



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Imaginarium Picassa - kobiety w jego życiu i twórczości

Author: Tadeusz Rus

Citation style: Rus Tadeusz. (2019). Imaginarium Picassa - kobiety w jego życiu i twórczości. W: W. Jacyków, R. Solik (red.), "(Re)interpretacje : między praktyką twórczą a dyskursem" (S. 67-78). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Imaginarium Picassa – kobiety w jego życiu i twórczości

Obecność twórcy w dziele jest jedyną dzieła tego
prawdą¹.

Martin Heidegger

Pomiędzy odpowiedzią autora a uważnym komentarzem odnośnie do tego, co daje nam kontakt z dziełem, buduje się szczególny rodzaj klucza interpretacyjnego. Pomaga on w rozpoznawaniu dzieł autorskiej indywidualności, które wzbogacają naszą wiedzę i wrażliwość. Ponadto dzięki niemu jesteśmy w stanie odrzucić utwory powtarzające zasób naszych wyobrażeń i pojęć, aż po te, które posługują się już tylko sloganem bądź truizmem. Oczywiście nie jest to gra w referendum czy statystykę. Dotyczy wyłącznie osób wyspecjalizowanych w tropieniu dzieł, ich losów i sensu istnienia. Również opiniowanie sztuki z pozycji jej przekazu winno należeć do tej grupy. Kiedy uzyskamy autorską odpowiedź i porównamy ją z opisem dzieła, możemy stwierdzić:

- identyczny stan własnej wiedzy lub wyobraźni,
- brak związku pomiędzy intencją autora a cechami dzieła, gdy dochodzi do automatyzacji,
- wzmożenie albo przemianę naszego doświadczenia dzięki dziełu.

To ostatnie przypisujemy historii sztuki i wielkim, uznanym dziełom, natomiast często stoimy bezradni wobec współczesności. W tej sytuacji mamy prawo do zastosowania metody hermeneutycznej na mniejszą skalę. Ta uwaga wydaje się konieczna, żeby ewentualnemu czytelnikowi, który nie ma rozeznania w zawiłościach sztuki współczesnej, chociaż trochę uświadomić złożoność świata artystycznego. A ów świat, przynajmniej od połowy ubiegłego wieku, funkcjonuje, będąc całkowicie pozbawionym norm estetycznych.

Zanim przejdę do tematu kobiet w biografii Picassa i ich znaczącego wpływu na jego twórczość, chciałbym jeszcze podzielić się pewną refleksją, która przy okazji wyjaśni powody napisania tego tekstu. Otóż w pewnym okresie życia wszystkiemu wokół stawiamy uporczywe, ogólne pytanie: po co? Ten rodzaj wątpliwości nierzadko wypiera z nas chęć do jakiegokolwiek aktywności i wprowadza w stan zniechęcenia czy wręcz apatii. Na dodatek udzielona odpowiedź, w której zakwestionujemy prawie wszystko, nie będzie dotyczyć odczuwania bezsensu świata, lecz samego siebie. Mały, własny bezsens. Czasem w takich chwilach pojawia się nieoczekiwane błysk we mgle, szczelina w zamurowaniu. Kiedy posiadamy sporo książek, to pytamy dalej: po co ich tyle, skoro nie można wszystkich przeczytać? A wtedy ten wcześniej wspomniany błysk olśnienia podpowiada, że właśnie po to, aby

¹ Cyt. za: K. GUCZAŁSKI: *Filozofia muzyki. Studia*. Kraków 2013, s. 13.

mała książeczka, którą niegdyś czytaliśmy jeden jedyny raz, mogła zostać ponownie odkryta i odczytana na nowo. Ze zmianą oceny oraz interpretacji. Kiedyś obojętna, teraz odzyskuje swoje miejsce w niepokojach współczesności. Jej powtórne zaistnienie potwierdza nam, że przez ten cały czas intensywnie myśleliśmy. Kiedy więc mijamy nieuchronnie ruchem ręki i głowy resztę książek na półkach, możemy stwierdzić, że odnaleziony tom, choć pozostaje wciąż tym samym, to już nie jest taki sam. Nic nie daje czytanie, jeżeli nie wpływa na myślenie. Tylko książki niejako „wszyte” w nas mają sens. Przy czym istotne jest ciągle śledzenie i uzmysławianie sobie, co się zmienia we mnie, a co dookoła mnie. Gdy mamy tę podwójną świadomość, to czytamy **aktualnie**, niezależnie od daty wydania tomu. Jest to zysk z ciągle napiętej uwagi, która oprócz cierpienia przynosi nam uczestnictwo i możliwość oglądania tego, co przemija, na **teraz**. W tej sytuacji każda zmiana występuje jako przekształcona obecność, a nie utrata. Utwierdzają mnie w tym przekonaniu również słowa samego Pabla Picassa, który swego czasu wyraził się w ten sposób: „Wszystko, co kiedykolwiek zrobiłem, było robione na teraz i z nadzieją, że zawsze takie pozostanie. W sztuce nie ma przeszłości ani przyszłości. Dzieło, które nie jest terazniejsze, nigdy nie będzie dziełem sztuki. Sztuka Greków, Egipcjan, wielkich malarzy innych czasów nie jest sztuką przeszłości; dziś jest może żywsza niż kiedykolwiek. Sztuka sama w sobie się nie zmienia — to myśli ludzkie się przeobrażają, a wraz z nimi zmieniają się sposoby ich wyrażenia”². Kiedy jednak tkwimy w życiu nieruchomo, tak jak w łódce, i płyniemy, patrząc wstecz na mijane rzeczy, wtedy doznajemy uczucia ich utraty. Stagnacja myślenia powoduje, że skoro już coś raz zobaczyliśmy..., to mamy to zobaczone, dowiedzieliśmy się czegoś... i już wiemy. Bez potrzeby powracania. Jakże często słyszymy ten płaski i zbyt łatwo głoszony wniosek, który w żadnej mierze nie dotyczy Picassa: „Wydawało się, że patrzy na świat jak dziecko i jak w dziecięcym świecie wszystko zdarza się po raz pierwszy, a jedynie stałą rzeczą było to, że wszystko się zmienia”³.

Mała książeczka, którą właśnie po raz kolejny przeczytałem i która mnie zainspirowała, została napisana w latach 30. ubiegłego wieku przez Gertrudę Stein. Dotyczyła wczesnego etapu życia Picassa, gdy ich wzajemna przyjaźń zaowocowała dwoma niezwykle portretami. Portretem Gertrudy pędzła wielkiego malarza i portretem Picassa napisanym jej piórem. Postać amerykańskiej pisarki jeszcze za czasów jej intensywnego życia obrosła legendą: od szyderstwa i przekreślenia jej literackich zasług, do niemal bezkrytycznego uwielbienia. Była namiętną kolekcjonerką malarstwa, ale najbliższej jej wyobraźni byli kubiści — sama chciała tak pisać, jak oni malowali. Ale nie ona będzie tutaj wymieniana wśród kobiet, które znajdą miejsce zarówno w życiu, jak i twórczości Picassa. Niemal od samego początku aż po kres artystycznej działalności Hiszpana kobiety były stale obecne w jego obrazach. Trzeba również dodać, że najczęściej stanowiły główny motyw jego najważniejszych dzieł. Kiedy Pablo Picasso wprowadzał kobiety do swojego życia, niezmiennie czynił je wszystkie boginiami, by po jakimś czasie potraktować tak, jak zużytą i niepotrzebną garderobę. Głęboko wierzę, że istnieje ścisły związek między życiorysem, sferą przeżyć osobistych a tym, co z tego zamienia się w sztukę. W biografii wielkiego artysty możemy stosunkowo łatwo wydestylować spośród wielu rzeczy przeciętnych i nieprzeciętnych, takich jak seks lub wojna domowa w Hiszpanii, to, co stawało się sztuką i bezustannie do nas wracało. Z całą pewnością tym „czymś” były kobiety i na pewno one wracają w legendzie Picassa. Ale również jego silne wplątanie w świat Europy pierwszej połowy XX wieku. To był człowiek, którego sylwetka erotyczna opierała się na „pożeraniu” kobiet, a nie na przywiązaniu się do jakiejś jednej wybranki. Kilka z nich włączyło się na lata w życie Picassa i stało się jego istotnymi towarzyszami. Z tego też powodu figurują w historii sztuki.

² C. RODRIGUEZ-AGUILERA: *Picasso*. Przeł. T. UTZIG. Warszawa 1987, s. 84.

³ A. STASSINOPOULOS HUFFINGTON: *Pablo Picasso. Twórca i niszczyciel*. Przeł. I. LIPińska. Warszawa 1996, s. 160.

Młody Picasso w 1904 roku stał się partnerem pięknej modelki Fernandy Olivier. Tak opisuje ich pierwsze spotkanie Cesareo Rodriguez-Aguilera: „Pewnego ciepłego, letniego popołudnia spacerowała z przyjaciółką w cieniu kasztanów, kiedy gwałtowna burza zmusiła ją do poszukania schronienia. W bramie stał młody Hiszpan, który nie spuszczał z niej swych czarnych oczu”⁴. Fernanda była jego pierwszą muzą. Słowo „muza” w tym przypadku nie oznacza romantycznych uniesień, ale też nie był to intelektualny związek w rodzaju tego, który połączył Rainera Marię Rilkego i Lou Salome. Nie, Fernanda i Pablo to dwoje młodych, uroczych ludzi romansujących ze sobą. Ona będzie mu pozować do obrazu *Panny z Avignon* jako jedna z przedstawionych tam kobiet i towarzyszyć we wczesnej fazie kubizmu. Picasso uwiecznił ją w wielu swoich dziełach (ok. 60 obrazów). W tym miejscu warto zacytować fragment książki *Historia obrazów...*, gdzie David Hockney tak opisuje swoje doznania wobec dzieła Picassa inicjującego kubizm: „[...] to pierwszy obraz, w którym postacie i tło są całkowicie ze sobą połączone, czego aparat fotograficzny nie jest w stanie dokonać. Bo widzi inaczej. Dzieło Picassa jest więc antyfotograficzne. Artysta trzymał je w pracowni i przez prawie dziesięć lat nikomu nie pokazał. Kiedy w końcu to zrobił, niektórzy pomyśleli, że jest okropne... Spędziłem przed nim sporo czasu i zobaczyłem, co Picasso zawdzięcza El Grecowi: u jednego i drugiego nagie postacie wyglądają, jakby zostały wciśnięte w zmiętą, poszarpaną draperię. Wydaje się, że postacie, niebo i draperia znajdują się w tej samej płaszczyźnie”⁵. Jest to obraz w dużej mierze nieskoordynowany, niespójny stylistycznie, który mimo tego został zaakceptowany w stanie nieukończenia. Rozpada się na kilka kontrastujących ze sobą fragmentów. W końcu został opatrzony ekscentrycznym tytułem. Z wcześniejszej bieglności manualnej, którą Picasso popisywał się w Akademii Świętego Ferdynanda, już nic nie pozostało. To dzieło świadczy o tym, że odrzucenie akademickiej estetyki dokonało się. Po latach, będąc na wystawie prac dzieci, artysta powiedział: „Kiedy byłem w ich wieku, mogłem rysować jak Rafael, ale życie mi zeszło, zanim nauczyłem się rysować jak on”⁶.

W 1911 roku nastąpił rozpad związku Picassa z Fernandą. „Mówiąc o momencie zerwania, Gertruda Stein stwierdziła, iż Picasso uważa, że kiedy kocha się kobietę, trzeba dawać jej pieniądze, a kiedy decyduje się ją porzucić obowiązkiem jest poczekać do chwili, aż będzie się miało dość pieniędzy, żeby zapewnić jej przyszłość. Picasso wykorzystał moment, kiedy Vollard kupił jego pracownię, aby wręczyć połowę tej sumy Fernandzie”⁷. Odtąd nietrwałość uczuć stanie się cechą charakterystyczną osobowości malarza. Zresztą nagle zmiany będą również wyznacznikiem jego sztuki, a krytycy ciągle mu zarzucali nieustanną przemianę stylu. Nawet w Polsce po 1920 roku mówiło o tym wiele osób. „Pan Picasso — dopowiada Leon Chwistek — w poszukiwaniu sukcesu idzie za każdym prądem mody paryskiej”⁸. Potwornie złościło to artystę i wtedy wykrzykiwał: „Jedność stylu to piekło. Precz ze stylem! Czy Bóg ma styl? Stworzył gitarę, arlekina, jamnika, kota, sowę, gołębicę! Tak jak ja. Słoń i wieloryb — niech będzie, ale słoń i wiewiórka? Prawdziwa zbieranina!”⁹. Jego długoletni przyjaciel, menadżer i sekretarz Jaime Sabartés zauważył, że: „Po każdym nowym przeżyciu miłosnym jego sztuka posuwała się naprzód, pojawiała się nowa forma, odmienny język, szczególnie sposób ekspresji, któremu słuszniej byłoby nadać imię kobiety niż określać go nazwą barw czy geometrycznych rytmów [...] Za każdą kolejną manierą krył się jakiś typ kobiecości, pewien rodzaj wdzięku, które malarz, rysownik i rzeźbiarz Picasso albo pod-

⁴ C. RODRIGUEZ-AGUILERA: *Picasso...*, s. 43.

⁵ D. HOCKNEY, M. GAYFORD: *Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera*. Przeł. E. HORNOWSKA. Poznań 2016, s. 290—292.

⁶ R. PENROSE: *Picasso. His life and work*. London 1981, s. 307.

⁷ C. RODRIGUEZ-AGUILERA: *Picasso...*, s. 44.

⁸ D. JARECKA: *Picasso boski towarzysz*. „Gazeta Wyborcza” z 21 listopada 2002 r. [dodatek: „Duży Format”, nr 29], s. 25.

⁹ A. MALRAUX: *Głowa z obsydianu*. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1978, s. 17.

kreślał i analizował, albo po swojemu przewycięzał. I tak, w epoce różowej była Fernanda Olivier, Ewa w szczytowym okresie kubistycznym, Olga, gwiazda Baletów Rosyjskich, poślubiona w 1918, jest zapowiedzią fazy klasycznej. W rysunkach i obrazach sprzed 1940 Picasso zajmuje się profilem Dory Maar. Na samym początku lat 30. przeważają w rzeźbie Picassa krągłości i linia płynna, ondulowana, Brassai od razu pojmuje, że to nowa kobieta weszła w jego życie i sztukę, Maria Teresa Walter¹⁰. Poza tym niemal wszystko, co spotykało Picassa w życiu, musiało natychmiast znaleźć swoje odzwierciedlenie w jego sztuce. Zostało przez niego zawłaszczane, pochłaniane, pożerane fizycznie, fizjologicznie itd. Stąd tak wiele kobiet i stale, agresywnie zmieniające się obrazy u tego „pożercy” i Hiszpana. Wróć jeszcze do jego hiszpańskiego temperamentu, który mu się niesłuchanie należy i który dobrze zaludnił obrazy nie tylko paniami. Po *femme décorative*, czyli po Fernandzie, w życiu artysty zagości na krótko Eva Gouel, partnerka pochodzącego z Polski malarza i grafika Marcoussisa, którą Picasso uwiódł. Wprawdzie nie odegrała ona w sztuce Hiszpana tak znaczącej roli, jak pozostałe kobiety, ale malował ją niezwykle ciepło, przedstawiając jeszcze bardziej delikatną, niż była w rzeczywistości. Wróć do niej pod koniec tego tekstu, gdy będę analizować rolę uczuć w życiu Picassa. Za to kolejna kobieta będzie niezwykle ważną dla niego osobą. Poznaje ją w 1917 roku, gdy kończy się wojna, a balety Diaghilewa podbijają Paryż ze swoją cudowną, rosyjską obsadą. Jest w niej piękna tancerka Olga Khokhlova, późniejsza żona Picassa. Mamy więc nową parę. Małżeństwo, macierzyństwo i tym razem eleganckie, szczytowe już sfery artystycznego Paryża. „Olga bardzo troszczyła się o to, aby nowa pracownia, zakupiona po ich ślubie, została umeblowana z pewnym komfortem i według jej gustu. Picasso nie protestował i Olga rozpoczęła światowe, eleganckie życie, w które wciągała powoli również i jego, chociaż artysta nigdy nie uczestniczył w nim z prawdziwym zainteresowaniem¹¹. A my pytamy: co w sztuce Picassa zostało tym razem z tej osoby czy z tej fascynacji? Dochodzi tutaj do zwrotu, kiedy świat został już w kubizmie całkowicie zdemontowany, rozbity i na tyle odmieniony, że nie ma już miejsca na jego fizyczne podobieństwo w sztuce. Gdy tymczasem Picasso nagle zawraca i zaczyna realistycznie malować swoje olbrzymie kobiety z dziećmi. Krytycy nazwali to później legendą śródziemnomorską. Tym niemniej coś tę zmianę pobudziło i był to właśnie ten okres w jego życiu. Okres ów zresztą będzie trwał w jego przypadku bardzo długo, bo do 1935 roku, kiedy ostatecznie opuści Olgę, choć nigdy się nie rozwiodą. A za dwa lata powstanie *Guernica*.

Nowa kobieta Picassa — Maria-Teresa Walter, którą poznał w 1927 roku, urodziła mu w tym czasie córkę. Przy czym już rok później, w 1936 roku, spotkał on w paryskiej Café Les Deux Magots kolejną kobietę i była to Dora Maar. Teraz przywołuję wspomniany wcześniej hiszpański temperament Picassa. Wszystko, zaczynając od *corridy*, było w tym Hiszpanie niezwykle przesycone zmysłowością oraz stosunkowo bliskimi sferami erotyki i śmierci. Artysta już w wieku trzech lat widział po raz pierwszy zabijanie byków i *corrida* była jego pożywką. Nigdy jednak tego wspomnienia nie sprowadził w swoich obrazach do akceptacji zabijania. Byk był u Picassa wyrazem potęgi i, co ciekawe, malarz nie dał mu tej strasznej, męczeńskiej śmierci, jaką obdarzał konie w swoich dziełach. Byk to przecież symbol sił natury i właśnie tę tożsamość przedstawienia otrzymał on w obrazie *Guernica*. Myślę, że artysta w jakimś pozaracjonalnym, pozarozumowym systemie swojej istoty uzmysławiał sobie tę kosmiczną jedność świata, która jest w byku pomiędzy jego siłami rozmnażania i jego potęgą. Tu zwracam uwagę na interesującą rzecz. Picasso dodawał przedstawianym bykom swoje rysy twarzy, zwłaszcza po 1935 roku, kiedy pojawił się cykl z Minotaurem. W greckiej mitologii to potwór o ludzkim ciele i głowie byka, symbol demonicznych i ciemnych sił, któremu rzucano na pożarcie młode dziewczęta. Na rysunkach

¹⁰ BRASSAI: *Rozmowy z Picassem*. Przeł. Z. FLORCZAK. Warszawa 1979, s. 265—266.

¹¹ C. RODRIGUEZ-AGUILERA: *Picasso...*, s. 45.

i w grafikach mistrza ukazany jest jako młody mężczyzna, nie zawsze rozjuszony, czasem łagodny, zwłaszcza wtedy, gdy jest z nim młoda, piękna kobieta. W tym kontekście ciekawy opis Pabla dał nam fotograf Brassai. Kiedyś przez nieuwagę zostawił jedną kliszę na stole w pracowni malarza: „Zostawić u Picassa jakikolwiek przedmiot, byle co, to tak jak podłożyć bombę zegarową: na pewno wybuchnie w przewidzianym czasie. Picasso zauważył moją małą płytkę, pomacał ją, obwąchał, obejrzał: zaintrygowała go i oczarowała”¹². Ta krótka charakterystyka zabawnie oddaje sylwetkę artysty, który utożsamiał się z Minotau-rem. „Był zachwycony mogąc pożenić siodełko z kierownicą, ale jeszcze bardziej go cieszyło, że zrobił z nich byka [...]”¹³. „Czepliwość tego umysłu i palców wprowadza Brasaia w zachwyt, generalizuje on tę cechę jako genialną chłonność Picassa [...]”¹⁴. W 1937 roku do jego twórczości wkroczy Europa i uczyni to z niesłychanym hukim — tragedią wojny domowej w Hiszpanii. Wtedy też powstaje *Guernica*, dzieło dla niego tak symboliczne, jak *Sąd Ostateczny* dla Michała Anioła lub *Mona Lisa* dla Leonarda da Vinci. Przy okazji tego obrazu zwrócę uwagę na dwie sprawy. Z jednej strony Hiszpan to byk i arena, ale z drugiej — to również stosunek Picassa do wojny domowej, ponieważ przerażony i zrozpaczo-ny sytuacją swojej ojczyzny podejmuje trud namalowania zagłady. Choć w książce *Kobieta, która płacze*, ukazującej postać Dory Maar, możemy przeczytać, że bez niej Picasso nie namalowałby *Guerniki* i „[...] to ona zaproponowała mu, żeby zmienić słońce na żarówkę [...]”¹⁵, która jest niezmiernie ważnym motywem w tym obrazie. Przy czym warto tu stwierdzić, że z wszystkich kobiet artysty tylko Dora Maar dorównywała mu intelektualnie i jako pierwsza wykonała fotograficzny reportaż na temat malarza oraz jego dzieła. „To był właśnie jej krzyż, wykopała sobie własny grób, fotografując *Guernikę*. Picasso nigdy jej tego nie wybaczył”¹⁶. W tym czasie artysta maluje obie zainteresowane nim kobiety, „[...] jasną Marię-Teresę i czarną Dorę, jedną rano, drugą wieczorem, w tych samych sceneriach, na tych samych łóżkach. Wtedy zapewne najczęściej się bawił malowaniem i najbardziej wydziwiał — portretując po kolei dwie kobiety siedzące, dwie oparte na łokciach, dwie leżące [...] Maria-Teresa nigdy nie przestała go kochać i po jego śmierci, w 1973 roku, popełniła samobójstwo”¹⁷. Wróćmy do okoliczności powstania historycznego dzieła malar-skiego. Otóż z okazji przygotowywanej w Paryżu międzynarodowej wystawy zespołu pawilonu hiszpańskiej republiki poprosił Picassa o zrealizowanie wielkiego, reprezentacyjnego malowidła, aby tym dziełem i swoim znanym nazwiskiem wsparł ich dążenia. Choć należy też zauważyć, że niektórzy z zespołu zgłaszali rezerwę wobec obcości i niezrozumia-łości formy, jaką reprezentował światowej sławy malarz. Picasso zaakceptował skwapliwie propozycję, ale gdy zbliżała się wyznaczona data zamówienia, z dnia na dzień odwlekał rozpoczęcie kompozycji. Temat ten ciągle niewystarczająco pobudzał jego wyobraźnię. 25 kwietnia 1937 roku w wiosenną niedzielę, gdy w pełnym słońcu mieszkańcy małego baskijskiego miasteczka Guernica rozproszyli się po mszy na rynku, robiąc zakupy, bom-bowce niemieckie zaciemniły niebo. Rozpoczęło się bezlitosne, okrutne bombardowanie. Po dwóch nalotach w ciągu dwudziestu minut całe miasteczko stanęło w płomieniach, a z siedmiu tysięcy mieszkańców ok. dwóch tysięcy zostało zabitych i tysiąc trzystu rannych. Najbardziej nieludzkie było to, że miasto niebędące punktem strategicznym zostało wybra-ne przez Niemców na doświadczalny obiekt bomb eksplodujących. Dramat rozegrał się za zgodą generała Franco. Oddźwięk tej okrutnej zbrodni był olbrzymi. Picasso na pewno odczuł to wydarzenie jako nieprawdopodobny szok i dopiero wówczas zabrał się do pracy.

¹² BRASSAI: *Rozmowy...*, s. 29.

¹³ A. MALRAUX: *Głowa...*, s. 26.

¹⁴ BRASSAI: *Rozmowy...*, s. 263.

¹⁵ Z. VALDÉS: *Kobieta, która płacze*. Przeł. A. RURARZ. Warszawa 2015, s. 25.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ M. RAPACKI: *Kobiety Picassa*. „Gazeta Wyborcza” z 14 lutego 1997 r. [dodatek: „Magazyn Gazety”, nr 7], s. 14.

W końcu ten akt barbarzyństwa zdarzył się na terenie bliskim mu uczuciowo, co dodało wiarygodności jego malarskiemu zamierzeniu. Byk, koń, profile cierpiących kobiet to były znaki, którymi pokrył pierwsze arkusze swoich szkiców. W obrazie *Guernica* zadziwia zarówno obecność postaci bliskich Picassowi, jak i nieobecność motywów w szczególnie sposób odpowiadających tematowi. Pewnym zaskoczeniem może być również pojawienie się figur podobnych do wcześniejszych rysunków, jak choćby: *Kobiety i dzieci na brzegu morza* z 1932 roku, *Wyścig byków* z 1934 roku, *Kobiety i Minotaur* z 1937 roku. Jeszcze bardziej zdumiewa inspiracja kompozycją z poprzedniego roku, a chodzi o *Minotauromachię*. Mówiono o niej, że była wcześniejszą wersją *Guerniki*, zarówno przed wykonaniem obrazu, jak i przed samym tragicznym wydarzeniem. Można więc sądzić, że Picasso spróbował połączyć własne kłopoty z problemami ogólnoludzkimi. Trauma jego osobistego życia stała się w ten sposób wyrazem traumatyzmu jego kraju. Wkraczając szczegółowo w zagadnienie podobieństwa i odnajdując w *Guernice* tyle elementów zaczerpniętych z poprzednich dzieł malarza, trzeba również wskazać na obecność konia i byka w *Minotauromachii*. Zwróćmy także uwagę, że otwór, przez który przenika głowa kobiety z lampą, jest analogiczny do tego, którym przechodzi mężczyzna w *Atelier modystki* z 1926 roku. Z kolei głowa i rozrzucone członki martwego wojownika pozwalają myśleć o *Pracowni* wykonanej w 1925 roku. W pewnym sensie *Guernica* przypomina też *Trzech muzykantów*, a nawet można dodać tu kobiety olbrzymki z cyklu śródziemnomorskiego. To po prostu dzieło naładowane osobistymi obsesjami malarza, które były obecne we wcześniejszych obrazach. Potwierdzają to odkrycia interpretacyjne z lat 80. ubiegłego wieku, które skupiły się na psychologicznym aspekcie malarskiego dzieła. Ujawniono wtedy, że postacie z *Guerniki* mają cechy kobiet bliskich w tym czasie malarzowi. Odgrywały dla niego nie tylko rolę modelek, ale poprzez ich obecność odnosił się do realnych zdarzeń tego okresu, gdy malował *Guernicę* i przeniósł swoją paryską pracownię na Rue des Grands-Augustins. To miejsce odnalazła Dora Maar i objęła w nim swoje panowanie. Picasso natomiast weekendy spędzał w Tremblay z Marią-Teresą i jej córką Mayą, a równocześnie, jakby przelotnie, po drodze zatrzymywał się u żony Olgi w Boisgeloup. Pomimo wielu dowodów na to, że *Guernica* jest właśnie przykładem niezwykle osobistego dzieła artysty, jego nazwisko i obraz światową sławę zawdzięczają okrutnym wydarzeniom, jakie stały się udziałem małego baskijskiego miasteczka. Ale skoro wnikliwie interpretacje prowadzą do sytuacji egzystencjalnej Picassa z tego okresu, spróbujmy to prześledzić. Będzie to może bardziej zrozumiałe, gdy przyjrzymy się serii ołówkowych szkiców przygotowujących ostateczną kompozycję *Guerniki*. Nie ma w nich nic, co mogłoby przypominać wojenne wydarzenie. Jeden z tych szkiców, datowany na 1 maja 1937 roku, przedstawia graficznie uproszczonego byka, apatycznie oglądającego scenę, w której kobieta z obwisłymi piersiami zostaje brutalnie pchnięta w plecy przez inną kobietę. Inna postać natomiast, zaledwie zarysowana, wysuwa się przez małe okno, by to oglądać. Ten rysunek może nam sugerować sytuację życiową Picassa jako Minotaura z obrazu *Minotaur niosący konającego konia*, datowanego na 6 maja 1936 roku. Artysta był w tym czasie uwikłany w skomplikowaną relację z trzema kobietami: Olgą Khokhłową, Marią-Teresą Walter i Dorą Maar. W równym stopniu potwierdzają to sceny zazdrości, które Picasso umyślnie prowokował między swoimi przyjaciółkami, Marią-Teresą i Dorą Maar. Robił to jedynie w tym celu, aby ujrzeć kłócące się kobiety oczami apatycznego i zabawianego widza. Kiedy opowiadał o tej sytuacji Françoise Gilot, dodawał, że ten spektakl to jedno z jego najmilszych wspomnień¹⁸. W tym samym dniu wykonał jeszcze wiele pośpiesznych szkiców, podczas gdy obie panie pokłóciły i wręcz pobiły się o niego. W efekcie Dora Maar zapanowała nad wyobraźnią artysty w tym czasie, odsuwając jednocześnie na dalszy plan Marię-Teresę. Potwierdzają ten fakt rysunki, w których rozróżnia się

¹⁸ Zob. A. STASSINOPOULOS HUFFINGTON: *Pablo Picasso...*, s. 212.

byka skaczącego nad koniem powalonym na ziemię. Koń dotyka głową piersi umierającej kobiety o rysach Marii-Teresy, która ma zamknięte oczy. Z kolei byk odwraca głowę w przeciwną stronę i patrzy na płomień świecy, którą mocno trzyma w wyciągniętej ręce kobieta podobna do Dory Maar (jej głowa ukazuje się w okienku). Symboliczna interpretacja tej kompozycji ściśle koresponduje z psychicznym stanem Picassa. Ten wewnętrzny stan był ambiwalencją związaną z emocjonalnym przechodzeniem od Marii-Teresy w nowym kierunku wskazywanym przez płomienną uczuc Dory Maar, którą wcześniej artysta uwiódł. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na zaskakującą reakcję Picassa w związku z tym konfliktem. Otóż projektował on całą złożoność tych napięć ze swojej nieświadomości w świadomość i utożsamiał je z dramatycznymi zdarzeniami rozgrywającymi się w baskijskim miasteczku. Ich oddźwiękiem był więc paralelny sens wydarzeń osobistych, które z kolei ożywiły tragiczne fakty zagłady Guerniki w symbolicznej kompozycji obrazu. Jak wiadomo, powiązanie głębokiej prawdy psychologicznej z obiektywną rzeczywistością pobudza tworzenie symboli. Nawet wówczas, gdy stany emocjonalne mogą być odległe od obrazu rzeczywistości, ale wyrażają wiernie jej istotę. Trzeba uznać, że wszystkie wcześniejsze stylistyczne niekonsekwencje Picassa są oparte na całkowitym poddaniu się tej zasadzie. Prawdopodobnie w tym znaczeniu rozumiał on w ogóle twórczość artystyczną — żeby rzeczywistość nie za bardzo mieszała się z wizją malarza, gdyż „sztuka to ujawnianie tego, czego ludzie nie mogą zobaczyć [...]”¹⁹. Zatem *Guernica* nie ukazuje niczego, co byłoby odniesieniem do rzeczywistego wydarzenia historycznego, i dlatego nie ma tutaj tych faktów, które ona potępia. Jeśli więc obraz nie przedstawia tragicznych zdarzeń z baskijskiego miasteczka, to w takim razie staje się symbolem najbardziej autentycznym, gdyż prezentuje „psychiczną *Guernicę*” malarza z tego samego czasu. Postępując śladem ewoluujących, wstępnych rysunków, otrzymujemy namacalne dowody tego przypuszczenia. Bez trudu zobaczymy w nich ów stale powtarzany proces płynności, kiedy to, co subiektywne, zostaje przeniesione w obiektywność, aby ta ponownie została transponowana na subiektywność dzieła. Przedstawienie byka w rysunkowych projektach do obrazu, które początkowo nie określa jego roli, z czasem nadaje mu obojętną minę zwycięzcy. Z kolei dramatyzm cierpiącego konia wiąże się z rozdartą kobietą, która na wysokości brzucha trzyma zwisające dziecko. Inna kobieta ze świecącą lampką wchodzi przez okno, a przy tym jest coraz bardziej pewna siebie i władcza. Niewątpliwie w *Guernice* Picasso uosabia Dorę Maar jako „byczycę”, natomiast on sam w takiej interpretacji jest bykiem. Twarz czwartej z kobiet, namalowana poniżej, jest jakby uśpiona na sposób somnambuliczny. Szkice i rysunki kompozycyjne zmierzają progresywnie do ostatecznego kształtu i w kolejnych etapach już tylko niektóre detale odróżniają pewne postacie. Całość końcowej wersji obrazu opiera się na pierwszych rysunkowych ujęciach z początku maja 1937 roku. W każdym razie nie ma tam ani miasta, ani ruin, ani samolotów czy też eksplozji — nic z wydarzeń, które rozegrały się w *Guernice*. Są za to motywy związane z egzystencją Picassa. Dziecko, które wyslizguje się z ramion swej cierpiącej matki (być może odniesienie do Mai, opuszczonej córki malarza), kobieta wznosząca ku niebu ramiona i odłączona od swego płonącego domu (może symbolizować Olgę wobec płonącego domu rodzinnego). Trzecia kobieta, silnie trzymająca lampę, wskazuje kierunek postępowania — to rola, którą w tym czasie otrzymała Dora Maar. Czwarta z kobiet, która kroczy jak w hipnozie w świetle lampy, może odzwierciedlać Nusch Eluard, kobietę niedawnego interludium cielesnego Picassa. Jest jeszcze młody wojownik rozpostarty na ziemi ze złamanym mieczem w ręce, choć w miasteczku *Guernica* nie było w dniu bombardowania wojowników. Możemy więc sądzić, że ten z głową młodzieńca odpowiada synowi wielkiego malarza, Paulowi, który miał wówczas szesnaście lat. Szczególnie interesująca jest ekspresja tych postaci. Rozpoczynając od prawej strony, mamy najpierw kobietę,

¹⁹ A. MALRAUX: *Głowa...*, s. 124.

która wznosi ręce ku niebu wobec płomieni i krzykiem bólu wzywa Boga. Jest bardzo ekspresyjna w swoim graficznym uproszczeniu. Kolejna, niosąca światło, symbolizuje jakby odwet i uwolnienie, okazuje równocześnie pewność siebie i odwagę. To przeciwieństwo tej, która idzie obok niej, ale jest udręczona i zrezygnowana. Ujednolicenie przedstawienia tych trzech postaci byłoby błędem. W przypadku innych figur rozmieszczenie jest również istotne. Zatem nie ma związku między matką i bykiem, pod którego głową alarmująco krzyczy, ani między matką i jej dzieckiem, które opada z jej rąk obojętnie. Przeciwieństwo ekspresyjne jest jeszcze bardziej widoczne w sylwetce konia, który choć ukazany w agonii, szalenie agresywnie pokazuje zęby. Krytykowano czasem Picassa za uczynienie rannego konia śmieszoną poczwarą, a pokonanych bombardowaniem straszidłami. Zapewne najtrudniejsze jest jednak osądzenie byka, który winien nadawać ton i sens całej kompozycji. Umieszczony w górnym kącie obrazu nie może dostrzec żadnej postaci, nie obracając ciała. Pozostanie też całkowicie głuchy na kobietę wrzeszczącą pod jego podbródkiem. Wystawiając na pokaz zatwardziałą obojętność, prowokował liczne komentarze. Mówiło się, że jest symbolem ludu albo reprezentuje banalną siłę Franco, czy wreszcie odwagę i dumę. Narzucone bykowi odwrócenie tyłem do pozostałych motywów podkreśla oddzielenie i obcość jego obecności. Nie uczestniczy w scenie, ignoruje okropność widowiska i sam w sobie nie oznacza niczego. Można by rzec, że w takim sposobie ukazania jest niczym, nie egzystuje, lecz trwa jako taki nieczułością skały lub rośliny. Cała kompozycja jest w zasadzie statyczna, prawie zakrzepła. Ruch wynika jedynie z efektu przemieszczenia poszczególnych członków postaci i ekspresyjnej gwałtowności niektórych detali. Obraz został ukończony pod koniec czerwca 1937 roku. Wystawiony w hiszpańskim pawilonie międzynarodowej wystawy wywołał szok z bardzo różnych i rozmaicie wyrażonych przyczyn. Publiczność niezainteresowana wypowiadała się z reguły żartobliwie. Snoby, przedstawiciele awangardy i surrealiści wyrażali podziw. Krytycy byli podzieleni z całkiem innych powodów niż ci, których interesował niejasny sens polityczny. Pierwszą reakcją publiczności było jednak zmieszanie. Prawicowi krytycy bez wahania potępili *Guernicę*, podczas gdy członkowie lewicy zbiorowo wychwalali obraz, mimo że wielu z nich także wolałoby ujrzeć dzieło znacznie prościej wzywające do broni. Ogólnie uważano, że w *Guernice*, jak również w innych dziełach Picassa, odnajduje się jakąś pierwotną, mityczną rzeczywistość. To ona miała stanowić najpotężniejszy, najwyższy wyraz ludzkiego liryzmu i dlatego tak rzadko była odkrywana w historii sztuki. Pojawili się i tacy, którzy uznali obraz za najdoskonalszy portret naszego stulecia. *Guernica* więc, która miała swój początek w długiej serii przygotowawczych rysunków korespondujących z psychicznym stanem autora, ostatecznie w swojej rozpowszechnionej wymowie i licznych interpretacjach w zasadzie zaprzecza temu kryzysowi. Tworzy swoistą transpozycję ponad ukazaniem uzdrawiającego dla Picassa stanu psychicznego *katharsis*. Jednak faktyczny epilog treści tego wielkiego dzieła to nic innego, jak tylko następstwo tych znaczeń, które istnieją już w prologu. W najwcześniejszych pomysłach, gdzie są te same bohaterki, zdominowane przez Dorę Maar. Jej znakiem będzie identyczność z *Kobietą płaczącą*, analogiczną do roli *Śpiącej kobiety* będącej Marią-Teresą Walter. Od 1937 roku, szczególnie dzięki tysiącom zdjęć i reprodukcji, obraz uzyskał tak wielki rozgłos w świecie, że krytycy odstąpili od tych głębszych, właśnie psychologicznych analiz, które stanowią sedno treściowe *Guerniki*. Zainteresowania interpretacyjne i dyskusje skupiły się na tych znaczeniach, które uruchomiła symbolika tragicznego zdarzenia wojennego, a nie na tym, co w tym czasie dotyczyło życia osobistego malarza. Opowiada się, że w czasie okupacji dygnitarz niemiecki, oglądając reprodukcję obrazu, zapytał Picassa, czy to jest jego dzieło. Monsieur Picasso odpowiedział, że nie, ponieważ tego dzieła zniszczenia dokonali Niemcy. Od tego czasu *Guernica* otrzymała swoje zasłużone miejsce wśród obrazów będących donośnym głosem sprzeciwu wobec jakiegokolwiek przemocy i agresji. Dzięki swojej uniwersalnej, ideologicznej wymowie i niezależności malarskiego języka, w którym każda

odpowiedź jest możliwa, otrzymaliśmy apoteozę obrazu i malarza. Jednak bez odniesienia do tych elementów znaczących, które dotykały pierwotnej struktury sensu obrazu.

Ponownie wracamy do pytań: z czego rodzi się sztuka? Z czego przemienia się w samą siebie, by nie stać się wyłącznie ilustracją zaistniałych wydarzeń? Próbujemy odnaleźć odpowiedź na przykładzie Picassa, gdy w jego życiu pojawiają się kolejne kobiety. Proszę zwrócić uwagę, że do tej pory nie użyłem słowa „miłość”, a będzie teraz mowa o szóstej już kobiecie związanej z artystą. Wytłumaczę się z tego na końcu.

Jest maj 1943 roku, trwa wojna, kiedy Picasso poznaje Françoise Gilot. Jedyna kobieta, która go opuściła po dziesięciu latach, i również jedyna, która jak jej sławny adorator zamierzała dokonać czegoś w malarstwie. Wszystkie wcześniejsze panie, poza Dorą Maar, niezbyt rozumiały jego artystyczne deformacje. Inna rzecz, że Picasso miał już w tym czasie wystarczająco dużo sukcesów i podbojów, więc o ile sukcesy mogły powstrzymać rozstanie, o tyle podboje i na dodatek lata życia zdecydowanie przyspieszały odejście. Skutek był taki, że dzielna i zdradzana Françoise miała w końcu dość swojego mistrza i demona. „Ale być może kluczem do wyjaśnienia faktu ostatecznego zerwania jest stwierdzenie samej Françoise Gilot, która w swojej książce mówi, że całe życie wpajano w nią, aby nie okazywała nigdy swych uczuć”²⁰. Powiedziała coś jeszcze, co trzeba zacytować, gdyż Picasso wmawiał jej, że nie opuszcza się kogoś takiego jak on: „Jeżeli nikt nie opuszcza takiego człowieka jak ty, w takim razie zobaczysz coś, czego jeszcze nie widziałeś”²¹. Wprawdzie artysta był rozżalony i wściekły z powodu rozstania, ale nawet to nie zraziło go do kobiet. Raczej wręcz przeciwnie, ponieważ kilka miesięcy później wykonał cykl ok. dwustu rysunków zatytułowanych *Picasso i komedia ludzka*, w których wyraził, wśród wielu innych motywów znanych z wczesnej fazy twórczości, swoje uwielbienie dla kobiet.

Ostatnią towarzyszką życia Picassa została Jacqueline Roque, sprzedawczyni ze sklepu z ceramiką. Od 1961 roku była jego drugą żoną. W końcówce życia znalazł więc Picasso w jej osobie cichą przystań. Razem osiedli w dużej i pięknej willi La Californie, „[...] prawie nic nie zmieniając w wystroju wnętrza [...]”²².

Teraz wyjaśnię, dlaczego w tekście dotyczącym kobiet w życiu Picassa unikałem słowa „miłość”. W tym celu wróćmy na chwilę do legendy Minotaura, z którym artysta tak często się utożsamiał. Rzeczywiście w tym człowieku fundamentalne i stężone siły natury (a „czysty seks” możemy przecież tak nazwać) przenikały się z potęgą wyobraźni. „Muzeum wyobrażeń” Picassa obejmowało dosłownie wszystko, nawet jego komunistyczne poglądy, i każdemu przeżyciu nadawało kształt oraz formę. Czy „miłość” to jest słowo, które do tego wszystkiego pasuje? Duch Picassa nigdy nam na to pytanie nie odpowie, ponieważ go nie wywołamy. Z pewnością były miłostki, oczarowania, romanse i zachwyty, ale nie biegły one tym samym nurtem, do którego przyzwyczaiły nas legendy arturiańskie, dzieje Tristana i Izoldy. To taki nasz stały, miłosny kod. Jeżeli kogoś możemy umieścić wewnątrz tej mitologii, wtedy mamy modelową parę. Trzeba jednak powiedzieć, że istnieje też druga strona tego mitu — i to ona dotyczy Picassa — czyli wciąż odradzająca się siła natury powiązana z twórczą inspiracją. Artysta cudownie znakował to swoją twarzą w postaciach byka i Minotaura. Nie używałem tu słowa „miłość”, by zachować je w tym pierwszym, romantycznym rozumieniu, czyli dla powszechnego wyobrażenia, inaczej mówiąc: dla Mickiewicza, a Picassa lokujemy na drugim biegunie. Z małym wyjątkiem. Otóż wygląda na to, że w 1912 roku naprawdę zakochał się w Evie Gouel, której prawdziwe nazwisko brzmiało: Marcelle Humbert. „Bardzo ją kocham, napisał do Kahnweilera i będę to pisał na swoich obrazach”²³. Tak więc jej imię pojawiało się wypisywane na wielu powstających wówczas

²⁰ C. RODRIGUEZ-AGUILERA: *Picasso...*, s. 48.

²¹ A. STASSINOPOULOS HUFFINGTON: *Pablo Picasso...*, s. 360.

²² C. RODRIGUEZ-AGUILERA: *Picasso...*, s. 49.

²³ A. STASSINOPOULOS HUFFINGTON: *Pablo Picasso...*, s. 109.

kolażach. Picasso namalował nawet obraz o szczególnym jak na niego tytule: *Ma jolie*. Ale związek tych dwojga ludzi trwał zbyt krótko (Eva zmarła po trzech latach na gruźlicę), aby można było mówić o miłości z prawdziwego zdarzenia. Artysta kochał chyba jedynie sztukę, a o miłości z reguły mówił w żartobliwym tonie, jak wówczas, gdy wyznał, że „Braque jest kobietą, która kochała mnie najbardziej [...]”²⁴.

Rozdarty i podzielony świat *Panien z Avignonu* oraz okrutny *Guerniki* wciąż pozostają naszym światem. Jest to nasza nieustannie odnawialna aktualność i przypomina nam o brzydocie naszego wnętrza, które od mitycznego wypędzenia z raju pozostaje w niezmiennym kształcie. Ciągłe odradza się w nas Kain, gdy tylko przysypia rozum, i stale powracają mroczne strony rzeczywistości. A od sztuki naiwnie oczekuje się, że będzie efektywną kotarą przysłaniającą wszystko to, co tylko w człowieku złe i podłe. Należy jednak pamiętać, że w brutalności świata ludzka pamięć (*mnemosyne*) przechowuje również ideały ładu, harmonii i sensu. Czyli to wszystko, czego, jak wielu sądzi, brakuje sztuce Picassa. Albowiem dla mnóstwa ludzi ten największy malarz XX wieku stał się symbolem bylejakości, łatwizny, powierzchowności i wręcz braku malarskich umiejętności. Biorąc w obronę Picassa, chciałbym zwrócić uwagę na pewną stale i nieregularnie powracającą w sztuce zasadę: złamanie doznania kunsztu przez odczucie świeżości. Najprościej można to zjawisko dostrzec w opozycji: akademizm (*fini* — jako staranne wykończenie) i romantyczna szkicowość. Zaobserwujemy te formalne przeciwieństwa także w opozycji realizmu, jako rzetelnego opanowania studium, wobec impresjonistycznej swobody kolorystycznej. Można również wymienić abstrakcjonizm ekspresyjny, właściwie niekontrolowany żadnym kunsztem w znaczeniu uchwytnej trudności pokonywania materii. W rzeczy samej prawie zawsze programowe ukazanie czy też obnażenie materii i jej identyfikacja z formą odrzucają możliwość warsztatowego perfekcjonizmu. Negują go w całości, podobnie jak maniera *fini* całkowicie go broni. Te jaskrawe przykłady prowadzą do konieczności postawienia dwóch zasadniczych pytań:

1. Jakie kryterium doskonałości obrazu (lub też dzieła muzycznego) przyjmujemy wobec nieobecności kunsztu bądź jego zakwestionowania? Zatem co istnieje zamiast podziwu dla umiejętności?

2. Jaki w opisanej sytuacji jest stosunek pomiędzy tradycyjnym modelem wielkiego lub wybitnego artysty a rangą przyznawaną obrazowi? Inaczej mówiąc, czy zbitka pojęciowa: znakomity utwór — dzieło, upoważnia od razu do mechanicznego osądu: „wspaniały artysta”, w porze ułatwionych zapożyczeń i braku normy estetycznej?

Od nowożytności wielkimi artystami zwykło się nazywać tych, którzy objawiali zbiorowości bądź grupie czy elicie takie rejony wyobraźni i treści, które dzięki nim stawały się uchwytne oraz ważne. Tym samym wchodziły w skład zespołu mitów kulturowych, które miały szeroki zasięg i określały rzeczywistość kulturową. Można przykładowo wymienić takie wątki tematyczne, jak: Sąd Ostateczny, wiosna, arkadia, droga, walka itd. Jeżeli uznamy tę definicję wielkości, choćby tylko częściowo, za odpowiedź na postawione wcześniej pytania, to zarzuty skierowane do Picassa stają się właściwie nieistotne. Ale prawdopodobnie i tak pozostanie on dla wielu przykładem przecenionej wartości oraz byle jakiego malowania. Dlatego „pikassy” i jego gołąbek pokoju są w powszechnym mniemaniu skrzyżowaniem łatwizny, dającej się bez trudu powielać, z „latającym śmietnikiem”, ponieważ ponoć jest to najbrudniejszy, a równocześnie jeden z najbardziej agresywnych ptaków, który został wykreowany na symbol pokoju.

Uważam, że każdy obraz jest wynikiem pracy wyobraźni i decyzji o jej sformalizowaniu w ukształtowanym dziele. Obraz zawsze był szczególnym przypadkiem pisma obrazkowego lub kartką z mądrej księgi. Po jej przeczytaniu/oglądaniu szukamy następnej/następnego

²⁴ Ibidem, s. 89.

obrazu. Jeżeli wystarczy nam jedna kartka, to znaczy, że jest to sentencja, przysłowie, informacja o czymś albo gazetowy wycinek. Pojedynczy obraz odbierany jako wynik dwóch postaw lub dwóch doznań estetycznych, autora i odbiorcy, nie może być podstawą opisu i oceny autora, ponieważ w takiej sytuacji funkcjonuje jak kartka z kalendarza lub jak znaczek przeznaczony do naklejenia na ścianę, gdzie będzie fragmentem tapety albo kilimem czy też kolorowym dywanem. Oczywiście taka sytuacja jest możliwa i wydaje się, że już zaistniała w naszych czasach. Znaczenia nabiera dopiero zestaw obrazów, który z jednej strony jest serią artefaktów będących skutkiem autorskich skłonności, wyborów i decyzji. Jednak z drugiej strony mamy do czynienia z cyklem, który dość często mylimy werbalnie z serią, czyli formalnym związkiem dzieł, podczas gdy cykl to pewna określona kolejność zależnych od siebie obrazów powiązanych wspólnotą treści. Korepondujących ze sobą w przekształceniach i opisujących artystyczną drogę autora, warunkując także wszelkie możliwe zmiany. Opisując zatem współcześnie autora i obrazy, nie definiujemy zasad — formuł estetycznych — jako rozpoznawalnych oznak jakości. W dobie postmodernizmu normy nie warunkują twórczości, ponieważ przynależą przede wszystkim do informacji warsztatowej. Pytamy zatem o inspirację, która powołuje obrazy, oraz o następstwo wyborów razem z trwaniem albo zmianą formy i treści. Pytanie o przyczynę jest kluczem do autora i wyjaśnia nam wybór, który zadecydował o powołaniu określonych treści. Ów wybór czytamy właśnie w zestawieniu obrazów jako:

- serię, gdy obrazy łączy pokrewieństwo motywów,
- cykl, gdy obrazy wiąże logika następstwa i kolejność zmian treściowych.

Rozpoznanie autora uruchamia naszą aprobatę, zachwyt, zanegowanie lub odrzucenie. Autorska wyobraźnia inspirująco dokonuje wyboru bohatera obrazu, a odbiorca go rozpoznaje. Nazywamy to dialogiem z treścią dzieła. W cyklu ten dialog jest bardziej pogłębiony i uzasadnia go zrozumienie powodów uczestnictwa w czymś świecie (lub przechadzce po nim). Dopiero w tym układzie rodzi się akceptacja, zwana dawniej oceną. Istnieje dla nas cały szereg obrazów właśnie na prawach księgi, a nie pojedynczej kartki. Z reguły są to obrazy wielkich mistrzów przeszłości. One nie powstały jako jedno dzieło, lecz stanowią sumę doświadczeń w czasie. Gdy rozpoznajemy określoną twórczość, wtedy przykładowo mamy do czynienia z krainą Bruegla, która tłumaczy jego ślepców, lub krainą Muncha wyjaśniającą jego morze i brzeg, a kraina van Gogha ukaże nam wielką dramatyczność pogodnych słoneczników. Wszystkie te uwagi są szczególnie ważne i konieczne w epoce drukowanych bądź wyświetlanych na ekranie komputera wzorów do naśladowania. Kto wie, czy rezerwatem ręcznie malowanych obrazów nie będzie kiedyś film historyczny, ilustracja, pewna grafika użytkowa, a może nawet stroje. Jaka jest życiowa ranga rezerwatowych zjawisk, wszyscy doskonale wiemy. Ich mieszkańcy żyją dotowani za to, kim byli ich poprzednicy, i trwają tak dla zachowania gatunku.

Bibliografia

- BRASSAÏ: *Rozmowy z Picassem*. Przeł. Z. FLORCZAK. Warszawa 1979.
- GUCZAŁSKI K.: *Filozofia muzyki. Studia*. Kraków 2013.
- HOCKNEY D., GAYFORD M.: *Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera*. Przeł. E. HORNOWSKA. Poznań 2016.
- JARECKA D.: *Picasso boski towarzysz*. „Gazeta Wyborcza” z 21 listopada 2002 r. [dodatek: „Duży Format”, nr 29].
- MALRAUX A.: *Głowa z obsydianu*. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1978.
- MIKŠ F.: *Czerwony kogut Picassa. Ideologia a utopia w sztuce XX wieku. Od czarnego kwadratu Malewicza do gołąbka pokoju Picassa*. Przeł. M. SZYMANOWSKI. Kraków 2016.

- PENROSE R.: *Picasso. His life and work*. London 1981.
- RAPACKI M.: *Kobiety Picassa*. „Gazeta Wyborcza” z 14 lutego 1997 r. [dodatek: „Magazyn Gazety”, nr 7].
- RODRIGUEZ-AGUILERA C.: *Picasso*. Przeł. T. UTZIG. Warszawa 1987.
- STASSINOPOULOS HUFFINGTON A.: *Pablo Picasso. Twórca i niszczyciel*. Przeł. I. LIPIŃSKA. Warszawa 1996.
- VALDÉS Z.: *Kobieta, która płacze*. Przeł. A. RURARZ. Warszawa 2015.

Picasso's imaginary – women in his art and life

Summary

The article considers the women who accompanied Picasso both in his personal as well as artistic life. There were only a few of them, but their participation was significant enough to warrant them places of prominence in the history of art. They were the catalysts in the evolutions of Picasso's style, while one of them, Dora Maar, had a significant influence on the form and content of *Guernica*, a seminal work by the great painter. The article attempts also to describe the character of the famous Spaniard. Moreover, the initial as well as closing remarks contain discussions concerning the general issues of art, such as interpretation, symbol, inspiration, cycle and content.

Key words: work of art, interpretation, bull, cycle, corrida, woman, craft, Minotaur, painting, series, style, symbol, freshness, content