

„W roku czterdziestym ósmym przywieźli tu raz Picassa, który był wtedy w Polsce na Kongresie Pokoju. Żeby pokazać mu tak zwany Szklany Dom stojący przy Mickiewicza, zresztą wybudowany jeszcze przed okupacją, bodaj w trzydziestym ósmym. Że niby również mamy wspaniałą architekturę w stylu Le Corbusiera: ekstramodernistyczną, awangardową, »zachodnią«. Zrobili mu tam na dachu ekskluzywne przyjęcie. Stoliki, poczęstunek, kawa, francuskie wino. Żeby tylko maestro docenił i zapamiętał! By wyjechał olśniony i rozślawił nas na świecie! Picasso pogapił się trochę, pokiwał głową, poklepał, wypalił papierosa, zostawił niedopałek. Który przechowywano przez lata jak relikwię...”¹.

Powyższy opis pochodzi z opowiadania Antoniego Libery *Widok z góry i z dołu* wydanego w 2013 r. w małym zbiorze pod tytułem *Niech się panu darzy* i nosi wszelkie znamiona prawdopodobieństwa, choć źródła milczą o tym zdarzeniu. Picassa obwożono po Warszawie i Polsce jako osobę niebywale ważną. Może rzeczywiście rzecz miała miejsce, ale ze względu na słaby ładunek propagandowy została pominięta we wszelkich pisanych na gorąco relacjach i usunięta ze wspomnień lub, ze względu na pierwotne wymazanie, jako fakt mało istotny, nie zaistniała w pamięci na tyle mocno, by wrócić we wspomnieniach. Najprawdopodobniej jednak autor opowiadania całe wydarzenie wymyślił. Dla literaturoznawców ten krótki fragment byłby więc parabazą, ironicznym dopowiedzeniem zasadniczej treści utworu. Historycy sztuki mogą go odczytać jako tekst preposteryjny wobec znanej historii opowiadającej o tym, jak to Picasso w czasie wizyty na warszawskim Kole, na osiedlu wybudowanym według projektów prominentnych wówczas architektów, Heleny i Szymona Syrkusów, na ścianie jednego z mieszkań narysował warszawską syrenkę, przysparzając jego mieszkańcom wielu kłopotów, ponieważ traktowano ją później jako relikwię, do momentu, gdy dokonano obrazobur-

czego gestu i zamalowano dzieło. Stało się to w 1953 r., a więc w czasach, kiedy Picasso na chwilę przestał być w Polsce ikoną nowoczesności i postępowości.

Pobyty artysty w Polsce stał się tematem wielu artykułów, wspomnień i opracowań. Ponieważ jednak pamięć jest zawsze anachroniczna, obraz, jaki się z nich wyłania, z jednej strony jest nieostry, z drugiej – zadziwiająco jednolity, jak bowiem pisała Mieke Bal: „próba przypomnienia, prześledzenia i umieszczenia tego, co czytamy lub słyszymy w teraźniejszości, w tkaninie minionych dyskursów, jest aktem pamięci, który zbiega się z takimi aktami zakłócającymi, jak kłamstwo, udawanie i oszustwo”².

Picasso gościł w Polsce z okazji Światowego Kongresu Intelktualistów w Obronie Pokoju, który odbył się we Wrocławiu w dniach 25–28 sierpnia 1948 r. To, co wiemy dziś o tym zdarzeniu, jest zakłócone po wielokroć, wciąż jednak jego performatywność ma swoją siłę, nadal wytwarzane są bowiem teksty kultury zainspirowane wydarzeniami sprzed ponad 65 lat, takie jak album towarzyszący wystawie zorganizowanej na przełomie 2002 i 2003 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie pt. *Picasso. Przemiany* z tekstem Doroty Folgi-Januszewskiej³ czy książka Anny Bikont i Joanny Szczęsnej, dziennikarek „Gazety Wyborczej”, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, wydana w 2006 r., w której cały rozdział został poświęcony Kongresowi Pokoju⁴. Pisała o nim również Katarzyna Murawska-Muthesius w katalogu wystawy, która odbyła się w Victoria and Albert Museum w 2009 r.⁵, został on także wspomniany – jednak zadziwiająco marginesowo – w książce Piotra Bernatowicza *Picasso za żelazną kurtyną*⁶. Karolina Zychowicz spojrzała na Kongres z nieco innej perspektywy, poświęcając

¹ Libera (2013: 52).

² Bal (2012: 219).

³ Folga-Januszewska (2002).

⁴ Bikont, Szczęsna (2006).

⁵ Murawska-Muthesius (2009: 33–41).

⁶ Bernatowicz (2006).

uwagę udziałowi w nim Fernanda Légera⁷. Wszystkie te i inne teksty mają zbliżoną wymowę, ich autorzy zdają się zakładać, że samo przywołanie faktów wyjaśnia znaczenie. Z jednej strony, ukazują zmanipulowanych polskich uczestników Kongresu, z drugiej – podkreślają komunistyczne, często naiwne, nastawienie zachodnich intelektualistów, w tym przede wszystkim Francuzów. W efekcie są nam dostępne obrazy jakiejś zgwątconej niewinności pełnej szlachetnych uczuć, które wszystko usprawiedliwiają. Tym, co krępowało i krępuje nadal piszących o tym wydarzeniu, jest fakt, że był to Kongres Intelektualistów w Obronie Pokoju, co samo przez się miało przesądzać o dobrych intencjach uczestników. Niedługo odmawiano ich jedynie kilku Anglikom i Amerykanom, którzy sprzeciwili się atakom ze strony radzieckich delegatów; dziś najbardziej cynicznym sowieckim politykom.

Ten ton „w obronie pokoju” był charakterystyczny przede wszystkim dla publikacji z okresu PRL, takich jak cykl wspomnień zamieszczonych w miesięczniku „Odra” w 1978 r. z okazji 30-lecia Kongresu oraz książka pod redakcją Mieczysława Bibrowskiego *Picasso w Polsce* wydana rok później⁸. Jednak również współcześnie spotykamy tę samą frazeologię wynikającą z przekonania, że „walka o pokój na świecie” to słuszna idea i nie można o tym mówić zbyt krytycznie. Zdumiewa bezrefleksyjna uwaga o książce Bibrowskiego, wyrażona przez Piotra Bernatowicza, który określił ją jako źródło szczegółowych informacji na temat pobytu Picassa w Polsce w 1948 r.⁹ Rzeczywiście przynosi ona wiele szczegółów, ale niewygodne informacje pomija. Bibrowski był komunistycznym dziennikarzem, korespondentem PAP we Francji, skąd został wydalony w 1950 r. Zredagowany przez niego tom – jak również trzy zamieszczone w nim eseje – jest głównym źródłem obowiązującego dyskursu na temat Kongresu i pobytu Picassa w Polsce. Brakuje wciąż historycznego opracowania tego zagadnienia; jedyna próba została podjęta w 1988 r., ale ze zrozumiałych względów artykuł Zygmunta Woźniczki opublikowany w „Kwartalniku Historycznym”¹⁰ nie może uchodzić dziś za wystarczający. Nie jest moim celem wypełnienie tej luki, to zadanie dla historyków. Chciałabym jedynie pokazać, jak wydarzenie o charakterze ściśle politycznym zmieniło swój charakter, stając się wydarzeniem quasi-artystycznym, i że jednocześnie to, co zdawało się artystyczne, odgrywało rolę polityczną.

Według Mieke Bal to głos ma „możliwość dokonywania performatywności”¹¹. Można powiedzieć, że organizatorzy Kongresu byli tego w pełni świadomi. Teksty wszystkich zaplanowanych wystąpień zostały wcześniej wydrukowane, a następnie odczytywano je w całości. Głos stawał się więc najważniejszym narzędziem, medium działania, które przeistaczało pretekst w performans. Uczestnicy Kongresu uważali, że to odczytywanie wydrukowanych już tekstów było zbędne, ponieważ obrady się przeciągały i było nudno, po latach wspominali o tym prawie wszyscy uczestnicy, jednak organizatorzy trwali przy swoim. Dziś wiemy, że to dzięki temu zabiegowi efekt propagandowy i polityczny zarazem został osiągnięty. Najdłuższe były oczywiście wystąpienia radzieckie. Wprowadzający referat pisarza Aleksandra Fadiejewa stał się zarzewiem konfliktu, który tylko pozornie zażegnano w następnych dniach obrad. Konflikt został wywołany całkowicie świadomie właśnie przez głos. Radziecki pisarz mówił: „Gdyby szakale mogły nauczyć się pisać na maszynie, gdyby hieny umiały władać piórem, to, co by tworzyły, przypominałoby z pewnością książki Millerów, Eliotów, Malraux i innych Sartre’ów”¹². Słowa te oburzyły wielu delegatów. Zaskoczona była również część polskiej delegacji, a przecież ówczesni uważni czytelnicy rodzimej prasy powinni byli się tego spodziewać, jednak dopiero głos wydobyl znaczenia, wcześniej już sygnalizowane w publikacjach.

W „Odrodzeniu”, na tydzień przed otwarciem Kongresu, jego główny organizator ze strony polskiej, Jerzy Borejsza, pisał: „W roku czterdziestym piątym po nocach straszły na zaciemnionych ulicach Paryża sylwetki obłąkanych ludzi i bezdomnych włóczędzy i kotów, a w kilku kawiarniach odradzały się na nowo teorie junkrów, rozkwitała metafizyka pesymizmu, rozkładu i fatalizmu popleczników Sartre’a: – kto wie, może raz jeszcze uda wstawić się tym, że wyścili się kobierzec, po którym cicho, cichuteńko, przez znękaną i zmęczone nastroje rozbrojonych umysłów zakradnie się, wślizgnie w zaufanie ludzi – nowy zbir wojenny?”¹³.

Borejsza dobrze wiedział o kierunku polityki radzieckiej, ale w performansie przygotowanym przez władzę miał odegrać rolę „dobrego policjanta”. Wszyscy uwierzyli w jego zdziwienie okazane po wystąpieniu Fadiejewa, a przecież również źle wyraził się o Sartrze w swoim artykule. Niektórzy nawet mu współczuli, że musiał „świecić oczami” przed zachodnimi delegatami. Tak zapamiętała to wydarzenie francuska, komuni-

⁷ Zychowicz (2012: 9–28).

⁸ Bibrowski (1979).

⁹ Bernatowicz (2006: 53, przypis 23).

¹⁰ Woźniczka (1988).

¹¹ Bal (2012: 217–219).

¹² Bikont, Szczęsna (2006: 106).

¹³ Borejsza (1948: 1).

styczna dziennikarka Dominique Desanti¹⁴, bo liczył się przede wszystkim głos, a nie słowo pisane/drukowane po polsku. W przypadku Borejszy był to głos dobrze mówiącego po francusku, prywatnie miłego i kulturalnego człowieka, który współbrzmiał w chórze innych francuskojęzycznych uczestników. Po angielsku mówili ci, którzy znaleźli się w przeciwnym obozie i zaprotestowali przeciwko słowom Fadiejewa, przede wszystkim dyrektor generalny UNESCO, biolog i humanista Julian Huxley oraz lewicujący historyk Alan John Percivale Taylor. Do dziś w artykułach i książkach mówiących o Kongresie przytacza się słowa Fadiejewa, tamtych się co najwyżej wymienia. Taylor w swym wystąpieniu powiedział, że Kongres głosi nienawiść, a tego nikt nie chciał słuchać. Z dzisiejszej perspektywy zupełnie kuriozalnie brzmi wspomnienie Stanisława Lorentza, który pisał, że Huxley był miłym, kulturalnym człowiekiem przejętym ideą pokoju, ale towarzysząca mu we Wrocławiu żona była zaciętą antykomunistką i to dlatego zaprotestował przeciwko wystąpieniu Fadiejewa¹⁵. Z jego słów wyłania się obraz męskiej solidarności na rzecz słusznej sprawy i kobiecej intrygi prowadzącej do wysadzenia całego świata. Walka polityczna została sprowadzona do różnicy płci.

Fadiejew wygłosił swoje wystąpienie po rosyjsku, wielu polskich delegatów nie potrzebowało tłumaczenia, co oczywiście zmniejszało dystans w przestrzeni performansu. Jak wspominał Jan Parandowski: „Nikt nie chciał zrezygnować z satysfakcji mówienia swoim językiem, jeżeli tylko ten język był dopuszczony do obrad. Bez względu na uciążliwość przekładów często niedokładnych. [...] Ten chaos lingwistyczny powiększał nudę i uniemożliwiał dyskusję. Nie było właściwie dyskusji. [...] każdy wykładał swoje, jak mógł najdłużej, ale co najdziwniejsze, zagadnienia odnoszące się do pokoju pozostawały na marginesie”¹⁶.

Można powiedzieć – stworzono Wieżę Babel, chaos, a więc zarzewie konfliktu, który był wpisany w scenariusz Kongresu.

„Czasochłonne czytanie, którego dokonuje głos, wydobywa go z [...] podmiotowości i wytwarza teatr, przekształcając go z performatywności w performans. Podczas tego przejścia coś się dzieje, a pamięć jest aktem, który sprawia, że to się dzieje”¹⁷. Słowa wypowiedziane podczas Kongresu, a także różne inne jego elementy wykorzystywały i pobudzały pamięć. Właściwie

we wszystkich wypowiedziach odwoływano się do wojennych tragedii, grano nimi zupełnie świadomie, kontrastując różny poziom krzywd, wywołując emocje związane z wojennym zagrożeniem. Pamięć wojny była rozumiana jako oręż przeciwko wojnie. Ale była też inna pamięć, przynajmniej z pozoru łagodząca bieżące problemy, ta odwoływała się do przedwojennych czasów. Najlepiej uosabiał ją znany wielu uczestnikom Ilija Erenburg. Jego wystąpienie, choć również oskarżające Zachód, przede wszystkim amerykańskich pisarzy, o chęć wywołania wojny, było nieco łagodniejsze w tonie od słów Fadiejewa, dlatego wszyscy zdawali się widzieć w przemawiającym jedynie sympatycznego kolegę, z którym wielu dobrze się niegdyś bawiło w paryskich kawiarniach. Głos Erenburga, w dosłownym tego słowa znaczeniu – tembr głosu, akcentu itp., pobudzał pamięć o wspaniałych, minionych latach, co z perspektywy zburzonego Wrocławia miało bardzo ambiwalentny charakter. Dla wielu okres międzywojenny był „złotym, utraconym wiekiem”, ale jak miano go wspominać, skoro stale podkreślano, że to przecież wówczas przygotowano wojnę? Potępiając ten czas, mówcy stawiali uczestników Kongresu w niewygodnej sytuacji współwinnych; by od tego uciec, chroniono się w bezpiecznym azylu prywatnych znajomości. Jan Parandowski wspominał, że na Kongresie „Raz jeden dałem się wyciągnąć na kolację z Włochami w hotelu Monopol. Naprzeciwko mnie siedział Bontempelli, wspominaliśmy nasze spotkanie przed wojną – śniadanie w Bristolu, lampkę wina u Fukiera. Zjawił się syn Maria Puccini i przyniósł mi książkę ojca *Gli ultimi sensuali* i pozdrowienia. To stara znajomość z Kongresu w Buenos Aires w 1936”¹⁸. Parandowski nie był odosobniony, prawie wszyscy spotkali na Kongresie kogoś znajomego z dawnych lat, bywali przecież na różnych zjazdach politycznych, wystawach międzynarodowych, posiedzeniach Pen Clubów, kongresach CIAM-u itp. Oczywiście były też spotkania z nowo poznanymi osobami, czasami dość zabawne. Parandowski wspominał również, jak w trakcie jednego z obiadów siedział przy stole obok nieznanego sobie mężczyzny i zapytał go, jakiej jest narodowości. Ten odpowiedział, że jest Hiszpanem, ale nie może wrócić do ojczyzny, więc żyje we Francji, ponieważ Paryż jest miejscem schronienia dla wszystkich emigrantów. Dopiero po jakimś czasie Parandowski zorientował się, że rozmawia z Picassem¹⁹. Takie sytuacje należały zapewne do rzadkości, Picasso był postacią rozpoznawalną i jak byśmy dziś powiedzieli – medialną. Wielu uczestników

¹⁴ Bikont, *Szczęсна* (2006: 108).

¹⁵ Lorentz (1978: 4–5).

¹⁶ Parandowski (1978: 4).

¹⁷ Bal (2012: 219).

¹⁸ Parandowski (1978: 5).

¹⁹ Parandowski (1978: 4).



Il. 1. Picasso w Wilanowie, 1948 r. Od lewej: Paul Éluard, Juliusz Starzyński, Pablo Picasso, nieznaną. Zbiory Specjalne IS PAN

Kongresu widzieli w nim przede wszystkim twórcę *Guerniki*, wystawionej na Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika w Paryżu w 1937 r. Pamięć tamtego wydarzenia była silna u wszystkich, którzy obraz widzieli, jego twórcę uznawali za uosobienie artysty-wieszczka oskarżającego tych, którzy chcą wojny. Ze wspomnień różnych osób wynika, że Picassa rozpoznawano na ulicach, proszono o autografy, fotografowano. Według słów Parandowskiego był on skromnym, nienarzucającym się innym człowiekiem, według innych, jak na przykład Feliksa Topolskiego²⁰, zapatrzonym w siebie egocentrykiem.

Gwiazdorstwo Picassa zostało wykorzystane przez organizatorów kongresowego performansu. Egocentryczny, ale też łatwo nawiązujący znajomości, ekscentryczny w zachowaniu, a przy tym – jak wszyscy podkreślali – nieprzywiązujący wagi do pozorów (sposób ubierania się), co uznawano za skromność, a co było w dużej mierze lekceważeniem innych, łatwo dał się zmanipulować i posłużył jako zasfona rzeczywistych proble-

mów. Zrobił to tak skutecznie, że nawet po trzydziestu latach zdawano się nie dostrzegać tego, co działo się w czasie Kongresu i w jego tle. We wszystkich wspomnieniach zebranych przez Bibrowskiego Polska w sierpniu 1948 r. to zwykły kraj, po którym można podróżować ekskluzywną salonką, mieszkać w dobrych hotelach, zwiedzać miasta, jakby nic się nie stało. Jedyne nawiązanie do wojny, oczywiście obok wystąpień na Kongresie, to wizyta w obozie koncentracyjnym w Auschwitz. Picasso zwiedzał Warszawę, był w Muzeum Narodowym, Belwederze, Pałacu w Wilanowie, mieszkał w Bristolu, odwiedził Helenę i Szymona Syrkusów w ich letnim domu nad Narwią pod Serockiem, a więc poznał miejsca niezniszczone, ale przecież jadąc przez miasto, musiał widzieć morze ruin i nędzę tych powojennych lat. Nie ma żadnego śladu, mówiącego o tym, że zrobiło to na nim wrażenie, ale jest mnóstwo opowieści o spotkaniach w hotelowej restauracji, o tym, jak wszyscy dobrze się bawili.

W nowszych opracowaniach dotyczących pobytu Picassa w Polsce przeważa opinia, że został on wykorzystany przez władze komunistyczne do ich legitymizacji, miał potwierdzić ich otwartość na nowoczesność zarówno wobec odbiorców w krajach opanowanych po 1945 r., szczególnie w Polsce, jak i wobec publiczności na Zachodzie. Panuje przekonanie, że pokazując, jak Picasso świetnie bawi się w Polsce, chciano wywołać wrażenie, że jest tu wspaniale, a sztuka nowoczesna ma swoje wyjątkowe miejsce. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się oczywiste, że władza nie potrzebowała legitymizacji, niewiele ją obchodziło, co myślą inni, czego najlepszym dowodem było wystąpienie Fadiejewa i innych uczestników Kongresu z krajów znajdujących się pod wpływem ZSRR. Na plan pierwszy wysuwała się funkcja antagonizowania, taki zresztą charakter miał cały Kongres.

Picasso, bawiąc w Polsce, stawał się tym wewnętrznym innym. Nie identyfikowano się z nim, ale jego obecność pozwalała określić własną tożsamość. Można nawet powiedzieć, że wymuszała określenie tej tożsamości. Postawiono lustro, w którym każdy mógł się zobaczyć i sprecyzować swój stosunek do nowoczesności uosabianej przez Picassa. Była to sytuacja typowo kolonialna: przywieziono wzór – dokonała tego komunistyczna międzynarodówka, której celem było skolonizowanie świata – obiekt pożądania, ale też nienawiści, jednocześnie nasz, ale i inny. Nasz, bo komunista, inny – ze względu na nowatorstwo artystyczne, dla wielu odwrotnie: nasz, bo awangardowy, nowoczesny, ale też inny, bo z Zachodu, a dla innych jeszcze: nasz, bo nowoczesny i z Francji, ale inny, bo komunista.

²⁰ Topolski (1978: 3).

Czołobitne teksty o Picassie wówczas powstające są dziś śmieszne. Spośród wszystkich uczestników Kongresu jedynie Helena Syrkusowa zwróciła w swych wspomnieniach uwagę na sztuczność tej sytuacji. Uważała, że faworyzowanie Picassa i pomijanie Fernanda Légera było niesprawiedliwe. W 1978 r. w 30. rocznicę wrocławskiego spotkania pisała: „Podczas Kongresu byłam zgorziona sensacją, jaką wzbudziło jego przybycie, i krzywdą, jaką w związku z tym wyrządzono Légerowi”²¹. Również we wspomnieniu zamieszczonym w książce pod redakcją Mieczysława Bibrowskiego wyraziła swą dezaprobatę dla zlekceważenia Légera²². Jednak w 1948 r. włączyła się w chór adorujących Picassa, towarzyszyła mu wraz z mężem w podróżach po Polsce, zaprosiła do własnego domu i urządziła tam towarzyskie spotkanie, na którym artysta znowu był gwiazdą skupiającą uwagę innych. W 1955 r. w artykule napisanym po śmierci Légera Bohdan Urbanowicz nawiązał do incydentu, jaki zdarzył się na Kongresie: „Picasso był widziany przez wszystkich, był sensacją Konferencji i Wrocławia. Léger siedział za stołem delegacji francuskiej ze słuchawkami na uszach i słuchał różnych wypowiedzi. Wyjechał, niezauważony przez nas, przed zakończeniem Kongresu”²³. Urbanowicz uznał to za odbicie zazdrości o Picassa, dziś można jednak sądzić, że Léger wyjechał, ponieważ nie zgadzał się z wypowiedzią Fadijewa, a także innych komunistycznych ideologów, według których odpowiedzialność za groźbę wojny ponosili Amerykanie i Francuzi egzystencjaliści. Léger przez lata wojny mieszkał w Stanach Zjednoczonych, wrócił do Paryża dopiero w 1946 r. i nadal miał zamówienia zza oceanu. Może prosta przyzwoitość nie pozwoliła mu słuchać tych propagandowych wystąpień, może bał się, że zamówienia zostaną cofnięte. Z drugiej strony, ze względu na pobyt w Ameryce artysta po prostu nie nadawał się na komunistycznego idola. Nie jest do końca pewne, jak było z tą ucieczką Légera; w innych wspomnieniach jest mowa, że wprawdzie wyjechał z Wrocławia, ale do Warszawy, gdzie Stanisław Lorentz zorganizował mu krótki pobyt i spotkania z artystami²⁴.

W czasie jednej z kolacji w hotelu Monopol we Wrocławiu, gdzie byli zakwaterowani co znamienitsi goście, Picasso rozebrał się do pasa, ponieważ było mu gorąco²⁵. Podobnie zachował się później podczas wizyty w Krakowie i chyba jeszcze

raz, kiedy jechał autobusem. Te informacje są na tyle niedokładne, że trudno ściśle ustalić, ile razy się to zdarzyło. Nagi bóg, satyr, artysta 67-letni o silnej budowie przeżył swe ciało przed zdumionymi gośćmi Kongresu, nie liczył się z konwenansami, mówiąc ciałem, że jest prostym człowiekiem, postępującym zgodnie ze swymi biologicznymi odczuciami, a jednocześnie, że jest sławnym artystą, któremu wolno więcej niż innym, który może sobie pozwolić na ekstrawagancję i w sztuce, i w życiu. Rozbierając się, podkreślał swą męskość, którą tak lubił epatować. Blisko 50 lat później ten performans męskości został przedstawiony jako akt politycznego sprzeciwu. Według słów Jerzego Sołtana Picasso, rozbierając się, chciał zmanifestować swoje niezadowolenie z przebiegu obrad: „tak był [...] zbrzydzone – mówcami i sztuczną atmosferą – że, jak wieść głosi, na którymś zebraniu, kiedy z kolei znalazł się za stołem prezydiatnym z największymi znakomitościami Kongresu, postanowił swoje uczucia niesmaku jakoś wyjaśnić. [...] Wszyscy zebrani byli na ciemno, w odpowiednich »dwurzędówkach« – tacy świeżo upieczeni działacze snobistycznie komunistyczni – i cierpieli w upale. On zaś stwierdził, że mu gorąco i postanowił rozebrać... Zdjął, jak w Paryżu radośnie mówiono, nawet i koszulę, demonstrując siwo owłosioną pierś, co wywołało odpowiednią konsternację”²⁶.

Jaka była intencja artysty, tego nie wiemy na pewno, ale niewątpliwie należy unikać podporządkowywania obrazu (działania Picassa) dyskursowi na jego temat, „którego to dyskursu obraz może być w najlepszym razie ilustracją”²⁷. Dyskurs dotyczący Kongresu i jego uczestników zakładał (i zakłada nadal), że wszyscy działali w imię idei pokoju, a najwięksi artyści na pewno myśleli właściwie, więc nie mogli poddawać się politycznej demagogii. Sołtan przetworzył zasłyszaną opowieść według tego właśnie wzoru.

Picasso przybył do Wrocławia jak bóg – z nieba. Oczywiście, większość gości przyleciała samolotami, zachowały się liczne zdjęcia z powitań kolejnych delegacji właśnie na lotnisku. Jednak Picasso leciał samolotem pierwszy raz, do czego podobno z pewnym trudem namówili go polscy organizatorzy Kongresu. Wszystkie gazety rozpisywały się o tym fakcie, co znalazło odbicie również we wspomnieniach. Artysta był zachwycony widokiem pól z góry, ponieważ przypominały mu jego kubistyczne obrazy²⁸.

²¹ Syrkus (1978: 28).

²² Syrkus (1979: 93).

²³ Urbanowicz (1955: 3–4).

²⁴ Lorentz (1978: 4); Zychowicz (2012: 10–11).

²⁵ Bibrowski (1979a: 49).

²⁶ Sołtan (1996: 44).

²⁷ Bal (2012: 301).

²⁸ Bibrowski (1979a: 37).

Picasso był bogiem i władcą – władał sztuką współczesną – i jako łaskawy władca przywiózł dary: dwadzieścia ceramicznych talerzy, najnowsze dzieła artysty. Wcześniej nieekspozowane, miały dla samego Picassa wartość nowości, którą chciał się pochwalić. Toteż bardziej interesowało go to, co sądzą o jego talerzach znajomi spotkani na Kongresie, niż same obrady. „W czasie obrad – wspominał Urbanowicz – Picasso wyciągnął z sali Erenburga i Pudowkina, swych dawnych przyjaciół i nowych, ciągnął pod ramię do swej sali, jak niecierpliwy chłopak pytał ich o zdanie, o ocenę”²⁹. Przywiezione do Polski talerze już tu zostały, artysta ofiarował je Muzeum Narodowemu w Warszawie. Dar ten nosił cechy potlaczcu, a więc w swej istocie upokarzał obdarowanego, ceramika nie była bowiem traktowana jako pełnowartościowe dzieło sztuki, jako sztuka wyższa. W wielu artykułach komentujących wówczas gest Picassa starano się udowodnić wartość daru, nobilitując rzemiosło, ale nie ze względu na jego arcyzm, lecz jako sztukę demokratyczną, wywodzącą się z pracy ludu. Sam Picasso tak właśnie przedstawiał swoje zainteresowanie ceramiką. Z różnych prasowych wypowiedzi można też wnioskować, że wyczuł pewną niestosowność tego kruchego daru dziwnie kontrastującego ze zburzonym krajem, w którym wszystko zdawało się potłuczone. Obiecał wówczas ofiarować również inne swoje prace, ale nie do końca się z tego wywiązał – darował jedynie serię grafik *Kobieta w polskim okryciu*³⁰.

O talerzach Picassa mówiono i pisano, prawie zupełnie pomijając inne wystawy odbywające się przy okazji Kongresu, nawet wystawę radzieckich książek, a także zorganizowaną w gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego ekspozycję 16 dzieł współczesnego malarstwa francuskiego. Pokazano na niej pojedyncze prace wielu wybitnych artystów, takich jak Henri Matisse, Fernand Léger, Pierre Bonnard, André Lhote, Marc Chagall i sam Picasso, a także czołowych realistów tamtej epoki, jak Boris Taslitzky, André Fougeron i Édouard Pignon. Po pewnych zmianach w tym zestawie i dodaniu kolejnych 22 dzieł zostały one pokazane wraz z ceramiką Picassa w Muzeum Narodowym w Warszawie. Katalog wystawy poprzedzał tekst pióra francuskiego historyka sztuki Pierre’a Moisy oraz krótki wstęp, zapewne autorstwa Stanisława Lorentza, pełen górnolotnych frazesów: „Dyrekcja Muzeum Narodowego poczuwa się jednocześnie do obowiązku, który dyktują uczucia wdzięczności i wzruszenia. Skupiają się one dokoła postaci Pabla Picassa, na-

szego niedawnego gościa. Wzruszenia, bo Jego to ręka skreśliła odważną linią sylwetę nowej, surowej Syreny na ścianie jednego z domów zburzonego do niedawna miasta; wdzięczności – bo Jemu osobiście zawdzięcza Muzeum Narodowe szczodry dar w postaci 20 znakomitych ceramik mistrza”³¹.

Picasso był bogiem, należało więc złożyć mu daninę. Obok rozlicznych prezentów, którymi został obdarowany na przykład w czasie wizyty w krakowskich Sukiennicach, otrzymał jedno z najwyższych polskich odznaczeń – Krzyż Komandorski z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski³². Właściwie nie wiadomo za co: czy za 20 ceramicznych talerzy i sam fakt, że był artystą-komunistą, czy za to, że dał sobą manipulować? W Polsce nie było tradycji honorowania artystów, a szczególnie obco-krajowców, tak wysokimi odznaczeniami państwowymi. Przed wojną tylko Leon Wyczółkowski i Józef Mehoffer dostąpili tego zaszczytu. Był to więc kolejny gest władzy, którego znaczenie nie zawierało się w samym akcie odznaczania, ale, mówiąc współczesnym językiem, w pozycjonowaniu innych, wywoływaniu poczucia krzywdy i konfliktowaniu.

Picasso był jak święty obraz obwożony po miejscach, w których należy wzniecić kult. A tam, gdzie nie można go było „wystawić” w celach kultowych, pojawiały się wizerunki. Wśród zdjęć z Kongresu przeważają fotografie ukazujące właśnie Picassa. Artysta był we Wrocławiu, Warszawie, Krakowie i Oświęcimiu. Zwiedzał, interesowało go to, co egzotyczne: świątki ludowe i średniowieczne, wyszywane wzory na podhalańskich kozuszkach, lajkonik itp., co oczywiście jest zrozumiałe, i to, co w jakiś sposób było mu bliskie. W Muzeum Narodowym w Warszawie zwrócił uwagę na obraz znanego mu Tadeusza Makowskiego, poza tym sztuka współczesna go nie interesowała, a przecież było jej we Wrocławiu bardzo dużo, i to różnorodnej, przede wszystkim na „Wystawie Ziemi Odzyskanych”, która stanowiła tło obrad Kongresu. Z programu obrad wynika, że jego uczestnicy nie mieli czasu na zwiedzanie WZO, ale musieli przechodzić przez plac między Pawilonem Czterech Kopuł, gdzie miała miejsce główna propagandowa część wystawy, a Halą Stulecia, wówczas już zwaną Halą Ludową, gdzie odbyło się otwarcie obrad, a na zakończenie wiec z udziałem mieszkańców Wrocławia. Tę przestrzeń zorganizował/zaadaptował na potrzeby wystawy Marek Leykam, ustawiając w poprzek dziedzińca trzy łuki symbolizujące trzy lata pokoju i odbudowy. Centralnie wzniesiono iglicę projektu Stanisława Hempla, która

²⁹ Urbanowicz (1955: 3–4).

³⁰ Bibrowski (1979a: 57).

³¹ Katalog (1948).

³² Taki sam order otrzymał wówczas również Paul Éluard.

części uczestników Kongresu powinna być przypominać polski pawilon na wystawie w Paryżu w 1937 r. i stojący tam podobny maszt tego samego konstruktora³³. Całości dopełniał drewniany most przerzucony między dwoma bocznymi pawilonami wystawowymi. Była to więc koncepcja abstrakcyjna, odwołująca się do prostych symboli i funkcjonalna zarazem³⁴. Nie było tu żadnych rzucających się w oczy symboli triumfu czy polskiej państwowości, przeciwnie – całość była zdominowana przez wzniesione w latach 1911–1913 budowle projektu Maxa Berga (Hala Stulecia) i Hansa Poelziga (Pawilon Czterech Kopuł).

Obok „przed Pawilonem Czterech Kopuł, stały tryptyki Jana Cybisa i Jerzego Wolffa oraz sześć witraży Stażewskiego i Urbanowicza [...] umiarkowane w deformacji, o légerowskim kolorycie”, które według recenzji Jana Lenicy realizowały „całkowicie swoje zadanie: przykuwają uwagę, są monumentalne”³⁵. Wejście do pawilonu flankowały cztery płaskorzeźby dłuta Xawerego Dunikowskiego będące modelami rzeźb Pomnika Powstańców Śląskich na Górze św. Anny. W Hali Ludowej wystrój wnętrz zaprojektował Tadeusz Gronowski, miał on zmonumentalizowany, klasycyzujący charakter ciężący już wyraźnie ku sztuce socrealistycznej, podobnie jak znajdujący się tam również portret Pstrowskiego namalowany przez Feliksa Kowarskiego. Jak można przypuszczać na podstawie wspomnień, Picasso nie interesował się wystawą, nie spotykał się z artystami, chyba że z tymi, których znał wcześniej, jak Xawery Dunikowski; inni go nie obchodzili. Feliks Topolski, wspominając Kongres oraz przypadkowe i niezbyt miłe spotkanie z Picassem, zanotował: „Uświadomiłem sobie, że indywidualni intelektualści w ramach międzynarodowych zgromadzeń stają się pionkami strategii politycznych”³⁶. Jego wypowiedź z 1978 r. była głosem z zewnątrz, spoza żelaznej kurtyny, i różniła się od słów tych, którzy wciąż podtrzymywali zainicjowany we Wrocławiu performans. Mit modernizmu dogorywał we Wrocławiu, jego wcieleniem był Picasso. Swą obecnością służył on politykom, sam będąc przez nich unieszkodliwiany w trakcie performansu, którego znaczenie trudno nam wciąż oddzielić od dyskursu toczącego się wokół niego i przezeń wznieconego.

Bibliografia

- Bal 2012 = Mieke Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.
- Bernatowicz 2006 = Bernatowicz Piotr, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Universitas, Kraków 2006.
- Bibrowski 1979 = Bibrowski Mieczysław (red.), *Picasso w Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Bibrowski 1979a = Bibrowski Mieczysław, *Picasso i Kongres*, [w:] *Picasso w Polsce*, red. Mieczysław Bibrowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979: 25–80.
- Bikont, Szczęsna 2006 = Bikont Anna, Szczęsna Joanna, *Wojowniczy głos w obronie pokoju, czyli intelektualści wobec dziejowych konieczności*, [w:] Anna Bikont, Joanna Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006: 102–121.
- Borejsza 1948 = Borejsza Jerzy, *Pokój – po wrocławsku*, „Odrodzenie”, 34 (1948): 1.
- Faryna-Paszkiwicz 2009 = Faryna-Paszkiwicz Hanna, *Demobil pawilonowy. Powystawowe losy kilku obiektów*, [w:] *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007 roku*, red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa 2009: 201–214.
- Folga-Januszewska 2002 = Folga-Januszewska Dorota, *Picasso. Przemiany*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002.
- Jassem, Minorski 1948 = Jassem Michał, Minorski Jan, *Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu*, „Architektura”, 10 (1948): 1–33.
- Katalog 1948 = *Współcześni malarze francuscy oraz ceramika Pabla Picassa ofiarowana przez autora Muzeum Narodowemu w Warszawie*, listopad–grudzień 1948, Warszawa 1948.
- Lenica 1948 = Lenica Jan, *Zagadnienia plastyczne Wystawy Ziem Odzyskanych*, „Odrodzenie”, 37 (1948): 6.
- Libera 2013 = Libera Antoni, *Widok z góry i z dołu*, [w:] Antoni Libera, *Niech się panu darzy*, Biblioteka „Więzi”, t. 285, Warszawa 2013.
- Lorentz 1978 = Stanisław Lorentz, *Wierzę głęboko, że ludzkość pokona swe słabości*, „Odra”, 4 (1978): 3–7.
- Murawska-Muthesius 2009 = Murawska-Muthesius Katarzyna, *Modernism between Peace and Freedom: Picasso and Others at the Congress of Intellectuals in Wrocław, 1948*, [w:] *Cold war modern design, 1945–1970*, Victoria & Albert Museum, London 2009: 33–41.

³³ Faryna-Paszkiwicz (2009: 209–210).

³⁴ Jassem, Minorski (1948: 3).

³⁵ Lenica (1948: 6).

³⁶ Topolski (1978: 3).

- Parandowski 1978 = Parandowski Jan, *Wspomnienie z wrocławskiego Kongresu*, „Odra”, 5 (1978): 3–5.
- Sołtan 1996 = Sołtan Jerzy, *Rozmowy o architekturze*, rozmawiał Andrzej Bulanda, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa 1996.
- Syrkus 1978 = Syrkus Helena, *Architekturze pokoju*, „Odra”, 7–8 (1978): 26–32.
- Syrkus 1979 = Syrkus Helena, [Wspomnienia], [w:] *Picasso w Polsce*, red. Mieczysław Bibrowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979: 92–98.
- Topolski 1978 = Topolski Feliks, *Konfrontacje Kongresowe*, „Odra”, 7–8 (1978): 3.
- Urbanowicz 1955 = Urbanowicz Bohdan, *Fernand Léger*, „Przegląd Artystyczny”, 3–4 (1955): 3–4.
- Woźniczka 1988 = Woźniczka Zygmunt, *Wrocławski Kongres Intelktualistów w Obronie Pokoju*, „Kwartalnik Historyczny”, 2 (1988): 131–157.
- Zychowicz 2012 = Zychowicz Karolina, *Nieudane odwiedziny. Léger na Światowym Kongresie Intelktualistów w Obronie Pokoju (1948)*, [w:] *Granice recepcji. Sztuka polska wobec sztuki obcej*, red. Małgorzata Kotowska-Łysiak, Marcin Lachowski, Lublin 2012: 9–28.

Picasso in Poland once again

(summary)

Pablo Picasso's visit to Poland to attend the World Congress of Intellectuals in Defence of Peace became the subject of numerous articles, reminiscences and studies. The Congress took place in Wrocław from the 25th to the 28th of August 1948 and the background for the Congress was the Exhibition of the Reclaimed Lands. The artist also visited Warsaw and Cracow and visited the

concentration camp in Auschwitz. Knowledge regarding the Congress is still incomplete and is still a subject for debate beginning during the PRL period (the Polish People's Republic). In newer studies concerning Picasso's visit to Poland, the most common opinion is that he was used by the Communist Authorities for their legitimisation, confirming their openness for modernness both towards recipients in the overran countries after 1945, especially in Poland, as well as towards the public in the West. There was a prevailing perception showing Picasso having a great time in Poland, they wanted to create the impression that it was fantastic here and modern art has its own unique position. From today's perspective, it is clear that the authorities did not need legitimisation, that they did not care much what others thought, for which the best proof was including a paper in the Congress debate by the writer Alexander Fadejew in which he attacked American and French writers. He became the spark of a conflict, which was only apparently stifled in the following days of the debate. The fundamental goal of the Congress in the minds of the Communists was to antagonize the intellectuals who came to Wrocław from various parts of the world. Picasso with his very presence also antagonised – the avant-garde with the traditionalists, the Francophiles with the supporters of art based on national traditions, the Communists with the Anti-Communists, the French delegates present at the Congress with themselves and Polish artists as a whole. The debate concerning the Congress and its participants assumed (and still assumes today) that everybody acted in the name of the concept of peace, and so they could surrender to the political demagogy, they were sincere and honest in their actions. Meanwhile, everything was being manipulated by the Soviets and only a few realised this. Felix Topolski, remembering the Congress and his accidental and unpleasant meeting with Picasso, noted "I realised that individual intellectuals attending an international gathering become pawns of political strategy."