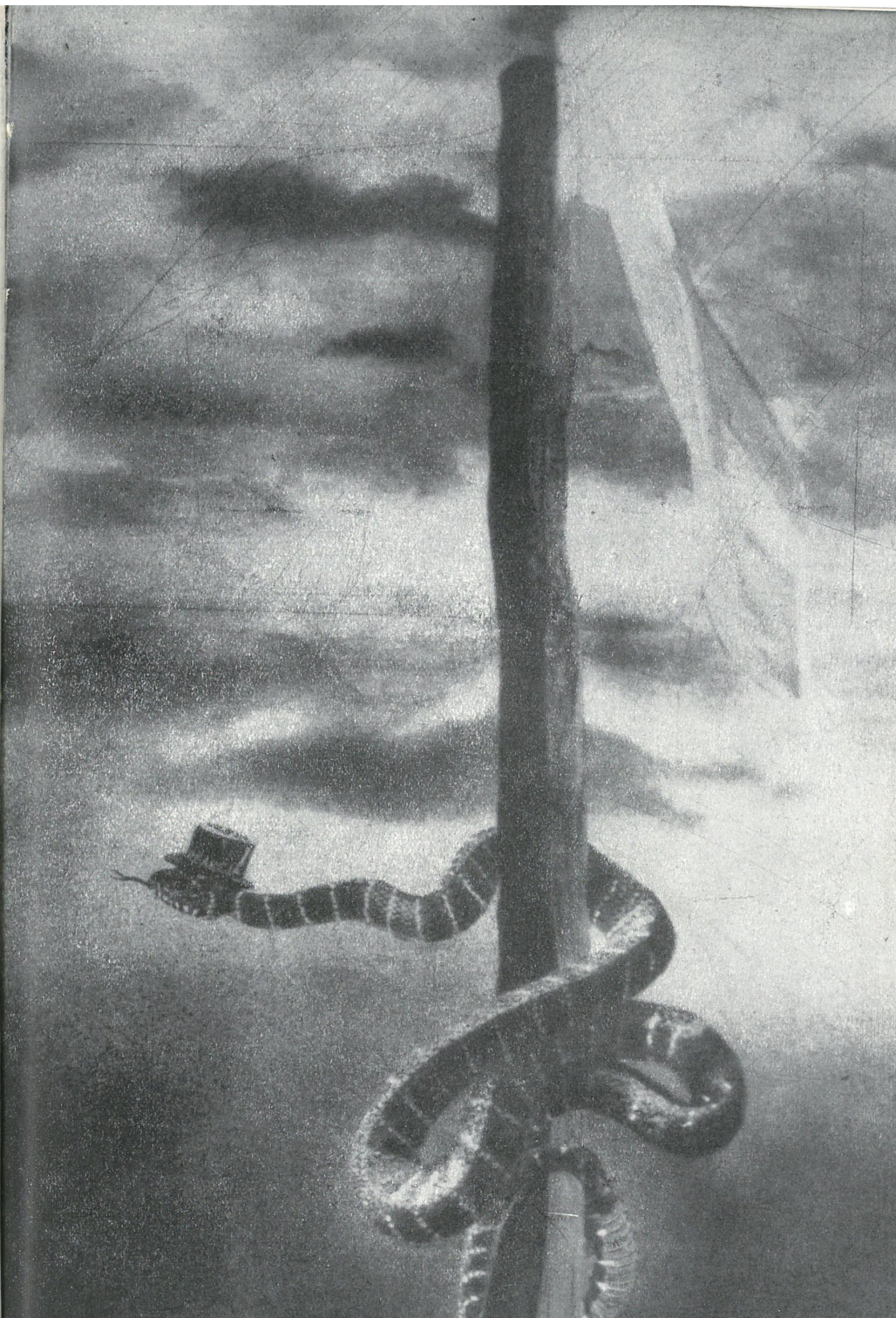


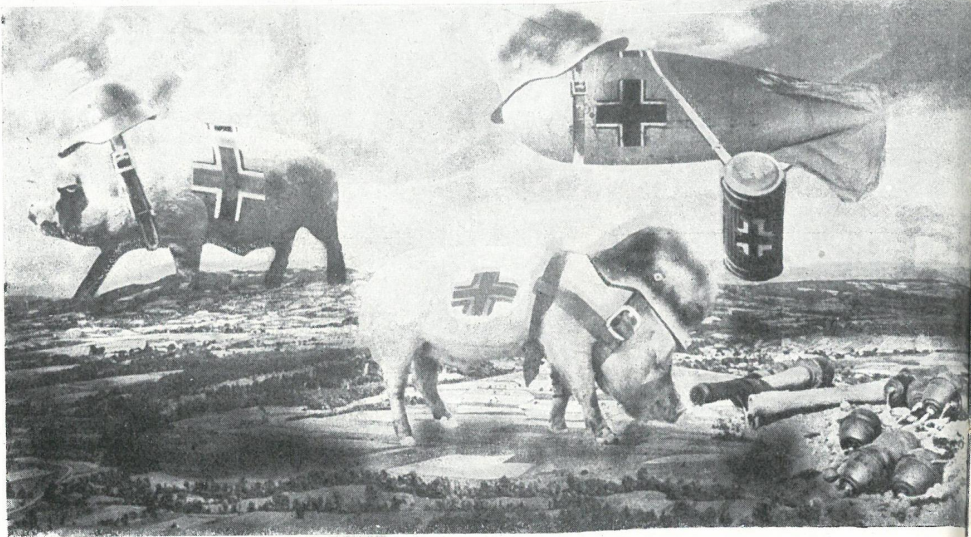
35



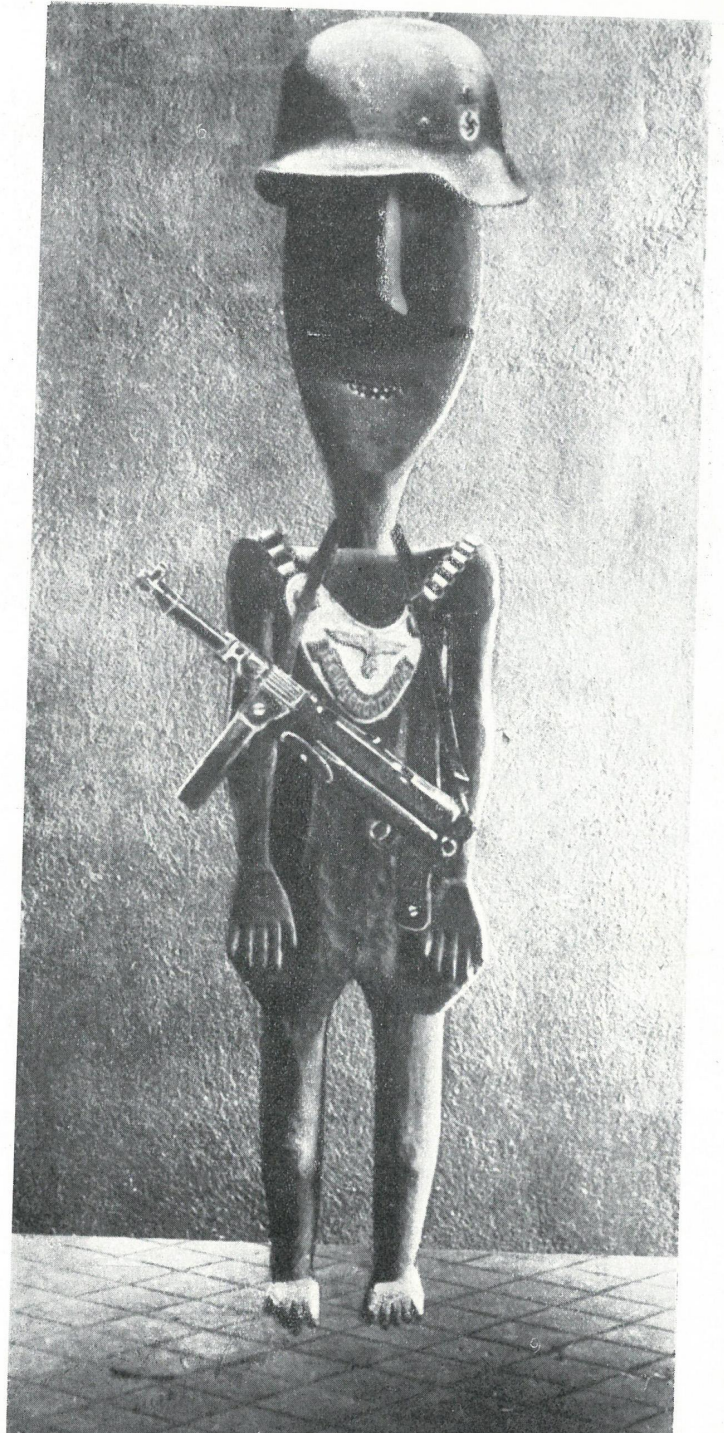
41

38

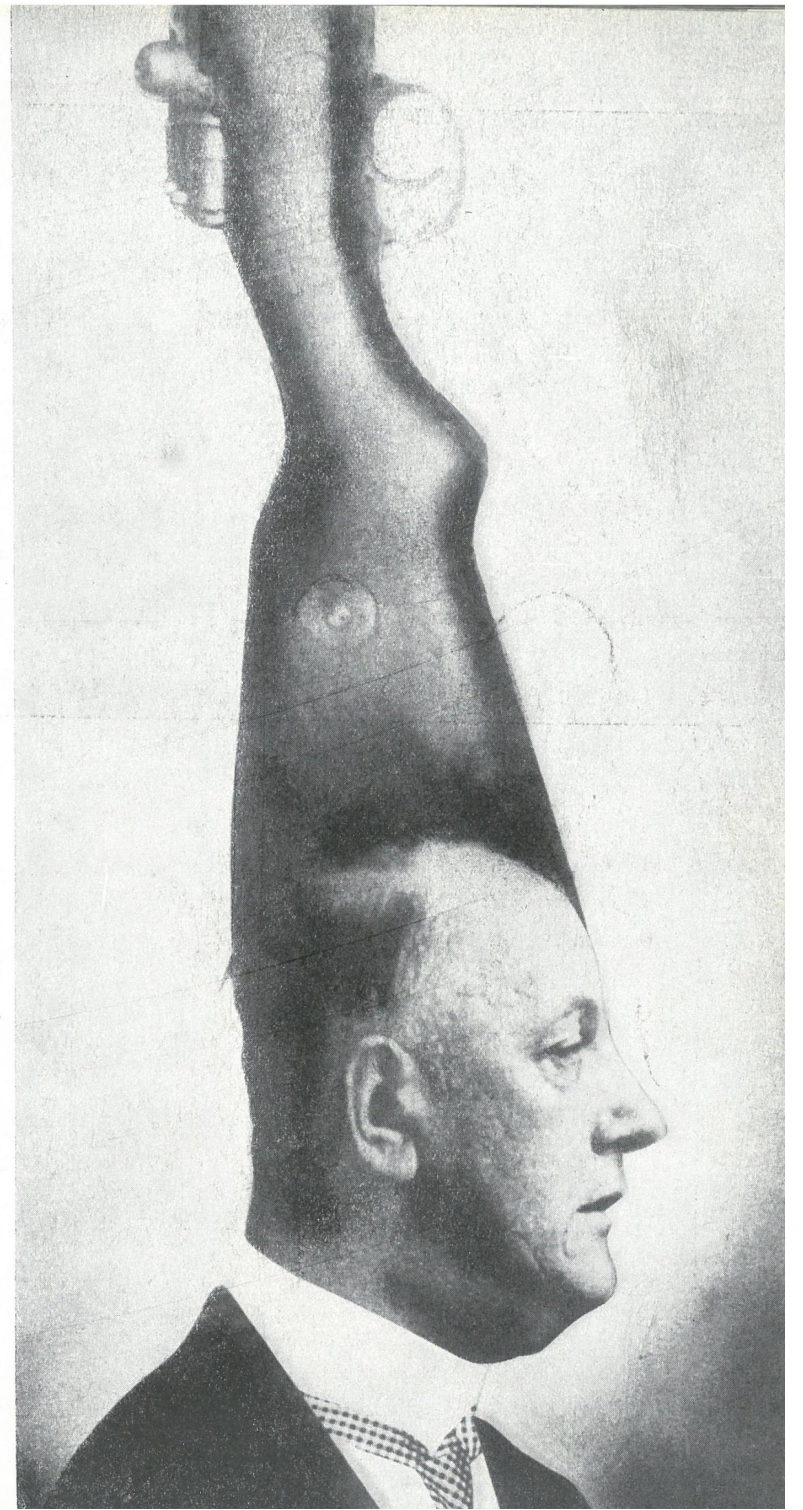
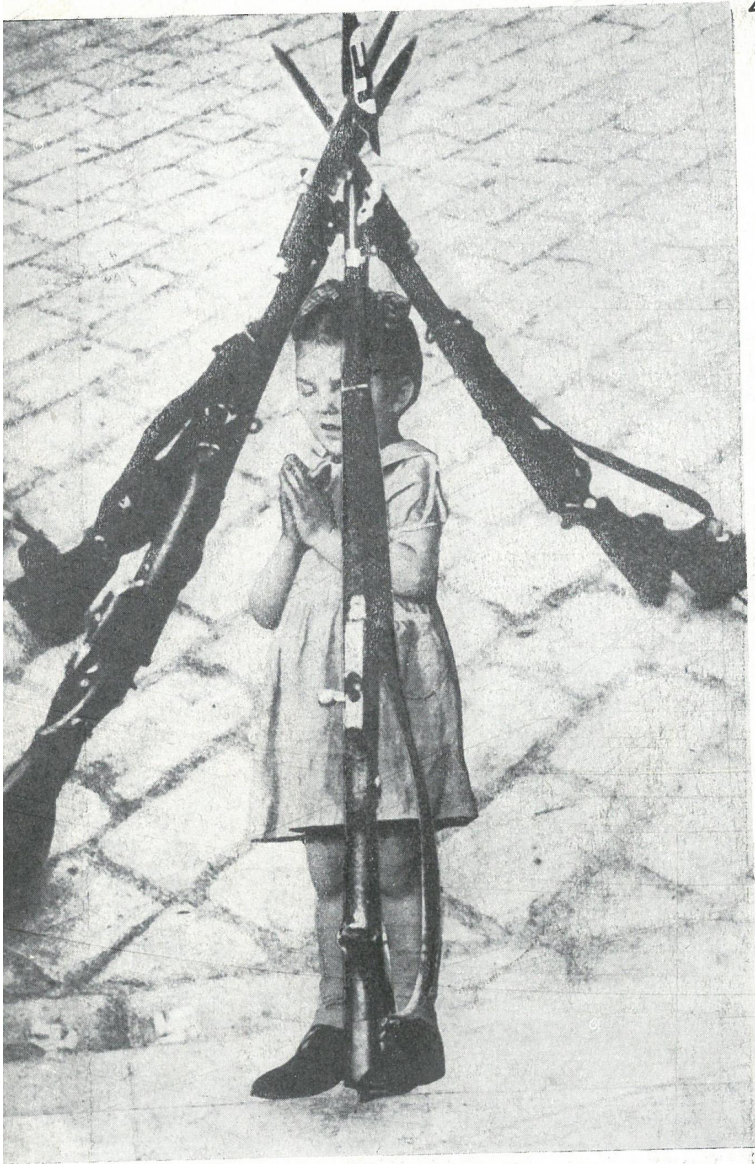


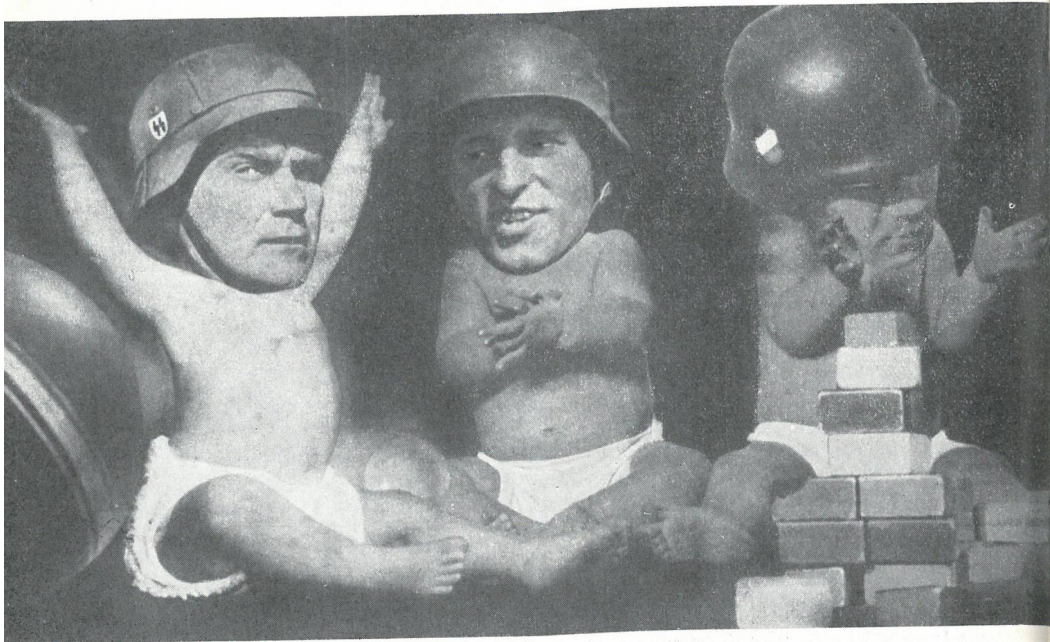


73



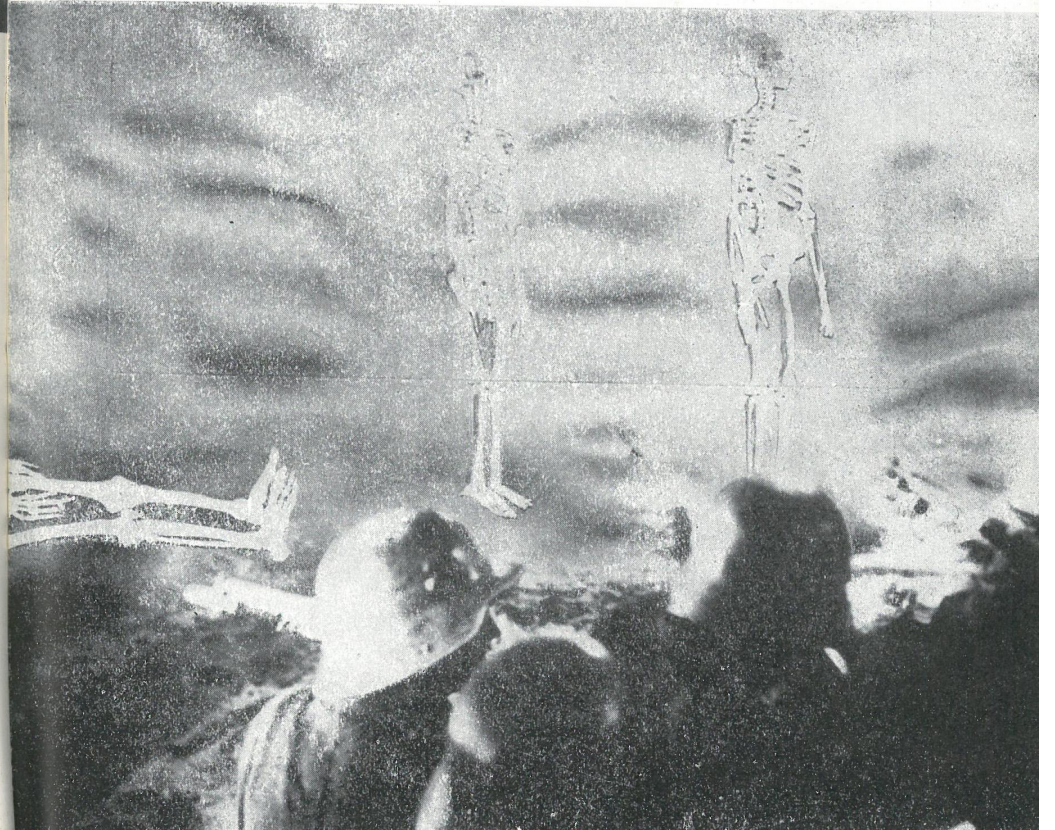
75

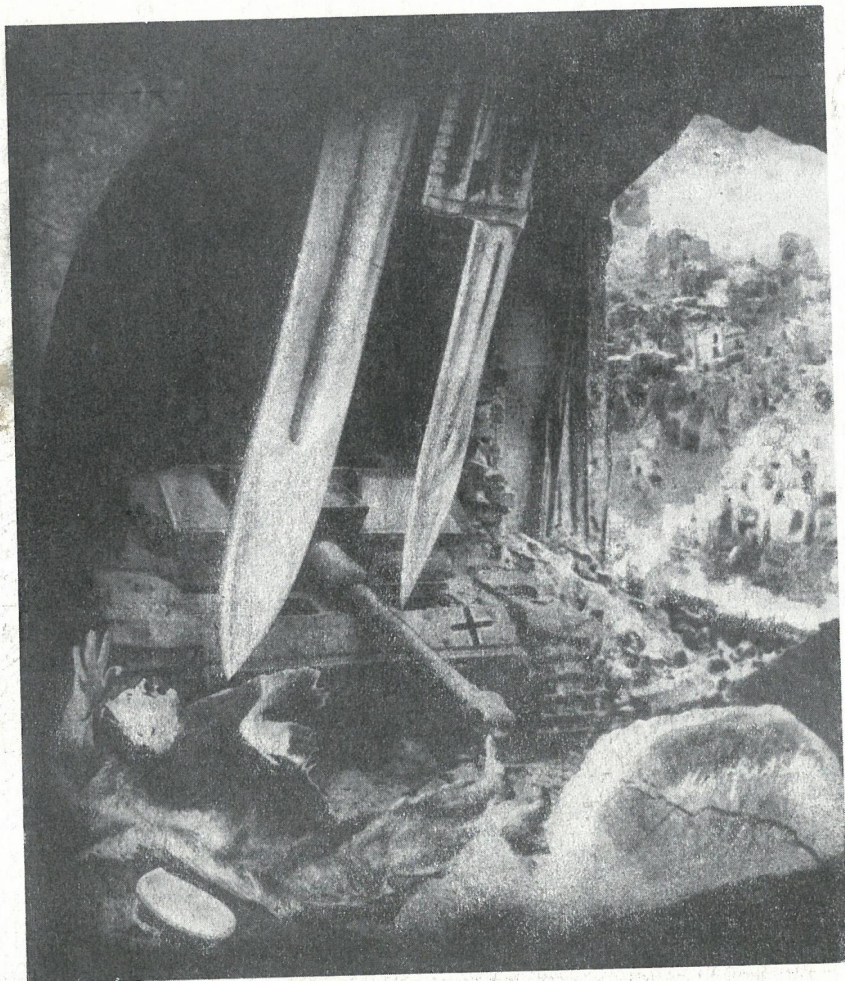




54

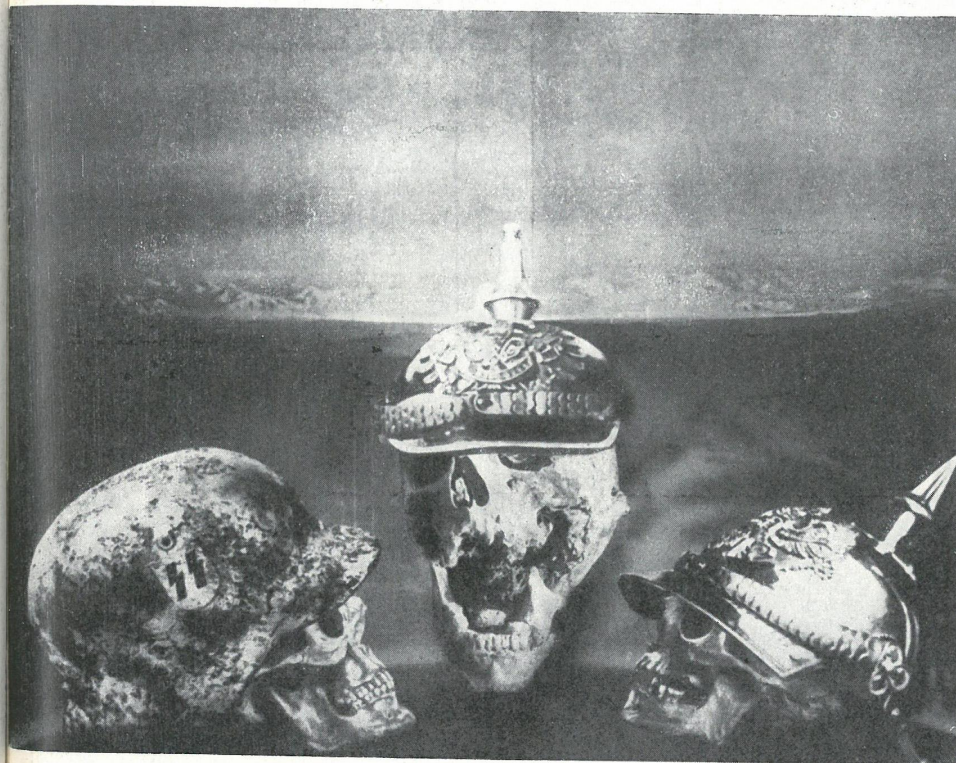
83



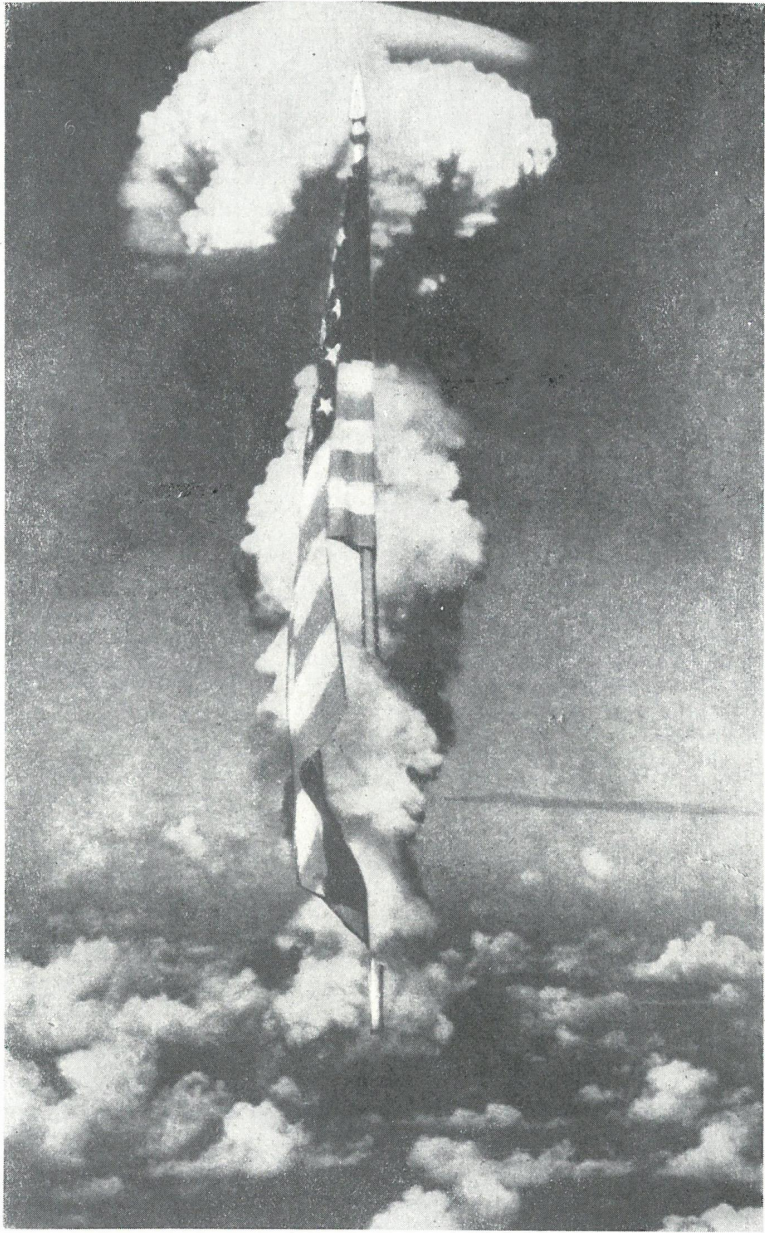


89

91

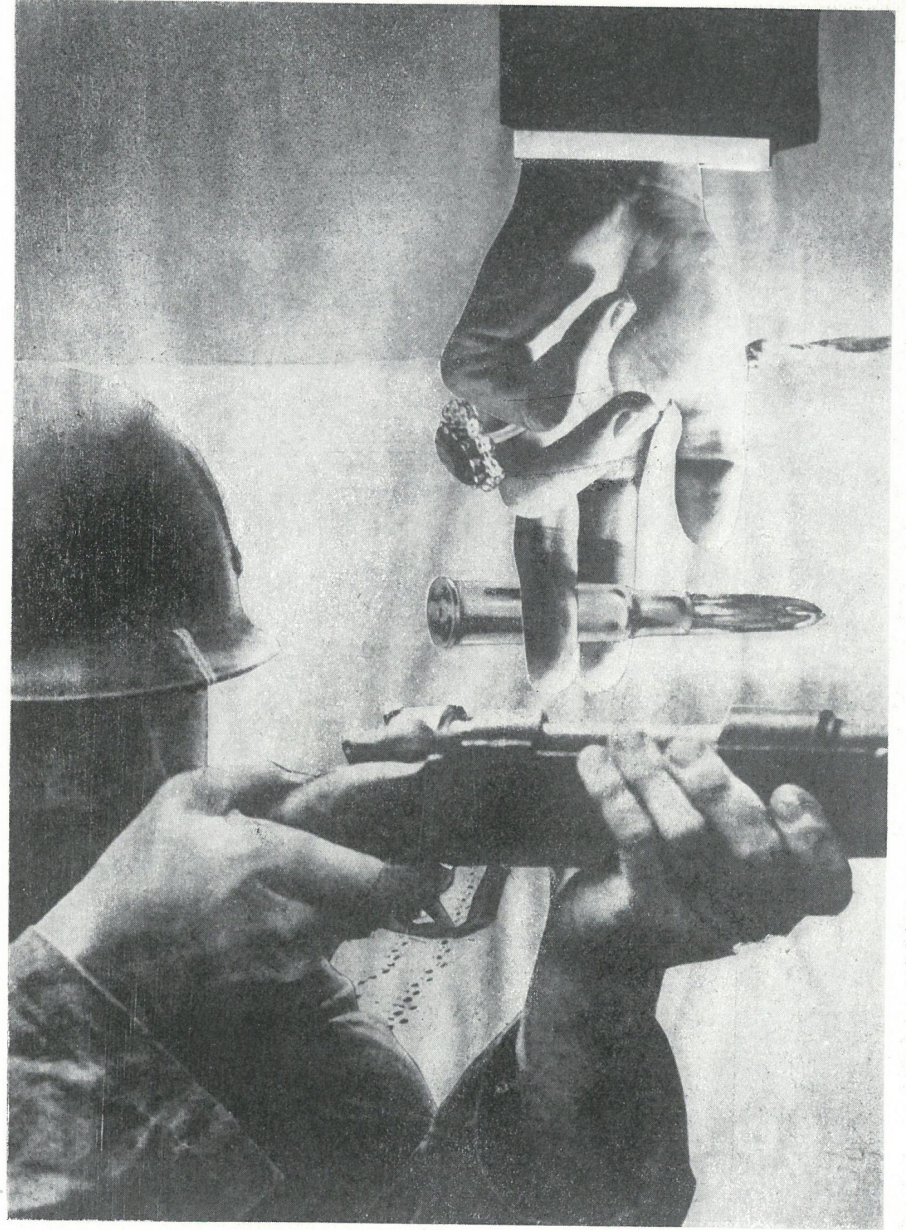


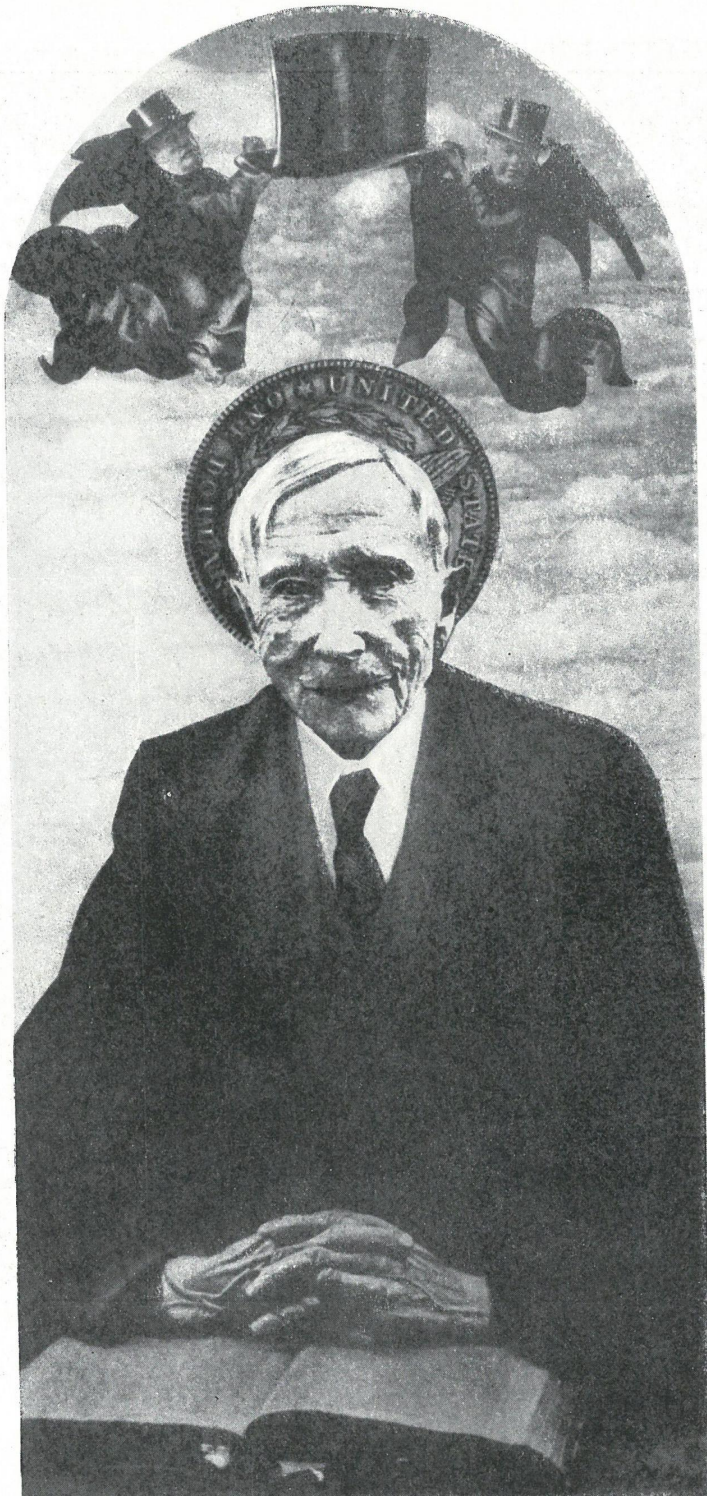




117

103

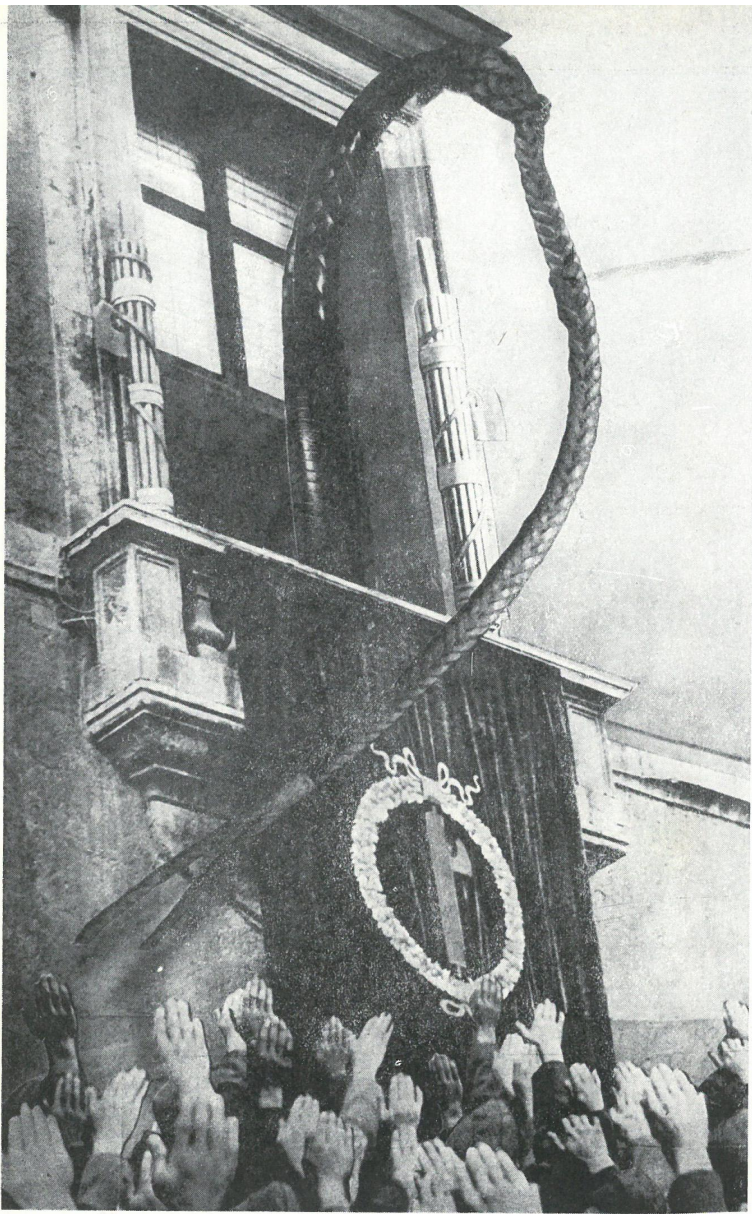




109



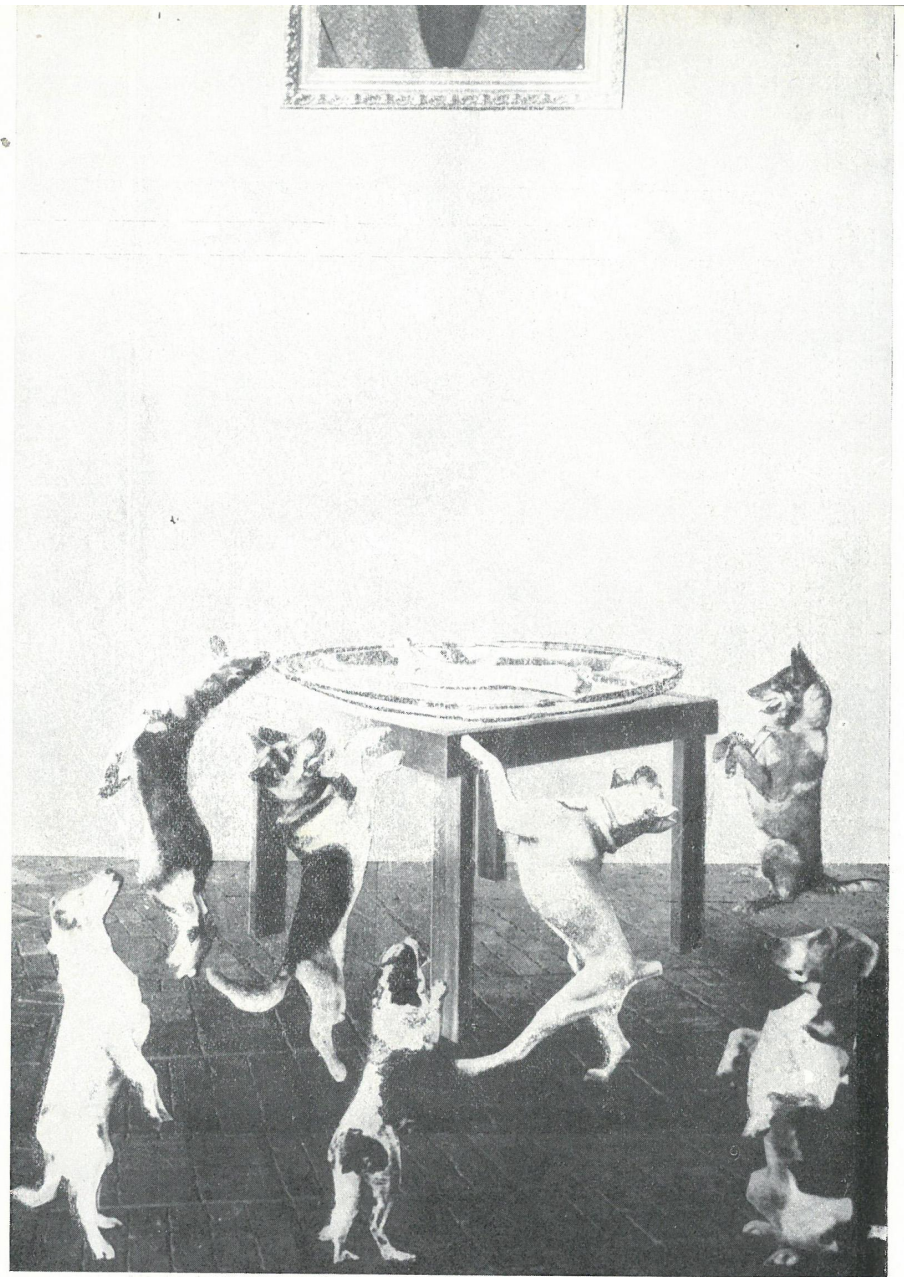
110



105



133







WYDAWCA: WYDZIAŁ
KONSTRUKCYJNY

Technikum Poligraficzne w W-wie, Wiślana 6. Zam. 511/W/60. 600. C-60.
Cena 12 zł

