

**Uniwersytet Warszawski**  
**Wydział Polonistyki**  
**Instytut Kultury Polskiej**

**Tomasz Filiks**  
nr albumu: 258251

# **Obraz jako narzędzie walki**

Malarska próba Pabla Picassa opisanie doświadczenia bombardowania

Praca magisterska  
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

**Praca magisterka**  
**napisana pod kierunkiem**  
**Prof. dr. hab. Rocha Sulimy**

**Warszawa**  
**2013**

## **Streszczenie**

Stworzona w 1938 roku *Guernica* jest jednym z najwybitniejszych arcydzieł malarstwa w historii. Praca ta ma na celu prześledzenie drogi jaka towarzyszyła powstaniu obrazu, jak i kolejnych etapów, które doprowadziły do wykrystalizowania się statusu dzieła, jako manifestu antywojennego. Staram się zrekonstruować przyczyny wybuchu wojny domowej oraz opowiedzieć o baskijskim mieście, które szczególnie ucierpiało w wyniku jej trwania. Zastanawiam się nad rolą jaką w dwudziestowiecznych konfliktach zbrojnych pełniło bombardowanie. Podejmuję próbę wpisania obrazu Picassa w jego twórczość, ale także pokazania roli *Guerniki* w konkretnych momentach historycznych. Interesuję mnie również katalog kontekstów, najszerszy z możliwych, w których obraz występował.

## **Słowa kluczowe**

*Guernica*, Hiszpańska Wojna Domowa, Picasso, kubizm, bombardowanie, Expo '37, Museum of Modern Art, sztuka polityczna, manifest antywojenny, walka o pokój

## **Temat pracy dyplomowej w języku angielskim**

Painting as an instrument of battle. Pablo Picasso's pictorial representation of the experience of bombardment.

## **Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)**

14.7 kulturoznawstwo

**„Filozofia, literatura, sztuka muszą być jednak  
na użytek osób, którym nie powybijano zębów,  
nie podbito oczu i nie zwichnięto szczęki.”**

*Witold Gombrowicz, Dziennik*

## **Spis treści:**

Wstęp.....	1
<u>Rozdział I – Miasto</u> .....	4
- Sytuacja polityczna w Hiszpanii przed rokiem 1930.....	4
- II Republika.....	6
- Wojna Domowa.....	8
- Gernika - Stolica Basków.....	16
- Bombardowanie jako element wojny.....	26
- Reakcje prasy anglojęzycznej.....	29
- Reakcje prasy francuskiej.....	32
<u>Rozdział II – Obraz</u> .....	36
- Od Malagi do Paryża – dzieciństwo i młodość Pablo Picassa.....	36
- Lata trzydzieste.....	41
- Picasso a polityka.....	45
- Praca nad Guerniką.....	48
- Obraz.....	51
- Wystawa Światowa w Paryżu.....	55
<u>Rozdział III – Symbol</u> .....	65
- Obraz kwestujący.....	65
- Picasso, autor Guerniki.....	68
- Obraz problematyczny.....	73
- Obraz inspirujący / obraz podróżujący.....	76
- Obraz jako część innego dzieła sztuki.....	81
Podziękowania.....	85
Bibliografia.....	86

## Wstęp

*Guernica*, pozostając jednym z najwybitniejszych arcydzieł malarstwa w historii, jest również trwałym elementem kultury antywojennej. Mimo że już wcześniej sztuka niejednokrotnie była w służbie wojny, pokoju i szeroko pojętej polityki, dopiero obraz Picassa w sposób totalny rozpoczął serię dzieł sztuki – manifestów politycznych, które wykraczają daleko poza ramy lokalnych konfliktów, do których miały być w zamierzeniu komentarzami. Nic dziwnego – doświadczenia XX wieku ze wszystkimi swoimi kataklizmami – dwiema wojnami światowymi, pochodem komunizmu, wojnami biologicznymi czy ogólnoswiatowym zagrożeniem terrorystycznym zuniwersalizowały poczucie braku bezpieczeństwa oraz wszechobecnych agresji i strachu. Funkcja sztuki jako kanału dla pacyfistycznych i antysystemowych wypowiedzi o zasięgu ogólnoswiatowym jest zatem w dzisiejszych czasach niezwykle istotnym zjawiskiem kulturowym.

*Guernica* z założenia miała służyć propagandowym celom republikańskiego rządu Hiszpanii, broniącego kraju przed brutalną agresją rebeliantów generała Franco, jednak niemalże od samego debiutu na paryskiej Wystawie Światowej w 1937 roku obraz poszerzał swoje znaczenie, stając się komentarzem do kolejnych konfliktów zbrojnych, by w końcu posłużyć za świadectwo ostrej krytyki wojny w ogóle i towarzysząc jej okrucieństwom, a ostatecznie zostając artystycznym patronem Organizacji Narodów Zjednoczonych, uniwersalnym apelem o pokój i nieustającym wezwaniem o ochronę ludności cywilnej we wszelkich zbrojnych aktach agresji. Głęboko zanurzona w hiszpańskim kontekście, co przedstawię na dalszych kartach niniejszej pracy, *Guernica* wciąż pozostaje silnym przeżyciem dla widzów z całego świata.

Następująca praca jest próbą prezentacji wszelkich kontekstów, w jakich praca Picassa się pojawiała w ciągu minionych siedemdziesięciu pięciu lat. Chcę podkreślić znaczenie ewolucji w recepcji dzieła, które od komentarza na temat lokalnej tragedii, poprzez uzyskanie statusu totemu narodowego stało się symbolem pacyfizmu i demokracji. Wyjątkowość *Guerniki* polega przy tym na wielości znaczeń,

której niejednokrotnie brakuje współczesnym dziełom o podobnej wymowie. Dzieła te (jak choćby murale Bansky'ego) z założenia dążą w kierunku jak najszerzej uniwersalizacji przedstawień poruszanych przez nich problemów. *Guernica* natomiast wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom, o czym świadczy mnogość jej interpretacji (niekiedy pozostających z sobą w konflikcie o wysokiej temperaturze), które przedstawione zostaną na kolejnych stronach pracy.

W rozdziale pierwszym koncentrował się będę na przedstawieniu genezy konfliktu zbrojnego w Hiszpanii w latach 1936-1939, samych działań wojennych oraz ich pokłosia. Szczególną uwagę zwrócę na bezprecedensowe zbombardowanie przez wojska Franco baskijskiego miasta Gernika 28 kwietnia 1938 roku, które posłużyło za inspirację dla obrazu Picassa.

W rozdziale drugim skupię się na prezentacji biografii artysty ze szczególnym uwzględnieniem wydarzeń, które miały wpływ na prace przy *Guernice*. Picasso, jak wielu innych twórców, transponował (świadomie bądź nie) swoje prywatne doświadczenia na płótna, grafiki i rzeźby. Szczególnie istotne w tym kontekście będą przytoczenie kilku epizodów z dziecięcych lat malarza, które mogły mieć wpływ na ostateczny kształt *Guerniki* oraz analiza biografii politycznej twórcy, pełnej niejednoznaczności. W dalszej części omówię proces i okoliczności powstania samego dzieła, jego miejsce w kontekście historycznym i kulturowym Hiszpanii oraz analizę szkiców tworzonych przez Picassa podczas prac nad obrazem, które pozwalają prześledzić metamorfozę poszczególnych składników *Guerniki*. Pomogą one w przedstawieniu pełniejszych interpretacji dzieła, które będą stanowić podsumowanie tej części pracy.

W trzecim rozdziale przedstawię losy *Guerniki* od końca lat trzydziestych aż po dzień dzisiejszych oraz dziedzictwo, które po sobie pozostawiła w postaci inspiracji i punktu odniesienia dla innych artystów czy uzyskania statusu antywojennego arcydzieła sztuk plastycznych, które posiada po dzień dzisiejszy.

\*\*\*

Aby ułatwić orientację w terminologii, dotyczącej nazw zbombardowanego miasta i dzieła, które do niego nawiązuje, wprowadzam rozróżnienie na określenia

"Gernika-Lumo" (baskijska nazwa pełna) lub "Gernika" (baskijska nazwa skrócona), oznaczającego miasto oraz *Guernica*, które odnosi się do obrazu Picassa. Wszystkie tłumaczenia, których autorzy nie zostali wymienieni w przypisach, są mojego autorstwa.

## Rozdział I MIASTO

### Sytuacja polityczna w Hiszpanii przed rokiem 1930

**R**ok 1896 był punktem zwrotnym w historii państwa hiszpańskiego. Wojna ze Stanami Zjednoczonymi zakończyła się sromotną klęską, w wyniku której od rozległego niegdyś imperium odłączono Kubę, Puerto Rico i Filipiny. Nastąpił definitywny kres mocarstwa, które kiedyś mogło szczycić się mianem państwa, w którym słońce nigdy nie zachodzi.

Korzenie konfliktu, który doprowadził do wybuchu wojny domowej sięgają bardzo głęboko i są związane z wieloletnim brakiem równowagi w hiszpańskiej polityce. Żaden z powoływanych rządów nie decydował się na wprowadzanie chociażby umiarkowanych reform, przez co nie udawało się pozyskać przychylności mas<sup>1</sup>.

Pierwsze dekady XX wieku w Hiszpanii to seria kolejnych tarć społeczno – politycznych, których źródeł można upatrywać w ogólnych tendencjach panujących wówczas w Europie. Ideologiczne konflikty doprowadziły m.in. do rewolucji październikowej, w ich wyniku władzę w Republice Weimarskiej przejął Adolf Hitler, a w Polsce doszło do procesu brzeskiego. Ponadto cały świat pogrążył się w kryzysie gospodarczym, który rozpoczął się słynnym czarnym czwartkiem, a jego konsekwencje były odczuwalne przez wiele lat.

Podczas pierwszej wojny światowej Hiszpania zachowała neutralność, jednak przez cały jej okres kraj pogrążony był w chaosie. „Utrata przez Hiszpanię posiadłości kolonialnych, niewielka rola, jaką odgrywała w szalonym wyścigu ekonomicznym i militarnym, a także trwanie przy archaicznych strukturach państwowych, spychało ją na margines Europy.<sup>2</sup>”

---

1 F. Lannon, *Wojna domowa w Hiszpanii 1936-1939. Fiasko demokratycznego eksperymentu*, Osprey Publishing, Poznań 2010, str. 11

2 *Historia Hiszpanii*, pod red. M. Tuñez de Lara, J. Valdeón Baruque, A. Dominquez Ortiz, [tłum.] S. Jędruciak, Universitas, Kraków 2007, str. 513



Szczególne znaczenie należy przypisać demonstracjom sił organizacji robotniczych, walczących w tym czasie w obronie interesów pracowniczych. Według Frances Lannon: „Pracownicy przemysłu zmagali się z niskimi płacami, nieregulowanymi warunkami pracy, złymi warunkami mieszkaniowymi i brakiem zabezpieczenia socjalnego”.<sup>3</sup> W sierpniu 1917 roku doszło do strajku generalnego, który swym zasięgiem objął wszystkie najważniejsze centra przemysłowe kraju. Przeciwno strajkującym rząd użył wszelkich dostępnych mu środków, w tym armii. Bilans trwającego ponad miesiąc buntu to stu zabitych robotników i blisko dwa tysiące aresztowanych. Kolejne strajki oraz fala żądań autonomii Katalończyków oraz Kraju Basków doprowadziły do kryzysu państwa hiszpańskiego.

Chaos, panujący na Półwyspie Iberyjskim spowodował, że we wrześniu 1923 roku generał Primo de Rivera podjął decyzję o przeprowadzeniu przygotowywanego od dłuższego czasu zamachu stanu. Zamiast nowego rządu powołano wojskowy dyktariat, rozwiązano Kongres, Senat oraz rady miejskie. Zawieszono działalność większości ministerstw i podsekretariatów, a cywilnych gubernatorów odwołano ze swych stanowisk. Przestała również obowiązywać konstytucja oraz wprowadzona została cenzura.<sup>4</sup>

Dyktatura została entuzjastycznie powitana przez burżuazję przemysłową i hierarchię kościelną. Primo de Rivera doprowadził do rozwiązania skomplikowanego i wieloletniego konfliktu marokańskiego, decydując się na ofensywę hiszpańsko-francuską w Maroku, która położyła kres Republice Rifu. Dzięki jego polityce, przejawiającej się choćby w intensywnej walce z bezrobociem, nastąpił okres względnej stabilizacji gospodarczej i napływu zagranicznych kapitałów. Jednak sytuacja ta miała zmienić się diametralnie już w 1929 roku, objawiając się wzrostem długu publicznego i spadkiem wartości pesety. Z coraz większą mocą społeczeństwo wywierało naciski na dyktatora, by ten zrzekł się władzy.

Kres rządów Primo de Rivery nastąpił w 1930 roku, a jego miejsce zajął powołany na premiera generał Berenguera. Liczne robotnicze strajki, studenckie manifestacje i protesty jasno wskazywały, że wynik zbliżających się wyborów municypalnych może nie być dla niego szczęśliwy.

---

3 F. Lannon, *Wojna domowa w Hiszpanii 1936-1939...* str. 11.

4 *Historia Hiszpanii*, pod red. M. Tuñez de Lara... str. 535.

## II Republika

14 kwietnia 1931 roku o zmierzchu król Alfons XIII opuścił Palacio Real, kierując się do Kartageny i stamtąd właśnie udał się na wygnanie. Wiedział już, że w wyborach municypalnych zwyciężyli republikanie (zdobywając przewagę w 41 z 50 stolic prowincji), co oznaczało, że nie mógł już czuć się bezpieczny w swym kraju.<sup>5</sup>

\*\*\*

Powołanie Rządu Tymczasowego rozpałiło w społeczeństwie wielkie nadzieje. Oczekiwano gruntownych reform społecznych i gospodarczych. Społeczna euforia trwała jednak zaledwie kilka tygodni – żaden rząd nie był w stanie spełnić skrajnie różnych oczekiwań mieszkańców kraju. Postulaty burżuazji, klasy robotniczej, studentów i wojskowych były nie do pogodzenia. Dlatego też okres ten w historii Hiszpanii zostanie nazwany później republiką złudzeń.

Mimo tego rząd rozpoczął wielkie reformy od wprowadzenia zmian w trzech obszarach: rolnictwie, oświacie i wojsku. Szczególnie pierwszy z nich miał przysporzyć licznych problemów i doprowadzić do trwałego sporu między bezrolnymi chłopami a burżuazją ziemiańską – pomiędzy 1931 a 1936 konsekwencją powoływania kolejnych rządów było wprowadzenie kilku sprzecznych reform rolnych, przez co przydzielano i odbierano grunty bezrolnym chłopom. Pierwsze dekrety wydane przez rząd republikański zakładały ośmiogodzinny dzień pracy, wprowadzały komitety arbitrażowe (ich zadaniem było rozwiązywanie sporów między rolnikami a ich pracodawcami), uchwalono również nakaz zatrudniania w pierwszej kolejności okolicznej siły roboczej. Dopuszczono też możliwość przejmowania przez państwo prywatnej własności „w przypadku wyższej użyteczności społecznej” i rozpoczęto proces redystrybucji gruntów.<sup>6</sup>

Akty prawne dotyczące armii rozwiązywały kapitanie generalne i cofały awanse przyznane w okresie dyktatury (co bezpośrednio dotknęło Francisco Franco).

---

5 J. Eslava Galan, *Niewiarygodna historia hiszpańskiej wojny domowej*, [tłum.] J. Wąsiński, J. Wołk-Łaniewski, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, str. 10.

6 F. Lannon, *Wojna domowa w Hiszpanii 1936-1939...* str 18

Żeby rozwiązać problem nadmiernej liczby oficerów zaproponowano im przejście na natychmiastową emeryturę, przez co korpus oficerski zmniejszył się o blisko 40%.<sup>7</sup>

Podejmowano też kolejne próby rozdzielania państwa od kościoła. Zniesiono subwencję państwową, rozpoczęto likwidację zakonów jezuickich, wprowadzone zostały cywilne małżeństwa i rozwody oraz ograniczono wpływ księży na edukację szkolną (zakazano im nauczania zarówno w szkołach publicznych jak i prywatnych). Te radykalne kroki doprowadziły do sytuacji, w której kościół stał się ważnym uczestnikiem sporów lat trzydziestych.

W tym czasie rozpoczął się, popierany przez rząd, proces autonomizacji Katalonii i Kraju Basków. Wprowadzono prawo wyborcze dla kobiet oraz obowiązkową i świecką edukację.

Pierwszym wyrazem niezadowolenia pewnej części społeczeństwa był nieudany pucz generała Sanjurjo z sierpnia 1932 roku. Rok później doszło do kolejnej próby zamachu stanu, na której czele stanął tym razem Jose Antonio Primo de Rivera, twórca Falangi i syn byłego dyktatora. Jose Maria Gil-Robles, przywódca prawicowej partii CEDA, po powrocie ze zjazdu nazistów w Norymberdze, rozpoczął tworzenie szerokiej koalicji wyborczej, włączając do swej kampanii retorykę faszystowską. W wyborach parlamentarnych z 1933 roku rozproszonej lewicy nie udało się utrzymać władzy i na szefa nowego rządu powołany został Alejandro Lerroux, popierany przez CEDA – partię, która wybory wygrała.

Niechęć do nowo wybranego rządu, który stopniowo znosił niedawno uchwalone reformy, rosła z dnia na dzień. W październiku 1934 roku doszło do generalnego strajku we wszystkich ważnych ośrodkach przemysłowych. Premier zdecydował się powierzyć generałowi Franco misję tłumienia robotniczego powstania – sprowadzona z Afryki Legia Cudzoziemska potrzebowała kilku dni na jego całkowite zdławienie. W wyniku represji życie straciło 1335 osób, ponad 3000 zostało rannych, a dziesiątki tysięcy zostało bez pracy. Po tych wydarzeniach narodziła się idea powstania Frontu Ludowego, który miał skupiać solidaryzujących się z szykanowanymi.

Kłeskę nowego rządu przypieczętował wybuch afery łapówkowej, w którą zamieszani byli wysoko postawieni funkcjonariusze państwowi. Pogarszająca się sytuacja w kraju doprowadziła do rozwiązania parlamentu i rozpisania nowych wyborów. Tym razem lewicy udało się zawiązać szeroką koalicję pod szyldem

<sup>7</sup> F. Lannon, *Wojna domowa w Hiszpanii 1936-1939...* str. 16.

Frontu Ludowego. Napiętą atmosferę tamtych dni dobrze oddają słowa biskupa Pizzardo: „Nadchodzące wybory staną się walką pomiędzy Chrystusem a Leninem.”<sup>8</sup> Wzajemna nienawiść poszczególnych grup społecznych miała już nie ustąpić, a wygrana Frontu Ludowego w wyborach z lutego 1936 roku tylko przypomniiała o istnieniu dwóch wrogich obozów. Prawica nie mogąc pogodzić się z wynikami wyborów organizowała strajki, manifestacje i różnego rodzaju incydenty, w których prym wiodły oddziały Falangi. Druga strona również nie pozostawała bez winy – odnotowywano liczne akty agresji na przedstawicieli prawicy oraz na lokale partii CEDA, podpalono też kilka kościołów.

\*\*\*

Wieczorem 12 lipca 1936 roku na jednej z głównych ulic Madrytu kilku bojówkarzy Falangi oddało serię strzałów do republikańskiego porucznika Jose del Castillo. Wiadomość o śmierci szybko dotarła do jego towarzyszy, którzy postanowili jeszcze tej samej nocy dokonać odwetu na którymś z liczących się przedstawicieli prawicy. Krążyli po mieście służbową furgonetką, odwiedzając mieszkania kolejnych, potencjalnych ofiar – dopiero pod trzecim adresem udało im się kogoś zastać. Żandarmi w środku nocy zbudzili deputowanego Jose Calvo Sotelo, dokonali szybkiej rewizji mieszkania, po czym zaprowadzono polityka do furgonetki. Tam padły strzały, ciało zaś zostało wyrzucone przy Wschodnim Cmentarzu. Był to precedens, ponieważ pierwszy raz w historii hiszpańskiego parlamentaryzmu obóz rządzący zabił przedstawiciela legalnie działającej opozycji. Niecały tydzień później rozpoczął się pucz, który wkrótce zmienił się w bratobójczą wojnę domową.

## **Wojna Domowa**

W czerwcu 1936 roku rozpoczęły się przygotowania do wojskowego zamachu stanu. Na jego czele stanął generał Mola, próbujący przekonać do swego planu innych generałów, których nowa władza pozbawiła dowództwa. Najważniejszą rolę odgrywali jednak pułkownicy, planowany zamach był więc początkowo buntem sfrustrowanych wojskowych, którym reformy Drugiej Republiki przekreśliły drogę do dalszej kariery.

---

8 Słowa te miał powiedzieć kardynał Pizzardo przedstawicielom Partii Basków w Watykanie, zob.

*Historia Hiszpanii*, pod red. M. Tuñez de Lara... str 561

Prawdopodobnie generał Franco podjął decyzję o przystąpieniu do działań konspiracyjnych dopiero po śmierci Calvo Sotelo.<sup>9</sup>

18 lipca 1936 roku dokonano zamachu stanu. Generał Franco przejął kontrolę nad całym zbuntowanym wojskiem w hiszpańskiej części marokańskiego protektoratu, jednocześnie wprowadzając stan wojenny na Wyspach Kanaryjskich. W tym czasie przygotował też odezwę do narodu hiszpańskiego, w której tłumaczył wojskowy bunt potrzebą zwalczenia „anarchii” i „bezprawia”, które zapanowały w kraju.

Już o ósmej rano, jako pierwsza, informacje o powstaniu podała stacja Unión Radio. Wiadomość błyskawicznie obiegła cały Madryt, początkowo jednak, ze względu na swój zasięg, jej znaczenie zostało zbagatelizowane – najważniejsze poranne dzienniki nie zdecydowały się wspomnieć o rebelii ani słowem.

Tego samego dnia powstanie dotarło na półwysep i przejęte przez rebeliantów zostało pierwsze miasto – wojsko, pod dowództwem generała Queipo de Llano, zaatakowało kluczowe punkty Sewilli. Generał potrzebował jeszcze czterech dni by pokonać walczącą na przedmieściach Gwardię Szturmową i przejąć całkowitą kontrolę nad jednym z najważniejszych hiszpańskich miast. Dzień później generał Mola wydał rozkaz o wszczęciu rebelii w Nawarze, a już o świcie cały półwysep ogarnięty był powstańczym płomieniem. Rozpoczęły się egzekucje znanych działaczy robotniczych i wojskowych oddanych Republice.

Manuel Azaña, po dymisji premiera Casaresa, zdecydował się podjąć próbę stworzenia nowego, pojednawczego rządu, przekazując tekę premiera Martinezowi Barrio. Po całonocnych próbach porozumienia ze zbuntowanym wojskiem, Barrio poniósł klęskę. Zdał sobie sprawę z fiaska podczas rozmowy telefonicznej z generałem Molą, który kategorycznie stwierdził, że na kompromis jest już za późno. W tej sytuacji Azaña zaproponował na stanowisko premiera Jose Giral y Pereirę. Jego rząd szybko zezwolił na wydanie broni ochotniczym oddziałom organizowanym przez syndykaty oraz partie lewicowe i robotnicze.

Zarówno Gwardia Cywilna, jak i Gwardia Szturmowa pozostały lojalne wobec władzy republikańskiej. Giral mógł także liczyć na niemal całą flotę marynarki wojennej oraz na większość sił powietrznych. Wiernymi republice pozostały miasta takie jak Madryt, Barcelona i Bilbao.

Tymczasem po stronie rebeliantów stanęły już Nawarra, Stara Kastylia, Rioja i Galicja. Podczas gdy Franco próbował przerzucić swoje stacjonujące w Maroku

<sup>9</sup> Zob. J. Eslava Galan, *Niewiarygodna historia hiszpańskiej wojny domowej...* rozdz. 4.

odziały na półwysep, generał Mola przygotowywał się do marszu na stolicę. Wyznaczony na przywódcę powstania generał Sanjurjo zginął w katastrofie lotniczej, próbując przedostać się do kraju.<sup>10</sup> Zaplanowane na pierwszy etap rebelii cele – opanowanie stolicy i ważniejszych miast, kontrola nad komunikacją i transportem oraz przejęcie finansów państwa – nie zostały zrealizowane.

Niespełna dwa tygodnie od wybuchu powstania, mimo braku stałych linii frontu, Hiszpania podzielona była na dwie części. Kierunek rozwoju wydarzeń zależny był przede wszystkim od sytuacji w Madrycie i Barcelonie. Rozwiązanie kryzysu utrudniała eskalująca anarchia, panująca po obu stronach konfliktu. Pucz nie był sterowany odgórnie przez centralną jednostkę, a każdy z czterech dowódców działał na własną rękę.

Głównymi problemami strony republikańskiej były dezorganizacja armii (tylko 20% kadry oficerskiej opowiedziało się po stronie rządu) oraz powszechne dezercje funkcjonariuszy państwowych, w tym policjantów i dyplomatów. Komitety Frontu Ludowego, które pełniły rolę lokalnej władzy w obszarach kontrolowanych przez republikanów, pomagały organizować oddziały milicji ludowej. Oddziały te, choć niewyszkolone i często pozbawione odpowiedniego uzbrojenia, stały się zalążkiem regularnej armii. Zapaść podstawowych struktur państwowych doprowadziły do aktywizacji centrali związkowych, które objęły kontrolę nad aparatem administracyjnym oraz nad służbami publicznymi – w tym nad kolejną, telekomunikacją i dostawcami energii elektrycznej. Z kolei na wsiach zaczęły tworzyć się kolektywy agrarne, przejmujące ziemie po porzuceniu ich przez właścicieli po 18 sierpnia. W całej Hiszpanii rosła panika przed wszelkimi formami instytucjonalnymi, które mogłyby określać sympatie polityczne - wielu obywateli nie chciało być kojarzonym z żadną ze stron konfliktu. Jak opisywał Juan Eslava Galán:

„Cały szereg innych organizacji bierze przykład z ugrupowań partyjnych i dokonuje samorozwiązania – tak na wszelki wypadek. Wśród nich zdarzają się wspólnoty tak apolityczne jak Krajowy Związek Kierowców Samochodowych, Stowarzyszenie Pracowników Smażalni Ryb czy też

---

<sup>10</sup> Śmierć generała Sanjurjo i generała Elimila Moli jest źródłem wielu teorii spiskowych, które wskazują, że katastrofy ich samolotów były częścią planu Franco przejęcia władzy. Zob. J. Eslava Galan, *Niewygodna Historia Hiszpańskiej Wojny Domowej*, rozdz. 6 Walizeczka Sanjurjo.

## Zrzeszenie Producentów Krzesel Trzcinyowych.<sup>11</sup>”

Rebelianci stanęli przed dylematem – możliwością okupacji zajętych terenów w oczekiwaniu na zewnętrzną pomoc albo intensyfikacją działań w celu przekształcenia puczu w wojnę domową. Obie drogi związane były z koniecznością zainteresowania sprawą państw, którym na rękę było zwycięstwo prawicy. Wojsko rebeliantów potrzebowało przede wszystkim nowoczesnego uzbrojenia, amunicji i samolotów – jasne było, że strona która pierwsza zdobędzie potrzebne środki do prowadzenia walk przejmie inicjatywę.

Franco zdecydował się zabiegać o pomoc dla rebeliantów w Rzymie i Berlinie. Zarówno Hitler jak i Mussolini zgodzili się wysłać swe oddziały do walczącej Hiszpanii, dzięki czemu z Maroka przez Cieśninę Gibraltarską przedostało się trzy tysiące żołnierzy oraz dziesięć baterii artylerii polowej. Pomoc państw faszystowskich przejawiała się przede wszystkim w dostawie sprzętu wojskowego przez granicę portugalską lub drogą morską – była to oferta równoznaczna z zaciągnięciem u tych państw kredytów, które miał być spłacone po zakończeniu wojny.

Rząd w Madrycie nie mógł liczyć na pomoc Francji. Choć Leon Blum, francuski premier, początkowo przychylił się do prośby Girala o wsparcie, szybko zmienił zdanie, ulegając presji rządzących Anglią konserwatystów. 9 września 1936 roku, z inicjatywy Francji i Wielkiej Brytanii, powołany został Komitet Nieinterwencji. Tej działającej przez ponad dwa lata organizacji nie udało się powstrzymać Niemiec i Włoch przed pomocą puczystom, była za to skuteczna w utrudnianiu prowadzenia wojny stronie republikańskiej, blokując dostawy broni. Szczególnie ucierpiało na tym lotnictwo, ponieważ każdy samolot, który wylądował na terytorium Francji, był internowany<sup>12</sup>.

Dwie trzecie hiszpańskiej rezerwy złota z *Banco de España* zostało zdeponowane w Moskwie i miało być gwarancją ciągłości dostaw sprzętu wojskowego. Związek Radziecki nie wywiązywał się w pełni ze swych obietnic, ponieważ dostawy te były nieregularne i przychodziły falami. Poza tym sowieci ograniczyli wsparcie personalne do doradców wojskowych i technicznych oraz pierwszych pilotów i czołgistów, którzy mieli instruować jak korzystać z radzieckiego sprzętu.

W pierwszych dniach sierpnia Franco przeniósł się do Sewilli wraz z całym

---

11 J. Eslava Galan, *Niewygodna Historia Hiszpańskiej Wojny Domowej*, str 70

12 *Historia Hiszpanii*, pod red. M. Tuñez de Lara... str. 579.

swym sztabem, z czym rozpoczął się kolejny etap konfliktu, zwany „wojną kolumnową” – typowy dla hiszpańskich dowódców sposób prowadzenia walki. „Wojna kolumnowa charakteryzowała się dużą manewrowością, brakiem stałych linii frontu, niewielkimi, lecz silnie uzbrojonymi oddziałami, wspieranymi jedną albo dwiema bateriami artylerii i odpowiednim zapleczem.<sup>13</sup>”

Większość walk z tego okresu toczyła się o miejscowości, które otworzyłyby drogę na Madryt. Trudno mówić o przewadze którejkolwiek ze stron, bowiem zarówno siły rządowe jak i puczyści zdobywali kolejne miasta – kolumny republikańskie przejęły Alcalę, Guadalajarę i Toledo, rebelianci z kolei zajęli Meridę, Badajoz, Malagę i Talaverę de la Reina.

Warto zauważyć, że większość spośród 150.000 osób, które poniosły śmierć podczas wojny domowej, zginęła w pierwszych miesiącach konfliktu, tj. do listopada 1936 roku<sup>14</sup>. Obie strony konfliktu dopuszczały się masowych zbrodni, jednak po stronie puczystów były one powszechnie tolerowane, traktowano je jako „wojenną konieczność”. Sprzyjał temu brak centralnego ośrodka władzy, a duża ilość dowódców, nie tylko wojskowych, lecz także politycznych (np. działacze Falangi), sprzyjała eskalacji masowych represji. Szczególnym okrucieństwem wyróżniali się żołnierze marokańscy i legioniści, którzy dokonali licznych zbrodni na ludności cywilnej, głównie w Andaluzji.

Tymczasem republikańskie nie chcieli dostarczać argumentów antyrządowej propagandzie i wstrzymywali się od stosowania krwawego terroru jako narzędzia politycznej broni. Inicjatywę w tej kwestii przejęły jednak komitety ludowe, nad którymi trudno było zapanować. Szczególnie krwawa okazała się noc z 20 na 21 lipca, kiedy na ulicach Madrytu milicjanci i oddziały patrolowe poszukiwały domniemanych podpalaczy miejskiego więzienia – śmierć poniosło wiele przypadkowych osób, które nie były zaangażowane w pomoc rebeliantom. Kolejną falę masowych mordów w Madrycie sprowokowała wiadomość o zbliżaniu się do stolicy wojsk frankistowskich (na początku listopada 1936 roku). W sumie lista udokumentowanych ofiar wojsk republikańskich obejmowała 2750 nazwisk. Poza wszelką kontrolą znalazły się również uzbrojone grupy wieśniaków, którzy na własną rękę poszukiwały wrogów Republiki.

Panowało w tym czasie ogólne przeświadczenie, że łatwiej zachować życie idąc

---

13 Ibidem, str. 573.

14 Ibidem, str. 574.



na front niż zostając w domu:

„W małych miejscowościach marne ma szanse na ocalenie ten, kto ostał się po nieodpowiedniej stronie – wszyscy wszyskich znają po sąsiedzku i to samo tyczy się ich poglądów. W miastach są większe możliwości skutecznego zapadnięcia się pod ziemię bądź anonimowego ukrywania się. Wielu opuszcza swoje domostwa, przebiera się i przenosi do tymczasowych mieszkań, skromnych pensjonatów. W Madrycie niemal siedem tysięcy prawicowych uchodźców gromadzi się w ambasadach, korzystając z ochrony zapewnionej przez immunitet dyplomatyczny.<sup>15</sup>”

Rozmiar rozpętanego terroru dobrze ilustruje odpowiedź pułkownika Yague na pytanie dziennikarza o motywy rozstrzelania wielu tysięcy kobiet i mężczyzn w zdobytym przez rebeliantów Badajoz:

„A jak pan myśli, miałem wlec ze sobą 4000 czerwonych jeńców, kiedy droga mi była każda godzina? A może powinienem ich zostawić na tyłach, w Badajoz, żeby ponownie zaczerwienili miasto?<sup>16</sup>”

We wrześniu junta wojskowa mianowała Franco „generalissimusem sił zbrojnych i szefem rządu hiszpańskiego”. Za główne cele polityczne postawiono odwołanie reformy rolnej, zniesienie laickości w oświacie oraz delegalizację partii politycznych. Z kolei pierwszym i najważniejszym celem działań wojennych miało być zdobycie Madrytu.

Zbliżające się do stolicy kraju wojska rebelianckie zdecydowały o podjęciu gruntownych zmian w siłach republikańskich. Objawiona z całą wyrazistością niemoc gabinetu Girala doprowadziła do rekonstrukcji rządu. Nowy gabinet miał skupiać przedstawicieli wszelkich formacji antyfaszystowskich, a na jego czele miał stanąć Largo Caballero, najpopularniejszy ówczesny przywódca robotniczy. Do rządu weszli zarówno socjaliści, komuniści, anarchosyndykaliści jak i baskijscy nacjonaści. Ich głównym zadaniem była rekonstrukcja prawno-ustrojowa państwa oraz przede wszystkim militaryzacja oddziałów milicji, która miała stać się regularną siłą zbrojną.

---

15 J. Eslava Galan, *Niewygodna Historia Hiszpańskiej Wojny Domowej...* str. 69.

16 *Historia Hiszpanii*, pod red. M. Tuñez de Lara... str. 573.

Do końca września 1936 roku, mimo deklaracji pojedynczych dostojników, kościół nie opowiadał się oficjalnie za żadną ze stron. Zmieniło się to wraz z nominacją Franco na szefa rządu i generalnego dowódcę sił zbrojnych. W tych dniach biskup Salamanki ogłosił list pasterski *Dwa Miasta (Las dos ciudades)*, w którym nazywa wojnę „krucjatą sił Dobra przeciwko siłom Zła”<sup>17</sup>. Prymas kardynał Isidro Goma, który był przedstawicielem Watykanu w strefie puczystów, wydaje swój list w podobnym tonie, tytułując go *Katolicyzm i Ojczyzna (Catolicismo y Patria)*. Tym samym Kościół zaczął pełnić rolę ideologicznej bazy strony frankistowskiej.

Warto dodać, że Kościół był w tym czasie szczególnie doświadczany przez terror wojny domowej. Zarówno duchowni jak i same świątynie, poddawani byli nieustannym atakom:

„W kościele Świętej Carmen anarchista José Olmedo i jego stronnicy bezczeszczą groby w poszukiwaniu ukrytych skarbów i wyciągają zmumifikowane zwłoki starych kanoników, ustawiając je w pozycjach seksualnych nad ciałami przeorysz i pobierając opłatę za możliwość obejrzenia tak powstałej ekspozycji<sup>18</sup>”

Nawet opowiadający się po stronie republikanów George Orwell nie pozostawia złudzeń co do skali represji wobec przyjaznego rebeliantom Kościoła:

„W ciągu sześciu miesięcy mojego pobytu w Hiszpanii widziałem jedynie dwa niezniszczone kościoły, a mniej więcej do lipca 1937 roku nie zezwolono na ponowne otwarcie świątyń i odprawianie w nich nabożeństw, z wyjątkiem jednego czy dwóch kościołów w Madrycie.<sup>19</sup>”

Bitwa o Madryt rozpoczęła się 19 października, a konflikt przybrał charakter wojny pozycyjnej. Rząd został ewakuowany do Walencji. Nastąpiła podwójna militarystyka zagrożonego miasta: podpułkownik Vincento Rojo czuwał nad reorganizacją sił i zwiększeniem potencjału wojskowego, ludność cywilna zaś szykowała się do obrony. Frontalny atak na Madryt trwał prawie trzy tygodnie,

---

17 Ibidem, str. 576.

18 J. Eslava Galan, *Niewygodna Historia Hiszpańskiej Wojny Domowej...* str. 57.

19 G. Orwell, *W holdzie Katalonii*, [tłum.] L. Kuzaj, Wyd. Atext, Gdańsk 1990, str. 52.

w walkach po każdej ze stron stanęło 30.000 żołnierzy. Wśród ochotników po stronie republikańskiej znalazło się 1.500 żołnierzy z XI Brygady Międzynarodowej. Do operacji włączono czołgi i samoloty (niemieckie po stronie frankistów, radzieckie po stronie republikanów). Po dwóch pierwszych próbach zajęcia miasta zakończonych porażką puczystów, do walki włączono 60.000 żołnierzy z oddziału włoskiego wpieranych przez 140 dział artyleryjskich. Oddział dowodzony przez generała Roattę miał dotrzeć do Madrytu od strony Guadalajary. Rozpoczęta w pierwszych dniach marca ofensywa, zakończyła się miażdżącą porażką sił włoskich, którym nie udało się pokonać trzech dywizji republikańskich. Włoscy żołnierze masowo poddawali się i, uciekając z pola bitwy, porzucali znaczne ilości sprzętu i broni. Bitwa pod Guadalajarą zakończyła się 21 marca, a złudzenie o łatwym opanowaniu stolicy zostało rozwiane.

Planowana przez rebeliantów wojna błyskawiczna przeistoczyła się w długotrwały konflikt o poważnych konsekwencjach międzynarodowych. W obliczu porażki Franco musiał przygotować nowy plan strategiczny. Postanowił zmienić punkt ciężkości i zaatakować północne prowincje kraju. Chcąc z jednej strony wykorzystać potencjał ekonomiczny regionu (w tym bogate rudy metali), z drugiej dążył do rozproszenia sił baskijskich. 21 marca Franco podpisał stosowne rozkazy.

\*\*\*

Podczas ewakuacji rządu z Madrytu wywieziono również skarby kultury hiszpańskiej, w tym arcydzieła kolekcji Prado - muzeum, którego dyrektorem kilka miesięcy wcześniej mianowano Pabla Picassa. Wśród dzieł malarskich znalazł się obraz Goi z „czarnego okresu” z dwoma gigantami wyrastającymi z ziemi. Powstały ponad 100 lat wcześniej makabryczny obraz mógłby stać się metaforą wojny domowej:

„Podczas gdy w miasteczku uniwersyteckim trwają walki, kawalkada ciężarówek Piątego Regimentu ewakuuje obrazy z Museo del Prado i przewozi je do Walencji. Pośród płócien Goi znajduje się również i to przedstawiające bijatykę na kije między dwoma mężczyznami zagrzebanymi po kolana w ziemi – idealny symbol toczony przez Hiszpanów zacieklej i bratobójczej walki.<sup>20</sup>”

20 J. Eslava Galan, *Niewygodna Historia Hiszpańskiej Wojny Domowej...* str. 156.

## Gernika - Stolica Basków

Gernika została ufundowana w XIV wieku przez syna Alfonsa XI Kastylijskiego, hrabiego Tello de Castilla. W 1882 wydano dekret, który połączył ją z sąsiednią miejscowością, przez co Villa de Gernika i Anteiglesia de Lumo stały się jednym miastem – Gernika-Lumo. Swoją szybki rozwój zespół miejski zawdzięczał dogodnym połączeniom komunikacyjnym z resztą prowincji. Miasto, ze względu na swoje centralne położenie w okręgu Busturialdea, miało duże znaczenie gospodarcze. Mieszkańcy zajmowali się głównie rolnictwem (uprawą zbóż oraz sadownictwem) i rybołówstwem. Wybuch I wojny światowej w Europie zwiększył zapotrzebowanie na produkcję broni i amunicji – w Gernice powstało kilka prężnie działających fabryk: fabryka broni „Esperanza y Uncete”, fabryki pistoletów „Campogiro”, „Alkar” i „Victoria”, specjalizująca się w produkcji moździerzy fabryka „Valero” oraz największa z nich „Astra”. Między rokiem 1920 a 1936 liczba mieszkańców zwiększyła się z 4.500 do 6.000.<sup>21</sup>

W średniowieczu Gernika była jednym z wielu baskijskich miast, w których pod uświęconym dębem organizowano zgromadzenia dostojników. Od XIV wieku w cieniu wyróżnionego drzewa dwunastu kolejnych władców hiszpańskich przysięgało poszanowanie dla tradycji i praw Kraju Basków.<sup>22</sup> Z czasem rola i znaczenie miasta umacniały się: w XIX wieku Gernika stała się miejscem synonimicznym dla rządów baskijskich. Wtedy to powstał budynek parlamentu (Casa de Juntas, 1826-1836) oraz tekst hymnu baskijskiego „*Gernikako Arbola*” (*Drzewo Gerniki*) autorstwa Josego Marii Iparraguirrego.

Baskowie to jedna z najbardziej tajemniczych grup etnicznych w Europie – jej etnogeneza wciąż nie została potwierdzona.<sup>23</sup> Ten liczący ponad 8 tysięcy lat naród odpierał w swojej historii ataki Rzymian, Wizygotów i Arabów. Silne poczucie

21 *El Bombardeo de Gernika*, pod red. A. Iturriarte Martinez, Gernikazarra Historia Taldea, Gernika-Lumo 2005, str. 8.

22 L. Sebastian Garcia, *Guernica, cuna del Gobierno Vasco. De simbolo foral a simbolo autonomico* [w:] *Gernika y la guerra civil. Simposium: 60 aniversario del bombardeo de Gernika*, pod red. J. Luis de la Granja, Gernikazarra Historia Taldea, Gernika-Lumo 1998, str. 95.

23 A. Cabała, *Najważniejsze problemy polityczne współczesnego świata. Konflikty narodowościowe w Europie. Baskowie*, s.1, <http://www.historycy.org/index.php?act=Attach&type=post&id=5434>, (data wejścia na stronę: 2012-11-28)

tożsamości wzmacniał wspólny język – Euskara, jak wskazuje Agnieszka Cubała: „Oryginalność ich języka, nie przypominającego żadnego innego z używanych w dzisiejszej Europie, skłoniła językoznawców do wysunięcia hipotezy, według której Baskowie mogą być pozostałością autochtonicznej ludności staroeuropejskiej, mieszkającej na kontynencie europejskim jeszcze przed przybyciem plemion indoeuropejskich.<sup>24</sup>” Baskom udawało się bronić swej niepodległości aż do XIV wieku, kiedy to ich ziemie – Euskadi - zostały podzielone między Francję a Hiszpanię. Od XVIII wieku mieszkańcy regionu tworzyli kolejne organizacje, których celem było akcentowanie jedności oraz odrębności na fundamentach wspólnego języka, kultury i tradycji. Radykalizowanie się organizacji walczących o niepodległość związane było z rosnącą niechęcią do Kastylijczyków, która była powodowana kolejnymi rozporządzeniami rządu madryckiego, m.in. o zakazie używania języka baskijskiego w szkołach i urzędach państwowych. Baskowie popierali zarówno Pierwszą jak i Drugą Republikę – w obu przypadkach władze centralne obiecywały szeroką autonomię regionu.<sup>25</sup>

\*\*\*

1 października 1936 roku, podczas spotkania w Walencji, rząd republikański zatwierdził status autonomiczny Kraju Basków. Doprowadziło to do wybrania Jose Antonia Agirre na prezydenta rządu baskijskiego – jego zaprzysiężenie odbyło się tydzień później w Gernice. Pod jego przewodnictwem zjednoczyły się wszystkie lokalne partie (PNV, PSOE, IR, UR, ANV i PCE), co ciekawe, również partia komunistyczna. Prezydent stanął przed ogromnym wyzwaniem: organizacji zarówno wojskowej, jak i administracyjnej całego terytorium. Zadanie to było nadzwyczaj trudne ze względu na toczącą się wojnę domową oraz izolację Kraju Basków.

Baskijskie wojsko, w odróżnieniu od sił republikańskich w innych regionach, nie mogło liczyć na dużą pomoc zagraniczną. W ich szeregach znaleźli się jedynie żołnierze Związku Radzieckiego (reszta półwyspu była z kolei wspierana przez liczne narodowości, w tym Polaków zgrupowanych w XIII Brygadzie Międzynarodowej im. Jarosława Dąbrowskiego). Siły przeciwnika tymczasem mogły liczyć na współpracę Niemców i Włochów i to właśnie lotnictwo tych państw odegrało

---

24 A. Cubała, *Najważniejsze problemy polityczne współczesnego świata...* str. 2.

25 P. Łaski, *Baskijska mniejszość narodowa w Hiszpanii*, „Sprawy Międzynarodowe” 1984, nr 10

najważniejszą rolę w walce z Baskami. Warto dodać, że techniczne zaawansowanie Niemiec wielokrotnie przewyższało siły francuskie, radzieckie czy nawet włoskie.

Stworzone przez marszałka Goeringa Niemieckie Siły Powietrzne Luftwaffe potrzebowały sprawdzianu dla swych zdolności bojowych przed planowanymi operacjami wojskowymi w Europie Zachodniej i Wschodniej. Politykę Rzeszy dobrze oddaje cytata z niemieckiego magazynu „Militar Wochenblatt”, przedrukowana w hiszpańskiej „La Vanguardii” w maju 1937 roku:

„Żadne państwo nie może dziś zrezygnować z bombardowania otwartych miast. Dotychczas bombardowania zabraniało prawo międzynarodowe, ale dziś, ten kto z niego zrezygnuje, będzie musiał liczyć się z przegraniem wojny. Do tej pory tyły wroga nie były objęte walką. Choć można było to zrobić bez żadnego problemu, terytoria te nie były atakowane. Dziś jednak technika ofiarowała ludziom lotnictwo, dzięki któremu nadarza się okazja by podczas trwania walk niszczyć zaplecze przeciwnika.<sup>26</sup>”

Pod dowództwem generała Sperrla powstał Legion Condor, złożony z bombowców i samolotów rozpoznawczych – oddział stworzony specjalnie na potrzeby hiszpańskiej wojny domowej. Początkowo walczył on w południowej części Półwyspu Iberyjskiego, następnie został przeniesiony na północ, w okolice Kantabrii. W styczniu 1937 roku Generalnym Dowódcą Sztabu zostaje Wolfram von Richthofen. Cztery miesiące później Legion Condor liczył już ponad 5.000 mężczyzn (pod koniec wojny liczba ta była trzy razy większa).

31 marca 1937 roku doszło do zbombardowania Durango – był to pierwszy dzień ofensywy krajów koalicyjnych w północnych rejonach Hiszpanii. Niemiecki Legion Condor zaplanował atak na baskijskie miasteczko, nakazując jego wykonanie oddziałom Aviazione Legionaria – lotnictwu włoskiemu – siły te były w tym czasie wbudowane w system operacyjny niemieckiego lotnictwa.

Włoskie samoloty rozpoczęły systematyczny nalot na Durango o 8:30 rano, kontynuując bombardowanie po południu, o 17:45. Celem priorytetowym była ludność cywilna – bomby zostały zrzucone głównie na centrum miasta, w tym na zabytkową starówkę. Zniszczeniu nie uległy żadne znaczące cele militarne, włoskie samoloty omijały fabryki, koszary i drogi wylotowe. Atak nie ograniczał się do zrzucenia bomb,

<sup>26</sup> *Información Extranjera*, „La Vanguardia”, 11 maja 1937, str. 9.

do uciekających mieszkańców strzelano również z karabinów maszynowych, umieszczonych w każdym samolocie nieprzyjaciela. Naloty powtórzono jeszcze dwukrotnie, 2 i 4 kwietnia, jednak w tych dniach miasto było już praktycznie opuszczone.

W wyniku bombardowania zginęło 336 osób, z których zidentyfikowano 276, zrównano z ziemią 71 budynków, a naruszono konstrukcję 321. W tych dniach sąsiednia wioska Elorrio również stała się celem ataków, tu liczba ofiar była mniejsza – zginęło 6 osób.

Spokój panujący w Guernice w tym czasie był pozorny, wyczuwalna była atmosfera napięcia i strachu wobec tego co może się zdarzyć – pojawiły się pierwsze plotki: „*Wszyscy mówili, że nas następnych zbombardują*<sup>27</sup>”. W miejskim urzędzie rozpoczęły się przygotowanie obrony. W tych dniach wielu rodziców zrezygnowało z posłania swoich dzieci do szkoły, często decydowali się na wywiezienie ich do krewnych mieszkających na obrzeżach miasteczka<sup>28</sup>.

Zgodnie z oficjalnymi danymi Gernika- Lumo w lipcu 1937 roku liczyła 5630 mieszkańców, do tej liczby należy jednak dodać sporą grupę uchodźców, ponad 2600 osób, uciekających przed zbliżającym się frontem – znajdował się on 25 km na południe, wzdłuż linii wyznaczonych przez miejscowości Ondarroa, Markina i Eibar. Niektórzy historycy zawyżają te dane, podając liczbę 10.000 osób przebywających w mieście za bardziej prawdopodobną.<sup>29</sup>

Gernika-Lumo była centralnym miastem ważnego regionu rolniczego, dlatego też w każdy poniedziałek odbywał się tam cotygodniowy targ, na którym sprzedawano miejscowe plony i trzodę chlewną. Liczne fabryki ulokowane w obrębie miejscowości sprawiały, że Gernika-Lumo miało również duże znaczenie przemysłowe.

W mieście stacjonowały trzy oddziały sił baskijskich: batalion Seseta, Loyoli i Gernikako Arbola – wszystkie rozmieszczone w miejskich klasztorach. Przygotowano również trzy szpitale polowe. Nie licząc jednego działka maszynowego ulokowanego na szczycie góry Aixerrota, miasto nie posiadało specjalnej ochrony przed atakiem lotniczym.

W niedzielę, 25 kwietnia 1937 roku, Prezydent Aquirre nominował Francisco

---

27 M.J. Cava Mesa, *Memoria colectiva del bombardeo de Gernika*, Bakeaz, Bilbao 1996, str. 94

28 Ibidem, str. 88.

29 Zob. J. A. Echaniz Ortañez, *Genika Lumo en Guerr: El periodo autonomico. Del 7 de octubre 1936 al 25 de abril de 1937*, [w:] *Gernika y la guerra civil. Simposium: 60 aniversario del bombardeo de Gernika*, pod red. J. Luis de la Granja, Gernikazarra Historia Taldea, Gernika-Lumo 1998

Lazkano Delegatem Rządu w Gernice. Fakt ten jest wart podkreślenia, ponieważ tego samego dnia Lazkano wydał znaczący rozkaz – w związku z pogarszającą się sytuacją na froncie oraz znacznym ryzykiem ataku na miasto, delegat podjął decyzję o zawieszeniu targów. Zamknięto najważniejsze drogi wylotowe prowadzące do Bilbao, Bermeo, Lekeitio i Rigoitia. Lazkano podjął również decyzję o odwołaniu meczu piłki ręcznej, który miał odbyć się w poniedziałkowe popołudnie.

Środki bezpieczeństwa okazały się jednak niewystarczające, wielu rolników znalazło sposoby by dostać się do miasta mimo niedogodności. Dlatego właśnie, 26 kwietnia 1937 roku, jak co poniedziałek, w Gernice-Lumo rozpoczął się targ, mniejszy, niż zazwyczaj.

Atak na miasto rozpoczął się o 16:30. Dzwon z kościoła Świętej Marii uderzył na alarm trzykrotnie, przerywając tym samym spokojne popołudnie. Pojawił się pierwszy samolot, który kilkakrotnie okrążył miasto, by zrzucić trzy pierwsze bomby eksplodujące. Był to początek trzygodzinnego bombardowania.

Samoloty nieprzyjaciela docierały do Gerniki z lotnisk w Vitorii (oddalonej 50 km od Gerniki-Lumo) i z Burgos (135 km na południowy-zachód). Warto wyliczyć typy maszyn użytych w akcji przeciwko tej małej miejscowości by zdać sobie sprawę jak potężnych środków użyto podczas operacji. Oddział włoski składał się z samolotów typu Savoia-Marchetti-79, zaopatrzone w cztery działa maszynowe, który mógł przenieść 1.000 kg bomb oraz z samolotów bojowych typu Fiat-CR 32 z działami 12,7 mm. Z kolei w skład oddziałów niemieckich wchodziły samoloty typu Junker-52, z działami maszynowymi 7,9 mm i udźwigniem bomb dochodzącym do 500 kg; maszyny typu Heinkel, uzbrojone w działa 792 mm i wyposażone w specjalne wyrzutnie umieszczone pod skrzydłami do zrzucania małych, 10 kg bomb; samoloty typu HE-111, z działkami 792 mm i 1.500 kg udźwigu; samoloty zwiadowcze Dornier-57 z działkami maszynowymi 7,92 mm. Prawdopodobnie użyto również maszyn typu Messerschmitt Bf 109 B.<sup>30</sup>

Planowany atak miał być trzyetapowy: w pierwszej kolejności zaplanowano zrzucenie bomb o wadze 250-300 kg – bomby te miały uszkodzić jak największą liczbę budynków, następnie zrzucano lekkie bomby zapalające (wiele z nich znaleziono w miejskich ruinach i stały się one dowodami potwierdzającymi atak lotniczy), ostatnim etapem było ostrzelanie uciekających mieszkańców. Jak podaje Muzeum Pokoju w Gernice w sumie zrzucano ponad 29 ton bomb, z czego trzydzieści dziewięć

30 *El Bombardeo de Gernika*, pod red. A. Iturriarte Martinez... str. 17



bomb ważących 250-300 kg, dwieście sześćdziesiąt bomb 50 kg i pięć tysięcy czterysta siedemdziesiąt bomb zapalających o wadze jednego kilograma<sup>31</sup>.

Samoloty przybyły nad miasto od strony morza i, co potwierdzają liczne źródła, leciały na niskiej wysokości. Jose Ramon Arrandiaga miał dziewięć lat, gdy znalazł się w Guernice, czekając z całą rodziną na autobus do rodzinnego miasta – Elantxobe. Sześćdziesiąt lat później wspomina:

„Tego dnia Guernika była pełna ludzi. To był dzień targowy. Nagle, od strony Mundaki [miasto położone na północ od Guerniki], zobaczyłem nadlatujący samolot, leciał bardzo nisko. Ludzie byli przerażeni i zaczęli uciekać. Mój ojciec chwycił nas i zabrał w stronę stacji kolejowej, gdzie kazał schować się pod wagon. Wtedy zorientował się, że stacja może być celem militarnym – dlatego uciekliśmy stamtąd. Miał rację. Jak tylko uciekliśmy, wszystko zostało wysadzone.(...) Za pierwszym samolotem nadleciały kolejne; niedługo wszystkie zrzuciły bomby, wielkie bomby, i Guernika została zniszczona. Biegliśmy bez celu, nie wiedzieliśmy dokąd uciec. Wszędzie waliły się domy. Było to nieprawdopodobne bombardowanie.<sup>32</sup>”

Nie ma zgodności co do liczny samolotów, biorących udział w ataku. Prawdopodobnie pierwszym samolotem, który dotarł do miasta był Dornier 17, którzy zrzucił 12 bomb o wadze 50 kg. Po nim zjawily się trzy samoloty Savoia-Marchetti, jeden Heinkel i pięć maszyn Fiat – w sumie zrzucając kolejne 36 bomb. Była to pierwsza fala uderzeniowa, a przerwy między kolejnymi atakami nie trwały więcej niż 20 minut. Atak na miasto skończył się o 19:30, wtedy też zamilkł alarm przeciwlotniczy, a mieszkańcy zaczęli opuszczać schrony. Szacuje się, że w bombardowaniu wzięło udział od 30 do 40 samolotów, w których w sumie znajdowało się 125-140 żołnierzy.

Po zbombardowaniu Durango w mieście rozpoczęły się przygotowania na wypadek ataku. W miejscowej gazecie, „Gudari”, pojawiły się pierwsze instrukcje jak należy postępować w przypadku nalotu, w niej też wydrukowano apel o tworzenie

---

31 Ibidem, str. 17.

32 R.Martin, *Picasso's War. The Extraordinary Story of an Artist, an Atrocity – and a Painting that Shook the World*, Scribner, London 2003, str 36.

schronów przeciwlotniczych. W mieście powstało ich kilka, zarówno w centrum miasta (obok rynku oraz przy ulicy Świętej Marii), przy publicznym parku, jak i w sąsiedztwie podmiejskich fabryk.

W jednym z prowizorycznych schronów znalazła się rodzina Arrandiagów. Schron ten znajdował się w piwnicy prywatnego domu. Tak pobyt w niej zapamiętał dziewięcioletni Jose Ramon:

„Ludzie musieli przytrzymać drzwi od piwnicy, ponieważ siła wybuchu bomb, które spadały obok, mogła je powalić. Wszyscy, którzy byli w środku płakali, krzyczeli i powtarzali, że zaraz zginieemy. Panował okropny hałas. Przyszedł ksiądz, dał nam rozgrzeszenie i powiedział, żebyśmy przygotowali się na śmierć.<sup>33</sup>”

Rodzinie Arrandiagów udało się przeżyć nalot – mieli szczęście, że nie zawalił się sufit piwnicy. Jednak nie wszystkie przygotowane naprędce schrony zapewniły bezpieczeństwo znajdującym się w środku: dwa z nich, które były zlokalizowane w centrum miasta, zapadły się w wyniku eksplozji bomb – w pierwszym zginęło 24 cywilów, w drugim 45. Trzecim zbiorowym grobem okazał się pawilon przy ulicy Asilo Calzada, w wyniku pożaru zginęło tu 33 cywilów. Przybyli z Bilbao strażacy nie mogli go ugasić, ponieważ sieć miejskich hydrantów została uszkodzona.

Potrzeba ucieczki i panujący chaos, który nastąpił w wyniku bombardowania jest częścią relacji chłopca w podobnym wieku jak Jose (miał on na imię Bernardo, nazwisko jest nieznane):

„Byłem na wzgórzu, w części Lumo. Moja mama wysłała mnie, żebym przyniósł opał, potrzebny do pieczenia chleba. Nagle zobaczyłem na niebie samolot, pomyślałem, że to muszą być komuniści. Patrzyłem jak przelatuje nad Guerniką, potem zawraca nad miasto i zaczyna zrzucić bomby. Pojawiają się kolejne samoloty – nagle było ich piętnaście czy dwadzieścia i wydawało się że wszystkie lecą w moją stronę. Zacząłem biec do miasta w stronę domu, który był, mniej więcej, kilometr ode mnie. Wszystkie samoloty zrzuciły bomby. To była katastrofa. Katastrofa. Domy trzęsły się, a potem zawały. Gdy biegłem do domu zacząłem spotykać wiele kobiet.

---

33 Ibidem, str. 37.

Wszystkie uciekały z miasta, wprost na mnie i biegly bardzo szybko. Myślałem o tym, jak to możliwe, że potrafią biec tak szybko.<sup>34</sup>”

Paryskie wspomnienia ojca Onaindia, który był jednym ze świadków tamtych zdarzeń, opisują zapalczywość z jaką napastnicy ścigali uciekających i nieuzbrojonych cywili:

„Ludzie biegali w różnych kierunkach, porzucając wszystko co mieli, niektórzy szukali schronienia, inni uciekali w stronę gór. [...] Gdy tylko mogliśmy wybiec z naszego schronienia, udaliśmy się w stronę lasu – liczyliśmy na to, że znajdziemy się w bezpiecznej odległości od wroga. Ale jeden z lotników dojrzał nas i zaczął nas ścigać. Ukryły nas liście. Nie wiedzieli gdzie dokładnie jesteśmy, ale skierowali swoje karabiny maszynowe w kierunku miejsca, gdzie mogliśmy zbiec.[...]W tym czasie kobieta, dziecko i starzec padli jak muchy, wszędzie widzieliśmy kałuże krwi.[...] Zobaczyłem starego chłopca stojącego samotnie na polanie, padł od kul karabinów maszynowych.<sup>35</sup>”

Nie wszystkie planowane cele ucierpiały w wyniku bombardowania. Legion Condor miał m.in. za zadanie zniszczyć most znajdujący się w dzielnicy Renteria, który mógł umożliwić odwrót oddziałów baskijskich. Lotnictwo ominęło strefę przemysłową – żadna z fabryk zbrojeniowych nie została uszkodzona. Celem nie stała się również, położona na zboczu, dzielnica w której znajdowały się domy najbogatszych mieszkańców miasta – ocalał zarówno kościół Świętej Marii, jak i Casa de Juntos ze świętym dla basków drzewem oliwnym. Atak skoncentrowany został jedynie na centrum miasta.

Zbombardowanie mostu w dzielnicy Renteria, czyli stosunkowo małego obiektu, miało być próbą skuteczności ataku z dużej wysokości - Legion Condor oddelegował do tego zadania włoskich lotników. Trzy samoloty typu Savoia-Marchetti zrzuciły w okolicach planowanego celu 12 bomb, z których każda ważyła 50 kg. Niemieckie plany nie przewidywały, że dym, który unosił się nad miastem po pierwszej fazie bombardowań ograniczy widoczność. Żadna z bomb nie trafiła w most,

---

34 Ibidem, str. 37.

35 Ibidem, str. 40-42.

wszystkie spadły na okoliczne zabudowania.

Najnowsze badania wskazują, że frankiści brali czynny udział w bombardowaniu miasta.<sup>36</sup> Ich lotnictwo nie mogło jednak konkurować z najnowszymi osiągnięciami techniki niemieckiej czy włoskiej – dlatego też pomoc ta miała raczej charakter symboliczny. Istniejące dowody wskazują, że kłamstwem były przez lata powtarzane przez Franco słowa o wyłącznym udziale lotnictwa zagranicznego.

Minister Spraw Wewnętrznych Baskijskiego Rządu przesłał telegram do Rządu Republiki informując o zdarzeniu:

„Nie ma już Guerniki. Zostały jedynie rozżarzone popioły. Miasto wciąż płonie. Trzy godziny intensywnego bombardowania. Bomby zapalające wszystko zniszczyły. Aldasoro Torrego i mnie przeraził ten widok. Od rana 10.000 kobiet i dzieci ucieka wylotowymi ulicami, bojąc się ostrzelania z powietrza (jak to miało miejsce wczoraj). Po tej katastrofie wzrasta zagrożenie zniszczenia Bilbao. W tych dniach apelujemy o zrozumienia sytuacji, w której się znaleźliśmy. 27 kwietnia 1937. Przekazać w trybie pilnym.<sup>37</sup>”

Nie ma pełnej zgody co do dokładnej liczby zabitych. Rząd baskijski w oficjalnym raporcie przyjął, że zginęły 1654 osoby, a 889 zostało rannych. Świadek tamtych zdarzeń, miejski architekt Castor Uriarte, w swojej książce *Bombas y mentiras sobre Guernica* stwierdza, że śmierć poniosło około 250 osób. Z tą liczbą polemizuje Southworth, udowadniając, że nie jest możliwe by ucierpiało tak niewielu, skoro w samym szpitalu w Bilbao, gdzie przewieziono rannych, zmarło 592 osób. Tymczasem Muzeum Pokoju przyjmuje liczbę 200-250 zabitych za najbardziej prawdopodobną.

Według obliczeń Cardenasa, lokalnego architekta, w wyniku bombardowania zostało zniszczonych 731 budynków, z czego całkowicie zburzonych zostało 70%, siedem procent miało poważne uszkodzenia, natomiast obiekty lekko uszkodzone stanowiły 22%. Tylko jeden procent pierwotnej zabudowy miejskiej oparł się bombardowaniu i późniejszym pożarom.

Zniszczeniu w równym stopniu uległy domy prywatne, jak i budynki publiczne. Większość bomb zapalających spadła w centrum miasta – doprowadziło to do

<sup>36</sup> *El Bombardeo de Gernika*, pod red. A. Iturriarte Martinez... str. 21.

<sup>37</sup> *Ibidem*, str. 21.

szybkiego rozprzestrzeniania się ognia w sąsiednich dzielnicach.

Struktura urbanistyczna Gerniki była typowa dla baskijskich miast: składała się z kilku równoległych ulic, przeciętych główną arterią - Calle Santa Maria (która miała ona swój początek przy kościele Świętej Marii), a siatkę tę okalały i zamykały dwie ulice tj. Świętego Jana i Adolfa Urioste. Na centrum miasta składały się budynki wzniesione na wąskich i wydłużonych parcelach. Castor Uriarte, który w 1937 roku był miejskim architektem tak opisywał konstrukcje budynków:

„W każdej kamienicy było od dwóch do trzech mieszkań, ściany parterowe były zbudowane z piaskowca, w środku zaś do konstrukcji używano drewna dębowego i cegieł. Dwuspadowe dachy pokrywała zaokrąglona, ceramiczna dachówka. Spadek dachu skierowany był z jednej strony na ulicę, z drugiej na dziedziniec.<sup>38</sup>”

Stosowanie takich materiałów jak drewno i cegły na szczytach budynków ułatwiło niszczyielską pracę niemieckich bomb. Tymczasem podstawy budynków wykonane z piaskowca często pozostawały nienaruszone:

„Wiele domów (...) na skutek bezpośredniego uderzenia zupełnie się zawaliło, tworząc kupę gruzów. (...) Była taka kamienica, miała cztery piętra, mieszkali w niej uchodźcy. Bomba przebiła dach i spadła aż do parteru. Nie wybuchła, ale przechodząc poprzez kolejne warstwy lichego budynku naruszyła jego wewnętrzną konstrukcję. Wyższe piętra zapadły się, sufity osiadły na podłogach, podłogi na sufitach. Dom złożył się do połowy swej normalnej wysokości<sup>39</sup>”

Gęsta zabudowa prowadziła też do efektu domina:

„Bomby spadały na ulicę. Domy, jeden po drugim, niczym talia kart, zaczęły się walić. Widziałem jak kołysały się, a potem upadały z hukiem, który przewyższał wycie samolotów. (...) Wszystkie te eksplozje zlały się

---

38 Ibidem, str. 23.

39 J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, IBL PAN, Warszawa 2009, str 155

ze sobą.<sup>40</sup>”

Jednym z budynków, w którym ocalały jedynie boczne ściany był Kościół Świętego Jana. Świątynia ta została wybudowana w 1910 na miejscu dawnego kościoła romańskiego, a jej centralnym punktem była figura Świętego Jana Chrzciciela, patrona m.in. pasterzy i rolników. Mimo deklarowanej pobożności, wojska rebeliantów, które dotarły do miasta, dokonały dewastacji sakralnego miejsca. Frankistowska propaganda rozpowszechniała zdjęcie zniszczonego kościoła, na którym widoczne były kanistry po benzynie. Miał być to dowód na twierdzenie, jakoby miasto zostało spalone przez miejscowych komunistów. Mimo zapewnień o odbudowie kościoła, nowa władza nigdy się na to nie zdecydowała – resztki murów rozebrano w 1941 roku. Legenda Gerniki jeszcze długo utrudniała proces odbudowy miasta.

Gernika-Lumo została zajęta przez wojska rebeliantów 29 kwietnia, około pierwszej po południu. Miasto było już wtedy praktycznie wyludnione – została tylko garstka mieszkańców, wciąż poszukująca ciał bliskich, reszta uciekła głównie do Bilbao.

### **Bombardowanie jako element wojny**

Sposoby prowadzenia działań wojennych w średniowiecznej Europie można podzielić na dwa zasadnicze rodzaje: *bellum hostile*, czyli konflikty pomiędzy chrześcijańskim rycerstwem, podczas których obowiązywał kodeks honorowy oraz *bellum romanum* – wojny z innowiercami i barbarzyńcami, podczas których dozwolone były nawet najbardziej niegodziwe i okrutne metody walki. Jak celnie zauważa Sven Lindqvist przedłużeniem niechlubnej tradycji *bellum romanum* w XX wieku były wojny kolonialne i *Der totale Krieg* – wojna totalna.<sup>41</sup>

Pierwszy atak lotniczy w historii miał miejsce podczas wojny włosko-tureckiej (1911-1912). Celem Włochów była aneksja Libii – wówczas prowincja turecka. Terytorium to obejmowało głównie tereny pustynne o całkowitej liczbie ludności nie przekraczającej 600.000 tysięcy (w tym Trypolis liczący 30 tysięcy mieszkańców)<sup>42</sup>.

40 Ibidem, str. 152.

41 Sven Lindqvist, *A history of bombing*, [tłum. ze szwedzkiego na angielski] L.H. Rugg, Granta Books, 2012, § 26.

42 Ibidem, § 76

Najeźdźcy, atakując stolicę bronioną przez Turków, liczyli na szybkie zwycięstwo, jednak wsparcie arabskich nomadów pokrzyżowało ich plany. W akcie zemsty, 1. listopada 1911 roku, włoskie lotnictwo dokonało serii nalotów na oazy koło Trypolisu, Tagiura i Ain Zara, o których Daily Chronicle z 6. listopada napisze: „*This was not war. It was butchery.*”<sup>43</sup>.

Choć udział lotnictwa nie wpłynął znacząco na rozwój konfliktu (trwał on jeszcze ponad rok), Włosi, a za nimi Brytyjczycy, dostrzegli podstawowe korzyści, które płynęły z użycia samolotów podczas wojny. Przerzucanie regularnej armii w odległe rejony nie tylko pociągało za sobą wysokie koszty transportu, było również bardzo czasochłonne. Tymczasem bombardowanie zapewniło możliwość szybkiej reakcji i minimalizowało koszty operacji. Za dodatkową zaletę uznano, że atak na nieuzbrojoną ludność cywilną, niezdolną do walki z powietrznym przeciwnikiem, podkopywał w niej wolę oporu oraz znacząco wpływał na morale – zależność, którą dostrzegł i opisał podczas Wojny Domowej w Hiszpanii George Orwell:

„Jedna bomba lotnicza zrzucona na zatłoczoną ulicę powoduje więcej cierpienia, niż prześladowania polityczne na dużą skalę. Śmierć taka jak ta, doprowadza jednak do pasji z powodu jej absolutnej bezsensowności. Zginąć w bitwie — tak, tego się człowiek spodziewa;”<sup>44</sup>

Kolejnym punktem zwrotnym w historii bombardowań była I Wojna Światowa. Niemcy, przy użyciu zeppelinów, prowadzili nocne ataki na obiekty przemysłowe w Anglii, następnie dzienne na Londyn i południową Anglię. W odwecie Brytyjczycy bombardowali cele militarne na terenie Niemiec. Francja z kolei zrzucała bomby na niemieckie miasta, co było konsekwencją lotniczych ataków na Paryż. Jak wskazuje Jacek Leociak, „*Bombardowania w czasie I wojny miały nikły wpływ na jej wynik, a jednak to właśnie wtedy narodziło się marzenie o potężnym, nowoczesnym lotnictwie i wielkich strategicznych atakach bombowych, które miały szybko rozstrzygnąć losy przyszłej wojny.*”<sup>45</sup>

Dla Brytyjczyków bombardowanie stało się podstawowym środkiem rozwiązywania problemów zamieszek w podległych koloniach.<sup>46</sup> Po raz pierwszy

43 Ibidem, § 78

44 G. Orwell, *W holdzie Katalonii...* str. 213.

45 J. Leociak, *Doświadczenia graniczne...* str. 130

46 Sven Lindqvist, *A history of bombing...* § 102

zdecydowano się użyć wyposażonych w bomby samolotów RAF w 1915 roku na północno-zachodniej granicy Indii przeciwko Pasztunom. Rok później, w ten sam sposób, stłumiono zamieszki w Egipcie i objęto kontrolę nad Darfurem. W 1917 bomby spadły na pasztuńskie plemię Mahsud, a podczas Trzeciej Wojny Afgańskiej (1919 rok) zbombardowano Dżalalabad, Dakkę i Kabul. W kolejnym roku wysłano samoloty do Iranu (atak na miasto Enzeli) oraz do Transjordanii. W 1924 w Iraku testowano użycie bomb zapalnych. Porażką z kolei okazała się interwencja RAF-u podczas powstania w Birmie w 1935 roku.

W 1913 roku Hiszpanie zrzucili na bomby odłamkowe na marokańskie wioski. Południowa Afryka regularnie bombardowała plemiona Hetotów: w 1922, 1925, 1930 oraz 1932 roku. Podczas Drugiej Wojny Marokańskiej Francuzi i Hiszpanie bombardowali wioski w górach Rifu. Całkowicie zniszczono Szefszawan – marokańską osadę, w której przebywali jedynie niezdolni do walki: kobiety, dzieci i starcy. Zamieszki w Syrii przeciwko okupacji zostały stłumione przez Francję w 1925 roku - zaatakowano Hamę, Suwajdę i Damaszek, w tym ostatnim zginęło ponad tysiąc cywilów. Stany Zjednoczone użyły bomb przeciwko zbuntowanym farmerom w Nikaragui (1928). Włosi w 1935 roku raz jeszcze wysłali swoje samoloty do Afryki - tym razem do Etiopii.

W pierwszej połowie XX wieku wypracowano cały szereg konwencji zabraniających bombardowań, których celem było terroryzowanie ludności cywilnej.<sup>47</sup> W ramach IV Konwencji Haskiej z 1907 roku zabroniono bombardowania – Art. 25 mówi: *Wzbronione jest atakowanie lub bombardowanie w jakibądź sposób bezbronnych wsi, domów mieszkalnych i budowli.*<sup>48</sup> Zakaz terroryzowania cywilów wpisany do traktatu waszyngtońskiego z 1922 roku nie został jednak uwzględniony w Konwencji Genewskiej. Podczas kolejnej konwencji haskiej doprecyzowano, że zakazem nie będą objęte tereny militarne – regulacja ta nie stała się jednak prawem międzynarodowym. Opuszczenie Ligi Narodów przez Niemcy po dojściu Hitlera do władzy w 1933 roku uniemożliwiło dalsze prace nad możliwym kompromisem.

Mimo regularnych powrotów do prawnego ograniczania możliwości bombardowania i uszczegółowiania kolejnych artykułów, regulacje te nie obowiązywały w koloniach – w walce przeciwko tubylcom nie przestrzegano praw,

---

47 J. Leociak, *Doświadczenia graniczne...* str. 129

48 *IV Konwencja haska. Konwencja dotycząca praw i zwyczajów wojny lądowej*, Dz. U. 1927, nr 21, poz. 161.



a najmniejsza, pozbawiona obrony wioska mogła stać się celem militarnym.

Gernika nie była więc pierwszym zbombardowanym na świecie miastem, a sam atak lotniczy nie był najbardziej krwawym w dotychczasowej historii – to, co wyróżniało naloty w tym przypadku, był fakt, że zaatakowano miasto leżące w Europie w czasie lokalnego konfliktu, w dodatku miasto o małym znaczeniu militarnym. Jak wskazuje Lindqvist, zanim Gernika stała się symbolem okrucieństwa nowoczesnej wojny, była już miastem znanym ze względu na symboliczną rolę jaką pełniła dla społeczności baskijskiej<sup>49</sup>. Co jednak najważniejsze, legenda Gerniki narodziła się dzięki licznym relacjom publikowanym w zagranicznej prasie.

### **Reakcje prasy anglojęzycznej**

Lata 20. XX wieku to czas kiedy masowo powstawały kolejne tytuły magazynów ilustrowanych, które zaspokajały rosnącą potrzebę wizualnych reprezentacji.<sup>50</sup> Do ich powstania przyczyniło się wiele czynników: unowocześnione zostały techniki druku, zrewolucjonizowano możliwości graficzne, usprawniono formy dystrybucji. Przełomem w myśleniu o fotografii okazało się wprowadzenie nowych, lekkich aparatów – zaczęły powstawać zdjęcia w seriach, w ten sposób narodził się dzisiejszy fotoreportaż. Pojawiło się też nowe wyobrazenie fotografa, którego zadaniem i celem miało być zbieranie świadectw historii. Jako korespondenci wojenni pracowali dla najważniejszych ilustrowanych magazynów: *Time*, *Life Magazine* czy *Fortune*.

Podczas hiszpańskiej wojny domowej szczególną rolę odegrało trzech korespondentów: Robert Capa, Noel Monks i George L. Steer. Tylko pierwszy z nich profesjonalnie zajmował się fotografią, był też twórcą pierwszego wizualnego świadectwa, które stało się emblematycznym wizerunkiem bratobójczych walk na Półwyspie Iberyjskim.

Robert Capa naprawdę nazywał się Endre Erno Friedmann i był węgierskim Żydem urodzonym w 1912 roku w Budapeszcie. Studiował w Berlinie nauki polityczne, jednak przejęcie władzy przez Adolfa Hitlera zmusiło go do emigracji. W sierpniu 1936 roku udał się do ogarniętej wojną Hiszpanii, by udokumentować konflikt z punktu widzenia anarchosyndykalistów. Jego trasa wiodła przez południową część Półwyspu Iberyjskiego, a najsłynniejsze zdjęcie powstało w okolicach Kordoby.

---

49 Sven Lindqvist, *A history of bombing...* § 156

50 H. M. Koetzle, *Słynne zdjęcia i ich historie*, Tom II 1928-1991, Taschen, Kolonia 2008, str. 22.

W 447. numerze ilustrowanego, francuskiego magazynu *Vu*, który ukazał się 23 września 1936, opublikowano zdjęcie autorstwa Capy przedstawiające ginącego na polu walki żołnierza. Zdjęcie, któremu w archiwach słynnej agencji Magnum nadano numer katalogowy CAR 36004 Wo000X1/ICP 154, jest częścią serii, która miała okazać się jedną z najważniejszych w historii fotografii XX wieku.

Wydawało się, że reportażysta udało się uchwycić moment, gdy żołnierz, schodzący w dół zbocza, zostaje postrzelony w głowę, przez co z jego ręki wypada trzymany pistolet. Widz, konfrontujący się ze zdjęciem Capy był przekonany, że uwieczniono na nim moment śmierci. Zdjęcie bardzo szybko reprodukowano w kolejnych magazynach, m.in. we francuskim „Regards”, czy amerykańskim „Life”- stało się pierwszym symbolem Wojny Domowej w Hiszpanii i miało istotny wpływ na zainteresowanie opinii publicznej kwestią zbrojnego konfliktu.<sup>51</sup> Dopiero późniejsze badania wykazały, że zdjęcie jest improwizowane - fakt istnienia drugiego zdjęcia w serii, na którym również ginął żołnierz, na tym samym zboczu i przy identycznym układzie chmur, potwierdził wcześniejsze wątpliwości.

Noel Monk był Australijczykiem pracującym dla londyńskiego „Daily Express”. Trafił do ogarniętej wojną Hiszpanii pod koniec 1936 roku – rok wcześniej jako korespondent zdawał relację z konfliktu w Etiopii. Jak wskazuje Richard Trembath, jego żarliwy katolicyzm sprawił, że początkowo opowiadał się po stronie rebeliantów.<sup>52</sup> Po sześciu miesiącach obserwowania nacjonalistów, zdecydował się przenieść na Gibraltar, następnie do Bilbao – nie miał już złudzeń, że wojna toczy się w obronie religii katolickiej. 26 kwietnia próbował dotrzeć na linię frontu, która znajdowała się na południe od Gerniki. Widoczne z dużej odległości płomienie nad miastem zmieniły jego plany. Był pierwszym korespondentem, który dowiedział się o bombardowaniu, jego samochód został jednak ostrzelany i był zmuszony zawrócić do Bilbao. Jego relacja ukazała się w „Daily Express” dwa dni po bombardowaniu, tj. 29 kwietnia 1937 roku. Monks był przekonany, że zginęło ponad tysiąc osób - pisał, że na własne oczy widział przynajmniej sześćset ciał.<sup>53</sup> Podkreślał, że to generał Franco zlecił atak oddziałom włoskim i niemieckim.

Najbardziej znaną relacją z bombardowania Gerniki jest ta autorstwa Georga L.

---

51 Ibidem, str. 21.

52 R. Trembath, *Guernica and After: Australian War Correspondents and the Spanish Civil War*, <http://www.csu.edu.au/special/amt/publication/trembath.pdf> (data wejścia na stronę: 2012-09-15)

53 Ibidem, str. 7.

Steera. Pochodzący z Południowej Afryki korespondent wslawił się doniesieniami o użyciu gazu musztardowego przez siły włoskie podczas inwazji na Etiopię w 1935 roku. Dwa lata później został wysłany do Hiszpanii, żeby relacjonować wojnę domową. W dniu bombardowania, wraz z Christopherem Holmem z agencji Ruetersa, próbował dostać się do Gerniki z nieodległego Bilbao – podobnie jak Monks musiał zawrócić, ponieważ jego samochód znalazł się pod ostrzałem niemieckiego lotnictwa. Dopiero późnym wieczorem wraz z Australijczykiem zdecydował się na powrót do miasta, które wtedy było już ogarnięte pożarem. Jego raport datowany na 27 kwietnia pojawił się dzień później w dwóch gazetach: na 17 stronie londyńskiego „The Times” i w „The New York Times” na pierwszej stronie (z kontynuacją artykułu na stronie 4.). Steer w swej relacji podkreślał znaczenie miasta w regionie (*ancient town of the Basques and center of their cultural tradition*<sup>54</sup>) oraz streścił historie świętego dębu (*Here the Kings of Spain used to take an oath to respect the democratic rights of Vizcaya...*). Reporter nie miał wątpliwości kto stał za atakiem – miasto zbombardowali Niemcy z polecenia generała Franco (nie wspominał o udziale Włochów). Wyliczył maszyny uczestniczące w nalocie oraz poinformował o użyciu bomb zapalających (*a powerful fleet of airplanes, consisting of three German types-Junkers and Heinkel bombers and Heinkel fighters [...] It is estimated that more than 3.000 of these projectiles were dropped*); opisał również ostrzeliwanie ludności cywilnej z dział maszynowych (*Fighting planes meanwhile plunged low from above the center of the town to machine-gun those civilians who had taken refuge in the fields*). Steer pisze, że ogień z płonącego miasta był widoczny z odległości 10 mil. Co warte podkreślenia, z jego artykuły wybija się bezbronność miasta (*Guernica was not a military objective.*), autor nie miał też złudzeń, co do faktycznego celu ataku – chodziło o obniżenie morali ludności cywilnej (*The object of the bombardment was seemingly the demoralization of the civil population and the destruction of the cradle of the Basque race*).

Zasadą „The New York Times” było publikowanie relacji z różnych punktów widzenia. Tego samego dnia pojawił się artykuł Williama P. Carneya, który towarzyszył wojskom rebeliantów - według niego to miejscowi komuniści podpalili miasto. Następnego dnia opublikowano oświadczenie generała Franco z Salamanki:

„Guernicę zniszczono ogniem i benzyną. Została doszczętnie spalona przez

---

54 G. L. Steer, *Historic Basque Town Wiped Out; Rebel Fliers Machine-Gun Civilians*, „The New York Times”, 28.04.1937.

czerwoną hordę kryminalistów na służbie Aguirre. To Aguirre przygotował akcję zniszczenia miasta, by oskarżyć potem o to swego przeciwnika i spowodować falę oburzenia wśród Basków.<sup>55</sup>

Co ciekawe, w tym samym numerze pojawił się artykuł cytujący *Diplomatische Korrespondenz*, nieoficjalny organ Ministerstwa Spraw Zagranicznych Trzeciej Rzeczy, który dementował udział lotnictwa niemieckiego w bombardowaniu. Warto dodać, że Berlin wskazywał, że bombardowanie, szczególnie dla Wielkiej Brytanii, jest codziennością na terenach kolonialnych. Ta intensywna polemika w prasie trwała w Stanach Zjednoczonych ponad 10 dni.<sup>56</sup>

### **Reakcje francuskiej prasy**

Marion Gautrean w swoim artykule *La prensa francesa frente a Guernica*<sup>57</sup> analizuje reakcje we francuskiej prasie na zbombardowanie stolicy basków. Wybiera najważniejsze tytuły, trzy magazyny i trzy tygodniki, reprezentujące różne opcje polityczne – w ten sposób pozwala zrozumieć jak niejednoznaczne informacje, często wręcz wykluczające się, docierały do mieszkańców Paryża. Wybór artykułów ograniczony został do trzech miesięcy po zbombardowaniu, to znaczy do lipca 1937 roku, czyli momentu, w którym na Światowej Wystawie został otwarty pawilon hiszpański, a widzowie mieli okazję poznać obraz Picassa.

Analiza Gautrean koncentruje się na odpowiedzi na trzy pytania: Jakich zdjęć użyto w artykułach? W jaki sposób prezentowano i zestawiano fotografie? Czego dowiadujemy się z prezentowanych fotografii? Pytania te są ważne, ponieważ każda z gazet miała swą specyfikę i często można twierdzić, że samo bombardowanie zostaje potraktowane instrumentalnie.

29 kwietnia wydrukowane zostały we francuskiej prasie pierwsze relacje z Gerniki. Na okładce L'Humanite, w artykule zatytułowanym „*Tysiąc bomb zapalających zrzuconych przez samoloty Hitlera i Mussoliniego obróciły w proch miasto Guernikę*”<sup>58</sup>, pojawiło się zdjęcie przedstawiające trzy zabite kobiety, leżące na

55 „The New York Times”, 29.04.1937.

56 „The New York Times”, 29.04.1937.

57 M. Gautrean, *La prensa francesa frente a Guernica: el tratamiento fotografico de un acontecimiento sin imagen* [w:] “Archivos de la filmoteca”, numer 64/65.

58 Ibidem, str. 27.

ziemi. Fotografie podpisano następującymi słowami: „*To nie przypadek, że właśnie ludność cywilna stała się celem faszystów. Popularne targowiska, kościoły pełne ludzi, gęsto zaludnione dzielnice - to one stały się celem masakry. Powyżej, zdjęcie kilku kobiet (bez wątpienia matek) uśmierconych w wyniku bombardowania*<sup>59</sup>”. Dziś wiemy, że zdjęcie nie pochodziło z Gerniki - powstało ono trzy tygodnie wcześniej i pochodziło ze zbombardowanego Durango.

Kolejna ważna relacja pochodzi z *Paris-Soir*. Popularny (i populistyczny) dziennik, opisujący zdarzenie w wersji nacjonalistów, opublikował 3 zdjęcia, podkreślając, że jest to pierwsza dokumentacja, która dotarła do Francji. Dziennik *L'Humanite*, który był organem Partii Komunistycznej i stał po stronie republikanów, opublikował najwięcej zdjęć, w sumie dziewięć. Pojawiały się one między 30 kwietnia, a 23 maja - tak duża częstotliwość powracania do tematu wskazuje jak bardzo zależało Partii Komunistycznej na wykorzystaniu do celów politycznych nalotu na Gernikę. Tymczasem *Regards*, również związany z Partią Komunistyczną w ciągu tych trzech miesięcy ograniczył się do opublikowania czterech zdjęć, z czego wszystkie zostały dołączone do jednego artykułu, 6 maja. *L'Illustration* to czasopismo, które charakteryzowało się staraniem zachowania względnej obiektywności, dlatego też relacja z Gerniki jest prezentacją dwóch skrajnych stanowisk, republikańskiego i frankistowskiego. Co ważne do artykułu dołączono całą stronę poświęconą wyłącznie na zdjęcia i podpisano je neutralnym zdaniem: „Wojna w Hiszpanii: co zostało z Guerniki, dawnej stolicy basków”

Najpóźniej, tj. 3 maja, informacja o zbombardowaniu została opublikowana w antykomunistycznym *Le Journal*, w której przedstawiono wersję frankistów – miasto miało zostać podpalone przez republikanów. Tezę tę wsparto pojedynczym zdjęciem prezentującym spaloną ulicę z ruinami w tle. Podpis pod zdjęciem sugeruje dobitnie: „*Widok na Guernikę podpaloną przez czerwonych. Jak donosi nasz specjalny wysłannik, Max Massot, miasto nie mogło zostać zniszczone przez samoloty nacjonalistów*”<sup>60</sup> Ostatnim z omawianych jest czasopismo *Vu* – choć było ono zaangażowane w walkę z faszyzmem, nie opublikowało ani jednego artykułu o bombardowaniu oraz nie zamieścił żadnej fotograficznej relacji.

W sumie dwadzieścia dwa razy publikowano fotografie, które miały prezentować zbombardowane miasto - niektóre z nich pojawiały się kilkakrotnie.

---

59 Ibidem, str. 27.

60 Ibidem, str. 23.

Biorąc pod uwagę jak szeroko komentowane było to wydarzenie, liczba ta nie jest oszałamiająca. Sam temat hiszpańskiej wojny domowej był stale obecny we francuskiej prasie i jest to zrozumiałe – dotykała ona bezpośrednich sąsiadów. Opisywano więc kolejne fazy wojny, sytuację w Madrycie, bohaterami licznych artykułów były również baskijskie dzieci, które umieszczono we francuskich obozach dla uchodźców.

Zdjęcia publikowane we francuskiej prasie pokazywały miasto już po zbombardowaniu, żadne nie przedstawiało samego momentu zdarzenia. Wyłaniający się obraz zrujnowanej Gerniki, jest naznaczony charakterystyczną cechą – ulice miasteczka są puste, nie ma w nim śladów ludzi. Wyjątkiem jest ogólnofrancuskie wydanie *L'Humanite*, które już 30 kwietnia pod informacją o zbombardowaniu, załączyło zdjęcie zwłok. Tego samego dnia w paryskim wydaniu dziennika pojawiło się natomiast zdjęcie pustego miasta, podpisane: „*W poniedziałek o czwartej po południu w tym miejscu bawiły się dzieci, kobiety zaś zajmowały się swymi domami. Dziś, po przejściu niemieckich samolotów, nie zostało nic więcej jak dymiące rumowisko usypane ponad trupami.*” Kolejne przykłady zdjęć wyludnionego miasta opublikował *Regards*. Pierwsze z nich przedstawia ulicę w całości pokrytą gruzami oraz stojące przy niej z dwóch stron resztki murów, co w kompozycji zdjęcia tworzy zbieżną perspektywę – ulica wydaje się nie mieć końca. Drugie natomiast nie wyróżniałoby się niczym, gdyby nie jeden ważny detal. Na pierwszym planie uchwycony został pień drzewa, z jedną sterczącą gałęzią, całkowicie pozbawioną liści. Symboliczny wymiar tej fotografii jest jasny – wszystko co było żywe w tym mieście, umarło.

Wszystkie zdjęcia powstały z perspektywy ulicy, choć możliwe było umieszczenie w kadrze całego miasta, fotografując je z jednego z otaczających wzgórz. Przez analizowane trzy miesiące nie nastąpiła ewolucja sposobu prezentacji ruin – publikowano zdjęcia podobne, naznaczone wspólnymi cechami. Czytelnik francuskiej prasy nie widział żadnego, poza utratą miejsca zamieszkania, wizualnego dowodu cierpienia lokalnej społeczności –nie pokazywano ani ofiar, ani ocalałych, którzy po zniszczeniu Gerniki byli pogrążeni w rozpacz i strachu, zupełnie zrozumiałych po takiej tragedii.

Należy również podkreślić intensywność, szczególnie w prasie komunistycznej, nacisku na informowanie o cierpieniu właśnie ludności cywilnej, co miało być dowodem na barbarzyństwo wojsk Franco – w większości artykułów mowa jest o bezbronnych kobietach i dzieciach – w *L'Humanite* napisano: „*Tysiące kobiet i dzieci*

*zmasakrowanych w Guernice w dzień targowy, w wyniku zrzucenia bomb i ostrzeliwania przez nazistowski sztab (...), który odpowiada za zniszczenie tego świętego dla Basków miasta*<sup>61</sup>”

Rozpoznanie Marion Gautrean jest ważne, ponieważ nakreśla jak niejednoznaczne informacje napływały do Paryża. Przybliżyła również specyfikę obrazów, które pojawiały się we Francji i dawały wyobrażenie o rozmiarze tragedii. Picasso przeczytał relacje z bombardowania i zobaczył zdjęcia z hiszpańskiego miasteczka, w którym nigdy nie był, w *L'Humanite*. Już od miesiący szukał tematu do swojego muralu. W końcu znalazł.

---

61 Ibidem, str. 27.

## Rozdział II

### OBRAZ

#### Od Malagi do Paryża – dzieciństwo i młodość Pablo Picassa

**K**iedy doszło do bombardowania Guerniki, pięćdziesięciosześcioletni Picasso mieszkał w Paryżu i był już uznanym twórcą, który nie musiał martwić się o swój byt. Warto podkreślić, że stereotypowy obraz artystów żyjących na skraj ubóstwa nie mijał się wówczas z rzeczywistością. Tymczasem zarówno Picasso, jak i jego marszand, Henry Kahnweiler, nie mieli powodów do narzekań – paryska wystawa z 1932 roku ugruntowała pozycję malarza, a zgromadzona licznie publiczność poznała go jako twórcę różnorodnego, który wciąż poszukuje kolejnych dróg do wyrażenia swych artystycznych wizji.

\*\*\*

Pablo Ruiz Picasso urodził się w Maladze w 1881 roku, jako pierwsze dziecko Marii i Don Josego Ruizów. Już jako mały chłopiec wykazywał się malarskim talentem, o którego rozwój dbał ojciec, nauczyciel rysunku. Rodzina Ruizów często zmieniała miejsce zamieszkania, przez co młody Pablo poznał różne oblicza Hiszpanii – ze słonecznej Malagi przenieśli się do deszczowej i zielonej La Corunii, a następnie osiedli w kosmopolitycznej Barcelonie. Z tych najwcześniejszych lat trzy ważne wydarzenia szczególnie mocno wpłynęły na dalsze życie malarza.

Gdy Pablo miał 3 lata, w jego rodzinnej Maladze doszło do potężnego trzęsienia ziemi. W pierwszy dzień Świąt Bożego Narodzenia 1884 roku o 21:08 ziemia zatrzęsała się na 20 sekund, a kataklizm swym zasięgiem objął około stu gmin. W jego wyniku śmierć poniosło ponad ośmiuset mieszkańców Andaluzji, a rannych zostało tysiąc sześćset osób; zawałiło się również prawie pięć tysięcy domów. Picasso w swoich wspomnieniach dokładnie rekonstruował tamtą noc, opisując moment gdy jego ojciec wziął go na ręce i wybiegł z domu szukając bezpiecznego schronienia<sup>62</sup>.

62 Mary Mathews Gedo, *Looking at art from the inside out. The Psychoiconographic Approach to*



Kiedy rodzina Ruizów w 1891 roku przeprowadzała się z La Corunii do Barcelony, Don Jose postanowił, by zatrzymać się pod drodze w Madrycie, gdzie mógł pokazać synowi najważniejszą kolekcję mistrzów malarstwa w Hiszpanii. W Muzeum Prado mały Pablo zobaczył obrazy Goi, Bruegla, el Greka i Rubensa, malarzy, którzy mieli istotny wpływ na jego rozwój artystyczny. Czterdzieści sześć lat później zostanie powołany na dyrektora tej placówki.

Ojciec malarza starał się również zaszczyć w swoim dziecku miłość do corridy, zabierając go od najmłodszych lat na walki byków. Od tego momentu tauromachia była stałym motywem twórczości artysty, malował zarówno byki, konie, jak i portrety znanych torreadorów.

Barcelona okazała się idealnym ośrodkiem dla rozwijającego się artysty – miasto to słynęło w tym czasie z bohemy i twórczego fermentu, a miejscowa awangarda narzucała tempo artystycznych przemian na całym półwyspie. Początkowo Pablo nie mógł brać udziału w szkolnych konkursach malarskich, ponieważ nikt nie wierzył, że dziecko może być autorem tak dojrzałych prac. Pierwszą, która została pokazana publicznie był obraz *Pierwsza komunia (Primera comunión, 1896)* – Picasso namalował go mając piętnaście lat. Na tej samej wystawie zaprezentowano rzeźbę dziewiętnastoletniego Julia Gonzalesa – ten kataloński artysta pojawi się w biografii malarza jeszcze kilka razy. Pierwszą indywidualną wystawę Picassa zorganizowano, gdy miał on zaledwie dziewiętnaście lat; w tym samym roku został zaproszony do komisji wybierającej obrazy, które miały reprezentować Hiszpanię na wystawie światowej w Paryżu. Wśród wytypowanych dzieł znalazła się również jego praca, *Ostatnie chwile (Ultimos momentos, 1900)*. Cztery lata później jej autor sam zamieszkał w Paryżu i od tego momentu miasto to stało się na długie lata jego nowym domem.

Pierwsze lata twórczości Picassa, z uwagi na wyraźną dominantę pojedynczych kolorów, zostały podzielone przez historyków sztuki na okresy niebieski i różowy. To treść obrazów narzucała ich kolor, dodać jednak należy, że korespondowała ona z intensywnymi doświadczeniami z życia malarza – śmiercią najbliższego przyjaciela Casagemasa i pierwszą młodzieńczą miłością. W okresie błękitnym tematami dominującymi w dziełach artysty były żałoba i śmierć – powstały wtedy: *Zmarły, Pogrzeb Casagemasa, Nędzarze nad brzegiem morza, Stary Żyd czy Ślepiec*. Warto podkreślić, że Picasso, przedstawiając umarłych, korzystał z doświadczenia

---

*Modern Art*, [rozdz.] *Art as Autobiography. Picasso's Guernica*, Cambridge University Press, 1994, str 160.

zdobytego w kostnicy – kilkukrotnie udało mu się przekupić strażnika, który wpuszczał go nocą do środka i pozwalał robić szkice trupów.<sup>63</sup> Tematami obrazów okresu różowego były z kolei życie i witalność – malarz przedstawiał na nich grupy cyrkowców i arlekinów, roiło się również od kuglarzy i tancerek. Jednak przez cały czas poszukiwał kolejnych sposobów na wyrażenie swoich artystycznych wizji. Jak sam pisał:

„Chciałem udowodnić, że można zdobyć powodzenie wbrew wszystkim, bez kompromisu. Epoka błękitna, epoka różowa to były parawany, które mnie osłaniały. Pod osłoną wczesnego powodzenia mogłem robić to, co chciałem, wszystko, co chciałem<sup>64</sup>”

Pierwszym przełomowym obrazem w karierze malarza były *Panny z Awinionu* (*Les Femelles d'Avignon*, 1907). Obraz przedstawiał pięć nagich kobiet – były to prostytutki z barcelońskiego domu uciech przy ulicy Avinyó. Twarze trzech przypominają maski i, jak zauważa Jan Białostocki, są one „wyraźną transpozycją form afrykańskich idoli.<sup>65</sup>” Pozostałe dwie kobiety, z rękami splecionymi za głowami, swymi pozami odsyłają do klasycznych przedstawień w sztuce europejskiej, m.in. do odalisk Jean-Auguste-Dominique'a Ingres. Szczególną uwagę zwracała kucająca postać z pierwszego planu – malując ją artysta rozpoczął nową w historii sztuki tendencję trójwymiarowego przedstawiania na dwuwymiarowym płótnie. Metodę ukazywania kilku perspektyw na jednej płaszczyźnie zaobserwował w sztuce afrykańskiej w paryskim muzeum etnograficznym, Palais du Trocadero. W dyskursie feministycznym obraz ten uważany jest za pierwszy przejaw zainteresowania Picassa tematyką polityczną.<sup>66</sup> Gdy malował *Panny z Awinionu*, we Francji toczyła się debata o nadżyciach w Kongo, państwie będącym podówczas belgijską kolonią. Według Patricii Leighton zestawienie ze sobą dwóch kobiecych grup, a w szczególności stereotypowego przedstawienia jednej z nich jako dzikiej i wulgarnej, miał na celu

---

63 H. Gidel, *Picasso. Biografia*, [tłum.] H. Andrzejewska, M. Braunstein, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011, str. 116.

64 R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki*, Wydawnictwo Radia i Telewizji, Warszawa 1988, str. 5.

65 J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, tom II, PWN Warszawa 1969, str. 329.

66 Patricia Leighton, *The White Peril and L'Art negre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism*, <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art116/Readings/Leighton%20Primitivism%20and%20Anticolonialism.pdf> (dostępność: 10.05.2013)

krytykę kolonializmu.

Choć *Panny z Awionionu* powstały kilka lat przed pierwszymi obrazami kubistycznymi, praca ta prezentowała już problemy, które kubizm starał się rozwiązać – obraz jest więc definiowany jako prekubistyczny.<sup>67</sup> Pierwsze obrazy z nurtu właściwego powstały pod wyraźnym wpływem Cezanne'a, którego wielka retrospektywna wystawa odbyła się w Paryżu podczas Salonu Jesiennego w roku 1907. Picasso był zafascynowany rozwiązaniem problemu przestrzeni malarskiej, które było nieodłącznym elementem twórczości francuskiego mistrza. W tym czasie Picasso rozpoczął artystyczny dialog z przyjacielem – Georges'em Braque, który trwał nieprzerwanie aż do 1914 roku. Ich pierwsze kubistyczne prace są wyrazem owocnej współpracy, czy wręcz współzawodnictwa, które doprowadziło do powstania tak wielu odsłon kubizmu.

Po okresie pejzaży, wprost odwołujących się do dzieł mistrza z Aix, Braque i Picasso rozpoczęli prace nad serią obrazów, które dziś zalicza się do nurtu kubizmu analitycznego. W tym okresie dominowała monochromatyczna paleta złożona z odcieni czerni, szarości i beżu – kolorystyczne ograniczenie wydobywało formę na pierwszy plan. Portrety, w tym najslynniejszy - *Portret Daniela-Henry'ego Kahnweilera* (1910), przypominają rozbite lustra, z którego fragmentów udaje się odtworzyć prezentowaną postać. Tworząc kubistyczne dzieła obaj twórcy zawsze zostawiali jednak jakiś element pomocniczy, choćby fajkę lub struny gitary - swego rodzaju punkty odniesienia, które ułatwiały odczytanie pracy. Choć kubizm uznaje się za jeden z najbardziej radykalnych kierunków w sztuce, autorom zawsze zależało na tym, by ich prace nie zostały uznane za czysto abstrakcyjne, czyli przeciwne naturalizmowi – Picasso stwierdzał:

„Mówi się o naturalizmie jako przeciwieństwie nowoczesnego malarstwa. Ale czy ktokolwiek widział kiedyś naturalne dzieło sztuki? Natura i sztuka to dwie rzeczy całkowicie różne, które nie mogą być tym samym. Sztuka pozwala nam wyrazić koncepcje czegoś, co nie jest naturą [...]. Kubizm nie różni się niczym od innych szkół malarskich. Te same zasady i te same elementy wspólne są im wszystkim. Fakt, że kubizm długo nie był rozumiany i jeszcze teraz ludzie nic z tego nie pojmują, nie świadczy o jego bezwartościowości.[...] Kubizm istnieje w ramach i granicach

<sup>67</sup> Jan Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto...* str. 328.

malarstwa. Rozumie i stosuje rysunek i kolor tak, jak wszelkie inne szkoły, choć nasze przedmioty mogą być różne, bo wprowadziliśmy do malarstwa obiekty i formy przedtem nie znane<sup>68</sup>”

Co ciekawe, przed samym wybuchem I Wojny Światowej kubizm został uznany przez niektórych paryskich krytyków za niemiecką intrygę skierowaną przeciwko zdrowemu, francuskiemu malarstwu<sup>69</sup>. Od tego czasu wielokrotnie przypisywano Picassowi polityczne zaangażowanie.

Kolejne procesy dekonstruowania przedstawionego obiektu doprowadziły obu artystów do wykrystalizowania się etapu, który dziś nazywany jest hermetycznym. Po nim nastąpił kolejny – syntetyczny, w którym pojawiły się nowe elementy, takie jak liczby i słowa. Obrazy wypełniły się barwnymi płaszczyznami o zróżnicowanej fakturze, czego najlepszym przykładem jest praca Picassa *Grający w karty (El jugador de cartas, 1914)*. Zmiana zasad ujmowania przedmiotów i gorączkowe poszukiwania malarskiej techniki zdolnej oddać te nowe idee były istotne w kontekście powstawania *Guerniki*.

Gertruda Stein, Amerykanka mieszkająca w Paryżu, jest autorką jednej z pierwszych prac krytycznych o twórczości Picassa. Głos Stein jest ważny, ponieważ była ona nie tylko kolekcjonerką jego prac, ale też bliską przyjaciółką malarza, a jej portret uznaje się za pierwszą kubistyczną pracę artysty. W swoim eseju z roku 1938 rozwija ciekawą refleksję o procesie twórczym Hiszpana, która z jednej strony tłumaczy bogactwo form plastycznych w jego twórczości, z drugiej oszałamiające tempo, w którym powstawały kolejne prace:

"Picasso zawsze odczuwał potrzebę całkowitego wyzwolenia się z nurtującej go idei, wyczerpania jej do końca, potrzebę opóźnienia swojego artystycznego wnętrza, a że ma on zawsze wiele pomysłów, całe jego życie jest, rzecz można, jednym ciągłym pasmem wyrzucania z siebie tych pomysłów; Picasso musi opróżnić swoje wnętrze, opróżnić je całkowicie i do dna; nigdy jednak nie wyrzuci z siebie swej hiszpańskości. Jednakże koncepcje artystyczne, idee, pomysły może i musi z siebie wyrzucać po to, żeby tam nic nie pozostało, inaczej nie stworzy nic nowego. Ludzie mówią, że Picasso często się zmienia, ale to nieprawda, on po prostu

---

68 R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki...* str. 20.

69 H. Gidel, *Picasso. Biografia...* str. 220.

opróżnia swoje wnętrze z kolejnych założeń i idei, a z chwilą kiedy kończy całkowicie z jedną koncepcją, zabiera się do drugiej. Musi opróżnić swoje wnętrze po to, by napełnić się od nowa, a napełnia się bardzo szybko.<sup>70</sup>

Wybuch I Wojny Światowej to kolejny ważny moment w życiu Picassa. W tym czasie malował on głównie martwe natury, które, osadzone w ramach kubizmu syntetycznego, wyróżniały się ponurą tonacją. Malarz wybierał ciemne, przygaszone kolory, przez co kolejne obrazy wydają się „zimne”. Jeszcze raz wydarzenia historyczne odcisnęły piętno na twórczości Hiszpana.

Lata dwudzieste to okres kolejnych poszukiwań artystycznych. Pod wpływem Olgi Chołowej, która w lipcu 1918 roku została żoną malarza, na krótki czas powrócił Picasso do neoklasycyzmu, jednak ostatecznie z nim zerwanie nastąpiło już w 1925 roku. Powstał wtedy jeden z najważniejszych obrazów Picassa – *Taniec (La danza, 1925)*, w którym zniekształcenie anatomii człowieka było tak znaczne, że przedstawionym postaciom bliżej było do monstrów niż istot ludzkich. Niedługo potem stworzony został *Pocałunek (Le baiser, 1925)*, zdominowany czerwienią obraz pełen ostrych przedmiotów, które zadają rany – ten sposób prezentacji agresji i okrucieństwa zostanie potem wykorzystany w pracy nad *Guerniką*.

### **Lata trzydzieste**

Podróż do Hiszpanii w sierpniu 1934 roku miała być okazją do wzięcia udziału w corocznej corridzie. Podobnie jak rok wcześniej Olga, Pablo i ich syn Paulo wyruszyli pociągiem do ojczyzny malarza. Wyjazd miał też na celu zażegnanie małżeńskiego kryzysu, spowodowanego romanssem artysty z Marią-Teresą Walter, który trwał już siedem lat. Pablo starał się zrekompensować Oldze swe ekscesy planując podróż tak, by sprawić swej żonie jak największą przyjemność – dlatego też pierwszym przystankiem w podróży było San Sebastian, najbardziej eleganckie z hiszpańskich miast, słynące z bogatego życia towarzyskiego.

Dla Picassa podróż po Hiszpanii była też okazją do zapoznania się z dwoma ważnymi dziełami kultury narodowej.<sup>71</sup> Jednym z nich był *Chrystus z Burgos (Christo*

---

70 G. Stein, *Picasso*, [tłum.] M. Michałowska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1974, str. 58.

71 G. von Hensbergen, *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*, [tłum.] Francisco Ramos,

Wydawnictwo Debate, Barcelona 2005, str. 25.

*de Burgos*), gotycka rzeźba z XIV wieku przedstawiająca ukrzyżowanego Zbawiciela, którego ciało pokryte jest licznymi, i co ważne, równomiernie rozmieszczonymi ranami. Ślady biczowania ciała Chrystusa swym plastycznym wymiarem nasuwają skojarzenia z charakterystyczną fakturą pokrywającą ciało konia, umieszczonego w centralnym miejscu *Guerniki* Picassa. Równie ważna dla artysty była wizyta w Muzeum Sztuki Katalońskiej w Barcelonie, gdzie oglądał dzieła sztuki romańskiej. Fresk *Pantokrator* przeniesiony z kościoła Świętego Klemensa w Taull przedstawia Chrystusa podczas Sądu Ostatecznego. Uwagę oglądających przyciągają duże, hipnotyzujące oczy Zbawiciela – jak wskazuje wielu badaczy, Picasso zainspirował się nimi malując w 1937 roku *łeb byka*.<sup>72</sup>

W San Sebastian Picasso został zaproszony na inaugurację grupy GU, zrzeszającej miejscowe środowisko kulturalne o prawicowych poglądach. W kawiarni Madrid zebrali się najważniejsi czynni działacze polityczni o skrajnych poglądach, w tym założyciele hiszpańskiej Falangi: Aizpurua, Rafael Sanchez Mazas i syn byłego dyktatora - Jose Antonio Primo de Rivera. Grupa GU łączyła w sobie tendencje awangardowe z fascynacją włoskim faszyzmem, za główną inspirację obierając futuryzm. Ruch futurystyczny dał się poznać jako kierunek odrzucający przeszłość i tradycję, a wysławiający wojnę – warto przytoczyć choćby cytaty z 1914 roku autorstwa Giovanniego Papini:

„W istocie wojna dobrze służy rolnictwu i współczesności. Pola bitewne przynoszą przez wiele lat zyski dużo większe niż wcześniej, bez dodatkowych nakładów. Jakże dorodną kapustę będą spożywać Francuzi, tam gdzie gromadziła się piechota niemiecka, i jak wielkie ziemniaki będą wykopywać w Galicji w kolejnych latach! Ogień walczących i zmiana kursu mózdzierzy zdmuchują z powierzchni ziemi stare domy i stare rzeczy. Te brudne wioski podpalone przez żołdaków zostaną odbudowane nowe i czyste. Pozostanie jednak zbyt dużo gotyckich katedr, zbyt wiele kościołów, bibliotek i zbyt wiele zamków, by dojść mogło do zdżyczenia, uprowadzenia i złamania podróżników oraz profesorów. Po barbarzyńskim kroku rodzi się na gruzach nowa sztuka, a każda zagłada wojenna otwiera drogę nowym kierunkom. Zawsze będzie wiele do zrobienia, dopóki istnieje potrzeba tworzenia rozbudzona przez

---

72 Ibidem, str. 26.

zniszczenie. Kochajmy wojnę i kosztujmy jej jak prawdziwi smakosze, dopóki trwa. Wojna jest przerażająca – właśnie dlatego, że budzi lęk i jest okropna, i obrzydliwa, i niszczycielska, musimy ją kochać całym naszym męskim sercem.<sup>73</sup>

Środowiskom prawicowym bardzo zależało na zdobyciu poparcia jednego z najważniejszych hiszpańskich artystów. Na inaugurację zaproszono również poetów, Garcia Lorkę i Gabriela Celaya<sup>74</sup>, oraz pisarza Maxa Aubę. Wszyscy oni przyjęli zaproszenie.

Najaktywniejszym przedstawicielem towarzystwa z grupy GU, starającym się o zainteresowanie Picassa, okazał się Primo de Rivera. Spędził on większość wieczoru na rozmowie z malarzem – ich treść znana jest między innymi dzięki relacjom Gimeneza Caballero<sup>75</sup>. Picasso zwierzał się, że rząd republikański powoli wycofuje się ze wspierania planowanej od dłuższego czasu wystawy jego malarstwa (problemem był wysoki koszt ubezpieczenia obrazów). W odpowiedzi Primo de Rivera zapewnił, że taka wystawa musi się odbyć, a gdy już to nastąpi, będzie jej strzegła hiszpańska gwardia honorowa. Malarz przypomniał również Riverze, że jego ojciec, były dyktator, był jedynym hiszpańskim funkcjonariuszem publicznym, który interesował się jego sztuką.<sup>76</sup>

Środowisko prawicowe było przekonane, że udało się pozyskać przychylność artysty wobec swojej sprawy - uznano to za wielki propagandowy sukces. Warto dodać, że po nieudanych próbach zrezygnowano z werbowania na rzecz prawicy Garcii Lorki.

Głównym tematem prac Picassa powstałych w latach trzydziestych był Minotaur.<sup>77</sup> Po raz pierwszy artysta przedstawił pół człowieka, pół byka na obrazie *Minotaur pieszczący śpiącą kobietę* (*Minotaure caressant une dormeuse*, 1928), jednak na stałe postać ta zagościła w jego twórczości dopiero po roku 1933. Wtedy to na prośbę zaprzyjaźnionych surrealistów stworzył okładkę do pisma „Minotaur”. Rok później powstał *Ślepy Minotaur* (*Minotaure aveugle conduit par une petite fille*,

---

73 G. Papini, *Kochać Wojnę!*, [w:] *Historia brzydoty* red. Umberto Eco, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2007, str. 372.

74 Gabriel Celaya (1911-1991) poeta baskijski, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli nurtu znanego jako „poesia comprometida”.

75 Zob. E. Gimenez Caballero, *Arte y Estado*, Graficas Universales, Madrid 1935

76 G. von Hensbergen, *Guernica...* str. 28.

77 R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki...* str. 35.

1934), następnie w maju 1936 *Kompozycja ze zranionym minotaurem, koniem i dwojgiem ludzi* (*Minotaure blessé, cheval et personnages*) oraz *Minotaur z martwym koniem* (*Minotaure et jument morte devant une grotte face à une fille au voile*). Również wśród gwaszy z tego okresu wyróżnia się ten przedstawiający Minotaura wychodzącego z morza z martwym koniem na rękach.

W kontekście *Guerniki* wartą odnotowania jest akwaforta *Minotauromachia* (*Minotauromaquia*, 1935). Teatralna scena przedstawia Minotaura atakującego konia, w obronie którego staje kobieta. Starcie to oświetlone jest przez płomyk świecy trzymanej przez małą dziewczynkę. Na obrazie znajdują się również mężczyzna o greckim profilu stojący na drabinie oraz gołąb obserwujący całą scenę z góry. Według Howsona i Hensbergena praca ta ma wyraźny charakter polityczny: łeb byka swymi rysami przypomina Francisco Largo Caballero, hiszpańskiego polityka o orientacji skrajnie lewicowej. W tej interpretacji uciekający lub schodzący po drabinie mężczyzna miał reprezentować niezdecydowanego hiszpańskiego intelektualistę.<sup>78</sup>

Niektórzy badacze stawiają tezę, jakoby koncentracja wokół jednego tematu – nietypowego dla Picassa ograniczenia poszukiwań artystycznych – była konsekwencją skomplikowanej sytuacji osobistej<sup>79</sup> – miało na nią wpływ z jednej strony rozpadające się małżeństwo z Olgą, z drugiej informacja o nieplanowanej ciąży jego kochanki Marii Teresy.

Zimą 1936 roku w życiu malarza pojawiła się kolejna kochanka. Córka jugosłowiańskiego architekta, Dora Maar, naprawdę nazywała się Theodora Marković i dała się poznać w paryskim środowisku artystycznym jako zdolna malarka i fotografik. Należała również do skrajnie lewicowej grupy Contre-Attaque, w której działali między innymi André Breton, przywódca ruchu surrealistycznego, Paul Eluard – zagorzały admirator Stalina i Georges Bataille, z którym była związana. Eluard zdecydował się pomóc Maar w dotarciu do swego przyjaciela Picassa, gdy ta miała za zadanie wykonanie reportażu fotograficznego o malarzu i jego pracy. W ten sposób rozpoczął się romans trwający blisko dekadę. Maar miała znaczący wpływ na malarza: z jednej strony była jego modelką, która pozwalała portretować się w najbardziej radykalny i zdeformowany sposób, z drugiej, wraz z Eluardem, zachęcała go do większej aktywności politycznej. Dwójka lewicowych aktywistów chciała by Picasso jednoznacznie opowiedział się po stronie republikanów.

---

<sup>78</sup> G. von Hensbergen, *Guernica...* str. 35.

<sup>79</sup> Ibidem, str. 33.



W tym samym czasie z Madrytu nadeszła nieoczekiwana propozycja. Premier Azaña, chcąc związać Picassa ze sprawą walczącej republiki zaproponował mu posadę dyrektora Museo del Prado, największego i najważniejszego muzeum w Hiszpanii. Malarz przyjął tę propozycję, jednak szybko okazało się, że jest to funkcja wyłącznie honorowa, gdyż cała kolekcja muzealna, z uwagi na bezpieczeństwo, została zdeponowana w Walencji. Picasso został więc dyrektorem pustego muzeum.

### **Picasso a polityka**

W pierwszych dniach 1937 roku do apartamentu Picassa przy Rue La Boétie 23 przybyła delegacja hiszpańskich notabli, w skład której weszli między innymi Josep Lluís Sert i Max Aub. Ich celem było przekonanie malarza do udziału w Wystawie Światowej, która miała się odbyć kilka miesięcy później w Paryżu. Wojna Domowa trwała już pół roku, dlatego założeniem organizatorów wystawy hiszpańskiej była prezentacja sztuki propagandowej – zależało im na przedstawieniu prac, które w najszerszym możliwym rozumieniu dokumentowałyby tragedię walk. Wystawa miała stać się okazją do nagłośnienia sprawy przed szeroką, międzynarodową publicznością. Zlecenie skierowane do Picassa miało dotyczyć wykonania muralu na głównej ścianie w centralnym miejscu pawilonu.

Organizatorzy wystawy liczyli się z odmową artysty, zwłaszcza że Picasso, który nigdy nie pracował na zlecenie i nie tworzył sztuki z założenia zaangażowanej politycznie, początkowo był niechętny propozycji. Przedstawiciele republiki nie chcieli się jednak poddać – udział jednego z najśłynniejszych hiszpańskich malarzy w wystawie był dla nich kwestią priorytetową. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić, że to wpływ lewicującej Dony Maar przesądził o ostatecznej decyzji malarza<sup>80</sup>. Znamienny jest fakt, że po ukończeniu obrazu miał do swojej kochanki powiedzieć „*Guernika* jest Twoja.”<sup>81</sup>.

Za pierwszą artystyczną odpowiedź na sytuację polityczną w Hiszpanii należy uznać rycinę *Sueño y mentira de Franco* (*Rojenie i kłamstwo Franco*, 1937). Składające się z dwóch kart dzieło, które dziś nazwać by można komiksem, jest silnie zakorzenione w kulturze hiszpańskiej. Gatunek ten nazwany „aleluyas” charakteryzuje się formą

---

80 H. Gidel, *Picasso. Biografia...* str. 337.

81 *Ibidem*, str. 344.



aż do granic profanacji. Cieszące się największą czcią statuy Madonny, jak aragońska Virgen del Pilar, asturyjska Virgen de Covadonga i andaluzyjska Virgen de Macarena, otrzymały mocą urzędowych dekretów odznaczenia bojowe i stopnie generalskie.<sup>82</sup>”

Druga z kart jest zbiorem obrazów, które przywodzą na myśl kwasoryty Goi, znane jako *Okropności wojny*. Pierwsze pięć klitek powstało tego samego dnia co ryciny z pierwszej karty, kolejne cztery już po ukończeniu pracy nad *Guerniką*. W tych ostatnich odnaleźć można motywy wprost zapożyczone z obrazu: matka z umierającym dzieckiem, płonący dom, upadły koń czy płacząca kobieta.

Przez całe życie w kręgu przyjaciół malarza pozostawali pisarze, głównie ci z kręgu surrealistów. To właśnie pod ich wpływem Picasso, zafascynowany możliwościami pisma automatycznego, zaczął komponować teksty. Między 1935 a 1940 rokiem Picasso stworzył ponad 280 utworów, w tym wiersze, poematy i teksty dramatyczne. Najczęściej pisał po hiszpańsku, rzadziej po francusku, swobodnie przelewając na papier obrazy pojawiające się w jego umyśle (przeważnie miały one formę wyliczeń). Powstałe karty pisane atramentem ozdabiał rysunkami.

Tworząc akwafortę Picasso napisał również poemat pod tym samym tytułem:

„Krzyki dzieci, krzyki kobiet, krzyki ptaków, krzyki kwiatów, krzyki drzew i kamieni, krzyki cegieł, mebli, łóżek, krzesel, zasłon, garnków, kotów i papieru, krzyki zapachów, które chwytają się siebie, krzyki dymu, który dźga w ramię, krzyki, które smażą się w kotle, i deszczu ptaków, które zatapiają morze.”

Akwaforta została wydana już po prezentacji *Guerniki* w limitowanym nakładzie tysiąca egzemplarzy, a dochód z jej sprzedaży został przeznaczony dla walczącej Republiki.

\*\*\*

Niecałą dobę po zbombardowaniu Gerniki w Radio Bilbao wybrzmiał głos prezydenta autonomii, Jose Antonio Aquirre, ogłaszając światu co wydarzyło się na baskijskim niebie:

---

82 R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki*, str. 44.

„Niemieccy piloci, będący na usługach rebeliantów, zbombardowali Gernikę paląc historyczne miasto, tak drogie wszystkim baskom. Próbowali nas skrzywdzić uderzając w najbardziej wrażliwe z punktów, nie szanując naszych uczuć patriotycznych, pozostawiając całkowicie jasnym, czego może spodziewać się Euskadi, po tych, którzy nie wahają się niszczyć tej świątyni, symbolizującej od wieków naszą wolność i demokrację.<sup>83</sup>”

Słowa te dotarły do Paryża – tego dnia hiszpańscy intelektualiści zgromadzili się w centrum miasta, protestując przeciwko łamaniu praw człowieka podczas wojny domowej w Hiszpanii. Od rana po mieście krążyły plotki, że na półwyspie zdarzyło się coś strasznego. Jednemu z manifestujących udało się dostroić radio, dzięki czemu usłyszano przemówienie prezydenta. Wiadomość szybko została przekazana dalej.<sup>84</sup>

O zbombardowaniu miasta Picasso przeczytał w *L'Humanite* z 28 kwietnia 1937 roku, gdzie przedrukowano artykuł Steera.<sup>85</sup> Artysta błyskawicznie zdecydował, że tragedia Gerniki będzie tematem jego muralu i dwa dni później rozpoczął przygotowywanie pierwszych szkiców.

### **Praca nad *Guerniką***

Dla pełniejszego zrozumienia obrazu Picassa warto prześledzić proces twórczy, który towarzyszył jego wykonaniu, zwłaszcza czterdzieści pięć szkiców, które artysta starannie ponumerował i opatrzył datami powstania. Większość z nich powstała na błękitnych kartach o formacie 21 na 27 centymetrów. Względnie stały katalog przedstawionych bohaterów, których role zmieniały się na kolejnych szkicach, jest pomocny w odczytaniu zawartej w końcowym dziele symboliki.

Pierwszy schematyczny rysunek powstał już 1 maja i przedstawiał cztery postaci, które znalazły się w finalnej wersji obrazu: w centrum rysunku znajdują się koń oraz kobieta z lampą, natomiast z boku, w miejscu mniej eksponowanym, byk z siedzącym na jego grzbiecie ptakiem – te cztery elementy były już obecne we wspomnianej wcześniej *Minotauromachii*. Byk, w odróżnieniu od kobiety i konia,

---

83 G. von Hensbergen, *Guernica...* str. 51.

84 Ibidem, str. 51.

85 Ibidem, str. 65.

wyróżnia się tu statycznym przedstawieniem, w kolejnym szkicu natomiast będzie on umieszczony w centrum, a za jego plecami zawarta zostanie dramaturgia rysunku – upadek konia i przerażenie kobiety; co, jak wskazuje Rudolf Arnheim, sprawia, że mogą to być dwie odrębne sceny naszkicowane na jednej karcie<sup>86</sup>. Na grzbiecie byka z drugiego szkicu znów zasiada skrzydlata istota – tym razem, dzięki bardziej precyzyjnej kresce, rozpoznać w niej można Pegaza. Byk powróci dopiero w ostatnim, szóstym szkicu tego dnia: wzrok zwierzęcia z kwietnym wiankiem umieszczonym na łbie utkwiony jest w dali, przez co wygląda ono niewinnie i zdaje się nie być świadome tragedii, która wydarzyła się obok. Wśród ponad czterdziestu szkiców znalazł się tylko jeden, na którym byk przedstawiony jest jako agresor napadający na konia, jednak nie przypomina już dzikiego potwora znanego z prac o Minotaurze.

Konający w agonii koń od początku miał być symbolem cierpienia. Choć autor długo szukał dla niego odpowiedniego miejsca w kompozycji obrazu, nie zmieniał roli, którą zwierzę miało odegrać. Portretował go na wiele skrajnych sposobów, na przykład szkic czwarty wygląda jak rysunek stworzony ręką dziecka i nie ma żadnej wspólnej cechy z koniem przedstawionym na szkicu piątym. Ten ostatni, wyjątkowo ekspresyjny, wyróżnia się realizmem, nie pasującym do pozostałych prac. W szkicach siódmym, ósmym i dziewiątym artysta skupił się na przedstawieniu głowy konia, co miało służyć odnalezieniu rozwiązania plastycznego, które uczyniłoby wyeksponowany język najważniejszym elementem końskiej fizjonomii. W ostatnim rysunku wykonanym 1 maja z Konckiego brzucha wylatuje Pegaz, który mógł być symbolem odrodzenia<sup>87</sup>. Picasso nie wróci już do tego tematu, a w ostatecznej wersji Pegaz zamieni się w nieokreślonego ptaka.

Szczególnie intensywnie malarz pracował nad postacią kobiety z dzieckiem. Szkice nr 16 i 21 przedstawiają matkę wspinającą się po drabinie (motyw znany z *Minotauromachii*). Na szkicu 37 dziecko trzymane w ramionach matki przebite jest włócznią. Zakrwawione dziecko jest też tematem prac 14, 15 i 36. W kompozycji 15 widoczne są dwie matki, jedna trzymająca zmarłe niemowlę, druga dorosłego mężczyznę – dzięki czemu motyw ten najbardziej przypomina klasyczne przedstawienie Piety<sup>88</sup>.

Szkice nr 6 i 7 wprowadzają nowy element – posąg greckiego żołnierza.

---

86 R. Arnheim, *Picasso's Guernica. The Genesis of a Painting*, University of California Press, 2006, str. 32.

87 R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki*, str. 64.

88 R. Arnheim, *Picasso's Guernica...* str. 56.

Antyczny kostium, niewidoczny w końcowej wersji obrazu, miał ważne znaczenie symboliczne – w latach trzydziestych w sztuce hiszpańskiej istniała personifikacja II Republiki jako greckiej bogini, dzierzżącej włócznię lub miecz<sup>89</sup>. Picasso w kolejnych szkicach upraszczał postać żołnierza, pozbywając się hełmu i włóczni, wciąż jednak udoskonalając przedstawienie dłoni (szkice 24 i 45).

10 maja Picasso, nie rezygnując z pracy nad szkicami, rozpoczął przenoszenie kolejnych elementów na płótno. Prace budowlane przy pawilonie hiszpańskim wciąż trwały, dlatego malarz musiał zdecydować się alternatywne rozwiązanie. W firmie Castelucho-Diana zamówił płótno o rozmiarach 3,5 x 8 metrów. Nigdy wcześniej nie pracował na tak wielkiej powierzchni.<sup>90</sup>

Znalezienie studia zdolnego pomieścić tak wielkie płótno nie było łatwe, pomogła w tym jednak Dora Maar. Wybrała leżący nad Sekwaną paryski pałacyk książąt Sabaudzkich z XVIII wieku, którego przestrzeń, znana jako „El Granero” (hiszp. Spichlerz), była przesycona sztuką - to tu Balzak napisał swe *Nieznane arcydzieło*, którego kolejne wydanie z lat trzydziestych zostało ozdobione grafikami Picassa. W pałacu urodził się aktor Louis Barrault, a Carne i Bataille wynajmowali go jako salę spotkań dla swojej grupy Contre-Attaque. Choć malarz wybrał największy z pałacowych pokoi, to i tu płótno nie mogło się zmieścić – musiało więc zostać delikatnie pochylone.

Dora Maar stworzyła również fotograficzny reportaż, dzięki któremu można prześledzić kolejne fazy pracy nad obrazem. Gest Maar był realizacją refleksji, którą Picasso snuł już w 1935 roku:

„Ciekawszym od zapisania etapów pracy nad obrazem, było by fotograficzne utrwalenia metamorfozy, którą obraz przechodzi. Możliwe, że można by w ten sposób odkryć pracę, którą musiał wykonać umysł, żeby zmaterializować sen. Ale jest coś jeszcze - to niesamowite, że obraz zasadniczo nie zmienia się, że pierwsza wizja pozostaje prawie nienaruszona.<sup>91</sup>”

Siedem nienumerowanych zdjęć Dory Maar bez trudu można ułożyć w

---

89 F. Lannon, *Wojna domowa w Hiszpanii 1936-1939...* str. 15.

90 R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki...* str. 65.

91 G. von Hensbergen, *Guernica...* str. 65.

odpowiedniej kolejności. Pierwsze z nich przedstawia naniesione kontury wszystkich bohaterów wraz z trzema elementami, znajdującymi się w centrum: pięść wojownika, podniesiona do góry w geście protestu, która kojarzyła się z symbolem Frontu Ludowego<sup>92</sup>, dłoń trzymająca lampę oraz łeb konia, tu jeszcze zwrócony ku ziemi. Na tym etapie nie ma wątpliwości, że scena ma miejsce na zewnątrz, przed płonącym domem. W lewym dolnym rogu znajdują się dwa umierające ptaki oraz leżąca postać, której atrybuty autor połączy z postacią wojownika w ostatecznej wersji obrazu. Na drugiej fotografii pojawia się słońce, które góruje nad resztą sceny – dramat rozgrywa się więc w środku dnia, czyli podczas bombardowania. Kolejne fotografie pokazują, że Picasso powoli rezygnuje z tego elementu – słońce zostaje spłaszczone i staje się lampą. Dopiero w ostatnim siódmym stadium pojawia się żarówka, sufit pokoju, posadzka oraz stół – elementy, które wprowadzają trudności w określeniu czy scena odbywa się w pomieszczeniu czy na zewnątrz. Przerzucając tułów byka o 180 stopni malarz wprowadził w przestrzeń płótna kolejny zaciemniony fragment. Warto również nadmienić, że Picasso starał się zakryć nagość niektórych bohaterów obrazu poprzez naklejanie na płótno fragmentów materiałów, stosując tym samym zabieg znany z czasów kubizmu syntetycznego.

4 czerwca Picasso ukończył pracę nad obrazem. Wielokrotnie wprowadzał liczne zmiany i miał powiedzieć do jednego z organizatorów wystawy: „Musicie mi ją zabrać, bo nigdy nie skończę<sup>93</sup>”. Choć obraz był gotowy, to mówiąc słowami Gertrudy Stein, malarz wciąż nie wyzwolił się od nurtującej go idei: 7 czerwca dokończył pracę nad akwafortą poświęconą generałowi Franco, a do 18 października kontynuował tworzenie kolejnych wersji portretów rozpaczających kobiet. W sumie powstało ich piętnaście.

## **Obraz**

*Guernica* przedstawia dziewięć postaci: cztery kobiety, niemowlę, konia, byka, ptaka oraz żołnierza–statuę. Praca ma wyraźną kompozycję trójelementową, której środkowa część tworzy trójkąt. Możliwe, że powstała piramida miała podkreślić kąt padania światła wydobywającego się z trzymanej lampy. W interpretacji Franka D. Russella było to natomiast próba zakorzenienia nowoczesnego obrazu w klasycznej

---

92 R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki...* str. 67.

93 *Ibidem*, str. 66.

formie greckiej, a więc zamknięcie przestawionych bohaterów w trójkątnym tympanonie, którego ramiona wyznaczają ręka wojownika i noga upadającej kobiety<sup>94</sup>.

Wybór tonacji – użycie odcieni czerni, bieli i szarości – podkreślał opozycję dnia i nocy, wnętrza i zewnątrz. Z uwagi na swój metaliczny charakter paleta może się kojarzyć z nowoczesną wojną – odcieniami blach statków, samolotów i czołgów. Obraz przypomina też czarno-białą fotografię – uchwycony w kadrze moment tragedii, oświetlony błyskową lampą. Zawężenie gamy kolorystycznej można również tłumaczyć próbą wysunięcia na pierwszy plan wypracowanych kształtów, jak zauważa Stein:

„Picassa pasjonują dużo bardziej formy niż barwy. Dlatego używa możliwie najbardziej dyskretnych kolorów, nie chcąc, by zakłóciły – dla niego najważniejszy – wyraz plastyczny.”<sup>95</sup>”

Kolejne zmiany, których dokonywał autor sprawiały, że obraz oddalał się od dokumentalnego charakteru i stawał się uniwersalnym przedstawieniem śmierci i cierpienia. Nie znaczy to jednak, że na płótnie nie można odnaleźć żadnych elementów, które odwoływałyby się do doświadczenia bombardowania. Wprowadzone w przestrzeń płótna elementy architektury wyraźnie sugerują krajobraz miejski. Liczne są akcenty odwołujące się do niszczycielskiego pożaru: języki ognia wydobywające się z budynków, płonące ubranie spadającej kobiety, ognisty ogon byka czy ręka trzymająca lampę, które układają się w kształt dymów. Mnogość tych elementów wynika ze wspomnianego wcześniej faktu zapoznania się przez Picassa z tragedią Gerniki za pośrednictwem relacji Steera. Tak samo rzecz ma się z ofiarami – w artykule korespondenta podkreślano, że w nalocie ucierpiały głównie kobiety i dzieci. Jeśli nie liczyć żołnierza-statui, obraz nie przedstawia żadnego mężczyzny. Warto też dodać, że hiszpańskie słowo *bombilla* ma podwójne znaczenie – może odnosić się zarówno do żarówki, jak i do małej bomby<sup>96</sup>.

W centralnym punkcie obrazu znalazł się koń, którego rana przyciąga wzrok oglądającego. Ukazanie na jednym płótnie byka i konia w naturalny sposób odsyła do kluczowego w hiszpańskiej kulturze widowiska, tj. corridy – tematu, który pojawiał się w twórczości malarza od samego jej początku.

---

94 F. D. Russel, *El Guernica de Picasso. El laberinto de la narrativa y de la imaginación visual*, Editora Nacional, 1981, str. 92.

95 H. Gidel, *Picasso. Biografia...* str. 208.

96 G. von Hensbergen, *Guernica...*, str. 70.



Corrida jest widowiskiem śmierci, w którego centralnym miejscu znajduje się byk – symbol odwagi i siły. Walka z nim podzielona jest na trzy części – w jednej z nich matadorowi pomaga para jadących na koniach pikadorów, których zadaniem jest nakłuwanie mięśni barków byka, aby jego głowa była schylona, co ułatwi matadorowi wbicie sztyletu, kończąc widowisko. Byk, nie mogąc dosięgnąć pikadora, z całą mocą zaczyna nacierać na konia, którego oczy są zasłonięte, co sprawia że zwierzę nie jest świadome zagrożenia. O ile w dzisiejszych czasach ciało konia jest szczelnie osłonięte ochronną matą, to w czasach, kiedy Picasso oglądał to widowisko, z tej ochrony zdarzało się rezygnować – częstym był więc widok rozpruwanego rogami byka końskiego brzucha. Koń konał, a jego wnętrzności wylewały się na piasek areny.

Obraz pełen jest nawiązań do malarstwa religijnego: trójelementowa kompozycja jest charakterystyczna dla europejskiego malarstwa ołtarzowego<sup>97</sup>; statua żołnierza z rozłożonymi rękami, podobnie jak otwarta rana na boku konia, nasuwają skojarzenia z Chrystusem umierającym na krzyżu; matka trzymająca w ramionach konającego syna to wariacja na temat *Piety* – tym bardziej, że na dłoniach niemowlaka wyraźnie zaznaczone są stygmaty<sup>98</sup>; krwawe rany malarz ukazał też na rękach żołnierza; bok konia, podobnie jak bok Chrystusa, jest przebity włócznią; harmonijnie rozmieszczone rany na ciele zwierzęcia przypominają te z hiszpańskich średniowiecznych rzeźb prezentujących umierającego Mesjasza. Dodajmy tu, że istnieje jeszcze druga interpretacja tego motywu – wzór miał przypominać zadrukowaną stronę z gazety, co miało odwoływać się do sposobu w jaki informacja o bombardowaniu dotarła do malarza<sup>99</sup>.

Kilka lat wcześniej Picasso, zafascynowany Ołtarzem z Isenheim Matthiasa Grünewalda, pracował nad swoją wersją tego tryptyku. Wykonany szkic koncentrował się na uwypukleniu wszystkich elementów świadczących o nieludzkich katuszach umierającego: powykręcane w cierpieniu palce, sprawiająca ból korona cierniowa, półotwarte usta, z których wysuwa się język, wyłamane barki – transpozycje tych motywów odnaleźć można również w *Guernice*<sup>100</sup>.

Szczególne znaczenie dla wymowy obrazu mają otwarte usta większości

---

97 F. D. Russel, *El Guernica de Picasso...* str. 91.

98 Komentując ten fragment obrazu Frank D. Russell przypomina o znaczeniu jakie dla twórczości Picassa miała rzeźba Matki Boskiej Cierpiącej (Madre Dolorosa), idealny symbol bólu i cierpienia, z kościoła pod wezwaniem Świętych Męczenników w Maladze, rodzinnym mieście malarza – zob. F. D. Russel, *El Guernica de Picasso...* str. 28.

99 R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki...* str. 98.

100 F. D. Russel, *El Guernica de Picasso...* str.22.

bohaterów. Z ich wnętrza wystają ostre, przypominające groty lub sztylety języki. Krzyk przedstawionych staje się jedyną formą obrony, do której zdolne są nieuzbrojone ofiary.

Korona cierniowa, tak szczegółowo namalowana przez Grünewalda, ma kształt górującej nad sceną lampy, który na obrazie odnajdujemy w spiczastych promieniach. Długi jest katalog ostrych, kłujących przedmiotów zebranych na płótnie: rogi byka, uszy konia, języki płomieni, sutki kobiet, dziób ptaka, złamany miecz, grot włóczni i strzały.

Istnieje w *Guernice* jeszcze jedno odwołanie do tradycji malarstwa europejskiego. Jednym z klasycznych motywów, szczególnie w sztuce średniowiecznej, był Triumf Śmierci, którego jedną z najdoskonalszych realizacji był obraz Petera Bruegla, znajdujący się w kolekcji muzeum Prado<sup>101</sup>. Centralnym bohaterem obrazów, na których demokratycznie ginęli tak ludzie jak i zwierzęta, była personifikowana Śmierć. Dzierżący kosę szkielet stawał się wyobrażeniem znanych zagrożeń, czyhających na ludzkie życie – głównie zarazy i wojny.<sup>102</sup> Dodajmy jeszcze, że przybywająca Śmierć często dosiadała konia lub jechała w wozie ciągniętym przez woły<sup>103</sup>. Funkcję wszechwładnego Tanatosa, pełnioną w sztuce średniowiecznej przez makabryczny szkielet, sprawować może w dziele Picassa lampa, która góruje nad wszystkimi postaciami i rozsyła śmiertcionosne, kolczaste promienie. Jak już wspomniano, element ten może być tłumaczony zarówno jako źródło światła, jak i jedna z wielu bomb, zrzuconych na miasto. Tak jak lud, obserwujący średniowieczne malowidła, w makabrycznym grymasie czaszki odnajdywał niewidoczne zagrożenie w postaci zarazy, tak i mieszkańcy Gerniki nie byli w stanie dostrzec, skąd dokładnie przychodzą wybuchy i pożary. Ginący w bombardowaniu ludzie nie widzieli swoich oprawców, a śmierć przyszła do nich z zaskoczenia.

Obraz Picassa pełen jest symboli wanitatywnych, które przez wieki były wykorzystywane w malarstwie europejskim. Wątlność i kruchość ludzkiego życia zostały oddane na płótnie różnorodnymi sposobami. Kwiat, który jest symbolem odrodzenia, był również jedną z naczelných metafor marności. Trupia czaszka została przez malarza ukryta w ciele konia – tworzy ją nos w połączeniu z zębami. Klasycznymi symbolami *vanitas* są dym, płonąca świeca oraz wiatr – na obrazie zaznaczony jako wydęty żagiel,

---

101 Peter Bruegel starszy, *Triumf Śmierci*, 1562-1563, Muzeum Prado, Madryt.

102 Zob. J. Białostocki, *Płec śmierci*, [rozdz.] *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei marności i przemijania w poezji i sztuce*, Wydawnictwo słowo\obraz terytoria, 2007.

103 Ibidem, str. 54.

stanowiący końskiego ciała.

Warto jeszcze przytoczyć interpretację obrazu zaproponowaną przez Mery Mathews Gedo<sup>104</sup>. Badaczka koncentruje się na wpisaniu dzieła malarza w kontekst jego biografii. Mathews Gedo przypomina o przeżyciu w dzieciństwie przez artystę trzęsienia ziemi – doświadczeniu, które z bombardowaniem wiele łączy: nieświadomość czyhającego zagrożenia, niepewność własnego życia czy umknięcie śmierci. Picasso, osobiście nie związany z tragedią baskijskiego miasta, miałby oddać na swym płótnie doświadczenie, które sam przeżył. Dla Amerykanki transpozycja ta była przyczyną powstania najlepszego dzieła spośród wszystkich, na których malarz dotykał tematów wojennych, czyli obrazów takich jak: *Cmentarz (Le Charnier, 1944)*, czy *Masakra w Korei (Massacre en Corée, 1950)*. Mathews Gedo łączy grudniową, śnieżnobiałą noc trzęsienia ziemi z 1884 roku z kolorystyką obrazu. Implikuje przy tym, że podobieństwo przedstawionych kobiet świadczy o tym, iż malarz sportretował w dziele swoją matkę w kolejnych etapach ucieczki z walącego się domu. Element obrazu wcześniej rozpoznany jako *Pieta* staje się w tej interpretacji przedstawieniem porodu – w rzeczywistości w bożonarodzeniową noc tragedii urodziła się siostra malarza.

\*\*\*

Picasso tworząc swoje dzieło obficie czerpał z europejskiego rezerwuaru symboli. Powstały obraz, mimo nowoczesnej formy, był więc silnie zakorzeniony w tradycyjnym malarstwie. Zaczerpięcie ze wzorów znanych ze sztuki religijnej oraz kultury antycznej nadało gotowej pracy wymiar uniwersalny i podnosiły jego znaczenia. Wypracowany przez lata język plastyczny pozwolił malarzowi opowiedzieć nową historię – tym razem tragedię zbombardowanego miasta.

### **Wystawa Światowa w Paryżu**

Pierwsza Wystawa Światowa odbyła się w Londynie w 1751 roku, zaś dwie kolejne w Paryżu w 1798 i 1802. Od początku przyświecała jej idea prezentowania najnowszych osiągnięć techniki – za takie w swoim czasie uznawano londyński Kryształowy Pałac i paryską Wieżę Eiffla. Wystawa była więc radosnym świętem postępu.

---

104 Mary Mathews Gedo, *Looking at art from the inside out...* str. 160.

Paryska Wystawa Światowa<sup>105</sup> z 1937 roku miała się rozpocząć 25 maja, jednak tylko dwa pawilony zostały ukończone na czas – niemiecki i radziecki. Dwa potężne gmachy, wybudowane po dwóch stronach alei, stały się centralnym punktem wystawy. Pawilon radziecki, zaprojektowany przez Borysa Jofana, był dużo niższy od niemieckiego i został zwieńczony rzeźbą Wiery Muchiny, przedstawiającą parę trzymającą się za ręce – dumnego robotnika i kołchoźniczkę, którzy dzierżą sierp i młot. Albert Speer, główny architekt III Rzeszy, zaprojektował pawilon niemiecki po wcześniejszym zapoznaniu się z tajnymi projektami budynku radzieckiego. Powstał monumentalny projekt – potężny gmach ozdobiony swastykami, na szczycie którego stał nazistowski orzeł. Całość przypominała wielki mur, symboliczną przeszkodę na drodze pochodu radzieckiego – projektem tym przekonał Hitlera do udziału Rzeszy w Wystawie Światowej, początkowo niemieckiemu udziałowi niechętnego. Na terenie ogrodów Trocadero, między pawilonem polskim a norweskim i w bliskim sąsiedztwie radzieckiego i niemieckiego, stanął budynek pawilonu Republiki Hiszpanii.

Warto zatrzymać się jeszcze przy pawilonie watykańskim, w którym umieszczono ogromne płótno (6 x 3 metry) Josepa Marii Seta, wuja Josepa Lluisa Seta (projektanta pawilonu hiszpańskiego). Jego obraz *Święta Teresa orędowniczka Bożego Miłosierdzia w Hiszpanii, ofiarowuje Naszemu Panu poległych w 1936 roku Hiszpanów* znalazł się w nim za sprawą kardynała Gomy. Obraz ten ma wyraźną kompozycję hierarchiczną – w układzie wertykalnym przedstawia kilka grup postaci. Na samej górze znajduje się ukrzyżowany Chrystus, do którego wyciąga dłoń Święta Teresa, unoszona przez biskupów. Na dole zaś, wśród ruin kościoła, stoi strapiony tłum. Nie sposób nie zauważyć, że krzyż do którego przybito Jezusa przypomina samolot, a dynamiczna scena podobna jest akcji ratunkowej. Motyw lecącego na krzyżu Chrystusa będzie w twórczości Seta powracał wielokrotnie, jednym z najlepszych jego przykładów jest obraz z 1943 roku *Droga Zwycięstwa* przedstawiający wojsko prowadzone przez generała Franco na białym koniu; nad armią przelata, wskazując jej drogę i ochraniając ją, ukrzyżowany Chrystus.

Do 1936 roku Josep Maria Sert, wraz z żoną – Misią Godebską<sup>106</sup>, należał do

---

105 Pełna nazwa Wystawy Światowej to « Międzynarodowa Wystawa Sztuki i Techniki Nowoczesnego Życia » - « Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne »

106 Misia Godebska była żoną Seta w latach 1920-1927, za jej zgodą Sert ożenił się z Izabelą Mdiwani. Godebska jest uznawana za muzę paryskiej bohemy (na obrazach przedstawiali ją Renoir, Toulouse-Letrec, Bonnard; w literaturze uwieczniona dzięki Proustowi i Cocteau)

grona najbliższych przyjaciół Picassa, i podobnie jak reszta artystów z tego kręgu, opowiadał się za Republiką. Został jednak przekonany przez Ramona Serrano Suñera, szwagra i współpracownika generała Franco, że jego postawa jest przez kościół katolicki uznawana za śmiertelny grzech, który może zostać odkupiony tylko jeżeli przejdzie na stronę dyktatury. Wizja wiecznego potępienia sprawiła, że Sert publicznie opowiedział się za frankistami. Konsekwencją tego było podpalenie przez zwolenników republiki katedry w miejscowości Vic, do której malowidła przygotował Sert – akt ten tylko utwierdził malarza w przekonaniu o słuszności swej decyzji. Od tego momentu włączył się on w działalność polityczną, a obraz przygotowany do pawilonu watykańskiego miał pokazać prawdziwą twarz obozu republikańskiego, jego walkę z religią katolicką, a ruiny płonącego kościoła musiały budzić skojarzenie z historią z Vic.

\*\*\*

Hiszpański pawilon, uroczyste otwarty 12 czerwca, został zaprojektowany przez Josepa Lluisa Serta i Luisa Lacasa - stworzyli oni modernistyczny budynek w duchu racjonalistycznym, definiowanym również jako styl międzynarodowy. Styl ten, nowoczesny i harmonijny, był na Półwyspie Iberyjskim bardzo popularny. Mimo licznych trudności – problemu ze znalezieniem odpowiednich materiałów, skomplikowanego ukształtowania terenu czy staraniem o dbałość o zachowanie terenów zielonych – pawilon powstał w błyskawicznym tempie. Prosta bryła, przypominająca kontener, była prawie całkowicie pozbawiona wewnętrznych ścian. Na trzech piętrach budynku znajdowały się kolejne sale ekspozycyjne, każda jednak różna od innych. Parter miał charakter otwartego patio, którego część została przysłonięta dachem, pełniącym funkcję audytorium. Wejście na pierwsze piętro umożliwiały zewnętrzne schody, na drugie zaś pochyła rampa.

Republikański rząd, odpowiedzialny za stworzenie pawilonu, początkowo nie chciał brać udziału w tym międzynarodowym wydarzeniu – całą swą uwagę skupiał wszak na wojnie domowej. Przeważała jednak możliwość zainteresowania społeczności międzynarodowej zbrojnym konfliktem, dlatego też pawilon miał charakter propagandowy, a większość dzieł prezentowanych we wnętrzu odnosiła się do katastrofy wojny.

Koordinatorami projektu i kuratorami wystawy byli: filozof i były rektor

Uniwersytetu Madryckiego Jose Gaos, malarz Josep Renau i pisarz Max Aub. Za stronę audiowizualną odpowiedzialny był Luis Buñuel, który w tym czasie pełnił rolę komisarza przy Hiszpańskiej Ambasadzie w Paryżu.

Ważną częścią wystawy był swoisty manifest w formie wiersza napisany przez jednego z najważniejszych, obok Garcii Lorki, hiszpańskiego poetę – Antonio Machado. Kilka miesięcy później podzielił on los zaprzyjaźnionego Lorki i stał się kolejną ofiarą wojny domowej. Po ciężkiej wędrówce przez Pireneje zakończył swoje życie we francuskim obozie Couliore.

### **Przysłowia i Pieśni**

*Pewien Hiszpan się wybiera*

*Życ i życie się weń wlewa*

*Między Hiszpanią, co umiera*

*I drugą Hiszpanią, co ziewa.*

*Hiszpaneczku, co przychodzisz*

*Na świat, niech cię strzeże Bóg.*

*Jedna z twoich dwóch Hiszpanii*

*Serce ci zamieni w lód.*

### **Proverbios y cantares<sup>107</sup>**

*Ya hay un español que quiere*

*vivir y a vivir emipeza,*

*entre una España que muere*

*y otra España que bosteza.*

*Españolito que vienes*

*al mundo, te guarde Dios.*

*Una de las dos Españas*

*ha de helarte el corazón.*

Przy wejściu do pawilonu ustawiono dwunastometrową rzeźbę Alberta Sánchez Péreza *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (*Naród hiszpański zmierza drogą wiodącą do gwiazd*, 1937) – choć pozostająca w typowo surrealistycznej formie, należy ją uznać za wariację na temat Kolumny Trajana, a jej kopie można wciąż podziwiać w Madrycie przy Museo del Reina Sofia i w Toledo. Obok, na środku pawilonu, mieściła się okrągła fontanna Alexandra Caldera *Fuente de Mercurio* (*Źródło Merkurego*, 1937), w której zamiast wody płynęła metaliczna ciecz, co precyzowała tabliczka - „Rtęć hiszpańska z Almadén”. Miasto to znane było przede wszystkim jako największe na świecie zagłębie wydobywania tego surowca, w tym czasie pod pełną kontrolą Franco. Widz, konfrontujący się z tą instalacją, powinien był wiedzieć, że rtęć

---

107 A. Machado, *Przysłowia i pieśni* [tłum.] Z. Jakubowska, <http://www.hiszpania-online.com/>

strona,doc,pol,komp,1286,0,269,1,1286,ant.html, (dostępność: 10.05.2013)

była podstawowym surowcem potrzebnym do produkcji amunicji.

Przy schodach prowadzących na pierwsze piętro umieszczono mural Joana Miró. To pięciometrowe dzieło jest znane pod dwoma tytułami, jedno nadane przez krytyków sztuki - *El campesino catalán en rebeldía* (*Powstanie chłopskie*, 1937), a drugie przez samego autora - *Els Segador*. To katalońskie słowo tłumaczy się jako „żniwiarz”, a sam tytuł nawiązuje do hymnu Katalonii. „Wstrząsającemu czarno-białemu diagramowi *Guerniki* Miró przeciwstawił dźwigającą się z płynnej, rozjarzonej kolorami otchłani, wśród kosmicznych blasków i znaków, przejmującą postać <<żniwiarza>> ze skrwawionym sierpem w ręku – apokaliptyczną projekcję surrealnej wspaniałości i grozy.”

Kolejną pracą nawiązującą do chłopskiego powstania i Katalonii walczącej o wolność była *La Montserrat* (*Dziewczyna z Montserrat*<sup>108</sup>) Julia Gonzaleza. Miejscowość Monserrat była dla Katalończyków, tym czym Guernika dla Basków, czyli miejscem świętym, symbolem ich wolności.

Z własnej inicjatywy Picasso umieścił w pawilonie dwie rzeźby swojego autorstwa: jedną była monumentalna głowa (*Cabeza de Boisgeloup*, 1934), którą postawiono obok *La Monserrat*, drugą *Dziewczyna z dzbanem* (*Mujer con vaso* znana też jako *La dama oferente*, 1934). Ta ostatnia została postawiona tak blisko polskiego pawilonu, że jego kurator zdecydował się oficjalnie zaprotestować. Nie chciał bowiem, żeby widzowie pomyśleli, iż autorem rzeźby może być polski artysta.<sup>109</sup>

Na parterze, obok prac Miró, Caldera i Sancheza, na najważniejszej ścianie pawilonu umieszczono *Guernikę* Picassa. Co ciekawe, pomysł by w centralnym miejscu zaprezentować właśnie to dzieło przez długi czas budził żywe dyskusje. Kuratorzy zastanawiali się czy nie lepiej byłoby umieścić *Guernikę* na drugim piętrze, a w jej miejsce wystawić obraz Horacia Ferrera *Madrid 1937* – obraz realistyczny, łatwiejszy w odbiorze niż dzieło Picassa. Reakcje części międzynarodowej prasy, opisującej obraz jako arcydzieło, sprawiły, że *Guernica* pozostała na swym miejscu.

Obok obrazu umieszczono tekst wiersza napisanego przez Paula Eluarda – utwór, miał być czytany w kontekście obrazu Picassa i był jego ważnym uzupełnieniem. Eluard zwracał uwagę na kwiat będący symbolem odrodzenia i zwycięstwa:

---

108 W polskiej literaturze często rzeźba ta jest błędnie nazywana *Chłopcem z Montserrat*. Zarówno tłumaczenie z języka hiszpańskiego, jak i sam kształt rzeźby wyraźnie wskazują, że mamy do czynienia z dziewczyną.

109 R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki...* str. 86.

## Zwycięstwo Guerniki

Wspaniały świat ruin  
szybów i pól uprawnych

Twarze w sam raz dla ognia i w sam raz dla chłodu  
dla wzgardy i dla nocy, dla zniewag i ciosów

Twarze dobre na wszystko  
Utrwała was nicość  
Wasza śmierć posłuży za przykład  
[...]  
Kobiety, dzieci mają te same róże czerwone w oczach  
Wszyscy odsłaniają krew

Strach i odwagę by żyć i umierać  
Śmierć taka trudna i taka łatwa

Rozsławiona wspaniałość tych ludzi  
Roztrwoniona wspaniałość tych ludzi  
O ludzie z krwi i kości wasza rozpacz  
podsycą ogień zachłanny nadziei  
Rozchylmy razem najmłodszy pąk jutra

Pariasi, śmierć, ziemia i szpetota  
naszych wrogów mają barwę  
monotonną ciemności naszych  
Toteż nam będzie dane  
zwycięstwo<sup>110</sup>

Dzień przed oficjalnym otwarciem pawilonu odbyła się krótka inauguracja dla

---

110 P. Eluard, *Zwycięstwo Guerniki*, [tłum.] Krystyna Rodowska, [w.] R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki...* str. 7.



wszystkich, którzy uczestniczyli w jego powstawaniu. Swe przemówienie, w języku francuskim, wygłosił Max Aub, koncentrując się w nim na obrazie Picassa:

„Wydaje się niemożliwym, że podczas wojny, którą prowadzimy, Republika była w stanie zbudować ten gmach. Jest to cud. (...)

Wchodząc, po prawej, rzuca się w oczy wielki obraz Picassa. Będzie się o nim mówić jeszcze przez wiele lat. Picasso przedstawił tu tragedię Gerniki. Dziwnym jest, że na tle wszystkich tu zgromadzonych prac, akurat jemu zarzuca się stworzenie obrazu abstrakcyjnego i trudnego w odbiorze, zarzuca się, że jest niczym więcej jak tylko populistycznym manifestem. To nie moment byśmy go oceniali, ale jestem pewien, że przy odrobinie dobrej woli, cały świat dostrzeże w nim to rozgoryczenie, rozpacz i wstrząsający protest, które to płótno symbolizuje. (...). A tych, którzy będą twierdzić, że to nie tak wygląda, trzeba zapytać czy mają oczy i czy nie widzą tragicznej, hiszpańskiej rzeczywistości. Jeśli obraz Picassa ma jakiś defekt, to jest nim fakt, że jest zbyt realistyczny, nadmiernie prawdziwy, skandalicznie prawdziwy.”

Z uwagi na opóźnienie otwarcia pawilonu jego opis nie znalazł się w oficjalnym przewodniku po Expo '37. Widzowie dowiadywali się o pawilonie głównie z francuskiej prasy – tak swoje wrażenia opisał reporter z komunistycznej gazety „Regards”:

„Od hallu głównego poczynawszy, w którym od dzikiej *Guerniki* Picassa i fotografii zamordowanego poety Federico Garcii Lorki robi się zimno, aż po wąskie korytarze wypełnione grafiką i dokumentami – wszędzie wojna, wojna, wojna! Wszechobecna jak ociekający krwią miecz Damoklesa, jak znak czasu na niebie”

Szczególne wrażenie wywołuje relacja płynąca z III Rzeszy – państwa odpowiedzialnego za zbombardowanie Gerniki, w którym postulowano usunięcie z przestrzeni publicznej tzw. sztuki zdegenerowanej. Wydany dla niemieckiej publiczności przewodnik po Wystawie Światowej krytycznie odnosił się do prac

zgrupowanych w pawilonie hiszpańskim:

„Pawilon czerwonej Hiszpanii, który otwarto niedawno, nie zawiera nic szczególnego. Widać równe freski – przynajmniej jeden z nich wydaje się przedstawiać majaczenia szaleńca. Mieszanka niezrozumiałych symboli i członków ludzkich; wydaje się, że to wszystko namalowało czteroletnie dziecko. Przed pawilonem oraz po boku stoją rzeźby tego samego rodzaju i nie przynoszą chwały sztuce hiszpańskiej. Sam zaś pawilon z blachy falistej i desek, trudno zatem mówić o jakimkolwiek stylu. Teraz przechodzimy do pawilonu niemieckiego, który nie tylko jest największy, ale bez wątplenia najpiękniejszy. Zdołano w nim połączyć zdawałoby się przeciwstawne postulaty: ciężar z lekkością, prostotę z pięknem”

Nie wszyscy zwiedzający zwrócili uwagę na obraz Picassa, polski korespondent, M. Dawn, zdaje się nie dostrzegać *Guerniki*. W artykule dla *Wiadomości Literackich* wspominał tylko „Pawilon hiszpański jest pusty, wołający o pomstę do nieba fotografiami mordy i pożogi”<sup>111</sup>.

Jedną z ciekawszych relacji, które warto zacytować w całości, jest ta autorstwa Heleny Syrkus – polskiej architektki związanej z lewicującą Grupą Praesens. Syrkus po II Wojnie Światowej brała czynny udział w odbudowie zniszczonej Warszawy:

„Cały budynek wraz z otaczającym go terenem skomponowany był tak, ażeby poprzez stopniowanie wrażeń doprowadzić zwiedzającego do tylnej ściany głównego wnętrza wystawowego wypełnionej całkowicie *Guerniką*. Przed wejściem do pawilonu – dwie potężne rzeźby Picassa. Potem malowidła Miró i wielkie fotosy przedstawiające groźbę wojny toczącej się w Hiszpanii. I wreszcie *Guernica*. Jej ekspozycja to wspaniały przykład plastycznego i emocjonalnego współdziałania malarstwa i architektury. Przestrzenny układ pawilonu, prosty i pełen umiaru, stanowi tak przemyślaną oprawę dla *Guerniki*, że to arcydzieło wyrwane z pawilonu i eksponowane w 1946 w Museum of Modern Art w New Yorku nie sprawiło – w moim, zastrzegam, odczuciu – takiego wrażenia, jakie wywierało w 1937 roku, gdy stanowiło integralny element budynku,

---

111 R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki...* str. 87.

w którym eksponowane było po raz pierwszy i który specjalnie dla niego zbudowano. Nigdy i nigdzie – powtarzam – nie doznałam takiego wstrząsu, jak owego czerwcowego dnia roku 1937, kiedy po raz pierwszy dane mi było ujrzeć *Guernikę*. Przez cały czas pobytu w Paryżu wracałam na Expo tylko po to, aby ją znowu obejrzyć, znów przeżyć, znów przeboleć. Obserwowałam tłumy zwiedzające pawilon hiszpański. Nie tylko ja wychodziłam ze łzami w oczach. *Guernica*, aczkolwiek nie należy do kategorii łatwo zrozumiałych dzieł sztuki, była tak wstrząsająca, że nawet prości ludzie, starzy i młodzi, mężczyźni i kobiety, wychodzili z pawilonu hiszpańskiego poruszeni do głębi – widać to było w ich oczach, w ich gestach. *Guernica* spełniła rolę greckiej katharsis: zmusiła ludzi – poprzez doznania estetyczno–emocjonalne – do przeżycia tragedii ludu hiszpańskiego, do wyzwolenia uczucia buntu przeciw ludobójcom i trwogi przed powtórzeniem się burzenia spokojnych miast.”

Wystawa zakończyła się 25 października. Podczas tych sześciu miesięcy odbywały się liczne imprezy towarzyszące, między innymi Festiwal Tańca, wyścigi motorówek po Sekwanie, wyścigi konne, mecze bokserskie. Do użytku oddano również pałac Musée de l'Homme. Przyznano wiele nagród, jedną z nich, złoty medal, zdobyli Polacy za prototyp lokomotywy Pm36-1 PKP, dziś znanej jako „Piękna Helena”. W dziedzinie architektury przyznano dwie nagrody – doceniono zarówno pawilon niemiecki jak i radziecki. Poza tym Speer otrzymał również Grand Prix za makietę projektu siedziby partii w Norymberdze.

\*\*\*

Choć początkowo planowano, by pawilony wystawowe zostały powtórnie otwarte dla publiczności latem 1938 roku, napięta sytuacja międzynarodowa pogrzebała ten projekt i w styczniu tego roku rozpoczęto demontaż wystawy. Spakowane eksponaty z hiszpańskiego pawilonu zostały przewiezione do Marsylii, skąd miały trafić do Walencji, gdzie wcześniej zdeponowano skarby Muzeum Prado. Przesunięcie się wojennego frontu przekreśliło ten plan i w rezultacie wiele dzieł zaginęło. Jedynie *Fontanna rtęci*, *La Monserrat* i *Guernica* wróciły do swoich twórców. W ten sposób

obraz Picassa rozpoczął swą długą podróż, która ostatecznie miała zakończyć się w madryckim Muzeum Królowej Zofii w roku 1992.

## Rozdział III

### SYMBOL

\*\*\*

**W** 2003 roku Collin Powell, amerykański sekretarz stanu, w imieniu ówczesnego prezydenta Stanów Zjednoczonych George'a W. Busha ogłosił w siedzibie Organizacji Narodów Zjednoczonych plany ataku na Irak. Kopia *Guerniki* Picassa, wisząca na co dzień w korytarzu, w którym odbywały się konferencje prasowe, została na okoliczności przemówienia Powella zasłonięta niebieską kurtyną. Oficjalny komunikat w tej sprawie informował, że gest ten był podyktowany technicznym dostosowaniem do wymogów realizacji telewizyjnej – bogactwo form rozpraszałoby w kadrze postać przemawiającego. Było jednak oczywistym, że ogłoszenie planów bombardowania bliskowschodniego państwa na tle *Guerniki* odebrane zostałyby jako swoisty chichot historii, a wykonane wtedy fotografie znalazłyby się w przyszłości w szkolnych podręcznikach. Jest to niezbity dowód świadczący o tym, że obraz, który powstał 66 lat wcześniej, wciąż niósł ze sobą wielkie znaczenie symboliczne.<sup>112</sup>

#### Obraz kwestujący

Masowy exodus ludności hiszpańskiej w ostatnich miesiącach wojny domowej doprowadził do zawiązywania się Komitetów Pomocy w wielu państwach na świecie. Londyński oddział tej organizacji zorganizował dwie wystawy, na które sprowadzono *Guernikę*: w październiku 1938 w prestiżowej New Burlington Galleries, a w kolejnym miesiącu w Whitechapel Art Gallery. Stamtąd obraz udał się do Manchesteru, gdzie wystawiony został w pawilonie, w którym wcześniej prezentowano nowe modele samochodów.<sup>113</sup> Wystawy cieszyły się dużą popularnością, galerie odwiedziło w sumie ponad 15 tysięcy widzów, a dochód z biletów przekazany został na pomoc dla walczącej

---

<sup>112</sup> G. von Hensbergen, *Guernica...* str. 18.

<sup>113</sup> Ibidem, str. 119.

Republiki.<sup>114</sup> Obraz został więc bezpośrednio włączony w prowadzony na Półwyspie Iberyjskim konflikt zbrojny. W tym czasie Picasso, wciąż nie wyczerpawszy tematu wojny domowej w swojej twórczości, tworzył kolejne portrety płaczących kobiet, a gdy dowiedział się o zawarciu układu monachijskiego, wykonał kolejny gest politycznego poparcia dla hiszpańskiej Republiki, przekazując jej władzom dwie prace – *Minotauromachię* oraz *Sueño y mentira de Franco*. W ostatnich miesiącach konfliktu zdecydował się też na finansowe wsparcie organizacji pomocy republikańskiej, wpłacając na ten cel ekwiwalent 60 tysięcy euro.<sup>115</sup>

Wojna domowa zakończyła się upadkiem Madrytu 28 marca 1939 roku. W jej wyniku generał Franco przejął 1 kwietnia władzę na prawie czterdzieści lat, najpierw jako Szef Państwa, następnie Regent Królestwa – Hiszpania stała się formalnie wojskową dyktaturą. Tego samego dnia papież Pius XII wysłał do generała prywatny list gratulacyjny.<sup>116</sup>

Choć zakończył się konflikt zbrojny, wciąż trwały prześladowania ludności cywilnej. Ponad siedemset tysięcy Hiszpanów musiało uciec ze swojej ojczyzny – nie wszystkim udało się dotrzeć do bratnich państw: Meksyku i Związku Radzieckiego; niektórzy trafili do obozów dla uchodźców we Francji. Po wybuchu II Wojny Światowej zostali oni wysłani do hitlerowskich obozów koncentracyjnych – trafiło tam blisko 25 tysięcy republikanów.<sup>117</sup>

Tymczasem obraz Picassa kontynuował swą podróż, zbierając datki na uchodźców. Z inicjatywy Alberta Einsteina, Tomasza Manna i Ernesta Hemingwaya, którzy patronowali Kampanii Pomocy dla Uchodźców Hiszpańskich, obraz został wysłany do Stanów Zjednoczonych. W porozumieniu z Alfredem Baarem z nowojorskiego Museum of Modern Art, który opłacił koszty podróży obrazu, *Guernika* przepłynęła przez Atlantyk. Miała ona być główną atrakcją przygotowywanej na jesień 1939 roku wielkiej retrospektywnej wystawy Pabla Picassa.

Początkowo obraz wystawiono w Valentine Gallery w Nowym Jorku. Wernisaż zorganizowany przez Valentine Dudensing, wielką admiratorkę malarstwa artysty, odbył się 4 maja 1939 roku, a wśród zaproszonych gości znaleźli się Eleanor Roosevelt, sekretarz stanu Harold Ickes oraz najważniejsi reprezentanci amerykańskich wyższych

---

114 R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki...* str. 91.

115 H. Gidel, *Picasso. Biografia...* str. 349.

116 G. von Hensbergen, *Guernica...* str. 122.

117 R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki...* str. 91.

sfer: Guggenheim, Paley, Whitney i Rockefeller.<sup>118</sup> Warto dodać, że kilka dni wcześniej w Nowym Jorku zainaugurowano kolejną Wystawę Światową.

W czerwcu tego roku rozpoczęto przygotowania do wielkiego *tournee* obrazu po Stanach Zjednoczonych. Dzieło Picassa odwiedziło m.in. San Francisco, Chicago i Hollywood, wystawy nie przyniosły jednak spodziewanych zysków – w sumie na pomoc dla uchodźców zebrano zaledwie siedemset dolarów<sup>119</sup>. Niska frekwencja mogła być związana z brakiem zainteresowania tego rodzaju twórczością Picassa wśród amerykańskiej publiczności. Za sprawą Paula Rosenberga, marszanda malarza, przez lata do Stanów Zjednoczonych trafiały głównie prace neoklasycystyczne – te sprzedawały się najszybciej, natomiast dzieła odważne i rewolucyjne pozostawały w Europie.<sup>120</sup>

Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku było instytucją pionierską w promowaniu nowoczesnej sztuki ze starego kontynentu. W latach trzydziestych w skład jej kolekcji wchodziły trzy ważne dzieła Picassa: *Panny z Awinionu*, których zakup był osobistym sukcesem Alfreda Baara, *Dziewczyna z lustrem (La muchacha ante el espejo, 1932)*, подарowana przez Simon Guggenheim oraz *Studio (El estudio, 1927-1928)*, które dla muzeum kupił Walter Chrysler. Kolekcja obrazów hiszpańskiego twórcy szybko rozrastała się i przez pewien czas miała być największym zbiorem dzieł Picassa w publicznym muzeum.

Na 15 listopada 1939 roku Alfred Baar przygotował w MoMA retrospektywną wystawę *Picasso, czterdzieści lat sztuki*, na której zebrano ponad 360 dzieł malarza. W ten sposób *Guernika* po raz pierwszy została wystawiona obok *Panien z Awinionu*, włączono również wszystkie szkice, które artysta wykonał przygotowując dzieło. Zwiedzający mogli więc jako pierwsi prześledzić wszystkie metamorfozy, którym poddany został obraz. Wystawa okazała się ogromnym sukcesem i przyciągnęła ponad sześćdziesiąt tysięcy widzów.

W tym czasie zmienił się charakter recenzji pisanych przez amerykańskich krytyków, którzy wcześniej lekceważyli najbardziej radykalne prace Picassa. W prasie zaczęły pojawiać się opinie, że jest on najważniejszym na świecie żyjącym artystą<sup>121</sup>. Wystawa sprawiła również, że *Guernica* na stałe zagościła w amerykańskiej kulturze popularnej i, biorąc pod uwagę, że pokazywana była w niespokojnych czasach,

---

118 G. von Hensbergen, *Guernica...*str. 133.

119 Bilety na wystawę kosztowały 50 centów.

120 H. Gidel, *Picasso. Biografia...* str. 279.

121 G. von Hensbergen, *Guernica...*str. 152.

zaczęła być uznawana jako obraz profetyczny, który przewidział co wkrótce może wydarzyć się na Starym Kontynencie.

Kiedy w Europie wybuchła II wojna światowa, Picasso zdecydował się na złożenie 96 swoich prac w depozycie nowojorskiego muzeum. Wśród zgromadzonych dzieł znalazła się również *Guernica*. Decyzja ta była początkiem poważnych kłopotów artysty w późniejszych latach.

### **Picasso, autor *Guerniki***

3 kwietnia 1940 roku, kiedy niemieckie czołgi zaczęły zbliżać się do Paryża, Picasso zwrócił się do francuskiego ministerstwa sprawiedliwości z wnioskiem o przyznanie obywatelstwa – wierzył, że uchroni go to przed deportacją do frankistowskiej Hiszpanii. Po dokładnym rozpoznaniu prośba została odrzucona – z uwagi na posiadanie licznych przyjaciół z anarchistycznych kręgów, powiązania komunistyczne i słabą znajomość francuskiego został uznany za jednostkę podejrzaną.

Picasso jako autor obrazu wprost oskarżającego Niemców o inwazję na jego kraj, z oczywistych względów obawiał się wkroczenia do Paryża hitlerowskich oddziałów. Jego nazwisko miało figurować na liście osób, które mogły zostać aresztowane przez gestapo. Prawdopodobnie jedynie dzięki pomocy Arno Bekera Picasso nie był prześladowany.<sup>122</sup> Niemiecki rzeźbiarz był, obok architekta Alberta Speera i reżyserki Leni Riefenstahl, ulubionym artystą Hitlera. Kanclerz III Rzeszy polecił mu zaprojektowanie pomników, które miały ozdobić Berlin po zwycięskiej wojnie.

W pracowni malarza przez cały okres wojny zjawiali się niemieccy żołnierze, którzy chcieli zobaczyć znanego artystę przy pracy. Słynną jest anegdota (prawdopodobnie wymyślona przez samego Picassa) o spotkaniu z hitlerowskim ambasadorem, Otto Abetzem :

- To wasze dzieło? - zapytał Niemiec, pokazując pocztówkę z *Guerniką*.

- Nie, wasze – odpowiedział malarz<sup>123</sup>

Śmierć matki, kolejne konflikty z Olgą oraz wybuch wojny zdominowały w tym

---

122 R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki...* str. 102.

123 Ibidem, str. 102.



czasie twórczość malarza, co skutkowało powstawaniem obrazów o posępnej tonacji<sup>124</sup> – były to głównie martwe natury, choćby *Martwa natura z czaszką wołu* (*Nature morte avec crane de boeuf*, 1942), sceny zbiorowe - jak klaustrofobiczna *Serenada* (*L'aubade*, 1942) czy serie portretów siedzących kobiet ze zdeformowanymi twarzami. Picasso, kosztem malarstwa, w coraz większym stopniu oddawał się próbom pisarskim - w styczniu 1941 roku napisał inspirowaną twórczością Alfreda Jarry'ego tragifarsę *Pożądanie schwymane za ogon*.

Tymczasem w faszystowskich Włoszech pod rządami Mussoliniego zawiązała się grupa artystyczna „Corrente”. Jej członkami byli zarówno malarze figuratywni jak i abstrakcyjni, w tym Ennio Morlotti, Renato Guttuso i Emilio Vedova. Jednoczyła ich postawa opozycyjna wobec obowiązującego kierunku sztuki oraz antyfaszystowskie przekonania. W swoich politycznych pracach wprost odwoływali się do hiszpańskiego twórcy, pisząc w swym manifestie: *W obrazach Picassa odnajdujemy odbicie walki całej generacji, nie tylko jednego człowieka*.<sup>125</sup> Sama *Guernica* była nie tylko obrazem, którym mogli się inspirować, lecz miała dla nich także szczególne znaczenie symboliczne – każdy z artystów nosił w kieszeni jej miniaturową reprodukcję, która była dla nich czymś między legitymacją partyjną a świętym obrazkiem<sup>126</sup>. Znamienne w tym kontekście są słowa samego Picassa:

[...] obrazy nie powstają po to by dekorować czyjeś mieszkanie. Malarstwo to instrument wojny, służący do atakowania i bronięcia się przed wrogiem.<sup>127</sup>

Amerykańska prasa żywo interesowała się losem Picassa w okupowanym przez nazistów Paryżu, a status malarza zbliżał się do pozycji gwiazd filmowych<sup>128</sup>. W wojennej relacji w magazynie „Times” obok informacji o szczęśliwym ocaleniu katedry w Chartres znalazła się wzmianka o życiu malarza<sup>129</sup>. W lutym 1942 roku Andre Gery, w tytule swojego artykułu zamieszczonego w *Vogue*, pytał: „But Where is Picasso?”

---

124 H. Gidel, *Picasso. Biografia...*str. 377.

125 S.Peterson, *Mas alla del Guernica: Picasso y la politica del realismo en el Milan de la posguerra*, [w:] *El Guernica de Picasso: el poder de la representación*, red. A. L. Lusnich, Editorial Biblos, Buenos Aires 2009, str. 82.

126 Ibidem, str. 83.

127 G. von Hensbergen, *Guernica...*str. 23.

128 H. Gidel, *Picasso. Biografia...*str. 383.

129 Ibidem, str. 384.

Uspokajał w nim swoich czytelników, pisząc, że artysta jest bezpieczny<sup>130</sup>. W podobnym tonie sformułował swoją relację Peter D. Whitney, która ukazała się w „San Francisco Chronicle” 3 września 1944 roku, a więc już po wyzwoleniu Paryża: „Picasso is safe: The artist was neither a traitor to his painting nor his country.”<sup>131</sup> W kolejnych tygodniach w amerykańskiej prasie pojawiały się zdjęcia malarza w towarzystwie aliantów.<sup>132</sup>

Podczas wojny życie osobiste Picassa znów się skomplikowało – tak sytuację rodzinną artysty z początku 1944 roku opisuje jego biograf, Henry Gidel: „Ma prawowitą żonę Olgę i syna Paula, żyje w nieślubnym związku z Marie-Therese i ma z nią córkę Mayę, od ośmiu lat trwa jego związek z Dorą Maar, a teraz właśnie zaczyna się kolejny związek, z Françoise [Gilot]...” Warto dodać, że Picasso miał wtedy 63 lata i właśnie przygotowywał się do podjęcia przełomowej w swoim życiu decyzji.

W październiku 1944 roku na łamach „L'Humanite” malarz ogłosił swoje przystąpienie do partii komunistycznej:

Wstąpienie do Partii Komunistycznej stanowi logiczną konsekwencję całego mojego życia, mojej pracy i nadaje sens mojej twórczości. [...] Czuję, że muszę walczyć nie tylko swoim malarstwem, ale też całym sobą. [...] Jestem świadomy tego, że moim malarstwem walczyłem jak prawdziwy rewolucjonista. [...] Nigdy nie czułem się tak wolny, tak pełny, jak teraz kiedy podjąłem tę decyzję.<sup>133</sup>

Artykuł odbił się szerokim echem na całym świecie i sprawił, że artysta budził coraz większe kontrowersje. Paryski Salon Jesienny, który został otwarty dwa dni po ukazaniu się artykułu, zakończył się skandalem. Jego organizatorzy przeznaczili jedną z sal wyłącznie na ekspozycję prac Picassa powstałych podczas wojny. W sumie malarz zaprezentował siedemdziesiąt cztery dzieła, w tym portrety Dory Maar oraz rzeźby, wśród których znalazła się *Głowa Byka (Tête de taureau, 1942)*, powstała z części

---

130 A. Gery, *But Where is Picasso*, „Vogue”, 3 luty 1942 str. 76, 105-106.

131 P. D. Whitney, *Picasso is safe: The artist was neither a traitor to his painting nor his country*, „San Francisco Chronicle”, 3.09.1944 r.

132 A. Guinta, *El poder de la interpretación (o cómo Alfred Barr explicó el Guernica al público del MOMA)*, [w:] *El Guernica de Picasso: el poder de la representación*, red. A. L. Lusnich, Editorial Biblos, Buenos Aires 2009, str. 40.

133 *Picasso a apporte son adhesion au parti de la Renaissance francaise*, „L'Humanite”, 5 października 1944 r, str. 1.

roweru. Zgromadzona publiczność liczyła tymczasem, że ujrzy prace podobne do *Guerniki*, które byłyby powtórzeniem gestu Goi, to znaczy oddawania na płótnie kolejnych stadiów wojny. W udzielanych wywiadach Picasso tłumaczył się, że nie czuje się korespondentem wojennym – jednak mimo wszystko w jego pracach bez trudu można odnaleźć doświadczenia zbrojnego konfliktu<sup>134</sup>. Widzowie zareagowali na wystawę bardzo agresywnie, obrazy malarza ściągano ze ścian, a ich reprodukcje były nawet palone przed budynkiem wystawy – konsekwencją czego było zorganizowanie ochrony, strzegącej ekspozycji.<sup>135</sup>

Picasso coraz wyraźniej angażował się w działalność Partii Komunistycznej oraz w inicjatywy światowego ruchu na rzecz pokoju. Malarz, zaproszony przez polskiego dziennikarza Mieczysława Bibrowskiego, zjawił się w 1948 roku na Międzynarodowym Kongresie Intelktualistów w Obronie Pokoju zorganizowanym we Wrocławiu. Choć artysta pozbawiony był paszportu, rząd polski postarał się o dostarczenie wszystkich dokumentów podróży oraz o wysłanie specjalnego, prywatnego samolotu. We francuskiej delegacji, obok Picassa, pojawili się też Fernand Leger, Irena Joliot-Curie oraz Paul Eluard. We Wrocławiu obecny był również Julian Huxley – dyrektor generalny UNESCO. Uczestnictwo Picassa i Huxleya znacznie podniosło rangę podjętych podczas kongresu uchwał i decyzji<sup>136</sup>.

Trwające cztery dni forum, choć uwidaczniało polityczne podziały i nie obyło się bez zgrzytów, przyniosło kompromisową rezolucję, dającą początek Światowemu Ruchowi Obrońców Pokoju. Podczas panelowych dyskusji głos zabrał również Picasso, proponując przyjęcie uchwały potępiającej prześladowania przez władze w Chile hiszpańskojęzycznego poety Pabla Nerudy. Podczas kongresu odczytano również orędzie Alberta Einsteina, przygotowane specjalnie na tę okazję.

Kiedy kongres się zakończył Picasso postanowił kontynuować swoją podróż po Polsce – kolejnym w niej przystankiem była Warszawa. Bolesław Bierut zaprosił malarza do Belwederu, gdzie uhonorował go Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski – warto dodać, że to odznaczenie było jedynym, które Picasso zgodził się przyjąć w całym swoim życiu.

W 1948 roku malarz przyglądał się miastu, które dotkliwie ucierpiało podczas wojny. Warszawa powoli podnosiła się z ruin, o czym starano się przekonać Picassa,

---

134 A. Guinta, *El poder de la interpretación...* str. 41.

135 Ibidem, str. 41.

136 R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki...* str. 112.

prowadząc go po stołecznych placach budowy. Na ścianie nowopowstałego budynku przy ulicy Deotymy 49, zaprojektowanego przez Szymona i Helenę Syrkusów, Picasso namalował syrenkę, która zamiast miecza dźarzyła młotek. Dziś nie ma już po niej śladu – zmęczona ciągłymi wizytami miłośników twórczości Picassa rodzina, która zamieszkała w tym domu, przekonała administratorów budynku do oczyszczenia ściany. Identyczną syrenkę malarz nakreślił na kartce w mieszkaniu prezydenta Warszawy Stanisława Tołwińskiego – ta szczęśliwie zachowała się do naszych czasów.

Po czterech dniach Picasso udał się do Krakowa, gdzie zwiedził Wawel oraz ołtarz Wita Stwosza, wtedy jeszcze zdemontowany. Malarz pojechał też do Oświęcimia, by zobaczyć obóz zagłady - kilka lat później stworzył litografię, będącą echem tej wizyty.<sup>137</sup>

Rok później w Paryżu miał odbyć się konkurencyjny wobec wrocławskiego Kongres w Obronie Wolności Kultury.<sup>138</sup> Na tę okazję Louis Aragon wydobył z archiwum malarza litografię prezentującą gołębia, który miał stać się symbolem paryskiego wydarzenia. Sportretowany ptak był prezentem ofiarowanym przez Henriego Matisse'a<sup>139</sup>. Ten nietypowy gest nie powinien dziwić - Picasso znany był ze szczególnego uczucia, jakim darzył zwierzęta. Odwiedzający jego pracownię mogli się natknąć na psy, koty, małpy, sowy, a nawet kozy.<sup>140</sup>

Powielany na plakatach obraz gołębia stawał się powszechnie rozpoznawanym, międzynarodowym symbolem pokoju, w konsekwencji czego malarz otrzymał zlecenie na wykonanie kolejnej litografii prezentującej tego ptaka. Przedstawiony tym razem w locie gołąb udekorował plakaty II Światowego Kongresu Obrońców Pokoju, który odbył się w Warszawie. Picasso, pochłonięty tematyką wojny i pokoju, coraz częściej wracał do tego motywu: „zaprojektował chustki z gołębiem na Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów w Berlinie w 1951 roku oraz z Wiedniu w 1959 roku, plakat na Kongres Narodów na rzecz Pokoju w Wiedniu (1952), a także Światowy Kongres na rzecz Powszechnego Rozbrojenia i Pokoju w Moskwie (1962)”. Opis Romana Dobrzyńskiego wyraźnie sugeruje, że Picasso był w tym czasie dyżurnym artystą ruchu pokojowego.

Znamienne jest także, że sama *Guernika* wpisała się w ikonosferę Światowego

---

137 Pablo Picasso, *Głowa więźnia oświęcimskiego*, 1955.

138 A.Krzemiński, M. Turski, *Wojna o pokój*, „Polityka”, 15.09.2011.

139 H. Gidel, *Picasso. Biografia...* str. 423.

140I bidem, str. 346.

Festiwalu Młodzieży i Studentów, zorganizowanego w Warszawie w 1955 roku. Ulicę Marszałkowską ozdabiała wielka reprodukcja dzieła Picassa. Ze względu na charakter wydarzenia obraz, odbierany jako oskarżenie przeciwko wojnie, stał się manifestem nawołującym do walki o pokój<sup>141</sup>.

Picasso, swymi grafikami włączył się też w światową kampanię na rzecz uwolnienia Nikosa Belojanisa oraz małżeństwa Rosenbergów, oskarżonych przez rząd amerykański o szpiegostwo. Malarz dwukrotnie wyraził artystyczny sprzeciw wobec wojennej polityki Stanów Zjednoczonych. Zbrojny konflikt w Korei zaowocował powstaniem obrazu inspirowanego dziełem Goi – *Rozstrzeliwania 3 maja 1808 (El tres de mayo de 1808 en Madrid, 1812-1813)*. Praca *Masakra w Korei (Massacre en Corée, 1951)* z uwagi na niezbyt wyraźne ukazanie agresora, nie przypadła jednak do gustu komunistom. Władze miasta Vallauris zaproponowały natomiast artyście, by ten wedle upodobania ozdobił zamkową kapicę. W czasie drugiego roku konfliktu na półwyspie koreańskim, Picasso uczynił z niej świątynię pokoju, tworząc dwa wielkoformatowe obrazy *Wojna (La Guerre, 1952)* i *Pokój (La Paix, 1952)*.

O śmierci Stalina Picasso, przebywający wówczas w Vallauris, dowiedział się z telegramu. Został w nim poproszony przez swego przyjaciela, Luisa Aragona, podówczas redaktora komunistycznego periodyku „Les Lettres françaises”, o stworzenie portretu Stalina<sup>142</sup>. Wykonany węglem groteskowy wizerunek zmarłego trafił na pierwszą stronę gazety i wśród działaczy partyjnych został odebrany jako dzieło świętokradcze. W odpowiedzi na listy oburzonych czytelników gazety Aragon został zmuszony do złożenia samokrytyki. Po tych wydarzeniach, stosunek partii do artysty uległ znacznemu oziębieniu.<sup>143</sup>

### **Obraz problematyczny**

Jedną z osób, której decyzja o wstąpieniu Picassa do Partii Komunistycznej nastęrczyła najwięcej kłopotów, był Alfred Barr. Kiedy w 1946 roku rozpoczęła się zimna wojna, świat podzielił się na dwa wrogie obozy. Ogłoszenie Picassa spowodowało w Stanach Zjednoczonych liczne konsekwencje, a jego następstwa były odczuwalne jeszcze przez wiele lat. Federalne Biuro Śledcze rozpoczęło

141 R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki...* str. 119.

142 Zob. J. Clair, *Leccion de abismo. Nueve aproximaciones a Picasso*, [rozdz.] *Esa cosa admirable, el pecado*, Madryt 2008.

143 H. Gidel, *Picasso. Biografia...* str. 443.

kolekcjonowanie materiałów o politycznym zaangażowaniu malarza – w archiwach tej instytucji znalazły się też takie, które wprost opisywały go jako radzieckiego szpiega<sup>144</sup>. Kilka lat później komisja McCarthy'ego przesłuchiwała wszystkich organizatorów uczestniczących w pracach nad kolejnymi wystawami malarza<sup>145</sup>. Nawet nowojorskie Museum of Modern Art coraz skrupulatniej odnotowywało w swoich wewnętrznych dokumentach polityczne decyzje malarza. Wszystko to doprowadziło do sytuacji paradoksalnej – Picasso nie mógł pojawić się w kraju, w którym dumnie eksponowano jego dwa największe arcydzieła – *Panny z Awinionu* i *Guernikę*.

Barr początkowo starał się łagodzić napięcie publikując artykuły, w których oddzielał osobę artysty od jego twórczości podkreślając, że malarstwo Picassa w czasach wojny nie było uznawane zarówno przez nazistów, jak i komunistów. W katalogu przygotowanym do wystawy z 1945 roku – *Picasso: Fifty Years of His Art* – Barr praktycznie nie wspomina o przystąpieniu artysty do Partii, a samo słowo „komunizm” pojawia się w tekście jedynie dwukrotnie. Dodatkowo kurator starał się oddzielić *Guernikę* od innych politycznych prac malarza, podkreślając jej wyjątkowość w twórczości artysty<sup>146</sup>.

Paradoks tej sytuacji polegał na powstaniu wyraźnej granicy między twórcą, a jego dziełem po obu stronach Oceanu Atlantyckiego. Amerykanie doceniali prace artysty, lecz nie mogli zaakceptować jego politycznych wyborów. Tymczasem komuniści, choć cieszyli się z poparcia, którego udzielił im „najważniejszy żyjący artysta”, to jego malarstwo budziło ich zastrzeżenia – plastycznych wyborów Picassa nie dało się wszak pogodzić z obowiązującą podówczas doktryną realizmu socjalistycznego.

Sytuacja wokół obrazu zmieniła się wraz z publikacją książki Juana Larei<sup>147</sup>. Hiszpański badacz postawił w pracy *Guernica. Pablo Picasso* tezę diametralnie zmieniającą dotychczas obowiązującą wymowę dzieła. Larea twierdził, że pod postacią umierającego konia kryło się wojsko frankistowskie, natomiast byk był symbolem hiszpańskiego ludu. Tymczasem w wywiadzie, którego Picasso udzielił amerykańskiemu dziennikarzowi, na zadane wprost pytanie czy pod postacią byka

---

144 S. Guilbaut, *La faena de Picasso: alegría de vivir y horrores de la guerra*, [w:] *El Guernica de Picasso: el poder de la representación*, red. A. L. Lusnich, Editorial Biblos, Buenos Aires 2009, str. 32.

145 R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki...* str. 109.

146 A. Guinta, *El poder de la interpretación (o cómo Alfred Barr explicó el Guernica al público del MOMA)*, [w:] *El Guernica de Picasso: el poder de la representación*, red. A. L. Lusnich, Editorial Biblos, Buenos Aires 2009, str. 42.

147 Zob. J. Larea, *Guernica. Pablo Picasso*, Nowy Jork, 1947.

malarz przedstawił generała Franco, Hiszpan odpowiedział twierdząco<sup>148</sup>. O ile więc poprzednia interpretacja zamykała wymowę dzieła w przeszłości – opisując je jako przedstawienie bratobójczego ataku, to teza postawiona przez Larea sugerowała, że obraz odnosi się do przyszłości, to jest przewidywanego triumfu ludu hiszpańskiego.

Zaniepokojony rozwojem sytuacji Barr rozpoczął gorączkową korespondencję z osobami z otoczenia artysty – zarówno Michel Leiris, Daniel-Henry Kahnweiler czy Jose Luis Sert byli proszeni o konsultacje w tej sprawie u samego Picassa. Pierwsze sygnały nie wyjaśniały kwestii interpretacji, dlatego Barr coraz intensywniej naciskał, by uzyskać konkretną odpowiedź. W tym samym czasie Larea wysłał do Picassa wzór trzech deklaracji – każda przedstawiająca inną interpretację obrazu, prosząc malarza o podpisanie się pod jedną z nich. Uzyskany w ten sposób swoisty „certyfikat” jednoznacznie wyjaśniłby zamiysł artysty. Picasso na ten list nigdy nie odpowiedział i zmęczony całą sytuacją w ten sposób uciął wszystkie spekulacje:

Ten byk jest bykiem, a koń jest koniem. Jest też jakiś ptak, kurczę lub gołąb – nie pamiętam – na stole. To kurcze jest kurczęciem. Oczywiście, to symbole... Ale nie ma potrzeby, żeby malarz tworzył takie symbole. W tym sensie lepiej by było po prostu napisać, co się chce namalować, zamiast malować. Niechże publiczność widzi w koniu, w byku symbole i interpretuje je, jak zachce. Tak, to są zwierzęta, zmasakrowane zwierzęta. Najważniejsze, żeby ludzie widzieli to, co chcą widzieć.<sup>149</sup>

Skonfundowany tym zamieszaniem Alfred Barr zdecydował się na zwołanie forum, które z szerokie spektrum interpretacji obrazu miało wybrać tę kanoniczną. 25 listopada 1947 roku w Museum of Modern Art zjawili się: Jose Luis Sert, Jerome Seckler, Juan Larea, Jacques Lipchitz oraz Ben Shahn. Trwające blisko dwie godziny sympozjum nie przyniosło jednoznacznego rozwiązania palącej kwestii, sprawiło natomiast, że sprawa stawała się coraz bardziej polityczna. Juan Larea przyznał na przykład w pewnym momencie, że zdeponowany obraz zobowiązuje Stany Zjednoczone do kontynuowania interesów hiszpańskiej republiki<sup>150</sup>.

Ostatecznie sprawa została zamknięta w najprostszy z możliwych sposobów –

---

148 Zob. J. Seckler, *Interview with Picasso*, Paryż 1945.

149 Zob. List D.H. Kahnweilera do A. Barra, 30 maj 1947 rok, zbiór 2 podgrupa II, Tematy ogólne, Seria F Guernica.

150 A. Guinta, *El poder de la interpretación...* str. 54.

Barr przygotował tekst do tłumaczącej treść obrazku tabliczki, którą umieszczono obok dzieła. Kurator postarał się, by jej wymowa pozostała ze wszech miar neutralna. Z zamieszczonej informacji widz, poza podstawowymi faktami, mógł się dowiedzieć, że: „Istniało wiele skrajnych interpretacji obrazu. Sam Picasso zanegował jakiegokolwiek przejawy upolitycznienia swojego dzieła, wskazując, że mural przedstawiać miał odrazę, którą budzą w nim wojny i okrucieństwa.”<sup>151</sup>

Sprawa politycznych wyborów artysty powróciła raz jeszcze, gdy zaczął jawnie krytykować Stany Zjednoczone. Finansowany przez rząd, „Amerykański Komitet Na Rzecz Wolności Kultury” wystosował do Picassa i Legera list otwarty, nawołujący do rozważenia sytuacji, w której zostali umieszczeni:

„Zapewne wiedzą Panowie, lub przynajmniej wiedzieć powinni, że gdyby żyli w jednym z krajów zza Żelaznej Kurtyny, ich malarstwo byłoby zakazane i ich życiu groziłoby niebezpieczeństwo. Stalinizm, podobnie jak faszyzm, jest wrogiem nowoczesnej sztuki. Zakrawa na tragiczną ironię fakt, że Panowie, tak zasłużeni w swym wkładzie w rozwój sztuki współczesnej, trzymacie się z jej katami.”<sup>152</sup>

Kontrowersje, jakie wzbudzał autor nie odbiły się na sprzedaży jego prac na rynku amerykańskim. W Stanach Zjednoczonych wciąż chętnie kupowano je do kolekcji prywatnych i muzealnych<sup>153</sup>.

### **Obraz inspirujący / obraz podróży**

Moment przybycia *Guerniki* do Stanów Zjednoczonych jest wyraźną cezurą w historii sztuki amerykańskiej<sup>154</sup>. Kolejni artyści decydowali się na coraz śmielsze kroki w swych twórczych poszukiwaniach. W ich pracach odnaleźć można zarówno oczywiste nawiązania do dzieła Picassa czy próby podjęcia zawartego w niej tematu, jak i wykorzystywanie języka plastycznego, który malarz wypracował. W sztuce tego okresu wyczuwalne staje się napięcie między figuratywnością a abstrakcją.

Arshile Gorky był jednym z najpilniejszych uczniów malarstwa Hiszpana. W

---

151 Ibidem, str. 56.

152 S. Guilbaut, *La faena de Picasso...* str. 33.

153 Ibidem, str. 33.

154 Zob. G. von Hensbergen, *Guernica...* [rozd.] *El Big Bang*.



całej jego twórczości znajdują się ślady inspiracji kolejnymi okresami działalności artystycznej Picassa – jednak to *Guernika* wywarła na Gorky'ego największy wpływ, widoczny zarówno w szkicach jak i gotowych pracach. William Bazotes i Willem de Kooning wykorzystywali ekspresyjny potencjał zawarty na płótnie Hiszpana. Z kolei Robert Motherwell przez blisko trzydzieści lat zajmował się tematem hiszpańskiej wojny domowej – stworzył on ponad sto prac, wśród których znalazł się cykl *Elegia o Republice Hiszpańskiej (Elegy to the Spanish Republic)*, rozpoczęty w 1948 roku. Malarze nurtu *color field painting*, w szczególności Barnett Newman i Mark Rothko wielokrotnie korzystali z doświadczeń wypracowanych przez Picassa - skala ich prac wymuszała by oglądający zmierzył się z obrazem, a tworzona przez nich iluzja nieograniczonej przestrzeni miała silnie oddziaływać na uczucia widzów.

Warto przy tej okazji wspomnieć też najważniejszego przedstawiciela innego amerykańskiego nurtu malarstwa, *action painting* – jak wskazuje Hensbergen wizyta w galerii Valentine Dudensing zmieniła nieodwracalnie drogę twórczą Jacksona Pollocka.<sup>155</sup> Artysta po obejrzeniu *Guerniki* powracał do niej wielokrotnie, analizując obraz i tworząc jego szkice. Pollock, wypracowując swój indywidualny styl początkowo opierał się na języku plastycznym Picassa. Co ciekawe, kiedy leczyl się psychiatrycznie z uzależnienia od alkoholu, został przekonany przez swojego terapeute do wyrażania swoich emocji w rysunkach. Pollock stworzył ich osiemdziesiąt trzy – w każdym z nich nawiązywał do szczegółowo zapamiętanej *Guerniki* Picassa. Symboliczną klamrą łączącą twórczość Pollocka i Picassa, zamyka zajęcie przez monumentalną kompozycję Amerykanina *Numer Jeden (One, 1950)* w MoMA miejsca *Guerniki*, gdy ta wróciła do Hiszpanii.

Główną atrakcją zorganizowanego w 1953 roku II Biennale w Sao Paulo miało być dzieło Picassa. Brazylia była już wtedy prężnie rozwijającym się krajem, dążącym do nowoczesności, czego wyrazem miało być wspomniane biennale. Zgromadzone na wystawach dzieła należały do najważniejszych, klasycznych już europejskich twórców, znalazły się tu prace Muncha, Brancusiego, Klee'go, Braque'a, Fontany czy Duchampa. Osobne retrospektywy mieli Piet Mondrian i Walter Gropius. Dzięki pomocy Cicero Diasa, przyjaciela Picassa, udało się również sprowadzić *Guernikę*. Jak dowodzi Francisco Alambert biennale, na którym obraz się pojawił, miało ogromny wpływ na rozwój lokalnej sztuki, czego namacalnym dowodem, poza licznymi dziełami

---

<sup>155</sup> Ibidem, str. 204.

figuratywnymi i abstrakcyjnymi, była w tym okresie była wielka popularność murali<sup>156</sup>.

We wrześniu 1953 roku obraz po raz pierwszy od II Wojny Światowej pojawił się w Europie. Wystawa w Mediolanie, na której miał być prezentowany, została zorganizowana przez Eugenia Reale, komunistycznego senatora ubiegającego się o reelekcję. Reale chciał wykorzystać w swojej kampanii wyborczej sukces, jakim było sprowadzenie do miasta słynnego dzieła<sup>157</sup>. Wystawa miała być kolejną retrospektywą Picassa w tym kraju – poprzednia odbyła się kilka miesięcy wcześniej w Rzymie, tam jednak *Guernika* nie dotarła. W mediolańskim Palazzo Reale pokazano 329 dzieł malarza z różnych okresów jego twórczości. Poza *Guerniką*, która była traktowana jako najważniejsza z prac w dorobku artysty, wystawiono również trzy inne dzieła zaangażowane politycznie: *Wojnę*, *Pokój* oraz *Masakrę w Korei*. Nieprzypadkowo jako miejsce ekspozycji wybrano ten barokowy pałac – wciąż widoczne były w nim ślady bombardowania z czasów II Wojny Światowej. *Guernika* została zaprezentowana w ogromnej, bogato zdobionej sali, będąc jedynym w niej eksponatem. Wystawa okazała się ogromnym sukcesem i przyciągnęła ponad dwieście tysięcy zwiedzających. W kolejnych latach obraz odwiedził jeszcze Paryż, Monachium, Kolonię, Hamburg, Brukselę, Amsterdam i Sztokholm.

\*\*\*

Pod koniec lat sześćdziesiątych rozpoczęły się starania o przeniesienie *Guerniki* do Hiszpanii. Obraz Picassa miał stać się główną atrakcją planowanego w Madrycie Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Celem sprowadzenia obrazu nie była jednak chęć rozwoju krajowej kolekcji sztuki – hiszpańskim władzom chodziło raczej o zneutralizowanie jego politycznej wymowy<sup>158</sup>. Gdyby obraz znalazł się w kraju rządzonym przez Franco, opozycja nie mogłaby dłużej używać go jako swojego symbolu. Choć stosunek malarza do generała się nie zmienił, malarz coraz chętniej wspomagał oficjalne instytucje kultury w Hiszpanii, przekazując między innymi sporą część swoich prac do powstającego w Barcelonie muzeum.

---

156 Zob. F. Alambert, *El Goya vengador en el Tercer Mundo: Picasso y el Guernica en Brasil*, [w:] *El Guernica de Picasso: el poder de la representación*, red. A. L. Lusnich, Editorial Biblos, Buenos Aires 2009.

157 S. Peterson, *Mas alla del Guernica: Picasso y la politica del realismo en el Milan de la posguerra*, [w:] *El Guernica de Picasso: el poder de la representación*, red. A. L. Lusnich, Editorial Biblos, Buenos Aires 2009, str. 79.

158 R. Dobrzyński, *Zwycięstwa Guerniki...* str. 122.

Misję przekonania Picassa do pomysłu sprowadzenia *Guerniki* powierzono znanemu torreadorowi – Luisowi Miguelowi Dominguinie, który był częstym gościem w domu malarza. Rząd był gotów zapłacić każdą kwotę, której zażądałby artysta za udostępnienie swojego arcydzieła. Próby przeniesienia obrazu szybko wzbudziły kontrowersje w środowisku hiszpańskich intelektualistów. Najbardziej znanym protestem przeciwko instrumentalnemu traktowaniu obrazu, były prace Grupy Crónica, którą tworzyli dwaj młodzi graficy - Manuel Valdes i Rafael Solbes. Jedno z płócien malarskiego cyklu *Guernica 69*, zatytułowane *Wizyta (La Visita, 1969)*, przedstawia muzealne wnętrze, w którym zostało umieszczone dzieło Picassa. Sala, odwiedzona przez elegancko ubranych notabli, przypomina na obrazie cele więzienną. Oficjalna wizytacja nie przebiega jednak zgodnie z planem – bohaterowie oryginalnej *Guerniki* uciekają z obrazu. Artyści wyraźnie dali do zrozumienia, że w ich mniemaniu za wcześnie na prezentację arcydzieła w ojczyźnie. Identyczne było stanowisko Picassa. W złożonym oświadczeniu, które ukazało się we francuskiej prasie stwierdził, że *Guernika* trafi do Hiszpanii dopiero, gdy kraj stanie się demokratyczny.<sup>159</sup>

Pablo Picasso zmarł 8 kwietnia 1972 roku. Po jego śmierci rozpoczęła się walka o spadek, który szacowano na 260 milionów dolarów.<sup>160</sup> Zgodnie z francuskim prawem, od masy spadkowej należało odprowadzić podatek, warto jednak dodać, że istniejąca klauzula *dation en payment* pozwalała na opłacenie go dziełami sztuki. Część rodziny Picassa zaczęła więc walczyć o włączenie *Guerniki* do masy spadkowej – co prawdopodobnie pozwoliłoby pokryć koszty podatku. Francuskie władze z oczywistych względów były zainteresowane tym pomysłem - obraz stałby się główną atrakcją powstającego w Paryżu Muzeum Picassa.

Wiadomość o negocjacjach spadkowych szybko dotarła do Hiszpanii. Za sprawą nieformalnej grypy, kierowanej przez madryckiego adwokata - Jose Marii Armeri, rozpoczęto starania o umieszczenie obrazu w siedzibie Organizacji Narodów Zjednoczonych, gdzie miał zostać zdeponowany aż do momentu demokratycznych przemian w Hiszpanii – wszystko po to by obraz Picassa nie został przejęty przez Francuzów.

Po śmierci generała Franco w 1975 roku sprawa zwrotu *Guerniki* nabrała szybszego tempa i stała się ważną kwestią międzynarodową. Przyjęte przez hiszpański parlament uchwały zalecające podjęcie stosownych kroków, by obraz odzyskać

---

159 Ibidem, str. 123.

160 Ibidem, str. 125.

nadawały całemu przedsięwzięciu wymiar wagi państwowej. Podczas podróży do Stanów Zjednoczonych o zwrot zabiegał również król Juan Carlos. Hiszpanie znaleźli sojuszników wśród kilku amerykańskich senatorów, co doprowadziło do podjęcia stosownych uchwał popierających apele Hiszpanów, zarówno w Senacie, jak i w Izbie Reprezentantów<sup>161</sup>.

Pomimo dwóch oświadczeń złożonych za życia przez Picassa, przypominających władzom Musuem of Modern Art o przynależności obrazu do demokratycznego państwa Hiszpanii, wciąż piętrzyły się problemy na drodze do rozwiązania tej kwestii. Na wszelkie możliwe sposoby próbowano opóźnić zwrot dzieła – muzeum zażądało na przykład od strony hiszpańskiej dowodu nabycia obrazu. *Guernica* miała być centralnym eksponatem retrospektywnej wystawy Picassa, zorganizowanej w celu uczczenia pięćdziesięciolecia istnienia tej placówki.

Dla nowowybranego rządu Adolfo Suareza sprawa odzyskania obrazu Picassa była kwestią prestiżową. Hiszpańskie obchody setnych urodzin malarza, przypadające na 1981 rok, nie mogły odbyć się bez obesności jego najbardziej znanego dzieła. Rozpoczęto więc szeroko zakrojone poszukiwania dokumentu potwierdzającego wypłatę honorarium dla Picassa. Stosowny kwit, w którym pojawiła się pozycja “Wydatki *Guernica* – 150 tysięcy franków” odnaleziono w genewskim archiwum, w którym zdeponowano dokumenty z paryskiej ambasady Republiki Hiszpańskiej z 1937 roku. Po kilku miesiącach udało się skompletować wszystkie potrzebne dowody, które miały przekonać nowojorskie muzeum o nabyciu własności. Warto dodać, że w Genewie zachowała się również notatka, z której dowiadujemy się, że malarz początkowo nie chciał za swoją pracę wynagrodzenia.<sup>162</sup>

Nowojorska wystawa, otwarta 22 maja 1980 roku, zgromadziła ponad dziewięćset dzieł Picassa. Odwiedziła ją rekordowa liczba oglądających – ponad milion osób chciało zobaczyć dzieła artysty, w tym *Guernikę*, która zegnała się już z Museum of Modern Art.

We wrześniu 1981 roku rozpoczęto procedurę przygotowania obrazu do podróży, która miała odbyć się w całkowitej tajemnicy. Nie zdecydowano się na ubezpieczenie bezcennej przesyłki, dzieło Picassa było jednak chronione przez hiszpańską policję oraz pracowników FBI. 10 września *Guernika* bezpiecznie wylądowała w Madrycie.

---

161 Ibidem, str. 132.

162 Ibidem, str. 134.

Od początku palącą kwestią było znalezienie miejsca, w którym obraz powinien zostać umieszczony. Pojawilo się wiele propozycji: Malaga, miejsce urodzenia artysty, Barcelona, z którą był najbliżej związany, Gernika - o co walczyli Baskowie czy Madryt. Większość Hiszpanów opowiedziało się za tym ostatnim pomysłem, obraz trafił więc do Cason del Buen Retiro, który był częścią muzeum Prado. Z podjętą decyzją nigdy nie pogodzili się mieszkańcy Kraju Basków, a terrorystyczna organizacja ETA zagroziła zniszczeniem obrazu.

W związku z zagrożeniem terrorystycznym w latach 1981-1995 obraz był eksponowany za szklaną, pancerną szybą i strzegła go gwardia cywilna. Pobyt w Cason del Buen Retiro był jedynie przystankiem w podróży do docelowego miejsca, w którym miał się znaleźć – powstającego niespełna kilometr obok Muzeum Sztuki Współczesnej imienia Królowej Zofii. *Guernika* trafiła do niego w 1992 roku, stając się najważniejszą częścią wystawy poświęconej czasom Wojny Domowej. Obraz pozostaje tam do dziś i z uwagi na zły stan techniczny już nie podróżuje<sup>163</sup>.

### **Obraz jako część innego dzieła sztuki**

Na zakończenie chciałbym przytoczyć prace kilku artystów, którzy, obok Grupy Crónica, wykorzystywali obraz Picassa w swojej twórczości, nadając mu nowe znaczenia.

Swoj krótkometrażowy film *Guernica* Alain Resnais zrealizował w 1950 roku. Dzieło to należałoby zaklasyfikować jako dokument lub manifest filmowy. Z pojawiających się na wstępie napisów widzowie dowiadują się, że ten trzynastominutowy film powstał na podstawie obrazów, rysunków i rzeźb Picassa stworzonych między 1902 a 1949. Dalej podane są podstawowe informacje o Gernice, świętym drzewie, wojnie domowej i liczbie ofiar bombardowania (dwa tysiące osób). Warstwa wizualna filmu składa się z trzech elementów: prezentacji prac malarza, zdjęć zbombardowanego miasta i nagłówków prasowych. Zestawienie to sprawia, że każdy z nich staje się równoprawny i równoważny – malarstwo Picassa ma tu status dokumentu historycznego. W warstwie dźwiękowej przenikają się tu słowa poezji Paula Eluarda z

---

163 E. de Diego, *Explorando España, exportando „España”: el Guernica como icono cultural y la formación de „lo español”*, [w:] *El Guernica de Picasso: el poder de la representación*, red. A. L. Lusnich, Editorial Biblos, Buenos Aires 2009, str. 122.

opowieścią o historycznym mieście, w tle przez cały czas słyszalną jest zaś albo dramatyczna muzyka, albo odgłosy samolotowych silników czy spadających bomb. Głos narratorki należał do francuskiej aktorki, Marii Casares, która podczas hiszpańskiej wojny domowej pracowała jako pielęgniarka. W filmie obie warstwy korespondują ze sobą i wzajemnie się uzupełniają: o ile początkowo historia miasta jest obrazowana twarzami bohaterów malarstwa z okresu niebieskiego i różowego, to tłem kolejnych, dramatycznych słów stają się fragmenty *Guerniki* oraz portrety płaczących kobiet. Film kończy się zapewnieniem o przezwycięzeniu destrukcji i wojny przez ofiarę złożoną z miasta i jego mieszkańców. Obraz Resnaisa jest więc hołdem złożonym poległym i zapewnieniem o pamięci o nich wśród potomnych.

Tym samym tytułem swoją studencką etiudę z 1978 roku opatrzył Emir Kusturica. Jego strategia wykorzystania obrazu jest jednak inna. Film opowiada o losach żydowskiego chłopca, który musi zmierzyć się ze zrozumieniem problemu antysemityzmu. W pierwszych scenach obserwujemy go spacerującego z ojcem po pełnych dzieł sztuki pałacowych galeriach. Mijane rzeźby z brązu nie są w stanie przyciągnąć uwagi chłopca, mówi on o nich, że są puste i nie mają dla niego żadnego znaczenia. W ostatniej sali widzi jednak *Guernikę* Picassa, od której nie może oderwać wzroku, pyta więc ojca, kim był autor tego obrazu – ten odpowiada: „Jeden pan, co nie bał się ciemności”. Po powrocie mężczyzna musi zmierzyć się z kolejnymi pytaniami, które zada syn. Ojciec nie wie jak wytłumaczyć dziecku nakaz noszenia opaski z gwiazdą Dawida. Początkowo próbuje kłamać, że to symbol klubu, do którego się zapisali. Gdy syn nie daje wiary, mężczyzna przekonuje, że są naznaczeni bo mają garbate nosy. Tej nocy we śnie chłopca pojawia się *Guernica*, o której nie może zapomnieć. Następnego dnia, gdy zostaje sam w domu, rozpoczyna przerabianie zdjęć swoich najbliższych – wycina z wszystkich fotografii nosy, a z pozostałych fragmentów układa kolaż. Stworzona kompozycja będzie wisieć na ścianie opuszczonego w pośpiechu przez lokatorów mieszkania. Praca chłopca będzie przypominać o pewnej rodzinie, której nie pozwolono żyć. Między zdeformowanymi twarzami ofiar zagłady a bohaterami obrazu Picassa postawiony zostaje znak równości. Kusturica łączy więc Holocaust i zbombardowanie Gerniki, stawiając je po stronie, którą w filmie nazwano ciemnością.

Będący kopią obrazu gobelin, który od 1985 roku znajduje się w nowojorskiej siedzibie ONZ, był jednym z trzech powstałych w latach pięćdziesiątych na zlecenie

Nelsona Rockefellera. Gest jego zasłonięcia przywrócił antywojenny przekaz *Guerniki*. Gdy na ulicach Nowego Jorku rozpoczęły się protesty przeciwko inwazji na Irak, włączyli się w nie studenci szkół artystycznych. Na zdjęciach z tego okresu widać grupę osób niosącą transparenty i figury, będące fragmentami obrazu Picassa. Bohaterowie *Guerniki* znów wyszli z ram obrazu.

Na II Międzynarodowym Biennale Sztuki Współczesnej w Seville, które odbyło się w 2006 roku zaprezentowano pracę hiszpańską Grupy Retort. Ich sześciominutowa instalacja składała się z filmu wideo, będącego zbiorem różnych obrazów – fragmenty płótna Picassa, były tu zestawiane ze zdjęciami z wojny w Wietnamie oraz z materiałem o inwazji na Irak. Przez cały czas trwania projekcji w tle było słychać odgłosy wybuchów. Antywojenna praca Grupy Retort wpisywała *Guernikę* w protest przeciwko kolejnej toczącej się wojnie.

Do przygotowywanych obchodów siedemdziesiątej rocznicy ekspozycji *Guerniki* w londyńskiej Whitechapel Gallery zaproszono polską artystkę Goshkę Mazugę. Na jej wystawie *The Nature of the Beast. Guernica* pojawił się wypożyczony z Nowego Jorku gobelin, który wisiał na tle niebieskiej kurtyny – co w oczywisty sposób nawiązywało do incydentu z 2003 roku i wskazywało, że pomimo upływu lat przekaz zawarty w *Guernice* jest wciąż aktualny.

Z kolei Anita Glesta, która była bezpośrednim świadkiem ataku na World Trade Center, sięgnęła po dzieło Picassa by zastanowić się nad wpływem miejsca zamieszkania i dramatycznych wydarzeń, do których w nim dochodzi na życie zamieszkującego je człowieka. Zaprezentowane w 2012 roku w Krakowskim Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK prace są zapisem wywiadów, których udzielili artyście mieszkańcy zbombardowanej Gerniki. Na wystawie artystka zaprezentowała obok filmów również swoje instalacje – metalowe kubiki, z których dobiegały relacje hiszpańskich świadków. Każdy z kubików został ozdobiony metalową rzeźbą – były to fragmenty ciał bohaterów obrazu Picassa.

\*\*\*

Przemawiający w 1998 roku Kofi Annan, który był wówczas Sekretarzem Generalnym Organizacji Narodów Zjednoczonych powiedział:

Świat bardzo się zmienił odkąd Picasso namalował swoje polityczne arcydzieło, ale życie niekoniecznie stało się łatwiejsze. Dobiega właśnie końca burzliwy wiek, podczas którego byliśmy świadkami najwspanialszych i najgorszych ludzkich przedsięwzięć. Podczas gdy w jednym regionie zapanowuje pokój, inny zalewa ludobójczy szal. Nieznane dotąd bogactwo współlistnieje ze straszliwą nędzą - jedna czwarta populacji światowej żyje w ubóstwie.

W tym czasie zdawało się, że *Guernica* może przestać pełnić funkcję oskarżycielską w stosunku do aktów przemocy, że będzie już istniała głównie w albumach o sztuce i przewodnikach po Madrycie. Powieszenie go w muzeum nie osłabiło jednak siły w nim zawartej. Zastąpienie kopii Guerniki z 2003 roku sprawiło, że wpisany w obraz wybuch znów był słyszalny na całym świecie. Choć przez lata zmieniały się funkcje jakie obraz pełnił, nigdy nie przestał być symbolem oporu przeciwko ludzkiej agresji, a dziś wciąż aktywnie uczestniczy w ikonosferze protestów. Wprowadzanie nowych technologii do prowadzonych konfliktów zbrojnych (jak niesławne drony), które mogą stanowić zupełnie nieznane formy zagrożenia pozwala myśleć, że arcydzieło Picassa może jeszcze nieraz o sobie przypomnieć.



### ***Podziękowania***

*Chciałbym wyrazić wdzięczność i podziękowania za pomoc i liczne sugestie, których udzielił mi Doktor Jacek Leociak podczas seminarium magisterskiego „Doświadczenia graniczne i ich dwudziestowieczne formy reprezentacji”.*

## Bibliografia:

- Alambert Francisco, *El Goya vengador en el Tercer Mundo: Picasso y el Guernica en Brasil*, [w:] *El Guernica de Picasso: el poder de la representación*, red. A. L. Lusnich, Editorial Biblos, Buenos Aires 2009.
- Arnheim Rudolf, *Picasso's Guernica. The Genesis of a Painting*, University of California Press, 2006.
- Auclair Valerie, *Guernica de Picasso. La masacre en el taller y el compromiso politico*, [w:] "Archivos de la filmoteca", numer 64/65, 2010.
- Bernatowicz Piotr, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1970*, Universitas, Kraków 2006.
- Białostocki Jan, *Pleć śmierci*, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- Brassai George, *Rozmowy z Picassem*, [tłum.] Z. Florczak, PIW, Warszawa 1979.
- Cava Mesa Maria Jesus, *Memoria colectiva de Gernika*, wydawnictwo bakeaz, Bilbao 1996.
- Clair Jean, *Leccion de abismo. Nueve aproximaciones a Picasso*, [rozd.] *Esa cosa admirable, el pecado*, Madryt 2008.
- Diego Estrella de, *Explorando España, exportando „España”: el Guernica como icono cultural y la formación de „lo español”*, [w:] *El Guernica de Picasso: el poder de la representación*, red. A. L. Lusnich, Editorial Biblos, Buenos Aires 2009.
- Dobrzyński Roman, *Zwycięstwa Guerniki*, Wydawnictwo Radia i Telewizji, Warszawa 1988.
- Frascina Francis, *El Guernica: intelectuales, disidentes y Estados Unidos*, [w:] *El Guernica de Picasso: el poder de la representación*, red. A. L. Lusnich, Editorial Biblos, Buenos Aires 2009.
- Galan Juan Eslava, *Niewygodna historia hiszpańskiej wojny domowej*, [tłum.] J. Wąsiński, J. Wołk-Łaniewski, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005.
- Garcia López Sonia, *Muerte en el cielo: Guernica y el imaginario del bombardeo aereo en Estados Unidos (1936-1939)*, [w:] "Archivos de la

- filmoteca”, numer 64/65, 2010.
- Gautreau Marion, *La prensa frances frente a Guernica: el tratamiento fotografico de un acontecimiento sin imagen*, [w:] “Archivos de la filmoteca”, numer 64/65, 2010.
  - Gidel Henry, *Picasso. Biografia*, [tłum.] H. Andrzejewska, M. Braunstein, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.
  - Glesta Anita, *Guernica*, katalog do wystawy „Odciski Pamięci”, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAR, 2012.
  - Gubern Roman, *Criptomnesia e intertextualidad plastica*, [w:] “Archivos de la filmoteca”, numer 64/65, 2010.
  - Guilbaut Serge, *La faena de Picasso: alegria de vivir y horrores de la guerra*, [w:] *El Guernica de Picasso: el poder de la representación*, red. A. L. Lusnich, Editorial Biblos, Buenos Aires 2009.
  - Guinta Andrea, *El poder de la interpretación (o cómo Alfred Barr explicó el Guernica al publico del MOMA)*, [w:] *El Guernica de Picasso: el poder de la representación*, red. A. L. Lusnich, Editorial Biblos, Buenos Aires 2009.
  - Hensbergen Gijs von, *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*, [tłum.] Francisco Ramos, Wydawnictwo Debate, Barcelona 2005.
  - *Historia Hiszpanii*, pod red. M. Tuñez de Lara, J. Valdeón Baruque, A. Dominquez Ortiz, [tłum.] S. Jędruciak, Universitas, Kraków 2007.
  - Leociak Jacek, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, [rozd.] *Bombarodwanie a morale ludności cywilnej*, IBL, Warszawa 2009.
  - Ligocki Alfred, *Trzy spotkania ze światem widzialnym*, [rozd.] *Picasso*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1967.
  - Lindqvist Sven, *A History of Bombing*, [tłum.] L.H. Rugg, London 2012.
  - Macuga Goshka, *The Nature od the Beast. Guernica*, katalog do wystawy, Whitechapel Gallery, Londyn 2009,
  - Martin Russell, *Picasso's War. The extraordinary story of an artist, an atrocity and a Painting that changed the world*,
  - Mathews Gedo Mary, *Looking at art from the inside out. The Psychoiconographic Approach to Modern Art*, [rozd.] *Art as Autobiography. Picasso's Guernica*, Cambridge University Press, 1994.

- Orwell George, *W Hołdzie Katalonii*, [tłum.] L. Kuzaj, Wydawnictwo Atext, Gdańsk 1990.
- Patricia Leighten, *The White Peril and L'Art negre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism*,
- Peterson Stephen, *Mas alla del Guernica: Picasso y la politica del realismo en el Milan de la posguerra*, [w:] *El Guernica de Picasso: el poder de la representación*, red. A. L. Lusnich, Editorial Biblos, Buenos Aires 2009.
- Ponrose Roland, *Picasso. Życie i twórczość*, [tłum.] A. Zielińska, PIW, Warszawa 1991.
- Rojas Carlos, *El mundo mitico y magico de Picasso*, [rozd.] *Guernica*, Barcelona 1984.
- Russel Frank D., *El Guernica de Picasso. El laberinto de la narrativa y de la imaginación visual*, Editora Nacional, 1981.
- Starzyński Juliusz, *Sztuka wiecznie młoda*, [rozd.] *Kilka uwag o malarstwie Picassa w związku z ostatnią wystawą*, Państwowy Instytut Sztuki, 1955.
- Stein Gertruda, *Picasso*, [tłum.] M. Michałowska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1974.
- Trenc Eliseo, *La iconologia del toro en Guernica*, [w:] “Archivos de la filmoteca”, numer 64/65, 2010.
- Vilches Gloria F., *Mas alla del objeto artistico: El Guernica de Picasso en el MOMA (1939-1981)*, [w:] “Archivos de la filmoteca”, numer 64/65, 2010.