

PIOTR BERNATOWICZ

PICASSO W POLSCE ZARAZ PO WOJNIE*

W tuż powojennym okresie życia artystycznego Europy i Ameryki możemy obserwować zdecydowany renesans popularności Picassa. Stał się on bohaterem wielu ówczesnych wystaw. Najważniejsza z nich to indywidualna ekspozycja w ramach pierwszego salonu w wyzwolonym Paryżu – Salon de la Liberation, który odbył się jesienią 1944 roku. W grudniu 1945 r. otwarto dużą, wspólną wystawę Picassa i Matisse'a w Victoria and Albert Museum w Londynie. Zostały tam zaprezentowane prace Picassa z lat okupacji. W roku następnym Alfred Barr publikuje książkę *Picasso: Forty Years of His Art*, będącą rozszerzoną wersją katalogu retrospektywnej wystawy Picassa zorganizowanej w nowojorskim Museum of Modern Art w 1939 roku, która szybko stała się pozycją kanoniczną dla badaczy sztuki Picassa.

Na fakt owego renesansu złożyło się kilka przyczyn, niekoniecznie natury artystycznej. Picasso – artysta, którego sztuka została uznana przez hitlerowców za zdegenerowaną, lata niemieckiej okupacji spędził w Paryżu, w przeciwieństwie do innych „zdegenerowanych” malarzy, którzy azyłu szukali za oceanem. Decyzja o pozostaniu we Francji – mimo oferowanej możliwości emigracji¹ – przysporzyła artyście wiele sympatii. Głównie ze strony Francuzów, którzy interpretowali ten gest – skazujący artystę na znoszenie trudów okupacji: marznięcie w niedogrzanych mieszkaniach, ubogą dietę i komunikację rowerową – jako akt solidarności ze zwykłymi obywatelami. Także i wyzwalający Paryż Amerykanie, jak pisze Brassai², obdarzali Picassa szacunkiem i pielgrzymowali do jego pracowni na rue de Grand Augustins, gdzie twórca *Guerniki* rezydował niczym ocalony symbol europejskiej sztuki. Dlatego nie było zaskoczeniem, że to właśnie

* Niniejszy tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. *Recepcja sztuki Pabla Picassa w Polsce w latach 1945-1949*, napisanej w Instytucie Historii Sztuki UAM pod kierunkiem prof. dra hab. Piotra Piotrowskiego.

¹ Brassai, *Rozmowy z Picassem*, Warszawa 1979, s. 65.

² Ibidem, s. 141.

Picasso – nie Bonnard czy Vlamnick, profesorowie akademicy za kolaboracyjnego rządu – był bohaterem Salon de la Liberation. Niektórzy wręcz nazwali tę wystawę Salonem Picassa.

Picassowska fala popularności dotarła także do Polski. Już pobieżny przegląd prasy z lat powojennych ukazuje wzmożone zainteresowanie tym artystą – i dotyczy to nie tylko prasy artystycznej niejako z urzędu rejestrującej światowe trendy. Nazwisko artysty często pojawiało się na łamach tygodników społeczno-kulturalnych, jego dzieła są reprodukowane w największym ówczesnym tygodniku ilustrowanym – „Przekroju”. I tutaj, podobnie jak we Francji, na popularności twórcy ważyły pozaartystyczne względy. Niewątpliwym atutem, jaki Picasso zyskiwał w powojennej Polsce i innych krajach tzw. bloku sowieckiego, było jego członkostwo w Komunistycznej Partii Francji, do której wstąpił w 1944 roku. Właśnie jako członek komunistycznej partii artysta wystąpił na wrocławskim Kongresie Intelktualistów w Obronie Pokoju w 1948 roku³. Bez wątpienia – recepcja Picassa w tych latach miała podłoże ideologiczne. W jaki sposób został on włączony w strategię propagandową nowej władzy? Jaki był jej właściwy cel i przebieg? Oto pytania, które stanowią punkt wyjścia dla rozważań zawartych w pierwszej części tekstu.

Prócz wzmożonego zainteresowania Picassem zarejestrowanego w sferze druku, także liczne obrazy polskich artystów wykazują silne inspiracje malarskim stylem Picassa. Dotyczy to przede wszystkim twórczości Tadeusza Kantora i artystów skupionych wokół niego, tworzących Grupę Młodych Plastyków. Mimo że głównym miejscem działania Grupy był Kraków – nie była ona tylko lokalnym stowarzyszeniem artystycznym. W artystycznych przedsięwzięciach GMP – największym z nich była Wystawa Sztuki Nowoczesnej w 1948 – uczestniczyli artyści z Warszawy, Poznania czy Łodzi. Anna Markowska, monografistka powojennej Grupy Krakowskiej⁴, charakteryzuje GMP jako szeroki, ogólnopolski ruch modernistów. Kraków, jak sądzę, pełnił w dwójnasób funkcję stolicy tego ruchu. W przeciwieństwie do zrujnowanej Warszawy, w praktycznie nie-tkniętych wojenną pożogą kamienicach starego Krakowa istniały korzystne warunki do reaktywowania życia kulturalnego. Z drugiej strony Kraków, który przed ponad dwudziestoma laty obserwował wystąpienia formistów, był miejscem o znaczeniu symbolicznym – stolicą polskiego modernizmu⁵. Warto jeszcze raz zaakcentować modernistyczny

³ Więcej informacji na temat udziału Picassa w Kongresie w: *Picasso w Polsce*, red. M. Bibrowski, Kraków 1971.

⁴ A. Markowska, *Druga Grupa Krakowska*, mps w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie.

⁵ Terminu „modernizm” używam tu w znaczeniu ogólnym, niejako synonimicznie względem pojęcia „nowoczesności”, jako określenia artystycznego procesu autonomizacji płaszczyzny malarskiej i abstrakcyjnych środków jej kształtowania.

charakter GMP. Artyści ci nie dążyli do przełamywania tradycji pikturalizmu, jak można by sądzić, biorąc pod uwagę podobieństwa do awangardy radzieckiego konstrukttywizmu obecne w retoryce rządzącej wystąpieniami jej członków⁶. Jeżeli byli awangardowi, to w tym znaczeniu, jakie sformułował Clement Greenberg, nazywając posługującą się abstrakcją awangardę spadkobierczynią i przechowalnią wartości sztuki wysokiej⁷. Nie jest przypadkiem, że Wystawa Sztuki Nowoczesnej została zorganizowana w krakowskim Pałacu Sztuki, pamiętającym czasy młodopolskich artystów. W teorii Clementa Greenberga właśnie Picasso odgrywa kluczową rolę, jako spadkobierca i główny awangardowy wyraziciel wartości sztuki wysokiej. W Krakowie, gdzie Picasso znany był jeszcze przed wystąpieniami formistów⁸, jego sztuka miała podobne znaczenie – symbolu modernizmu. Dochodzimy tu do pytania, które stanowi punkt wyjścia dla rozważań zawartych w drugiej części tekstu. Jaka relacja istniała między odwoływaniem się do malarstwa Picassa jako mitu sztuki modernistycznej przez artystów GMP a ideologicznym kontekstem, w jakim po 1945 funkcjonował ten artysta? Próba odpowiedzi na to pytanie podjęta zostanie w drugim rozdziale niniejszego tekstu.

1. PICASSO I REWOLUCJA ŁAGODNA

Użyty w tytule termin „zaraz po wojnie”, którym chcę nazwać wspomniany pięcioletni wyznaczony cezurami lat 1945 i 1949, został wcześniej wykorzystany przez Czesława Miłosza w tytule jego książki zbierającej korespondencję z tych lat⁹. Także Miłosz pożyzył swój tytuł – od Jerzego Andrzejewskiego, który tak pierwotnie nazwał swą powieść *Popiół i diament*. Jaka jest zaleta tego określenia? Przede wszystkim wskazuje on na cień wojny, który zaciążył nad tym okresem. Wskazuje na przejściowość tego czasu, zarówno w poczuciu indywidualnych wyborów, jak i w skali globalnej opisując sytuację dążenia do nowego „pokojowego” uporządkowania świata. Wskazuje także na wojnę jako wyraźną cezurę, także w życiu artystycznym. Wreszcie włącza on polską sytuację w rytm globalnych przemian powojennego świata, co jest – moim zdaniem – niezwykle istotne. W odróżnieniu od sytuacji izolacji politycznej i kultural-

⁶ Patrz teksty M. Porębskiego w rozdziale 2.

⁷ C. Greenberg, *Avant-garde and Kistch*, (w:) C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, ed. J. O'Brian, Chicago 1986.

⁸ Pierwsza wzmianka o Picassie pojawiła się w roku 1908 w artykule Adolfa Baslera *Dzisiejsza kultura artystyczna we Francji*, w piśmie „Sfinks”; na temat przedwojennej recepcji Picassa patrz: J. Pollakówna, *Sfera niepokoju*, (w:) *Picasso w Polsce...* op.cit.

⁹ Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie, korespondencje z pisarzami 1945-1950*, Kraków 1998.

nej, która następowała po 1949 roku – Polska po roku 1945 pozostawała w jeszcze ścisłym związku z tym, co działo się poza jej granicami.

Z drugiej strony, używając tego określenia, nie należy zapominać o dokonującym się w ówczesnej Polsce procesie prowadzonej przez komunistów budowy fundamentów nowego systemu totalitarnej władzy. O ile w obszarze *stricte* politycznym proces ten przeprowadzano z całą brutalnością i bezwzględnością w eliminowaniu przeciwników, o tyle w innych sferach życia społecznego, w tym sferze kultury, nowa władza nie od razu ujawniła swe prawdziwe oblicze. W pierwszych latach powojennych stosowano taktykę, w której chodziło o to, by – jak pisze K. Kersten¹⁰ – nie tyle zrażać, ile pozyskiwać ludzi kultury, a ich ewentualną wrogość lub niechęć neutralizować różnymi metodami. Właśnie w ramach tej taktyki sytuje się problem ówczesnej recepcji Pabla Picassa, którego nazwisko zostało użyte jako narzędzie wspomnianej neutralizacji wrogości i niechęci. Przyjrzyjmy się jej zatem dokładniej.

Strategia nowej, komunistycznej władzy wobec środowisk twórczych powstała jeszcze przed zakończeniem działań wojennych. Już w ramach utworzonej przez PPR Krajowej Rady Narodowej – załączka przyszłej władzy – istniała Komisja Kultury¹¹. Jej przewodniczącym był Wincenty Rzymowski, który w lipcu 1944 objął funkcję kierownika resortu kultury przy PKWN, a od maja następnego roku – ministra kultury. „Inteligencja polska, polscy pisarze, artyści, nauczyciele i inni (...) znajdują pełną opiekę ze strony państwa. Będziemy całą duszą popierać rozwój teatru, literatury i sztuki” – mówił wówczas na posiedzeniu Krajowej Rady Narodowej Edward Osóbka-Morawski (Program prac Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego, „Rzeczpospolita” 1944, nr 41). Kolejnym etapem był lubelski PKWN. Powstaje wówczas Związek Zawodowy Artystów Plastyków i konstituuje się jego zarząd. Do Lublina przybywają z I Armią LWP Adam Ważyk – późniejszy redaktor „Kuźnicy”, J. Putrament, a przede wszystkim J. Borejsza uznawany za głównego realizatora strategii „nawracania” ludzi kultury, twórca i kierownik spółdzielni wydawniczej „Czytelnik” – instytucji, która praktycznie zmonopolizowała rynek wydawniczy i drukarski w powojennej Polsce¹².

Wkrótce na łamach tygodnika „Odrodzenie”, redagowanego m.in. przez wspomnianych A. Ważyka i J. Putramenta, którego pierwszy numer ukazał się już we wrześniu 1944 r., zostanie postawiony „problem odnalezienia nowego wyrazu kulturalnego nowej Polski”. Proces, w wyniku którego miała wyrosnąć nowa „inteligencja, która zastąpi wytrzebione

¹⁰ K. Kersten, *Narodziny systemu władzy – Polska 1943-1948*, Poznań 1990, s. 362.

¹¹ M. Fik, *Kultura polska 1944-1956*, (w:) *Polacy wobec przemocy 1944-1956*, Warszawa 1996.

¹² K. Bagiński, *Cenzura w Polsce*, „Zeszyty Historyczne”, t. 6, 1965.

przez okupanta szeregi, oraz jeśli zajdzie potrzeba, zastąpi tych reakcyjnych przedstawicieli inteligencji zawodowej, którzy nie zechcą stanąć (...) do pracy nad dziełem budowy Polski demokratycznej” – został nazwany rewolucją łagodną¹³. Twórcą tego sformułowania był J. Borejsza. Jak wyglądała owa rewolucja łagodna i co właściwie oznaczała?

Jeżeli rozumieć pod tym pojęciem czas liberalnego traktowania twórców, czas w którym nie narzucano odgórnie, za pomocą nacisków administracyjnych, jedynie słusznej ideologii – to trwał on dość krótko, bo mniej więcej do końca roku 1948. Na jesieni 1947 roku ma miejsce słynne przemówienie Bolesława Bieruta z okazji otwarcia radiostacji we Wrocławiu. Bierut akcentuje potrzebę silniejszego związania twórczości ze społeczeństwem, a także mówi o konieczności wprowadzenia metody planowania do kultury: „To znowu pociąga za sobą konieczność większego niż dotychczas scalenia i usprawnienia pracy na odcinku kultury”¹⁴. Przemówienie spotyka się z żywą reakcją redaktorów pism kulturalnych. Żółkiewski pisze na łamach „Kuźnicy”: „sądzę, że należy traktować przemówienie towarzysza Bieruta jako rozpoczęcie nowego etapu w naszej polityce kulturalnej”¹⁵. Interesujący jest fakt, że w tym czasie powstaje uchwała KC PPR w sprawie SW „Czytelnik”, w której poddana krytyce zostaje koncepcja „rewolucji łagodnej”¹⁶. Ostatecznym zamknięciem etapu liberalnego jest rok 1949, w którym – jak pisze Anna Madej¹⁷ – został wyreżyserowany przez komunistów serial, którego pierwszy odcinkiem był styczniowy zjazd ZZLP w Szczecinie, a ostatnim listopadowy Zjazd Filmowców w Wiśle.

„Metody władzy komunistycznej były zróżnicowane, polegały na wprowadzeniu ich (ludzi kultury – przyp. P.B.) w sytuację bez wyjścia, następnie na stosowaniu wobec opornych różnych form nacisku, aż do terroru właściwie, a zapewnieniu korzyści i przywilejów dla posłusznych”. Powyższe sformułowanie Jana Drewnowskiego¹⁸ trafnie – jak sądzę – interpretuje istotę działania władzy i ukazuje, czym była rewolucja łagodna. W porządku chronologicznym rok 1949 jawi się jako moment przejścia do bardziej radykalnych rozstrzygnięć – właśnie wtedy rozpoczęto zwalnianie z Akademii niepokornych profesorów. W roku następnym zostaje zwolniony z Krakowskiej ASP Tadeusz Kantor. Natomiast okres wcześniejszy jawi się jako czas zastawiania pułapek, które miały doprowadzić do sytuacji bez wyjścia. Jakże to były pułapki?

¹³ J. Borejsza, *Rewolucja łagodna*, „Odrodzenie” 1945, nr 5.

¹⁴ Cytat za M. Fik, *Kultura polska po Jalcie – kronika lat 1944-1981*, Londyn 1989, s. 90.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. 88.

¹⁷ A. Madej, *Zjazd filmowy w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18.

¹⁸ J. Drewnowski, *Rozkład i upadek sowietyzmu w Polsce*, Lublin 1991, s. 29.

Przede wszystkim było nią włączanie intelektualistów w dyskusje, jakie przewijały się na łamach głównych – ideologicznych tygodników: „Kuźnicy” i „Odrodzenia”. Pisma te, a także inne periodyki wówczas wydawane, mimo pozornej wolności, były całkowicie kontrolowane pod względem treści ideologicznych¹⁹. Można powiedzieć, że właśnie pozór wolności, liberalizm był największym zagrożeniem, a zarazem taktyką władzy. Struktura, którą wówczas zaistniała, przypomina foucaultowski panopticon²⁰. W przemysłnym więzieniu pomysłu Jeremy Benthama, które Michel Foucault podniósł do rangi strukturalnego wzoru współczesnych demokratycznych społeczeństw, oko władzy pozostaje w ukryciu. Także i w interesującym nas okresie nowa władza sytuowała się w ukryciu. Brak wyraźnego nadzoru zacierał prosty podział: MY i ONI, który wprowadza jednoznaczne, totalitarne relacje. Jednocześnie miejsce wyboru i działania władzy lokuje się we wnętrzu jednostki. Strategia władzy wobec twórców i intelektualistów bazuje na podstawowej motywacji – broni się przed pozostaniem poza nawiasem życia kulturalnego. Natomiast w gestii władzy pozostaje stawianie problemów – dystrybucja owych nawiasów.

Jedną z podstawowych kwestii był problem zaangażowania artysty i intelektualisty w życie społeczne. Uparcie lansowały go wyżej wymienione tygodniki. Jak pisze Marta Fik, grunt był ku temu podatny: „doświadczenia wojenne czyniły podejrzaną wszelką «sztukę dla sztuki», poza tym postulat sztuki zaangażowanej większość twórców czuła jako autentyczną potrzebę rozliczenia się nie tylko z przeżyciami okupacyjnymi, ale i z czymś, co można nazwać nieskutecznością myśli i tradycji europejskiej, która nie była w stanie zapobiec barbarii II wojny”²¹. Oczywiście komunistom bynajmniej nie chodziło o rzeczywiste zaangażowanie wyrażające się choćby w braniu na warsztat twórczy problemów dotyczących ówczesnej rzeczywistości. Chodziło raczej o opowiedzenie się po stronie ideologii marksistowskiej, która – jak zdawali się twierdzić komuniści – gwarantowała otwarcie sztuki na problemy społeczne. „Tym bowiem, co odróżniało większość haseł komunistycznych od innych, z pozoru nieraz im bliskich, była – poza wszystkim innym – nie znająca już wtedy granic – obłuda” – podsumowuje ten problem Marta Fik²².

By wskazać, jak powinno wyglądać to „rzeczywiste” zaangażowanie, nieodzowne było ukazywanie pozytywnych wzorców, wybieranych oczywiście pośród znanych postaci. To, że dany artysta opowiadał się po stro-

¹⁹ Na temat cenzury i kontroli prasy patrz: K. Bagiński, *Cenzura...*, op.cit.

²⁰ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 1993.

²¹ M. Fik, *Kultura polska 1944-1956*, (w:) *Polacy wobec przemocy 1944-1956*, Warszawa 1996, s. 231.

²² M. Fik, op.cit., s. 232.

nie komunistów, w dużym stopniu uwierzytelniało ich postulaty. Zwłaszcza jeżeli była to postać ciesząca się taką estymą, jak Pablo Picasso. Dlatego stał się on jednym z kluczowych elementów dyskusji na temat zaangażowania się twórców w życie społeczne.

PICASSO – ARTYSTA ZAANGAŻOWANY

Picasso stał się w Polsce postacią interesującą pod względem ideologicznym w momencie wstąpienia do Komunistycznej Partii Francji. Znamienny jest fakt, że mimo spektakularnego poparcia, jakie Picasso udzielał republikańskiemu rządowi Hiszpanii oraz Frontowi Ludowemu w latach trzydziestych – polska prasa prawie w ogóle nie rejestrowała tych wydarzeń. Jedyną wzmiankę na ten temat odnajdujemy w artykule Zenona Jarosza w piśmie „Epoka”:

Ten pięćdziesięcioletni człowiek, który już ćwierć wieku temu został ojcem duchowym współczesnego malarstwa – nigdy nie zajmował się polityką. (...) oto będąc u szczytu sławy, Pablo Picasso zostaje wstrząśnięty hiobowymi wieściami z ojczyzny. Rząd ludowy, który chciał dać ziemię wydziedziczonym, został zagrożony przez spisek posiadaczy. (...) Rząd mianował genialnego artystę dyrektorem Departamentu Sztuki. Odtąd pokrywają się drogi najsławniejszego Hiszpana z dziejowymi szlakami robotników, chłopów, mieszczań i inteligentów hiszpańskich²³.

Warto zwrócić uwagę na specyfikę tygodnika „Epoka”, pisma wydawanego przez Henryka Likreca, które określano jako prasę Frontu Ludowego, aczkolwiek nie było związane z KPP²⁴. Zaangażowanie Picassa w politykę zostaje natomiast kompletnie zignorowane przez największe ówczesne tygodniki kulturalno-społeczne, takie jak „Wiadomości Literackie”, liberalno-lewicujące „Prosto z Mostu” czy katolicką „Kulturę”. Reporter „Wiadomości Literackich” na Expo w Paryżu w 1937 r., opisując pawilon hiszpański, po prostu nie zauważa *Guerniki* – ponad trzymetrowego płótna!²⁵

Tym bardziej znaczący jest fakt, że informację o wstąpieniu Picassa w szeregi członków Komunistycznej Partii Francji odnajdujemy już w pierwszym numerze „Kuźnicy”. Jest to fragment słynnego wywiadu, jaki Picasso udzielił w 1944 r. Paulowi Gaillardowi, w którym tłumaczy powody swojego politycznego kroku. Wywiad ten został wydrukowany w „L'Humanite” i „New Masses”.

²³ Z. Jarosz, *Pablo Picasso*, „Epoka” 1937.

²⁴ A. Paczkowski, *Prasa polska w latach 1918-1939*, Warszawa 1980, s. 219.

²⁵ M. Dawn, *Drogocenna substancja życia. Expo: Trybuna i Zwierciadło narodów*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 51.

Znakomity malarz hiszpański Pablo Picasso, ogłosił następujące wyznania o przyczynach, które skłoniły go do wstąpienia w szeregi Komunistycznej Partii Francji: „Stałem się komunistą dlatego, że komuniści to najemniejsi ludzie w Związku Radzieckim, we Francji, tak samo jak w moim ojczystym kraju.(...) Czekam na chwilę, kiedy Hiszpania będzie mnie mogła wezwać znów do siebie. Ale Komunistyczna Partia Francji jest dla mnie ojczyzną”.

Adresatem tego tekstu są oczywiście polscy artyści i intelektualiści. Z jednej strony jest to pozytywny przykład, z drugiej wskazanie na postawę, która będzie promowana przez władzę. W kolejnym numerze „Kuźnicy” odnajdujemy nazwisko Picassa ukazane w podobnym kontekście. Anonimowy autor artykułu rozważa stopień zaangażowania społecznego zmarłego w 1944 roku francuskiego dramaturga Jeana Giraudoux, autora *Elektry*. Jest ono, zdaniem autora, niepełne. Wadą Giraudoux jest jego sceptycyzm i spektatorski „stosunek do rzeczywistości”. Picasso pojawia się tutaj jako przykład właściwego zaangażowania.

Obserwujemy (...) że po straszliwej nauce jaką dał faszyzm narodom, a zwłaszcza reprezentantom kultury tych narodów, intelektualiści coraz częściej porzucają fikcyjny umiar, nie istniejący w gruncie rzeczy obiektywizm, słowem cały ten sztuczny świat outsiderowskiej postawy wobec zdarzeń, którego okna wychodzą na ciasne podwórko idealistycznej filozofii. Przykład Picassa i Eluarda są dla nas bardzo znamienne.

Retoryka tego tekstu przeprowadzając wyraźny podział wartościujący francuskich twórców, przeciwstawiająca pozytywnym wzorom Picassa i Eluarda postaci nie do końca jednoznaczne, takie, jak Giraudoux, odzwierciedla sytuację pozaartystyczną. Dramat Giraudoux, wybitnego francuskiego pisarza, pt. *Elektra* został wystawiony w 1946 r. przez Scenę Poetycką w Łodzi w reżyserii Edmunda Wiercińskiego. W fabule dramatu, którego tematem jest pytanie – czy należy wybierać prawdę, gdy konsekwencją jest zagłada miasta, kryła się aluzja do powstania warszawskiego. Sztuka ta, po fali nieprzychylnych recenzji, krytykujących między innymi błędne założenia dramatu – jak twierdził krytyk z „Przekroju”²⁶, została szybko zdjęta z afisza. Wkrótce potem zlikwidowano także Scenę Poetycką. Jak pisze Marta Fik, „był to pierwszy i w tamtym czasie jedyny tak brutalny akt ingerencji władzy w dziedzinę sztuki – motywy podawano zresztą faryzejskie”²⁷. Jak widzimy w odniesieniu do przytoczonego cytatu z „Kuźnicy”, ten sam faryzeizm, który degradował jednych twórców, równocześnie wynosił drugich, m.in. Picassa i Eluarda.

²⁶ „Przekrój” 1946, nr 49.

²⁷ M. Fik, op.cit., s. 234.

Łączenie Picassa i Eluarda było wówczas częste, co świadczy o postrzeganiu tych dwóch postaci bardziej jako „zaangażowanych” intelektualistów, niż artystów reprezentujących konkretne dziedziny sztuki. W numerze 9 z tego samego roku, poświęconym Francji, odnajdujemy na przykład wiersze Eluarda (m.in. *Zwycięstwo pod Guerniką*), którym towarzyszy rysunkowy portret poety autorstwa jego przyjaciela, Picassa. Z kolei w numerze 34/35 z roku 1948, poświęconym tym razem kongresowi wrocławskiemu, zaistniała sytuacja odwrotna. Tym razem reprodukcjom obrazów Picassa (*Głowa z 1925*, *Biust przed oknem*, *Kobieta z kołosem* i *Głowa kobiety*) towarzyszy wiersz Eluarda *Do Pabla Picassa*.

Wróćmy jednak jeszcze na chwilę do numeru 9 z 1945 roku. Odnajdujemy tam jeszcze jedną wzmiankę o Picassie. Jest ona zawarta w artykule Rogera Garaudy *Intelektualiści w ślepym zaułku*, który jest fragmentem większej pracy o znamienym tytule *Komunizm i odrodzenie kultury francuskiej*. Sam tytuł wskazuje, że Picasso zostanie zaprezentowany w znanym nam już kontekście dywagacji nad współczesnymi relacjami między artystą i społeczeństwem.

(...) W przedmowie do dzieła poświęconego Picassowi jeden z krytyków stawia następujące zagadnienie: „Czymże może być sztuka malarza, który jest całkowicie samotny? Na to pytanie odpowiada malarstwo Picassa”. Jeżeli tak jest w istocie, możemy mieć nadzieję, że Picasso przystąpił do nas po ludzki pokarm, że możemy oczekiwać jego przemiany estetycznej tak jak byliśmy świadkami przemiany Aragona. Dramat artysty rodzi się dzisiaj z potrzeby zakorzenienia się w glebie ludzkiej.

Tekst ten, w którym Picasso funkcjonuje jako *pars pro toto* odradzającego się środowiska kulturalnego powojennej Francji, jest dobrym momentem do zastanowienia się nad problemem postrzegania tego środowiska w latach rewolucji łagodnej. Jest faktem, że po wojnie większa część znanych intelektualistów, pisarzy i artystów francuskich skłaniała się w stronę komunizmu. Postępowanie Picassa nie było zatem wyjątkiem, a raczej powszechną praktyką. Dużą rolę odegrała tu popularność francuskiego ruchu oporu, który w kontekście kolaboracji – wielkiego wyrzutu sumienia Francuzów, jawił się jako skupisko jedynych sprawiedliwych, a był on zdominowany przez komunistów. Niemniej właśnie dlatego scena kultury francuskiej, a szczególnie jej ideologiczne aspekty ogniskowały spojrzenia kreatorów życia rewolucji łagodnej.

Wyżej przytoczony artykuł Garaudy nie był odosobniony. W tym samym roku w „Kuźnicy” ukazuje się artykuł Mieczysława Bibrowskiego *O Francji żywej*²⁸, w którym autor prezentuje nurt intelektualny wywo-

²⁸ „Kuźnica” 1945, nr 9.

dzący się z ruchu oporu. Pismo „Odrodzenie” z kolei drukuje list, jaki „malarze francuscy zorganizowani w Ruchu Oporu podziwiający walkę bohaterskiej Polski o wolność przesyłają na ręce polskich artystów (...) jako dowód ich uczuć oraz braterskie pozdrowienie”²⁹. Nawiasem mówiąc, wystawę francuskich artystów podpisanych pod listem, z Fougeronem i Pignonem na czele, pokazano w 1946 r. w Warszawie i w Krakowie – w Pałacu Sztuki na placu Szczepańskim. Wszystkie te teksty zdają się być elementami programu mającego na celu ukazanie, iż to, co proponuje się polskim twórcom, cieszy się także popularnością w bogatszej przecież w tradycje kulturalne Francji.

Bez wątpienia stosunki polsko-francuskie miały szczególne miejsce pośród innych kontaktów kulturalnych w tym czasie. Wystarczy sięgnąć po zestawienia statystyczne, aby zorientować się, że były one właściwie dominującym elementem wymiany kulturalnej z zagranicą. W latach 1945-1960 przetłumaczono na język polski 866 książek francuskich³⁰. Co oznaczało, że ilościowo tłumaczenia te ustępowały jedynie przekładom z rosyjskiego. W tych latach zorganizowano też 69 wystaw sztuki francuskiej w Polsce, znów to druga pozycja po bezkonkurencyjnym liderze – ZSRR³¹. Jeśli jednak zauważymy, że prawdziwa inwazja kultury ZSRR nastąpiła ok. roku 1950, że był także czas ustania kontaktów z pozostałymi krajami za żelazną kurtyną, to dominacja kultury francuskiej w latach 1945-50 będzie bezsporna. Trzeba dodać, że także polska kultura była promowana na terenie Francji. Pośród państw, w których wystawiali swe prace polscy artyści, Francja dominuje (637 razy artyści polscy brali udział w imprezach na terenie Francji³²).

Ranga stosunków została podkreślona na płaszczyźnie oficjalnej. W lutym 1947 roku w Paryżu została zawarta konwencja między Polską a Francją dotycząca współpracy intelektualnej, którą następnie obie strony ratyfikowały w czerwcu tego samego roku. Była to wówczas jedyna tego typu umowa, jaką zawarł rząd polski. W następnych latach zaczęto nawiązywać umowy dotyczące współpracy kulturalnej z innymi państwami należącymi do bloku wschodniego. Powstaje pytanie o podstawy takiego uprzywilejowania Francji. Odpowiedź może przynieść bliższe przyjrzenie się kontaktom politycznym, jakie wówczas łączyły Francję, ZSRR i Polskę.

W grudniu 1944 doszło do rozmów między Stalinem a szefem FKWN, Charles'em de Gaulle'em, których przedmiotem była kwestia zawarcia

²⁹ „Odrodzenie” 1945, nr 15.

³⁰ B. Płaza, *Kultura zbliża narody*, Warszawa 1979, s. 370.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

sojuszu ZSRR i Francji³³. Newralgicznym punktem pertraktacji okazała się właśnie sprawa polska. Warunkiem podpisania układu stawianym przez Stalina było uznanie przez stronę francuską PKWN za jedyną legalną władzę w Polsce. De Gaulle nie przystał od razu na propozycję Stalina. Oczywiście konsekwencją tego czynu byłoby zerwanie stosunków dyplomatycznych z Polskim Rządem w Londynie. Z drugiej strony de Gaulleowi zależało jednak na zawarciu sojuszu, gdyż umacniało to jego pozycję wobec aliantów, a także w samej Francji, gdzie – przypomnijmy – prosowieckie ugrupowanie komunistyczne, które czynnie zaangażowało się w ruch oporu, cieszyły się dużym poparciem społecznym. W wyniku burzliwych pertraktacji – jak opisuje Zaks³⁴ – de Gaulle zgodził się uznawać zarówno Rząd Londyński, jak i komunistyczny rząd w Lublinie, co *de facto* oznaczało zgodę na uznanie PKWN.

Trzeba zauważyć, że chociaż de Gaulle nie odważył się wówczas na pełne uznanie sterowanego przez Moskwę PKWN, to i tak ostatecznie Francja pierwsza, bo już w czerwcu 1945 roku, zdecydowała się na uznanie komunistycznego Rządu Jedności Narodowej³⁵.

Zbliżenie i poparcie Francji miało kluczowe znaczenie dla polskich komunistów. Poparcie francuskie znacznie wzmacniało wizerunek komunistycznego rządu na arenie międzynarodowej. Jeżeli wierna swej republikańskiej tradycji Francja popiera nowy rząd polski, to musi dostrzegać w nim rzeczywistą reprezentację ludu polskiego – zdają się mówić komuniści.

Także Francuzom zależało na umacnianiu wpływów własnej kultury na terenie Polski. Wysłany przez de Gaullea do Lublina Christian Fouchet w jednym ze swych raportów, w których odnotować miał wszelkie obserwacje dotyczące sytuacji w Polsce, akcentował konieczność rozszerzenia działalności kulturalnej³⁶. Umacnianie własnych wpływów kulturalnych było w tym czasie zadaniem istotnym w obliczu smutnego faktu, że kultura francuska od przeszło dwóch stuleci panująca bezkonkurencyjnie na kontynencie zaczęła tracić swą uprzywilejowaną pozycję na rzecz Stanów Zjednoczonych.

Francja borykała się z nieprzewidywanymi problemami politycznymi i ekonomicznymi – pisze Serge Guilbaut. W Paryżu panowała zgoda tylko co do jednego – co do sztuki. Sztuka paryska powinna być najlepsza. Francji, zniszczonej i wyczer-

³³ Z. Zaks, *Rząd francuski wobec Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego i Rząd Tymczasowy RP (lipiec 1944-sierpień 1945)*, (w:) *Polska 1944/45 – 1989. Studia i Materiały*, Warszawa 1995.

³⁴ Ibidem, s.77.

³⁵ Ibidem, s.88.

³⁶ Ch. Fouchet, *Memoires d'Hier et le Demain. Au service du General de Gaulle (Londres 1940 – Varsovie 1945 – Ager 1962, mai 1968)*, Paris 1971, s. 65-81.

panej po pustoszącej katastrofie kapitulacji i kolaboracji, pozostało tylko jedno: kultura francuska, sztuka Paryża. Ich odrodzenie było narodową powinnością³⁷.

Pablo Picasso, wstępując do partii komunistycznej, znalazł się w punkcie splotu polityki kulturalnej Francji, która potrzebowała słynnego nazwiska ukazującego ciągłość francuskiej kultury, polityki propagandowej komunistów potrzebującej autorytetów, a także wykonawców programu „rewolucji łagodnej” w Polsce dążących do przyciągnięcia ku sobie twórców i ludzi kultury – aura otaczająca nazwisko Picassa działała jak wabik. Wrocławski Kongres Intelktualistów w Obronie Pokoju 1948 doskonale ukazał ten splot. Picasso otrzymał wówczas dwa ordery: w przeddzień wyjazdu Medaille de la Reconnaissance Française, który należało odczytywać jako błogosławieństwo Rządu Francuskiego; z rąk prezydenta Bolesława Bieruta w Warszawie Picasso otrzymał Krzyż Komandorski z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski.

Rok 1948 wyznacza zarazem moment przewartościowania powyższych strategii. Jest ono wynikiem rozwoju wydarzeń na arenie międzynarodowej. Żelazna kurtyna na kilka lat skutecznie odseparowała kulturę polską od francuskiej. Tymczasem jeszcze w roku 1948 – niejako na marginesie przygotowań do wrocławskiego kongresu ukazuje się w „Przekroju” artykuł Ilji Erenburga *Na temat kultury*, przedrukowany z „Literaturnej Gaziety”. Główny literat sowieckiej propagandy kreśli w nim wyraźną granicę oddzielającą sferę kultury postępowej i wytworu „zgniłego imperializmu”. Jej przebieg nie pokrywa się jednak z wskazaną przez Churchila na słynnym wykładzie w Fulton linią biegnącą od Szczecina do Triestu. Granica Erenburga oddziela bowiem kulturę europejską od amerykańskiej. Wpływ Rosji, jak pisze autor, jest tym, co wyraźnie kształtuje europejską jedność kulturową. Oczywiście nie wszyscy intelektualisci wywodzący się z krajów Europy ją respektują, jednak – jak zauważa autor: „najwybitniejsi intelektualiści są po naszej stronie, m.in. Matisse i Picasso, Eluard i Aragon”.

PICASSO – ARTYSTA „EN VOGUE”

Obraz Picassa, jaki budowały recenzje i artykuły prasowe w latach „rewolucji łagodnej”, był jednak bardziej barwny, nie ograniczony jedynie do wątku jego ideologicznego zaangażowania. Tworzyły go nie tylko teksty ograniczające się do prezentacji postawy artysty, ale także ukazujące aspekty jego twórczości, relacjonujące recepcję ważnych wystaw, w ramach których prezentowano jego prace.

³⁷ S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 195-196.

W pierwszym numerze „Przeglądu Artystycznego” z roku 1946 odnajdujemy dwa teksty poświęcone naszemu artyście. Pierwszym jest artykuł Heleny Blumówny *Echa pierwszych wystaw paryskich*. Blumówna pisze:

przychodzą wołania pod adresem artystów, by skończyli ze swą *splendid isolation* i zobaczyli wreszcie prawdziwą rzeczywistość. Zdaje się, że postulat ten nie znajduje większego echa. Wyjątek stanowi twórczość Pabla Picassa, który w swych malowidłach *Guernicas* wyraził gwałtowny protest przeciwko poczynaniom generała Franco w Hiszpanii, a i ostatnio z najwspanialszymi artystami Francji, jak Eluard, Aragon, Paulhan i in. przodował w ruchu oporu, co znalazło wyraz w jego sztuce. Stąd też malarstwo Picassa jest ciągle *en vogue*, i to nie tylko ze względów czysto artystycznych.

Tekst Blumówny potraktujmy jako łącznik, miejsce przejścia z jednej, ideologicznej płaszczyzny recepcji do drugiej, bardziej neutralnej. Autorka, krytyk sztuki związany z modernizmem i artystami GMP, o czym wspomnimy w dalszej części tekstu, mówiąc o zaangażowaniu artysty, próbuje wspomnieć także o jego sztuce. Znamienne jest wskazanie na kluczową rolę sztuki, w której postawa Picassa znajduje swoje odzwierciedlenie. Zauważmy też, że w płaszczyźnie retorycznej brak jest wtretów ideologicznych – to, co Blumówna neutralnie określa jako *splendid isolation*, u innego autora zostaje nazwane ciasnym podwórkiem idealistycznej filozofii.

W drugim tekście – wywiadzie z Picassem przedrukowanym z francuskiego czasopisma „Arts”, przeprowadzonym przez Andre Warnod, odniesienia ideologiczne znikają całkowicie, chociaż pojawia się także problem stosunku artysty do rzeczywistości. Obszerny artykuł zajmuje pół kolumny pisma. Poruszony w nim zostaje problem stosunku artysty do natury. Artysta podkreśla podstawową rolę rzeczywistości jako inspiracji dla twórcy.

Zależy mi na podobieństwie, na podobieństwie głębszym – mówi Picasso – bardziej rzeczywistym od rzeczywistości, sięgającym surrealizmu. Tak właśnie rozumiałem surrealizm, lecz słowo to zostało inaczej zastosowane³⁸.

Relacja rzeczywistość-sztuka, choć bardzo istotna, nie jest więc, według Picassa, tylko prostym przenoszeniem fragmentów świata na płótno. W dalszej części wywiadu Picasso podkreśla autonomiczność sztuki wobec natury.

(...) Natura to co innego, a malarstwo to rzecz inna. Malarstwo jest równoważnikiem natury.(...) Jest to konwencja ustalona – porozumiewania się za pomocą znaków. (...) Malarstwo jest grą rozumową³⁹.

³⁸ A. Warnod, Wywiad z Picassem, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 1.

³⁹ Ibidem.

Picasso zostaje też zapytany o stosunek do kopiowania jego własnego stylu. Artysta o kopistach wyraża się dosyć łagodnie, żeby nie powiedzieć przychylnie, zastrzegając tylko, że musi być to kopiowanie wierne i niedługie. W procesie kopiowania może ukazać się talent naśladowcy – mówi Picasso. Pytanie to jest, jak widzimy, jak najbardziej aktualne, wobec faktu istnienia licznych naśladowców nie tylko we Francji, ale także w Polsce.

Echa wystaw z udziałem Picassa i dyskusji, które one prowokowały, odnajdujemy w kolejnym numerze „Przeglądu”. W zamieszczonej na ostatniej stronie nocie informującej o wystawie „Sztuka i ruch oporu” czytamy:

Artystą, który najpełniej realizuje ducha czasu i umie go uzgodnić ze swą wizją artystyczną, jest Picasso, który według krytyki po prostu króluje na wystawie. Jego przedwojenna *Guernika* ciągle jeszcze egzaltuje krytykę. Wydaje się, że Picasso jeden jest zdolny wyrazić cały ogrom cierpień dzisiejszej ludzkości – stwierdza krytyka francuska⁴⁰.

Autor noty mówi nie tylko o pozytywnych reakcjach na sztukę Picassa, ale przypomina też o antypicassowskich wystąpieniach. We fragmencie o znamienym tytule *Picasso na latarnię* (takie okrzyki wznosili niektórzy młodzi artyści podczas prezentacji dzieł mistrza) opisuje wydarzenie zaistniałe podczas wykładu X. Morela na temat sztuki Hiszpana. Morel wypowiadał się o artyście z aprobatą, ceniąc go przede wszystkim za dokonania czysto artystyczne: „Powtórzyły się manifestacje za i przeciw twórcy kubizmu z jesieni ubiegłego roku, gdy zdarzały się nawet zrzucenia płócien na ziemię”.

Autor nie podaje merytorycznej krytyki Picassa, ale raczej akcentuje atmosferę skandalu krążącą wokół jego prac. Picasso jawi się polskiemu czytelnikowi jako osoba kontrowersyjna i przez to ciekawa, jako ktoś „na fali”. Notatkom towarzyszy reprodukcja obrazu Picassa – *Martwa natura z trupią czaszką*, który był eksponowany, jak głosi podpis, na londyńskiej wystawie Picassa i Matisse’a w 1945 roku.

Podobne wzmianki o wydarzeniach towarzyszących wystawie Picassa w Londynie odnajdujemy także w „Przekroju” z roku 1946 (nr 40).

Sensacją Londynu jest obecnie w Muzeum Alberta i Wiktorii wystawa prac z okresu okupacji słynnego malarza francuskiego, pochodzenia hiszpańskiego – Pablo Picasso. (...) Dziś jest (on) w sztuce nieledwie klasykiem, w życiu – jednym z czołowych członków Komunistycznej Partii Francji⁴¹.

⁴⁰ *Sztuka i ruch oporu*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 5.

⁴¹ „Przekrój” 1946, nr 40.

Mimo niewielkich rozmiarów artykułu okraszonego reprodukcjami dwóch „picassów”, porusza on kilka interesujących wątków, m.in. trudność w zrozumieniu dzieł artysty:

Wielki artysta wyprzedza swoją epokę i dzieła jego są często niezrozumiałe dla współczesnych, by dopiero zyskać uznanie u przyszłych pokoleń. Wiedząc o tym liczne miernoty pokrywają celowo swe beztalencie sztuczną mgłą niezrozumiałości. Ale Picasso należy bez wątpienia do tych wielkich, największych artystów i trzeba się wstrzymać z ewentualnym ujemnym osądem jego twórczości, pamiętając, że tego rodzaju pochopne wypowiedzi są właściwością tępych mózgów, czego świetnym przykładem było skazanie na zagładę całej współczesnej sztuki przez największego tępaka dziejów – Hitlera⁴².

Kolejnym problemem poruszonym w tekście jest wpływ, jaki Picasso wywiera na współczesne malarstwo całego świata. Podany jest przykład malarzy kubańskich, których prace były eksponowane w Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku. Uwierzytelnieniu tej tezy służy reprodukcja obrazu Wilfreda Lama pt. *Nastrój poranka*.

Obszerniejsze omówienie wystawy obrazów Picassa w Muzeum Wiktorii i Alberta odnajdujemy w pierwszym powojennym numerze „Głosu Plastyków” w artykule autorstwa Henryka Gotliba. Od pierwszego akapitu podkreśla przewagę tego ostatniego pod względem wpływu, jaki wywarła jego twórczość na współczesne malarstwo. Przewaga ta wyraża się w nierównej liczbie prezentowanych dzieł: pokazano 35 płócien Picassa, natomiast Matisse’a – 30. Autor skupia się w dalszej części tekstu na zaakcentowaniu wagi ostatnich 5. lat wojennych dla twórczości Picassa, z których pochodzi większość obrazów prezentowanych na wystawie. Okres ten, jak mówi Gotlib, jest kluczowy dla ewolucji twórczości Picassa, która po kubistycznej rewolucji podlegała różnym przeobrażeniom i wpływom stylistycznym, m.in. też wpływom surrealizmu, które „przedostały się do niej na parę lat przed wojną”:

(...) ewolucja w malarstwie Picassa. Złożyły się na nią zapewne trzy elementy:

- 1) świadomość, że pseudo-klasycyzm jest raczej rezygnacją ze stworzenia nowego klasycyzmu, niż pozytywnym odkryciem,
- 2) temperament Hiszpana, ze swej natury skłonnego do wyżywiania się romantycznego,
- 3) ambicja i próżność nowatora, który widzi dokoła siebie „młodych” prześcigających się w nowatorstwie i burzeniu resztek tradycjonalizmu.

Ta ewolucja dokonała się u Picassa w czasie wojny do końca⁴³.

Autor zastanawia się też nad znaczeniem sztuki Picassa dla współczesności i odnosi ją do odległych w czasie obszarów kulturowych, które w optyce postępu uchodziły za jej podstawy.

⁴² Ibidem.

⁴³ H. Gotlib, *Wystawa Picassa i Matisse’a w Londynie*, „Głos Plastyków” 1945, nr 1.

Ogarnięci wizją formy, uprzytomnionej przez Picassa, nawiązujemy duchową łączność z rzeźbą katedry romańskiej, z wyobraźnią średniowiecznego kamieniarza – rzemieślnika z Notre Dame de Paris, z żartobliwym wyrafinowaniem koptyjskiego tkacza, z monumentalną potęgą fresków i kamiennych posągów starego Egiptu⁴⁴.

Powyższą relację dopełnia pięć reprodukcji obrazów Picassa: *Kobieta na kanapie* i *Portret damy* z 1940, *Kosz owoców i garnek z kwiatami* i *Kobieta z kapeluszem i rybą* z 1942 oraz *Gołębie i dziecko* z 1943 roku. Natomiast nie zamieszczono ani jednej reprodukcji Matisse'a.

O tym, że polska prasa z uwagą śledzi zagraniczne wystawy Picassa, świadczą kolejne artykuły w „Przekroju”. W nr. 85 tego pisma odnajdujemy artykuł pt. *Picasso, burza i kabaret*. Autor opisuje wydarzenia towarzyszące wystawie malarstwa francuskiego w Londynie, w ramach której została pokazana także *Guernica*. Obraz Picassa wywołał burzę i podzielił londyńską publiczność na dwa obozy – relacjonuje autor.

Sprawa znalazła swój wesoły finał w kabarecie, w którym pewna popularna pieśniarka jąła parodiować Picassa... występując z trzema nogami i jedną piersią⁴⁵.

Do tekstu dołączono reprodukcję *Guerniki* Picassa oraz zdjęcie parodiującej ją artystki. Jest to bodajże pierwsza prezentacja tego słynnego obrazu Picassa w prasie polskiej. Rok później reprodukcję *Guerniki* zamieściło „Odrodzenie”.

Wzmiankę o sensacji, jaką wywołała londyńska wystawa, odnajdujemy w artykule Mieczysława Wejmana pt. *Picasso* zamieszczonym w wielkanocnym, podwójnym numerze „Przekroju”⁴⁶. Jak pisze autor, wystawa londyńska wzbudziła duże kontrowersje, podzieliła publiczność na zwolenników i przeciwników. Artykuł ten jest jednak istotny przede wszystkim ze względu na ilość reprodukowanych dzieł Picassa. Jest ich kilkanaście i przedstawiają obrazy z różnych okresów jego twórczości. Tekst otwiera prawie całostronicowa *Martwa natura z czerwonym szalem*, poprzedzona pisanym kapitalikami tytułem: PICASSO. Artysta został przedstawiony jako heros nowej sztuki, został zaakcentowany także jego akces do surrealistów.

Interesującym zamknięciem i podsumowaniem powyższych sygnałów popularności i zarazem kontrowersyjności Picassa są dwa artykuły benedyktyńskiego mnicha Jeana Mesny zamieszczone w „Przeglądzie Artystycznym”:

Natężenie sporu o Picassa – czytamy w krótkim komentarzu redakcji – nabrało po wojnie formy niespotykane przedtem w postaci znanych manifestacji londyńskich

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ *Picasso, burza i kabaret*, „Przekrój” 1947, nr 85.

⁴⁶ M. Wejman, *Picasso*, „Przekrój” 1947, nr 103-104.

i paryskich, w których wzięła udział publiczność. (...) Do znanych wypowiedzi dołączył się ostatnio głos benedyktyna Mesny, który wniósł do tej dyskusji pewne nowe całkiem momenty.(...) Umieszczamy poniżej (dwa teksty) – mimo że nie godzimy się w całości z ich treścią⁴⁷.

W pierwszym tekście zatytułowanym *Picasso jest człowiekiem* mnich interpretuje sztukę przez pryzmat, jak można się było domyślać, doświadczeń religijnych. Jego poglądów artystycznych nie można jednak określić jako konserwatywne, przynajmniej nie w pospolitym znaczeniu tego słowa.

Jak długo ta publiczność będzie w głębi ducha uznawać za ideał malarstwo fotograficzne – moralizatorskie w rodzaju *Odwiedzin w szpitalu* lub *Ostatniego naboju* – jak można od niej żądać zrozumienia dla sztuki, której przyświeca zupełnie inny cel, ten sam, który był bodźcem dla malarstwa jaskiniowego, rzeźbionych masek murzyńskich, czy fresków romańskich⁴⁸.

Celem Picassa nie jest, zdaniem Jeana Mesny, piękno estetyczne. Jego płótna są wyrazem zmagania człowieka ze złem i jednocześnie próbą odnalezienia sensu cierpienia. Właśnie odrzucenie przez artystę perspektywy religijnej, jedynej dającej wytłumaczenie – pisze dalej mnich – sprawia, że „brakuje mu nitki, która by związała bukiet, brakuje mu wierzchołka piramidy i przez to wszystko się rozpręga”. „Świat jest chaosem” – chaotyczność formy powoduje, że obrazy nie są zrozumiane przez publiczność, a artysta pozostaje osamotniony – można tu zauważyć, że to osamotnienie musi występować w bardziej subtelnych sferach relacji międzyludzkich, bo na pozór przeczy mu ogromna popularność Picassa. Sztuka Hiszpana – konkluduje autor – jest więc symbolem dramatu ludzkiego.

Drugi artykuł Jeana Mesny został zatytułowany *Benedyktyn wobec sztuki współczesnej*⁴⁹. Autor odpowiada w nim na głosy krytyki, które pojawiły się po jego artykułach na temat Picassa. Oskarżają go one o współtworzenie katolickiego klanu składającego hołd Picassowi oraz o heretyckie poglądy na sztukę. Jak widzimy, Picasso wywoływał zainteresowanie nie tylko pośród lewicujących intelektualistów. Cóż w tym dziwnego – broni się mnich – że interesuje go sztuka awangardowa, skoro promocja awangardowej sztuki jest tradycją benedyktynów, by wymienić opata Gauzlin z Fleury sur Loire, który w 1020 r. kazał wybudować wieżę, „tak piękną, jakiej jeszcze nie widziano”, oraz opatów architektów z Cluny. A co do herezji, to od jej orzeczenia jest papież, a nie publicyści – odcina się mnich. Artykuły uzupełniają cztery reprodukcje dzieł Picassa: *Bal-*

⁴⁷ *Mnich Benedyktynski o Picassie*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 10.

⁴⁸ Don C. J. Mesny, *Picasso jest człowiekiem*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 10.

⁴⁹ Idem, *Benedyktyn wobec sztuki współczesnej*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 10.

kon, Urodzony na brzegu morza, Kobieta z dzbanem i Kobieta w czerwonym staniku.

Nazwisko Picassa pojawiało się także w reportażach i esejach nadsyłanych przez korespondentów gazet przebywających za granicą. W „Przekroju” ukazywały się paryskie korespondencje Jana Kotta. Rysunki Pabla Picassa ilustrujące nowe wydanie poematu Apollinaire’a *Les Mamelles de Teresias* zostają omówione w korespondencji zamieszczonej w nr. 70 pisma⁵⁰. Prace Picassa, których reprodukcje ilustrują artykuł, stanowią właściwie pretekst, ponieważ tekst Kotta koncentruje się na postaci Apollinaire’a. Autor wspomina m.in. obchody dwunastej rocznicy śmierci Apollinaire’a na cmentarzu Père-Lachaise, gdzie wśród grupki przybyłych żałobników – przyjaciół poety, pojawił się także Pablo Picasso.

W „Odrodzeniu” ukazywały się korespondencje Adama Ważyka. W *Przechadzkach po paryskich muzeach* odnajdujemy wzmiankę o Picasie⁵¹. Autor koncentruje się na – znanym już nam z innych tekstów – porównaniu stylu Hiszpana do sztuki prekolumbijskiej i wytworów innych pierwotnych cywilizacji. Tekst ten ma charakter zapisu estetycznych wrażeń i nie ma w nim, przynajmniej w stosunku do Picassa, odniesień ideologicznych.

Spróbujmy zastanowić się nad pytaniem, jaką funkcję spełniają powyższe artykuły w ramach strategii rewolucji łagodnej? Kreują one pewien obraz zagranicznego życia kulturalnego lub raczej ramę, przez którą polski czytelnik obserwował inne kraje europejskie. Ramę, która nie tylko ukazuje, ale także ogranicza. W jej budowie skrywa się ideologiczna perspektywa. Tak ujęty widok służy jako tło dla *stricte* ideologicznej prezentacji, jaką poprzednio rozpatrywałem. Jest to doskonale widoczne właśnie w przypadku Picassa – teksty przywołujące jego nazwisko w politycznie neutralnych kontekstach podkreślają wagę jego autorytetu i tym samym wzmacniają skuteczność propagandy komunistów, której jego nazwisko stało się narzędziem.

Kim więc jest Picasso zaraz po wojnie? Nie tylko komunista, ale przede wszystkim wielką postacią świata artystycznego. Jego wystawy wciąż budzą kontrowersje – polscy recenzenci bynajmniej nie ukrywają tego faktu. Jednak przez to Picasso jawi się jako ktoś niezwykle żywotny – artysta wieńczy młody, mogący ciągle wywierać wpływ na nowoczesną sztukę – i robi to, jak poświadczają wzmianki o licznych naśladowcach. W tym kontekście nie bez znaczenia jest także akcentowanie związków Picassa z surrealizmem, które odnajdujemy w przywoływanych wyżej tekstach. Trzeba pamiętać, że surrealizm uchodził wówczas za jeden

⁵⁰ J. Kott, *Apollinaire i rysunki Pabla Picassa*, „Przekrój” 1946, nr 70.

⁵¹ A. Ważyk, *Przechadzki po muzeach paryskich*, „Odrodzenie” 1947, nr 155.

z ostatnich, najświeższy awangardowy – *izm* – choć w rzeczywistości był już ruchem nieco przebrzmiałym. Jednak dla pokolenia artystów wchodzących w życie zaraz po wojnie, karmiących się w latach okupacji recenzją Heleny Blum z paryskiej Exposition International du Surrealisme⁵², właśnie ta przedwojenna wystawa była aktualnym punktem odniesienia⁵³. W osobie Picassa to, co wydawałoby się sprzeczne – a więc uprawianie nowoczesnej, surrealistycznej sztuki i zaangażowanie w komunizm zdawało się bezkonfliktowo łączyć. Już wkrótce, wraz z nastaniem socrealizmu, sytuacja ta stanie się mało komfortowa dla władz – apogeum tej schizofrenii uznawania artysty, a zapominania o jego sztuce, wyznaczy reakcja komunistów na pośmiertny portret Stalina opublikowany w „Lettres Frances”. Jednak na razie – zaraz po wojnie – dychotomia ta była bardzo użyteczna.

PICASSO I REALIZM

Na koniec przyjrzyjmy się jeszcze jednemu kontekstowi recepcji Picassa, i zarazem kluczowemu, obok postulatu zaangażowania, zagadnieniu „rewolucji łagodnej” – kwestii realizmu. Jest to zarazem wstęp do następnego rozdziału, gdzie problem realizmu i Picassa zostanie podjęty w tekstach głównego ideologa GMP – Mieczysława Porębskiego. Postulaty realizmu w literaturze i sztuce pojawiły się równolegle z postulatami politycznego zaangażowania jej twórców. Opublikowanym w „Odrodzeniu” artykułem (kwiecień 1945) pt. *Powrót do rzeczywistości w poezji Jan Kott* rozpoczyna prasową dyskusję na temat realizmu w literaturze. „Powrót do rzeczywistości i nowy realizm będzie może znamieniem powstającej obecnie literatury” – pisał autor⁵⁴. Prognoza ta okazała się o tyle słuszną, że częste sięganie po słowo realizm stało się znamienne dla ówczesnej publicystyki kulturalnej. W tekstach polemicznych wobec artykułu Kotta słowu temu nadawano tak wiele różnych znaczeń, iż odnosiło się wrażenie, że można było pod nim rozumieć wszystko. Gustaw Herling-Grudziński tak komentuje spór o realizm z pozycji niejako zewnętrznych, pisząc w emigracyjnej „Kulturze”:

Niełatwo zorientować się, o co chodzi, ponieważ polemiki literackie robią chwila-mi wrażenie zawiłych tekstów kabalistycznych. Z grubsza chodzi o to, by pisarze zwrócili się twarzą do rzeczywistości. Oczywiście pisarze robili to od zawsze bez

⁵² H. Blum, *Nadrealizm – refleksja po wystawie paryskiej*, „Nike” 1939, nr 1.

⁵³ Wypowiedź Mieczysława Porębskiego w: K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 30.

⁵⁴ J. Kott, *Powrót do rzeczywistości w poezji*, „Odrodzenie” 1945.

poszturchiwać. Natomiast formy realizmu bywają różne i gdy dziś ktoś woła o „nowy realizm”, chce przez to powiedzieć, że oczekuje od literatury spełnienia pewnego doraźnego zamówienia społecznego lub państwowego. Pisarzom pozostanie nowy – tym razem naprawdę nowy realizm polegający na odwróceniu się od rzeczywistości⁵⁵.

Paralelną dyskusję na temat realizmu w sztukach plastycznych zainicjował tekst Tadeusza Dobrowolskiego *O hermetyzmie i społecznej izolacji współczesnego malarstwa*⁵⁶. W tekście Dobrowolski krytycznie odniósł się do aktualnych tendencji zachodniej sztuki, która odwraca się od rzeczywistości. Receptą na zażegnanie tej niezdrowej sytuacji jest – zdaniem autora – powrót do malarstwa minionego wieku, m.in. do Chełmońskiego. Podobnie jak w przypadku literatury, artykuł ten wywołał serię polemik – i tak jak w poprzedniej dyskusji, również tu słowo realizm było stosowane na wszystkie możliwe sposoby. Czy i do tej dyskusji można odnieść tezę postawioną przez Herlinga-Grudzińskiego? W kontekście specyfiki malarstwa sytuacja wydaje się bardziej skomplikowana. Posługując się zdrowym rozsądkiem można powiedzieć, jakie malarstwo jest realizmem, a jakie nie, np.: obraz Chełmońskiego jest realistyczny, a Witkacego nie. Ale, podobnie jak w przypadku literatury, nie chodziło o zdrowy rozsądek – przeciwnie – o pozbawienie słów ich potocznych znaczeń. Dziennikarska żonglerka realizmem była rodzajem sofistycznych popisów, na które władza spoglądała przychylnie, wiedząc, że już niedługo uda się zręcznie podmienić piłkę z napisem nowy realizm na socrealizm.

Jedną z kluczowych piłek, jakimi posługiwali się uczestnicy debaty, było nazwisko Picassa. Tadeusz Dobrowolski używa jego nazwiska w kontekście negatywnym, podając kubizm i twórczość Hiszpana jako przykład sztuki, która stanowi zaprzeczenie realizmu. Ale właśnie to stwierdzenie stało się podstawą do kontrargumentów. Broniąc współczesnego malarstwa J. Przyboś pisze: „Przede wszystkim nieprawdą jest, jakoby malarstwo dzisiejsze było hermetyczne i odosobnione od społeczeństwa. Nie było tak i nie jest, zwłaszcza na Zachodzie. Matisse, Picasso i Bonnard ciągle są *en vogue*”⁵⁷. Także Stefan Żółkiewski bierze w obronę nowoczesne malarstwo, sięgając przy tym po przykład Picassa: „Nie sądzę, by rację mieli ci, którzy sztuce i myśli mieszczańskiej ostatnich 50 lat odmawiają wszelkich cech życia (...) Picasso góruje nad malarstwem wiktoriańskim czy monachijskim”⁵⁸.

⁵⁵ Cytat za M. Fik, *Kultura polska po Jałcie – kronika lat 1944-1981*, Londyn 1989, s. 58.

⁵⁶ T. Dobrowolski, *O hermetyzmie i społecznej izolacji obecnego malarstwa*, „Odrodzenie” 1946, nr 23.

⁵⁷ „Odrodzenie” 1946, nr 27.

⁵⁸ S. Żółkiewski, *Rozważania pierwszomajowe z zakresu teorii kultury i sztuki* (1946), cytat za: M. Fik, *Kultura polska po Jałcie...*, op.cit., s. 60.

Jeszcze dobitniej autorytetem Picassa posługują się inni autorzy, w tym sami artyści. Henryk Stażewski w artykule pt. *Deformacja w plastyce* pisze: „Picasso, który jest zacięłym obserwatorem życia, chwytając różne jego stany i przejawy, jest *de facto* realistą”⁵⁹. Podobnie, stawiając zaangażowanie Picassa na szali nowoczesnej sztuki, by przechylić ją w stronę realizmu – postępuje Mieczysław Porębski.

Dziś zapowiada się realizm oczywistszy i prostszy niż realizm tamtych czasów, realizm, który w proroczej furii *Guerniki* Picassa z lat rewolucji hiszpańskiej, skrzyżować się musiał ze wszystkimi majaceniami surrealizmu i użyć wszystkich środków ekspresjonistycznych wyrazu, żeby dorównać nadchodzącej rzeczywistości⁶⁰.

Posługiwanie się autorytetem Picassa przez artystów związanych i publicystów związanych z modernistyczną Grupą Młodych Plastyków mieściło się w ramach strategii obrony i uzasadniania racji bytu ich sztuki w nowym systemie. Przenosząc to zagadnienie do kolejnego rozdziału, gdzie zostanie ono rozwinięte, skonstatujmy tymczasem, że użycie nazwiska Picassa było jednocześnie równoznaczne z uwikłaniem się, niczym w pułapkę, w dyskurs zainicjowany przez komunistyczną propagandę. Wszak to komuniści wprowadzili Picassa do gry. Tak więc siła argumentów opartych na jego autorytecie spotykała się w rzeczywistości z taktyką nowej władzy.

2. PICASSO I GRUPA MŁODYCH PLASTYKÓW

Razem biorąc jest krakowskie życie sztuki dość wątłe i ciche. Obrazów nie sprzedaje się. Premii i zakupów państwowych na razie niewiele. Na ściany klubów, świetlic, czytelnik trzeba będzie jeszcze poczekać. W tych warunkach rozwija się koncepcja sztuki laboratoryjnej: izolowanych, akademickich poszukiwań, poszukiwań zyskiwanego to znów traconego poziomu, które kiedyś wydadzą pono owoce ... Jedynym wrogiem rozwoju jest bezwład i martwota. Wszystko inne byłoby do przezwyciężenia⁶¹.

W powyższym cytacie Porębski niejako podsumowuje życie artystyczne pierwszego powojennego roku. Zarazem zawarte są w nim punkty wyjściowe ukierunkowujące działania młodych artystów skupionych w Teatrze Okupacyjnym Tadeusza Kantora, którzy w czerwcu 1945 r. wystawili swe prace w krakowskim Związku Literatów. Zjawiska, o których pisze Porębski, są jakby negatywnie rozumianymi odniesieniami. Przeła-

⁵⁹ H. Stażewski, *Deformacja w plastyce*, „Kuźnica” 1948, nr 7.

⁶⁰ M. Porębski, *O sztuce malarskiej*, „Kuźnica” 1946, nr 22.

⁶¹ M. Porębski, *Pierwszy rok, styczeń 1946*, (w:) M. Porębski, *Sztuka naszego czasu*, Warszawa 1956.

mać bezwład i martwość, wyjść z laboratoryjnej izolacji, organizować wystawy popularyzujące sztukę nowoczesną – taki będzie program działania Grupy Młodych Plastyków. Właśnie rok 1946 stanie się momentem rozpoczynającym budowanie szerokiego frontu nowoczesnej sztuki, w którym skupią się nie tylko artyści krakowscy „od Kantora”, jak Tadeusz Brzozowski, Jadwiga Maziarska, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Erna Rosenstein, Jerzy Skarżyński, Bogusław Szwacz, ale także łódzcy: Teresa Tyszkiewiczowa, Stefan Wegner, warszawscy – Marek Włodarski, Marian Bogusz i Henryk Stażewski czy Alfred Lenica z Poznania. Artyści ci prócz organizowania wystaw o ogólnopolskim charakterze promujących sztukę nowoczesną, jak wystawa zorganizowana w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie w listopadzie 1947, biorą także udział w salonach organizowanych przez ZZAP: w I Ogólnopolskim Salonie Wiosennym w Warszawie w r. 1946, w II Ogólnopolskim Salonie Zimowym w Krakowie. Swoistym zwieńczeniem będzie Wystawa Sztuki Nowoczesnej na przełomie roku 1948/49.

W cytacie pojawia się też inny problem – problem państwowego mecenatu. W słowach Porębskiego konstatujących brak zakupów i zleceń państwowych wyczuwa się pewną aluzję do obietnic władzy, która zobowiązała się przecież wziąć pod opiekę ludzi kultury. Oczekiwanie na państwowy mecenat nie było w kontekście tych lat niczym wyjątkowym, ale raczej powszechnym. Jak pisze Porębski⁶², zaczęło się ono w połowie lat trzydziestych i było obecne wśród środowisk twórczych w Polsce, podobnie jak w Rosji, ale i w Stanach Zjednoczonych, a także we Francji, gdzie wystawa w 1937 r., do której zaproszono całą awangardę była formą etatyzacji, daniem zamówień i ścian – jak mówi dalej Porębski⁶³. W trudnej, powojennej sytuacji deklaracje nowej władzy dotyczące finansowego wsparcia wychodziły więc na przeciw oczekiwaniom twórców.

Jednak z drugiej strony, wobec braku możliwości rynkowego funkcjonowania sztuki, kasa państwowa była jedynym źródłem finansowania wystaw i działalności artystycznej. Jak się okazywało jednak, dotarcie do niej nie było łatwe, szczególnie dla artystów związanych ze sztuką nowoczesną. Wobec coraz częstszych postulatów powszechnej dostępności, zrozumiałości i realizmu uobecnianych np. w wyżej wymienionym tekście Tadeusza Dobrowolskiego, które atakowały sztukę deformującą rzeczywistość, nie miała ona dobrej pozycji. Na tym – jak sądzę – polegała obłuda nowej władzy, która z jednej strony oferowała artystom daleko idącą pomoc, z drugiej jednak strony obejmowała ją reglamentacją, za którą – jak

⁶² K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z Profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 70.

⁶³ Ibidem.

ostatecznie okazało się w 1949 r. na konferencjach w Nieborowie i Katowicach – stały całkowicie ideologiczne względy.

Jednak już wcześniej – przed owym krytycznym rokiem – by tworzyć sztukę nowoczesną, by wystawiać obrazy i organizować wystawy, na które trzeba było przecież zdobyć pieniądze, artyści zmuszeni byli do posługiwania się pewną pragmatyką czy inaczej strategią. Jej narzędziem była m.in. konsolidacja w szerokiej ogólnopolskiej grupie, która dawała większą siłę przebicia niż działania indywidualne. Właśnie taka pragmatyczna przesłanka była, jak sądzę, jednym z fundamentów – oczywiście obok przywiązania do formalnych zdobyczy przedwojennej awangardy – konstytuujących Grupę Młodych Plastyków.

W powojennym kontekście przejmowania kontroli nad życiem kulturalnym przez nową władzę, konsolidacja artystów nowoczesnych pod szyldem Grupy była czynnikiem, który – jak pisze Marek Świca⁶⁴ – pomagał w ich poruszaniu się po urzędach, w pozyskiwaniu zagranicznych stypendiów, organizowaniu wystaw. Istotny był fakt łączenia się artystów z różnych miast nadający Grupie charakter ogólnopolski. O działaniach takich informuje zachowana korespondencja, jaką prowadzili artyści z różnych ośrodków⁶⁵. Szczególnie interesującym przykładem jest tu korespondencja Marka Włodarskiego:

Co do naszej aktywności to mogę napisać, żeśmy tutaj i na terenie pozawarszawskim zrobili dosyć dużo, pozycja nasza jest dużo lepsza aniżeli ona była rok temu. Działania nasze idą w dwóch kierunkach, mianowicie o wytworzenie mocnej bazy artystycznej, bo to jest najważniejsze, i o opanowanie administracji związkowej. W obu tych przypadkach zrobiłem dużo. Wiadomo Ci jest o założeniach ogólnopolskiej grupy postępowych artystów plastyków. Będąc w Krakowie dwa razy podczas twojej nieobecności przeprowadziłem rozmowy i doszło do porozumienia wspólnego z Marysią, Kantorem i ludźmi, którzy brali udział w wystawie, potem byłem w Łodzi i tam zorganizowałem nasze koło grupowe⁶⁶.

Warto podkreślić, że Włodarski pisze te słowa w grudniu 1946 roku, a więc niespełna rok po tekście Porębskiego. W jego słowach odnajdujemy świadectwo działań jednoczących artystów „postępowych” z Warszawy, Łodzi i Krakowa. Włodarski pisze wyraźnie także o potrzebie wchodzenia i opanowywania struktur ZPAP. Było to o tyle istotne, że właśnie związek organizujący ogólnopolskie salony, był instytucją w dużej mierze kształtującą oficjalny obraz ówczesnej plastyki. Warto w tym kontekście

⁶⁴ *Rozmowy... z Mieczysławem Porębskim*, (w:) *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, kat. wyst. Starmach Gallery, Kraków XII 1998-I 1999, s. 17-23.

⁶⁵ Patrz: J. Chrobak (red.), *W kręgu lat czterdziestych*, t. I-IV, Kraków 1991.

⁶⁶ *List Marka Włodarskiego do Jonasza Sterna*, 16 XII 1946, (w:) *W kręgu lat czterdziestych*, t. I, red. J. Chrobak, Kraków 1991.

przytoczyć fragment innego listu Włodarskiego pisanego w 1947 r. do Teresy Tyszkiewicz:

Co do wystawy w Poznaniu (chodzi tu III Ogólnopolski Salon Malarstwa, Rzeźby i Grafiki, VI 1947 – przyp. P.B.), która Ciebie, jak widzę, interesuje, wyjaśniam Ci wszystko. Przede wszystkim nie byłem w jury tego salonu. Na jury nie było ani jednego reprezentanta awangardy. Zawalił tę sprawę Stażewski, który był wybrany, a potem się rzekł i nie zaproponował nikogo na swoje miejsce – w tym wypadku ja bym wszedł. W tej sytuacji panowie profesorowie urządzili rzeź i utracili dużo obrazów z bardzo obficie reprezentowanej moderny. O ile wiem, masz tam jedną pracę. Nie wiedziałem, że posłałaś pięć⁶⁷.

Owi profesorowie to przedwojenni koloryści, którzy po wojnie objęli większość stanowisk w akademiach, a także kierownicze role w ZPAP. Pierwszym prezesem związku został Stanisław Teisseyre, wiceprezesem Jan Cybis. Właśnie oni, niegdysiejsi koloryści, a obecni artyści wpływający na kształt oficjalnych wystaw, stali się głównymi konkurentami Grupy Młodych Plastyków.

Napięcie pomiędzy kolorystami-akademikami a artystami nowoczesnymi z GMP stanowi jeden z podstawowych akcentów w tekstach Mieczysława Porębskiego, które na łamach czasopism kulturalno-społecznych prezentowały Grupę. Jeżeli działania, o których wspomina Włodarski w wyżej przytaczanych fragmentach, miały charakter instytucjonalny, to teksty Porębskiego, ale także Kantora stanowiły ideologiczną płaszczyznę taktyki – manifestowały bowiem ideologię artystyczną, z którą utożsamia się Grupa, a która miała na celu uzasadnić jej obecność w nowej rzeczywistości społecznej. Teksty były niejako wmontowane w taktykę promocji sztuki nowoczesnej.

Dochodzimy tu do interesującego nas problemu recepcji Picassa, bowiem właśnie pośród powyższych tekstów pojawiały się odniesienia do jego sztuki.

PICASSO I STRATEGIA IDEOLOGICZNA GMP

Spośród tekstów Porębskiego, jakie powstały w owym czasie, interesujące w perspektywie tematu tego opracowania są szczególnie trzy: artykuł *O nową ideologię w malarstwie*, który ukazał się w nr 4 „Kuźnicy” w 1946, *O sztuce malarskiej* publikowany także w „Kuźnicy” w nr 22, a także tekst *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi* drukowany w krakowskiej „Twórczości” (1946, nr 9), którego współautorem był Tadeusz Kantor.

⁶⁷ Ibidem, s. 72.

Pierwszy spośród wymienionych tekst ma charakter listu adresowanego do redaktora pisma, natomiast nadawca przemawia w imieniu nowo powstałej Grupy Młodych Plastyków. Autor zastanawia się nad problemem braku akceptacji opinii społecznej dla nowoczesnego malarstwa. Stawia kluczowe pytanie:

(...) czy społeczeństwo odwraca się od zapoznanych geniuszów, czy też przeciwnie: geniusze odwracają się plecami do społeczeństwa, każą im się interesować przypadkową wizją natury ni z tego ni z owego rozmażaną na płótnie?⁶⁸

W odpowiedzi Porębski proponuje rozróżnienie we współczesnym malarstwie dwóch nurtów. Pierwszym jest nurt postimpresjonistyczny, który, zdaniem Porębskiego, prowadzi do imperializmu, a reprezentują go kolorysty. Drugi to nurt konstruktywny, logiczny i postępowy, któremu początek dała sztuka Cezanne'a i kubistów. Właśnie w tym nurcie sytuuje się, jak sugeruje autor, sztuka formacji, w której imieniu występuje.

Tezy te, w tym kluczowe rozróżnienie przeciwstawnych nurtów, zostaną rozwinięte w następnym, obszerniejszym tekście Porębskiego *O sztuce malarskiej*⁶⁹, tam też jako główny i najwybitniejszy przedstawiciel nurtu postępowego zostanie przedstawiony Picasso. Zanim przejdziemy do omawiania tego tekstu, przyjrzymy się aspektom retorycznym pierwszego artykułu.

Porębski posługuje się w nim językiem ówczesnej publicystyki, często sięgającej po propagandową frazeologię, co akurat wpasowuje się dobrze w specyfikę tygodnika – „Kuźnicy”, która od swych początków w ten sposób propagowała marksistowską ideologię. I tak, aby wyraźnie przeciwstawić sobie oba wyróżnione nurty, Porębski sięga po odpowiednie metafory, wyrażające negatywne i pozytywne znaczenia. Przytoczmy kilka z nich. „Pracownicy sztuki”, „kolektywne osiągnięcie”, „świadomi swych zadań realiści”, czy kluczowe „związanie teorii z filozofią materialistyczną” – wszystkie te sformułowania odnoszą się do GMP. Natomiast takie sformułowania, jak: „nonszalancka chaotyczność”, „nieodpowiedni wrażliwość”, „tradycja prowadząca do imperializmu”, „szyłkowy i anarchizujący” negatywnie określają tych, których atakuje Porębski.

Kolejny tekst: *O sztuce malarskiej* ma zupełnie inną formę, chociaż wcale nie pozbawioną ideologicznego nasycenia. Ma on charakter naukowego wywodu, w którym tezy autora poparte zostały historyczną analizą. Prześledźmy w skrócie jego treść. Na początku autor formułuje kluczowe rozróżnienie na rzeczywistość i koncepcje rzeczywistości. Tylko te ostatnie, mówi Porębski, mogą służyć malarzom za wzór. Istotny dla sztuki

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ M. Porębski, *O sztuce malarskiej*, „Kuźnica” 1946, nr 22.

jest także dalszy podział tych koncepcji, które dzielą się, zgodnie z wywodem Porębskiego, na idealistyczne i realistyczne. Koncepcje realistyczne chwytają „konkretne stosunki rzeczy poza formalnym uschematyzowaniem, poza subiektywnym oglądem danych zmysłowych”, podczas gdy idealistyczne wprowadzają „idee pochodzenia metafizycznego lub subiektywnego”.

W dalszej części artykułu Porębski śledzi rozwój sztuki nowożytnej przez pryzmat powyższych pojęć. Tak więc renesans w sztuce charakteryzował się idealistycznym naturalizmem, czyli „idealnie wyrozumowanymi schematami wyglądu”. Ta postawa została przekształcona w dobie malarzy takich, jak: Giorgione, Correggio, Rubens, Tycjan w idealistyczny sensualizm, a następnie został on całkowicie pozbawiony odniesienia do rzeczywistości przez manieryzm Michała Anioła, czyli – jak mówi Porębski – idealistyczny imaginizm.

Koncepcje realistyczne, które są wrogie wobec manieryzmu, rozwijali mistrzowie północy, a następnie poprzez Caravaggia, Velásqueza, Vermeer, Chardina, Curbeta i Maneta zostały przetransponowane do XIX wieku. Niespodziewanie, mówi Porębski, impresjoniści, którzy przeciwstawili się idealistycznemu akademizmowi, sami przeszli na idealizm! Odnowa realizmu przyszła jednak wraz z Cezanne’em i kubizmem. Właśnie Picasso i jego *Guernika* jest właśnie tym realizmem, który najpełniej odpowie na wezwania nowej rzeczywistości – konkluduje autor.

Schemat wywodu jest stosunkowo prosty. W zasadzie można czytać artykuł od końca, gdyż zawarta tam konkluzja jest nie tylko punktem dojścia, ale przede wszystkim punktem wyjścia całego wywodu. Autor chce przede wszystkim dowartościować kubizm i sztukę Picassa, a tym samym współczesną sztukę, która się do Picassa odwołuje – sztukę GMP. W tym celu określa ją mianem realizmu. Chcąc dodać wagi temu określeniu wskazuje na konkretną, realistyczną tradycję, której kontynuatorem, zdaniem Porębskiego, jest właśnie Picasso. Jednak dlatego, że trudno jest bezpośrednio skojarzyć deformację w sztuce Picassa z obrazami Caravaggia, Chardina czy Maneta, a także dlatego, że sam Picasso dystansuje się od realizmu, Porębski używa pośredniczącego pojęcia koncepcji rzeczywistości. To pojęcie pozwala mu połączyć tradycyjny realizm ze sztuką Picassa.

Warto też zwrócić uwagę na odebranie miana sztuki realistycznej impresjonizmowi. Ten zabieg powoduje zaburzenie w linearnym rozwoju postępu sztuki realistycznej, ma on jednak swoje znaczenie. Jego celem jest dyskredytacja malarstwa kolorystów, zwanego postimpresjonistycznym, poprzez wskazanie na jego idealistyczne korzenie. W rzeczywistości koloryzm odnosi się do impresjonizmu w takim samym stopniu, co sztuka Picassa. Artykuł ten, mimo naukowego charakteru, powiela i podkreśla te

same założenia, które leżą u podstaw tekstu *O nową ideologię w malarstwie*.

W numerze 9 z 1946 r., tym razem krakowskiego czasopisma „Twórczość” ukazuje się tekst *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi* autorstwa T. Kantora i M. Porębskiego. Jest on kontynuacją strategii rozpoczętej tekstami Porębskiego. Jednakże pewne akcenty zostały tutaj przesunięte. Na początku pojawia się, znana nam już, opozycja przeciwstawiająca twórczości Grupy malarstwo kolorystów. Jest ona jednak sformułowana inaczej niż w poprzednich tekstach. Bardziej ostrożnie.

To, że stała się (sztuka kolorystów – przyp. P.B.) sztuką oficjalną i wychowawczą, jest chyba najniezwyklejszym wypadkiem w historii naszego malarstwa, daje bowiem formę budowaną środkami czysto malarskimi heroicznie wywalczoną w epoce sanacyjnej sztuki narodowej przez Czyżewskiego, Pronaszkę i Komitet Paryski⁷⁰.

Sztuka kolorystów nie jest więc wsteczna ze swej istoty, jak wynika z powyższego cytatu, ale stała się nią z przyczyny zmiany postawy jej twórców, którzy przeszli ze strony artystów zaangażowanych na pozycję oficjalnych akademików. Opozycja sztuki postępowej i sztuki wstecznej stała się tożsama z modernistycznym przeciwstawieniem: akademizm kontra awangarda. Następnie określone zostają artystyczne preferencje Grupy.

Przemówiła do nas sztuka Picassa, z pasją szukająca jakiegoś ostatecznego spojrzenia na rzecz, dokonująca bezkompromisowej wiwisekcji w celu dotarcia do pierwszego nieskażonego wzruszenia. (...) Dla nas twórczość Picassa, Braque’a i Lègera była ustaleniem ładu w obrazie, jasnego i konstruktywnego, wyrzuceniem nastrojowości przelotnej, jałowej, nieproduktywnej i niespołecznej, wyrzuceniem wszelkiej zakonspirowanej metafizyki, była wyrazem racjonalizmu, którym od dzisiaj będziemy się posługiwać⁷¹.

Właśnie w sztuce Picassa bierze swe źródło metoda, którą Porębski i Kantor nazwą w dalszej części wywodu spotęgowanym realizmem. Formuła ta jest stanowiskiem, jakie autorzy tekstu – manifestu Grupy zajęli w dyskusji na temat realizmu. W jej użyciu krył się taktyczny zabieg chronienia zdobyczy sztuki awangardowej. Istotne jest to, że tym, co podkreślało siłę argumentów, było nazwisko Picassa. Posługując się nim, autorzy wpisywali się w strategię władzy umacniającej autorytet tego twórcy. By nie było wątpliwości, o jakiego Picassa tutaj chodzi, autorzy piszą:

⁷⁰ T. Kantor, M. Porębski, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi*, „Twórczość” 1946, nr 9.

⁷¹ Ibidem.

Dla nas, którzy w najciemniejszych czasach okupacji stanęliśmy u boku literatów i poetów w kulturalnym ruchu oporu, *Guernica* Picassa stała się najwspanialszym ludzkim manifestem. Taka postawa ideologiczna ma swoje konsekwencje artystyczne i trudno dzisiaj od nich odchodzić⁷².

Odniesienia do Picassa w kontekście obrony sztuki nowoczesnej pojawiają się także w wypowiedziach innych artystów Grupy. Przykładem jest cytowany powyżej tekst Henryk Stażewskiego *Deformacja w plastyce*⁷³. Po przykład Picassa sięga także Alfred Lenica. Jego tekst jest o wiele bardziej nasycony ideologiczną frazeologią, niż teksty Porębskiego i Kantora. U jego podstawy leży śmiałe porównanie dwóch postaci: Picassa i Marksa. „W jaki sposób zmusić klasę pracującą do czytania dzieł Marksa i do oglądania dzieł Picassa?” – naiwnie pyta Lenica na wstępie swej wypowiedzi⁷⁴.

Uzasadnienie tego zestawienia odnajdujemy w dalszej części: „Marks poprzedził o wiele lat rewolucję światową – Picasso jest poprzednikiem rewolucyjnych osiągnięć w Sztuce”⁷⁵.

Wypowiedź Lenicy kończy się pesymistyczną konstatacją: „Trzeba stwierdzić, że jeszcze w Sowietach człowiek pracy nie czyta Marksa, a w Stanach Zjednoczonych nie widzi Picassa”⁷⁶.

W tym kontekście warto też wskazać na recenzję Heleny Blumówny z wystawy GMP w 1945 r. wydrukowaną w „Tygodniku Powszechnym”, mimo że jej artykuł nie mieści się, trzeba to przyznać, w ramach kryteriów doboru tekstów do tego rozdziału, nie należała bowiem do GMP. Jednak jej postawa zdecydowanie promująca sztukę nowoczesną, pozwala, jak sądzę, interpretować jej teksty w kontekście powyższych wypowiedzi.

Na wielkiej wystawie paryskiej w r. 1937 piętno swe wycisnął nie kto inny, jak Picasso(...) i mało prawdopodobne, żeby twórca ten, który z elitą intelektualną i artystyczną Francji przodował ruchowi oporu za okupacji niemieckiej, miał zmienić kierunek swej drogi artystycznej. Nie można tylko utożsamiać obecnego stadium jego twórczości z klasycznym już okresem kubizmu, który należy dziś do przeszłości. Na pewno więc nie błądzą ci młodzi, którzy Picassa obrali za patrona.(...)Pod silną sugestią samego Picassa pozostaje Jerzy Skarżyński (...) natomiast Jerzy Kujawski transponuje bardzo ciekawie motywy z malarstwa Cezanne’a na elementy kubistyczne.

(...)Tadeusz Brzozowski nie idzie bezwzględnie po obranej drodze, wprowadzie w pejsażu jest dużo z Picassa, ale dobrze zrozumianego. (...)”⁷⁷.

⁷² Ibidem.

⁷³ H. Stażewski, *Deformacja w plastyce*, „Kuźnica” 1948, nr 7.

⁷⁴ *W kręgu lat czterdziestych*, red. J. Chrobak, t. II, Kraków 1991, s.66-67.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ H. Blumówna, *Wystawa Młodych Plastyków*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 15-17.

Przyrównanie twórczości artystów GMP do sztuki Picassa, jakie jest osią powyższego tekstu, nie zawiera bynajmniej cienia zarzutu epigoniizmu. Ma ono, jak sędzę, wymiar taktyczny, podobnie jak wywiedziona ze sztuki Picassa idea realizmu spotęgowanego sformułowana przez Porębskiego i Kantora. Dzięki wywołaniu nazwiska Picassa Blumówna wskazuje na słuszność drogi twórczej obranej przez młodych. Autorka sprzyja młodym twórcom o tyle, o ile sprzyja nowoczesnemu malarstwu w ogóle. Jest ona krytykiem przedwojennej szkoły, niejako wyrasta z tej samej tradycji estetycznej, co sami malarze.

Tekst ten potraktujmy jako przejście do kolejnej części tego rozdziału. Przyjrzyjmy się obrazom artystów Grupy, idąc tropem inspiracji Picassem wskazanym przez Blumównę.

PICASSO I OBRAZY ARTYSTÓW GMP

Stwierdzenie, że jakiś obraz, przypomina sztukę Picassa, brzmi dziś jak banał. Artysta ten wywarł tak duże piętno na sztuce naszego czasu, że niemalże u każdego znanego artysty brzmią, w jakimś zakamarku jego własnej twórczości, echa dzieł twórcy *Panien z Avignonu*. Ponadto sam Picasso prowadził swą sztukę tak krętymi ścieżkami – przechodząc od tradycyjnego, akademickiego realizmu do skrajnej deformacji i wracając ponownie do form klasycznych – że trzeba by swe stwierdzenie doprecyzować pytaniem: do jakiego Picassa? Czy tego od *La Famille De L'Arlequin*, czy od portretu Vollarda, czy też od *Guerniki*? Najlepiej byłoby wskazać konkretny obraz bądź motyw, który został zapożyczony przez innego artystę. Ale właśnie takich zapożyczeń jest najmniej, być może paradoksalnie dlatego, że sam Picasso nagminnie czerpał motywy od innych, wielkich i równych mu malarzy. To, co brali od samego Picassa inni, to jego styl. Możemy mówić o kilku głównych falach, którymi rozchodziła się sztuka Hiszpana, a które niosły setki młodych twórców. Pierwsza wezbrała niewątpliwie po odkryciu kubizmu w drugiej dekadzie naszego wieku i niosła na swym grzbiecie m.in. krakowskich formistów. Następne w latach dwudziestych, trzydziestych i wreszcie powojenna. Ta fala ponownie dotarła do Krakowa. Jeżeli porównaliśmy rozprzestrzenianie się sztuki Picassa do fal, to trzeba zgodnie z falową naturą doprecyzować, że i te artystyczne fale nie pozostawały niezależne i odizolowane. Przeciwnie nakładały się. Tam, gdzie pozostały jeszcze wyraźne ślady kubizmu analitycznego, dochodził nowy klasycyzm, aby później znów ustąpić miejsca postkubizmowi. Tak było także w Krakowie. I chyba z racji konserwatyizmu tego miasta, nowości wyrabiały sobie miejsce powoli, ale za to potem wrastały silnie w miejscowy grunt. Dlatego z większą uwagą

należy operować tutaj analitycznym skalpelem, by właściwie rozwarstwić nowości od pokładów tradycji. Przejdźmy zatem do bardziej szczegółowych analiz, zachowując powyższe, ogólne zastrzeżenia.

„Gdzieś na rozstajnych drogach czasu musi istnieć «Cafe Europe»... kogo tam nie ma...” – pisał Tadeusz Kantor w r. 1990 przygotowując swoją wystawę w Gallerii Spicchi dell Est w Rzymie. Do tekstu dodał ilustrację własnej wizji tego metafizycznego miejsca. Ma ono kształt galaktycznej spirali, której ramiona to nazwiska wielkich twórców naszego świata. W samym jądrze dostojnie obracają się Sofokles, Homer i Szekspir, a na jej obrzeżach odnajdujemy, wirujące gdzieś między Meyerholdem, Dostojewskim i Tolstojem, nazwisko Picassa. Picasso i Kantor. Jest coś podobnego w twórczych biografiach tych artystów. Ten sam szybki rytm nieustannych zmian stylu i konwencji przedstawiania; ten rodzaj dialogu, który obaj podejmowali z wielkimi twórcami czasów minionych; wreszcie pojawia się ten sam problem, jak trafnie określić obu artystów: jako awangardzystów, czy raczej jako tkwiących jeszcze korzeniami w XIX wieku, a może i dalej, tradycjonalistów?

Znał go cały świat. Od Buenos Aires po Tokio, od Stanów Zjednoczonych po Australię. Na wszystkich stojących otworem placach tego świata, gdzie, jak u Rilkego, wędrowny sztukmistrz rozkłada swój ubogi dywanik. Wracam tu do przywoływanej w naszych rozmowach elegii, ponieważ gdzieś tam właśnie sztuka Kantora brała początek. Z wędrujących szarym światem kuglarzy Picassa i Apollinaire’a, którzy przychodzą stamtąd, by na środku paryskiego czy jakiegokolwiek innego placu – zawsze tego samego – odegrać (...) w naoliwionej ich saltami przestrzeni zawsze ten sam spektakl⁷⁸.

Tak pisze Mieczysław Porębski, który towarzyszył Kantorowi od czasów Teatru Okupacyjnego. Związki Kantora z Picassem sięgałyby więc głębiej niż tylko powierzchni malarskiego płótna. Tkwią u podstawy tego, co nazywa się postawą twórczą. Jak zatem zinterpretować serię obrazów Kantora malowanych jeden po drugim zaraz po wojnie, które do złudzenia przypominają płótna Picassa, jakby malował je pozbawiony własnego twórczego celu epigon? Nie są to pierwsze, szkolne płótna Kantora. Gdy powstają, ma on już trzydzieści lat, pięć lat wcześniej ukończył krakowską akademię. W czasie wojny, jak sprawozdaje Porębski, nie zarzuca malowania. Problemy malarskie, jakie podejmuje, znajdują się gdzieś w pobliżu koloryzmu, inspirowane się Waliszewskim⁷⁹. W 1945 r. natomiast maluje *Kobietę z parasolem*. Obrazem tym zwraca się w stronę zupełnie innych problemów, problemów związanych z geometrycznym rozkładem ciała ludzkiego i przestrzeni, które podejmował kubizm i jego twórca Picasso.

⁷⁸ M. Porębski, *Deska. T. Kantor, świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa 1997, s. 147.

⁷⁹ K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z prof. M. Porębskim*, Wrocław 1992, s. 43.

Cykl picassowskich obrazów rozpoczyna się u Kantora w roku 1945, gdy artysta maluje *Kobietę pod parasolem* (il. 1), a kończy niemal dokładnie z rokiem 1947, wtedy powstaje *Kobieta w drzwiach* (il. 2). W *Kobiecie z parasolem* Kantor posługuje się językiem kubizmu syntetycznego. Buduje postać ludzką z geometrycznych płaszczyzn, które nachodzą na sie-



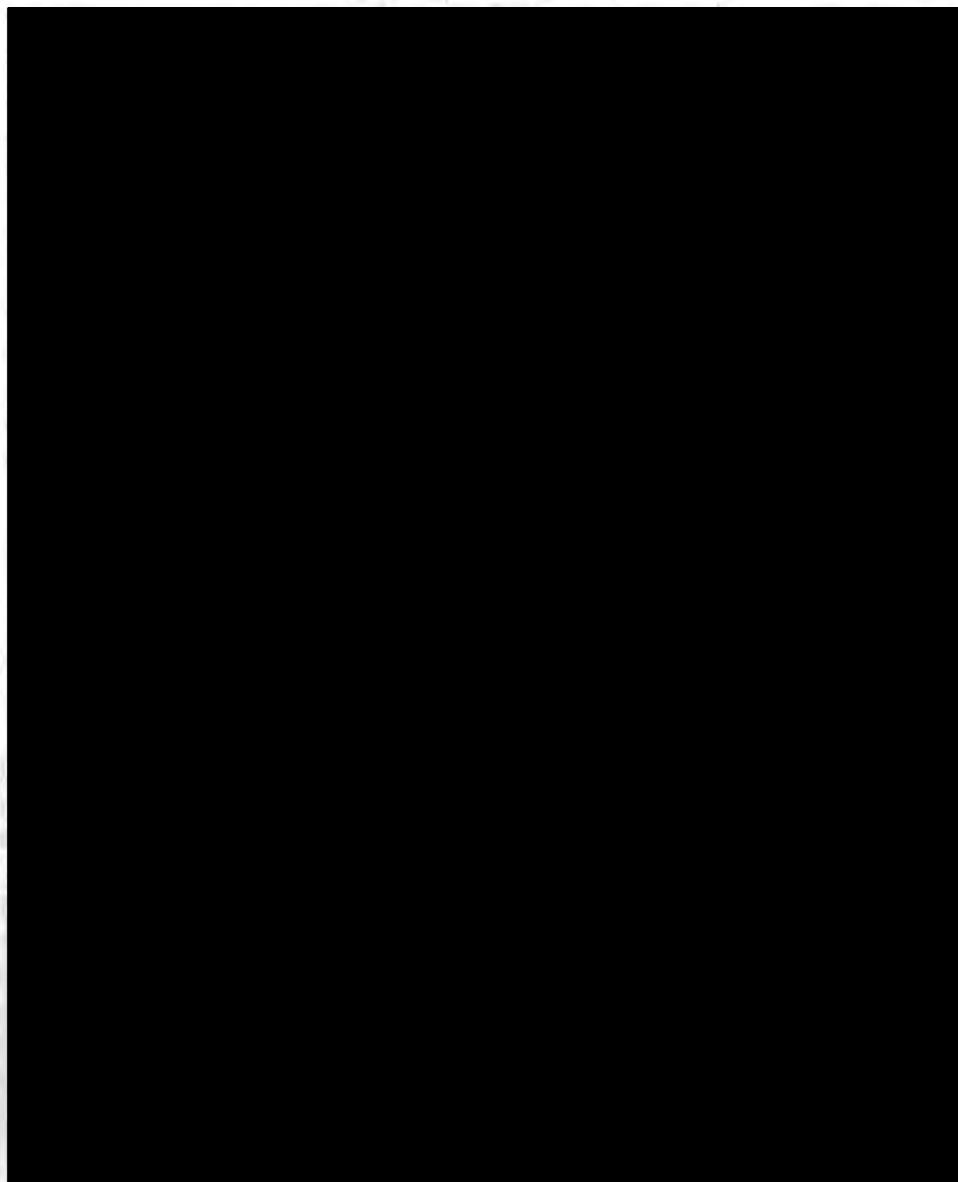
1. Tadeusz Kantor, *Kobieta pod parasolem*, 1945, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Kielcach



2. Tadeusz Kantor, *Kobieta w drzwiach*, 1947, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Szczecinie

bie i spiętrzają się. Istotną rolę gra mocny kontur, który spaja rozchwianą kompozycję. Odniesienia do Picassa nie tkwią tu tylko w sferze języka malarskiego. Obraz ten przypomina liczne portrety siedzących kobiet, które Picasso malował w latach trzydziestych. Spójrzmy na *Portret Ma-*

rie-Thérese (il. 3) z 1937 roku. Niemal identyczne jest tutaj ujęcie postaci siedzącej kobiety. Podobny jest układ rąk w kształcie litery u, gdzie dłoń prawej ręki podpira łokieć lewej. Przyjrzyjmy się także drugiemu planowi obu płócien. Widocznych jest tam kilka nieregularnie połączonych ze sobą płaszczyzn, które w jednym i drugim obrazie przedstawiają ciasną



3. Pablo Picasso, *Portret Marie-Thérèse*, 1937, olej, płótno, Muzeum Picassa w Paryżu



4. Tadeusz Kantor, *Portret Tadeusza Brzozowskiego*, 1946, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie

przestrzeń jakiegoś pokoju. Picasso malował jeszcze wiele podobnych płócien. W tym samym, 1937 roku powstaje *Portret Dory Maar*, gdzie inny jest jednak układ rąk portretowanej. Cała seria siedzących portretów powstaje w latach okupacji. Przedstawiane kobiety z tych lat mają w charakterystyczny sposób splecione dłonie, co nie występuje we wcześniejszych portretach. Tym bardziej znaczące wydaje się podobieństwo *Kobiety pod parasolem* do *Portretu Marie-Thérèse* Picassa. Trudno odpowiedzieć w stu procentach twierdząco na pytanie, czy Kantor znał dokładnie ten obraz Picassa. Na pewno nie widział wcześniej oryginału, gdyż do Paryża wyjechał dopiero w 1947 roku. Mógł jednak znać ten obraz z reprodukcji, które były ważnym źródłem wiedzy o sztuce zagranicznej w Polsce międzywojennej i podczas okupacji.

Po tym obrazie powstają dalsze, utrzymane w tym samym stylu. Są to: *Gołębiarze*, *Portret Tadeusza Brzozowskiego* (il. 4), *Piekarze* (il. 5), *Pracznia* (il. 6), *Prasowaczka* i *Kobieta w Drzwiach* (il. 7) oraz liczne szkice. Porębski określa te obrazy „realizmem spotęgowanym”, hasłem pochodzącym z jego ówczesnym manifestów. Jednak nie sama funkcja ideologicznej manifestacji Grupy była ich wartością, twierdzi Porębski, patrząc z perspektywy czasu. Kluczowy był w nich problem przestrzeni, wątek przewijający się, zdaniem autora, w całej sztuce Kantora.

Sama przestrzeń, kształtująca swoją przepoczwarzoną, jak u Kafki – powtórzmy – zawartość. Czyżby więc z tego przerażającego świata nie było już żadnego wyjścia? W tym samym czasie, co *Kobietę z parasolką*, koło roku 1946, Kantor maluje jakby jej alternatywę – *Kobietę w drzwiach*, obraz, w którym zamykające domowe wnętrze drzwi nieco się uchylają ciemną szczeliną. Opiera się o nie stojąca w przejściu kobieta. Jest tam jeszcze widoczny od góry stół, na nim lutnia, ewidentnie postkubistyczny cytat⁸⁰.

W 1947 r. Kantor wyjeżdża do Paryża, po półrocznym pobycie nie maluje już w ten sposób. Jego obrazy stają się całkowicie abstrakcyjne, przypominają płótna Matty. Musimy pamiętać, że właśnie w tym roku w Paryżu odbyła się duża wystawa surrealizmu w galerii Maeght.

Zastanówmy się nad źródłami tej konwencji, która zaabsorbowała Kantora po roku 1945. Przypomina się tu scenografia do *Balladyny*, którą Kantor projektował w roku 1942. Zarówno centralny motyw sceny – idol Goplany, jak go określa Porębski, jak i kostiumy aktorów są poddane geometryzacji. Ta stylistyka zostaje jednak zarzucona w projektach następnego przedstawienia – *Powrotu Odysa*. W tym czasie Kantor był pod silnym wrażeniem Bauhausu i O. Schlemmera – zaświadcza Porębski⁸¹.

⁸⁰ M. Porębski, *Deska. T. Kantor, świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa 1997, s. 164.

⁸¹ K. Czerni, *Nie tylko o sztuce*, op.cit., s. 45.



5. Tadeusz Kantor, *Piekarze*, 1946, olej, płótno, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

Z tego obszaru mogły płynąć wzory geometrycznej, racjonalnej konstrukcji. Nie sposób też pominąć powojennego malarstwa francuskiego, którego wystawa odbyła się w Krakowie w 1946 roku, zwłaszcza płócien Fougersona. Sam Kantor wyrażał swoje uznanie dla tego malarza, a będąc w Paryżu spotkał się z nim i przeprowadził wywiad⁸². Fougerson mógł być dla Kantora pośrednikiem w drodze do sztuki Picassa. Pierwszy postkubistyczny obraz powstał jednak wcześniej, zanim w Polsce odbyła się wystawa Francuza. Przynajmniej jeżeli uznać datowanie Kantora za zgodne z prawdą – bowiem, jak pisze A. Markowska⁸³, Kantor nagminnie

⁸² *W kręgu...*, op.cit., t. 1, s. 16.

⁸³ A. Markowska, *Druga Grupa Krakowska*, op.cit., s. 47.



6. Tadeusz Kantor, *Pracznia*, 1946, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie



7. Maria Jarema, *Głowa*, olej, płótno, 1946

datował wstecz własne dzieła. Jeżeli tak jest w tym przypadku, to wyrażałaby się przez to dążność Kantora do dorównywania kroku paryskim kolegom, bycia równorzędnym uczniem w szkole Picassa. Szkoła Picassa zaś to klasyczna akademika nowoczesnego malarstwa. Nasuwa się tu spostrzeżenie sformułowane przez Markowską, że naśladowanie Picassa było dla Kantora odrabianiem zaległych lekcji z francuskiej estetyki, dodajmy – odrabianiem w pośpiechu i bez korepetycji⁸⁴.

Trudno mówić o podobnej postawie w przypadku M. Jaremy, J. Sterna i H. Stażewskiego. Artyści ci, należący do pokolenia przedwojennego, lekcję tę mieli już za sobą. A jednak i w ich obrazach z lat powojennych dostrzegalne jest echo sztuki Picassa. Maria Jarema zrobiła dyplom w latach trzydziestych u X. Dunikowskiego⁸⁵. Razem z Jonaszem Sternem współtworzyli komunizującą Grupę Krakowską. Jej priorytety artystyczne, zapewne, nie odbiegały zasadniczo od podstaw programu kolorystów. Tak było chyba z pozostałymi artystami należącymi do Grupy, której miejscem spotkań była pracownia Dunikowskiego. Młodszy koledzy kapistów nadal tęsknie spoglądali w stronę Zachodu, Paryża, skąd ci ostatni powrócili właśnie jako triumfatorzy. „(...) nasze zainteresowania poszły w kierunku malarstwa światowego. Wielką atrakcją stały się dla nas takie nazwiska jak Chagall, Picasso, Lèger, Grosz, Piscator”⁸⁶.

Z punktu widzenia Paryża były to nazwiska, przynajmniej trzy pierwsze, lekko już wyblakłe. W Krakowie, gdzie w akademii wciąż panowały młodopolskie malowidła w stylu Axentowicza i Kamockiego, nie należy chyba przeceniać roli, jaką spełnili formiści, były one hasłem nowych i ówczesnych tendencji. M. Jarema odwiedza Paryż w 1937 roku. Miała więc okazję zetknąć się z nową sztuką francuską wcześniej niż Kantor, nie musiała więc mieć kompleksów, gdy Picasso powrócił nową falą.

Wpływ stylu Picassa na jej powojenną twórczość ma o wiele słabsze natężenie niż w przypadku Kantora. Malowane w 1946 roku *Koniki* przywodzą kubistyczną deformację bardzo dalekim echem. Przypominają raczej radosny świat renesansowych zabaw z obrazów Waliszewskiego. Natomiast *Głowa* (il. 7) z tego samego roku to motyw ewidentnie picassowski. Jest to precedens, później wyrazistość inspiracji słabnie. Podobne spostrzeżenie formułuje H. Blumówna opisując twórczość Jaremy w roku 1946: „Maria Jarema przeszła niewątpliwie przez dyscyplinę Picassa, ale dziś wyzwala się z tego wpływu, posiada koloryt jasny, zharmonizowany”⁸⁷.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ *Maria Jarema*, red. J. Chrobak, Kraków 1988; *Maria Jarema. Wspomnienia i komentarze*, red. J. Chrobak, Kraków 1992.

⁸⁶ J. Stern, *Grupa Krakowska*, (w:) *Cyganeria i polityka*, op.cit., s. 228.

⁸⁷ H. Blum, *Wystawa Młodych Plastyków*, „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 85.

Kubizm zabrzmiał jeszcze w kilku późniejszych obrazach Jaremy, w *Kompozycjach* z 1949 r. Jest jednak coś bardzo indywidualnego w sposobie kładzenia szerokich plam barwnych. Są one odizolowane od siebie, to nie linie separują je i łączą zarazem, jak ma to miejsce u Picassa. Oddziela je jasna przestrzeń, która kryje się gdzieś w tylnym planie obrazu. Ten sposób operowania odseparowanymi plamami o organicznych, płynnych kształtach zostanie rozwinięty przez artystkę w monotypiach z lat pięćdziesiątych.



8. Jonasz Stern, *Kompozycja*, 1948, olej, płótno, zaginiony

Jonasza Sterna łączyła z Jaremą, prócz przedwojennych wspomnień, także bliska przyjaźń i rola seniora w powojennej GMP. Artysta maluje już w roku 1933 *Akt*, który może być ilustracją zainteresowania Picasssem, o czym mówi on w cytacie zamieszczonym powyżej. Być może dlatego w obrazach powojennych nie pojawiają się już motywy figuralne i postaci kobiet. Stern maluje głównie obrazy abstrakcje, które w ogólnej stylistyce, podobnie jak obrazy Jaremy, przywołują kubizm syntetyczny. Wskażmy tutaj *Kompozycję* 1948 r. (il. 8).



9. Henryk Stażewski, *Ucieczka*, 1947, olej, płótno, zaginiony

Zupełnie inną sytuację widzimy u Henryka Stażewskiego. Dwa figuralne obrazy *Dźwig* i *Ucieczka* (il. 9) oraz kilka rysowanych aktów, wszystkie powstają w roku 1947, są wyjątkowe w twórczości tego artysty. Jego twórczość oglądana z perspektywy czasu jest bardzo jednorodna. Linie drogi artystycznej wyznacza dążenie do upraszczania racjonalnej kon-

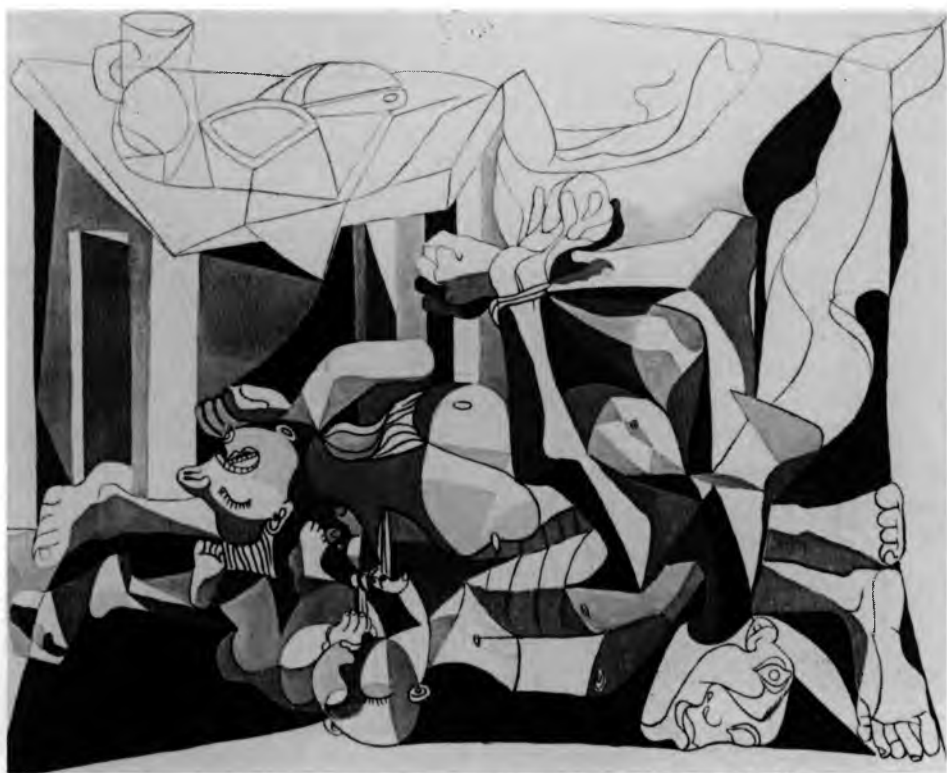
strukcji obrazu. Początek tej drogi to działalność w polskim ruchu konstruktywistycznym w latach dwudziestych⁸⁸. Był członkiem, obok Strzebińskiego i Kobro, kolejnych grup „Blok”, „Preasens” i „a.r.”. Już po wojnie, w latach sześćdziesiątych, kwestie racjonalizacji dzieła sztuki powracają do centrum życia artystycznego za sprawą minimal artu i sztuki konceptualnej. Stażewski jest jednym z nielicznych artystów, którzy łączą te czasy. Jego konsekwentna sztuka stanowi, w perspektywie powszechnej historii sztuki, most przerzucony nad rzeką abstrakcyjnego ekspresjonizmu i malarstwa gestu. Z tego punktu widzenia kilka powojennych obrazów, które grzeszą figuracją i ekspresją (szczególnie *Ucieczka*), są postrzegane jako przypadkowa dziura w moście. Zdanie to zdają się podzielać autorzy ostatniej, retrospektywnej wystawy Henryka Stażewskiego w Muzeum Sztuki w Łodzi⁸⁹. Obrazy powyższe zostały pominięte w obszernej ekspozycji. Szkoda, bo nawiasem mówiąc *Ucieczka* jest udanym i ciekawym obrazem. Nas jednak właśnie te, pomijane niejednokrotnie płótna interesują, dlatego przyjrzymy się im bliżej.

Język stylistyczny zastosowany w *Ucieczce* – trzeba to podkreślić – choć przypomina Picassa, nie jest tym samym językiem, który omawialiśmy powyżej w przypadku Kantora i Jaremy. Spróbujmy go opisać. Powierzchnia obrazu przypomina blat stołu, na którym poukładano lub raczej rozrzucono wiele różnokolorowych, jasnych i ciemnych kartek o nierówno przyciętych brzegach, przypominających potłuczone szkło, które nakładają się na siebie. W centrum odnajdujemy dwie biegnące postaci, są to kobiety, zarysowane konturową linią. Z prawej strony, stamtąd biegną kobiety, w barwnych płaszczyznach widoczny jest zarys jakiejś architektury – dwie arkady. Gdy dokładniej przyglądamy się kobietom, dostrzegamy, iż są one połączone liniami i płaszczyznami, na których zaznaczony jest ich kontur. Reprezentują jakby dwie, różne reakcje lub dwa stany ruchu – dynamizm i statyczność, bierność. Przypominają przypowieść o zburzeniu Sodomy: uciekająca żona Lotha – to postać z lewej strony o wyraźnym, klasycznym profilu, zatrzymuje się, by spojrzeć na rozpadające się miasto i wtedy zastyga w słup soli – to postać z prawej, która trzyma nienaturalnie uniesione ręce i nie ma twarzy!

Klasyczny profil jednej z postaci przypomina podobne z martwych natur Picassa, jak *Nature morte à la tête antique* z roku 1925. Również sam sposób budowania obrazów kojarzy się z płótnami Picassa z tych lat. Co więcej, podobnie zakomponowany został jeden z najświeższych obrazów Picassa *La charnier* z roku 1945 (il. 10). Nie można też nie wskazać ła-

⁸⁸ *Kalendarium życia i dzieła Henryka Stażewskiego*, red. J. Ładnowska, (w:) *Henryk Stażewski 1894-1994. W setną rocznicę urodzin*, kat. wyst. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994.

⁸⁹ *Ibidem*.



10. Pablo Picasso, *La Charnier*, 1945, olej, płótno, Muzeum of Modern Art w Nowym Jorku

dunku ekspresji zawartego w postaci jednej z kobiet, a odnoszącego się do słynnych dramatycznych kobiet z *Guerniki*, u Stażewskiego jednak dynamizm jest znacznie słabszy, bardziej klasycznie uspokojony.

Przyglądając się wcześniejszej twórczości samego Stażewskiego, natrafimy na dzieła utrzymane w podobnej konwencji. Zbliżona i do *Ucieczki*, i do obrazów Picassa, jest przede wszystkim *Martwa natura* z roku 1933. Nie należy zapominać, że Stażewski w latach dwudziestych malował kubistyczne martwe natury. Brał on wówczas udział w wystawach formistów i ekspresjonistów, zanim zaczął współtworzyć, podchodzące programowo z większym puryzmem do spraw formy, grupy „Blok” i „Praesens”⁹⁰. W tych czasach bywał też kilkakrotnie w Paryżu.

Trzeba jednak przyznać, że sam Picasso nie interesuje wówczas Stażewskiego, jeżeli odbić zainteresowań poszukiwać w tekstach artysty⁹¹.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ *Antologia tekstów Henryka Stażewskiego*, red. J. Ładnowska, (w:) *Henryk Stażewski...*, op.cit.

W tych, które pochodzą sprzed wojny, znajdziemy nazwiska Pieta Mondriana, Theo van Doesburga, czy Hansa Arpa, ale nie Picassa. Artysta ten pojawia się dopiero w roku 1947, czyli w roku powstania przywołanych obrazów, w tekście *Deformacja w plastyce*, drukowanym w „Kuźnicy”. Picasso zostaje przywołany dwukrotnie, by dać przykład, że zjawisko deformacji postaci ludzkiej i przestrzeni w sztuce nowoczesnej nie oznacza, jak dowodzi Stażewski, zerwania z naturą i realizmem. Deformacji używa się zatem, by dodać ekspresji lub uzyskać malarską metaforę. Sztuka Picassa świadomie, przez wzgląd na te właśnie zadania, pozornie tylko odchodzi od natury. Jakkolwiek można widzieć cele retoryczne w tym uporczywym udowadnianiu, że sztuka nowoczesna jest realistyczna, podobnie jak retorycznym można nazwać zabieg posłużenia się nazwiskiem Picassa, to przecież tezy te w jakiś sposób wyrażają rzeczywiste poglądy Stażewskiego na sztukę. Poglądy, u których źródła tkwi, jak sądzę, swoisty mimetyzm. Mimetyzm polegający nie na odwzorowywaniu powierzchniowego chaosu barw i kształtów, ale harmonii głębi natury.

Teresa Tyszkiewicz, podobnie jak Jarema i Stern, przed wojną była pod wpływem kapistów. Po wojnie osiedliła się w Łodzi, gdzie objęła stanowisko pedagoga na PWSSP. W tym czasie artystka pozostaje pod wyraźnym wpływem Picassa. Fascynację potwierdzają notatki artystki:

Przejrzałam reprodukcje Picassa ukazujące nowe formy, z których ma się narodzić nowa sztuka. Czy doczekamy objawienia jej jako sztuki atrakcyjnej, potrzebnej, związanej z życiem? Bogata jest forma u Picassa, niepokojąca i prawdziwa. (...) Zjawisko Picassa jest tak wstrząsające i olśniewające, że niepodobnym się wydaje nie zrewidować całego podejścia do sztuki po tej rewelacji. Nowa wizja rzeczywistości. Czyż można się przed nim cofnąć? Wielki odosobniony geniusz. Misterium⁹².

Fascynacje są także obecne w obrazach artystki. Szczególnie dobrze widoczne są w dwóch pracach artystki: *Czerwonej kanapie* (1947) (il. 11) i *Wojnie* (1948) (il. 12). Przyjrzyjmy się temu ostatniemu. Kratownica linii, która dzieli podłużny prostokąt płótna, nadaje mu witrażowy charakter. Podziały te nie są chaotyczne, mają swój porządek i hierarchię. Ukośne linie biegnące od górnej i od dolnej krawędzi w prawo, które krzyżują się w dwóch punktach, dzielą obraz na trzy romboidalne figury. Podział taki upodabnia płótno do złożonej na czworo kartki papieru, na której po rozprostowaniu widoczne są linie zagięć. Prócz głównych linii dostrzegamy szereg linii o podrzędnym charakterze, prostopadłych i równoległych do krawędzi obrazu, które rozbijają główne figury na szereg mniejszych trójkątów i trapezów.

⁹² Notatki Teresy Tyszkiewicz z lat 1945-1949, (w:) *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej – pięćdziesiąt lat później*, kat. wyst., Kraków 1998, s. 58-59.



11. Teresa Tyszkiewicz, *Czerwona kanapa*, 1947, olej, płótno, Muzeum Sztuki w Łodzi

W tak wyznaczoną siatkę wkomponowane są sylwetki postaci o okrągłych głowach, prostych nosach i długich szyjach.

Skonfrontujmy obraz Tyszkiewiczowej z płótnem Picassa *Nature morte aux oeufs* powstałym w 1942 r. Dostrzegamy u Picassa podobny system porządkujących płótno linii, które dają to samo wrażenie rozprostowanej kartki papieru. System ten jest również obecny, choć może nie tak



12. Teresa Tyszkiewicz, *Wojna*, 1948, olej, płótno, Muzeum Sztuki w Łodzi

wyraźnie, w innych obrazach Picassa z lat okupacji np.: *Nu couche et la musicienne: l'Aubade* (1942), *Nature morte au pigeon* (1942), a także w obrazach przedwojennych, chociażby w *Guernice*.

Skupmy uwagę na przedstawieniu leżącej postaci z obrazu *Wojna*. Została ona zakomponowana w charakterystyczny sposób. Geometryczne formy, z jakich jest zbudowana, są naprzemiennie rozłożone, wzajemnie się równoważąc, wzdłuż jednej osi, która biegnie od skrzyżowanych stóp postaci do punktu łączącego głowę z ramieniem. Zapożyczając z terminologii muzycznej, nazwijmy ten sposób kontrapunktowym. Identyczny, kontrapunktowy układ sylwetki leżącej postaci odnajdujemy w wymienionych wyżej obrazach Picassa. Modelowy przykład tego układu jest ukazany w obrazie Picassa również z roku 1942 zatytułowanym *Nu couche* (il. 13).

Układ ten został zastosowany również w obrazie Teresy Tyszkiewicz *Czerwona kanapa* z 1947 roku. Sam temat tego obrazu – postać leżąca na kanapie – przywodzi na myśl wyżej wymieniony gwasz Picassa. Chcę zwrócić ponadto uwagę na spiralne formy, które kilkakrotnie powtarzają się w tym obrazie, a które występują na słynnej martwej naturze z czaszką Picassa z 1945 roku. Te dwa obrazy łączy także sposób wypełniania barwą geometrycznych płaszczyzn. Nie są one pokryte równomiernie



13. Pablo Picasso, *Nu couche*, 1942, olej, płótno



14. Alfred Lenica, *Powrót z wojny*, 1946, olej, płótno

kolorem, ale złożone z pojedynczych, dynamicznych pociągnięć pędzla, pomiędzy które wkradają się skrawki barw o innej tonacji. Trzeba tu zauważyć, że Tyszkiewiczowa buduje plamy barwne w sposób impresjonistyczny, kładąc obok siebie przeciwstawne barwy. Picasso natomiast operuje kolorem w bardziej klasyczny sposób. Nakłada tę samą barwę w różnym stopniu jasności.

Kolejnym, interesującym nas malarzem, który należał do przedwojennego jeszcze pokolenia, jest Alfred Lenica. Odniesienia do Picassa odnajdujemy w jego powojennych obrazach. Chciałbym tu wskazać szczególnie na obraz zatytułowany *Powrót z wojny* z roku 1946 (il. 14). Przedstawia on skuloną postać, ciasno wtłoczoną pomiędzy ramy. Za jej plecami widoczne jest drzewo, które wyrasta w krajobrazie zredukowanym do pasa ziemi i nieba, które oddziela linia horyzontu. Uwagę przyciągają duże, realistycznie ukazane, wojskowe buciory, z których wychodzą masywne jak słupy nogi owinięte w onuce. Rytm onuc zapowiada postkubistyczną geometryzację widoczną w górnej partii postaci. Skrzyżowane ramiona opasują tułów, spajają postać, jakby zapobiegając rozsypaniu się jej na wiele geometrycznych fragmentów. Pośrodku, ponad skrzyżowaniem rąk, widoczna jest trójkątna forma, która przedstawia wtuloną w ramiona głowę postaci. Tkwi w niej, w iście picassowski sposób, jedno oko, które spogląda przenikliwie gdzieś ponad ramieniem widza. Także powstały w roku 1948 rysunek (il. 15) Lenicy ukazuje wpływ stylu Picassa.

Alfred Lenica urodził się w 1899 roku w Pabianicach, po raz pierwszy swoje obrazy wystawiał w 1929, po wojnie osiadł w Poznaniu, gdzie współtworzył w roku 1947 grupę „4F+R”⁹³. Utrzymywał wówczas ścisły kontakt z Grupą Młodych Plastyków i wystawiał razem z artystami Grupy w Warszawie i Krakowie. Jest to istotne ze względu na problem odniesień do Picassa. Trzeba podkreślić, że kontakty te sięgają lat okupacyjnych, gdy Alfred Lenica wraz z rodziną przebywał w Mielcu. Spotkał tam wówczas Jerzego Kujawskiego, a później, w Krakowie Tadeusza Kantora. O Kantorze i jego inspiracjach Picassem pisałem powyżej. Warto wspomnieć też o roli Kujawskiego w szerzeniu wiedzy o współczesnym malarstwie francuskim wśród polskich artystów. Wielokrotnie podkreślane są jego zasługi w przenoszeniu na polski (krakowski) grunt surrealizmu. Kujawski, który przebywał po r. 1945 w Paryżu, utrzymywał kontakty z Bretonem, brał udział w wielkiej retrospektywie surrealizmu w Galerii Maeght w Paryżu w roku 1947 r.⁹⁴ Nie był on przecież związany z ortodoksyjnym surrealizmem, a do kręgu interesujących go malarzy musiał na-

⁹³ J. Bogucki, *Alfred Lenica*, (wstęp do kat. wyst.) Galeria Krzysztofory, Kraków 1965.

⁹⁴ M. Porębski, *O moralności. W kręgu...*, op.cit., t. IV, s. 154.



15. Alfred Lenica, rysunek, 1948, repr. z kat.: I Wystawa Sztuki Nowoczesnej, pięćdziesiąt lat później, Starmach Gallery, Kraków, XII 1998 – I 1999

leżeć także Picasso. Kantor, wspominając po latach czasy okupacyjne, mówi: „Tarczą Kujawskiego był Picasso”⁹⁵.

Ze sztuką Picassa zmierzili się także młodszy artyści, których artystyczny debiut przypadł na czas wojny lub lata powojenne. Chciałbym wskazać przede wszystkim dwóch malarzy: Jerzego Skarżyńskiego i Bogusława Szwacza. Wszyscy oni utrzymywali bliski kontakt z Tadeuszem Kantorem i należeli do jego grupy. Ich nakierowanie na Picassa miało zapewne inny charakter niż w przypadku starszych artystów. Dla nich była to rzecz nowa, której nie mieli okazji poznać przed wojną. Można więc oczekiwać – niezależnie z jakiego źródła czerpali inspiracje: Kantora, malarstwa postkubistów francuskich czy reprodukcji przedwojennych – że Picasso w ich redakcji będzie bardzo podobny, a jednak tak nie jest.

Obraz Skarżyńskiego zatytułowany *Kompozycja* powstał w 1947 roku (il. 16). Przedstawia ujętą do pasa postać siedzącą przy stole. Postać, jak i stół zbudowane są na geometrycznej, zaznaczonej czarnymi liniami konturu, siatce, która nadaje przedstawieniu przestrzenny charakter. Zwróćmy

⁹⁵ T. Kantor, *Teatr Niezależny w latach 1942-1945*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, z. 1-4.



16. Jerzy Skarżyński, *Kompozycja*, 1947, tempera, papier, Muzeum Narodowe w Poznaniu

uwagę na dwa elementy: układ rąk i twarzy postaci. Upozowanie rąk w kształt litery L przypomina analizowane powyżej obrazy Picassa i Kantora. Trzeba jednak zauważyć pewną różnicę – u Picassa i Kantora dłoń postaci trzyma łokieć drugiej ręki, u Skarżyńskiego natomiast lewa dłoń chwyta prawy łokieć gdzieś w połowie jego długości. Mimo to podobieństwo układu rąk zasługuje na uwagę. Interesujący jest także sposób uję-



17. Bogusław Szwacz, *Marynarz*, 1947, olej, płótno

cia twarzy postaci w obrazie Skarżyńskiego. Skarżyński łączy dwa ujęcia – z profilu i *en face* – w jeden wygląd. Jest to rzecz charakterystyczna, wręcz znak rozpoznawczy portretów Picassa.

Ten sposób malowania nie znajduje kontynuacji w następnych obrazach Skarżyńskiego. *Gwar słoneczników* z tego samego roku i *Miejsce opuszczone przez dzieci* z roku następnego są obrazami abstrakcyjnymi, w których stopniowo ostra geometryzacja ustępuje bardziej organicznym formom. Przypominają one współczesne im obrazy abstrakcyjne Kantora.

Marynarz Bogusława Szwacza z 1947 roku (il. 17), podobnie jak obraz Skarżyńskiego, przedstawia samotną postać, która ujęta jest do pasa. U Szwacza, jak u Skarżyńskiego, podstawowym elementem budowy obrazu jest szeroka plama barwna obwiedziona grubym konturem. Jednak obrazy te różnią się znacznie. O ile w obrazie Skarżyńskiego kontur nadawał postaci przestrzenności, o tyle obraz Szwacza zbudowany jest z płaskich planów. Pierwszy plan stanowi sylwetka marynarza oparta na czymś w rodzaju parapetu. W tle widoczna jest, podobna do pajęczej sieci, płatanina olinowania okrętu i okrętowy komin. Wróćmy do postaci marynarza. Jest ona zbudowana z kilku form, które przylegają do siebie jak dobrze dopasowane elementy układanki. Ideę tą dobrze oddają złożone dłonie marynarza, których prostokątne palce wpasowują się w siebie jak puzzle. Syntetycznie zbudowana jest twarz postaci. Jest ona złożona z dwóch półkoli o różnej wielkości oddzielonych prostą linią, która wyznacza część oświetloną i zacienioną. W większej, oświetlonej części dominuje duże, migdałowe oko.

Jeżeli szukać obrazu pokrewnego dla *Marynarza* pośród dzieł Picassa, to można by wskazać na *Nature morte au buste de femme* z 1942 roku. Podobna jest zasada konstrukcji przestrzennej w obu obrazach – pierwszoplanowa postać zbudowana z kilku syntetycznych elementów, wsparta o parapet-ramę obrazu, podobne jest tło zdominowane przez płataninę linii. Nie chcę udowadniać, że Szwacz wzorował się na tym konkretnym obrazie Picassa. Podobieństwo myślenia o kompozycji obrazu wydaje mi się jednak znaczące. Równie interesującym i ważnym elementem obrazu Szwacza są splecione dłonie tytułowej postaci. Gest ten w bardzo podobnej formie odnajdziemy w okupacyjnych obrazach Picassa np. *Femme assise au chapeau-poisson* również z 1942 roku (il. 18). Jest on charakterystyczny dla kobiecych portretów, jakie malował Picasso podczas okupacji, jak pisze M. Cone⁹⁶. Wyrażał bowiem postawę bierności i atmosferę bezsilnego oczekiwania.

⁹⁶ M. C. Cone, *Artist under Vichy. A Case of Prejudice and Persecution*, Princeton 1992.



18. Pablo Picasso, *Femme assise au chapeau-poisso*, 1942, olej, płótno, Stedelijk Museum w Amsterdamie

Problem recepcji sztuki Picassa, który tutaj rozpatrujemy, nie dotyczy tylko artystów skupionych blisko wokół Kantora. Przykładem tej tezy może być Henryk Stażewski, którego „picassowskie” obrazy analizowaliśmy powyżej. Artystką nawiązującą do Picassa, która nie była związana

z kręgiem Kantora, jest Helena Krajewska. Może się to wydać zaskakujące zważywszy fakt, że artystka ta była, obok swego męża, koryfeuszem polskiego socrealizmu. Takie obrazy, jak *Brygada młodzieżowa na szybkościowcu*, stały się artystyczną wizytówką Heleny Krajewskiej. A jednak pośród obrazów malowanych przez nią między rokiem 1945 a 1950 znalazła się *Przódka* – obraz utrzymany w zupełnie innej poetyce. Namalowany w 1947 roku portret kobiety przy kołowrotku wykorzystuje stylistykę postkubistyczną. Fascynacje sztuką Picassa (nie stawiamy na razie pytania, jakie były jej przyczyny) potwierdzają teksty pisane przez Krajewską podczas jej pobytu w Paryżu⁹⁷. Relacja z pracowni Picassa, którą odwiedziło małżeństwo Krajewskich, roi się od górnolotnych epitetów dotyczących artysty i jego sztuki⁹⁸.

Na koniec chciałbym wspomnieć o jeszcze jednym artyście, którego twórczość odcina się wyraźnie na tle sztuki lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Andrzej Wróblewski był jednym z najmłodszych uczestników I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w 1948 roku⁹⁹. Rok ten był dla artysty znaczący. Broni on wówczas pracę magisterską *Początki krajobrazu w sztuce niderlandzkiej* u profesora Wojśława Molego na UJ, jednocześnie kontynuuje studia na ASP w pracowni prof. Zbigniewa Pronaszki. Debiutuje jako krytyk. Wraz z kolegami zakłada „Grupę Samokształceniową”. W następnym roku rozpocznie pracę nad cyklem *Rozstrzelań*, obrazów – które włączają go do kanonu największych malarzy polskich. Powróćmy jednak do krakowskiej wystawy. Prace Wróblewskiego na niej zaprezentowane, choć naznaczone indywidualnym charakterem, w swej poetyce nie odbiegają generalnie od modernistycznej konwencji całości. Artysta wystawia tam płótna: *Ryby bez głów*, *Zatopione miasto*, *Słońce i inne gwiazdy*, *Treść uczuciowa rewolucji* oraz konstrukcje z drewna i blachy. Zastosowana w obrazach konwencja geometrycznego upraszczania form i wypełniania ich prostymi barwami odnosi się do sztuki Picassa o tyle, o ile stanowi część tradycji artystycznej, którą można nazwać postawanguardowym eklektyzmem. Ma na nią wpływ cała grupa artystów, którzy, obok Picassa, stanowili przedwojenną awangardę. W *Rybach bez głów* np. można doszukiwać się echa sztuki Paula Klee. Nie należy też zapominać, że Wróblewski publikuje wówczas w „Głosie Plastyków” interesujący i wnikliwy artykuł o Chagallu, zdradzający osobiste fascynacje twórczością tego malarza¹⁰⁰. W tekście *Jak odczuć ludzkość sztuki abstrakcyjnej?* z 1948 artysta wymienia jednym ciągiem nazwiska: Picasso, Lèger, Klee,

⁹⁷ K. Czerni, *Nie tylko o sztuce*, op.cit., s. 214.

⁹⁸ H. i J. Krajewscy, *Picasso z bliska*, „Nowiny Literackie” 1947, nr 22.

⁹⁹ *Kalendarium życia i twórczości Andrzeja Wróblewskiego*, (w:) Andrzej Wróblewski *nieznany*, red. J. Michalski, Kraków 1993.

¹⁰⁰ „Głos Plastyków” 1948, nr 1.

Chagall, Braque. Warto przytoczyć w tym kontekście inne słowa artysty: „Sztuka nowoczesna jest dostatecznie bogatym terenem, aby w każdej fazie swego bogatego życia wewnętrznego znaleźć w nim odpowiedniego opiekuna”¹⁰¹.

Opierając się na powyższych spostrzeżeniach widzimy, że Wróblewski wybierał sobie opiekunów nie spośród tych artystów, którzy znajdowali się w świetle reflektorów. Szedł, jeżeli nie pod prąd, to na pewno nie w głównym nurcie. Jak zatem będzie wyglądało zaproponowane przeze mnie zestawienie: Picasso – Wróblewski?

Głębsze związki ze sztuką Picassa, wykraczające poza czasowe zauroczenie postkubistycznym stylem, tkwią, moim zdaniem, w *Rozstrzelaniach* Wróblewskiego. Potwierdzenie tych intuicji odnajdujemy w stosunkowo wątej literaturze na temat tego artysty. Wiele osób, w tym między innymi Jarosław Modzelewski i Marek Sobczyk¹⁰², odnajduje w *Rozstrzelaniach* refleksy okresu błękitnego Picassa. Te, formułowane jako skojarzenia, uwagi potwierdza żona Wróblewskiego, która wspomina: „Picassa lubił, wczesny okres, tzw. niebiesko-fioletowy”¹⁰³.

Wróblewski posługuje się tym charakterystycznym błękitnym kolorem w sposób zbliżony do Picassa. Kolor ten nadaje przedstawianej przestrzeni zimną i nierzeczywistą atmosferę. Tak jest w *Rozstrzelaniach V*, gdzie błękitne światło spowija całą scenę. Ale kolorem tym Wróblewski wypełnia też sylwetki niektórych postaci, naznaczając je poprzez ten malarski zabieg określonym stanem psychicznym. Obserwujemy to w obrazach *Syn i zabita matka* (1949) i *Matka z zabitym synem* (1949). Tam błękit jest kolorem ofiary, symbolizuje śmierć.

Najbardziej dziwne wydaje się to, że kolor ofiary jest umowny. Że kojarzy się z okresem błękitnym Picassa. A okres błękitny Picassa kojarzy mi się z takim okresem na świecie, kiedy rzeczywiście socjał człowieka był niski i był socjalizm, nie ten późny, ale ten wczesny. Nie wiadomo co to za człowiek – przecież on nie ma ubrania chłopca ani robotnika ani przeciętnego mieszkańca czegokolwiek¹⁰⁴.

Takie wrażenia wywołuje błękit Wróblewskiego u Jarosława Modzelewskiego. Słuszna wydaje mi się uwaga, że postaci Wróblewskiego są anonimowe. Ale stosuje się ona tylko do niektórych obrazów, jak np. *Rozstrzelanie VI* i *Rozstrzelanie VIII*. W *Rozstrzelaniach II* postaci są dokładnie określone ubiorem, rozpoznajemy tam starą Żydówkę i harcerza, inteligenta i robotnika.

¹⁰¹ Andrzej Wróblewski, kat. wyst., TSP Zachęta, Warszawa 1994, s. 4.

¹⁰² Andrzej Wróblewski *nieznany*, op.cit., s. 54.

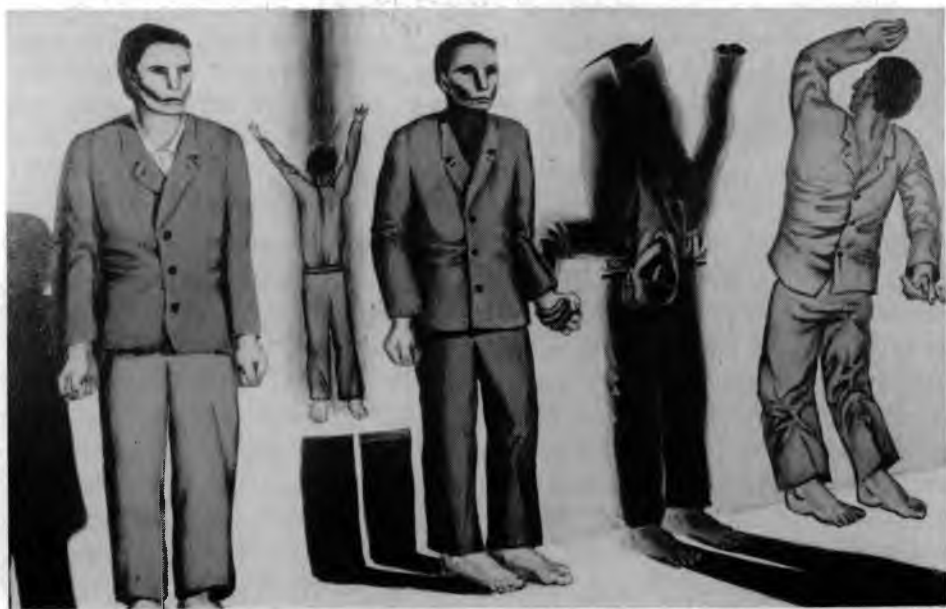
¹⁰³ Ibidem, s. 65.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 54.



19. Pablo Picasso, *Le Vie*, 1903, olej, płótno, Muzeum Sztuki w Cleveland

Nie tylko kolor zbliża obrazy Wróblewskiego do płócien okresu błękitnego Picassa. Porównajmy obraz *La Vie* z 1903 r. (il. 19) z obrazem *Rozstrzelania VIII* (il. 20). Obraz Picassa przedstawia w pierwszym planie stojącą grupę osób: nagą parę, kobieta przytula się do ramienia mężczyzny, i kobietę otuloną długim płaszczem, która trzyma na rękach niemowlę. Postaci stoją w dziwnie zastygłych pozach, w przestrzeni płytkiej, która zamyka się zaraz za ich plecami ścianą. Jakby w formie plakatu albo graffiti, w ścianę wkomponowane są sylwetki trzech innych postaci – siedzącej i obejmującej się nagiej pary oraz skulonego mężczyzny. Postaci te są mniejsze od pierwszoplanowych, namalowane w innej skali. W malarstwie posługującym się perspektywą, zabieg taki służyłby wyrażeniu dystansu pomiędzy planami i głębi przestrzennej, ale u Picassa powstaje dysonans, który wywołuje bariera zdecydowanie spłycająca przestrzeń.



20. Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelania VIII*, 1948, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie

Przyjrzyjmy się teraz *Rozstrzelaniom VIII*. Tu również widzimy podział na dwa plany. Pierwszy plan stanowi grupa czterech mężczyzn stojących przed ścianą. Co do tego, iż jest to ściana, nie ma wątpliwości. Została wyodrębniona inną barwą, poza tym cienie mężczyzn załamują się sugerując zamknięcie przestrzeni. Ale i tutaj, podobnie jak u Picassa, od-

najdujemy postać drugoplanową, jakby wkomponowaną w strukturę ściany. Jest to mężczyzna z wyrzuconymi do góry rękoma. Gdyby nie bariera przestrzenna, można by powiedzieć, że jest on znacznie oddalony od postaci pierwszoplanowych. Warto podkreślić, że postać ta jest namalowana błękitną barwą.

Podobieństwo tkwi nie tylko w zasadzie kompozycyjnej, ale także w sposobie przedstawiania detali. Picasso w charakterystyczny sposób maluje stopy postaci. Przede wszystkim większość postaci malowanych w okresie błękitnym jest bosa, poza tym ich stopy są przedstawione w widoku od góry. W efekcie widz odnosi wrażenie, że postaci nie stoją twardo na ziemi, ale lekko unoszą się na palcach lub wręcz wiszą w pozbawionej grawitacji przestrzeni. Tak jest w obrazie *La Vie*, jest tak również w *Rozstrzelaniach* Wróblewskiego. Zwróćmy też uwagę na ostry modelunek twarzy, który stosuje Wróblewski. W *Rozstrzelaniach VIII* prowadzi on do ekspresyjnej deformacji rysów. Czyż nie jest to, być może nie całkowicie przez artystę uświadomione, nawiązanie do wychudzonej twarzy Żyda z obrazu *Le vieux Juif* Picassa z 1903 roku?

ZAANGAŻOWANIE, MONOTYPIE I PICASSO

Przyglądając się powyższemu zestawieniu obrazów inspirowanych sztuką Picassa, które powstały w przeciągu zaledwie kilku lat (1945-1949) pojawia się pytanie: czy zjawisko to nie było sygnałem rzeczywistego zaangażowania się artystów w proponowaną przez nową władzę ideologię? I czy w związku z tym nie należałoby odbierać tekstów programowych GMP nie tylko jako narzędzia promocji modernistów, ale także jako projektu budowy pewnego programu artystycznego, który mieściłby się w postulatach wysuwanych przez nową władzę? Innymi słowy – czy te dwa pikassowskie nurty: w malarstwie i publicystyce są spójne, czy też mają w rzeczywistości różne podłoże. By odpowiedzieć na to pytanie, przyjrzyjmy się bliżej problemowi „zaangażowania” artysty w odniesieniu do GMP.

Aleksander Wat odnajduje genezę tego pojęcia, czy też postawy, pośród warstwy oświeconej inteligencji rosyjskiej w drugie połowie XIX¹⁰⁵. Właśnie owi wywodzący się z ludu „raznoczyńcy” poczęli występować jako samozwańczy rzecznicy rewindykacji ludu rosyjskiego – pisze Wat. Ich podstawę filozoficzną stanowiły ówczesne prądy pozytywistyczne, m.in. ewolucjonizm Darwina. W postulatach „raznoczyńców” nastąpił automatyczny i brzemienisty w skutki spłot trzech pojęć: rzeczywiste, racjonalne i wychowawcze, mówi Wat. Stał się on podstawą późniejszej, formułowa-

¹⁰⁵ A. Wat, *Świat na haku i pod kluczem*, Warszawa 1991, s. 14.

nej już przez Stalina ideologii socrealizmu. Właśnie Stalin i Żdanow, twierdzi Wat, przejęli i narzucili siłą wzory mające swój rodowód w idealistycznym myśleniu „raznocyńców”. Jednym spośród nich był Czernyszewski, którego – brzmiące jak komunały – tezy, takie jak: „Sztuka powinna być podręcznikiem życia”, stały się dogmatami w socrealistycznym katechizmie. „Od fanatyzmu dobrowolnego do przymusowego przejście jest śliskie(...)” – komentuje Wat metamorfozę zmieniającą dobrowolny zapał „raznocyńców” w przymusową doktrynę.

Sztuka zaangażowana w nieubłaganych warunkach naszego czasu zwyrodniała w zaangażowaną sztukę, przecież nie zawsze tracąc swoje pierwsze idealistyczne bodźce, częściej niż się przypuszcza nadal wiążąc dobre intencje z najbardziej trywialnym oportunizmem w węzeł niekiedy nie do rozplątania¹⁰⁶.

Wat formułuje swą tezę w odniesieniu do środowiska pisarzy rosyjskich i radzieckich. Spróbujmy zastanowić się, czy podobny schemat można odnieść do postawy artystów awangardowych lat 1945-50, to znaczy – czy istniały w niej ślady idealistycznych intencji. Zapytajmy najpierw, czy taki idealizm był obecny w sztuce lat trzydziestych, przede wszystkim pośród artystów Grupy Krakowskiej, która była najbliższą tradycją GMP.

Związki „Grupy Krakowskiej” z partią komunistyczną i ich polityczne zaangażowanie są faktami oczywistymi. Załącznikiem Grupy, jak pisze Stern, była komórka Komunistycznego Związku Młodzieży Polskiej działającego na ASP w Krakowie¹⁰⁷. Za działalność członkowie Grupy wielokrotnie ponosili odpowiedzialność karną, sam Stern został osadzony na sześć miesięcy w Berezie Kartuskiej¹⁰⁸. Nie chcę tu jednak opisywać i analizować historii działalności politycznej Grupy Krakowskiej. Interesuje mnie do jakiego stopnia działalność polityczna determinowała artystyczny wizerunek Grupy. Innymi słowy: czy zaangażowanie polityczne było bezpośrednio przekładalne na zaangażowanie artystyczne. Wątpliwość o istnieniu takiej relacji pojawiła się w literaturze przedmiotu. Małgorzata Sobieraj formułuje tezę mówiącą, że podstawą ideologicznego zaangażowania była chęć awansu społecznego i kulturalnego artystów wywodzących się w znacznej mierze z prowincji¹⁰⁹. Zatem ideologiczne zaangażowanie miało charakter bardziej pragmatyczny niż idealistyczny. Ich ataki przeciw Akademii, której zarzucali „terror artystyczny”, miały, zdaniem M. Sobieraj, podłoże pozaartystyczne i były spowodowane fak-

¹⁰⁶ Ibidem, s. 14.

¹⁰⁷ J. Stern, *Grupa...*, op.cit., s. 224.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 228.

¹⁰⁹ M. Sobieraj, *Deklaracje polityczne „Grupy Krakowskiej”*, (w:) *Sztuka lat trzydziestych*, Warszawa 1991.

tem, iż to tylko dzieła profesorów znajdowały nabywców. Także zarzuty o usuwaniu artystów Grupy z Akademii z powodu ich „przekonań artystycznych” były, zdaniem Sobieraj, bezpodstawne.

Niektórzy spośród przyszłych członków „Grupy” zostali w istocie w 1932 ukarani, ale nie za „przekonania artystyczne”, którym dawali wyraz w pracach częstokroć – jak wiadomo – nagradzanych i wyróżnianych, lecz za zakłócanie porządku wewnętrznego w zakładzie naukowym, łamanie zasad karności akademickiej i postępowanie nie licujące z „godnością” i „dobrymi obyczajami”¹¹⁰.

Jakież były więc przekonania artystyczne „Grupy”? Sam fakt, że miejscem spotkań jej artystów: H. Wicińskiego, S. Blondera, M. Jaremy, Ostrowskiego i Stawińskiego była pracownia Dunikowskiego, świadczy, że nie były one dalekie od tradycji krakowskiego modernizmu. Pośród twórców stanowiących wzór dla ich malarstwa fundament stanowili reprezentanci szkoły paryskiej – Léger, Picasso, Chagall¹¹¹.

W tej bibliotece było ich widać zawsze gromadzących się przy stołach, po kilku naraz, aby móc oglądać tych niewiele nowych wydawnictw francuskich (L'Art Nouveau, L'Art Contemporain). Tam były pierwsze reprodukcje „nowych” obrazów Picassa, Légera, Braqua, Matisse'a (...). Właśnie był *Akt* Picassa (...)¹¹².

Tak wspomina Maciej Makarewicz grupę studentów krakowskiej ASP, m.in. Wicińskiego, Sterna i Jaremy, którzy w niemalże nabożnym skupieniu oglądali nieco już przykurzone „nowinki” paryskie. Trzeba zaznaczyć, że wśród prac Jonasza Sterna z lat trzydziestych znajdują się grafiki wzorowane na obrazach Grosza, poruszających bezpośrednio problemy społeczne, jak *Bezrobotny* z roku 1933, ale też w tym samym roku powstaje całkiem picassowski *Akt*.

Ciekawie wypada porównanie pod względem relacji łączącej postawę ideologiczną i artystyczną przeprowadzone pomiędzy Grupą Krakowską a środowiskiem kolorystów.

Kryterium „dobrego malarstwa”, którego martwa natura była papierkiem lakmusem, stanowiło – w ich mniemaniu – silne i pewne oparcie, wartość, którą trudno manipulować. Tę siłę dawała tradycja malarstwa europejskiego wyznaczająca skalę ocen, ponadczasowe systemy wartości, zdolne – jak sądzono – opierać się na ciskom historii. W środowisku kolorystów ironizowano na temat powiązania politycznych i artystycznych deklaracji, choć wybierano często dość łatwy łup owej ironii: „można być politycznie i społecznie awangardzistą (...) a w sztuce, w nowych zdobyczach plastycznych ignorantem i paseistą” – pisał Tytus Czyżewski o wystawie sztuki radzieckiej w 1933 roku. (...) Nie można powiedzieć, że kolorystom, jako artystom nie tylko tworzącym tworzącym obrazy, lecz funkcjonującym

¹¹⁰ Ibidem, s.152.

¹¹¹ J. Stern, *Grupa...*, op.cit., s. 228.

¹¹² M. Makarewicz, *O Tadeuszu Kantorze*, (w:) *W kręgu...*, op.cit., t. IV, s. 19-26.

w społeczeństwie i środowisku jako obywatele, sprawy pozaartystyczne były obce.(...) Rzecz jednak w tym, że obowiązki obywatelskie i powinności artystyczne były przez nich wyraźnie rozdzielane. Martwa natura zdawała się przekonywującym argumentem przeciw totalizacji życia(...). Strzegła nienaruszalności ponadczasowych wartości¹¹³.

Wyraźne oddzielanie kwestii natury pozaartystycznej od sztuki, o którym pisze Piotr Piotrowski, było też, jak sądzę, udziałem artystów Grupy Krakowskiej. Jakkolwiek aktywność polityczna i lewicowy radykalizm w odezwach Grupy przewyższał znacznie zaangażowanie społeczne kolorystów i wskutek czego powyższa bariera ulegała zatarciu, to jednak uznanie podstawy estetycznej, ideologiczna nienaruszalność estetyki jako rdzenia wartości malarstwa była wspólna obu ugrupowaniom. Wspólne było też antyakademickie nastawienie obu ugrupowań.

Należy jednak przyznać im (kolorystom – P.B.) zasługę stworzenia w okresie międzywojennym szerokiego frontu walki z krajowym, zacofanym akademizmem(...) Po wojnie potępił „kapiści” wystąpienia naszej awangardy, wtedy już z pozycji profesorów Akademii¹¹⁴.

W powyższej opinii Kantora zarysowuje się problem różnicy pokoleniowej. Można problem ten odnieść także do lat trzydziestych, nie zapominajmy bowiem, że studenci Pronaszk, późniejsi kapiści, byli o około dziesięć lat starsi od artystów Grupy Krakowskiej. Wydaje się być to niewielką różnicą, jednak jeżeli zważymy na to, że wielu badaczy umieszcza istotny przełom artystyczny właśnie na przełom lat dwudziestych i trzydziestych¹¹⁵, różnica ta nabiera kluczowego znaczenia.

Zakończyliśmy poprzednio, o ile pamiętam, na tej różnicy w losie komunizującego ugrupowania literackiego z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych – mówi Aleksander Wat w *Moim wieku* – na tragicznym w końcu losie tego pierwszego i wspaniałych karierach tego drugiego ugrupowania intelektualistów z połowy lat trzydziestych. Co spowodowało tę różnicę? Oczywiście, cały kontekst czasów. Ale mam wrażenie, że jest bardzo istotna różnica nie tylko różnych pokoleń, ale i motywacji, które skłaniały młodych intelektualistów ku komunizmowi.(...) Mianowicie motywacje, które nas skłaniały ku komunizmowi były wybitnie socjalistyczne, to znaczy socjalne: światopoglądowe – ideologia, i socjalne – sumienie, sprawa sprawiedliwości społecznej. (...)Mam wrażenie, że pokolenie, które wyrosło na uniwersytetach i z walk uniwersyteckich, z bardzo konkretnych walk politycznych, manewrów politycznych z grupami faszystowskimi było pokoleniem, które przyzwyczało się już wtedy jeść żaby, bo jak się jest w polityce konkretnej, to się codziennie je jakąś porcję zab. Po prostu było to już pokolenie pragmatyków¹¹⁶.

¹¹³ P. Piotrowski, *Wielkie kwestie i martwa natura*, (w:) *Sztuka lat...*, op.cit., s. 14-15.

¹¹⁴ T. Kantor, *Kapiści, W kręgu...*, op.cit., t. III, s. 13.

¹¹⁵ M. Porębski, *Oblicze lat trzydziestych*, (w tegoż:) *Interregnum*, Warszawa 1975, s. 237-261; S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918-1932*, Wrocław 1973.

¹¹⁶ A. Wat, *Mój wiek...*, op.cit., s. 70-72.

Pragmatyzm jest dobrym określeniem wymiaru politycznego zaangażowania artystów Grupy Krakowskiej. Stwarzał on właściwe ramy dla komunistycznych poglądów, a jednocześnie pozostawiał uznanie tradycyjnych wartości estetycznych. Postawa ta została podtrzymana również w następnym pokoleniu, bezpośrednio wyrastającym z pokolenia lat trzydziestych. Powracając po wywodzie do postawionego pytania: czy zaangażowanie artystów Grupy miało zbliżony charakter do tego, który opisuje A. Wat w odniesieniu do pisarzy rosyjskich przełomu wieku i czy w związku z tym już w tej postawie zawarta była groźba przesunięcia akcentu ze sztuki zaangażowanej na zaangażowaną sztukę – możemy odpowiedzieć negatywnie. Groźby tej nie było, gdyż kwestie sztuki i polityki, mimo pozornego zbliżenia, w rzeczywistości były oddzielone sztywną barierą.

Odkąd powściągliwość uważana jest także za rodzaj wyboru i karana lub chwalo-na jako wybór, artysta czy tego chce, czy nie chce, jest powołany. „Powołany” wydaje mi się właściwszym słowem niż „zaangażowany”¹¹⁷.

O ile pojęcie zaangażowania wywodziło się od samych, naiwnie ufnych w swe posłannictwo artystów, jak pisał Wat, o tyle określenie sytuacji tychże powołaniem formułuje Camus już *post factum*, z pozycji gdy idealizm jest już nie do utrzymania. Jest w tym, zważając na sens słowa „powołanie”, pewien paradoks, bowiem artysta – jak pisze Camus – chcąc porzucić formalizm, który pełni funkcję „oszukańczego luksusu” w społeczeństwie, „gdzie cielesna prawda o człowieku została zmistyfikowana”, nieuchronnie trafia w równie idealistyczną i zmistyfikowaną pułapkę socrealizmu. Sytuacja swą absurdalnością przypomina bezsensowne działanie Syzyfa toczącego fatalny kamień.

Artysta porusza się pomiędzy dwiema przepaściami, którymi są beztroska i propaganda. Na tej wąskiej ścieżce każdy krok oznacza przygodę i ryzyko. Ale w ryzyku jest wolność sztuki. Wolność trudna i raczej przypominająca dyscyplinę ascety, któż temu zaprzeczy?¹¹⁸

Od roku 1949 artyści GMP, którzy nie przyjęli doktryny socrealistycznej utracili możliwość uczestnictwa w oficjalnym życiu artystycznym. Malowali jednak pomimo niemożności wystawiania własnych dzieł. Zaskakujący jest fakt, jak wielu spośród nich sięga wówczas po technikę monotypii. Monotypia jest specyficzną techniką graficzną, noszącą w swej istocie absurdalne ziarno. Dzieło sztuki graficznej jest bowiem z góry przeznaczone do istnienia w wielu dziesiątkach egzemplarzy, jedyna i niepowtarzalna jest tylko matryca. Artysta tworząc monotypię z góry zakłada istnienie tylko jednej matrycy dla tylko jednej odbitki. Interesujące jest dlaczego artyści, którzy jeszcze stosunkowo niedawno deklaro-

¹¹⁷ A. Camus, *Artysta i jego epoka*, (w tegoz:) *Mit Syzyfa*, Warszawa 1991, s. 121.

¹¹⁸ Ibidem, s. 124.

wali społeczne posłannictwo i użyteczność sztuki, uciekają się do tak niepragmatycznej i antyutylitarnej metody. Syn Marii Jaremy, Aleksander Filipowicz, wspomina artystkę, która żmudnie pracowała przez cały dzień, robiąc tylko niezbędne i bardzo krótkie przerwy, pochylona nad rozłożonymi na podłodze monotypiami¹¹⁹. W jego wspomnieniach znajdujemy także inną uwagę: „W pokoju jej było dużo francuskich książek. Lubiała zdaje się szczególnie Camusa. Czytając lubiała sączyć drobnymi łykami mocną kawę (...)”¹²⁰.

Ta wskazówka pozwala przyjrzeć się w egzystencjalnej perspektywie deklaracjom samej artystki, np. tej wypowiedzianej w 1947 roku:

Podstawowym odkryciem malarstwa współczesnego jest wolność. Nie bezinteresowność, ani fantazja, ani oryginalność, jak to się mówi „za wszelką cenę”, ale prawo dochodzenia malarza bez zastrzeżeń do ostatnich granic samego siebie¹²¹.

Wolność ta realizowała się właśnie w żmudnym procesie twórczym. Samo malowanie było jedyną drogą, jaka pozostała artystom podobnym Jaremie po 1949 roku, skoro zdecydowali się na powściągliwy gest milczenia. Wybór tej drogi nie był jednak taki prosty, przynajmniej gdy próbowano go rozstrzygnąć w kategoriach intelektualnych.

„Najgorsze było to, że ja nie byłam pewna słuszności wybranej drogi” – mówi Maria Jarema w 1957 roku¹²². Wojciech Włodarczyk komentując te słowa twierdzi, iż niepewność płynęła z uświadomienia sobie wątpliwości związków, które dotąd wydawały się artystom najtrwalsze – związku nowatorskiej formy i radykalizmu przekonań politycznych¹²³. „Uświadomili sobie, że w sytuacji, w jakiej się znaleźli, decydujące są wskazania partii, a nie kierunek rozwoju ich drogi twórczej”¹²⁴.

Sadzę, że problem ten został tutaj niewłaściwie postawiony, jakkolwiek rozpoznanie dualizmu jest trafne. Ów dualizm: sztuki zakorzenionej w tradycji modernizmu, o wartościach estetycznych i poglądów politycznych istniał już u podstaw działalności Grupy Krakowskiej i GMP. Dopiero pod naciskiem komunistycznych władz po 1945 r. dualizm ten zaczął jawić się jako patologia, stał się objawem schizofrenii. Artyści odrzucający „metafizyczne mrzonki” sami wpłatali się w pułapkę ideologii głoszącej kult racjonalistycznej jasności i jedności. Droga uniknięcia tejże schizofrenii była więc prosta – pójście za głosem partii, tak dyktowała racjonalna logika. Dlatego właśnie wybór: milczenie czy socrealizm – był trudny do rozstrzygnięcia, zwłaszcza dla twórców o powyższej tra-

¹¹⁹ *Maria Jarema 1908-1958...*, op.cit., s. 40.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 43.

¹²¹ *Ibidem*, s. 11.

¹²² W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1945-1954*, Kraków 1991.

¹²³ *Ibidem*, s. 60.

¹²⁴ *Ibidem*.

dycji artystycznej. Z jednej strony groził brak logiki i konsekwencji, z drugiej porzucenie malowania i tworzenia prawdziwej sztuki – śmierć malarza. W tej perspektywie kluczowego znaczenia nabiera inne wyznaczenie Jaremy, które Włodarczyk wspomina na marginesie głównego wywodu: „Ba, gdybym była wtedy pewna. Byłam pewna tylko, kiedy malowałam”¹²⁵.

Rozstrzygnięciem dylematu był właśnie sam proces malowania – zmudne dźwiganie kamienia, które ma sens dopóki trwa, zaś już w następnej chwili artysta staje z powrotem przed tym samym dylematem. Symbolem takiej twórczości jest właśnie monotypia.

Jaką rolę w tym procesie odegrała sztuka Picassa? Powtórzmy: z jednej strony było on symbolem wolności artystycznej osiągniętej w sztuce XX wieku, symbolem zadomowionym w tradycji polskiego malarstwa nowocześniejszego, jednocześnie jego sztuka ucieleśniała autonomiczne wartości malarskie, które wyłamywały się spod dogmatu przedstawiania, z drugiej strony zaczął on funkcjonować po 1945 r. jako artysta zaangażowany i jako taki był hołubiony przez ówczesne władze. Wydaje się, że odwołanie się do jego sztuki w tym okresie było próbą przełamania schizofrenii, o której pisaliśmy powyżej. Nie chodzi tutaj tylko o usprawiedliwienie się przed mecenasem, czyli władzą, ale też przed samym sobą, w przypadku bardziej świadomych twórców, do których niewątpliwie należała Maria Jarema. Był to jednak krótki epizod, który kończył się około roku 1949. Znamienna jest w tym kontekście wypowiedź Zbigniewa Dłubaka:

Niemal wszyscy artyści biorący udział w wystawie (I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie – przyp. P.B.) odnosili się z entuzjazmem do sztuki Picassa. Oczywiście był to Picasso sprzed „gołąbków pokoju” i portretów Stalina¹²⁶.

Źródła ilustracji:

Kat. wyst.: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej – pięćdziesiąt lat później*, Stramach Gallery, Kraków XII. 1998– I 1999 – il. 8, 11, 15

Kat. wyst.: *Maria Jarema*, Galeria w Pasażu, Wrocław 1991 – il. 7

A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Warszawa 1975 – il. 1, 9, 14, 17,

K. Pleśniarowicz, *Kantor – artysta końca wieku*, Wrocław 1997 – il. 2, 4, 5, 6

G. Cortenova, *Pablo Picasso – życie i twórczość*, Warszawa 1998 – il. 3, 19

Kat. wyst.: *Picasso – die zeit nach Guernica*, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Berlin XII 1992 – II 1993 – il. 10, 13, 18

Kat. wyst.: *Andrzej Wróblewski, Zachęta*, Warszawa 1994 – il. 20

Jerzy Skarżyński, red. J. Chrobak, Kraków 1991 – il. 16

¹²⁵ Ibidem, s. 82.

¹²⁶ Z. Dłubak, *Klub Krzywe Koło*, (w:) *Galeria Krzywe Koło*, red. J. Zagrodzki, MN w Warszawie 1990, s. 87.

PICASSO IN POLAND RIGHT AFTER WORLD WAR II

Summary

The topic of the present text is the reception of Pablo Picasso's art in Poland in 1945-1949. In that particular period of Polish socio-cultural history, marked, on the one hand, by the end of World War II, and on the other, by the climax of the Stalinist totalitarianism and the imposition of the socialist realism as an official doctrine, the communist power was gaining strength, gradually permeating into all the walks of social life. This process pertained also to culture. The tactic used by the new regime with respect to artists has been called "gentle revolution". Its goal was to attract – by liberal means – artists, writers, and intellectuals to a Marxist ideology and persuade them to endorse the change of the system. This process also determined the reception of Picasso. As a famous artist and communist (he joined the French Communist Party in 1944), Picasso was used in the propaganda campaign of the new regime. Quite significantly, he was invited to the Wrocław Congress of Intellectuals in Defense of Peace in 1948.

Picasso's name would often appear in Polish art and literary journals in reference to issues related to the "gentle revolution." One of them was a postulate of artistic engagement, propounded by such influential weeklies as *Kuźnica* and *Odrodzenie*, both connected with power centers and implementing the strategies of the regime. In a number of articles Picasso was presented as a model of the contemporary committed artist. Moreover, his attitude was discussed in a larger context of "progressive" French intellectuals and artists related to the Resistance who supported communism. Consequently, the problem of the reception of Picasso reveals primarily ideological reception of French culture in general.

On the other hand, Picasso's name did not have at that time only strictly ideological significance. Many articles and interviews with the artists were published in such art journals as *Przegląd Artystyczny* and *Głos Plastyków*, as well in popular magazines (e.g. *Przekrój*). All his exhibitions organized abroad were promptly reviewed and reproductions of his works were published. The Picasso presented to the audience was in the first place a controversial modern artist connected with surrealism, whose shows often provoked highly emotional reactions – a fashionable public figure. This aspect of his reception provided, as it were, a background for the presentation of his ideological engagement, legitimizing the liberalism of the "gentle revolution".

The last context of Picasso's reception considered in Chapter I is the problem of realism. Next to the idea of commitment, the postulate of realism was one of the main requirements imposed on artists by the communist regime. In a discussion on realistic art which was carried on in art magazines and journals, the name of Picasso would appear quite frequently. Referring to his works, artists and critics argued that modern art was in fact realistic.

The debate on realism was connected with the reception of Picasso among the members of the Group of Young Artists [Grupa Młodych Plastyków]. This issue is considered in Chapter II. The group, led by Tadeusz Kantor, constituted a national "front" of modern artists referring to the tradition of the formal experiments of the avant-garde. Facing a dev-

astating critique of abstract and non-figurative art, in order to work and be recognized, the artists of the Group had to play a complex game with the regime. The game was of major importance, since – despite all the liberalism of the “gentle revolution” – without the support and financial assistance of the officials almost nothing was possible, in particular the organization of exhibitions. One of the elements of the artists’ tactic were the essays of Mieczysław Porębski, an accompanying critic. Picasso turned out to be the keystone of Porębski’s conception of “augmented realism” which played the role of the group manifesto and secured its ideological legitimation. Porębski referred to the Spanish artist as one of the most significant models, both in the artistic and ideological sense, by the same token accepting to the strategy of the regime, featuring Picasso as an exemplar of engagement.

References to the art of Picasso can be found in many paintings of the Group members, particularly in the canvases by Tadeusz Kantor with the figures of sitting women. Picasso-esque inspirations can be also seen in the works of Maria Jarema, Jonasz Stern, Henryk Stażewski, Teresa Tyszkiewicz, Alfred Lenica, Bogusław Szwacz and Jerzy Skarżyński.

The status of such references is debatable, yet they cannot be treated just as illustrations of the strategy articulated by Porębski. The artists of the Group continued the tradition of the pre-war Cracow Group [Grupa Krakowska] which made a distinction between political commitment and aesthetics. In their view, the painting was endowed with autonomy which guaranteed the primacy of purely aesthetic values over political propaganda. Only after World War II, because of the ideological pressure of the regime such a situation became, as it were, schizophrenic and uncontinuable in the long run. Referring to Picasso, who functioned as a symbol of modern art but was also accepted by communists, must have been – in my view – an attempt at overcoming schizophrenia. That strategy was discontinued after 1949, when the impact of the regime became much stronger, and the recommended models changed both in a geographic and aesthetic sense. In terms of popularity, Soviet socialist realists succeeded Picasso from Paris.