

TAKÁCS PÉTER

A rejtőzködő Picasso

Egy festő politikai értékei és szerepvállalása

*Gábor Luca emlékének**

E tanulmányban a XX. század egyik legjelentősebb képzőművésze, Pablo Ruiz Picasso közéleti-politikai szerepének és festményei mögöttes értékrendjének egy sajátos kérdését tárgyalom. Azt, hogy a művész politikai állásfoglalásai, legyenek azok képies, verbálisak vagy tettekben kifejeződők, miként viszonyulnak életművének percepciójához. Az elemezni kívánt problémát egy fotótörténeti utalással exponálok.

I. PICASSO FÉNYKÉPEKEN

A Picassóról készült sok fotó egyikét az amerikai fényképész, Irving Penn készítette 1957-ben a *Vogue* magazin számára. A portré – mely később a fotótörténet meghatározó darabja lett – több szempontból is „stílusos”. A művész arcát úgy világította meg, hogy szinte csak az egyik szeme látszik. A kép tehát olyan (amint a szakirodalomban néha mondják: küklopsz-szerű) lett, ahogy maga Picasso festette modelljeit. Szeme, az egykori kubistához méltó módon, egy háromszög közepéről tekint ránk, melyet kalapjának széles karimája, hímzett köpenyének gallérja és elmosódó arcéle zár be. A portré sikerének titka azonban nem csupán a kompozíció különlegességében keresendő; a fénykép azért is telitalálat volt, mert sok mindent elmondott az akkor 76 éves festőről. Például árulkodik arról, hogy a híres, sőt hírhedt vitalitással rendelkező férfi lassanként búcsúzik életenergiáitól, és az elmúlással szembesülve tekintete ijedt; ám ezt bőven ellensúlyozza a szemét övező ráncok nyugalma, mely azt is sugallja, hogy helyzetét méltósággal éli meg. Penn fotója továbbá – s ezért idéztem itt fel – azt is sejteti,

[*] Gábor Luca (1955–2012) jogász-szociológus, kutató, folyóirat- és könyvszerkesztő; a magyar jog- és politikatudományi, valamint társadalomelméleti könyvkiadás elismert személyisége; aktívan közreműködött a *Jog - Állam - Politika* című folyóirat arculatának kialakításában és első számának összeállításában.

hogy Picasso egyik legjellegzetesebb vonása a rejtőzködés. Ő valami más, mint aminek gondolják, s valódi énje különbözik személye nyilvános percepciójától. Ez kétségtelenül sokakat meglepett, s hangsúlyozása talán még ma is meglep, hiszen Picasso életét és műveit szeretjük explicitnek és egyértelműnek tartani. Olyannak, amiben minden az és annak is tűnik. Eszerint mindig kimondta, amit gondolt, megfestette, amit látott, elvette a világból, amire szüksége volt, és hozzáadta, amit hozzátartozónak tartott. Személyisége alapvonásaként sokan azért nem fogadják el a rejtőzködést, mert – mint közismerten önmenedzselő művész ügyesen kihasználta az élete folyamán kibontakozott tömegmédia eszközeit, s egy-egy *bon mot*-val, *geggel* vagy *blickfanggal* szívesen belekarcolt ezt-azt a közvéleménybe – ő maga is alakította a róla alkotott képet.

A személyiség explicit voltát hangsúlyozó imázs ugyancsak alátámasztható ismert fényképekkel például: Man Ray „álmodozó” Picassója (1931-32), George Brassai, hazai nevén Halász Gyula „kultikus művésze” (1932) vagy Robert Capa „játékos öreg udvarlója” (1948) – alapján – hogy csak a fotótörténetileg jelentősebbekre utaljak. A Penn-portrénak leghatározottabban Roger Hauert nyílt tekintetű *Picassója* (1955) mond ellent, mely a Man Ray által megörökített álmodozó fiatalember időskori „realista” változata.^[1]



Man Ray: *Picasso*
(1931/32)



George Brassai:
Picasso (részlet)
(1932)



Robert Capa:
Picasso és műzsája,
F. Gilot (1948)



Roger Hauert:
Picasso (1955)



Irving Penn: *Pablo*
Picasso (1957)

Picasso önarcképei



1901 körül



1907



1917



1938



1972

[1] Valamennyi hivatkozott fénykép megtalálható a Taschen Picasso-albumában: Warncke – Walther, 2004. A képek helye: borító, címnyeged (a belső címlappal szemben), 381., 700., 711. és 716. oldalak.

Penn szerint tehát Picasso rejtőzködött, s ezt a véleményt verbálisan mások is megerősítették.^[2] De hogyan rejtőzködhet az, aki több ezer művet alkotott,^[3] melyek egy része a már életében a róla elnevezett múzeumokban volt látható,^[4] vagy akiről tíz év alatt öt filmet^[5] készítettek? S ha rejtőzködik – kérdezhetjük –, akkor mit rejteget? Tézisem az, hogy a *percepciók kérdést* a művész közéleti, s azon belül politikai szerepvállalása, pontosabban annak *módja* vetette fel, és azért tűnik – még ma is – nehezen megválaszolhatóknak, mert Picasso a művészetet a politikával összekötő bonyolult út *különböző* stációit járta végig, ahol alkalmasint meg-megtorpant, talán vissza is fordult, vagy legalábbis mindez eszébe jutott, s egészen biztosan többször is *irányt* váltott.

II. PICASSO ÉS A POLITIKA - VÉLEMÉNYEK, TÉNYEK

A *művészet* és a politika viszonya bonyolult s csak körültekintő óvatossággal megközelíthető reláció. Az *egyes művészek* és a politika kapcsolatát illetően azonban mégis sokan szeretik az egyszerű beidegződéseket és harsány kijelentéseket. Ezek Picasso esetében is különösen gyakoriak, s többnyire két végletes formájuk van: az egyik a *lekommunistázás*, s az azzal alkalmasint együtt járó dehonesztálás, a másik a *politikumnak* az életműből való *kilúgozása*, amit olykor kimondatlan, s mellesleg kéretlen „megbocsátási” szándék motivál. Mindkét végletes álláspont vegyülhet, és vegyül is egyéb elemekkel (tisztességes vagy sanda politikai szándékokkal, komikummal, haraggal és váddal stb.), de a hitelesség látszata érdekében mindkettőnek referálnia kell a valóságra is.

Picasso esetében a naiv álláspontoknak a valósággal kapcsolatban álló táptalaja, vagyis a tények világa közismert, úgyhogy elég röviden összefoglalni azokat. E tekintetben – megítélésem szerint – három tényező játszott fontos szerepet.

[2] Például egyik élettársa és műzsája, François Gilot rendhagyó visszaemlékezésében így fogalmazott: „... mindig tisztában voltam vele, hogy közismert személyiség, de úgy éreztem, hogy ez [ti. egy újságban megjelent konkrét fénykép] csupán a külvilág felé fordult arca – emögött ott a magánember érinthetetlenül, a nyilvánosság számára elérhetetlenül.” Vö. Gilot – Lake, 1979, 46.

[3] Műveinek pontos számát nem ismerjük; kb. 50.000 alkotást tulajdonítanak neki, ideértve a vázlatokat, alkalmi kísérleteket és firkákat is. A Christian Zervos által 1942 és 1978 között kiadott több kötetes Picasso-katalógus 16.000 művét sorolja fel: 1.900 festményt, 1.200 szobrot, 2.900 kerámiát és 12.000 rajzot, *gouache*-t, litográfiát, rézkarcot. Ezekon kívül tervezett szőnyegeket, színházi függönyöket és díszleteket is.

[4] Picassóról hat múzeumot neveztek el. A legismertebb a párizsi *Musée Picasso*, a barcelonai *Museu Picasso*, és a málagai *Museo Picasso*. Ezekhez – melyek közül kettő már életében megnyílt – hozzászámíthatjuk az Antibes-i *Château Grimaldi*-t (melyet ugyancsak Picasso-múzeumnak mondanak), a málagai *Fundación Picassot* (mely intézményként független a *Museo Picassotól*) és az olyan gyűjteményeket, mint a münsteri *Graphikmuseum Pablo Picassot*. Legjelentősebb alkotásai ugyanakkor nem ezekben, hanem a világ sztenderd nagy múzeumaiban láthatók.

[5] *Van Renoir tot Picasso* [Renoirtól Picassóig] (belga, rendezte: Paul Haesaerts, 1948), *Bezoek aan Picasso* [Látogatás Picassónál] (belga, r.: Paul Haesaerts, 1949), *Guernica* (r.: Alain Resnais és Robert Hessens, 1950), Picasso (1955, -), *Le mystère Picasso* [Picasso rejtélye] (r.: Henri-Georges Clouzot, 1955).

Az egyik, hogy az *eredetileg apolitikus*^[6] festői életmű korábbi korszakait lezárva és egy minden más irányzattól független stílust megtalálva az akkor már sikeres mester 1937-ben megalkotta a XX. század egyik leghatározottabban *politikai* festményét, a *Guernicát*. Ekkor a művész ötvenhat éves volt, s szinte minden előzmény nélkül kezdett bele egy „politikai műbe”. E festmény – melyet egyesek a XX. század egyik legjelentősebb remekművének tartanak, mások Rembrandt *Éjjeli őrzőjéhez*, Delacroix és Goya háborús képeihez hasonlítják vagy „korunk *Utolsó ítéletének*” mondják – vitathatatlanul elkötelezett és agitatív. Ám azt mégsem egy politikai irány vagy mozgalom szolgálata tette „politikaivá”, hanem a brutalitással és a háború pusztításaival szembeni *általános*, s használt szimbólumait illetően is általánosítható, mégis szenvedélyes formát öltő tiltakozás.

Politika felé fordulása a művészetét ismerők számára már önmagában is meglepetés volt, s később Picasso maga is „megkeverte” egy kicsit a dolgokat azzal, hogy egyik nyilatkozatában a „politikai” és a „propagandisztikus” szavakat szinte szinonimaként használta. „Képeimben nincsen szándékos propaganda (...) kivéve a *Guernicát*. Az szándékos *propaganda*; tudatosan szólítom meg vele az embereket” – nyilatkozta egy újságírónak.^[7] Tegyük hozzá, hogy ezt az interjút 1945-ben adta, s későbbi művei közül az elemzők néhányat – kis túlzással – egyenesen „agitprop-osnak” minősítettek. Hogy azok szerinte kimerítették-e a „szándékos propaganda” fogalmát, már sosem tudjuk meg.

Picasso és a politika viszonyát formáló tények másik jellegzetes köre azzal kapcsolatos, hogy a II. világháborút Párizsban spanyol emigránsként végigélő művész (sokak meglepetésére és nagy média-csinnadrattával) 1944-ben belépett a Francia Kommunista Pártba (FKP). Sőt, nemcsak belépett, hanem mintegy tíz éven keresztül aktív szerepet is vállalt a nemzetközi kommunista mozgalomban. Amíg a *Guernicával* csupán egy *általános* és eszmei politikai elkötelezettséget vállalt fel, s a politikai szervezetek és konkrét ügyek irányában határozottan *tartózkodó* maradt, addig a párttagsággal ezt *feladta*. Szerepvállalása elsősorban a francia munkásmozgalom anyagi támogatásában, a Moszkvából irányított ún. békemozgalom szimbólumának megteremtésében és változatos képi megformálásában, valamint e mozgalom világtalálkozóin való aktív részvételben állt.

[6] Picasso korai korszakainak apolitikus jellege olykor viták tárgya. A véleménykülönbségek abból erednek, hogy néhány művészettörténész a (feltételezett) fiatalkori szocialista és anarchista nézeteit kapcsolatba hozza az ún. kék korszakban keletkezett képein gyakran megjelenő szegénységgel, megalázottsággal és számkivetettséggel. Ez persze téves következtetés, hiszen a szegénység vagy a számkivetettség ábrázolása még nem politikai állásfoglalás. Ugyanígy: abból sem következtethetünk a „politikai festészetre”, amint azt egyik kritikusa tette, hogy a kollázsain felhasznált újságok között politikai napilapok is voltak. Ezzel szemben barátja, Daniel-Henry Kahnweiler (az ismert művészettörténész és műkereskedő) az 1920-as években így fogalmazott: Picasso „a legapolitikusabb ember, akit valaha ismertem”. Vö. Richardson, 2007, 491. Az is jelzés-értékű, hogy a XX. századot megrázó orosz forradalomról (1917), melynek idején 36 éves volt, Picasso sosem nyilatkozott említésre méltó módon, sem képi, sem szóbeli formákban.

[7] Seckler, Jerome: Pablo Picasso. Interjú. = *New Masses*. 1945. március 13.

1949-ben például – a kommunista párt napilapján, a *L'Humanité*n keresztül (s így nagy médiavisszhangot kiváltva) – egy millió frankos adománnyal támogatta a Pas de Calais-i bányászok sztrájkját.^[8] Valószínűleg még ennél is jelentősebbnek számított az a támogatás – bármennyire is vitatott volt festészete, vagy pont azért, mert vitatták –, amit a kor egyik vezető művészeinek párttagsága jelentett a kommunista mozgalom legitimálása terén. Ez még akkor is igaz, ha Picasso sohasem fogadta el a szovjet kommunisták által preferált hivatalos stílusirányzatot és – annak ellenére, hogy az FKP 1945-ös kongresszusán is ezt határozták meg kívánatos stílusirányzatként – egyetlen képet sem festett a szocialista realizmus kifejezőmódjában.

A kommunista pártba való belépése egyébként csak szaporította a személye és festészete kapcsán sokszor hangsúlyozott ellentmondásokat. Közismert például, hogy sokak szemében ő volt a „milliomos kommunista”, aki mindig dolgozott, falta a nőket és kastélyban lakott stb.^[9] Mindezek – minthogy a kommunista esztéták (néhány kivétellel) nem tartották nagyra képeit – azzal a paradoxonnal is kiegészültek, hogy akik elfogadták művészetét, azok megrökönyödtek politikáján, akik viszont egyetértettek nézeteivel, azokat megbotránkoztatva művésze.^[10]

Végül, a naiv álláspontok alapját képező tények harmadik csoportja azzal függ össze, hogy Picasso 1945 után sokáig, csaknem élete végéig alkotott „politikai műveket”. Nem túl sokat, s az idő előrehaladtával egyre kevesebbet, de épp eleget ahhoz, hogy *elkötelezett festő*nek minősüljön. Kérdés persze, hogy milyen eszmék iránt és milyen intenzíven volt elkötelezett. A két szélsőséges álláspont e képeinek értékelésekor is érzékelteti hatását. Egyesek szerint egyszerű *pártkatoná* és *Moszkva-barát* kommunista volt, melynek művészetét is alárendelte, míg mások szerint értékrendjének középpontjában a *béke és szabadság* állt.^[11] Az első álláspont erősítése végett olykor azt hozzák fel, hogy sosem lépett ki a

[8] Mai értékét illetően ez az összeg kb. 17 millió forint. Hogy ez szubjektíve „mekkora” volt (sok-e vagy kevés), nézőpont kérdése. Picasso szempontjából valószínűleg „tisztes” summának számíthatott, hisz ezekben az évtizedekben már sikeres festőnek számított, aki egyetlen képe eladásával lakást tudott vásárolni. Ennél szerényebb, de ugyancsak komoly adományokkal többször támogatta a kommunista pártot is, s így ő volt annak legjelentősebb egyéni támogatója, vagy ahogy néhányan mondták, „bankára” és finanszírozója.

[9] Legalábbis két alkalommal. Még 1930-ban a Párizs környéki Boisgeloup-i kastélyt vette meg (ahol kedvesével, Marie Thérèse Walterral élt, s amit 1936-ban első feleségének, Olga Koklovának adott), 1959-ben pedig a sok száz éves Château de Vauvenargues-t vásárolta meg, Aix-en-Provence közelében, ahol második feleségével lakott 1962-ig.

[10] Vö. Levi, 1969, 320.

[11] A művészettörténetben az első álláspont képviselője pl. Gertje R. Utley, akinek nézeteire alább térek ki; a második pedig – egyebek mellett – Lynda Morris és Christoph Grunenberg kiállítási albumában jelenik meg. Az album a liverpooli *Tate Gallery* 2010-es nagy Picasso-kiállítása (*Peace and Freedom*) kapcsán készült. Érdeemes megjegyezni – jelezve, hogy civilizált országokban a művészeti élet vezetői és a kurátorok így vitatkoznak egymással – 2010-ben a londoni *Gagosian Gallery* is rendezett egy retrospektív Picasso-kiállítást, szinte ugyanazon korszak (más képeiből *The Mediterranean Years (1945-1962)* címmel, az előbbtől egészen eltérő koncepció alapján és üzenettel. Ld. Morris-Grunenberg, 2010.; az utóbbiról Richardson-Cowling-Arnaud, 2010.

kommunista pártból. Ám ha ezt nem is tette meg, az még nem jelenti azt, hogy kiszolgált volna a pártját, vagy élete végéig elkötelezett maradt. „Divatossá vált Picasso háború utáni korszakát – fogalmazott Pierre Daix 2010-ben – ’kommunista éveinek’ tekinteni [ti. így korszakolni], hogy Gertje R. Utley könyvének címét vegyük. Ez a címke azonban túl felszínes.”^[12] Ezzel egyetérthetünk, már csak azért is, mert a francia kommunisták modern művészetekhez való viszonya 1920 és 1970 között legalább annyit változott, mint a modern művészek kommunizmushoz való viszonya. Gertje R. Utley könyve^[13] egyébként Picasso anti-kommunista indíttatású elemzéseinek táptalaja lett; talán azért, mert a német származású amerikai művészettörténész Picasso „kommunizmusát” időtlen, s így történeti *kontextustól független elvek* alapján értelmezi. Mintha Utley arra csodálkozna rá, hogy aki ilyen kiváló képeket festett, az hogyan csatlakozhatott egy világalomra törő, antihumánus, sőt erkölcstelen mozgalomhoz. Úgy tűnik: minél inkább *politikai szándékú* egy elemzés, Picasso „annál kommunis-tább” színben tűnik fel, miközben a tétel fordítottja (minél inkább művészetel-méleti egy írás, annál kevésbé az) nem feltétlenül igaz.

Az alapkérdés (Mindent *kimondott-e* Picasso, amikor a politikáról *beszélt?*) ezek után úgy is konkretizálható, hogy mi olvasható ki a politikával kapcsolatba hozható műveiből? Ehhez persze válaszolni kell arra is, hogy mi tesz „politikaivá” egy festményt: a vásznon ábrázoltak *témája*, a téma képi megközelítése és kifejtése (vagyis a *tartalom*, illetőleg az „üzenet”), az alkotó *szándéka*, a mű *kontextusa* vagy annak *hatása*? Ami az első két szempontot illeti, a XX. században azt szokták mondani: bármi lehet politikai. Picasso maga így fogalmazott: „még egy serpenyő is tud sikítani. (...) Minden sikolthat, az egyszerű palack is, s Cézanne almái is!” Az ő esetében emellett az is megnehezíti a dolgok megítélését, hogy a művei körül fellobbant viták láttán olykor hagyta azok meghatározott értelmezését, máskor meg – minden különösebb indok nélkül – ellenezte. Műveinek egyik tanulmányozója, *Amber Stitt* szerint gyakran kacérkodott a polemikus tartalommal, de végül mindig kitért előle. Ezért – fogalmaz az amerikai elemző az általa vizsgált tizenöt év (1937–1952) három festményét vizsgálva – pontosabb dolog őt „nem ’politikai’, hanem olyan művésznek minősíteni, aki számára a politika egy ideig sok témát adott.”^[14] Ez ugyanolyan általános, s ezért szinte semmit nem mondó megfogalmazás, mint a pártkatona-tézis.

[12] Daix, 2010, 22.

[13] Utley, 2000. A magyar nyelvű publicisztikából ld. (Utley könyvére is utalva): Fekete István: Picasso és a kommunizmus. = *Múlt-kor. Történelmi magazin*. 2010. március 4. [elérhető: http://www.mult-kor.hu/20100304_picasso_es_a_kommunizmus]. A hazai publicisztikában egyébként a Picasso-jelenség antikommunista megközelítése egyeseknél (ld. pl. a *Picassó [sic!] elvtárs múltjából* című blog-bejegyzést; megj.: *Terror Magyarországon* (blogspot; 2009. szeptember 24.) antiszemizmussal is kiegészül. Ezt, ha nem lenne végtelenül szomorú és veszélyes, „Megáll az ész!” felkiáltással akár komikus intellektuális fordulatnak is tekinthetnénk.

[14] Amber Stitt: Dissecting Picasso’s Political Identity: Three Nude Paintings. = *The University of Tampa Journal of Art [Florida]*. <http://www.journal.utarts.com>

A kérdés megítéléséhez át kell tekinteni az itt szóba jöhető műveit, melynek sorát nyilvánvalóan a *Guernicával* kell kezdenünk.

III. A GUERNICA KELETKEZÉSE ÉS „UTÓÉLETE”

A közéleti kérdésekkel addig nem sokat törődő Picasso politika felé fordulását a spanyol polgárháború (1936-1939) váltotta ki, mely háború egy egész nemzetet mélyen átható konfliktusnak volt a végkifejlete.

Azzal kezdődött, hogy a Miguel Primo de Rivera katonai diktatúrája után hatalomra került erők – miután XIII. Alfonz király elhagyta az országot – 1931-ben kikiáltották a második spanyol köztársaságot. A monarchisták nem törődtek bele vereségükbe, ami politikai konfrontációhoz vezetett. A számos törésvonal mentén megosztott spanyol társadalom különböző csoportjait ez egy további kérdésben, ti. az államforma kérdésében is szembeállította egymással, mely szimbolikus problémává vált és különböző erők összekovácsolásának valóságos tényezője lett. A több éven át vívott küzdelemben hol az egyik oldal győzte le a másikat (1933-ban így jobboldali kormány került hatalomra), hol a másik az előbbit (az 1936-os választásokat a baloldal nyerte meg). A hadsereg politikai szerepet vállaló tábornokai ez utóbbit nem fogadták el, és államcsínyt hajtottak végre, Franco tábornokot „nevezve ki” államfőnek. Ez gyakorlatilag egy polgárháború kezdetét jelentette, mely igen hamar nemzetközi kontextusba helyeződött. A *köztársaságpártiakat* – akikkel a művészek többsége, s így Picasso is szimpatizált – a sztálini Szovjetunió, a populista Lázaro Cárnedas Mexikója és a Nemzetközi Brigádokba szerveződő kommunista mozgalom tagjai; a másik oldalt pedig – mely hol *nemzetinek*, hol *konzervatív*nak, hol pedig *kereszténynek* nevezte önmagát – a hitleri Németország, Mussolini Olaszországa, Salazar Portugáliája és az ún. „ír brigádok” támogatták.

A nacionalisták „északi hadjáratának” részeként a német légierő 1937. április 26-án lebombázta a baszk kisvárost, Gernikát, ahol egy újfajta harci módszert, az ún. *szőnyegbombázást* kísérleteztek ki, melyet korábban más spanyol városokban is alkalmazták már. A három és fél órás rombolásban részt vettek a német parancsnokság alatt álló spanyol falangisták és az olasz fasiszta csapatok is. A város katonai szempontból nem volt különösen jelentős, csak a baszkok tekintették „szent helynek”. A bombázás áldozatainak száma még ma is egyfajta „számháború” tárgya: a becslések szerint százhusz főtől másfél ezerig terjed a holtak száma; a pusztításról készült fényképek alapján mindazonáltal a vitázó felek álláspontja könnyen megítélhető. Abban sincs egyetértés, hogy az áldozatok a bombázás következtében vagy az azt követő tűzvész miatt pusztultak-e el. További vitatott kérdés, hogy milyen szerepet játszott a nemzetközi közvélemény alakításában a külföldi *sajtó* (például az angol *The Times* közelben tartózkodó tudósítója, aki állítólag jócskán eltúlozta a történeteket), hiszen más városokat is bombáztak, de azokról nem jelentek meg olyan tudósítások, mint

Gernikáról. Utólag sokan azt állítják, hogy a köztársaságpártiak propaganda-célokra használták fel a bombázás tényét.^[15]



Gernika - a lerombolt város, ismeretlen fényképész. 1937.
Guernikazarra Historia Taldea

Ez nem kizárt; azonban az kétségtelen, hogy a legismertebb művészek állásfoglalásai^[16] nem sorolhatók a köztársaságpártiak által irányított propaganda körébe. Akárhogy is, az észak-spanyolországi kisváros, baszk névén: Gernika, a totális hadviselés pusztításának és az azzal járó szenvedésnek a szimbóluma lett, melyben nagy szerepe volt persze

Picasso festményének, a *Guernicának* is. Miközben folytak a harcok, a törvényes spanyol kormány bejelentette: részt kívánt venni az 1937. évi párizsi világkiállításon, s – a katalán Joan Miró és az amerikai Alexander Calder mellett – az 1904-től Párizsban élő, de andalúziai születésű és katalóniai kötődésű Picassót is felkérte arra, hogy állítson ki képet a Spanyol Pavilonban. A felkérést elfogadva Picasso eredetileg a művészet szabadságával kapcsolatos képet tervezett, amikor azonban eljutott hozzá a baszk kisváros bombázásának és elpusztításának híre, megváltoztatta tervét. Úgy döntött: „háborús festményt” alkot. A *Guernica* ugyanakkor nem szokványos darabja e műfajnak, hiszen olyan háborús képről van szó, amely nem a győztest vagy a győzelmet ábrázolja, hanem a háborúval együtt járó szenvedést.^[17] A festményen valójában semmilyen harci esemény nem látható – mégis nyilvánvaló, hogy alkotója a háború elleni tiltakozik.^[18]

A 3.5 méter magas és 7.7 méter széles *Guernica* monumentális alkotás. Mielőtt Picasso hozzálátott volna elkészítéséhez, 45 előtanulmányt készített, s öt héten át festette a vásznat. A munka különböző szakaszait horvát-francia származású élettársa, a hivatásos fotós Dora Maar fényképeken is megörökítette; a dokumentációt később egy szakfolyóirat, a Christian Zervos által szerkesztett *Cahiers d'Art* tette közzé. Az előtanulmányok, a vázlatok és a fényképek alapján az alko-

[15] Ld. ezzel kapcsolatban pl. Southworth, 1977. különösen 327–400. Ld. még Kopper – Micsinai, 2011.; különösen a „Guernica és a sajtó” c. részt.

[16] Ld. pl. a képzőművészetben Jan Miró: *Csendélet régi cipővel* (1937) című képét, Robert Capa művészi fotóit (különösen *A milicista halálát*, 1936), az irodalomban Ernest Hemingway: *Akiért a harang szól című regényét* (megj.: 1940), George Orwell: *Hódolat Katalóniának* (1938) című írását vagy Radnóti Miklós: *Első eclogáját* (1938).

[17] Vö. Fisch, 1988, 23.

[18] Az anekdota szerint a II. világháború idején egy német tiszt megkérdezte a Párizsban visszahúzódva és szerény körülmények között élő, de a német hatóságoktól extra-juttatásokat el nem fogadó Picassótól (mutatva neki a *Guernicáról* készült fényképet): „Ezt maga csinálta?”, mire a válasz ez volt: „Nem, maga!”

tási folyamat nyolc fázisra osztható; melyekből ma is megállapítható, hogy a koncepció állandósága mellett a kép egyes részletei hogyan változtak, alakultak. A képen számos klasszikus és kortárs művész hatása is kimutatható, és az egy olyan, „a modern művészetben egyedülállóan egységes és meggyőző alkotás”, mely összegzi „mindazon művészi megközelítéseket, amelyek Picasso munkásságát úgynevezett klasszikus periódusától kezdve jellemezték.”^[19]



Picasso: *Guernica*. 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

A fekvő téglalapban elhelyezett kompozíció hét alakot ábrázol egy – az oltárkép-festészetre jellemző – triptichon szerű szerkezetben. A kompozíciónak három része van: a mű középpontjában egy háromszögben elrendezett jelenet látható, amelyet mindkét oldalról két-két figura vesz körbe. A kép középpontjában álló főalak egy fájdalomtól szenvedő, eltorzult pózban ábrázolt *sebesült ló*. A középső háromszög egyik oldalát egy *rohanó nő*, az alsó szélét pedig egy *harcos* eldőlt, széttörött *szobra* zárja le.

Az utóbbi, mely a kép korai fázisaiban még egy valóságos katona volt, aki kezében egy olyan törött kardot fogott, melyet a spanyol polgárháborúban már egyáltalán nem használtak, pusztán a hadakozás általános szimbólumaként kerülhetett a festményre. A kép jobb oldali háromszögön kívüli mezőjében valamilyen alakszerű mélyedésből egy stilizált *emberfej*, továbbá egy ég felé tekintő *széttárt karú alak* látható, akinek kétségbeesett tekintete azt sugallja, hogy valami iszonyatos dolog történt vele, esetleg egy égő házból zuhan alá. A bal oldalon, a háromszögön kívüli mezőben egy fehér *bikát* látunk, amely a korábbi évek számos Picasso-képén is megjelent, valamint egy sikoltó-síró *anyát*, aki

[19] Warncke, 2004, 396., 401. Az előzményeket illetően a bőséges szakirodalomban a következőkre utalnak: a kompozíciót illetően mindenekelőtt Peter Paul Rubens *A háború borzalmai* (1637–38) című képére, valamint a kortárs Otto Dix és Max Beckmann triptihonjaira; az egyes elemeket illetően pedig Raffaello *A Borgo égése* (1514) című festményeire, Frédéric-August Bartholdy *Szabadság-szobrára* (1884–85), a középkor és kora-újkor különböző *pièta* ábrázolásaira és az antik Róma ún. Pasquino-szobraira.

halott gyermekét tartja a karjában. A kompozíció tetején, a középtengelytől kissé balra egy szemre emlékeztető fehér alakzat van,^[20] a pupilla helyén villanykörtével. A szem alsó szélén szabálytalan fűrész-fogak láthatók. Valaki (talán az ablakmélyedésből felbukkanó stilizált ember vagy más) az egész jelenet fölé egy fényforrást tart; ez azonban nem a felvilágosodásra utaló fáklya, hanem egy petróleumlámpa vagy egy arra emlékeztető gyertya.

A képnek számos részletes esztétikai és kultúrtörténeti elemzése van; szinte húsز évenként írnak róla jelentős monográfiát.^[21] Ezeket lehetetlen és felesleges is volna itt összefoglalni; viszont érdemes kiemelni belőlük azt, ami a témánk – Picasso „rejtőzködése” – szempontjából lényeges. Ilyen például Picasso egyik jellegzetes alkotói módszerének elemzése: a képi megfogalmazás *konkrétumoktól való eltávolítása*. Az első fázisban például még látszik egy piactér néhány eleme, mely feltehetőleg Gernikára utal; ám ezt a festő igen hamar eltüntette a képről. Ezzel azt sugallta, hogy a jelenet bárhol lejátszódhat, vagyis a háborús pusztítás bárhol előfordulhat. Ugyancsak eltávolítás, bár nem fizikai, hanem érzelmi jellegű, hogy a rohanó nő arcáról az utolsó fázisban eltűnik az a könnycsepp, amely egészen addig ott volt látható. Ez azt jelzi, hogy a művész szerint a fájdalmat és a szenvedést az anya és a zuhanó alak üvöltése, valamint az ugyancsak üvöltő ló kifordult teste minden bizonnyal jobban szimbolizálja egy könnycseppnél. Az eltávolítás *politikai* értelemben is igaz, amennyiben Picasso tudatosan távolította el a képet a munkásmozgalomtól. Ennek bizonyítéka, hogy az egyik alak kinyújtott ujjú *széttárt* tenyere helyén az egyik korai fázisban még *ökölbe szorított kéz* volt látható,^[22] mely közismerten a munkásmozgalom, és általában a baloldal szimbóluma volt (részben még ma is az) – annak eltűnéséből tehát arra következtethetünk, hogy Picasso nem akart a képnek *közvetlenül* politikai jelentést adni és nem akarta azt egy politikai irányhoz kötni.

Egy másik jellegzetesség – s némileg ez is összefügghet a valódi mondandó álcázásával – egy *rejtett ikonográfiai hagyomány* követése, mely már e képen is megfigyelhető (bár később erőteljesebb lesz). Az első fázisban a kompozíció tetején látható szem helyén még egy nap, illetve dicsfény volt látható; ezek azonban feltehetőleg nem sugallták eléggé, hogy valaki kívülről figyeli az eseményeket. Ennek helyére került a „villanykörtés szem”, mely – legyen bármilyen meglepő – sok elemző szerint a keresztény szimbolikából ismert „Isten szemét” jeleníti meg. Ez – mint az „Úr szeme”, a „mindent látó szem”^[23] – nemcsak a

[20] E részlet ilyen értelmezése nem általánosan elfogadott; egy ettől eltérő értelmezést ld. Fisch, 1998, 49. Megjegyzem, hogy a szakirodalomban nemcsak a *Guernica* egyes részleteinek *jelentését* illetően nagyok a véleménykülönbségek, de még az ábrázolt dolgok *mibenlétének* tekintetében is.

[21] A legátfogóbbak talán Anthony Blunt (1969), Eberhard Fisch (1988) és Gijs van Hensbergen (2005) munkái.

[22] Vö. Warncke, 2004, 394.

[23] A szimbólumot – az egyházi képek és épületek mellett – gyakran alkalmazzák világi tárgyakon is; például az Amerikai Egyesült Államok nagypecsétjén, az *Emberi és polgári jogok nyilatkozatát* közzétévő első, díszes illusztráción és különböző pénzjegyen.

gondviselésére utal (amiről itt szó sem lehet), vagy arra, hogy Isten „rábólintott valamely kezdeményezésre”, hanem Isten mindentudására és ítéletére vonatkozik. Ha így van, akkor ez annak a bizonytétel, hogy Picasso, mint más képein is, felhasználta keresztény ikonográfiai hagyományokat.^[24]

A roppant bonyolult szerkezetű kép üzenete viszonylag egyszerű és könnyen feltárható: a háború szenvedést okoz, és elpusztítja a civilizációt. Erre az alapjelentésre később – ti. az elmúlt 75 évben – egy másik is hozzákapcsolódott, és a képnek a hidegháború idején, sőt azzal kapcsolatban is lett mondanivalója. Bár ez – mely nem ellentétes az előbbivel, hanem inkább kiegészíti azt – mindmáig nem artikulálódott egyértelműen. Talán úgy fogalmazható meg, hogy a háborúk mindig folytatódnak, a hidegháború is háború, *Guernica* pedig ezek idején is képes éreztetni valamit mágiikus erejéből. Akár helyes ez az értelmezés, akár nem, az biztos, hogy a kép mai jelentésének és jelentőségének értékeléséhez hozzátartozik annak 1937 utáni sorsa,^[25] sőt számos „kalandja”^[26] is. E másodlagos, vagy inkább második jelentést a szakirodalomban gyakran felidézett Colin Powell-féle „afférral” lehet példázni, amely azonban – teszem hozzá – Nelson Rockefellerrel keresztül igen sajátos politikai kontextusba helyezi a képet.

Sokan emlékeznek arra, hogy Colin Powell amerikai államtitkár (korábban a hadsereg főparancsnoka) 2003. február 5-én az ENSZ épületében, a Biztonsági Tanács tárgyalótermének bejáratánál tartott sajtótájékoztatón jelentette

[24] Ld. erről pl. Becht-Jördens – Wehmeier, 2003.

[25] A kép sorsát illetően érdemes megemlíteni, hogy a párizsi világiállítás után nemzetközi „körútra vitték”: bemutatták a skandináv országokban, valamint több angol és amerikai nagyvárosban. Végül – miután Spanyolországban Franco tábornok szerezte meg a hatalmat – Amerikában maradt, ahol a New York-i Modern Művészetek Múzeuma (MOMA) tartós letétbe vette (1939); egy ideig amerikai kiállításokra utaztatta, majd önálló teremben helyezte el (1944). Picasso szándéka szerint a képet csak egy szabad és demokratikus Spanyolországba lehetett visszavinni. A róla készült fényképeket eleinte becsempészték az ibériai félszigetre, később azonban a konszolidálódó hatalom szerette volna megszerezni magát a képet is. Talán be is mutatták volna, hogy a megbékélés lehetőségét sugallják. 1968-ban Franco jelezte: azt szeretné, ha a kép visszatérne Spanyolországba, amihez Picasso nem járult hozzá. (A megbékélésnek egyébként ez idő tájt sokak szerint még nem jött el az ideje: 1970-ben egy baszkföldi sportrendezvényen valaki felgyújtotta és az oda látogató Franco lába elé vetette magát, azzal indokolva tettét, hogy Franco is érezze Gernika lángjait.) Picasso halála (1973) után a tárgyalásokat felújították, de azok nem vezettek eredményre. A *Guernica* végül is Franco halála (1975), majd az új spanyol alkotmány elfogadása (1978), vagyis a spanyol rendszerváltozást követően került vissza Spanyolországba (1981); igaz, nem a bombázás helyszínére vagy a bilbaoi Guggenheim Múzeumba (ahogyan a baszkok szerették volna annak megnyitása előtt), hanem előbb a madridi Pradóba (ahol külön terem alakítottak ki számára), majd pedig végleges helyére, a hivatalosan is nemzeti múzeumi státuszt kapott Reina Sofia Múzeumba (1992).

[26] A megfogalmazás a svéd Hans Alfredson és Tage Danielsson kultuszfilmjének címére (*Picasso kalandjai*, 1978) utal. A szóban forgó kép „kalandjai” közé olyan dolgok tartoznak, mint az, hogy a vietnami háború idején a MOMA *Guernica*-terme a háború elleni csendes tiltakozások színhelye volt. Ennek keretében azonban 1974-ben a fekete, fehér és szürke színek által uralt képet valaki vörös spray-vel fújta le az ellen tiltakozva, hogy a mintegy száz civil életét követelő My Lay-i mészárlás „főszereplője”, Calley hadnagy a felelősségre vonására indult jogi eljárásban szabadságjogaira hivatkozott.

be az Irak elleni katonai fellépést. Mögötte egy kék lepel volt, amely eltakart valamit. Ez a valami – mint utóbb kiderült (hisz ki tartja fejben, hogy mi látható a BT-terem bejáratánál) – a *Guernicá*ról készült mérethű falikárpit-másolat volt, amely 1985 óta díszítette az adott helyet. Mivel egy háború megindításáról volt szó (s az amerikaiak politikai okokból fontosnak tartották, hogy az ENSZ-épületben, sőt a Biztonsági Tanács termének „közeliében” tartsanak erről sajtótájékoztatót), sokan attól tartottak, hogy a *Guernica* mint háttér „rossz szellemet” fog felidézni és vitákhoz vezet, ezért letakarták. Az ügyletlenkedésben másnap még egy nyilatkozatot is közzétettek, hogy a leplet nem politikai okokból, hanem a televíziós stábok kérésére helyezték a képre, mert Colin Powell, és az ugyancsak jelenlévő amerikai diplomata, John Negroponte (korábban hírszerzési főigazgató) alakja nem érvényesült volna kellőképpen, a szenvedő ló pedig pont a nyilatkozó arca mellett lett volna látható. Ahogy lenni szokott, hamar kiszivárgott, hogy valójában a Bush-kormányzat képviselője kérte a kép letakarását, hiszen tudták, hogy a *Guernica* előtt nem igen lehet egy háború mellett érvelni.^[27] Az is különös, hogy az épület felújítására hivatkozva a falikárpitot 2009-ben elvitték az ENSZ épületéből, s először egy londoni galériában (*Whitechapel Gallery*), 2012-ben pedig egy amerikai múzeumban (*San Antonio Museum of Art*, Texas) helyezték el, határozatlan ideig tartó letéti szerződéssel.

Magát a falikárpitot még Picasso készítette 1955-ben. Az amerikai Nelson Rockefeller meg akarta vásárolni tőle a *Guernicát*, amit természetesen nem adott el neki; egy franciaországi takácsműhelyben azonban legyártatott három másolatot. Ezek (melyeket a hátukon szignált is)^[28] abban különböznek az eredetitől, hogy – feltehetőleg az eltérő anyag igényei miatt – a monokróm színvilág átmeneti színei nem a szürkék, hanem a barna különböző árnyalatai. De ennél sokkal fontosabb, hogy kik voltak a vevők. A három példány közül az elsőt a „művészek barátja és támogatója”, a MOMA egyik alapítójának^[29] gyermeke (mellékesen milliárdos, New York állam egykori kormányzója és az Egyesült Államok 41. alelnöke stb.), Nelson Aldrich Rockefeller vásárolta meg. Ami a dologban érdekes az az, hogy Rockefeller nemcsak a MOMÁ-t támogatta igen jelentős adományokkal, hanem az *absztrakt expresszionizmust* is, mely – amint az 1990 után kiderült – a CIA által kreált, ösztönzött, és mintegy húsz éven keresztül finan-

[27] Ez a „gondolati háttér” annak, hogy Xiaoqiang Hou kínai karikaturista – aki más esetekben is alkalmazta annak motívumait – egy 2007-es rajzán a Biztonsági Tanács üléstermékének falára rajzolta a *Guernicát*, miközben a BT tagjait katonai egyenruhákban ábrázolta.

[28] Művészek – az ismertebbek közül például Miró, Matisse, Chagall, Vasarely – gyakran hozzájárulnak ahhoz, hogy francia műhelyekben falikárpit-másolatokat készítsenek ismert munkáikról, kis módosításokkal. A másolt falikárpitot sokan önálló műfajnak tekintik. Picassónak tizennyolc képeről készültek ilyen szöttesek.

[29] A New York-i Modern Művészetek Múzeumát – melyet Nelson Rockefeller olykor a „mama múzeumának” nevezett – három „hajthatatlan hölgy” [*the adamantine ladies*] alapította 1929-ben: Abby Aldrich Rockefeller és barátnői: Lillie P. Bliss, illetve Mary Quinn Sullivan.

szírozott festészeti irányzat volt.^[30] A Jackson Pollock, Mark Rothko és Willem de Kooning nevével fémjelzett festészeti irányról ma már (vagy inkább ma még) nehéz megállapítani, hogy természetes módon jött-e létre vagy valóban „mesterségesen kreált” stílusirányzat volt; az azonban bizonyos, hogy az ide sorolt műveket az 1950-es évek művészetpolitikusai úgy állították be, mint a szabad társadalmak *szabad művészetét*, amely a korabeli „propaganda háborúban” jól felhasználható volt. Hiszen a CIA azt kívánta sugallni, hogy az Amerikai Egyesült Államok és nyugat-európai államok által biztosított kulturális szabadság vonzóbb, értékesebb és hatékonyabb, mint azok a feltételek, amelyeket a keleti blokk totalitárius államai nyújtanak. E cél eléréséhez persze számos kisebb „ütközetet” is meg kellett nyernie; ilyen volt például azon gondolat elfogadtatása, hogy a művészet központja már nem Párizs (ahol korábban Picasso élt), hanem Amerika.^[31] S ilyen volt a Picasso-percepció alakításában annak hangsúlyozása, hogy Picasso – aki ez idő tájt valóban a Moszkvából irányított békemozgalom ügyét egyengette – nem a „szabadság és béke” művésze, hanem kommunista. Amikor a Rockefeller tulajdonában álló falikárpit elé függönyt raktak,^[32] akkor az alighanem eltakarta egy kicsit ezt a múltat is.

Nos, ilyen körülmények között vált a Guernica a háborúk elleni tiltakozás „gobális” szimbólumává,^[33] ami alighanem csak növeli e teljesítmény értékét.

[30] Ld. erről Saunders, 1999. Állításainak és egyes adatainak pontatlanságairól ld. Troy, 2002. A MOMA és a CIA között egyébként voltak alkalmi személyi átfedések (például a CIA Nemzetközi Szervezetek Osztályának első vezetője 1949-ben a Múzeum főtitkára volt), a művészetek támogatásának fő intézményi fóruma azonban a Kulturális Szabadság Kongresszusa volt. E szervezetet a CIA hozta létre 1950-ben, majd pénzelte, s azt a konzervatív értelmiségiek és baloldali antikomunisták (James Burnham, John Dewey, Karl Jaspers, Arthur Koestler, Irving Kristol, Bertrand Russell, Jacques Maritain, Tennessee Williams) egyaránt támogatták. A Kulturális Szabadság Kongresszusa 35 országban tartott fenn irodát, amelyek számos lapot és folyóiratot, könyvkiadót és rádióállomást, jazz- és szimfonikus zenekart, filmet és „utazó kiállítást” támogattak. Az absztrakt expresszionizmus képeit Európa nagyvárosaiban ilyen utazó kiállításokon népszerűsítették: pl. *Masterpieces of the Twentieth Century* (1952), *Modern Art in the United States* (1955), *The New American Paintings*, 1958–59).

[31] Picasso egyébként – bár számos jelentős festménye amerikai gyűjtők és múzeumok tulajdonában volt – sosem járt az Egyesült Államokban. 1950-ben – egy 12 tagú békeküldöttség tagjaként – szeretett volna oda menni, de nem kapott beutazási vízumot. Az FBI 1945 óta aktát vezetett róla, mely elsősorban megfigyelőinek jelentéseit tartalmazta; környezete utóbb azt feltételezte, hogy nem volt tudomása megfigyeléséről.

[32] A milliomos-politikust illetően egyébként az „elfüggönyözés” más vonatkozásban is szót érdemel. A családi vállalkozásban épített New York-i Rockefeller Center épületegyüttes földszinti előcsarnokának díszítésére Nelson Rockefeller – miután Picassót vagy Matisse-t nem tudta erre megszerezni – 1933-ban a mexikói szocialista festőt, Diego Riverát hívta meg. A Manhattan közepén álló épületben aztán Rivera egy olyan freskót készített *Ember a keresztúton* címmel, amelynek egyik jelenetében Lenin portréja volt látható, és ezt a megrendelő kérésére sem volt hajlandó átfesteni. Az ezzel kapcsolatos viták idején a kép, amíg azt le nem verették a falról, el volt függönyözve.

[33] Ld. erről Kopper – Micsinai, 2011.

IV. POLITIKA A KÉPEKEN ÉS A „POLITIKAI FESTMÉNYEK”

Képeivel – mint említettem – Picasso sokáig nem politizált, ám amikor elkezdte, viszonylag gyorsan eljutott a „politikai festészethez”, vagyis olyan képek megalkotásához, amelyek tárgya, tartalma és hatása politikai volt. Első egyértelműen ilyen tárgyú alkotása a *Franco álma és hazugsága* (1937)^[34] című rézkarc, mely 18 karikatúrisztikus képből áll. A művet eredetileg postai levelezőlapon való sokszorosításra szánta, hogy ezzel támogassa a Köztársaságpártot. A sorozatot a *Guernica* előtt kezdte el, de csak annak elkészülte után fejezte be; s az utolsó négy kép ez utóbbi motívumait variálja. Ezért tekintik az „első” politikai képének végül is a *Guernicát* (1937).

A *Guernicát* a spanyol polgárháború idején a *síró nők* képei^[35] kísérték és követték. Ezek, miként a II. világháború alatt és után keletkezett más alkotásai – például a *koponyás* csendéletek, a *bikafejes* alkotások vagy a *ragadozó állatvilág* vásznai^[36] – annyiban „politikaiak”, hogy a háborús évek depressziós légkörét és lelki állapotait rögzítették. Politikai jellegük tehát nem a kép tartalmában keresendő, hanem a kontextusnak vagy az értelmezésnek (azon belül pedig az elemző politika-felfogásának) függvénye. Bár tagadhatatlanul „benne állnak” koruk és társadalmuk érzelmi valóságában, a magam részéről ezeket nem sorol-

[34] Neve és művészete egy évvel korábban már politikai *kontextus*ba került, amikor is függönytervet készített Romain Rolland *Július 14.* című színművének bemutatójára, mely vitathatatlanul politikai darab. Szemlélete valószínűleg az 1930-as évek közepén, s viszonylag gyorsan politizálódott. Az egyik visszaemlékezés szerint ebben az időben a párizsi művésztszcaságban „mindenki örömmel nézte, amikor Picasso az ebédnél Hitler, Mussolinit és Francót utánozta, mustárral, borral és gyümölcslel rajzolva portrékat az asztalterítőre”. Ld. MacGregor-Hastie, 1988, 147–148.; idézi: Amber Stitt.

[35] Legalább hatvan Picasso képnek „síró nő” a címe, melyek többsége a *Guernicához* készült, előtanulmányként. Ezekről függetlenül, de szinte ugyanebben az időszakban született például a *La femme qui pleure* [Zokogó nő] (1937), a *La femme en pleurs* [A síró asszony] (1937), a *La femme qui pleure avec mouchoir* [Síró nő zsebkendővel] (1937), a *La femme qui pleure au foulard* [Síró nő sállal] (1937), a *La suppliante* [A könyörgő] (1937). A legismertebb Dora Maar-t ábrázolja [*Femme en pleurs (Dora)*, 1937], aki a visszaemlékezések szerint (ld. pl. Malraux, 1975.) „sírós nő” volt. A szakirodalom alkalmi felvetése, hogy Picasso *gritói* nem véletlenek [*grito* = sírás, üvöltés, visítás, sikoltás; vö. még „doloresi kiáltás” (*Grito de Dolores*), ami a spanyol ajkú kultúrában, bár főleg Latin-Amerikában művészeti stílussá is vált], mert azokban egyszerre jelenik meg a női lélek és a politika iránti érdeklődés. A témáról ld. Freeman, 1994.

[36] A csendéleteken a gyertya (többnyire a remény szimbóluma) szinte alig tűnik fel, a koponya viszont annál gyakrabban. A „koponyás csendéletek”, kollázsok és szobrok száma szinte végtelen: *Csendélet ökörkoponyával* (1942), *Csendélet koponyával és kancsóval* (1942), *Koponya* [eredetileg *Tête de mort*, néhány magyar kiadású albumban *Halálfej*, bronz és réz szobor] (1943), *Csendélet póréhagymával, halálfejvel, koponyával és kancsóval* (1945), *Kancsó, gyertya és zománcserpenyő* (1945), *Csendélet koponyával és könyvvel* (1946), *Csendélet koponyával, könyvvel és petróleumlámpával* (1946), *Fekete kancsó és koponya* (1946), *Koponya, tengeri sünök és lámpa asztalon* (1946), *Vanitas* (1947), *Kecskekoponya, palack és gyertya* (1952) és *Kecskekoponya az asztalon* (1952) – hogy itt is csak a legismertebbekre utaljak. Hasonló mondható el a bikafejes képekről: *Csendélet bikafejjel* (1939), *Bikafej asztalon* (1942). A békésnek tűnő állatok ragadozó jellegét felvillantó képek jellegzetes darabjai a *Madarat marcangoló macska* (1938) és a *Madarat felfaló macska* (1939). Ld. még ezekhez a *Macska és homár* (1962) és a *Homár és macska* (1965) című alkotásokat.

nám a politikai szempontból *elemezni érdemes* (mert e szempontból fontos hozadékokat ígérő) alkotások közé.

Nem ilyen egyértelmű a helyzet a két közismerten sejtelmes, mi több, kétértelmű alkotás esetén. Az egyik az *Éjjeli halászat Antibes-ben* (1938), mely a II. világháború kitörésének napjaiban keletkezett, s élénk színeivel és kontrasztjaival az akkortájt minden bizonnyal érezhető politikai feszültség lelki elemeinek képi megjelenítése volt. A másik a *Hajnali szerenád (Akt zenésszel)* (1942), amelyen egy mandolinon játszó ülő férfi és egy fekvő női akt látható. Sötét, elfojtott színeivel a kép már-már klausztofóbiát sugall, s a festő rejtőzködésének egyik jellegzetes példája. Hatásáról a „legvitatottabb német író”, Ernst Jünger (aki a második világháború idején a párizsi katonai parancsnokság vezérkarának tagja volt s magánjelleggel, bár bizonyára német katonai egyenruhában meglátogatta Picasót műtermében) a következőket jegyezte fel: „Még soha nem éreztem, ilyen mélyen és kényszerítően át, hogy a *homunculus* nem a képzelet szülötte. [E képen m]ágikus erővel jelenik meg az Ember, és csak kevesen ismerik fel, hogy milyen iszonyatosan nehéz döntésre szánta el magát a festő. Bár többször megpróbáltam erre a témára terelni a szót, ő mindig kitért, minden bizonnyal szándékosan.”^[37]

A képen - teszi hozzá a történetet felelevenítő Carsten-Peter Warncke - Picasso „a maga céljaihoz igazította a szurrealista technikákat: az *álczázást*, a szatirikus abszurditást és a tudatalattira ható ábrázolásmódot”, s megmutatta, hogy „miként fejezhet ki a picassói stílus kétértelmű tartalmat”. A kétértelmű tartalom lehetősége különösen akkor lesz majd fontos, amikor az *általános* politikai tartalom képi megjelenítése érdekében tőle távoli ikonográfiai hagyományból (például a kereszténységéből) kölcsönöz majd elemeket.

Egyértelmű politikai *tartalmat* hordoz a *Csontkamra* (1944–48) című műve, melynek esetében a kép és annak sorsa ugyancsak összetartozik,



Picasso: *Csontkamra*.

1944–48. The Museum of Modern Art (MOMA), New York

[37] Idézi Warncke, 2004, 453.

vagyis a festmény „jelentésének” egy része utólag került a vászonra. Az alkotás 1944/45-ben készült, de csak 1948-ban „zárta le”. Alapmotívuma egy spanyol filmből származik, amely egy konyhájában lemészárolt családról szól. A hatalmas vásznon egy asztal előtt a földön három, halomban heverő halott test látható. A halottak már-már azonosíthatatlanok, s ahogyan az egymásra torlódó testeknek általában, ezeknek sincs személyiségük vagy önazonosságuk. Egyikük egy fedetlen felsőtestű nő, másikuk egy póznához kötözött kezű férfi, a harmadik pedig egy gyermek, aki tenyerével fogja fel a felette látható nő, feltehetőleg az anyja testéből kicsorduló vért. A képnek – melyet 1946 elején, befejezetlenül is bemutattak a kommunisták által szervezett *Art et Résistance* című párizsi tárlaton – nem az alkotó adta a címét, hanem az úgy „ráragadt”. A rejtélyes előzményeket és körülményeket az magyarázza, hogy a festmény már körvonalazódott, amikor megjelentek az első képek a felszabadított koncentrációs táborokról. Picasso – aki mindig mesterien elegyítette az általános és egyedi, illetőleg az absztrakt és konkrét jelentést – úgy módosította a részleteket, hogy a tömeggyilkosságból tömegmészárlás lett, s a festmény a tömegek legyilkolása elleni tiltakozássá vált. Hat hónapig dolgozott a képen.

Néhányan vitatták, hogy a kép valóban a náci tömegmészárlás ellen foglal-e állást. Az alkotás folyamatát a Holokauszt valódi csontkamrái befolyásolták – állította később, s nincs okunk kételkedni szavaiban. A *L'Humanité*-ben egyébként pont ez idő tájt közöltek olyan fényképeket is a Strasbourgi környéki Natzweiler-Sturthof-i koncentrációs táborról (az egyetlen olyanról, amelyet a náciok francia területen létesítettek), ahol az áldozatok kezét összekötötték. Művészi eszközeit illetően a kép a *Guernicá*-hoz hasonlít (kompozíciós háromszög, monokróm jelleg sok szürke-árnyalattal stb.), vagy inkább – ahogy Pierre Daix fogalmazott – annak „folytatása”, de hatásában talán intenzívebb is annál. Erejét az adja, hogy egyszerre fejez ki két szögesen ellentétes érzésvilágot: a sok szürke, akár a krematóriumok füstjére is emlékeztetve, elkeseredetten üvölt, mégis benne van egy „Auschwitz utáni költőiség”. S ugyanígy: Picasso vádol, ám ezt úgy teszi, hogy egyszerre mind az áldozatokra is emlékezik.

Témánk szempontjából érdekes, hogy mi változott az alkotás folyamán és miként reagált a változásra a publikum. Az első alkotói szakasz egyes elemei köréből a kidolgozás során ugyanis eltűnt a vázlatokon még szereplő két érdekes kis motívum: egy kakas és egy búzakéve. Az előbbi ikonográfiai szempontból a hajnalra és a megtorlásra, de legalábbis a törlesztésre utalhatott volna, az utóbbi pedig egy későbbi aratás révén az újjászületésre.^[38] A „publikum” egy része,

[38] Ikonográfiai érdekesség, hogy a kakas-motívum megtartása esetén – amint a szakirodalomban megjegyzik – keveredhetett, vagy esetleg ütközhetett volna a *gall* és a *spanyol* hagyomány. Amíg ugyanis a galloknál a kakas a háborús nehézségeken úrrá levő, győzedelmes állat, a spanyol hagyományban – a bikához hasonlóan (a Mithrász kultusszal összefüggésben és a kiömlő vérrrel is kapcsolatba hozhatóan) – az önfeláldozás szimbóluma.

vagyis a művész kommunista környezete e szimbólumok eltűnését nem tudta mire vélni, arra kissé zavarodottan reagált, aminek szerepe lehetett abban is, hogy Picasso sosem fejezte be ezt a képet.

Néhányan talán úgy gondolták, hogy újdonsült elvtársuk nem tud politikai eszméket egyértelműen kifejezni – a mester azonban erre hamar rácsáfolt. A II. világháború utáni első fegyveres konfliktus idején megfestette a *Koreai mészárlást* (1951), ami politikailag nagyon is egyértelmű volt. Sőt, talán épp ez volt a baj. A kritika akkor is, azóta is az egyik leggyengébb képének tekinti. Az expresszionista stílusú, ugyancsak a szürke különböző árnyalatait mutató kép a koreai háború egyik – megnyugtatóan máig sem tisztázott – tömeggyilkossága ellen tiltakozott.^[39] A mérsékeltbb elemzők szerint a kép „formailag és tartalmilag is egydimenziós jellegű”, a vehemensebbek erről ezt mondják: „propagandisztikus”, „lapos agitpropos”.



Picasso: *Koreai mészárlás*, 1951.



Goya: *1808. május 3. Madrid védőinek kivégzése*, 1814.



Manet: *Miksa császár kivégzése Mexikóban*, 1868.

A bíráló oka, hogy Picasso az egyértelműség érdekében feláldozta a művészi értékeket, s ezzel a műalkotások sokféleképpen való értelmezésének lehetőségét. S mindebben annak ellenére is van valami, hogy a kép kompozíciója Goya *1808. május 3.* (1814) és Manet *Miksa császár kivégzése Mexikóban* (1868) című alkotásait idézi, sőt követi – tulajdonképpen azok parafrázisa. Picasso változata meglehetősen zsúfolt, ugyanakkor mintha mégiscsak hiányozna valami róla (a címén kívül például semmi sem utal Koreára); ami meg benne van, annak nem kellene feltétlenül benne lennie.^[40] Összességében a néző azt kapja, ami „oda

[39] A koreai háború (1950–1953) alatt számos tömegmészárlásra kerül sor; mintegy 15–20 városban történtek atrocitások, s összesen mintegy százezer embert (katonát és polgári személyt) irtottak ki a hadicselekményektől függetlenül. A részletek sok esetben mindmáig tisztázatlanok; az alapos kutatás és tényfeltárás, a tömegsírok feltárással együtt csak az elmúlt egy-két évtizedben kezdődött. (A kérdéssel kapcsolatban ld. a *Kill 'Em All*, magyarul: *Vesszen mind!*, 2002, című angol filmet.) Arra az atrocitásra, amely ellen Picasso tiltakozott, a háború elején, 1950. október 17. és december 7. között került sor Szincshon városában és környékén; a mészárlásról a korabeli nyugat-európai lapok is hírt adtak. A tisztázatlanság azzal függ össze, hogy az 52 napig tartó tisztogatásban, mely a harci cselekményekben elesetteknek túl 35 ezer ember életét követelte, a mai adatok szerint állítólag nemcsak az antikommunista csapatok vettek részt, hanem (katonai sikereik függvényében) a kommunista erők is.

[40] A kép többek szerint Amerika-ellenes, amennyiben sok XX. századi modern mítoszban a technikai civilizáció fejlődésének szimbóluma az Egyesült Államok, Picasso pedig e technikai civilizá-

van rajzolva” (ti. hogy egy fejlett technikai civilizáció állig felfegyverzett katonái meztelen, azaz kiszolgáltatott nőket és védtelen gyermekeket gyilkolnak) – ami a szimpla politikai propaganda esetén olykor megtörténik, a művészet esetén azonban kevés.

A hidegháború delelőjén (1950–1960) Picasso számos „politikainak” mondott képet festett. Ezek – véleményem szerint – két csoportba oszthatók. Többségük *parafrázis*, melyeket a(z) alkotó szándéka szerinti) *kontextusa* tett politikaivá, ám magukon a képeken szinte semmilyen utalás nincs erre vonatkozóan; mások pedig olyan *formai kísérletek*, amelyeken a politikai cél közvetlenül fogalmazódik meg. Persze az előbbiek is formai kísérletek, ám azok esetén mégiscsak annak megmutatása a jellegzetes, hogy miként lehet egy-egy klasszikus képet *dekonstruálni*. Paradox, de amíg a dekonstrukciós parafrázisok az idők folyamán formailag „picassósokká” válva mintegy belesimultak az életműbe, s ezért – noha politikai üzenetük mára ellaposodott vagy jelentéktelenné vált – esztétikai szempontból ma is érdekesek és hatnak is, addig az eredetileg kísérletnek szánt, ám „picassói formanyelven” alkotott művek – miközben politikai üzenetük akár ma is érvényesnek tekinthető – ma már olyan hatástalanok, mint az altamirai vagy a lascaux-i barlangok falán látható állatábrázolások.

Az utóbbiak, vagyis a *formai kísérletek* körébe sorolhatók például a Vallauris-i ún. Béke-templomba festett két, *Háború* (1952) és *Béke* (1952) című monumentális faliképek. Ezek üzenete – már csak azért is, mert Picasso ekkor kísérletezett legintenzívebben a gyermekrajz mint stílus festészetbe emelésével – viszonylag egyszerűen dekódolható volna; ám mégsem az, mert a gyermekrajzi elemekkel a görög mitológia bonyolult történeteit mesélte el. Ez nem volt a legszerencsésebb döntés, és talán ez az egyik oka, hogy ezt a két képet sem sorolják a mester legjobb művei közé. Annyiban azonban mégiscsak érdekes alkotások, hogy egy különös lehetőséget is felvetnek. Nevezetesen: Picasso ekkor még akár azt is hihette, hogy bár ő nem követi a szocialista realizmust mint stílusirányzatot, de mintaadóként befolyásolhatja a szocialista elkötelezettségű festészetet. Mint tudjuk, ebben tévedett.

A parafrázis-jellegű festmények sora nem kezdődött ígéretesen (vö. *Koreai mérszálás*, 1951), de Picasso lassanként „kimászott a gödörből” és kinötte magát: az évek előrehaladtával született művek – *Algériai nők* (1955), *Az udvarhölgyek [Las Meninas] (Velázquez után)* (1957), *Reggeli a szabadban (Manet után)* (1960–61), *A szabin nők elrablása (David után)* (1962–63) – egyre erőteljesebb és egyénibb alkotások. Mindegyiket több változatban, sorozat-szerűen festette meg. Úgy kísérletezgetett velük, mintha az lett volna a célja, hogy totálisan átértelmezze és átrendezze (egyes kritikusok szerint: félreértelmezze és felforgassa) a klasszikus hagyományt.

cióra utalva úgy öltöztette be a kivégzőosztag katonáit, mintha a *csillagok háborújának* képi világát előlegezte volna meg.

A „politikai” elem e képek esetén két dolgot jelent: egyrészt a dekonstrukció motívumát, másrészt a kontextus révén megfogalmazott, viszonylag egyszerű üzeneteket.

Ami a *motívumokat* illeti, az legjobban a *Las Meninas* esetében látató. Amikor felröppent a hír, hogy Franco a monarchia intézményének visszaállításával akarja stabilizálni diktatúráját,^[41] Picasso rögtön kifejezte *republikánus* érzelmeit: ezt úgy tette, hogy a spanyol monarchia egyik legelkötelezettebb (mellesleg: művészi szempontból általa roppant nagyra tartott) festőjének, a barokkos Diego Velázqueznek *Az udvarhölgyek* (1656-57) című képét „festette újra” a maga stílusában, 58 változatban.^[42] Számos variáns a monarchia, illetőleg a Velázquez által megjelenített monarchikus érzelmi elkötelezettség karikatúráját nyújtja. A képet „újraértelmező” változataival Picasso lassanként szétmorszolgatta a régit, és egy egészen új vizuális világot épített fel, amiben az udvari jellegnek és a monarchikus elemeknek nyoma sincs. Lehetetlen nem észrevenni, hogy a *politikai racionalizmus* jellegzetes attitűdje és szemléletmódja ez (pártját és mozgalmát is ez mozgatta), mely Rousseau-val szólva azt állítja: ha az ember új törvényeket akar adni a világnak, a régieket el kell égetni.^[43] Kicsit ironikus, már-már posztmodern, hogy ez a Rousseau-i elv Picasso *Las Meninasa* esetében – tekintve, hogy közjogi értelemben és tisztán legális szempontból Spanyolország 1957-ben köztársaság volt – ellenkező tartalommal, illetve irányban is értelmezhető. Velázquez *udvarhölgyeit* egyébként sokan parafrázták (például Goya, Degas és Dalí), s az több művész (Jorge Oteiza és Manolo Valdés, Jeff Wall stb.) számára is inspirációt jelentett. Jellegzetes posztmodern fricska az is, hogy egy angol festő és kollázs-művész tizenöt év múltán Picasso munkáját is parafrázta.^[44]

Ami a kontextus révén megfogalmazott *üzeneteket* illeti, azok egyszerűek (például: a háború rossz), bár – összességükben – nem probléma-mentesek (például: a Nyugat agressziója rossz, a Kelet agressziójáról pedig nem beszélünk). Ezzel azt állítom: ha valaki az algériai háború (1954–1962) idején – Dela-

[41] Az 1930-ban Olaszországba távozott XIII. Alfonz 1941-ben lemondott királyi címéről, s ezzel a monarchia mint *intézmény* politikai értelemben is megkérdőjeleződött, miközben közjogi értelemben nem lett restaurálva. Hatalmának stabilizálása után ugyanakkor Franco már az 1950-es években azt fontolgatta, hogy Spanyolország térjen vissza a monarchiához (erről később, 1966-ban népszavazást írt ki). Mivel Alfonz fiát, Jánost túl liberálisnak tartotta, a király személyével kapcsolatos döntést elhalasztotta, bár utódjaként már viszonylag korán János Károlyt nevezte meg.

[42] Ez az egyetlen sorozat Picassótól, amely egyben is maradt: az 58 kép a barcelonai *Museu Picasso*-ban együtt látható.

[43] A politikai racionalizmus mint világszemléletet meglehetősen régi jelenség; működésmódját már Platón leírta (vö. Platón: *Az állam.* 500e – 501c), ráadásul egy „isten mintaképre tekintő festőművészre” utalva.

[44] Ld. Richard Hamilton: *Picasso Las Meninasa* (1973). Érdekes, de Hamilton munkája nagyjából akkor keletkezett, amikor a francia posztmodern filozófus, Michel Foucault Velázquez *Udvarhölgyek* című képe alapján mutatta be a modernitás egyik fő jellegzetességét, a szubjektum diadalát. Ld. Foucault, 2000, 21–34.

croix-ra utalva – egzotikus háremhölgyeket festeget, vagy az ún. kubai rakéta-válság (1962) kirobbanásakor – N. Poussin, P. Rubens és J.-L. David nyomaiban járva – a szabin nők elrablásával figyelmeztet a veszélyre, az önmagában nem jelent valami ördögi állásfoglalást. Picasso politikai pozícióját azonban egy-két apróság mégiscsak problémássá teszi (ha ördögivé nem is): ti. az, hogy a Szovjetunió világpolitikailag agresszív törekvései, az 1956-os magyar forradalom leverése vagy Csehszlovákia katonai megszállása ellen nem foglal állást önálló képekkel. Igaz, az 1960-as években már az amerikaiak vietnami háborúja ellen sem. Ebből arra következtethetünk, hogy az 1960-as évek folyamán csendesen és lassanként elfordult a politikától, legalábbis annak világpolitikai olvasatától, amely éveken keresztül körbefogta őt.

Kérdéses ezért, hogy életének utolsó évtizedében (1963–1973) alkotott, gyakran erotikus tartalmú *nő- és muskétás-ábrázolások*^[45] vajon politikai értékek kifejeződései-e, ahogyan azt néha állítják. Lynda Morris szerint például e képek „ikonográfiája” Picasso nők iránti vonzalmán alapul és – *nota bene!* – a birodalmaktól való félelmét tükrözi. Ez alighanem túlzás, vagy legalábbis félreértés. Magukon a képeken egyébként borostás és vad tekintetű katonákat, valamint női aktokat látunk, a szeméremtestre helyezett, s nem ritkán a klitoriszig elmenő képi hangsúlyokkal. Ezek kapcsán furcsa érzés azt olvasni egy elemzésben, hogy „a nők, különösen az anyák a békét jelképezik, a muskétások és a katonák pedig a háborút.”^[46] E naiv álláspont még akkor is megkérdőjelezhető, ha figyelembe vesszük, hogy a nők felszabadítására irányuló mozgalom, a *feminizmus* erotikával telített korszakának kezdete időben egybeesett e képek születésével. Ha valamilyen harc itt szóba jön, az – nézve például azt a rézkarcot (347 *rézkarc*-sorozat, 191. tábla, 1968), ahol a muskétás tekintete a széttárt combú akt alsótestére, a nő tekintete pedig a férfi felsőtestére és fejére fókuszál – alighanem a *nemek harca*. Az efféle harcok, valljuk meg, ha kellő szexualitással telítődnek, már-már olyan végeredménnyel – bár sosem olyan következményekkel – zárulnak, mint egy igazi háború. A késői nő- és muskétás-ábrázolások így – amint azt Warncke sugallta^[47] – sokkal inkább egy „élemedett korú vadember” alkotásai a férfi-nő viszonyt illetően, semmint politikai érték-állásfoglalások. Mindez úgy is értelmezhető, hogy élete vége felé Picasso eltávolodott a világpolitikától és a pártpolitikától is.

[45] Ide sorolható például számos ún. *Suit* 347-kép (1968), melyek erotikus jellege közismert. Ilyen továbbá – csak néhány példára utalva itt – a *Macskával játszó fekvő női akt* (több változatban is, 1964), a *Festő és modellje* (1965), a *Hajnali szerenád* (1965 és 1967), az *Enteriőr alakokkal* (1968), a *Pipázó muskétás és virágok* (1968), a *Fekvő női akt* (1969), a *Muskétás és Cupido* (1969), a *Muskétás galambbal* (1969), az *Akt nyakláncsal* (1968), az *Akt madárral és fuvalással* (1967), a *Férfi és női akt* (1967), az *Anyaság* (1971), a *Szakállas muskétás* (1972), a *Muskétás karddal* (1972) és az *Ülő muskétás és táncoló akt* (1972). E képek némelyikén a felfokozott szexualitás annyira zavarba ejtő és provokatív, hogy az 1980-as New York-i retrospektív Picasso-kiállításon – állítólagos pornográf jellegükre hivatkozva – nem mutatták be azokat.

[46] Morris, Lynda: Mothers and Musketeers. In: *Picasso. Peace and Freedom*. id. kiadás, 212.

[47] Warncke, 2004, 613. s. köv.

V. KÉT KONCEPCIÓ

A XX. század derekán Picasso a művészet egyik vezéregyéniségévé és ikonjává vált. Ennek háttérben nem csupán a *Guernica* elismertsége állt, hanem az is, hogy Amerikában már a II. világháború előtti és alatti években megváltozott a modern festészethez való viszony. Picassót egyre inkább elismerték; cikkek jelentek meg róla a magazinok társasági rovataiban, s általában is „fogyasztható művészként” fogadták el. A MOMA nagyszabású Picasso-kiállítása,^[48] mely negyven év alkotásait tekintette át, kedvező fordulatot jelentett számára anyagiilag is, s e helyzetben a politika felé közelítése is más fényt kapott.

A változás abban is kifejeződésre jutott, hogy a festészetet – egy 1945-ben adott interjú szerint – *harci eszköznek* tekintette. „Mit gondol, mi a művész? – kérdezett vissza az újságíró meglepetésére. – Tökkelütött, akinek, ha festő, csak szemé van, ha zenész, csak füle, ha költő, szívének minden zugában csak lantja, sőt, ha bokszoló, csak izmai? Ellenkezőleg, a *festő egyszersmind politikai lény is* – hangsúlyozta –, aki folyamatosan megéli a megrendítő, a szenvedélyes vagy a kellemes dolgokat, melyekre minden módon reagál. Hogy lenne lehetséges, hogy ne érdeklődjön mások iránt, s hogy elefántcsonttoronyba zárkózva elszakítsa magát attól az élettől, ami oly bőségesen tárul fel neki. Nem, a *festményeket nem azért készítik, hogy díszítsék a lakásokat!* A festmény támadó vagy védekező *harci eszköz* az ellenséggel szemben.”^[49] Ilyen előzmények után már nem meglepő, hogy 1944-ben belépett egy politikai pártba, és az sem, hogy melyikbe, hiszen a művészet mint harci eszköz koncepciója akár egy leninista művészet-elméletbe is jól belefért. A dologban persze valószínűleg nem a leninizmusnak volt szerepe, hiszen elméleti kérdésekben Picasso meglehetősen képzetlen, mi több, kifejezetten tájékozatlan volt.

A *művészet mint harci eszköz* tétel helyi értéke persze attól függ, hogy a művész által támogatott vagy segített mozgalom *hatalmon van-e* vagy sem. Ha ugyanis hatalomra kerül, akkor kérdéses lesz a harc iránya, s az állítás helyesége is megkérdőjeleződhet. Ezért Picasso már 1948-ban módosította tételét, vagy legalábbis korlátozta annak érvényét, miáltal egy egészen másfajta művészetpolitikai koncepcióhoz jutott. Amikor egy amerikai kongresszusi képviselő kirohant a modern művészet ellen (hisz tudjuk, politikusok olykor csinálnak ilyesmiket), és azt veszélyesnek nevezte, a MOMA tiltakozó akciót szervezett, amelyhez különböző művészekről kért támogatást. Egy előre megszövegezett távirati nyilatkozatot küldtek műkereskedője közvetítésével Picassónak is, hozzá „a válasz fizetve” postai szelvényt is mellékelve. Az ügy kapcsán kibontakozó beszélgetés keretében – melynek végén a preparált amerikai nyilatko-

[48] Ld. erről Barr, 1939. A kiállítás közvetlen előzménye egyébként az volt, hogy a MOMA 1939-ben egy aukción 24 ezer dollárért megvásárolta *Az avignoni kisasszonyokat* (1907; első ízben kiállítva: 1916), mely Picasso éretté váló művészetének egyik csúcspontja. A legenda szerint a kép évekig a fal felé fordítva állt a műteremben, mielőtt alkotója meg merte mutatni a közönségnek.

[49] Idézi Hensbergen, 2005, 24–25.

zat papírkosárba került – a festő a következőképpen fogalmazott: „a művészet valami *felforgató* dolog. (...) A művészet és a szabadság olyan dolgok, amiket az embernek – miként Prométheusz tüzét –, el kell lopnia, hogy a fennálló rend ellenében használja. Ha [a művészet] hivatalossá válik, és mindenki rendelkezésére áll, akkor rögtön új akadémizmussá lesz. (...) Csak az oroszok naivak annyira, hogy azt gondolják, a művész beilleszkehet a társadalomba. Ezt azért gondolják, mert nem tudják, hogy mi a művészet. Mit csinál az állam a valóságos művészekkel, a tisztákkal? Rimbaud Oroszországban elgondolhatatlan. Még Majakovszkij is öngyilkos lett. *Az alkotó és az állam abszolút ellentétek.* Úgyhogy az állam számára csak egy taktika lehetséges: a tiszták elpusztítása.”^[50]

A „művészet mint harci eszköz”, valamint a „hatalom és a művészet ellentétek” kétségtelenül egymásnak ellenmondó tételek. Ebben az ellentmondásba Picasso is belegabalyodott az 1940-es évek végén és az 1950-es évek elején. Emberi és művészi vonásait jól megvilágítja, s „rejtőzködő” habitusát illetően is informatív, hogy miként dolgozta fel annak egyik következményét: mivel jár az, ha a művész által pártolt mozgalom jelentős befolyásra tesz szert, netán hatalomra is kerül? Válasz helyett két jellegzetes momentumra utalok, melyek akár egymás ellentpontjaiként is felfoghatók. Az egyik, hogy Picasso az *általános* képi szimbólumokkal kapcsolatos tudását egy *meghatározott* mozgalom érdekében is kamatoztatta (ti. amikor *békegalambokat* rajzolgatott); a másik, hogy e mozgalom *gyakorlati* szempontjai miatt *nem adta fel* a művészettel kapcsolatos *elveit* (amikor megrajzolta *Sztálin portróját*).

VI. GALAMBOK SORA ÉS „SZTÁLIN ÖRÖKIFJÚSÁGA”

Közismert, hogy a kommunizmus nemzetközi terjesztésében szerepet játszó békemozgalomnak^[51] 1949 után Picasso „békegalambja” lett a jelképe. A madár

[50] Gilot Lake, 1965, 186–187. Kiemelés: tőlem. A mű magyar kiadásában – csak az idézet első fele olvasható (vö. 161–162.); az oroszokra, Oroszországra, Majakovszkijra és Rimbaud-ra, illetőleg az alkotó és az állam ellentétére vonatkozó szöveg nem.

[51] A II. világháború után a Szovjetunió politikáját és ideológiáját nemzetközi szinten számos szervezet érvényesítette. Ezek egyike a Marshall-segélyt el nem fogadó országok által 1947-ben létrehozott *Kominform* [Kommunista és Munkáspártok Tájékoztató Irodája, 1948–1956] volt, melynek alapeszméje szerint a világ államai két csoportra oszthatók: békeszeretőkre és háborúskodókra. Az előbbieket a Szovjetunió, az utóbbiakat az Egyesült Államok vezeti. Ezt az ideológiai elgondolást, s vele a szovjet világpolitikai érdekeket támasztotta alá az ún. *békemozgalom*, melynek keretében az 1940-es évek végétől különböző világkongresszusokat szerveztek. Az első az *Értelmiségiek a békéért* nevű szervezet világkongresszusa volt Wroclawban (1948), amit a New York-i *kulturális és tudományos* világkongresszus követett (1948). A párizsi (1949) a prágai (1949) és római (1949), majd a londoni (1950) ill. sheffieldi (1950) és varsói (1950) kongresszusokon már formálódott, a bécsi (1952), berlini (1952), a helsinki (1953) és a budapesti (1955) kongresszusok során pedig viszonylag állandó formát öltött egy sajátos szervezet is. E szervezet, bár neve sokszor módosult, Béke Világtanács néven *pro forma* máig folyamatos. Székhelye először Párizsban volt (ahonnan a francia kormány 1952-ben kiutasította), majd (rövid ideig) Prágában és Bécsben, ahol viszont az osztrák kormány 1957-ben betiltotta. 1968-ban újraalakult Helsinkiben, 1999-ben pedig Athénbe

először a párizsi Béke Világkongresszus plakátján tűnt fel, majd mintegy másfél évtizeden át minden kongresszus plakát- és piár-anyagában megjelent. A nagy sikerre tekintettel Picasso a lehető legváltozatosabb műformákban, stílusban és képi konstrukcióban ontotta a galambokat: olajjal és anélkül, állva és repülve, ablakpárkányon ülve és ereszre szállva, szivárvány háttér előtt és női portréba applikálva, litográfiákon, tusrajzokon, grafikákon és néha olajképeken is. A jelkép viszonylag gyorsan és széles körben elfogadottá vált, s vitathatatlanul hatott. A Picasso által könnyedén felvázolt variációkat milliónyi plakátra, prospektusra, levelezőlapra és újságcímlapra rányomtatták, lett belőle jelvény, kitűző, könyvillusztráció,^[52] női fej- és vállkendő, s ki tudja még, hogy mi minden más.^[53]

A galamb kommunista jelképpé válása tulajdonképpen a véletlen műve volt, annak ellenére, hogy pályája során Picasso korábban is sok „galambos képet” festett. Dél-franciaországi tartózkodása idején műtermében is tartott galambokat; néhányat például Matisse-től kapott.

A békegalamb-sztori konkrétan azzal kezdődött, hogy 1949-ben a *Nők a békéért* nemzetközi folyóirat szervező bizottsága egyik korábbi festményéről, a *Gyermek galambbal* (1901) című olajképről készült reprodukciót nyomtatta rá egy levelezőlapra, amellyel – mint a lap előnyomott szövege mutatta – a háború okozta szenvedésre kívánta felhívni a figyelmet. A szöveg ezt állította: „1914–1918: tíz millió halott, 1939–1945: negyven millió, plusz gyermekek és szétéptett életek milliói”. 1949-ben ez hatott. Amikor Picassót kérték fel a párizsi béke világtalálkozó plakátjának elkészítésére, a galamb tehát kézenfekvő megoldásként kínálkozott, s a kommunista vezetők elfogadták – feltehetőleg annak impresszionista ábrázolási lehetőségei miatt. Érdeemes megjegyezni, hogy a XIX. század végi impresszionizmus mint stílusirányzat a modern festészet Picasso által képviselt XX. századi irányzatainál jóval elfogadottabb volt mind az egyszerű kommunisták, mind a pártfunkcionáriusok között. A sok lehetséges változatból egyébként Louis Aragon választotta ki azt,^[54] ami az első plakátra került; később Picasso teljesen önállóan járt el.

költözött. Az 1950-es években Picassón kívül számos progresszív és kommunista értelmiségi támogatta a mozgalmat: például Louis Aragon, Frédéric Joliot-Curie, aki annak első elnöke volt, Lukács György, Pablo Neruda, Diego Rivera és Jean-Paul Sartre. A mozgalom 1956 után, amikor is nem ítélte el a Magyarország elleni szovjet agressziót, diszkreditálódott, később pedig belebonylódott a nukleáris fegyverkezés elleni küzdelembe. Ellenszervezete a Kulturális Szabadság Kongresszusa volt, melyet már érintettem.

[52] Picasso közismerten szeretett könyveket illusztrálni. Paul Eluard egyik kötetét – *Le visage de la paix*. Párizs, Editions Cercle d'Art, 1951. – kizárólag galambokkal illusztrálta.

[53] A békegalamb alkalmasint a szocialista országok pénzerméin is felbukkant; Magyarországon például az alumínium 10 filléresre került rá, melyet még 1985-ben is kiadtak. A magyar pénzermé-ken látható kép ugyanakkor (az ábrázolás konvencionális voltából legalábbis erre következtethetünk) közvetlenül nem Picasso alkotása, csupán követte az ő mintáit.

[54] A párizsi békekongresszus előtt Aragon „átnézte a legutóbb készült kórajzokat tartalmazó mappát – olvasható François Gilot visszaemlékezésében (Gilot, 1979, 223.) –, és mikor rábukkant a galambra, kijelentette, „az szakasztott olyan, mint a bibliai békegalamb [sic!], és ez lesz a kongresszus jelképe.”

A dolog érdekessége az, hogy az alkotó lényegében a *Guernica* esetében már bevált módszert alkalmazta: egy *egyetemes jelentésű* szimbólumot használt fel valamilyen *konkrét* cél érdekében. Noha lehet, hogy a közreműködők ennek nem tulajdonítottak nagy jelentőséget, de a galamb a keresztény ikonográfiából bukkant elő.

A kereszténység szimbólumai körében a galamb komplex jelkép: utal a *tisztaságra*, s ennek részeként az érintetlenségre és romlatlanságra. Utal továbbá a *megbocsátásra*, és a megbékélésre, valamint a megbékélés révén lehetővé váló *békességre*, tehát közvetve a békére is. Végül utal a szelídségre és szeretetre, s ebben a kontextusban az új életre, illetőleg az élet újjászületésére. E jelentések némileg eltérnek az *Ó-* és az *Újszövetségben*.

Mózes első könyve szerint Noé annak jelzésére használta a galambot, hogy megtudja: „elfogytak-e a vizek a föld színéről”. Amikor a kiengedett galamb egy olajággal^[55] a csőrében visszatért a bárkára, akkor ez Noé számára annak a jele volt, hogy Isten haragja elmúlt, sőt Isten *megbocsátott* és az élet *újjászületett* (vö. 1Móz 8,8-11). Innen lett a galamb és az olajág Isten és ember megbékélésének, valamint a földi élet újjászületésének jelképe.^[56] Többek szerint az olajág általában is utal arra, hogy a pusztulás után új élet következik.

A galamb felbukkan az *Énekek Énekében* is, mint az Isten világából való *szeretet* jelképe. Az *Újszövetségben* Krisztus megkeresztelemkor találkozunk vele, amikor is Isten szent lelke galamb formájában szállt alá az atyától a fiúra.^[57] Az ó- és az újszövetségi jelentés egyébként sok ponton és módon összekapcsolódik. Például: Noé galambja a *megújult életről* hozott hírt, az *Újszövetségé* pedig arról kezeske-

[55] A hozzáértők olykor tárgyalkák, hogy milyen különbségekkel jár, ha valaki *olajágról*, s nem *olajfaleveletről* [עלה זית, *alay zayit*] beszél. Mivel ennek itt semmilyen jelentősége sincs, a kérdést mellőzöm. Érdeemes viszont megjegyezni, hogy a keresztény szimbolika olykor nem olajágot, hanem jegygyűrűt tesz a galamb csőrébe, például az *angyali üdvözet* ábrázolásakor. Mária mint a Szentlélek jegyese kap jegygyűrűt, melyet egy galamb hoz el számára. Ez az *Újszövetségben* adott jelentéssel függ össze.

[56] Az ókeresztény művészetekben, pl. a római idők katakombáiban, a temetkezési urnákon, de elsősorban még a mai temetőken is látni edény szélén álló, abból ivó galambokat. Az ilyen képek arra utalnak, hogy aki az *élet forrásából* iszik, az újjászületik.

[57] „És Jézus megkeresztelemződén, azonnal kijöve a vízből; és ímé az egek megnyilatkozáának néki, és ő látá az Istennek Lelkét alájőni mint egy galambot és ő reá szállani. És ímé egy égi hang ezt mondja vala: Ez amaz én szerelmes fiam, akiben én gyönyörködöm”; vö. Mt, 3, 15-17. A keresztény művészek ezért ábrázolják a Szentlelket igen gyakran galamb alakjában. Ez a jelentés már a *Talmudban* is megtalálható: „Isten lelke úgy lebegett a vizek felett, mint egy galamb”; vö. Gen. 1,2. A galamb-szimbólum egyébként – jegyzem meg itt – a keleti kultúrákra megy vissza; megtalálható pl. az ókori Mezopotámiában, valamint Japánban és Indiában is. Mindenütt viszonylag konzisztens a jelentése és – ahol van ilyen – képi megjelenítése is. E ponton nem tudom nem megjegyezni a következőt. Bár előfordulnak furcsa ábrázolásai, de a meglehetősen különös, sőt ikonográfiai szempontból kissé zavaros „angyal és galamb” kombináció tudomásom szerint kizárólag Magyarországon látható. Siófokon ugyanis 2012-ben három, addig lényegében ismeretlen szervezet „ajándékaként” a kikötő keleti mólóján felállították Pjotr Tyimofejevics Sztronszkij *A Béke jóságos angyala* című szobrát. Ez az „ikonográfiai abszurd” egy (az alapzattal együtt) tíz méter magas aranyozott angyalt ábrázol galambbal a kezében. A szobrot – hogy az „abszurdisztáni” kép teljes legyen – a Finnugor Népek VI. Világtalálkozójának tiszteletére avatták fel.

dik, hogy aki megkeresztelkedik, arra új élet vár.

Ma már szinte lehetetlen teljesen pontosan megállapítani, hogy minderről maga Picasso tudott-e valamit, ha igen, mit, s hogyan viszonyult e hagyományhoz.

Valószínűleg nem sokat törődött, vagy legalábbis nem foglalkozott tudatosan az ikonográfiai hagyománnyal; s mint más esetekben is, spontán és intuitív módon járt el, és nem rontotta el. Teoretikus járatlansága a zsenik intuíciójával párosult. A galamb-ábrázolások Picasso által adott kiegészítései (szívárvány, női portrék részeként való ábrázolás stb.) inkább gazdagították a hagyományt, semmint problémát okoztak abban. Szinte lehetetlen elhinni, hogy mindennek alapjait ő maga nem ismerte, hisz ekkor már csaknem hatvan éve festett galambokat (gyermekkorában ti. gyakran ő fejezte be apja képein a galambos részleteket). Az ismert és sokat vitatott kommunista író, Ilja Ehrenburg visszaemlékezéseiből mindazonáltal egy ilyen kép tárul elénk: „Hárman ültünk az asztalnál – írja Ehrenburg –, Picasso, Paul Éluard és én. (...) Aztán a galambokról kezdtünk beszélni úgy általában. (...) Picasso nevetve mondta, hogy a galambok mohó, veszekedős állatok, s valójában nem is tudja, hogy miért váltak a béke szimbólumává. Aztán a saját galambjairól kezdett beszélni, s rajzok százait mutatta nekünk, melyeket egy plakáthoz készített; tudta, hogy a madár, ami rákerül a plakátra, be fogja járni a világot (...) százezrek ismerik meg és szeretik majd őt kizárólag a galambjai miatt.”^[58] A visszaemlékezés nemcsak azért érdekes, mert a modern művésznek az elutasítottságból kinövő elismerés iránti vágyát érzékelteti, hanem azért is, mert az adott kontextusban talán arra is utalhatott, hogy Picasso nem mondta ki mindig, amit gondolt. S ez alighanem az ikonográfiai hagyomány ismeretére is vonatkozott. Miközben azt állította, hogy nem ismeri azt, s hogy a galambok mohó és veszekedős állatok, a François Gilot-tól 1949-ben született lányának (akit ma üzletasszonyként, divat- és ékszertervezőként, főleg pedig az általa kreált parfümök névadójaként ismerünk) a *Paloma* nevet adta. A spanyol „paloma” galambot jelent.

Galambfestő tevékenységét egyébként elismerte a Szovjetunió is: annak Legfelsőbb Tanácsa 1950-ben Nemzetközi Sztálin-díjjal, 1962-ben pedig – a



Picasso: *Békegalamb*. 1957. Női kendő terve az 1957-es moszkvai Ifjúsági és Diák Világtalálkozóra (részlet)

[58] Ehrenburg, 1966. Idézi: Morris, id. kiadás, 112.

magyar Dobi Istvánnal egy időben – Nemzetközi Lenin Békedíjjal tüntette ki. A Szovjetunióban ez volt a külföldieknek adható legmagasabb kitüntetés.

A második kitüntetést annak ellenére kapta meg, hogy nem volt mindig „tiszteletudó” és engedelmes kommunista. Még ma is vitákat vált ki (igaz, ma már más okból, mint annak idején), hogy Sztálin halála után megrajzolta a szovjet pártfőtitkár portréját.^[59]



A *Les Lettres françaises* 1953. március 12-19-i száma Picasso Sztálin-portréjával

A képet az FKP kulturális hetilapja, a *Les Lettres françaises* felkérésére a szerkesztő (Pierre Daix) és a lapigazgató (Louis Aragon) által tervezett Sztálin-számban való közlés végett készítette. Amikor felkérték, valószínűleg tudta, hogy a feladat szinte megoldhatatlan: a lap olvasói számára Sztálin 1953-ban „a győztes hadvezér”, sőt a bátorság és a bölcsesség félistene volt, akit vallásos tisztelet övezett Franciaországban is. Picasso festői stílusát ráadásul még a kommunisták is az emberi alakok „eltorzításaként” értékelték, úgyhogy a felkérés nem akármilyen kihívást jelentett. Minderre tekintettel úgy döntött, hogy egy 1903-as fotó alapján fiatalon ábrázolja a grúz politikust. A képet lapzárta előtt küldte be a szerkesztőségbe, ahol kifejezetten meglepődtek annak (amint valaki fogalmazott) „naiv

és megdöbbenően magabiztos” stílusán. A portrén ugyanis Sztálin „egy kisugárzás nélküli, de barátságos, fiatal, bajszos parasztleány[ként]”^[60] jelent meg. A közölhetőség a szerkesztőségben belül heves vitákat váltott ki, melyeken Picasso nem volt jelen. A nézeteltérések oka az a bizonytalanság volt, hogy a lap olvasói, a hithű francia kommunisták miként fogadják majd a képet. Végül a közlés

[59] Picasso ritkán ábrázolt politikai vezetőket és politikusokat, s akkor is csak rajzban. Ez alól kivétel volt Franco, akit kigúnyolt (rézkarc, 1937), másfelől pedig az FKP egy-két vezetője, akikről ceruzarajzot készített (pl. Maurice Thorez, 1945). Portrét rajzolt még a szabotázs miatt letartóztatott, majd politikai-katonai botrányba kevert francia kommunista politikai aktivistáról, Henri Martinról (1951), valamint a koncentrációs tábor is megjárt, majd politikai okokból 1952-ben kivégzett görög kommunistáról, Nikosz Beloianiszról (1952). Litográfiát készített továbbá a kémkedés miatt Amerikában halálra ítélt Julius és Ethel Rosenberg emlékére (1954), miután az amerikai elnök a világ számos értelmiségi csoportjának tiltakozása ellenére elutasította kegyelmi kérvényüket. A francia értelmiségiek fellépését egyébként Picasso szervezte. Amint 1990 után arra fény derült, a házaspár férfitagja, Julius valóban adatokat adott át a szovjeteknek, Ethel azonban semmiről nem tudott, azaz őt ártatlanul ítélték el és végezték ki. Fontos részlet persze, hogy a villamosszékhez vezető egyik tanúvallomás Ethel testvérétől származott, aki viszont szovjet kém volt, és akit szabadságvesztésre is ítélték (bár már 1960-ban kiszabadult). Érdekes, de a szóban forgó litográfián Picasso egymástól meglehetősen elkülönítve ábrázolta Juliust és Ethelt – mintha lettek volna megérzései. [60] Vö. Rieder.

mellett döntöttek. A képaláírást illetően felvetődött, hogy a szöveg legyen: „Sztálin örök ifjúsága”. A lap szerkesztője végül is nem ezt, hanem a tárgyszerűnek tűnő „Pablo Picasso: Sztálin. 1953. március 8.” szöveget írta a kép alá.

Amint az várható volt, sokan és hangosan tiltakoztak miatta, néhányan egyenesen gúnyrajznak tekintették. A felháborodás nagyobb volt, mint amire Daix és Aragon számított. Akkora, hogy néhány nap múlva a párt adminisztratív vezetése nyilatkozatot tett közzé a *L'Humanité*-ben: „a párt Titkársága kategorikusan tiltakozik a Nagy Sztálin Picasso elvtárs által festett portréjának a *Les Lettres françaises* március 12-ei számában való megjelentetése ellen.” A felháborodás mérséklése végett közzétettek néhány olvasói levelet is (többségüket közvetlenül megküldték a mesternek), Louis Aragonnak pedig a *L'Humanité*-ben önkritikát kellett gyakorolnia. Mindez azért történt, mert a portré – ahogy akkor fogalmaztak – „nem tükrözte az emberek érzéseit” és „azt a szeretetet, amelyet a munkásosztály érzett a megboldogult Sztálin elvtárs és a Szovjetunió iránt”. Különös, de a Moszkvából hazatérő pártfőtitkár nem fogadta el, sőt kifejezetten elítélte a Titkárság nyilatkozatát, s a lapban – azt jelezve: Picassónak is vannak pártfogói – a következő címmel jelentettek meg egy cikket: „Picasso meglátogatja Maurice Thorezt”.

Később, egy Pierre Daix-val folytatott beszélgetés során^[61] Picasso így fogalmazott rámutatva egy halom levélre, amit az olvasóktól kapott: „Ötven éve szidnak (...) Ha hallanád, hogy mit mondanak a kék [korszakban keletkezett] képeimről? (...) S azt gondolják, hogy valami olyat fogok olvasni ezekben, amit még nem vágtak a képembe? (...) Ha alkalmasint elő is fordul, hogy találunk valami kis hibát a képen, de a festők elleni támadásban, mint láttad, nincs semmi új. Ezek mindig ugyanazok!” Majd egy rövid kitérő után így folytatta: „El tudod képzelni, mit kaptam volna, ha az igazi Sztálint festem meg, ahogyan halálakor kinézett, a ráncaival, táskákkal a szeme alatt, a bibircsókjáival (...) Hogy tépnék a szájukat (...) 'Eltorzította Sztálint. Megöregítette!’”

Végül Picasso felugrott egy székre, s előbb egy gerelyhajító, majd egy diszkoszvető pózában állítólag így okoskodott: „Aztán azt mondtam magamnak, miért is ne lehetne Sztálint hősies meztelenségében ábrázolni? Igen, a meztelen Sztálin!, de mi a helyzet a férfiaságával? Ha görög fallosszal rajzolod meg, mindenki mérges lesz: 'A népek atyjának ilyen van! Ugyan már! Ez olyan kicsi.' És hát Sztálin mégiscsak egy igazi férfi volt, egy bika. Viszont, ha egy bika falloszát rajzolom neki, akkor az eredmény: 'Egy kicsi Sztálin hatalmas szerszám-

[61] A beszélgetést eredetileg maga Pierre Daix tette közzé politikai önéletrajzi írásában (*J'ai cru au matin*. Párizs, Laffont, 1976), és Picasso-életrajzában (*Picasso*. London, Thames & Hudson, 1987), némileg eltérően vagy – ahogy ő fogalmazott – összefoglalva; legutóbb például az „Encounters with Picasso 1945–1954” című írásában, melyet én is felhasználtam; megj.: Morris – Grunenber, 2010, 18–25. A szöveget a Picasso-irodalomban több változatban is idézik. Az arra hivatkozó, ill. azt idéző egyik könyv (Utley, 2000, 184–188.) egyes részleteit magyar fordításban közli a Sztálin halálával foglalkozó „Apánk' elvesztése” című válogatás; ld: *Beszélő Online*. 8. évfolyam, 3. szám [http://beszelo.c3.hu].

mal'. S az emberek rögtön felkiáltottak volna: 'De hiszen ez egy szexmániást csinált belőle! Egy szatírt!' Ha igazi realista festő vagy, fogsz egy mérőszalagot, és akkurátusan leméred. De ez, ha lehet, még rosszabb, mert Sztálint így közönséges emberré teszed. Ha pedig kész vagy feláldozni magad, csinálsz egy gipsznyomatot a saját szerszámodról. Na, ez a legrosszabb. 'Hogyan merészeled te a nagy Sztálinhoz mérni magad?' Mondd meg nekem, szocialista realizmus, nem Sztálinnak kellene felállítania? Erre azonban, már hallom is, ezt kiáltanák: 'De hát elvtárs!, mi a helyzet a kommunista erkölcsiséggel és szerénységgel?' Láttál valaha is embereket csókolózni a szovjet festményeken? Miért érdeklí őket annyira, hogy mi mit csinálunk? Ezt mond meg! (...) Végül is, Sztálinnak valószínűleg folyton erekciója volt, mint az antik görög szobroknak (...) Mondd, szerinted mi az igazi szocialista realizmus: Sztálin erekcióval vagy anélkül?"^[62]

VII. AMBIVALENCIÁK ÉS KOMPLIKÁCIÓK

Mіндеzek alapján azt lehet mondani, hogy Picasso képi, verbális és cselekvésekben megjelenő politikai állásfoglalásának, majd elköteleződésének intenzitása, módja és formája 1937 és 1962 között folyamatosan változott. Rejtőzködésének, ha ez igaz, minden bizonnyal ez volt az egyik fő oka. A bevezetőben jelzett percepciók kérdés – *Rejtőzködött-e* Picasso egyáltalán, s ha igen, mit rejtett el? – felvetéséhez azonban hozzájárult egy másik, lényegében mindmáig tisztázatlan összefüggés is, mely állásfoglalásának jellegével áll kapcsolatban: *Miféle kommunista* volt Picasso? Az ilyen kérdések esetén a válaszhoz először az *általános* szempontokat kellene tisztázni (ki a kommunista?, mit jelent kommunis-tának lenni?, hogyan és milyen feltételek teljesülése esetén lesz valaki azzá, s aki azzá lett, meddig marad az? stb.), hogy azok a *konkrét* személyre is vonatkoz-tathatóak legyenek. Ez a stratégia azonban Picasso esetében alighanem eredménytelen volna, ugyanis ő nem szokványos kommunista volt, hanem „kompli-kált kommunista.”^[63] Egyesek szerint neki valójában egy egyszemélyes párt lett volna megfelelő; ti. hogy a kommunizmusban elvileg meglévő közösség-elvűség nem volt összeegyeztethető egyéni önzésével.

[62] A Sztálin portré ügye egyébként, miként az állóvízbe dobott kavics, még sokáig vetett kisebb hullámokat. Mellékes következményeként például vita tárgya lett a *Les Lettres françaises* ún. *à haute voix* [tkp. semmit sem eltitkolni!] közlési politikájának követhetősége is. Aragon szerint a portré körüli kalamajka „a párt belső ügye” volt, mely nem tartozott az olvasókra és nem is kellett volna nyilvánosságra hozni. Ugyanígy zárta le a vitákat egy magánbeszélgetésben Picasso is: egy kézlegyintés szerű, de mégis baráti megjegyzéssel csak annyit mondott „családi perpatvar”. Ez persze megint csak részben volt igaz, vagyis a másik részben félrevezető volt. Végére is, Picasso – egyéb szolgálatai okán – Lenin-díjat kapott. Ám az is igaz, hogy ha a Szovjetunióban élt volna, biztosan börtönben végzi.

[63] A kifejezés Lynda Morris és Christoph Grunenberg tanulmányából származik. Morris – Grunenberg, 2010, 17.

A kommunista mozgalomhoz való csatlakozását egyébként sokféleképpen magyarázta: a nyilvánosság számára olykor büszkén, máskor kifejezetten patetikusan, magánbeszélgetéseiben azonban prózaian, néha már-már cinizmust sejtetően. Nyilvánosan például így: „A kommunista párthoz való csatlakozásom egész életem és munkásságom logikus következménye – mondta egy interjúban 1944-ben. – Nyugodtan állíthatom, hogy a festészetet sosem tekintettem pusztá szórakoztatásnak vagy figyelem-elterelésnek. A vonalakon és színeken keresztül (hiszen ezek voltak az én fegyvereim) mindig át akartam hatni a világ és az emberek öntudatát, hogy ez az öntudat minden nap jobban és jobban felszabadítson bennünket. Természetesen tudom, hogy festményeimmel mindig igazi forradalmárként harcoltam. Most azonban úgy látom, hogy ez nem elég; az elmúlt évek félelmetes elnyomása megmutatta számomra, hogy nemcsak a műveimmel, hanem egész lényemmel kell küzdenem. S természetesen minden habozás nélkül a kommunista párt felé fordultam, hisz mindig is az ő oldalukon álltam. Barátaim, Aragon, Eluard, Cassou, Fougeron jól tudják ezt, s ha korábban hivatalosan nem is léptem be, ez csak egyfajta naivitás volt, mert azt gondoltam, hogy e tekintetben munkám és szívbéli szimpátiám is elégséges, de még így ez volt az én pártom. Nem [ez] a párt az, amely a leghatározottabban azon dolgozik, hogy megismerje és átalakítsa a világot, hogy a mai és holnapi embereket szabadabbá, boldogabbá és ésszerűbbé tegye? Nem a kommunisták azok, akik a legbátrabbak voltak Franciaországban, a Szovjetunióban és az én Spanyolországomban? Hogyan habozhatnék? Féljek elköteleződni? De hát sosem éreztem magam szabadabbnak vagy önállóbbnak. Úgyhogy még egyszer új hazát szerettem volna találni. Mindig száműzetésben voltam, de most már nem vagyok. Amíg végül majd Spanyolország vissza nem fogadhat, a Francia Kommunista Párt kitarja karjait felém. Mindenkit megtaláltam itt, akit leginkább becsülök: a legnagyobb tudósokat, a legnagyobb költőket, a párizsi ellenállás minden szép arcát, akiket azokban az augusztusi napokban [ti. 1944 augusztusában, Párizs felszabadulásakor] láttam. Újra a testvéreim között vagyok.”^[64]

A magánbeszélgetések során sokkal prózaibb volt. A vele egykor jó kapcsolatokat ápoló amerikai művészeti író, James Lord, híres nyílt levelében így fogalmazott: „Jól emlékszem egy napra, amikor azt mondtad nekem, hogy azért léptél be a kommunista pártba, mert kell valahová tartozni, és az egyik párt olyan mint a másik.”^[65]

[64] Barr, 1946, 267.

[65] Lord, 2004, 265. „Ez, nem vitás – folytatódik Lord szövege –, egyike volt szokásos szellemességeidnek.” Ám valószínű, hogy ez csak udvariassági fordulat, s Lord nem pusztá szellemességnek tartotta Picasso megjegyzését. Másutt ugyanis ezt írta: „biztosra vettem, hogy Picasso e rendszer [ti. a kommunizmus] kiszolgálásával és reklámozásával valamilyen végzetes saját hibáját leppezte.” Uo. 111. Az FKP-ba való belépésének indokolására Françoise Gilot így emlékezett: „Mikor azonban megkérdeztem tőle, hogy tulajdonképpen miért csatlakozott a párthoz – a 'nyilatkozatai' ugyanis, melyeket a sajtóban olvastam, nem nagyon hasonlítottak az ő szavaihoz –, egyszerűen azt felelte: Beléptem a pártba, mint aki elmegy a forráshoz.” Gilot, 1979, 45.

Az 1944-es szép szólamok ellenére Picassónak az FKP vezetőivel kialakított kapcsolatai nem voltak felhőtlenek és bensőségesek. Roger Garudy például elvi alapon bírálta művészetét, ezért őt már csak ezért sem kedvelte. Az FKP más funkcionáriusai pedig (kivéve Louis Aragont és Laurent Casanovát) nem tartoztak az igazán nagyra becsült barátai közé; sőt, kicsit megmosolyogva, pontosabban némi iróniával le is nézte őket. François Gilot ennek egyik aspektusáról így nyilatkozott: „Alkalmassint mártírok is voltunk – tulajdonképpen minden alkalommal, amikor a kommunisták vacsorára jöttek hozzánk. Mindegyik annyit evett, amennyi négy embernek is elég. Még az öreg Marcel Chachin, a pártvezetés feje is, bármilyen cingár is volt, lenyomott mindenfajta étvágygerjesztőt, halat, steaket, salátát, sajtot, habos desszertet és kávét, amit sok-sok kiváló borral öblített le. Pablo és én keveset ettünk és keveset foglalkoztunk az étellel, úgyhogy ezek a vendégségek, amelyek a beszélgetésekkel együtt négy órán át tartottak, mindig megpróbáltatást jelentettek számunkra. 'Milyen étvágyuk van ezeknek az embereknek!' – mondta Pablo az egyik látogatás után. 'Felteszem azért, mert materialisták. Nagyobb veszélyt jelent számukra az érszűkület, mint a kapitalista rendszer belső egyenlőtlenségei.’”^[66]



Picasso: *A szabin nők elrablása (David után)*. 1962

Ezek az ambivalenciák – patetikus szólamok a nyilvánosság számára és távolságtartó csendes irónia a magánbeszélgetésekben – sokáig jellemezték a kommunistákhoz való viszonyát. A lengyelországi utazásáról hazatérve például elmesélt egy őt ért „szerencsétlen incidenst”, mely plasztikusan szemlélteti azt a viszonyt is, amely a ténylegesen létezett szocialista világrendhez fűzte. Az egyik követségi vacsorán, Varsóban, „félállt az egyik küldött,^[67] és azt mondta, örömmel lát engem a kongresszuson, csak az a kár, hogy még mindig abban a dekadens modorban festek, amely a nyugati burzsoá kultúra rákfenéje, és utalt az impresszionista-szürrealista korszakomra. Amint leült, felálltam, és kijelenttem, hogy nem tűröm az ilyen beszédet. Mindenesetre nem kelt bennem

[66] Gilot – Lake, 1965, 261–262. Cenzúratörténeti érdekesség, hogy ez a szöveghely a könyv 1979-es magyar kiadásában nem szerepel – én legalábbis a negyedszázada olvasott könyv többszöri újbóli átlapozása után, 2012-ben, nem találtam. A következő jegyzetek azt sejtetik, hogy nem véletlenül. [67] Itt a magyar kiadás szövegét idézem, összehasonlítva az eredetivel. Az eredetiben: „félállt az orosz küldött”.

valami jó impressziót, hogy 'impresszionista-szürrealista' festőnek titulál.^[68] Ha már sértegetni akar, legalább tanulja meg a helyes szakkifejezéseket, és átkozzon el mint a kubizmus szülőapját [*sic!*].^[69] Gyaláztak engem a nácik Németországban és a megszállás alatt Franciaországban, judeo-marxista festőnek neveztek, de bárminek ócsároljanak, az ilyesfajta beszédek mindig a történelmi események legrosszabb perceiben hangzanak el, olyan emberek részéről, akiket nem becsül senki. Erre óriási izgalom támadt, tiltakozás jobbra-balra. A lengyelek igyekeztek lecsillapítani a küldöttet azzal, hogy talán *némelyik* festményem valóban dekadens, de hát ne sértsük meg a vendéget.”^[70]

Ugyanilyen ambivalencia jellemezte akkor is, amikor azt kérdezték tőle, hogy miért nem látogatott el soha a Szovjetunióba. Erre többnyire azt válaszolta: „azért, mert nem hívták”, ami sokáig igaz is volt, amikor pedig már meghívták (1961-ben), akkor azt kérdezte: „miért csak most hívtak?”. A Szovjetunióban egyébként Picassónak csupán két nagy kiállítása volt; 1956-ban és 1961-ben. Az 1961-esre táviratot küldött, hogy üdvözölje látogatóit – olyat, amelyet a szovjet szervezők szövegeztek meg neki, ő pedig (kihúzza a megküldött szövegből néhány közhelyes mondatot, s beleírva egyet (ti. hogy a munkái beszéljenek helyette) visszaküldött. Az Ermitázsban és más gyűjteményekben 1917 előtti képei sokáig jobban reprezentáltak voltak mint a későbbiek; vagyis a cári Oroszország idején a múzeumok inkább vettek Picasso-képet, mint a lenini, sztálini és hrucsovi időkben, s ezt a hiányosságot csak az 1980-as évektől kezdődően orvosolták. Sokáig a szovjet művészetpolitikusok is úgy vélték, hogy képei „kificamított” és „deformált” módon ábrázolják az embert, s egy „elkorcsosult”, sőt egyenesen „elfajzott”^[71] ízlést tükröznek. Emlékezetes, hogy az 1961-es moszkvai kiállításán Nyikita Hruscsov az egyik Picasso-szobor előtt hangosan elnevette magát. Erről a művészeti lapok természetesen hírt adtak – a formalizmus és a modernizmus problémáival foglalkozó „elméleti” írások kíséretében. E lapokban – például az 1933-ban alapított (s mindmáig megjelenő) híres *Искусство*-ban – az 1970-es évektől lassanként megjelentek Picasso-képek is, de a szovjet időkben csak a kubizmus utáni korszakaiból.

A kommunizmus melletti nyílt kiállítás és az otthoni használatra szánt csendes kritika kettőssége egy idő után nem volt tartható, és az 1950-es években eljött a pillanat, amikor nem lehetett tovább rejtőzködni. Ez az 1956-os magyar

[68] Az eredetiben: „Nem érdekel, ha valamilyen pártmunkás így beszél rólam, de 'impresszionista-szürrealista' festőként való jellemzésem nem nagyon találó.”

[69] Az eredetiben: „a kubizmus kitalálóját”.

[70] Az utolsó mondat második fele az eredetiben: „de az oroszoknak nincs megengedve, hogy megsértsék az ő vendégeiket [ti. a lengyelek vendégeit]”. Vö. Gilot - Lake, 1965, 207. ill. 1979, 179.

[71] A kifejezés a XX. századi modern művészet náci értékelésre utal. Picasso ti. alkalmilag rajta volt azokon a listákon, amit a náci művészetpolitikusok az „elfajzott művészet” [*entartete Kunst*] alkotóiról állítottak össze. Képei azonban – tudomásom szerint – nem szerepeltek azokon a kiállításokon, amelyeket ilyen címen szerveztek 1937-től Berlinben, Münchenben, majd Linzben és másutt, és amelyeken Hans Arp, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Otto Dix és mások képeit mutatták be.

forradalom volt, mely nem csak etikai kérdéseket vetett fel a nyugati kommunisták számára, de – ha nem is azonnal – megváltoztatta az FKP tagjainak a Szovjetunióhoz és a megvalósított szocializmushoz való viszonyát. Az FKP mint a szovjet politika egyik leghűségesebb nyugati szövetségese és szervezője egy ideig egyszerűen nem reagált a budapesti felkelésre, sőt a szovjet csapatok pár nappal későbbi bevonulására sem. Így járt el Picasso is, miként sok kommunista értelmiségi.^[72] Pedig többen ösztönözték őket.

Számos magyar emigráns megkereste Picassót valamilyen módon, többnyire levélben, hogy emelje fel szavát a szovjet katonai agresszió ellen. „Tegyed meg Budapestért, amit megtett Guernicáért és Koreáért!” – kérték tőle.^[73] Az amerikai James Lord nyílt levélben szólította fel, hogy tegyen valamit. „Ma elvtársaid kezei – fogalmazott patetikus hangú nyílt levelében 1956 novemberében –, amiket annyiszor megszorítottál, vértől csöpögnek... Néma tudsz maradni, amikor a hazafiak és az ártatlan áldozatok segélykiáltásai még ott visszhangoznak Budapest romjai között? Képes lenne a *Guernica* festője közönyösen nézni Magyarország mártírhalálát?”^[74] Varsóban egyébként a lengyelek úgy tiltakoztak a magyar forradalom leverése miatt, hogy az egyik utcán kifeszítettek egy hatalmas vásznat, amin a *Koreai mészárlás* című képének másolata volt. Maga a mester azonban sokáig hallgatott.

De végül volt megkésett válasz, Picasso – kilenc más értelmiséggel (köztük: George Besson, Marcel Cornu, Francis Jourdain stb.) – aláírt egy levelet, amely az FKP Központi Bizottságának szólt. A levelet átadták a címzeteknek (az 1956 november 20-i ülésen), majd részleteit közölték a *Le Monde*-ban (1956. november 22.). A levél szövege fölél a szerkesztő ezt a címet írta: „Picasso úr és kilenc értelmiségi elítéli a forradalmi feddhetetlenség elleni támadásokat”. Alighanem ez volt a levél legradikálisabb fordulata. A *Tizek levele* – ahogy később nevezték – ugyanis, nem ítélte el a szovjet beavatkozást, hanem csak annyit állított: „a lengyel és magyar eseményekhez fűzött magyarázatok végül is teljesen összezavartak mindenkit... [a] számtalan kiáltvány azt jelzi, hogy súlyos kór

[72] A közismert kivétel Jean-Paul Sartre volt, aki nem hallgatott, de viszonylag gyorsan „megtért”, hiszen 1957 nyarán újra felvette a kapcsolatot az FKP-vel. Ugyancsak közismert, hogy a magyar forradalommal kapcsolatban a leghatározottabb álláspontot Albert Camus alakította ki, aki valamikor tagja volt ugyan a Francia Kommunista Pártnak (ti. 1935-től kizárásáig, 1937-ig), de 1956-ban már szabad francia értelmiségiként foglalt állást a magyarok ügye mellett.

[73] Idézet egy menekült leveléből, közli: Utley, 2000, 197.

[74] Lord, 2004, 265–266. Czóbel Béla, akinek munkáit Picasso jól ismerte, levélben kérte segítségét. „Abból a pokolból tértem vissza – írta Czóbel 1956 decemberében – amit a szovjetek hoztak el Magyarországra. Először arra gondoltam, megírom Önnek, anélkül, hogy tudná, banditákkal került egy társaságba, akik immár tizenegy éve fosztogatnak, gyűjtogatnak és pusztítanak hazámban. (...) Jöjjön Budapestre, s nézze meg és lássa a saját szemével, hogy a szovjet tankok indokolatlanul leromboltak 50 ezer épületet, s akkor a 70 ezer halottat és a 125 ezer eddigi menekültet még nem is számolom. (...) Kérem, hogy használja fel a tekintélyét nyilvánosan bizonyosságot téve mellettem, amennyire ez lehetséges, és fessen egy új *Guernicát*, az elsőnél sokkal iszonyatosabbat.” Idézi: Bernatowicz – Lahoda, 2010, 51.

támadta meg a Párt testét... Értelmiségi dolgozók és az olyan kommunisták, akik elkötelezetten keresik az igazságot alkotásainkban (...) nem képesek többé közömbösen nézni, hogy mit tesznek, mondanak és írnak a kommunizmus nevében.” Végül a petíció gondolatmenete erre futott ki: „Mi a magunk részéről kiáltva kérjük: haladéktalanul hívják össze a rendkívüli ülést, hogy ott a maguk teljes valóságában és igazságában vitathassuk meg a ma minden kommunista előtt álló problémákat.^[75] Az FKP vezetősége először vissza akarta vonatni az aláírókkal a levelet, ami nem sikerült, majd a fegyelmi eljárás lehetőségét mérlegelte. Végül erről is lemondva úgy döntöttek: csupán „dorgálásban” részesítik a tíz párttagot. „A szankciók elmaradása – fogalmazott Klenjánszky Sarolta, érzékeltetve e párt belső viszonyait is – ilyen mérvű fegyelemsértés után nagy újdonságnak számított, és mutatja a vezetőség rendkívüli zavarát a párt illusztris tagjainak tiltakozásával szemben.”^[76]

Bár 1956-ban és közvetlenül azután a Francia Kommunista Pártban látszólag nem történt semmi lényeges, a magyar ügy mérge lassan mégis hatott: az évek folyamán egyre több „útítárs” értelmiségi fordult el az FKP-től, ahogy az 1960-as években Picasso is tett. Bár 1956 után még hat-hét évig festett politikailag is értelmezhető képeket, kommunista tartalmú állásfoglalásokat ezek után sosem tett közzé. Majd a politikailag is értelmezhető képekkel felhagyott – csak muskétásokat és nőket festett évekig. 1968 májusában még kifejezte a párizsi diákfelkelés résztvevői iránti szolidaritását, néhány hónappal később pedig egy barátaival folytatott beszélgetésben elítélte Csehszlovákia megszállását; nyilvánosan azonban ekkor sem nem tiltakozott.

Az 1968 végén egy „különös interjú” azt jelezte, hogy Picasso életének politikai korszaka, mely 1936-ban vette kezdetét, véget ért. Simone Gauthier ez idő tájt több interjút is készített vele a *Look* című magazin számára, s az egyikben azt jelezte, hogy nem foglalkozik politikai kérdésekkel és nem is hajlandó ilyen nézeteiről nyilatkozni. „Nem értem már a baloldal politikáját – mondta 88 évesen –, s nem is szeretnék erről beszélni. Már régen arra a következtetésre jutottam, hogy ha ilyen kérdésekre akarnék válaszolni, pályát kellene változtatnom, és politikussá kellene válnom. Ez azonban, természetesen, lehetetlen.”^[77]

[75] Lord, 2004, 268. (a levél teljes szövegével).

[76] Klenjánszky, 2006, 19–37.

[77] Gauthier, 1968, 36. [A tanulmányban közölt képek közlési jogai. © Irving Penn, Courtesy Vouge, 1960; Succession Picasso / DACS 2004; Mrs. Sam A Lewisohn Bequest and Marya Bernard Fund, 1971; Centre Georges Pompidou, Paris – Musée Nationale d’Art Moderne / Centre de Creation Industrielle, Don de Daniel-Hneri Kahnweiler, 1964. A képek forrásai továbbá: Guernikazarra Historia Taldea; Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek; Collection Gerald Gasselín, New York; Mrs. Victor W Ganz Collection.]

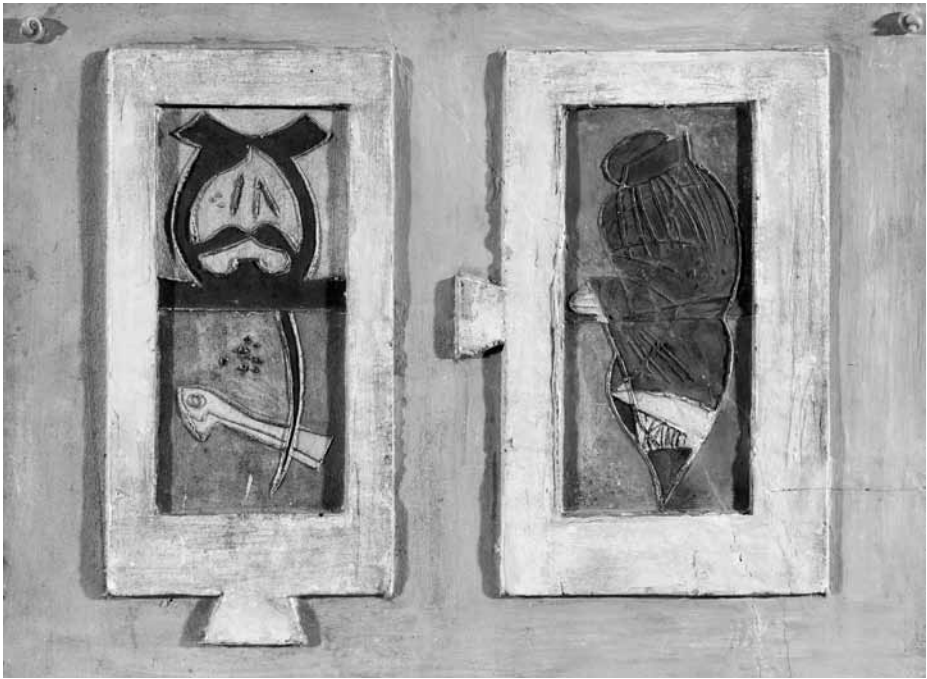
IRODALOM

- Barr, Alfred H. Jr. (ed.) (1946): *Picasso. Fifty Years of his Art*. New York, MOMA.
- Barr, Alfred H. Jr. (ed.) (1939): *Picasso. Forty Years of his Art*. New York, MOMA.
- Becht-Jördens, Gereon – Wehmeier, Peter M. (2003): *Picasso und die christliche Ikonographie*. Berlin.
- Bernatowicz, Piotr – Lahoda, Vojtěch (2010): Picasso and Central Europe after 1945. In: Morris, Lynda – Grunenberg, Christoph (ed): *Picasso. Peace and Freedom*. Liverpool. 44–51.
- Blunt, Anthony (1969): *Picasso's 'Guernica'*. London.
- Boeck, Wilhelm – Sabartés, Jaime (1957): *Picasso*. New York.
- Carr, Raymond (1986): *The Spanish Civil War. A History in Pictures*. New York.
- Daix, Pierre (1993): *Picasso. Life and Art*. New York.
- Daix, Pierre (2010): Encounters with Picasso 1945–1954. In: Morris, Lynda – Grunenberg, Christoph (ed): *Picasso. Peace and Freedom*. Liverpool. 18–25.
- Ehrenburg, Ilja (1966): *Post-War Years 1945–1954*. VI. London.
- Fekete István (2010. március 4) : Picasso és a kommunizmus. In: *Múlt-kor. Történelmi magazin*. Elérhető: http://www.mult-kor.hu/20100304_picasso_es_a_kommunizmus
- Fisch, Eberhard (1998): *Guernica by Picasso. A Study of the Picture and its Context*. Lewisburg.
- Foucault, Michel (2000): Az udvarhölgyek. In: *Uő.: A szavak és a dolgok*. Budapest. 21–34.
- Freeman, Judi (1994): *The Weeping Women*. Los Angeles.
- Gauthier, Simonne (1968. december 10.): *Pablo Picasso. A Rare Interview With the Vintage Genius of Modern Art*. Look. 36.
- Gilot, François – Lake, Carlton (1965): *Life with Picasso*. [McGraw-Hill, 1964], New York, New American Library, 1965, Anchor Books/Doubleday, 1989. magyar kiadása: Gilot, François – Lake, Carlton (1979): *Életem Picassóval*. Budapest. (ford. Vermes Magda)
- Hensbergen, Gijs van (2005): *Guernica. The Biography of a Twentieth-Century Icon*. London.
- Klenjánszky Sarolta (2006): *Az 1956-os magyar forradalom és leverésének visszhangja a francia kommunista mozgalomban*. AETAS. 1. 19–37.
- Kopper Ákos – Micsinai István (2011. november): *Globális politikai szimbólumok: Guernica*. In: *Mozgó Világ*. Elérhető: <http://mozgovilag.com/?p=4979>.
- Levi, Albert William (1969): Art and Politics: The Continuum of Artistic Involvement: Picasso, Brecht, and Pasternak. In: Levi, A. W.: *Humanism & Politics. Studies in the Relationship of Power and Value in the Western Tradition*. Bloomington. 298–346.
- Lord, James (2004): *Picasso és Dora. Vallomásos emlékirat*. Budapest.
- Malraux, André (1975): *Az obszidián fej [1974]*. Budapest.
- McCully, Marilyn (ed.) (1982): *A Picasso Anthology. Document, Criticism, Reminiscences*. Princeton.
- MacGregor-Hastie, Roy (1998): *Picasso's Women*. Luton, England.
- Morris, Lynda – Grunenberg, Christoph (ed.) (2010): *Picasso. Peace and Freedom*. Liverpool.
- Morris, Lynda – Grunenberg, Christoph (2010): What Picasso stood for. In: Morris, Lynda – Grunenberg, Christoph (ed): *Picasso. Peace and Freedom*. Liverpool. 17. 10–14.
- Morris, Lynda (2010): The Dove of Peace. In: Morris, Lynda – Grunenberg, Christoph (ed): *Picasso. Peace and Freedom*. Liverpool. 112–113.
- Morris, Lynda (2010): *Mothers and Musketeers*. In: Morris, Lynda – Grunenberg, Christoph (ed): *Picasso. Peace and Freedom*. Liverpool. 212.

- Richardson, John – Cowling, Elizabeth – Arnaud, Claude (2010): *Pablo Picasso. The Mediterranean Years (1945–1962)*. London.
- Richardson, John (2007): *A Life of Picasso*. 3. kötet: *The Triumphant Years, 1917–1932*. New York.
- Rieder Gábor: *Picasso és a hidegháború*. Artportal. <http://www.artportal.hu>
- Rubin, William (ed.) (1980): *Pablo Picasso. A Retrospective*. New York.
- Saunders, Frances Stoner (1999): *Who Paid the Piper. The CIA and the Cultural Cold War*. London. (amerikai kiadása: *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters* címen, New York. 2000.)
- Seckler, Jerome (1945. március 13.): *Pablo Picasso. Interjú*. New Masses. [magyarul részlete: Silvester, Christopher (szerk.) (1994): *Szellemidézés. Nagy interjúkönyv 1859-től napjainkig*. (ford. Merényi Ágnes és mások) Budapest.]
- Southworth, Herbert M. (1977): *Guernica! Guernica! A Study of Journalism, Diplomacy. Propaganda and History*. Berkeley – Los Angeles.
- Stitt, Amber: *Dissecting Picasso's Political Identity: Three Nude Paintings*. The University of Tampa Journal of Art [Florida]. Elérhető: <http://www.journal.utarts.com> [articles.php?id=16&type=paper&h=350]
- Troy, Thomas M. (2002): *Intelligence in Recent Public Literature*. Studies in Intelligence. 1. Elérhető: <https://www.cia.gov>.
- Utley, Gertje R. (2000): *Pablo Picasso. The Communist Years*. New Haven – London. (a 184 –188. oldalak közötti szövegek egyes részletei magyarul: „Apánk’ elvesztése”. *Dokumentumok*. Beszélő Online. 8. évf. 3. sz. Elérhető: <http://beszelo.c3.hu>)
- Warncke, Carsten-Peter – Walther, Ingo F. (2004): *Pablo Picasso. 1881–1973*. 1–2. rész. Budapest.



Picasso: Az algériai nők (Delacroix után). E variáns. 1955.



•
Bálint Endre: Terrakotta