

WULKAN W KOMBINACIE Metalurgiczne tropy w socjalistycznej ikonosferze

Monika Golonka-Czajkowska

Uniwersytet Jagielloński

Gdzież Wulkanowi do Roberts et Co., Jowiszowi do piorunochronów a Hermesowi do Crédit Mobilier?

Karol Marks,
*Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej*¹

Nic nie przypomina bardziej myśli mitycznej niż ideologia polityczna. Być może w naszych współczesnych społeczeństwach druga z nich zastąpiła tylko pierwszą.

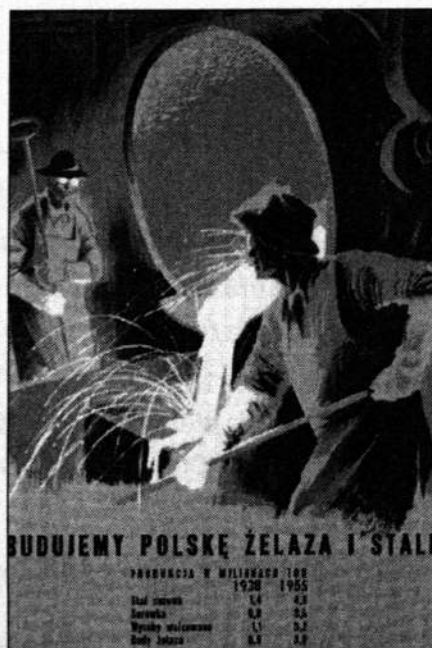
Claude Lévi-Strauss,
*Antropologia strukturalna*²

Muskularna figura kamiennego wytapiacza z MDM-u, osmolona twarz hutnika z plakatu, schowana pod szerokim rondem kapelusza na tle rozgrzanej do czerwoności czeluści pieca i kłębow dymu to stałe elementy PRL-owskiej ikonosfery. Dlaczego akurat one należą do repertuaru najpopularniejszych motywów socjalistycznego obrazu świata pracy? I czy w postaci hutnika tkwi coś szczególnego, co wyróżnia go spośród panteonu innych bohaterów socjalistycznych – murarzy, górników, włókniaerek? Odpowiedzi, jak chociażby ta z plakatu Planu 6-letniego, na którym pod zajętej pracą sylwetkami wytapiaczy umieszczono

¹ K. Marks, *Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej*, tłum. E. Lipiński, Warszawa 1955, s. 256.

² C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa 1970, s. 289.

hasło „DAMY POLSCE WIĘCEJ ŻELAZA I STALI”, jedynie z pozoru wydają się banalne i oczywiste (il. 1.). Nie dajmy się zwieść imponującym danym liczbowym z precyzyjnymi (w rzeczywistości prognozowanymi) wyliczeniami ilości ton stali, surówki, wyrobów walcowanych i rud żelaza, produkowanych w 1955 r. Oczywiście nie należy bagatelizować racjonalnego argumentu o ogromnym zapotrzebowaniu na produkowany przez huty surowiec w zrujnowanej wojną polskiej gospodarce, dzięki czemu przemysł ten stał się natychmiast jedną ze strategicznych gałęzi przemysłu, zaś zawód hutnika pożądanym modelem człowieka pracy. Takie tłumaczenie nie jest jednak bynajmniej jedynym, a tym bardziej wystarczającym dla zrozumienia fenomenu popularności tego wizerunku w oficjalnej, stymulowanej przez państwo kulturze PRL-u. Tak naprawdę tym, co przyciąga naszą uwagę, jest zajmująca trzy czwarte powierzchni ilustracja utrzymana w czarno-czerwono-brunatnej kolorystyce. Główny jasny akcent na tym obrazie to blask rozgrzanej do białości surówki, która wylewając się z gigantycznej kadzi, sypie dokoła iskrami. Ogniotrwałe ubrania hutników – kapelusze, fartuchy, wielkie rękawice – skutecznie zakrywają ich człowieczą indywidualność, co szczególnie rzuca się w oczy, gdy patrzymy na stojącą na drugim planie postać w oślepionych blaskiem rozgrzanego metalu ochronnych okularach. Wyprostowana sylwetka przypomina stojącego na warcie strażnika, uważnie wpatrzonego w świetlistą lawę.



1.

Damy Polsce więcej żelaza i stali

Plakat z okresu Planu 6-letniego, 1950

Metalurgiczne wątki w micie socjalistycznym

Zarejestrowany na filmowych taśmach, przedstawiony w sztukach plastycznych, obrazach, a nawet ukazywany na makietach w pochodach 1-majowych wytop żelaza doskonale pasował do typowego dla politycznego mitu „języka ruchu” – jak określił to George Sorel – wizualizując charakterystyczne dla socjalistycznej literatury toposy zmagania człowieka z żywiołem i triumfu cywilizacji nad naturą³. Wizerunek hutnika, ze względu na stojący za nim niezwykle bogaty bagaż kulturowy, szczególnie dobrze nadawał się do semantycznej manipulacji, dokonywanej przez propagandę. Dzięki specyfice pracy, postać ta znakomicie wpisywała się w socjalistyczny mit Nowego Człowieka, z typowym dla niego językiem dramatu, figurami walki, metamorfozy i totalnej przemiany. Archaiczna symbolika, związana z profesjami wytapiacza metali i kowala, została wkomponowana w nowy układ semantyczny i wzbogacona o atrybuty nowoczesności, stała się częścią nowoczesnej kosmogonii. Figurę kowala, zafascynowana postępem technicznym, myśl mityczna przekształciła w okresie międzywojennym w postać hutnika (wytapiacza/stalownika) z wielkoprzemysłowego zakładu metalurgicznego, gdzie wciąż, tym razem już na gigantyczną skalę, dokonuje się ten sam widowiskowy akt, w którym człowiek kieruje procesem całkowitego przekształcenia materii.

W zabiegu tym kryje się typowy dla socjalistycznego mitu mariaż wątków archaicznych z fascynacją techniką i wiarą w jej nieograniczone możliwości, owa wyjątkowa zdolność, jak pisał Peter Berger, do syntezy wątków nowoczesności i tendencji jej przeciwstawnych⁴. W tej perspektywie hutnik to nie tylko człowiek czynu, ale przede wszystkim człowiek walki – socjalistyczny tytan, który jest gotowy podjąć ponadludzki wysiłek i stawić czoła groźnej Naturze. To właśnie będzie odróżniać tę postać od innych bohaterów tamtych czasów – murarza i górnika. Ten pierwszy, choć heroizowany jako konstruktor kolejnych obiektów gmachu Nowego Jutra, nie pracuje jednak w tak oryginalnej scenerii, ten drugi, mimo że wykonuje swe zajęcie w ekstremalnie trudnych warunkach, nie współuczestniczy jednak bezpośrednio w procesie metamorfozy⁵. W tym miejscu warto odwołać się do słów Eliadego, który w swoim studium o mitach i rytuałach związanych z górnictwem, hutnictwem i alchemią zwrócił uwagę, że metalurgia

³ S. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, Warszawa 1988, s. 91.

⁴ P. Berger, *Political Myth*, „The Public Interest” 1976 nr 44, s. 8.

⁵ Na temat semantyki figury murarza w sztuce socrealistycznej zob. E. Toniałak, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2008.

[...] doprowadziła w końcu do pojawienia się w człowieku ufności we własną moc, a nawet pychy. Człowiek czuje się zdolny, by współdziałać z dziełem Natury, by wspomóc procesy wzrostu dokonujące się dotąd we wnętrzu Ziemi. Przyspiesza tempo tych powolnych procesów chtonicznego dojrzewania i w pewnym sensie zastępuje Czas⁶.

Dla potwierdzenia swych spostrzeżeń, Eliade cytuje dalej słowa, jak sam pisze, „pewnego osiemnastowiecznego autora” – Jeana Reynanda:

Co natura na początku zrobiła, może być również przez nas dokonane, a to przez odtworzenie jej postępowania. Pomagając jej i stwarzając lepsze warunki, możemy doprowadzić do zakończenia w chwilę tego, co ona w podziemnych samotniach czyni przy pomocy wieków. Tak jak robimy chleb, tak też będziemy mogli robić metale. Bez nas zbiory nie dojrzewałyby na polach, pszenica nie sypałaby się mąką bez naszych młynów, ani też mąka nie stałaby się chlebem bez warzenia i pieczenia. Zestrójmy się więc z naturą w mineralnym dziele, tak jak to zrobiliśmy w dziele rolniczym, a skarby otworzą się przed nami⁷.

Na marginesie dodajmy, że Jean Reynand był francuskim filozofem socjalistycznym, członkiem komuny Saint-Simona i rewolucjonistą 1848 r.

Magicznej tajemnicy kuźni, choć na zupełnie inny sposób, ulega także autor jednej z podstawowych lektur socrealistycznych, Mikołaj Ostrowski, który wkłada w ręce jednego ze swych bohaterów – kandydatów na prawdziwych komunistów – właśnie kowalski młot:

Na skraju wsi Worobiewa Bałka, w starej kuźni obróconej jedną swoją zakopconą ścianą ku drodze, przy ognistej gardzieli pieca, z lekka mrużąc oczy od jaskrawego światła Politowski długimi obcęgami obracał rozżarzony do czerwoności kawał żelaza. [...] Maszynista wyciągnął z pieca błękitnawy rozżarzony kawał żelaza i położył go na kowadle. – A no synku, walnij go! Artiem chwycił ciężki młot przystawiony do kowadła, z całej siły rozmachnął nim nad głową i uderzył. Snop jaskrawych iskier z lekkim, szeleszczącym potrzaskiwaniem rozprysnął się po kuźni oświetlwszy na chwilę ciemne jej kąty. Politowski obracał rozpalony kawał żelaza pod potężnymi ciosami, a żelazo posusznie dawało się uklepać jak rozmiękły воск. W otwarte wrota kuźni tchnęła ciepłym wiatrem ciemna noc⁸.

⁶ M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, tłum. A. Leder, Warszawa 1993, s. 44.

⁷ Za: *ibidem*, s. 44.

⁸ M. Ostrowski, *Jak hartowała się stal*, tłum. E. Słobodnikowa, Warszawa 1950, s. 55-56.



2.

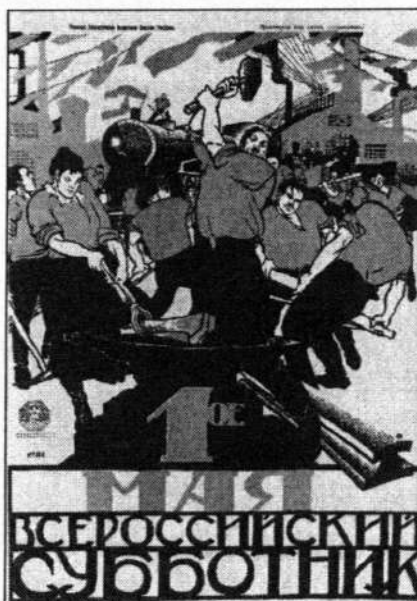
Mikołaj Kogout,
Dobijemy wroga bronią

Plakat, ZSRR, 1920

Źródło: Bonell Victoria. *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Ed. University of California Press, Berkeley, 1997.

Literacki zapis, usiłując wiernie nakreślić przed oczami czytelnika obraz wnętrza kuźni, szczególnie dużo uwagi poświęca światłu – jaskrawe światło otworu pieca, rozżarzone do czerwoności i błękitu żelazo, rozświetlające ciemność snopy jaskrawych iskier. Artiem, zamachowiec-uciekiniem, staje się tu kowalem-mocarzem, który przewycięża opór materii i czyni ją sobie podległą. Doświadczenie to, zgodnie z regułami powieści rozwojowej w jej totalitarnej wersji, to kolejny etap hartowania ciała i ducha, dojrzewania bohatera do walki i wielkich czynów. Młot w jego rękach – jeden z głównych emblematów komunizmu – kryje w sobie coś więcej niż jedynie status narzędzia pracy, jak sugerowałaby to realistyczna konwencja powieści⁹. W rękach zbuntowanego robotnika ujawnia swój pierwotny sens jako atrybut bogów burzy i sity. W podobny sposób można zresztą interpretować postacie kowali z porewolucyjnych plakatów Mikołaja Kogouta *Dobijemy wroga bronią* (il. 2) i Dymitrija Mura *1 Maja wszechrosyjski subbotnik* (il. 3), którzy z ogromnym impetem wielkimi młotami wykuwają niczym Wulkan dla Marsa broń i kolejowe tory dla wszechświatowej rewolucji. Jeszcze raz przytoczmy słowa Eliadego:

⁹ W. Tomasiak, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999, s. 172.



3.

Dymitr Mur,

1 Maja wszechrosyjski subbotnik

Plakat, ZSRR, 1920

Źródło: Bonell Victoria. *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Ed. University of California Press, Berkeley, 1997.

Zatrzymajmy się na moment przed tą serią mitycznych obrazów [Boski Kowal w wierzeniach Dogonów, Dan Qian San w mitologii chińskiej, *damcan* w Tybecie – przyp. M.G.C.]: bogowie burzy uderzają ziemię „kamieniami piorunów”; ich znakiem jest podwójny topór i młot; burza jest znakiem hierogamii Nieba z Ziemią. Kowale uderzając w swoje kowadła imitują wzorcowy gest silnego Boga i w gruncie rzeczy są jego pomocnikami¹⁰.

Przykłady podobnych wyobrażeń możemy odnaleźć także w mitologii słowiańskiej. Według Wiaczesława N. Iwanowa i Władimira N. Toporowa, w najbardziej rozpowszechnionej na tym obszarze kulturowym wersji mitu Bóg Gromowładca podczas kosmogonicznej walki z antagonistą (Wężem) – „na koniu lub rydwanie – uderza swoją bronią (młotem-gromem) w drzewo – paląc je lub kamień – rozbijając go”¹¹.

Mysterium tremendum et fascinatum

Figura hutnika miała stać się idealnym modelem bohatera pracy socjalistycznej – pracy, rozumianej jako fundament człowieczeństwa, podstawa obywatelskiej tożsamości, wyobrażonej jako siła sprawcza, dzięki której może

¹⁰ M. Eliade, *Kowale i alchemicy...*, op. cit., s. 26.

¹¹ J. Barański, *Kowal – mit w akcji*, „Prace Etnograficzne” z. 30, 1992, s. 95.

istnieć i funkcjonować społeczeństwo, pracy, której już u zarania rewolucji bolszewickiej, jak pisał Eliade, nadano mesjanistyczny, milenarny sens¹². Główny bohater socjalistycznego mitu to robotnik, swym wysiłkiem kształtujący pomysłowość nowego państwa, a co za tym idzie ziszczenie marzeń o mającej już wkrótce nadejść epoce wiecznej szczęśliwości i zbudowaniu świata bez konfliktów. Trafnie ujął problem wykreowanego przez komunizm mitycznego wymiaru pracy Rafał Imos:

Praca – walka zdaje się być deklaracją wiary, jej wymiar kultowy polega na tym, że praktykować marksizm-leninizm znaczy podejmować pracę rozumianą jako realizację własnego człowieczeństwa wpisaną w perspektywę przyszłości¹³.

Stąd nie tylko stała obecność na pochodach zastępów hutników, odzianych niczym w teatralny kostium w srebrzyste ubrania z azbestu, przedstawienia hutników na 1-majowych plakatach, ale także umieszczony na terenie nowohuckiego kombinatu przed budynkiem administracyjnym stalowni martenowskiej pomnik wytapiacza, który zważywszy na dosyć hermetyczną lokalizację za murami huty pełnił głównie rolę samoopisu profesji metalurga, będąc wizualnym znakiem jej nobilitacji w zawodowym panteonie gospodarki socjalistycznej.

W socjalistycznej ikonografii przejście od postaci kowala do hutnika dokonuje się w drugiej połowie lat 20. wraz z rozpoczęciem w Związku Radzieckim intensywnej propagandy wizualnej związanej z Planem 5-letnim¹⁴. Przykładem może być plakat z 1928 r. z hasłem „Uderzeniowym tempem, pełnym ciągiem [pełną parą] pięciolatka w cztery lata”, gdzie obok czerwonych sylwetek kowali z wysoko podniesionymi młotami, wyobrażono na zasadzie kontrastu czarne postaci, pochylonych nad rozżarzoną czeluścią pieca wytapiaczy (il. 4). Schematyczne sylwetki obu grup układają się w figury przypominające wprowadzone w rytmiczny ruch tryby wielkiej maszyny, zdolnej, jak głosi zamieszczony obok tekst, przyspieszyć naturalny upływ czasu, a w konsekwencji ostatecznie go pokonać. Kolejny przykład z tego okresu to plakat *Daliśmy dla budowy socjalizmu w 1931 r. 8 mln ton żeliwa* (il. 5). Zróżnicowana skala przedstawionych tu sylwetek metalurgów podkreśla ogrom hutniczych urządzeń i dynamikę roz-

¹² M. Eliade, *Prawdziwe sny ludzkości*, „Aneks” 29-30, 1983, s. 78.

¹³ R. Imos, *Wiara człowieka radzieckiego*, Kraków 2007, s. 129.

¹⁴ Szerzej o radzieckiej ikonografii zob. V. Bonell, *Iconography of Power. Soviet Political posters under Lenin and Stalin*, Berkeley 1997.

4.
*Uderzeniowym tempem, pełną parą
 pięciolatka w cztery lata*
 Plakat, ZSRR, 1928



5.
*Daliśmy dla budowy socjalizmu w
 1931 r. 8 mln ton żeliwa*
 Plakat, ZSRR, 1932



grywającego się procesu. Po raz kolejny dominuje czerwono-czarno-brunatna kolorystyka, ale szczególna rola przypada światłu – rozgrzanej surówce i czerwonej tunie ognia, która układa się w gigantyczną, sięgającą nieba kolumnę. Jej blask pada na stojącą na pierwszym planie ciemną sylwetkę wytapiacza,

otaczając go czerwoną poświatą. Hutnik, niczym archaiczny alchemik i kowal, staje się tu „panem ognia”, który posiadał jego tajemnicę, by móc przewyciężyć porządek Natury¹⁵.

Zastanawiając się nad popularnością hutniczych motywów w wykreowanej przez propagandę komunistyczną wizji świata, nie można nie doceniać widowiskowości samego procesu hutniczej produkcji, o czym świadczą chociażby wspomniane plakaty. Dla niewtajemniczonego w metalurgiczną technologię obserwatora staje się on fascynującym, pełnym magii spektaklem, w którym człowiek wchodzi w bezpośrednią konfrontację z żywiołami Ognia i Ziemi. Wizualna atrakcyjność tych obrazów jest szczególnie istotna dla mitu politycznego, który by być skutecznym i porwać za sobą masy, musi konstruować bardzo wyraziste, zdolne uruchomić wyobraźnię tłumu, obrazy. Przypomnijmy wciąż aktualne mimo upływu tylu lat, słowa George’a Sorela: „Ludzie, którzy uczestniczą w wielkich ruchach społecznych przedstawiają swe przyszłe działania w formie obrazu zmagania zapewniających triumf ich sprawy”¹⁶.

Malownicze, a zarazem bardzo konkretne obrazy, z jakich zbudowany jest polityczny mit, działają na emocje tłumu, ukazując dramatyczną wizję ludzkiego losu, wypełnionego przez walkę i nieustanne zmagania. Jak pisze Stanisław Filipowicz, „wyobraźnia mas jest więc rusztowaniem, na którym w naturalny niejako sposób umiejscawiają się mity”¹⁷.

Dobłą ilustracją, eksponującą estetyczny wymiar metalurgii, czyli malowniczą grozę procesu technologicznego, może być obraz Władysława Jarockiego z 1950 r. *Przodownik pracy i malarz przy spuście surówki* (il. 6). Przestrzeń obrazu podzielona została na dwie strefy – na pierwszym planie, w strefie cienia widzimy profil hutnika i obróconego tyłem do widza malarza, który prawdopodobnie szkicuje jego portret. To, co jednak przyciąga naszą uwagę, rozgrywa się w tle – w głębi obrazu, gdzie Jarocki przedstawił drobnych, odzianych w jasne ubrania garowych, pochylonych nad korytami spustowymi, wypełnionymi migoczącą iskrami surówką. Czerwone blaski ognia, szaro-biały dym i snopy żółtawych iskier tworzą fantastyczną, nierealną scenerię, w której rozgrywa się malowniczy spektakl zwany spustem surówki. Wrażenie teatralności podkreśla zresztą sama konstrukcja obrazu z wyrazistym podziałem na plany i kontrastowym operowaniem światłem. Odrywając

¹⁵ O wątku „pana ognia” zob. M. Eliade, *Kowale i alchemicy...*, op. cit., s. 74-81.

¹⁶ Cyt. za: S. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy...*, op. cit., s. 82.

¹⁷ Ibidem, s. 82.



6.

Władysław Jarocki,

Przodownik pracy i malarz przy spuście surówki, 1950

Źródło: Socrealizm. Fabuły – Komunikaty – Ikony. Red. K. Stępnik i M. Piechota. Lublin, 2006. Ze zbiorów Muzeum Zamoyskich w Kozłówcze. Fot. Teresa Żóttowska-Huszczka, MPK/SW/1336.

się na moment od socrealistycznego kontekstu, zabieg ten przywodzi na myśl XVIII-wieczne pejzaże z kuźnią z okresu rewolucji przemysłowej, a zwłaszcza prace Josepha Wrighta of Derby, który z kuźni tworzy scenograficzne, teatralne wnętrza o romantycznej atmosferze, starając się jednocześnie wiernie odtworzyć techniczne wyposażenie zakładu¹⁸. Zwracając uwagę na rolę światła w tych pracach, Maria Poprzęcka pisze:

To naukowe nadanie zjawisk światła przynosi jednak efekt przede wszystkim emocjonalny. Właśnie światło nadaje scenom w kuźni nastrój niecodzienny i podniosły. Wykazane kiedyś przez Klingenedera analogie między *Zakładem kowalskim* z 1771 r., a veronesowskim *Pokłonem Trzech Króli* można by posunąć dalej. Noc, rozwalona szopa, tajemnicze światło bijące na twarze zafascynowanych nim ludzi

¹⁸ Chodzi tu o m.in. *Zakład kowalski* (1771), *Kuźnia żelaza* (1772), *Kuźnia widziana z zewnątrz* (1773). Zob. M. Poprzęcka, *Kuźnia. Mit – alegoria – symbol*, Warszawa 1972, s. 74.

– to podstawowe komponenty sceny Narodzenia. Dorzucając jeszcze jeden przykład do tylekroć już rozpatrywanego problemu sekularyzacji ikonografii powiedzieć można by, że jest to „święta noc” cywilizacji przemysłowej¹⁹.

Podążając tym tropem, można by się zastanowić, czy obraz Jarockiego nie jest kolejnym, choć bardzo już odległym echem wspomnianego tu sakralnego pierwowzoru ikonograficznego, któremu dostarcza uzasadnienia podejmowany przez socjalistyczny mit soteriologiczny wątek Nowego Człowieka²⁰.

Malownicza groza metalurgii w połączeniu z fascynacją osiągnięciami socjalistycznej techniki powodowała, że zakład hutniczy stawał się często *teatrum*, w którym zwykły proces produkcji zamieniał się w spektakl zarówno dla wyjątkowych, jak i dla zupełnie zwykłych widzów. Interesującą historię ma pod tym względem nowohucki kombinat, dokąd regularnie udawali się z oficjalnymi wizytami zaproszeni przez władze PRL goście. Nieprzypadkowo właśnie fotografia pierwszego spustu surówki w Hucie im. Lenina zamyka ponad siedmuset stronicową *Kronikę Nowej Huty*. Jej autor, Tadeusz Gołaszewski, kończy swój zapis dziejów budowy kombinatu i nowej dzielnicy rozdziałem, w którym szczegółowo opisuje okoliczności uruchomienia pierwszego wielkiego pieca. Już sama data inicjalnego spustu ma symboliczny wymiar, bowiem przypada na dzień 22 lipca 1954 roku, a więc dokładnie w dziesiątą rocznicę oficjalnego ogłoszenia Manifestu PKW. Zgodnie z przyjętą w PRL rytualną konwencją uruchomienie pieca staje się wielką, państwową uroczystością, w której uczestniczą największe osobistości ówczesnej sceny politycznej. Oprócz delegacji radzieckiej do kombinatu przybywają goście ze stolicy. Wśród nich znajduje się sekretarz KC PZPR Władysław Dworakowski, minister hutnictwa Kiejstut Žemajtis, minister budownictwa przemysłowego

¹⁹ Ibidem, s. 76.

²⁰ Warto także wspomnieć, że sam temat metalurgiczny w sztuce ma również swoją własną historię. Jednym z najbardziej znanych artystów tematu przemysłowego był szwedzki malarz Pehr Hilleström (1732-1816), który notabene w pracy *Wizyta w odlewni żelaza z Sördefors* przedstawiając wnętrze huty, zastosował podobnie jak Jarocki konwencję „zwiedzania zakładu pracy”. Kolejnym malarzem, który wyspecjalizował się w tematyce kuźniczo-hutniczej był francuski malarz z poł. XIX w. François Bonhommé. Właściwej nobilitacji tematu przemysłowego dokonuje jednak dopiero pozytywizm. Najślynniejszym artystą tematu metalurgicznego tego okresu staje się Adolf Menzl, autor m.in. *Walcowni żelaza w Krolewskiej Hucie na Śląsku*, która miała być „panoramicznym obrazem nowoczesnego przemysłu metalowego”. Zob. M. Poprzęcka, *Kuźnia...*, op. cit., s. 89.

Czesław Bąbiński i najważniejszy z nich – wicepremier Piotr Jaroszewicz. Temu ostatniemu w ceremonii przypada w rola szczególna – zacytujmy słowa z *Kroniki*:

W hali lejniczej wielkiego pieca kierownik Wydziału Wielkopieczowego inż. W. Rudziński złożył wicepremierowi P. Jaroszewiczowi meldunek o pełnej gotowości pieca do rozpoczęcia produkcji. – Polecam zadmuchać wielki piec nr 1 Huty im. Lenina! – rozkazuje wicepremier. Zebranych w hali ogarnia wzruszenie. Rozlegają się oklaski. Po chwili daje się słyszeć szum potężnego strumienia sprężonego powietrza, które nada wsadowi temperaturę topienia rudy²¹.

Od tego momentu opis wytopu stali układa się w sugestywny obraz:

Ostatnie przygotowania zakończone. Inż. Rudziński daje znak: – Świder do przebicia! Obsługa obniża stopniowo ramiona podtrzymujące świder. – Załączyć! Rozlega się warkot motoru elektrycznego, a potem miarowy szum. [...] Wreszcie otwór przebity. Spod świdra bucha płomień. Ale surówka się nie leje. Otwór jest za mały. Świder cofa się na swoje stanowisko, a mistrz wydaje polecenie, żeby mu podać urządzenia do przepalania otworu tlenem. Do butli tlenowej załączony jest wąż gumowy zakończony rurką żelazną. Chodzi o to, żeby wypalić szerszy otwór w kożuchu surówki wewnątrz pieca. Załoga podaje mistrzowi coraz nowe rurki, wymienia butle, a on z uporem żga dmuch sprężonego tlenu wymacując, gdzie jeszcze kożuch przytrzymuje surówkę. Mistrza zmieniają w tej walce I garowy Franciszek Stuglik, potem Flisek, Lis i Repakowski. Pierwszy strumień surówki jest jeszcze wąski, ale rozszerza się szybko i po chwili kanałami spływa cała rzeka świecącego mocnym, czerwonym płomieniem metalu. Surówka przedziera się przez zastawki, zmienia kierunek i jak bystry potok górski spływa kaskadą do ustawionych na niższym poziomie hali lejniczej kadzi surówkowych²².

Moment pierwszego spustu w Hucie im. Lenina, o którym pisze Gołaszewski, został również zarejestrowany przez Polską Kronikę Filmową. Początek tego nagrania nie zapowiada mającej się za chwilę zacząć pełnej napięcia akcji. Zbliżeniom na wybrane elementy gigantycznych konstrukcji hali wielkiego pieca towarzyszy głos lektorki, która mówi w charakterystycznej dla języka propagandy peryfrastycznej manierze o „potężnych urządzeniach” jako „ostatnim wyrazie techniki radzieckiej”, „pierwszym wielkim piecu – dumie polskiej nowoczesnej metalurgii”, zaś samo uruchomienie produkcji nazywa „Nowym Dniem Wielkiego Planu”. Spokojna do tej pory atmosfera filmu ulega diametral-

²¹ T. Gołaszewski, *Kronika Nowej Huty*, Kraków 1955, s. 712.

²² *Ibidem*, s. 712, 714.

nej zmianie z chwilą, gdy kamera zaczyna śledzić to, co dzieje się w bezpośredniej bliskości wielkiego pieca. Widzimy dokładnie, jak kilkuosobowa grupa ludzi walczy z ogromnym, rozedrganym świdrem, usiłując przebić otwór spustowy. W końcu na scenie pozostaje już tylko jeden człowiek – pierwszy garowy, który uwalnia kipiącą lawę surówki, by mogła popłynąć korytem do kadzi. Jego drobna, jasna sylwetka niknie wśród mroku hali, spowita unoszącymi się kłębamii dymu. Nawet lektor milknie, jak gdyby nie chciał zakłócić widzom pełnej napięcia obserwacji tego niezwykłego pokazu.

„Niech w kuźni naszej ogień bucha”. Pieśń zaangażowana

Topos kowalstwa i wytopu metali na stałe zagościł także w socjalistycznej pieśni – gatunku adresowanym do mas, który spełniał rolę przekładu ideologii na prosty język mitu, zapadając nie tylko w wyobraźnię, ale i w ucho. Na wagę tego typu tekstów słusznie zwraca uwagę Filipowicz:

Rewolucyjne pieśni-symbole w charakterystyczny sposób zespalają historię i eschatologię. Zapowiadają spełnienie wyroków dziejowej sprawiedliwości, ukazują obraz wielkiej przemiany, obraz świata odradzającego się w pożarze krwi. [...] Słowa pieśni stawały się więc płaszczyzną edukacji. Słowo-symbol odgrywało o wiele istotniejszą rolę niż słowo dyskursu²³.

Wątek ten obecny jest przede wszystkim w najważniejszej, kanonicznej pieśni ruchu socjalistycznego – *Międzynarodówce* – która do 1944 r. w swej rosyjskiej wersji funkcjonowała także jako hymn ZSRR, a potem hymn WKP(b). Eugène Pottier użył tu kowalskiej metaforyki, by zobrazować ostateczną walkę proletariatu o obalenie zastanego porządku, triumf idei wolności i braterstwa. A oto druga zwrotka:

Niech w kuźni naszej ogień bucha
Zanim ostygnie przekuj stal
By łańcuch spadł z wolnego ducha
A dom niewoli – zniszcz i spal.

Analogiczny sposób obrazowania, możemy odnaleźć także w kolejnym tekście programowym, tym razem polskim, a mianowicie w hymnie Związku Młodzieży Socjalistycznej *Jesteśmy Młodą Gwardią* z 1924 roku:

²³ S. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy...*, op. cit., s. 185.

Naprzeciw blaskom jutrzni
 W bitewny żar i huk
 Idziemy silni, butni
 Przed nami pierzcha wróg.
 Niech głośno brzmi nasz twardy krok
 Światłością zwyciężymy mrok.

Blask, żar, huk, światłość, siła, ruch to nie tylko tropy bitewne, o czym wprost mówi tekst, ale także znaki – metonimie, związane właśnie z pracą kowala. Doskonałych przykładów tego typu obrazowania dostarczają również teksty zaangażowanych pieśni z początku lat 50., zwłaszcza tych, które autorzy dedykowali powstającej wówczas Nowej Hucie. W piosence *Najpiękniejszy Sen* Tadeusz Uragacz obficie wykorzystuje wulkaniczną i metalurgiczną metaforykę, by podkreślić dynamizm i dramaturgię budowy miasta. Kolektywny bohater – „zetempowska brać”, niczym mityczny Wulkan, wykuwa w ponadludzkim trudzie, wśród huku piorunów, Nowy Świat. Młodzi zetempowcy to także zanimizowana maszyna – hutniczy piec, w którym wytapiają się prawdziwie socjalistyczne charaktery, zdolne do ponoszenia nadludzkich trudów i predestynowane do wielkich czynów:

Nasza Huto, zetempowska Huto,
 ty w lipcowe noce nam się śnisz.
 Piorunami pracy tobie huczą
 pracowite, uśmiechnięte dni.
 Pracowite uśmiechnięte dni.
 Od czerwieni krew nam huczy w żyłach,
 jak od ognia każdy wielki piec.
 Praca w Hucie będzie się paliła,
 jak miliony rozpalonych serc, hej!
 Jak miliony rozpalonych serc. [...]
 Gwiazdy mruczą z żalem do księżycu,
 że im Huty blask nie daje spać,
 a to tylko tworzy w błyskawicach
 nowe życie zetempowska brać, hej!
 Nowe życie zetempowska brać. [...]
 Hej, rośnijcie, gigantyczne piece,
 Coraz wyżej pod niebieski strop.
 Niech przygląda się w szumiące rzece
 Ukochany nasz hutniczy port, hej!
 Ukochany nasz hutniczy port.
 W Nowej Hucie dobrze jest każdemu,

Kto z przyszłością żyje za pan brat.
Jak żelazo do białości śniegu
Hartujemy nowy, młody świat, hej!
Hartujemy nowy, młody świat²⁴.

Jak zatem widzieliśmy, już sam niecodzienny charakter pracy metalurga idealnie odpowiadał hasłom realizacji Wielkiego Planu budowy Nowego Świata. Iście piekielna sceneria, w której rozgrywa się proces przemiany natury w kulturę, czyli przekładając na racjonalny, bardziej techniczny język po prostu przetapianie rudy w stal, w perspektywie socjalistycznej mitologii szczególnie dobrze nadawał się do zobrazowania dramaturgii pracy Nowego Człowieka. Topos ten obecny był zarówno w socjalistycznej ikonosferze, jak i – parafrazując termin Mieczysława Porębskiego – w socjalistycznej audiosferze, przyczyniając się do nadania głoszonym przez propagandę hasłom o wiele większej sugestywności. Na koniec przytoczmy jeszcze jeden fragment tekstu – dedykowany młodemu miastu wiersz Jalu Kurka *Z Nowej Huty pocztówka*, gdzie również bardzo wyraźnie obecny jest topos kosmogonii, walki człowieka-kowala-hutnika o stworzenie Nowego Świata. Podobnie jak w piosence Uragacza, także i tu pojawia się charakterystyczny dla marksizmu motyw prometejsko-faustyczny, który przybiera postać wiary w nieograniczone możliwości człowieka – twórcy samego siebie. Bohaterem już nie jest jednostka, lecz używając sformułowania Kołakowskiego, „kolektywny Prometeusz”²⁵ – w naszym przypadku wcielony w postaci budowniczych i hutników Nowego Miasta:

Co dzień przesuwają się ku mnie bliżej Nowa Huta.
Co dzień gmach rośnie w niebo wyżej – Nowa Huta.
Co noc nad Kombinatem – łuna.
Budujcie!
Co noc – mgła iskier wielopiorunna.
Silniej żelazo kujcie!

²⁴ E. Bekier, *Niech rozbrzmiewa wolny śpiew: śpiewnik*, Warszawa 1952, s. 139-141.

²⁵ L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*, t. 1, Poznań 2000, s. 502. Jedną z wielu wizualnych egzemplifikacji tego wątku jest swoista sakralizacja postaci na plakacie autorstwa Aleksandra Marenkova *1 maja – zobowiązanie wyzwolenia świata pracy*, powielonym w 1921 roku w nakładzie 5000 egzemplarzy. Umieszczony na tle słońca i gwiazdy kowal w jednej ręce trzyma młot, w drugiej zaś wzniesionej do góry znicz, zaś u jego stóp kottują się znane z mitu o boskim zbawcy ludzi Prometeuszu sępy – tutaj carskie orły. Zob. V. Bonell, *Iconography of Power...*, op. cit., s. 33.

Monika Golonka-Czajkowska

**Volcano in the Combine
Metallurgic Trace in Socialist Iconosphere**

The Author analyses metallurgical motifs in the socialist myth, inscribing them into a vast anthropological context. She makes reference to the cult figure of a blacksmith to show why the figure of a metalworker was much more suitable for propaganda than those of a miner or of a bricklayer. The thrill and the fascination evoked by metallurgy, the heroism of a metalworker's activity and the process of transforming and taming the Nature play an important role in here. In this sense, metallurgy is a metonymy for the communist revolution – the process of forging of the New order and of the new man. A typical attribute of social-realist iconosphere – the hammer – becomes not only a working tool, but also an attribute of storm and force gods. The materials examined comprise a selection of social-realist sculpture, painting and mass song.