

Madryt na rozdrożu 1918 roku. Polska sztuka awangardowa

Początki awangardy w Hiszpanii w pierwszych dekadach XX wieku miały charakter epizodyczny i zbiegły się z okresem I wojny światowej. Najważniejszymi ośrodkami modernizmu i awangardy stały się Barcelona, Madryt i Bilbao, a specyficzny charakter każdego z miast sprawił, że rozwijały się w różny sposób. Barcelona – dzięki bliskości Paryża, własnej tożsamości kulturowej spod znaku m.in. *noucentismu*, powstaniu nowych grup artystycznych, otwieraniu prywatnych galerii i idącym za tym rozwojem rynku sztuki – szybko stała się ośrodkiem wiodącym. Na tym tle stolicy Hiszpanii brakowało prawie wszystkiego, w krótkim jednak czasie udało się przezwyciężyć te niedostatki dzięki inicjatywom artystycznym takim jak ultraizm i Towarzystwo Artystów Iberyjskich.

Rok 1914 stanowi przełom w sztuce hiszpańskiej, ponieważ na Półwysep Iberyjski przybywa wówczas wielu zagranicznych intelektualistów, pisarzy i artystów, a wśród nich polscy malarze. Wywołana I wojną światową fala emigracji z Europy i zza oceanu zatrzymywała się głównie w Madrycie lub Barcelonie. Pascal Rousseau stwierdził niedawno, że dzięki swojej neutralności Hiszpania mogła przyjąć ważnych artystów awangardowych, co stało się „bezprecedensową szansą dla Barcelony, jej kulturalnych i cywilizacyjnych aspiracji, w Europie zniszczonej moralną i demograficzną hekatombą, jaka rozegrała się w okopach”¹. Moim zdaniem odnosi się to również do Madrytu, dokąd przybyli malarze tacy jak Diego Rivera, Celso Lagar, Rafael Barradas, Norah Borges, francuskie małżeństwo Robert i Sonia Delaunay² oraz grupa polskich artystów; wielu z nich przyczyniło się do rozwoju ultraizmu, który stał się ruchem nawiązującym do najbardziej nowatorskich nurtów artystycznych w Europie i Ameryce Łacińskiej.

Należy jednak – wobec neutralności Hiszpanii – zwrócić uwagę na pewną ważną okoliczność, jaką było polityczne zaangażowanie niektórych awangardzistów pochodzących z krajów ogarniętych wojną: pisarzy, rzeźbiarzy, poetów, muzyków niemieckiego, francuskiego, rosyjskiego, włoskiego czy innego pochodzenia, którzy przeszli przez pola bitew. Katalog wystawy *¡1914! La vanguardia y la Gran Guerra* [1914! Awangarda i Wielka Wojna], której kuratorem był Javier Arnaldo, ilustruje, jak i do jakiego stopnia konflikt militarny wpłynął na rozwój sztuki awangardowej³.

¹ Pascal Rousseau, *Barcelona Zona Neutral, 1914-1918* [w:] *Exilio de las Ramblas. Las vanguardias francesas en Barcelona durante la Primera Guerra Mundial*, kat. wyst., Fundació Joan Miró, Fundación BBVA, Barcelona, 2014–2015, Barcelona 2014, s. 175–181.

² Zob. Isabel García García, *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba, Córdoba 2004.

³ Zob. Javier Arnaldo, *¡1914! La vanguardia y la Gran Guerra*, kat. wyst., Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2008–2009, Madrid 2008.

Pominąwszy dzieła rysowników pracujących dla wpływowych mediów i utożsamiających się z reprezentowaną przez nie orientacją, artykuły na temat wojny i sztuki, czy pisma wyraźnie poświęcone wojnie, jak np. „Aliados” (1918), można stwierdzić, że wojna nie wywarła w Hiszpanii takiego wpływu na sztukę, jak to miało miejsce w innych krajach. Trzeba jednak wskazać kilka interesujących przykładów podjęcia tego tematu – rysunki przedstawiające konflikt zbrojny wykonane przez Daniela Vázqueza Díaza na froncie pod Reims, Verdun i Arras⁴, wielka wystawa zbiorowa w madryckim pałacu Montijo z udziałem artystów zarówno hiszpańskich, jak i zagranicznych wyrażających swoje poparcie dla walczących na froncie hiszpańskich legionistów⁵, pojedyncze dzieła sztuki związane z I wojną światową (jak np. prace holenderskiego artysty Luisa Raemaekersa), czy wreszcie wystawa sztuki belgijskiej⁶.

Artyści posługiwali się najczęściej językiem raczej akademickim, realistycznym, niekiedy karykaturą, natomiast rzadko odwoływali się do kierunków awangardowych – kubizmu, futuryzmu, ekspresjonizmu czy abstrakcji. Interesującym wyjątkiem jest *Raid-Guynemer-Somme Alsace* (1917) – stanowiąca przykład planizmu praca pochodzącego z Salamanki Celso Lagara poświęcona katalońskiemu poecie Josepowi Marii Junoyowi i jego słynnemu kaligramowi *Oda a Guynemer* [Oda do Guynemera], który opisuje zestrzelenie samolotu francuskiego asa lotnictwa⁷.

Słabo znane są wydarzenia stanowiące szczególnie przykład związków sztuki i polityki. W 1917 roku, kiedy Hiszpania przeżywała jeden z największych kryzysów politycznych, czego wyrazem był m.in. strajk powszechny, holenderską malarkę Bettinę Jacometti oskarżono o przekazywanie Niemcom informacji zaszyfrowanych w symbolicznych rysunkach⁸. Małżeństwo Delaunayów przeżyło podobną sytuację w Portugalii, gdy w ich bagażach znaleziono listy napisane po niemiecku. Rząd państwa, które właśnie przystąpiło do wojny uznał ich za szpiegów. Ostatni przypadek dotyczy artystów polskich – będzie o nim mowa w dalszej części artykułu.

Historia polskich szpiegów w stolicy Hiszpanii

Hiszpania ogłosiła neutralność zaraz po wybuchu I wojny światowej. Przyczyną była skrajnie trudna sytuacja wewnętrzna kraju. Konserwatyści popierali państwa centralne będące zwolennikami imperialistycznej i zmilitaryzowanej Europy, natomiast po drugiej stronie stali liberałowie – a wśród nich socjaliści i republikanie – popierający kraje Ententy.

Również opinia publiczna, w tym najważniejsi hiszpańscy intelektualiści, podzieliła się na sympatyków Ententy i germanofilów. Walkę ideologiczną podsyciała ówczesna prasa, co powodowało, że ambasady krajów znajdujących się po obu stronach konfliktu bez przerwy wносиły skargi do hiszpańskiego Ministerstwa Stanu (ob. Ministerstwo Spraw Zagranicznych). W Hiszpanii, pomimo jej formalnej neutralności, konflikt zbrojny zawsze był na pierwszych stronach gazet i czasopism.

⁴ Isabel García García, *Asomarse al caleidoscopio. Vázquez Díaz entre 1914 y 1924* [w:] *Daniel Vázquez Díaz (1882-1969)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madryt, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005, Bilbao 2005, s. 24-25.

⁵ Eadem, *Orígenes de las vanguardias...*, op. cit., s. 265-289.

⁶ Ibidem, s. 270-273.

⁷ Isabel García García, *Celso Lagar*, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, Madryt, 2010, Madrid 2010, s. 43-46.

⁸ Eadem, *Orígenes de las vanguardias...*, op. cit., s. 201.

Nie zamierzam zajmować się szczegółowo tą złożoną problematyką, skupię się natomiast na zagadnieniach związanych z polskimi artystami awangardowymi przebywającymi w Madrycie. Przebieg I wojny światowej stwarzał warunki do uzyskania niepodległości krajom podporządkowanym wielkim mocarstwom. Jednym z nich była Polska⁹. W maju 1919 Hiszpania uznała nowo powstałą Rzeczpospolitą Polską i poparła tworzenie armii na jej terytorium¹⁰. W okresie poprzedzającym nastąpiły wydarzenia o charakterze polityczno-kulturalnym, których bohaterami stała się grupa polskich artystów. W Madrycie nie tylko wystawiali oni bardzo awangardowe prace, ale też utrzymywali tajne kontakty polityczne zarówno ze zwolennikami Ententy, jak i z germanofilami. Powołanie w 1917 roku Komitetu Narodowego Polskiego w Paryżu zapoczątkowało proces tworzenia kolejnych komitetów w krajach sojusznich lub neutralnych. Członkowie komitetu zwrócili się w Paryżu do ambasadora Hiszpanii o uznanie nowej polskiej organizacji na terytorium hiszpańskim i zezwolenie na działanie oficjalnego przedstawiciela, który zajmowałby się ochroną gospodarczych i politycznych interesów Polaków tam mieszkających¹¹.

Jedno z pierwszych porozumień dotyczyło powstania Komitetu Polskiego, którego skład okazał się bardzo zróżnicowany, bo obok przedstawicieli rodów szlacheckich zasiadało w nim kilku awangardowych artystów mieszkających w Madrycie. Polska kolonia stanowiła tu rozpoznawalne grono; do jej przyjaciół zaliczał się żonaty z Polką francuski konsul Marius André i dyplomata Republiki Czechosłowacji, Josef Šindler, którego żona, czeska malarka Milada Šindlerová¹² miała wystawę w Ateneo w 1917 roku.

„Mam zaszczyt powiadomić Waszą Ekszelencję, że w porozumieniu z Komitetem Polskim w Paryżu, w Madrycie został powołany kolejny, w skład którego wchodzi następujące osoby: hrabia Dzizdusszki [sic] i hrabina Dzieduski [sic], zamieszkali przy ulicy Marqués de Riscal n°14; José Pangaiviez [sic] zamieszkały przy ulicy España n°10; Mariano Paszkiewch [sic] i Wenceslao Zawalosky [sic] zamieszkali przy ulicy Oviedo n°4”¹³. Mimo błędów w pisowni, jakie występują w dokumencie, wiadomo, że chodziło o krytyka sztuki Marjana Paszkiewicza, malarzy Józefa Pankiewicza i Jana Wacława Zawadowskiego oraz o hrabiego Aleksandra Dzieduszyckiego, attaché wojskowego ambasady austro-węgierskiej, mieszkającego w Madrycie

⁹ Poparcie dla Polski, przede wszystkim w sensie ideowym, wyrażało się w formie komunikatów, jak ten zamieszczony w madryckim dzienniku „La Correspondencia de España” z dnia 27 marca 1915. Temat podejmowali też pisarze, np. Rafael Cansinos-Assens w *La desgraciada Polonia. Mensaje de simpatía*, „La Correspondencia de España”, Madryt, 10 lutego 1916, czy rysownicy jak Herman-Paul w rycinie *La autonomía de Polonia* opublikowanej w piśmie „España”, Madryt, 11 stycznia 1917.

¹⁰ s.n., *España y Polonia*, „El Sol”, Madryt, 23 maja 1919.

¹¹ Wpłynęło to z jednej strony na ochronę położonych w Polsce dóbr arcyksięcia Karola Stefana, brata królowej Marii Krystyny, a z drugiej na stosunki handlowe między Hiszpanią a Polską, eksport owoców, oliwy i wina. Zob. Krajowe Archiwum Historyczne, Madryt, nota Ministerstwa Stanu, n.d., fol. H 2605.

¹² Emilio Quintana, *Pięć listów Wacława Zawadowskiego do Stanisława Jaworskiego* [w:] *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2015, Warszawa 2015, s. 138. Zob. też hiszpańskie wydanie katalogu – *Tadeusz Peiper. Herald de la vanguardia entre España y Polonia*, Warszawa 2015, s. 141 [w dalszej części artykułu powołania na katalog w wersji hiszpańskiej uproszczono – przyp. red.].

¹³ Krajowe Archiwum Historyczne, Madryt, pismo podsekretarza J. Lladó do J.E. Ministra Stanu z 19 stycznia 1919, fol. H 2605.

.- COPIA -.

Ministerio de la Gobernación.- Excmo Señor:
El Director General de Seguridad con fecha 17 del actual dice á este Ministerio lo que sigue: "Tengo el honor de poner en conocimiento de VE que de acuerdo con el Comité Polaco de París, se constituyó otro en Madrid integrado por las siguientes personas: Conde Alejandro Dzieduszycki y Condesa de Dzieduszycki que viven en la Calle del Marqués de Eusebio nº 14; José Pankiewicz con domicilio calle de Espadaleto nº 10; Mariano Pankiewicz y Wencelaw Zawalowsky que viven calle de Oviedo nº 4. Esta Dirección General en virtud de las circunstancias actuales dispuso como lo viene haciendo en casos analogos que se ejerciera sobre estos extranjeros una discreta vigilancia para indagar las causas

de su presencia en esta corte y al resultado de las investigaciones ha sido el saber que el primero de los citados, fué Agregado Militar en la Embajada de Austria pero al imponer la tregua las condiciones de armisticio, se declaró por medio de manifiesto de origen Polaco y á favor de Polonia.- Así continuaron funcionando hasta que los señores bolcheviquistas Polacos, establecieron otro Comité con sesopolitica al cual se han adherido los extranjeros ya mencionados, mas esto no era obstáculo para que el Conde Dzieduszycki pretendiera cobrar sus pagas en la Embajada de Austria, pero hubo de renunciar á ello así como al cargo militar que tenia en dicha sección. Y esto unido á los elementos perturbadores que los acompañan tales como Pankiewicz, Pankiwsk y Zawalowsky ya continúan los cuales trabajan como espías para Alemania y Francia á la vez, habiéndosele ofrecido á esta ultima tambien las referidas condes los pone en un concepto de bajera que pudiera constituir un peligro mayor, que el que ofrecen no

tualmente para España, pues no reparan en indignarse politicamente del lado que le reporte dinero ya que no tienen otros medios de vida.
Por lo expuesto esta Dirección Oral estima que los citados extranjeros no son acreedores á continuar residiendo en España y tiene la honra de proponer á esa superioridad, como lo hace, la expulsión del Reino de los mismos por si VE la considera procedente acordarla. De Real orden comunicada por el Sr Ministro de la Gobernación, tengo el honor de trasladarlo á VE para su conocimiento, y á fin de que tenga á bien manifestar al no hay obstáculo para llevar á efecto la expulsión de los expresados sujetos, propuesta por la Dirección Oral de Seguridad, con la cual está conforme esta Ministerio. Dios guarde á VE muchos años. Madrid, 19 de Enero de 1919.- El Subsecretario.- J. Lindé.- Al Excmo Sr Ministro de Estado.
Esta Real Orden.

il. 1a-c | fig. 1a-c

Pismo podsekretarza ds. porządku publicznego do Ministra Stanu z 19 stycznia 1919 | Letter of the Undersecretary for Public Order to the Minister of State of 19 January 1919, Krajowe Archiwum Historyczne, Madryt | National Historical Archive, Madrid

od wielu lat¹⁴. Ze względu na jego zdolności dyplomatyczne¹⁵ nowy premier Rzeczypospolitej, Ignacy Jan Paderewski, mianował go przewodniczącym wspomnianego komitetu i powierzył mu misję doprowadzenia do oficjalnego uznania przez Hiszpanię niepodległości Polski.

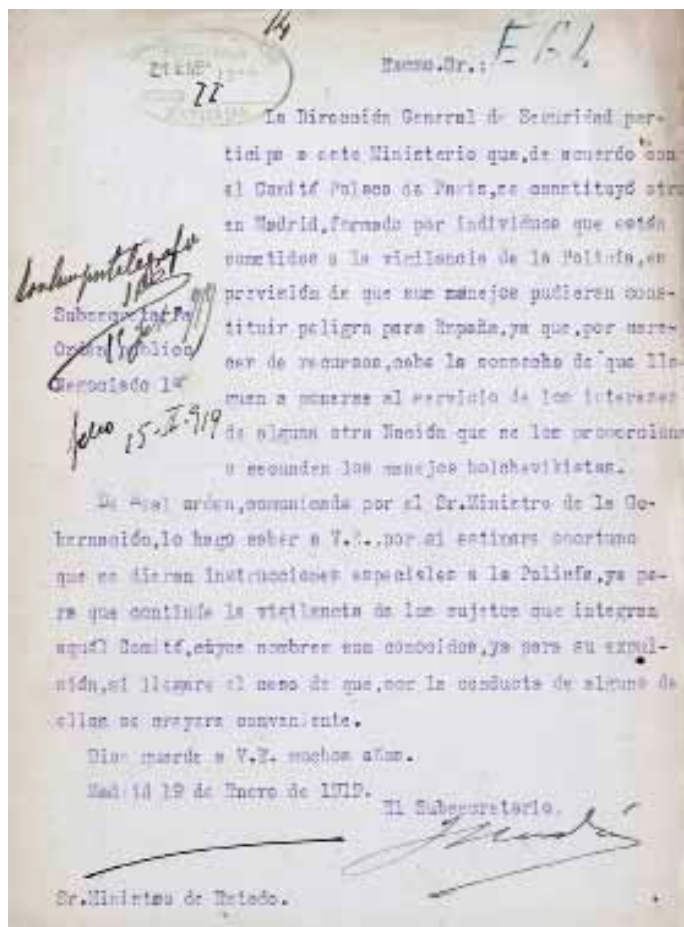
Uważa się też, że w czasie swego pobytu w Hiszpanii Dzieduszycki mógł być jedną z osób, od której wyszedł pomysł powołania w Madrycie w połowie 1918 roku Polskiej Agencji Prasowej. Oprócz niego byli to: Eugeniusz Frankowski, asystent w Gabinetie Antropometrycznym na Uniwersytecie Jagiellońskim, częsty uczestnik spotkań polskich artystów¹⁶, autor wykładu *Polonia y su misión en Europa* [Polska i jej misja w Europie], opublikowanego w 1919 roku¹⁷ i Zdzisław Milner, profesor w Kolegium Francuskim w Madrycie, oraz malarz Józef Pankiewicz,

¹⁴ Dzieduszycki pochodził z ważnej galicyjskiej rodziny arystokratycznej (Galicja obejmowała obecne południowo-wschodnie ziemie Polski, południowo-zachodnie Ukrainy i część terytorium północnych Czech i Słowacji). W 1914 r. został mianowany attaché wojskowym Cesarstwa Austro-Węgierskiego w Madrycie, którą to funkcję sprawował aż do momentu, w którym został przedstawicielem Polski w Madrycie – Krajowe Archiwum Historyczne, Madryt, zaszyfrowany telegram nr 292 od Ambasadora Hiszpanii do Ministra Stanu, 8 marca 1919, fol. H 2605.

¹⁵ Świadczenia jego aktywności odnajdujemy w ówczesnej prasie: s.n., *Notas deportivas*, „ABC”, Madryt, 12 czerwca 1915; s.n., *La Familia Real*, „ABC”, Madryt, 9 stycznia 1917 lub s.n., *De sociedad*, „ABC”, Madryt, 23 kwietnia 1918.

¹⁶ Malarz J.W. Zawadowski tak je wspomina: „Gdy schodziliśmy się na tarasie kawiarni na Paseo de la Castellana, przychodził zawsze André i również malarz Delaunay, Pankiewicz z żoną, Jahl z żoną. M. Paskiewicz Frankowski archeolog”. Cyt. za: Emilio Quintana, *Pięć listów Wacława Zawadowskiego...*, op. cit., s. 141. Zob. też hiszpańską wersję katalogu – tam s. 143.

¹⁷ Eugeniusz Frankowski, *Polonia y su misión en Europa*, Madrid, Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militar 1919.



il. 2 | fig. 2

Pismo podsekretarza
J. Lladó do J.E. Ministra
Stanu z 19 stycznia 1919
| Letter of Undersecretary
J. Lladó to H.E. Minister
of State, 19 January
1919, Krajowe Archiwum
Historyczne, Madryt
| National Historical
Archive, Madrid

profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i tłumacz w ambasadzie austro-węgierskiej¹⁸. Kilka madryckich dzienników podało wiadomość o powstaniu Agencji i zamieściło list od jej założycieli, w którym informowali o sprawach dotyczących Polski¹⁹ – chodziło przede wszystkim o przeciwdziałanie negatywnej propagandzie niemieckiej rozpowszechniającej informacje o pogromach antyżydowskich organizowanych przez ludność polską²⁰. W tym samym czasie hrabia Dzieduszycki był jednym z założycieli polskiego towarzystwa dobroczynnego Fundusz

¹⁸ Monika Poliwka, *Polacy a ultraizm [w:] Papiież awangardy. Tadeusz Peiper...*, op. cit., s. 78. Zob. też hiszpańską wersję katalogu – tam s. 80.

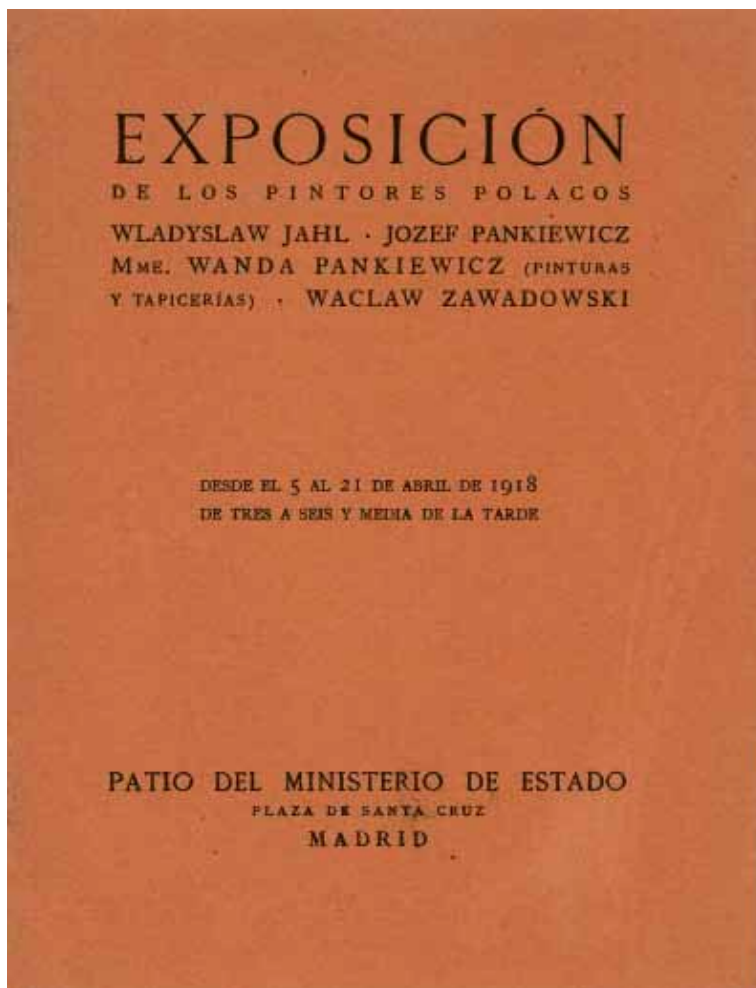
¹⁹ s.n., *España y Polonia*, „Heraldo Militar”, Madryt, 19 grudnia 1918.

²⁰ Zob. Małgorzata Nalewajko, *Episodios judíos en la imagen mutua de España y Polonia* [online], „Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropólogos de la Universidad de Varsovia” 2012, vol. 16 [dostęp: 7 września 2015], s. 185–186, dostępny w Internecie: <http://itinerarios.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2014/11/12_Itin-16_2012_Nalewajko.pdf>.

il. 3 | fig. 3

Exposición de los pintores polacos, katalog wystawy w Ministerstwie Stanu, Madryt, 1918
 | *The Exhibition of Polish Painters*, catalogue of the exhibition at the Ministry of State, Madrid, 1918, Biblioteka Królewska w Madrycie | The Royal Library in Madrid

fot. | photo © Real Biblioteca, Madrid

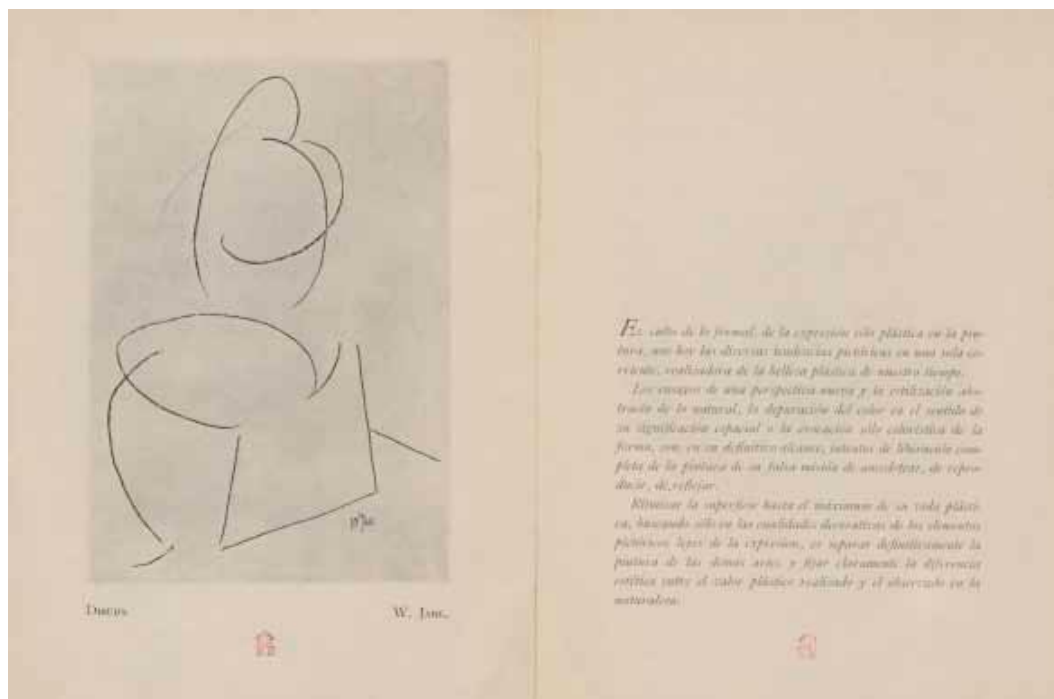


Dobrej Woli²¹. Można zaryzykować hipotezę, że w grupie tworzącej nową agencję prasową był Tadeusz Peiper, przyjaciel i rodak Dzieduszyckiego, który rozpoczynał wówczas karierę dziennikarską w Madrycie i pisał do ważnych dzienników takich jak „El Sol”, „La Lectura”, „España”, czy katalońska „La Publicidad” o tym, co działo się w Polsce oraz na temat rozwoju sytuacji politycznej w Europie²².

W takich to okolicznościach hiszpańskie Ministerstwo Stanu zaczęło lustrować nowo powołany komitet. Hrabia Dzieduszycki, oficjalny przedstawiciel Polski, człowiek o niejasnej

²¹ Członkami byli również Joaquín Fajans, kierownik w La Casa Dun & Co (Agencia de Informes del comercio internacional), Alberto Kowalski, główny dyrektor Ferrocarriles del Norte i Adam Jureczko, urzędnik polskiego poselstwa w Madrycie. S.n., *Noticias*, „El Sol”, Madryt, 27 maja 1919.

²² Zob. Beatas Lentas, *Hiszpańska publicystyka Tadeusza Peipera* [w:] *Papież awangardy. Tadeusz Peiper...*, op. cit., s. 110–135. Zob. też wersję hiszpańską katalogu – tam s. 112–138.



il. 4 | fig. 4

Rysunek Władysława Jahla i fragment wstępu Marjana Paszkiewicza | Władysław Jahl's drawing and fragment of the introduction by Marjan Paszkiewicz, Biblioteka Królewska w Madrycie | The Royal Library in Madrid

fot. | photo © Real Biblioteca, Madrid

przeszłości i orientacji politycznej, został oskarżony o przynależność do tajnych służb francuskich i utrzymywanie kontaktów z niemieckimi i innymi szpiegami, co mogłoby stanowić zagrożenie dla neutralności Hiszpanii. W świetle nowych badań Piotra Rypsona okazuje się, że już wcześniej kilku polskich artystów takich jak Jan Wacław Zawadowski czy Władysław Jahl zostało oskarżonych i zatrzymanych za szpiegostwo we francuskim mieście Nîmes²³. Nie zapominajmy, że uczestnictwo Francji w I wojnie światowej sprawiło, że większość osób z paszportem austro-węgierskim, wśród nich Polacy, została zmuszona do opuszczenia kraju.

Generalna dyrekcja do spraw bezpieczeństwa natychmiast zleciła obserwację całej grupy, uznając jej członków za: „[...] elementy wicherzycielskie [...] działające jako szpiegzy jednocześnie na rzecz Niemiec i Francji; tej ostatniej wspomniani hrabiowie zaoferowali swoje usługi, co jest dowodem ich nikczemności, mogącej stać się dla Hiszpanii zagrożeniem, ponieważ nie zawahają się poniżyć politycznie wobec tej strony, od której dostaną pieniądze, nie mając innych środków do życia. W związku z powyższym tutejsza Dyrekcja Generalna uważa, że wspomniani cudzoziemcy nie zasługują na dalszy pobyt w Hiszpanii i niniejszym poddaje zwierzchnikom propozycję wydalenia ich z Królestwa, jeżeli Wasza Ekscelencja uzna to za stosowne [...]”²⁴ (il. 1a–c). Pomimo podejrzeń o szpiegostwo członkowie nowego Komitetu Polskiego – poddani stałemu dozorowi policyjnemu, z ciążącym na nich nakazem wydalenia z Hiszpanii – rozpoczęli

²³ Piotr Rypson, *Tworzyć siebie z siebie. Tadeusz Peiper wyrusza w świat [w:] Papież awangardy. Tadeusz Peiper...*, op. cit., s. 28. Zob. też wersję hiszpańską katalogu – tam s. 30.

²⁴ Krajowe Archiwum Historyczne, Madryt, pismo podsekretarza J. Lladó do J.E. Ministra Stanu z 19 stycznia 1919, fol. H 2605.

działalność²⁵ (il. 2). Tymczasem kilka miesięcy wcześniej na dziedzińcu Ministerstwa Stanu odbyła się pierwsza wystawa polskich malarzy, a niektórzy z nich zostali później członkami komitetu: Józef Pankiewicz, jego żona Wanda, Władysław Jahl, Jan Wacław Zawadowski.

Wydarzenie to wywołuje wiele pytań – jak doszło do wystawy w miejscu o takim znaczeniu politycznym, zarezerwowanym dla prac młodych stypendystów rządowych wysyłanych do Rzymu? Jak to się stało, że tak awangardowe prace zostały zaakceptowane w tak oficjalnym miejscu? Prawdopodobnie wiele z tych pytań nadal pozostanie bez odpowiedzi. Niemniej jednak chciałabym postawić następującą hipotezę: domniemana neutralność Alfonsa XIII, która w czasie wojny była przedmiotem dyskusji, jedynie podsyciała konflikt między partiami politycznymi. Nietrudno powiązać wystawę z bardzo ważnym dla Polski wydarzeniem politycznym – 5 listopada 1916 roku niemiecki cesarz Wilhelm II Hohenzollern wysłał do cesarza Austrii Franciszka Józefa I akt, na mocy którego zostało utworzone Królestwo Polskie jako niezależna monarchia dziedziczna. Dokument został złożony na ręce Karola Stefana Habsburga²⁶, kandydata na regenta i przyszłego króla Polaków.

Czyż można było kwestionować wystawę polskich artystów w siedzibie Ministerstwa Stanu, w chwili, gdy sprawa ustalenia nowych stosunków między Hiszpanią a Polską stała się palącą? Sytuacja polityczna Polski była jednak wciąż niestabilna i kiedy doszło do kolejnej zmiany kursu, członkowie przyszłego Komitetu Polskiego stali się osobami niewygodnymi dla Królestwa Hiszpanii.

Kontrowersyjna wystawa w Ministerstwie Stanu

Napływ wielu artystów zagranicznych na Półwysep Iberyjski walczył przyczynił się do odnowy i rozwoju sztuki hiszpańskiej. W Madrycie działalność polskich malarzy wytyczyła kierunki, jakie w latach dwudziestych miała obrać awangarda. Chodzi nie tylko o ich twórczość, ale także o publikacje dotyczące sztuki pióra Marjana Paszkiewicza, które przybliżyły madryckiej krytyce idee awangardy europejskiej. Jeszcze w 1935 roku baskijski krytyk Juan de la Encina przypominał, jakie znaczenie miał pobyt Polaków w Madrycie: „Wpływ polskiej grupy, która powstała wówczas w stolicy Hiszpanii, nie został zaprzepaszczonej; był fermentem, który wywarł wpływ na hiszpańskich artystów i pisarzy. Marjan Paszkiewicz, jako rzecznik nowych tendencji, pisał artykuły i wygłaszał wykłady w Ateneo, propagując panujące wówczas w Paryżu koncepcje i postawy artystyczne”²⁷.

Publiczna prezentacja polskiego programu malarskiego napisanego przez Paszkiewicza do katalogu wystawy *Exposición de los pintores polacos*, która odbyła się w kwietniu 1918 roku w siedzibie Ministerstwa Stanu (il. 3) – dziś jest to jeden z budynków Ministerstwa Spraw Zagranicznych i Współpracy Międzynarodowej – uwiidoczniała jedną z charakterystycznych cech hiszpańskiej awangardy, jaką było skrajne pomieszanie używanych pojęć oraz specyficzny układ, jaki wytworzył się między artystami, krytyką fachową, publicznością i prasą.

²⁵ Krajowe Archiwum Historyczne, Madryt, pismo podsekretarza ds. porządku publicznego do Ministra Stanu z 19 stycznia 1919, fol. H 2605.

²⁶ Młodszy brat królowej matki Marii Krystyny dziedziczył po swoim wuju, Albrechcie Friedrichu Rudolffie von Österreich-Teschen, który nie mając syna, wychował go i adoptował. W 1918 r. przyjął polskie obywatelstwo i mieszkał w Polsce aż do śmierci w 1933 r. Należały do niego tereny Żywca (miasta na południu Polski), kilka wsi i zamków, słynny browar i ok. 40 tysięcy hektarów ziemi rolnej i lasów.

²⁷ Ángel Vegue y Goldoni, *Exposición de grabados polacos modernos*, „La Voz”, Madryt, 7 maja 1935.



il. 5 | fig. 5

Józef Pankiewicz,
Przy toalecie | *At the Dressing Table*,
 1915, kolekcja Marka
 Roeflera | Mark Roefler's
 collection, Villa la Fleur,
 Konstancin

Już rok wcześniej, w maju 1917 roku, hiszpańsko-amerykańskie pismo „Cervantes” opublikowało ciekawy esej pod tytułem *Hacia la unidad plástica* [Ku plastycznej jedności] napisany również przez Paszkiewicza. Możemy w nim znaleźć najważniejsze myśli, jakie później, w 1918 roku, autor zawarł we wstępie do katalogu wspomnianej wystawy. Na ponad dziesięciu stronach omawia malarski proces twórczy – relacje zachodzące pomiędzy treścią a formą, znaczenie, ekspresję linii lub plam koloru, wreszcie jedność koloru i formy. Oczywiście kładł nacisk na



il. 6 | fig. 6

Józef Pankiewicz,
Na balkonie | *On the Balcony*, 1914–1919,
Muzeum Sztuki w Łodzi
| Muzeum Sztuki in Łódź

fot. | photo © Muzeum Sztuki
w Łodzi



il. 7 | fig. 7

Józef Pankiewicz,
Ulica w Madrycie | *A Street in Madrid*, 1916–1918,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Muzeum Narodowe
w Warszawie

to, co przyswoił w kręgach paryskich przed przyjazdem do Hiszpanii. Esej zaczynał się od kubistycznych schematów konstrukcyjnych, których prekursorem pod koniec XIX wieku był Cézanne. Dzięki niemu, jak twierdził autor, malarze kubiści mogli dokonać „kalkulacyjnej analizy plastycznych wartości przedmiotów, przedstawionej graficznie w schematach linearnych”²⁸, by dojść do kubistycznego czwartego wymiaru, a od niego przejść do analitycznego dywizjonizmu formy, chociaż obrana droga ku abstrakcji miała oddzielić ekspresję i znaczenie od samej formy.

Forma, kolor i abstrakcja już od jakiegoś czasu stanowiły kościec ruchów awangardowych takich jak synchronizm Amerykanów Stanton Macdonalda Wrighta i Morgana Russella, po raz pierwszy zaprezentowany na Salonie Niezależnych w Paryżu (1913). Swoje teorie opierali oni na badaniach z zakresu optyki, prowadzonych przez Chevreula, Charlesa Henry’ego i Davida Sultera równolegle do eksperymentów Georges Seurata, Paula Signaca i im współczesnych, aż po nurt orfizmu reprezentowany przez Francuza Roberta Delaunaya, którego Paszkiewicz znał osobiście. We wspomnianym wstępie do katalogu pisał on (il. 4): „Kult aspektu formalnego, wyłącznie plastycznej ekspresji malarstwa, łączy dzisiaj różne tendencje malarskie w jeden nurt, realizujący piękno plastyczne naszych czasów. Próba nowej perspektywy i abstrakcyjnej

²⁸ Mariano Paszkiewicz, *De arte pictórico. Hacia la unidad plástica*, „Cervantes”, Madryt, maj 1917, s. 58.



stylizacji tego, co naturalne, oczyszczenie koloru w sensie jego szczególnego znaczenia lub jedynie kolorystyczna ewokacja formy, w ostatecznym rezultacie są próbami całkowitego wyzwolenia malarstwa z jego fałszywej misji przekazywania anegdoty, odtwarzania, odzwierciedlania [...]. Dysharmonia w przedstawieniu formy, zawsze kryjąca się między linią a kolorem, zostaje przezwyciężona przez możliwość wyrażenia formy jako efektu relacji kolorystycznych; z drugiej strony, negacja tej szczególnej wartości koloru przywraca mu całą jego abstrakcyjną dźwięczność [...]"²⁹.

Esej z roku 1917 i wstęp z 1918 stanowiły – po opublikowaniu przez Ramóna Gómeza de la Serna w piśmie „Prometeo” pierwszych w Hiszpanii manifestów futurystycznych (1909 i 1910) – nowy krytyczny wkład w rozwój awangardy w Madrycie. Pozostaje jednak jeszcze jedno pytanie – jaki związek mają te wczesne teksty ze świeżo narodzonym w 1918 roku polskim formizmem. Szymon Syrkus zdefiniował nowy ruch jako: „Rozbicie dzieła sztuki na element, BUDOWANIE z nich obrazu tak, żeby każdy element zależał od niego, a wszystkie

il. 8 | fig. 8

Józef Pankiewicz, *Taras w Madrycie* | *A Terrace in Madrid*, 1917, Zamek Królewski w Warszawie | The Royal Castle in Warsaw

fot. | photo © Zamek Królewski w Warszawie

il. 9 | fig. 9

Józef Pankiewicz, *Domy w Madrycie* | *Houses in Madrid*, 1915, kolekcja prywatna | private collection

²⁹ Mariano Paszkiewicz, *Exposición de los pintores polacos*, kat. wyst., Dziedziniec Ministerstwa Stanu, Madryt, 5 – 21 kwietnia 1918. Zob. też José Francés, *Una exposición de pintores polacos*, „El Año Artístico”, Madryt, 1918, s. 117–118; Francisco Alcántara, *Exposición de los pintores polacos*, *Sus obras y su programa. En el Ministerio de Estado*, „El Sol”, Madryt, 14 kwietnia 1918.



il. 10 | fig. 10

Kallmeyer y Gautier, kartka
pocztowa *Rondo Bilbao*
| *Bilbao Roundabout*
postcard, 1925–1926,
cyfrowa kolekcja
„memoriademadrid”
| “memoriademadrid”
digital collection

od całości, poszukiwanie KONSTRUKCJI i FORMY, kształtowanej świadome wg pewnego światopoglądu plastyczno-przestrzennego, a nie drobiazgowe staranie o jak najwierniejsze odtworzenie PRZYPADKOWEJ natury”³⁰.

Analiza tego tekstu pozwala ustalić pewne powiązania z pismami Paszkiewicza, jednak trudno jest na razie stwierdzić, jak bliskie były relacje teoretyka ultraizmu z głównymi przedstawicielami formizmu. Artystyczne podróże sprzyjały wymianie idei, dlatego nowym ruchom, pomimo ich różnorodności, patronował ten sam duch, który zrodził się podczas twórczych spotkań w epicentrum awangardy paryskiej, skąd promieniował i umożliwiał powstawanie podobnych ruchów awangardowych w krajach peryferyjnych. Ów proces dobrze ilustruje rozprzestrzenianie się awangardy europejskiej i tłumaczy związek Paszkiewicza z formizmem. Być może jest to też jeden z powodów, dla których wiekowy już Jan Wacław Zawadowski wspominał, że Paszkiewicz nie ustawał w wysiłkach, by opisać proces malarski – należałoby dodać: oparty na „kulcie formy”, jak u formistów – czego efekt zaprezentował po raz pierwszy na dziedzińcu Ministerstwa Stanu: „[...] szukał nowej formy w malarstwie i oczywiście systemu, który ostatecznie mimo wielkiej oficjalnej wystawy, poszedł w zapomnienie”³¹.

Oczywiście wystawa ta nie uniknęła krytyki madryckich recenzentów, którzy określili ją, być może z powodu trudnego języka katalogu, jako próbę stworzenia czystego malarstwa mającego filozoficzne cele wywodzące się m.in. z metod impresjonistycznych i synchronistycznych. W tym sensie nigdy nie nawiązano kontaktu z polskim formizmem. Na przykład recenzent dziennika „Heraldo de Madrid”, José Blanco Coris, ubolewał, że zrobił duży wysiłek „żeby dostrzec całą ekspresję modernistyczną i filozoficzną malarstwa w pracach polskich artystów i... figa z makiem; nie znaleźliśmy rytmu powierzchni, aż do maksimum jej plastycznego życia, w żadnej z manifestacji sztuki dekoracyjnej, ponieważ nie sądzimy, by przedstawienie pomidora za pomocą owalu wypełnionego płaską czerwoną farbą z zieloną kropką pośrodku stanowiło cechę charakterystyczną postimpresjonizmu, ani logiczne przedstawienie syntezy wizualnej”³².

³⁰ Cyt. za: Szymon Syrkus, *Początki i rozwój współpracy mojej z malarzami*, „Głos Plastyków” 1938, nr 8–12, R. 5, s. 33–34. Jego powiązania z hiszpańskim ultraizmem badała Inés R. Artola – zob. Inés R. Artola, *¿Qué fue el formismo polaco (1917–1922) según los formistas?* [online], „Semiosfera” 2014, 2, s. 101–102 [dostęp: 1 września 2015], dostępny w Internecie: <www.ucm.es/semiosfera> oraz *Formisci: la síntesis de la modernidad (1917–1922)*, Granada 2015.

³¹ Emilio Quintana, *Pięć listów Wacława Zawadowskiego...*, op. cit., s. 145. Zob. też hiszpańską wersję katalogu – tam s. 147.

³² José Blanco Coris, *Exposición de los pintores polacos*, „Heraldo de Madrid”, Madryt, 7 kwietnia 1918.



il. 11 | fig. 11

Józef Pankiewicz,
Pejzaż z San Rafael
 | *Landscape of San Rafael*, 1915, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

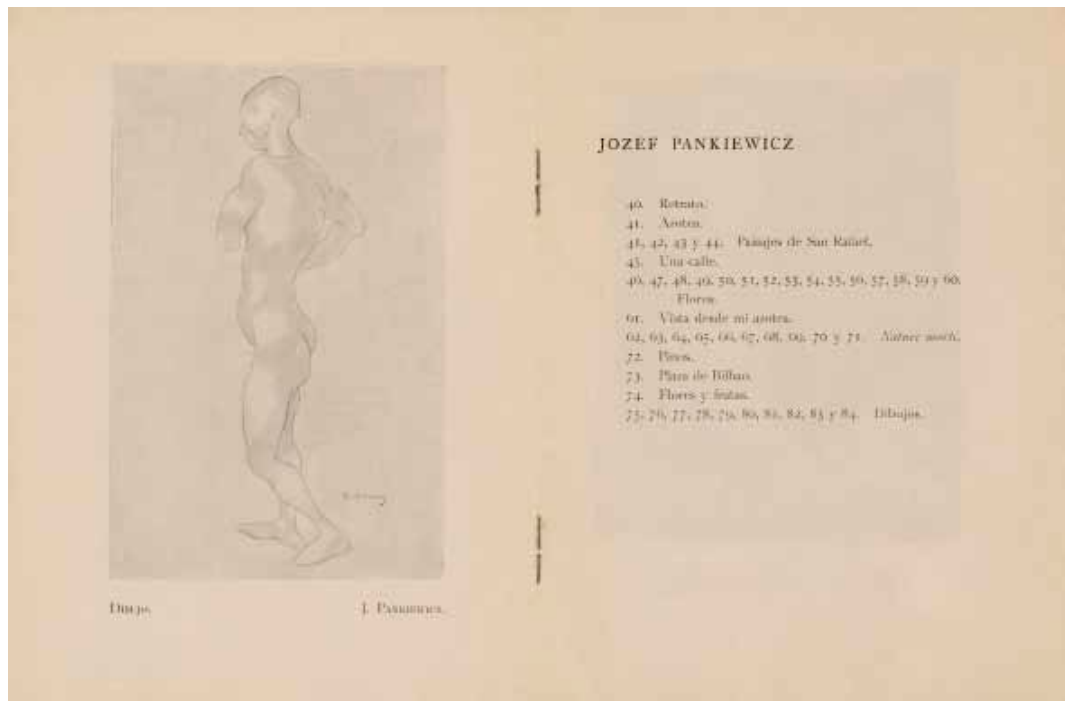
fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

Podobną opinię wyraził Ballesteros de Martos, gdy stwierdził, że nie rozumie ani awangardowych teorii, które zdolne są wywołać jedynie skrajne reakcje takie jak śmiech lub gniew, ani wyróżniającej hiszpańską awangardę terminologii, np. nazw, jakie przyjęły najbardziej

il. 12 | fig. 12

Józef Pankiewicz,
Rysunek | *Drawing*,
 katalog *Exposición de los pintores polacos*
 | catalogue of the
*Exhibition of Polish
 Painters*, 1918, Biblioteca
 Królewska w Madrycie
 | The Royal Library in
 Madrid

fot. | photo © Real Biblioteca,
 Madrid



nowatorskie grupy artystyczne: radykalni, ultraradykalni, snobi, *tomapelistas*³³, *ekstrawaganci*, *zwichnięci*, *spartakiści*³⁴, *bolszewicy*, *anarchiści*, *rewolucjoniści*, *ultranowocześni* itd. „[...] mówią do nas tylko o mentalnych torturach, wymuszonych i dotkliwych cerebracjach... to prowadzi ich do destrukcji sztuki, a tym samym do negacji i uśmiercenia tego, co było wcześniej. Niszczą, ale nie tworzą... formułują teorię, wymyślają doktrynę, negują wszystko, co było wcześniej, a gdy my, spragnieni nowych reguł i nieznanymi jeszcze kanonów pochylimy się nad ich sztuką, tą »nową sztuką«, w której obronie staje zaledwie kilka niezrównoważonych osób uważających się za anarchistów i chępiących się, że są odnowicielami sztuki, ponieważ niczym innym nie mogą się pochwalić, dostrzegamy, że to wszystko jest niczym innym jak tylko szaleństwem, zaburzeniem, nieuleczalną chorobą wrażliwości i myśli, która może prowadzić jedynie do śmierci, do nicości»³⁵.

O ile dla Ballesterosa de Martosa katastrofa sztuki była konsekwencją braku kreatywności, to zdaniem innych krytyków, takich jak José María Salaverría, miała ona swe korzenie już w XVIII-wiecznych wartościach demokratycznych: wolności politycznej, religijnej i kulturalnej. W ten sposób sztuki plastyczne, wyzwoliwszy się od innych dyscyplin, osiągnęły nową estetykę w formach i gamach chromatycznych, do których odnosi się również wstęp Marjana Paszkiewicza³⁶.

³³ Neologizm pochodzący od hiszpańskiego wyrażenia *tomar el pelo* – ‘drwić z kogoś’ [przyp. tłum.].

³⁴ Członkowie Związku Spartakusa, niemieckiego marksistowskiego ruchu rewolucyjnego [przyp. tłum.].

³⁵ Antonio Ballesteros de Martos, *Los pintores polacos*, „Cervantes”, Madryt, maj 1918, s. 124.

³⁶ José María Salaverría, *La pintura nihilista*, „ABC”, Madryt, 18 kwietnia 1918.



il. 13 | fig. 13

Józef Pankiewicz,
Nature morte,
 1916–1918, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

Jakie znaczenie miała ta wystawa dla madryckiego środowiska artystycznego? Po pierwsze, przestrzeń, w której została zorganizowana była miejscem par excellence oficjalnym, co symbolizowały odbywające się tam od drugiej połowy XIX wieku Krajowe Wystawy Sztuk Pięknych. Przesądziły one o obowiązującym guście, który preferował figuratywizm, anegdotyczność i regionalizm. Na jego straży stały instytucje takie jak Akademia Sztuk Pięknych San Fernando czy też Królewskie Muzeum Malarstwa i Rzeźby – obecnie Muzeum Prado. Królowała sztuka tradycyjna nawiązująca do XIX-wiecznego neoklasycyzmu, naturalizmu, luminizmu czy też stylu *préciosité*, oraz kierunki takie jak symbolizm, impresjonizm czy postimpresjonizm.

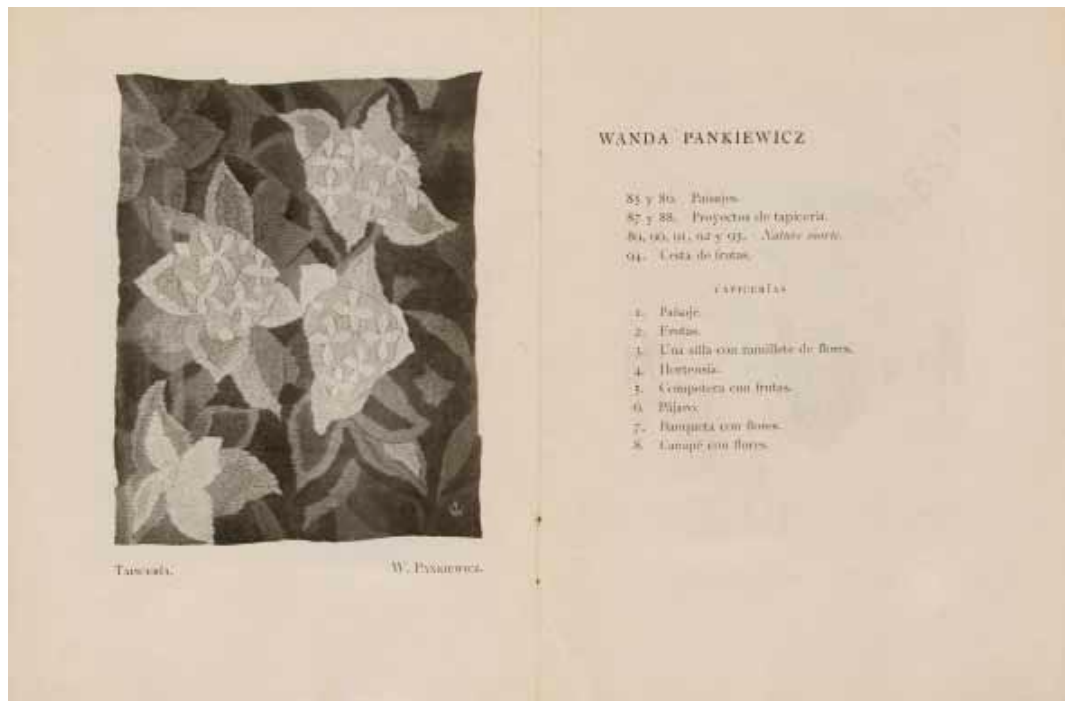
Prace polskich artystów wywołały duże zainteresowanie madryckich krytyków, ponieważ chodziło o jedną z pierwszych wystaw zagranicznego malarstwa awangardowego określanego jako *pintura modernísima* [malarstwo ultranowoczesne]³⁷, *snobista* [snobistyczne] czy

³⁷ J. Francés, op. cit.

il. 14 | fig. 14

Wanda Pankiewicz,
gobelin i tapestry,
katalog *Exposición
de los pintores polacos*
| catalogue of the
*Exhibition of Polish
Painters*, 1918, Biblioteca
Królewska w Madrycie
| The Royal Library in
Madrid

fot. | photo © Real Biblioteca,
Madrid



anarquista [anarchistyczne]³⁸, które w opinii najbardziej konserwatywnych krytyków miało doprowadzić do końca sztuki³⁹. Francisco Pompey, recenzent dziennika „La Nación”, pisał: „Sztuka Polaków, najbardziej nowatorska, jaką widziała madrycka publiczność. Możliwe, że wielu wyśmiejie tę Wystawę, ale niektórzy poważnie się nad nią zastanowią. Nie chcę przez to powiedzieć, by tą drogą »miała podążać« nasza sztuka. Nie potrzebujemy tych wzorów i nie powinniśmy przejmować charakteru malarstwa przychodzącego z zewnątrz... Ale dobrze jest przyrzeć się mu z szacunkiem ze względu na kulturę artystyczną, której bardzo nam brakuje, żeby skończyć z rutyną i pospolitością...”⁴⁰.

Ciekawe było też utożsamienie awangardy z brzydotą i pornografią. José Francés – jeden z najważniejszych i najbardziej szanowanych wówczas krytyków – pisał o polskich kompozycjach: „[...] są naprawdę brzydkie, bez gustu, bez szlachetnych linii, bez miłych akordów kolorystycznych, te rysunki pseudodziecięce, te wyschnięte plamy farb olejnych i tempery. Jedynie jakaś aberracja sensoryczna i wizualna może stanowić wyjaśnienie dla tej patologicznej przyjemności deformowania ludzkiego ciała i plugawienia czystości kolorów przez gorzki brak harmonii lub połączenia, które ją niszczą”⁴¹. Co do pornograficznej treści prac, to ciekawe, że te nowe formy, które według wielu osób ocierały się o skrajny bunt, wywoływały

³⁸ J.M. Salaverría, op. cit.

³⁹ A. Ballesteros de Martos, *Los pintores polacos*, op. cit.

⁴⁰ Francisco Pompey, *Exposición de los pintores polacos*, „La Nación”, Madryt, 14 kwietnia 1918.

⁴¹ J. Francés, op. cit.

również „wstyd, że pozwala się na publiczne eksponowanie tego typu nieprzyzwoitości... Ponieważ wstęp na Wystawę jest wolny, a miejsce tak prestiżowe – jest to przecież dziedziniec Ministerstwa... – wypełnia się szacownymi damami i ślicznymi dziewczętami, które muszą stamtąd uciekać zniesmaczone. Jednym słowem jest to odrażające. Jesteśmy przekonani i mówimy to zupełnie szczerze, że pan Eduardo Dato, obecny minister Stanu, człowiek o nienagannyh manierach, nie ma pojęcia, że w jego własnym ministerstwie wystawiane są takie obrazy. Zapewne nie zadał sobie trudu, by wyjść na chwilę na dziedziniec, na którym zainstalowano tę wystawę. Zwracamy się do niego z prośbą, by to uczynił, a wówczas przyzna nam rację. I prosimy pana generała Barrerę, szanownego dyrektora generalnego ds. bezpieczeństwa, by przedsięwziął odpowiednie kroki. Tu nie chodzi o bezpodstawną egzaltację, tu chodzi o... skromność”⁴².

Nazwanie aktów polskich malarzy pornograficznymi, podczas gdy w żywej pamięci był skandal wywołany na Krajowej Wystawie Sztuk Pięknych w Madrycie w 1915 roku przez obraz Federica Beltrána Massesa *La maja marquesa* [Piękna markiza], uznany za „obrzydliwy i obrażający moralność” i wycofany z konkursu – było osobliwością i świadectwem atmosfery, jaka panowała w stolicy. Zwrócę uwagę na obraz Józefa Pankiewicza *Przy toalecie* (1915) (il. 5) wyraźnym podobieństwem do *Nu à la lecture* [Akt – czytająca] Roberta Delaunaya (1915). Czy to nie ten właśnie akt – przedstawiający kobietę w banalnej pozie, odwróconą plecami, o bujnych kształtach, w butach na obcasach i pończochach do kolan – stał się przyczyną apeli do ministra Eduarda Dato i do dyrektora generalnego ds. bezpieczeństwa?

Niewiele było recenzji pozytywnych, być może najważniejszą jest tekst baskijskiego krytyka Juana de la Enciny, jednego z obrońców nowej sztuki w Hiszpanii. Dla niego wystawa była niczym fragment Salonu Jesiennego w Paryżu czy też Sezession w Monachium lub w Berlinie. Polskich artystów porównał z tymi hiszpańskimi malarzami, którzy również rytmizowali kolory i wystawiali wówczas w Madrycie, jak np. Anglada Camarasa czy też Baskowie, m.in. Juan de Echeverría pokazujący w Salonie w Ateneo swoje martwe natury. Juan de la Encina, znawca sztuki nowoczesnej, potwierdzał ich związki ze sztuką Cézanne’a i synchronizmem⁴³.

Wobec tak negatywnej krytyki nie dziwi fakt, że polscy artyści rozwiesili na ścianach Ministerstwa Stanu wszystkie recenzje swojej twórczości; wystawa wywołała w nich wielką frustrację: „Od



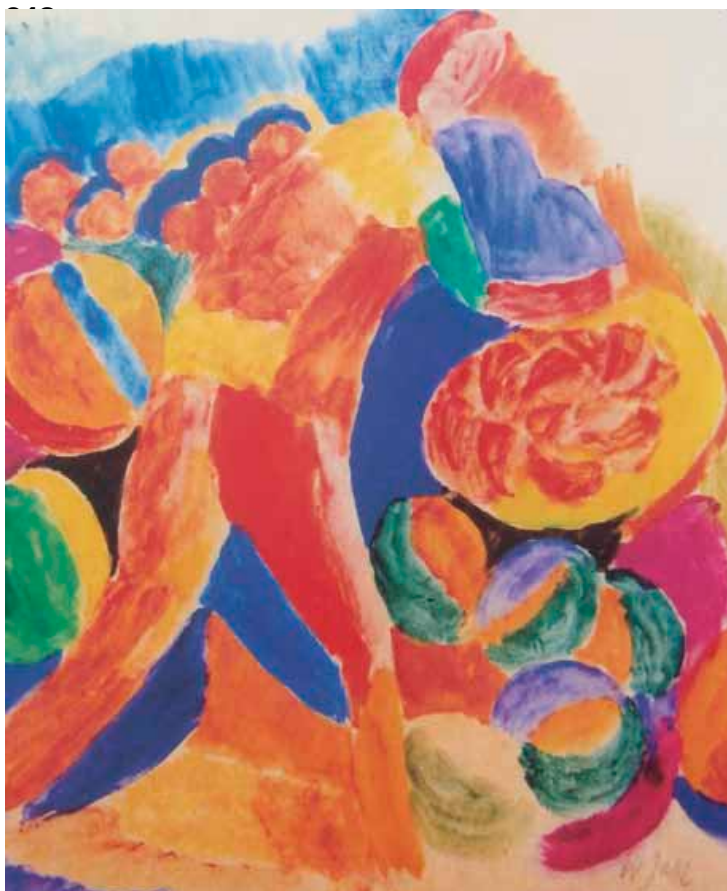
il. 15 | fig. 15

Wanda i Józef Pankiewiczowie w pracowni w Madrycie, ok. 1917 | Wanda and Józef Pankiewicz in their Madrid studio, c. 1917, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

⁴² Alberto de Segovia, *Los hombres y los días*, „La Acción”, Madryt, 8 kwietnia 1918.

⁴³ Juan de la Encina, *Los pintores polacos*, „España”, Madryt, 25 kwietnia 1918.



il. 16 | fig. 16

Władysław Jahl, [bez tytułu] | [untitled], obraz zaginiony | lost painting



il. 17 | fig. 17

Sonia Delaunay, *Marché au Minho*, 1915, Musée de Grenoble

czasu naszej ostatniej prezentacji na dziedzińcu Ministerstwa Stanu w Madrycie zaczęliśmy odczuwać swego rodzaju lęk przed wystawami”⁴⁴.

Co pokazano w dawnym Pałacu Santa Cruz, siedzibie Ministerstwa Stanu? Jakie formy malarskie stały się przyczyną recenzji mówiących o śmierci sztuki, brzydocie i pornografii? Było tam ponad sto dzieł, spośród nich kroniki prasowe odnotowały następujące: z twórczości Józefa Pankiewicza zainteresowano się wazonami, martwymi naturami, widokami ulic, rysunkami aktów i przywołano tytuły takich prac jak *Azotea* [Taras], *Pinos* [Sosny], *Paisajes de San Rafael* [Pejzaż San Rafael], *Flores* [Kwiaty], *Nature morte* [Martwa natura]. Z twórczości jego żony Wandy odnotowano gobeliny oraz *Paisaje* [Pejzaż], *Cesta de fruta* [Kosz z owocami], *Nature morte* [Martwa natura] i *Paisaje y fruta* [Pejzaż i owoce]. Z prac Władysława Jahla wymieniono *La Dama en bermellón* [Dama w cynobrze], *El balcón* [Balkon], *Tres hombres* [Trzej mężczyźni], *Excursión* [Wycieczka], *Composiciones figurales* [Kompozycje figuralne], *Autoretrato* [Autoportret], *Puesto de fruta* [Stragan z owocami] i *Nature morte* [Martwa natura]. Jan Wacław Zawadowski zrobił wrażenie obrazami *Bodegón de agujas de mar y cebolletas* [Martwa natura z igliczniami i szczypiorkiem], *Composición* [Kompozycja] oraz *Retrato del Sr. M. P.* [Portret pana M.P.]. Lista ta została odtworzona w wyniku żmudnych, wręcz archeologicznych poszukiwań. Niedawno,

⁴⁴ Enrabiri, *Dos revolucionarios de la pintura pasan por Bilbao*, „La Tarde”, Bilbao, 5 sierpnia 1918.



il. 18 | fig. 18

Jan Wacław Zawadowski (po lewej), w tle portret Marjana Paszkiewicza Madryt, ok. 1918 | Jan Wacław Zawadowski (on the left), with a portrait of Marjan Paszkiewicz in the background, kolekcja prywatna | private collection

w czasie prac nad wystawą o Tadeuszu Peiperze w Muzeum Narodowym w Warszawie, została ona uzupełniona o nowe dzieła.

Zacznijmy od Józefa Pankiewicza. Ten profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie przez krótki czas był aktywnym członkiem polskiej awangardy. Studia w Paryżu dały mu możliwość zapoznania się z twórczością impresjonistów – w szczególności ze światłem u Renoira, jak wskazuje Manuel Bonet⁴⁵ – oraz postimpresjonistów. Zanim w 1912 roku przyjechał do Madrytu – po wystawie sztuki kubistycznej w katalońskich Galerías Dalmau, która odbiła się szerokim echem w prasie – wziął udział w pierwszej wystawie polskiej sztuki, której podtytuł brzmiał *Grupa polskich artystów mieszkających w Paryżu*. Z jego pobytu w Madrycie pozostały obrazy dziś emblematyczne, odnajdujemy je w katalogu wystawy z 1996 roku *Ultraísmo y las artes plásticas* [Ultraizm a sztuki plastyczne], której kuratorem był Juan Manuel Bonet: *Na balkonie* (1914–1919) (il. 6), obecnie w Muzeum Sztuki w Łodzi oraz *Ulica w Madrycie* (1916–1918) (il. 7) z Muzeum Narodowego w Warszawie. Drugi z obrazów możemy zidentyfikować jako pracę numer 45, *Una calle* [Ulica], z katalogu z 1918 roku.

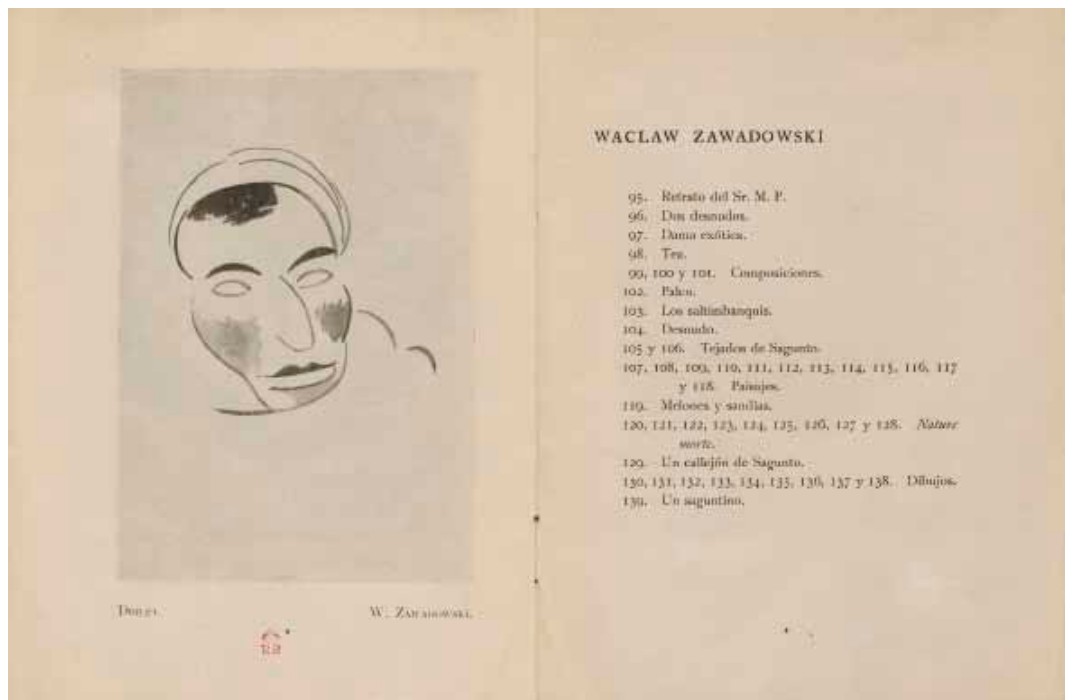
Do tych prac możemy teraz dodać *Taras w Madrycie* (1917) (il. 8), z tym samym panoramicznym widokiem, co na *Na balkonie*; wolno sądzić, że chodzi o pracę nr 61, *Vista desde mi azotea* [Widok z mojego tarasu] z cytowanego katalogu. Trudno ustalić, w którym miejscu zostały namalowane, ponieważ artysta mieszkał najpierw przy ulicy Virgen de los Peligros 20, a później Española 10. W przypadku *Domów w Madrycie* (1915) (il. 9) może chodzić o pracę nr 73, *Plaza de Bilbao* [Plac Bilbao], która przypomina dawny widok znany z pocztówek przedstawiających

⁴⁵ Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907–1936)*, Madrid 1995, s. 464.

il. 19 | fig. 19

Jan Wacław Zawadowski,
Rysunek | *Drawing*,
 katalog *Exposición de los pintores polacos*
 | catalogue of the
Exhibition of Polish Painters, 1918, Biblioteka
 Królewska w Madrycie
 | The Royal Library in
 Madrid

fot. | photo © Real Biblioteca,
 Madrid



Rondo Bilbao (il. 10) w pierwszej i drugiej dekadzie XX wieku, z charakterystyczną aleją wysadzaną drzewami. Na wystawie pokazano cztery kompozycje przedstawiające pejzaż podmadryckich gór, a konkretnie widok San Rafael (numery 41–44); niewątpliwie jeden z nich to *Pejzaż z San Rafael* (1915) (il. 11). Wreszcie – poza rysunkiem zreprodukowanym w katalogu (il. 12) – jedną z ponad dziesięciu wystawionych martwych natur Pankiewicza musiała być ta z 1916–1918 (il. 13).

Większość tych prac była szczegółowo analizowana przez madryckich krytyków – np. Juan de la Encina określał Pankiewicza jako fanatycznego cézannistę o energetycznych gamach chromatycznych⁴⁶. Nie był w tym odosobniony, inni krytycy jak Ángel Vegue y Goldoni czy też Francisco Pompey podkreślali muzyczność chromatycznych rytmów; José Francés, dyrektor „El Año Artístico” wspominał zaś o prostocie kolorów.

Zupełnie inaczej przedstawiała się sprawa z żoną Pankiewicza, Wandą, której kolekcja gobelinów – pomimo stylistycznego podobieństwa do dzieł męża w prostocie form czy gradacjach chromatycznych – zrobiła duże wrażenie na krytykach i była według nich jedynym „poważnym malarstwem” pokazanym na dziedzińcu Ministerstwa Stanu. Wspomniany już José Francés, wskazywał na wyraźny związek gobelinów ze sztuką dekoracyjną powstającą na Półwyspie Iberyjskim, sugerując, że ich miejsce jest w Muzeum Sztuki Dekoracyjnej: „jej gobeliny są naprawdę piękne, w dobrym guście i o niezaprzeczalnym bogactwie dekoracyjnym. Prace pani Pankiewicz są bardzo interesujące. Wydaje się, że w Hiszpanii malarze i krytycy na-

⁴⁶ J. de la Encina, *Los pintores polacos*, op. cit.



il. 20 | fig. 20

„La Nación”, Madryt,
8 kwietnia 1918,
Emeroteca Miejska,
Madryt | *La Nación*,
Madrid (8 April 1918),
Hemeroteca Municipal
de Madrid

reszcie zaczynają zdawać sobie sprawę ze znaczenia sztuki użytkowej [...]”⁴⁷. Podobnego zdania był Bask Juan de la Encina, który podkreślał ich zbieżność z hiszpańskimi haftami: „Gobeliny pani Wandy Pankiewicz mają chromatyczny urok rabatki pełnej kwiatów w pełnym świetle, połysk i ekspansywność hiszpańskich tkanin ludowych. Nie znaczy to, że je przypominają, ale w pewnym sensie wywierają podobne wrażenie. Ona również, tak jak jej mąż, lubi intensywne walory chromatyczne, ale niekiedy umie stworzyć rozkoszną harmonię w pośrednich tonach i wolorach [...]”⁴⁸.

Dotychczas nie odnaleziono materialnych śladów tych prac, ale możemy przywołać kilka informacji na ich temat. W katalogu wystawy z 1918 roku widnieje reprodukcja jednego z gobelinów (il. 14); na zdjęciu małżeństwa zrobionym w ich madryckiej pracowni (il. 15) widać dwa inne; wreszcie na obrazie Józefa Pankiewicza *Na balkonie* modelka – najprawdopodobniej jego żona – siedzi przy tym samym stoliku, co na wspomnianej fotografii i widać tam inny ciekawy gobelin. Należy również przypomnieć, że w ostatnim czasie opublikowano kilka projektów gobelinów wykonanych w Madrycie⁴⁹, przechowywanych w Muzeum Narodowym w Warszawie jako prace samego Pankiewicza⁵⁰.

⁴⁷ J. Francés, op. cit.

⁴⁸ J. de la Encina, *Los pintores polacos*, op. cit.

⁴⁹ *Papież awangardy...*, op. cit., s. 190–191. Zob. też hiszpańską wersję katalogu – tam s. 194–195.

⁵⁰ Wydaje się, że projekty były wykonane ręką Józefa Pankiewicza, natomiast same tkaniny były dziełem Wandy Pankiewicz [przyp. red.].



il. 21 | fig. 21

„La Acción”, Madryt,
6 kwietnia 1918,
Emeroteca Miejska,
Madryt | *La Acción*,
Madrid (6 April 1918)
Hemeroteca Municipal
de Madrid

Pozostali członkowie polskiej grupy, Władysław Jahl i Jan Wacław Zawadowski również przedstawili kompozycje bliskie symultanizmowi i synchronizmowi, w większości wywodzące się z cézannowskiego bogactwa chromatycznego. Losy tych dwóch malarzy przypominają historie wcześniej wymienionych kolegów – gdy wybuchła I wojna światowa, po krótkim pobycie w Paryżu, przenieśli się do Hiszpanii.

Prace Władysława Jahla z wystawy w Ministerstwie Stanu nie są znane, za wyjątkiem rysunku ilustrującego wstęp do katalogu, który był reprodukowany przy innych okazjach w pismach ultraistów. Teraz możemy do niego dodać nieopatrzoną tytułem akwarelę (il. 16), należącą niegdyś do Vicenta Huidobro⁵¹. Jahl wystawił w Ministerstwie pod numerami 5 i 6 dwie prace zatytułowane *Puesto de frutas* [Stragan z owocami]; o tym, że akwarela może być jedną z nich świadczy sam temat. Ewidentne są w niej elementy stylu malarskiego małżeństwa Delaunayów – rozwiązanie kompozycyjne, potraktowanie form i radosne kolory przywołujące prace Soni Delaunay takie jak *La vendedora de naranjas* [Sprzedawczyni pomarańczy] (1915), *Marché au Minho* [Targ w Miño] (1915) (il. 17), a przede wszystkim *Mercado de Portugal* [Targ w Portugalii] z 1915 roku.

Wreszcie Jan Wacław Zawadowski, który pokazał m.in. *Retrato de Marian Paszkiewicz* [Portret Mariana Paszkiewicza] z numerem 95. Bardzo możliwe, że jest to praca, którą przedstawia niedawno opublikowana fotografia (il. 18)⁵². Do niej należałoby dodać rysunek ilustrujący listę jego prac przygotowanych na wystawę w Ministerstwie (il. 19).

⁵¹ *Papież awangardy...*, op. cit., s. 84.

⁵² *Papież awangardy...*, op. cit., s. 91. Zob. też hiszpańską wersję katalogu – tam s. 93.

W prasie, jak nam dotychczas wiadomo, ukazały się jedynie dwie fotografie wystawy: w madryckich dziennikach „La Nación” i „La Acción” (il. 20, 21). Możemy się na nich dopatrzyć, u góry po lewej, zarysu kobiecego portretu – półpostaci w kapeluszu – którym mógłby być *Retrato de mujer* [Portret kobiety] (ok. 1914) (il. 22), obraz zatytułowany *Dama exótica* [Egzotyczna dama] – numer 97 w katalogu z 1918 roku.

Prace te były omawiane przez krytyków, którzy nie rozumiejąc sztuki nowoczesnej, narzekali na uproszczenie form bliskie abstrakcji. W dzienniku „El Liberal” Edelye wprost oskarżył polskich malarzy o: „parę plam kadmu na piersiach za cały koloryt, absurdy kompozycji i niedopuszczalna arbitralność w kwestii światła... z naszą bardzo ograniczoną wiedzą o malarstwie, bo jak mówią wybrani, żeby polubić kubizm, malarstwo ultraimpresjonistyczne, niezbędna jest nieprzeciętna kultura, wrażliwość i pojęcie o sztuce... jesteśmy oburzeni, że malarze o takich zasługach i talencie jak Władysław Jahl, Józef Pankiewicz i Wacław Zawadowski pogardzają rysunkiem, z niepowetowaną szkodą dla formy, i zupełnie nie przejmując się ludzkim wyglądem swoich figur, ograniczają się do tworzenia kompozycji chromatycznych godnych pochwały jedynie, gdy chodzi o sztukę dekoracyjną [...]”⁵³.

Według Ángela Vegue y Goldoniego polscy artyści przejęli ekspresję ostatniej fazy twórczości Cézanne’a (czyli najwyższy stopień syntezy do jakiego doszedł francuski mistrz): „Cztery kreski niewytłumaczalnych schematów, infantylne szkice i wyszukana nieporadność linii i palety w najmniejszym stopniu nie zachęcają do nowej sztuki. Gdyby teoretycznie wydawała nam się do przyjęcia, te przykłady wystarczyłyby, żeby ją ostatecznie ośmieszyć”⁵⁴. José Francés w swojej kronice wskazywał na kolejne źródła wpływów – od malarstwa Cézanne’a, po rysunkowe kompozycje Julesa Laforgue’a. Inni krytycy przywoływali francuskich malarzy takich jak Matisse i Rousseau.

Artystyczny epizod z kwietnia 1918 roku zakończył się wraz z zamknięciem wystawy. Znanymi jest jeszcze kilka innych recenzji, na przykład te związane z przyjazdem małżeństwa Pankiewiczów do baskijskich miast Bilbao i San Sebastián z zamiarem urządzenia jakiejś wystawy po porażce w Madrycie⁵⁵. Niedługo potem inni członkowie polskiej grupy, m.in. Marjan Paszkiewicz i Władysław Jahl,



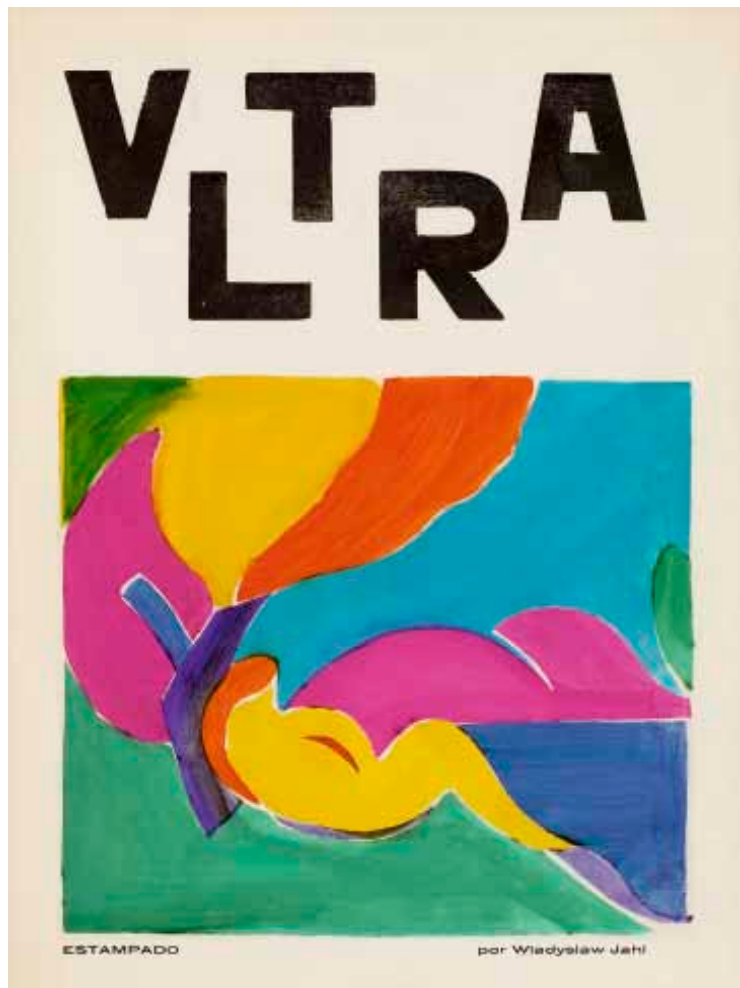
il. 22 | fig. 22

Jan Wacław Zawadowski,
Portret kobiety | *Portrait of a Woman*, ok. 1914,
kolekcja Marka Roeflera
| Mark Roefler's collection,
Villa la Fleur, Konstancin

⁵³ Edelye, *La Exposición de artistas polacos*, „El Liberal”, Madryt, 10 kwietnia 1918.

⁵⁴ Ángel Vegue y Goldoni, *Exposición de los pintores polacos*, „El Imparcial”, Madryt, 3 maja 1918.

⁵⁵ Enrabiri, op. cit.



il. 23 | fig. 23

Władysław Jahl, okładka
pisma „Ultra” 1921, n° 22
| cover of *Ultra*, no. 22
(1921), Hiszpańska
Biblioteka Narodowa,
Madryt | National Library
of Spain, Madrid

dołączyli do nowo narodzonego ultraizmu⁵⁶. Już pod koniec 1918 roku w rubryce *Perspectivas* [Perspektywy] madryckiego dziennika „El Parlamentario” ukazała się jedna z najważniejszych deklaracji obecności tego ruchu w Hiszpanii, pióra Rafaela Cansinosa Assensa, ogłaszająca powstanie niezależnej i zróżnicowanej grupy obejmującej wszystkie ruchy artystyczne.

W tym ważnym dla rozwoju madryckiej awangardy okresie, gdy duch swobody i niezależności artystycznej był potrzebny bardziej niż kiedykolwiek, w grudniu 1920 roku zainaugurowano Pierwszy Salon Jesienny, na którym w tzw. sali zbrodni znalazły się m.in. dzieła Władysława Jahla i Marjana Paszkiewicza⁵⁷. Polscy artyści nie tracili żadnej okazji, by uczestniczyć w wydarzeniach artystycznych. Jedno z najważniejszych, w jakich wzięli udział, miało

⁵⁶ Juan Manuel Bonet, *Baedeker del ultraísmo* [w:] *El ultraísmo y las artes plásticas*, IVAM Centre Julio González, Valencia 1996, s. 9–58.

⁵⁷ Antonio Ballesteros de Martos, *El primer Salón de Otoño*, „Cosmópolis”, Madryt, grudzień 1920.

miejsce w styczniu 1921 roku, gdy ukazał się pierwszy numer czasopisma „Ultra”. Z tej okazji w madryckim Salón Parisiana odbył się ultraistyczny wieczór pod patronatem poety Mauricia Bacarisse’a. Na spotkanie przybyli tacy poeci i artyści jak Humberto Rivas Penedas, Gerardo Diego, César A. Comet, Rafael Lasso de la Vega, Guillermo Rello, Tomás Luque, Eugenio Montes, Guillermo de Torre czy Daniel Vázquez Díaz.

Duchowa niezależność artystów i różnorodność dróg ich plastycznego rozwoju sprawiły, że ultraizm stał się ruchem, w którym mógł się wyrazić zarówno planizm Celsa Lagara, jak i wibracjonizm Rafaela Barradasa, kubistyczne uproszczenia Vázqueza Díaza, ekspresjonizm Norah Borges i oczywiście twórczość Paszkiewicza i Jahla.

Mimo że sztuka ultraistyczna miała niewiele publicznych prezentacji, to zawsze widoczna była w nich obecność polskich artystów. Jahl stał się, obok Argentynki Norah Borges, jednym ze znaczących ilustratorów graficznych ważnych ultraistycznych publikacji. Jako pisarz wydał kilka tekstów teoretycznych na temat sztuki awangardowej, np. *La probidad en el arte* [Uczciwość w sztuce], w którym dokonał krótkiej syntezy sztuki nowoczesnej kierującej się ku metafizycznemu malarstwu włoskiemu, francuskiemu puryzmowi i niemieckiemu radykalizmowi, których ultraiści byli znawcami opublikowany w „Ultra” w październiku 1921 roku. W jego pracach plastycznych ukazujących się w ultraistycznych czasopismach, należy podkreślić nawiązania do takich mistrzów jak Cézanne i Matisse. Poza tym widoczny jest u niego wpływ wibracjonizmu Urugwajczyka Rafaela Barradasa z jego dynamicznie przecinającymi się liniami, kontrastami bieli i czerni, a także odniesienia do ekspresjonistycznego języka Borges. W 1922 roku Guillermo de Torre zaklasyfikował Jahla jako przedstawiciela symultanizmu i polskiego formizmu⁵⁸.

Jedna z pierwszych ilustracji Jahla ukazała się w inauguracyjnym numerze pisma „Ultra” w 1921 roku i jest to reprodukcja ryciny zaprezentowanej w katalogu wystawy w Ministerstwie Stanu. Jego prace bardzo często ukazywały się w „Ultra” (il. 23) – znajdujemy je w numerach 10, 12, 13, 16, 18 i 20. Zamieszczał też swoje rysunki w madryckim piśmie „Horizonte”, w którym pełnił funkcję dyrektora artystycznego, oraz w pismach „Índice” i „Ley” wydawanych przez poetę Juana Ramóna Jiménez. Wśród ilustracji książkowych wyróżniają się jego prace do *Poemas de Invierno* (1921) Césara Gonzáleza Ruano, oraz rysunki do artykułu Ramóna Gómeza de la Serna w dzienniku „Nuevo Mundo” z 1928 roku⁵⁹.



il. 24 | fig. 24

Władysław Jahl, malowany wazon | painted vase, kolekcja MJM, Madryt
| MJM collection, Madrid

⁵⁸ Guillermo de Torre, *El renacimiento xilográfico. Tres grabadores ultraístas*, „Cosmópolis”, Madryt, sierpień 1922.

⁵⁹ Do dzisiaj stan badań najlepiej przedstawia: M. Polińska, *Polacy a ultraizm*, op. cit., s. 76–109. Zob. też hiszpańską wersję katalogu – tam s. 79–110.

Warto również wspomnieć o sklepie z „ultraistyczną sztuką dekoracyjną”, który Jahl prowadził razem z żoną Lucią Auerbach przy ulicy Goya 86. Był to rodzaj pracowni, podobnej do awangardowych sklepów z modernistycznymi przedmiotami otwartych już wcześniej przez symultanistkę Sonię Delaunay w Bilbao i w Madrycie. César González Ruano, pisarz ultraista, wymienia tę pracownię w swoich wspomnieniach, gdy mówi o wykonywanych przez polskie małżeństwo „kubistycznych lampach i żyrandolach”; można też było znaleźć w niej elementy dekoracji wnętrz, sukienki, meble, ceramikę (il. 24) oraz przedmioty, w których uzyskiwano ciekawe efekty oparte na przezroczystości i kolorze.

Dzisiejszy stan wiedzy na temat polskich artystów w Hiszpanii w pierwszych dekadach XX wieku i ich późniejszych losów w tym kraju lub za granicą zawdzięczamy Juanowi Manuelowi Bonetowi, Monice Poliwce i Piotrowi Rypsonowi. Dzięki nim artykuł ten mógł zostać uzupełniony o nowe dane i prace zamieszczone we wspomnianym już katalogu wystawy *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*.

Z języka hiszpańskiego przełożyła Katarzyna Górna