

Marjan Paszkiewicz, krytyk zapomniany

„Znam Marjona Paskiewischa [sic] [...] niezwykle dobrze poinformowanego na temat sztuki nowoczesnej, który malował wedle zasad ogólnych à la Severini”.

SALVADOR DALÍ, 1927¹

„M[arjan] Paszkiewicz, który został w Madrycie i doszedł do stanowiska radcy ambasady, zyskał wielką sławę w Hiszpanii i wywierał przez szereg lat wpływ na młodych artystów, często dawał konferencje w Ateneum, na które chodził cały intelektualny Madryt”.

JAN WACŁAW ZAWADOWSKI w liście do prof. Stanisława Jaworskiego²

Marjan Paszkiewicz pozostaje w Polsce postacią właściwie zupełnie nieznaną. Jego rola krytyka i teoretyka sztuki w pierwszych dekadach XX wieku została przypomniana w Polsce wystawą „Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie”. Niemniej podjęcie próby rekonstrukcji życia i dokonań tej postaci – znajdującej się z przyczyn dawnych podziałów politycznych Europy, jak też osobistych kolei losu poza zasięgiem historyków kultury w Polsce – wydaje się więcej niż właściwe. A przecież w burzliwym okresie kształtowania się sztuki i literatury awangardowej Paszkiewicz znajdował się pośród najbardziej cenionych teoretyków na terenie Hiszpanii. Zasłużył się on także dla polskiej kultury, zarówno w roli krytyka, jak dyplomaty w Madrycie i Lizbonie. Jego wiedzę i znawstwo wspominali liczni hiszpańscy luminarze kultury, w tym Rafael Alberti i Salvador Dalí.

W języku polskim znalazłby się do niedawna może tuzin zdań poświęconych jego osobie, rozsianych po różnych publikacjach. Zgoła inaczej rzecz się przedstawia w literaturze hiszpańskojęzycznej; o Paszkiewiczzu przypominał wielokrotnie Juan Manuel Bonet, Eugenio Carmona podkreślał rolę, jaką odegrał w rozwoju nowoczesnej plastyki w Hiszpanii, pisali o nim szerzej

¹ Félix Fanés, *Salvador Dali: The Construction of the Image, 1925–1930*, Yale 2007, s. 9. Dalí zniekształca nazwisko Paszkiewicza, jak zresztą wielu innych autorów zagranicznych, przypisując mu narodowość rosyjską. Wywarł on wpływ na sztukę Dalego, obok malarstwa Matisse’a i ultraisty Rafaela Barradasa. W artykule zachowujemy pisownię imienia Marjan, którą Paszkiewicz utrzymał przez całe życie.

² List z listopada 1971; zob. Emilio Quintana, *Pięć listów Wacława Zawadowskiego do Stanisława Jaworskiego* [w:] *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*, Warszawa 2015, s. 141. Zob. też hiszpańskie wydanie katalogu – *Tadeusz Peiper. Heraldo de la vanguardia entre España y Polonia*, Warszawa 2015, s. 143 [w dalszej części artykułu powołania na katalog w wersji hiszpańskiej uproszczono – przyp. red.]. Mowa o wykładach w madryckim Ateneo przy Calle del Prado. Zawadowski wielokrotnie wspomina Paszkiewicza w swoich listach do prof. Jaworskiego.

także Emilio Quintana, Ewa Pałka i Isabel García García³. W ostatnich latach ukazało się kilka polskich publikacji, w których jego osoba została szerzej omówiona, poczynając od książki Beaty Lentas, która pierwsza nakreśliła obraz polskiego środowiska w Madrycie, po artykuł Moniki Poliwiki, poświęcony madryckiej Polonii artystycznej, najpełniej opisujący madrycką działalność Paszkiewicza⁴. Niemniej bohater tego artykułu pozostawał postacią dość tajemniczą, której losy przed pobytem w Hiszpanii i późniejsze były nieznane. Chcąc je odtworzyć, trzeba było sięgnąć do archiwów polskich i szwedzkich, dotrzeć do rodziny, by – posiłkując się dziesiątkami drobnych informacji rozsianych na stronach dzienników i periodyków hiszpańskich, portugalskich, francuskich i polskich – zrekonstruować jego zawiłą drogę życia i niezwykle środowisko, w którym stanowił ważną, niekiedy centralną figurę⁵.

Marjan Paszkiewicz urodził się 26 marca 1890 roku w Samborze, w rodzinie ziemiańskiej⁶. Podjął studia najpierw na Uniwersytecie we Lwowie, prawdopodobnie w 1908 roku, po czym przeniósł się do Krakowa, by kontynuować nauki w latach 1910–1912 na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego⁷. W trakcie czterech semestrów uczęszczał na odczyty z historii literatury polskiej i francuskiej, filozofii, historii sztuki (wykłady prof. Jerzego Mycielskiego

³ Zob. hasło Marjan Paszkiewicz w: Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907–1936)*, Madrid 1995, s. 467–468; Juan Manuel Bonet, *Mensajes en botellas (a propósito de tres cuadros de Marjan Paszkiewicz, Alfonso Ponce de León y Federico Castellón [w:] In sapientia libertas. Escritos en homenaje al. Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, Madrid 2007, s. 749–756; idem, El Ultraismo y las artes plásticas, Valencia 1996; Eugenio Carmona, Itinerarios del Arte Nuevo (1910–1936) [w:] Ismos. Arte de vanguardia (1910–1936) en España, Madrid 1993, s. 14–15; Emilio Quintana, Ewa Pałka, *Jah! y Paszkiewicz en Ultra (1921–1922). Dos polacos en el nacimiento de la vanguardia española*, „RILCE. Revista de Filología Hispánica” 1995, II–1, s. 120–138; Isabel García García, *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909–1922)*, Córdoba 2004. Nazwisko Paszkiewicza pojawia się również w wielu rozprawach doktorskich dotyczących awangardy hiszpańskiej; zwraca uwagę rozprawa Javiera Péreza Segury *La Sociedad de Artistas Ibericos (1920–1936)* [online] (1997) na Uniwersytecie Complutense, w której omawia on szerzej poglądy Paszkiewicza w kontekście ówczesnych sporów estetycznych w Hiszpanii – [dostęp: 15 listopada 2015], dostępny w Internecie: <<http://eprints.ucm.es/2478/1/T22384.pdf>>.*

⁴ Beata Lentas, *Tadeusz Peiper w Hiszpanii*, Gdańsk 2011; Monika Poliwiki, *Polacy a ultraizm [w:] Papież awangardy...*, op. cit., s. 89–98. Zob. też hiszpańską wersję katalogu – tam s. 91–105. Ostatnio ukazał się artykuł Martyny Rabajczyk, *Barcelona, Sagunto, Madryt – drogi polskich artystów w Hiszpanii w czasie pierwszej wojny światowej*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ” 2015, nr 10, s. 81–94, w którym autorka zebrała szereg informacji rozproszonych w literaturze hiszpańskojęzycznej. Nazwisko Paszkiewicza wspomniała po raz pierwszy po wojnie Gabriela Makowiecka w *Po drogach polsko-hiszpańskich*, Kraków 1984, s. 362.

⁵ Składam podziękowania osobom, bez których pomocy odtworzenie kolei losu Marjana Paszkiewicza nie byłoby w takim stopniu możliwe. Przede wszystkim dziękuję synowi krytyka, Marjanowi Karolowi Paszkiewiczowi (USA) za szereg informacji i dokumentów, które był łaskaw udostępnić. Za pomoc w uzyskaniu kopii dokumentów z archiwów szwedzkich składam serdeczne podziękowania Konsul RP w Sztokholmie Barbarze Sośnickiej. Dziękuję również prof. Isabel Garcii Garcii (Universidad Complutense de Madrid), Pawłowi Gaszyńskiemu (Archiwum UJ), Pawłowi Cerance (Archiwum MSZ), Annie Czarnockiej (Biblioteka Polska w Paryżu), Ewie Bobrowskiej (Paryż), Isabel Lote, Patricii Gourdin, Bengtowi Gabrielsonowi (Karlshamns museum), Luis F.R. Vazquezowi (Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, Coruña), Bogusławie Hrynkowskiej za udostępnienie korespondencji oraz Światosławowi Lenartowiczowi (Muzeum Narodowe w Krakowie) za pomoc w jej odnalezieniu. Dr. Janowi Stanisławowi Ciechanowskiemu wyrażam wdzięczność za bardzo cenne uwagi i korekty w tekście. Monice Poliwece i Juanowi Manuelowi Bonetowi składam wyrazy wdzięczności za pomoc i inspirację.

⁶ Jego rodzicami byli Karol Sebastian Paszkiewicz (zm. 1906) i Maria z d. Knapik (zm. 1941). Paszkiewicz miał siostrę i brata. Większość informacji biograficznych pochodzi z państwowych archiwów szwedzkich: Statens utlänningskommission (SUK) 1944–1969, sygnatura: SUK, Kanslibyrån, pp. F1B:3579 i Justitiedepartementets arkiv 1840–1996, sygnatura: Justitiedep., huvudarkivet, medb. akt 10 november 1961 nr M21.

⁷ Zapisany w księgach Uniwersytetu Jagiellońskiego jako student zwyczajny Wydziału Filozoficznego w drugim semestrze 1909/10 i pierwszym semestrze 1911/12 r. Jako jego opiekun figuruje w księgach Józef Knapik, kancelista samorządowy zamieszkały w Monasterzyskach; chodzi zapewne o wuja Paszkiewicza, Franciszka Knapikę, wspomnianego po latach w korespondencji z Janem Hrynkowskim.

o malarstwie Rafaela i sztuce niemieckiej oraz prof. Michała Sobieskiego z filozofii sztuki)⁸. W 1912 roku porzucił uczelnię i udał się do Paryża. Nie było to niczym niecodziennym – podobnie postąpił jego rówieśnik Tadeusz Peiper dwa lata później. Jak wspominał owe lata Edward Ligocki: „Tłumnie zbiegli się nad brzegi Sekwany, może trochę trzeźwiejsi i ostrożniejsi – jakby podświadomość szeptała: póki czas trzeba korzystać. Zjechało się więcej niż zwykle pisarzy i artystów. Był taki trójkąt między Ogrodem Luksemburskim, avenue de l'Observatoire i bulwarem Montparnasse, gdzie spotykało się ich najwięcej”⁹.

Paryż

W Paryżu znaleźli się w latach poprzedzających wybuch Wielkiej Wojny liczni rówieśnicy Paszkiewicza – Mojżesz Kisling, Szymon Mondszejn, Jan Hrynkowski, Władysław Jahl, Jan Wacław Zawadowski, Jan Rubczak. Jak zanotował André Salmon: „»Jedźcie do Paryża. Niczego was już nie nauczę. Mogłbym nauczyć was tylko naśladowania mnie« – powiedział im profesor krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, Pankiewicz, stary przyjaciel francuskich impresjonistów”¹⁰. W stolicy Francji zamieszkał także przyszły marszand Modiglianego i Kislinga, Leopold Zborowski.

Młody Paszkiewicz odnalazł się pośród paryskiej Polonii jako krytyk sztuki, wiążąc się z Towarzystwem Artystów Polskich. Jeszcze w 1912 roku miał zamieszkać u Jana Wacława Zawadowskiego w słynnym „ulu” – La Ruche na Montparnasse¹¹. W tym samym roku powstał jego portret, namalowany przez Mojżesza Kislinga (il. 1)¹². Młody krytyk posyłał korespondencje o paryskich wystawach do



il. 1 | fig. 1

Mojżesz Kisling, *Portret Marjana Paszkiewicza*, ok. 1913 | Moïse Kisling, *Portrait of Marjan Paszkiewicz*, c. 1913

fot. za | photo reprinted from Georges Charensol, *Moïse Kisling*, Paris 1948, s. 100 | p. 100

⁸ Akta Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego 1849–1945, sygn. WF II 1-548, Dziennik podawczy z lat 1911–1913. Za udostępnienie kopii dokumentów Paszkiewicza składam podziękowania Pawłowi Gaszyńskiemu z archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Spośród licznych wykładowców warto wymienić również profesorów Ignacego Chrzanowskiego, Mariana Zdzichowskiego, Stanisława Strońskiego, Stanisława Windakiewicza, Władysława Heinricha.

⁹ Edward Ligocki, *Dialogi z przeszłością*, Warszawa 1970, s. 89. Mowa o roku 1913.

¹⁰ André Salmon, *Piekło i raj. Życie Modiglianego*, Warszawa 1963, s. 233.

¹¹ Tak podaje w swoich wspomnieniach spisanych jesienią 2006 r. Isabel Lote Zawado. *Souvenirs d'Isabel Lote*, (MS, s. 9). Za tę informację dziękuję Ewie Bobrowskiej; zob. Ewa Bobrowska-Jakubowski, *Le milieu des artistes polonais en France 1890–1918. Communautés et individualités*, praca doktorska pod kierunkiem Françoise Levaillant, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris 2001, s. 678.

¹² Datowany na 1912 r. Obraz znajdował się w kolekcji Segala w Paryżu, reprodukuje go Georges Charensol, *Moïse Kisling*, Paris 1948 oraz Jean Kessel, *Kisling*, Paris 1989, s. 100. Za tę informację dziękuję prof. Jerzemu Malinowskiemu.

il. 2 | fig. 2

Uczestnicy wycieczki Towarzystwa Artystów Polskich do Chantilly, 15 czerwca 1914 (fragment). Marjan Paszkiewicz czwarty od prawej strony
 Participants of the Society of Polish Artists' trip to Chantilly, 15 June 1914 (detail). Marjan Paszkiewicz is fourth from right.

fot. za | photo reprinted from
 Władysława Jaworska, *Tadeusz Makowski. Życie i Twórczość*
 [Tadeusz Makowski. Life and work], Wrocław 1964, s. 71 | p. 71



polskiej „Sztuki”¹³; występował również publicznie – 31 stycznia 1914 wygłosił wykład *O malarstwie współczesnym* w nowej siedzibie Towarzystwa przy rue Saint-Jacques 250, a 28 lutego kolejny, na temat kubizmu¹⁴.

Do grona młodych przybyszów z kraju dołączył niebawem również Tadeusz Peiper, który przybył do Paryża latem 1914 roku. Środowisko polskie trzymało się dość blisko, uczęszczano do tych samych kawiarni, na liczne otwarcia wystaw, wykłady. Bodaj jedyne znane zdjęcie Paszkiewicza z tego okresu uwiecznia wycieczkę Towarzystwa Artystów Polskich do Chantilly 15 czerwca 1914, na której widnieje wraz z Peiperem i Tadeuszem Makowskim pośród innych pisarzy i artystów (il. 2).

Z tym ostatnim łączyły młodego krytyka dość bliskie stosunki¹⁵. Przywołując po latach w liście do Jana Hrynkowskiego wspomnienia lat paryskich, ożywione publikacją pamiętników

¹³ Jego artykuł oraz recenzję z wystawy „Salon de la Société des Artistes indépendants” zatytułowaną *Najmłodsza Polska plastyczna a współczesne prądy artystyczne* zamieściła „Sztuka” 1914, nr 5/8. Zob. Anna Wierzbicka, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939. Część I. Lata 1900–1921*, Warszawa 2012, s. 307. Znamienne, że pierwszym artystą, którego dzieła omawiał, był Jan Wacław Zawadowski.

¹⁴ Zob. A. Wierzbicka, op. cit., s. 305–306. Informację nt. wykładu zamieścił „Kurier Warszawski” 1914, R. 94, nr 32.

¹⁵ „Makowskiego poznałem w Paryżu wcale dobrze. Chodziłem do jego pracowni najpierw na Montparnasse (nad restauracją Delmasa, a później na Vercingetorix). U Polaków na Montparnasse miał opinię »jezuity«, zresztą on sam ostentacyjnie trzymał tylko z Francuzami. Ze mną obcował prawdopodobnie dlatego, że byłem wtedy obiecującym krytykiem sztuki [...]. Przyznam się, że nigdy mi przez myśl nie przeszło uważać Makowskiego za dobrego malarza. Mimo jego »kubizmu« i »konstruktywności« już wtedy malarstwo jego aż śmierdziało literaturą, a pod koniec twórczości jak widzę, całe się w literaturę przemieniło” (list z 20 października 1961 r.). Wszystkie cytowane

Makowskiego, Paszkiewicz wyrażał się bardzo krytycznie o jego malarstwie. Równie krytycznie kwitował w tym samym liście powstającą wówczas legendę paryskiego marszanda i jego domniemaną wielką przyjaźń z Kislingiem. Forma prywatnej korespondencji z dobrym znajomym, jakim był Hrynkowski, zaważyła na ostrości sądów, niemniej warto tę opinię przytoczyć, bowiem, jak pisze autorka pracy o Zborowskim, niewiele wiemy o jego wczesnych latach paryskich, a życiorys marszanda „przed przyjazdem do stolicy Francji być może już na zawsze pozostanie w sferze domysłów i plotek”¹⁶. Oto, co na ten temat pisał Paszkiewicz: „Prawdą natomiast jest (choć już tylko prawdą historyczną po której nikomu nic nie przyjdzie), że Kisling uważał Zborowskiego (zresztą całkiem słusznie) za bezczelnego durnia i nabierał go na ogromne jak na Montparnasowskie stosunki sumy [...] pakował Zborowskiemu za grube pieniądze swoje kicze, które wyrabiał po dwa dziennie – stosował do niego ordynarną presję i terroryzował go w najpaskudniejszy sposób, wszystko już pod okiem pani Anny, którą zresztą swego czasu Zborowski (po moim wyjeździe z Hiszpanii) wykupił od Kuleszy (był taki łobuz w Paryżu) za kilkadziesiąt franków. Przyznam się że po przeczytaniu apoteozy Zborowskiego (nr. 130 komentarza)¹⁷ »śmiech mię wziął pusty a później litość i trwoga«, jak słusznie mówi poeta¹⁸. Skąd się wzięły w drukowanym słowie podobne bujdy... Zborowski nie przyjechał do Paryża jako młody poeta z zamiarem wstąpienia do l'École du Louvre, gdyż [...] nie był poetą, choćby dlatego, że żadnego poematu nie napisał, a to dlatego, że żadnym językiem pisać nie umiał. A do l'École du Louvre nie mógł wstępować, bo nie miał za sobą nawet matury gimnazjalnej. Cała jego intelektualna kariera oparta była na sztucznie wymyślonych historiach. Z jego pisaniem to było tak, że pierwszy jego artykuł p.t. »Ewakuowani« (rzecz o pobycie w obozie jeńców cywilnych, gdzie ja się ze Zborowskim poznałem) ja mu przeredagowałem od początku do końca nie wyłączając poprawek gramatycznych, a drugi jego artykuł w »Polonji« redagowanej w Paryżu przez p. W. Gąsiorowskiego, tym razem o wystawie polskich malarzy w Paryżu, ja mu napisałem całkowicie, za co dostałem od niego nowusienką koszulą honorarium, które bardzo sobie ceniłem, bo wszy mię okropnie gryzły (po powrocie z jenieckiego obozu w Châteauroux). Tym artykułem Zborowski został wprowadzony niejako oficjalnie w sfery malarskie Montparnassu – w 1915–16”¹⁹.

Po wybuchu wojny władze francuskie masowo internowały Polaków – obywateli wrogiego cesarstwa austrowęgierskiego. Skłoniło to szereg osób do schronienia się w Hiszpanii po zwolnieniu z obozów. Znaleźli się pośród nich Pankiewicz, Jahl, Zawadowski i Peiper, którzy jeszcze w 1914 roku wylądowali w różnych miastach na Półwyspie Iberyjskim²⁰. Paszkiewicz dotarł do Hiszpanii później, był bowiem uwięziony najdłużej, przez osiem miesięcy. Zimą 1915

listy zachowują pisownię oryginalną; pochodzą z prywatnego archiwum Bogusławy Hrynkowskiej w Paryżu, za ich udostępnienie składam podziękowania właścicielce archiwum oraz Światosławowi Lenartowiczowi, kustoszowi Muzeum Narodowego w Krakowie, który zechciał mi ich kopie przekazać.

¹⁶ Lila Dmochowska, *Leopold Zborowski*, Kraków 2012, s. 56.

¹⁷ W istocie chodzi o komentarz nr 138 [w:] Tadeusz Makowski, *Pamiętniki*, opr., wstęp, komentarze Władysława Jaworska, Warszawa 1961, s. 389, w którym autorka nakreśliła wyidealizowany, romantyczny portret marszanda. Jak ustaliła Dmochowska (L. Dmochowska, op. cit., s. 55), w doskonale zachowanych archiwach Uniwersytetu Jagiellońskiego brak śladu studiów Zborowskiego.

¹⁸ Cyt. za: Adam Mickiewicz, *Powrót taty*, wersy 75–76.

¹⁹ List z 20 października 1961 r. W dalszej części listu znajduje się więcej informacji o Zborowskim, jego stosunkach z Utrillem, Soutinem, Modiglianem i in.

²⁰ Zob. Piotr Rypson, *Tworzyć siebie z siebie. Tadeusz Peiper wyrusza w świat* [w:] *Papież awangardy...*, op. cit., s. 26–28. Zob. też hiszpańską wersję katalogu – tam s. 30–32.

roku spotkała go na bulwarze Saint-Michel w towarzystwie Leopolda Zborowskiego, obydwu zmierzniałych, przysłała żona marszanda, Anna²¹.

Zapewne bieda i niepewność perspektyw skłoniły Paszkiewicza do opuszczenia wojennego Paryża. Atmosfera wokół poddanych austriackich była nadal nieprzychylna, a podejrzenia o szpiegostwo dość powszechne, toteż młody krytyk zdecydował się wyruszyć do neutralnej Hiszpanii, gdzie przebywał jego przyjaciel i uczeń Pankiewicza, Jan Wacław Zawadowski, sam mistrz, a także – urlopowany z Legii Cudzoziemskiej – Mojżesz Kisling i inni Polacy.

Madryt

Na początku 1915 roku Zawadowski, również doświadczony wraz z Władysławem Jahlem poważnymi perypetiami internowania, po krótkim pobycie w Barcelonie (gdzie osiadł Pankiewicz) zamieszkał na kilka miesięcy w nieodległym od Walencji Sagunto. Odwiedził go tam Kisling, korzystający z urlopu po odniesieniu poważnych ran na froncie, spotkał się z nim zapewne również koncertujący w Walencji Artur Rubinstein, a na koniec sam Paszkiewicz. Zawadowski przekazał ciepłe wspomnienie ponownego spotkania z przyjacielem w pierwszych miesiącach 1916 roku, gdy błakając się wieczorem po uliczkach miasta, usłyszał znajomą melodię pieśni krakowskich studentów. Tą metodą Marjan Paszkiewicz poszukiwał przyjaciela, wędrując pieszo wzdłuż wybrzeża śródziemnomorskiego od miasteczka do miasteczka, z całym swoim dobytkiem spakowanym w jednej walizie²². Po nocy spędzonej na rozmowach przy winie, kompani postanowili wyruszyć pieszo do Madrytu²³. „No quiero preguntarte te [sic] si te recuerdas de nuestra caminata de Sagunto a Madrid por Chiva, Requena, Minglanilla y Aranjuez?” – pisał lata później Paszkiewicz do Zawadowskiego²⁴. Pieszo doszli znad wybrzeża śródziemnomorskiego do stolicy, wędrując ponad 500 km, o pustych kieszeniach, prowadzeni młodzieńczą fantazją i radością odkrywania krainy Cervantesa.

W Madrycie znajdowali się już Pankiewiczowie, Peiper oraz Władysław Jahl z żoną, Łucją Auerbach. Madrycka Polonia nie była liczna, lecz szybko zaznaczająca swą obecność w stolicy, przeżywającej w latach wojny kulturalny i urbanistyczny rozkwit. Czasy były jednak dla przybyszów trudne; Pankiewiczowie dzielili przez jakiś czas pracownię z małżeństwem Roberta i Sonii Delaunayów przy Calle de la Virgen de los Peligros – utrzymywano się z wytworów sztuki zdobniczej, zdobnych tapiserii, tkanin meblowych, puf i zasłon²⁵. Paszkiewicz początkowo utrzymywał się z nauki języka i tłumaczeń²⁶. Na podstawie nieco późniejszych

²¹ L. Dmochowska, op. cit., s. 86.

²² Charles Gourdin, *Zawado*, Sanok 2014, s. 47.

²³ Charles Gourdin (op. cit.), barwnie opisuje ich wędrowkę, bazując zapewne na wspomnieniach Zawadowskiego; katalog jest niestety pozbawiony odsyłaczy bibliograficznych.

²⁴ To cytat z pierwszego listu, jaki Paszkiewicz napisał do Zawadowskiego po kilkudziesięciu latach, datowanego na 3 kwietnia 1961 r. w Karlshamn. Pełen wzruszeń i wspomnień list autor napisał do dawnego przyjaciela po hiszpańsku, przywołując wspólnie spędzone, młodzieńcze lata. Fragment w języku francuskim cytuję I. Lote, op. cit., s. 12.

²⁵ Więcej na ten temat w *Papież awangardy*, op. cit., passim.

²⁶ Zob. raport asystenta policji Erika Dahlboma dokonany na podstawie rozmowy z Marjanem Paszkiewiczem 1 września 1961 r., w: SUK Justitiedepartementets arkiv 1840–1996, sygn. Justitiedep., huvudarkivet, medb. akt 10 november 1961 nr M21.

jego dokonań można się domyslać, że pod wpływem Pankiewicza i artystycznego otoczenia sam też zaczął malować.

Pierwsze dwa lata madryckie Polaków są dziś przedmiotem mozolnych rekonstrukcji; w nielicznych wspomnieniach powtarzają się salony, w których bywali – Delaunayów i Pankiewiczów, francuskiego konsula Mariusa André (którego żona była Polką) oraz, później, czechosłowackiego konsula Josefa Šindlera (którego żona, Milada, była znaną malarką), a także liczne postaci madryckiego świata kulturalnego – Manuel de Falla, Santiago Rusiñol, rodzina malarza Zuloagi²⁷. Mieszkanie i pracownia Pankiewiczów była zapewne jednym z częściej odwiedzanych domostw, tym bardziej, że tapiserie i aplikacje projektowane przez Wandę i Józefa Pankiewicza zaczęły cieszyć się wzięciem pośród madryckich kół arystokratycznych i zwróciły uwagę samego króla Alfonsa XIII, polepszając sytuację życiową małżonków; dużą rolę w nawiązywaniu stosunków miała odegrać Maria Dzieduszycka, żona attaché wojskowego ambasady austriackiej, hr. Aleksandra Dzieduszyckiego²⁸. Przez ich salon przewijało się szereg znanych postaci, a pośród nich Artur Rubinstein (który dał koncert w salonie Pankiewiczów) i znana śpiewaczka Jadwiga Lachowska²⁹.

Zawadowski wspominał po latach, że Polacy przedstawiali ze sobą blisko; malarz dzielił z krytykiem mieszkanie na oddalonej od centrum ulicy de Oviedo. Zażyłość Polonii dokumentują malowane w tamtych latach portrety Marjana Paszkiewicza – jeden pędzla Zawadowskiego, i kolejny, dzieło Józefa Pankiewicza (il. 3)³⁰.



il. 3 | fig. 3

Józef Pankiewicz, *Portret Marjana Paszkiewicza* (obraz zaginiony) | *Portrait of Marjan Paszkiewicz* (lost painting)

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

²⁷ Zob. B. Lentas, op. cit., s. 12; M. Poliwka, op. cit., passim; E. Quintana, op. cit., s. 137–148; Jadwiga Dmochowska, *W kręgu Pankiewicza*, Kraków 1963, s. 122–125.

²⁸ J. Dmochowska, op. cit., s. 120–121.

²⁹ Ibidem, op. cit., s. 125. Rubinstein i Lachowska spędzili w Hiszpanii lata 1917–1918, koncertując w wielu miastach.

³⁰ Obrazy te znamy jedynie z fotografii – portrety pędzla Zawadowskiego reprodukuje C. Gourdin (op. cit., s. 53, 55). Wcześniejszy z tych portretów widnieje w książce Gourдина jeszcze nieukończony; nad głową Paszkiewicza Zawadowski umieścił żartobliwy zapewne napis „Christo Marinero”, być może odnoszący się do fizjonomii portretowanego. Reprodukcję ukończonego już płótna znamy z katalogu wystawy „Cechu Jednoróg” z 1926 r. w krakowskim Towarzystwie Sztuk Pięknych; wydaje się, że data umieszczona w górnym prawym rogu wskazuje na 1918 r. Zawadowski pokazał obraz po raz pierwszy w Madrycie w 1918 r., i zapewne później na indywidualnym pokazie w Salonie Czesława Garlińskiego w październiku 1922 r., podczas pierwszego pobytu w kraju. Zdjęcia obrazu Pankiewicza otrzymałem dzięki uprzejmości Elisabeth Lote i Ewy Bobrowskiej oraz syna Paszkiewicza, Maurice’a Paszkiewicza. Ten portret był z kolei prezentowany najprawdopodobniej w tym samym salonie Garlińskiego, na wystawie Pankiewicza w 1924 r.; zob. *Katalog wystawy prac Prof. Józefa Pankiewicza*, Salon Sztuki Czesława Garlińskiego, Warszawa, listopad 1924, s. 14 (poz. 4 „Portret p. P. 1918”). Zawadowski namalował również świetny portret Władysława Jahla, znajdujący się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; inny jego portret widnieje na zdjęciu reprodukowany w publikacji Gourдина.



il. 4 | fig. 4

Daniel Vázquez Díaz,
Polak [Paszkievicz] | *The Pole [Paszkievicz]*, 1925,
 Fundación Mapfre, Madryt
 | Madrid

fot. | photo © Fundación Mapfre,
 Madrid

Wyraziste rysy Paszkiewicza (i bez wątpienia jego rosnące znaczenie w środowisku hiszpańskim) spowodują w późniejszych latach powstanie szeregu kolejnych portretów, rysowanych i malowanych przez Daniela Vázqueza Díaza (il. 4) i Francisco Boresa³¹.

Dosyć wcześnie musiano dostrzec Paszkiewicza w środowisku hiszpańskich modernistów, skoro zaproszono go do publikowania w miesięczniku literackim „Cervantes”, skupiającego znanych autorów i niebawem przekształconego w jeden z najwcześniejszych organów ruchu ultraistycznego. Artykuł *Hacia la unidad plástica* [Ku jedności plastycznej] ukazał się w maju 1917 roku³²; autor postulował w nim konieczność wyodrębnienia autonomicznego języka krytyki artystycznej, który by analizował samą płaszczyznę malarską, rezygnując z odsyłaczy literackich i dyskusji wokół mimetyzmu. Krytyk wskazywał na nadrzędne znaczenie syntezy formy i koloru w malarstwie współczesnym (Cézanne, kubizm). Teoretyczny charakter tekstu Paszkiewicza, dobrze przygotowanego do roli krytyka sztuki podczas lat paryskich, niewątpliwie zwrócił uwagę środowiska modernistów na nowy, ważny głos na kulturalnej scenie stolicy Hiszpanii. Juan Manuel Bonet wskazywał na wcześniejsze publikacje Paszkiewicza w „Filosofía y Letras” z lat 1915–1916³³, nie udało się ich jednak odnaleźć.

Trudne w wymowie dla cudzoziemca nazwisko krytyka utrwaliło się na dobre w środowisku madryckim po otwarciu głośnej wystawy artystów polskich w patio Ministerstwa Stanu (Ministerio de Estado) przy placu Santa Cruz, w którego krużgankach od jakiegoś czasu organizowano pokazy sztuki. W wystawie brali udział Pankiewiczowie (obrazy i tapiserie), Zawadowski (prezentujący m.in. portret Paszkiewicza) (il. 5) i Jahl; sam Paszkiewicz opatrzył niewielki katalog wstępem³⁴. Okoliczności towarzyszące tej wyjątkowej wystawie, zestaw eksponowanych prac oraz oddźwięk, jaki wywołała w madryckiej prasie poddała szczegółowej analizie Isabel García García w artykule publikowanym w niniejszym numerze³⁵. Poprzestanę więc tylko na uwagach dotyczących wstępu Paszkiewicza. Stanowi on w istocie zwięzłą rekapitulację wcześniejszego, obszernego artykułu w miesięczniku „Cervantes”. Krytyk

³¹ Zob. *Papież awangardy*, op. cit., s. 213, 229. Zob. też hiszpańską wersję katalogu – tam s. 217, 225.

³² „Cervantes” 1917, op. cit., no. 10, s. 51–61.

³³ M. Poliwa, op. cit., s. 93.

³⁴ *Exposición de los pintores polacos*, Władysław Jahl, Józef Pankiewicz, Mme. Wanda Pankiewicz (pinturas y tapiserías), Wacław Zawadowski, Patio del Ministerio de Estado, Madrid 1918. W Polsce nie odnotowano żadnego egzemplarza tego katalogu; korzystałem z egzemplarza znajdującego się w Biblioteca del Palacio Real w Madrycie.

³⁵ Zob. Isabel García García, *Madryt na rozdrożu 1918 roku. Polska sztuka awangardowa*, w niniejszym numerze „Rocznika”.

podkreśla konieczność zerwania w nowym malarstwie z fałszywą misją anegdotyzmu, reprodukcji i odzwierciedlania – i skupienia się na płaszczyźnie malarskiej, którą poddać należy maksymalnej rytmizacji, z zachowaniem jedności elementów malarskiego wyrazu. Wskazuje na osiągnięcia nowej perspektywy i możliwości abstrakcyjnych malarstwa. Przemocną część nowoczesnej twórczości nazwać można, zdaniem Paszkiewicza, słowem „koloryzm”. Kolor bowiem, wolny od bagażu znaczeniowego i oczyszczony z waloryzacji światłocienia, wzbogacony doświadczeniem synchronizmu rozszczepionych barw, staje się najważniejszym elementem konstrukcji plastycznej na płaszczyźnie malarskiej. Nacisk położony przez krytyka na czysto formalne wartości malarstwa nowoczesnego każą myśleć nie tylko o jego wcześniejszym przetarciu się przez paryskie salony sztuki, znajomości synchronizmu Delaunayów, ale również o możliwych korespondencjach z polskimi formistami, zwłaszcza z zaprzyjaźnionym Janem Hrynkowskim. Wskazywano już wówczas na pokrewieństwo teorii Paszkiewicza z twórczością Morgana Russella i Stanton Macdonalda-Wrighta, amerykańskich prekursorów malarstwa abstrakcyjnego, którzy prezentowali swe dzieła w Paryżu w 1913 roku.

Koniec wojny i zawiązanie Komitetu Narodowego Polskiego w Paryżu odmieniają życie polskiej kolonii madryckiej. Zapewne już w początkach 1918 roku rozpoczynają się rozmaite działania, których ostatecznym celem było zdobycie jak największej liczby zwolenników dla sprawy polskiej niepodległości. Wydaje się, że i wystawa w Ministerio de Estado mogła stanowić element większego, choć improwizowanego scenariusza. Pod koniec 1918 roku Paszkiewicz podpisuje wraz z innymi znaczniejszymi przedstawicielami Polonii (Dzieduszyckimi, Pankiewiczami, Jahlem, Peiperem, Zawadowskim, Eugeniuszem Frankowskim, Łucją Auerbach i in.) list do wspomnianego komitetu, w którym sygnatariusze domagają się ustanowienia poselstwa na terenie Hiszpanii³⁶. Sprawy polskie nabierają tempa: 15 grudnia w mieszkaniu hr. Dzieduszyckiego rozpoczyna swą działalność Agencja Prasy Polskiej, która ogłasza swoją obecność w madryckiej prasie; w następnym roku zostanie przekształcona w biuro prasowe poselstwa polskiego w Madrycie³⁷. Zapewne wokół agencji



il. 5 | fig. 5

Jan Wacław Zawadowski,
*Portret Marjana
Paszkiewicza* | *Portrait
of Marjan Paszkiewicz*,
1918 (?), miejsce
przechowywania
nieznane | current
location unknown

fot. za katalog wystawy „Cechu
Jednoróg” w Towarzystwie
Sztuk Pięknych w Krakowie
w 1926 | photo reprinted from
the exhibition catalogue of
“Jednoróg” Artists’ Guild at the
Society of Fine Arts in Krakow
in 1926

³⁶ Na temat listu pisze szerzej B. Lentas, op. cit., s. 13–14 i reprodukuje podpisy sygnatariuszy. Ta sama grupa wystosowała w grudniu 1918 r. kolejny list, donoszący o kompromitującej działalności księdza Józefa Borodzicza na terenie Królestwa.

³⁷ Agencja de la Prensa Polaca, zob. B. Lentas, op. cit., s. 12–13. Informację o powstaniu Agencji podpisali w dzienniku „Heraldo Militar” n° 7826 z 19 grudnia 1918 Eugeniusz Frankowski (etnolog), Zdzisław Milner (romanista) i Józef Pankiewicz. W Agencji miał pracować również Peiper. KNP mianował delegatem w Madrycie Aleksandra hr. Dzieduszyckiego, w maju 1919 r. Hiszpania i Polska nawiązały stosunki dyplomatyczne, a listopadzie tego roku Poselstwo Rzeczypospolitej Polskiej w Madrycie otrzymało rangę I klasy, jako jedno z sześciu na

i poselstwa zaczyna się wówczas koncentrować część zajęć Paszkiewicza, postaci już znanej w kręgach kulturalnych i prasie, dobrze władającej językiem hiszpańskim, a także innych członków Polonii, jak Tadeusz Peiper. Wskazuje na to zachowana korespondencja poselstwa z Komitetem Narodowym Polskim³⁸. Głównymi zadaniami Agencji było upowszechnianie wiedzy o Polsce, jej walce o niepodległość, a przede wszystkim przeciwdziałanie antypolskiej propagandzie niemieckiej, bardzo aktywnej na terenie Hiszpanii. Obok szeroko kolportowanych informacji na temat prelekcji etnografa Frankowskiego o „misji Polski w Europie”, Agencja nagłaśniała również wykład Paszkiewicza w Ateneo. Wydaje się, że również hiszpańska publicystyka Peipera, rozpoczęta z rozmachem w końcu 1918 roku, była inspirowana przez Agencję. Środki finansowe, jakie otrzymywała Agencja Prasy Polskiej mogły wspierać obydwu autorów.

Widoczna aktywność Polaków i wywołana przez wystawę gwałtowna reakcja konserwatywnej prasy zwróciła uwagę tajnej policji hiszpańskiej. W styczniu 1919 roku Ministerio de Estado wydaje zarządzenie nakazujące wydalenie z Hiszpanii Pankiewicza, Paszkiewicza i Zawadowskiego; o niejasnych okolicznościach tej decyzji pisze szerzej Isabel García García. Niewykluczone, że jakąś rolę odegrała sprawa księdza aferą Józefa Borodzicza, być może też lokalne czynniki sprzyjające opcji niemieckiej. Wydaje się, że dwaj malarze znajdowali się już wówczas w Paryżu, toteż konsekwencje można było egzekwować jedynie wobec polskiego krytyka. Nie wiemy, czy rzeczywiście opuścił on wówczas Hiszpanię, skoro w kilka miesięcy później, w czerwcu, wystąpił w madryckim Ateneo. Prasa odnotowała jego wykład „*Glosas críticas a la pintura polaca*” [Głosy krytyczne o malarstwie polskim] poświęcony sztuce polskiej, w którym krytyk przedstawił twórczość Michałowskiego, Matejki, Gierymskiego, Podkowińskiego, Pankiewicza, Malczewskiego i innych. Autor wskazywał na brak w Polsce wielkich twórców na miarę Velázqueza, Rembrandta czy Cézanne’a, na podejmowanie przez polskich malarzy tematyki patriotycznej i narodowej, mówił o wielkim malarstwie historycznym Matejki, i na koniec o zwrocie ku wartościom czysto malarskim od Aleksandra Gierymskiego po twórczość współczesną. Autor relacji z wykładu, podpisany inicjałami A.V. y G. nazywa Paszkiewicza „wybitnym krytykiem sztuki”³⁹. Zarówno ta, jak kolejne wzmianki w prasie hiszpańskiej zamyka sakramentalna formuła „Sr. Paszkiewicz fué muy aplaudido”⁴⁰.

Wystawa w Ministerio de Estado i aktywność grupki polskich malarzy odegrała znaczącą rolę w kształtowaniu się nowoczesnej plastyki w stolicy Hiszpanii. Wspominają o tym liczni komentatorzy współcześni, pisze o tym Isabel García García; odnotował ją również w swoich wspomnieniach poeta Rafael Alberti: „También la presencia de otros pintores – como el uruguayo Barradas, los polacos Jhal y Marjan Paskiewicz [sic], los franceses Sonia y Robert Delaunay, arrojados a España por la Guerra – contribuyó en mucho con su ejemplo a esta

świecie; zob. Jan Stanisław Ciechanowski, *Podwójna gra. Rzeczpospolita Polska wobec hiszpańskiej wojny domowej 1936–1939*, Warszawa 2014, s. 35–36.

³⁸ Zob. zwłaszcza zespoły dokumentów w Archiwum Akt Nowych (AAN) w Warszawie, sygn. 2/39/o/11/1805, 2/39/o/2/64, 2/39/o/2/61. W zachowanych dokumentach w teczce osobowej Paszkiewicza w archiwum Instytutu Polskiego i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie widnieje informacja o jego pracy w delegacji Komitetu Narodowego w Madrycie od końca 1918 do września 1919 r. Zob. akta nr sygn. A.11.474/1. i przyp. 77.

³⁹ *Conferencia sobre la moderna pintura polaca*, „El Imparcial” z 6 czerwca 1919.

⁴⁰ *La pintura Polaca*, „Heraldo de Madrid” z 6 czerwca 1919. Zob. także wzmianki w „La correspondencia de España” z 6 czerwca 1919, „La Acción” z tego samego dnia, „ABC” z 7 czerwca 1919, „La Época” z 9 czerwca 1919.

batalla de liberación”⁴¹. Paszkiewicz i Władysław Jahl przystają do rodzącego się właśnie ruchu ultraistycznego.

Wśród ultraistów

„MARÍAN PASZKIEWICZ. – Rozgorączkowana cierpiętnicza dusza arytmetycznego Polaka, który snuje postkantowskie rozważania w stosunku do swoich obrazów, synchronizuje kolory zgodnie z pięknymi twierdzeniami o barwach i formułuje sentencje wykraczające poza kubizm. Rudawa broda upodabnia go do stepowych typów z Dostojewskiego i oświecla, niczym płomienie ogniska, zdumioną twarz, rozpalając do czerwoności jego beznamienne słowa” – taki portret krytyka dał w 1920 roku Guillermo de Torre w cyklu portretów przyjaciół – awangardowych literatów i artystów, Gómeza de la Serna, Jeana Cocteau, Juana Grisa, Vicenta Huidobra, Maxa Jacoba i innych – publikowanym w miesięczniku „Grecia”⁴². Paszkiewicz wraz z Jahlem (i jego żoną, Łucją) wkroczyli w krąg ruchu ultraistycznego zapewne jeszcze w 1918 roku. De Torre wspominał, że poznał Polaków i innych artystów zagranicznych za pośrednictwem lub w domu Huidobra, który przybył w 1918 roku do Madrytu i „tam właśnie wykluwało się jajo ultraizmu, między hiszpańskimi »tertuliami«”⁴³. Młodzińska fotografia Paszkiewicza zachowana w archiwum Huidobra w Santiago de Chile (il. 6) wydaje się potwierdzać słowa de Torre⁴⁴.

Jesienią 1920 roku Marjan Paszkiewicz debiutuje jako malarz na Pierwszym Salonie Jesiennym w Madrycie wraz z Władysławem Jahlem, wystawiając w osobnej sali razem z Danielem Vázquezem Díazem, Rafaelem Albertim, Meksykaninem Amadem de la Cueva i innymi. Konserwatywna krytyka nie przyjęła ich dobrze; prawicowy, ba nacjonalistycznie usposobiony i zwalczający awangardę, publicysta Luis Gil Fillol ganił obydwu Polaków na łamach miesięcznika „Hojas selectas” za błędne naśladowanie kubizmu.



il. 6 | fig. 6

Marjan Paszkiewicz,
ok. I c. 1918–1919,
Fundación Vicente
Huidobro

fot. I photo © Fundación Vicente
Huidobro

⁴¹ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Barcelona 1984, s. 121. W polskim tłumaczeniu Zofia Szleyen nie poprawiła błędu drukarskiego: „Obecność innych malarzy – takich jak Urugwajczyk Barradas, jak Polacy, Ihal i Marian Paskiewicz, jak Francuzi Sonia i Robert Delaunay, których wojna rzuciła do Hiszpanii – oraz ich przykład przyczyniły się niemało do dalszego eksperymentowania” – zob. Rafael Alberti, *Utracony gaj*, Kraków 1982, s. 152.

⁴² „MARÍAN PASZKIEWICZ. – Un alma ardiente y sufrida de polaco aritmético que raciocina post-kantianamente frente a sus cuadros, coordina bellos teoremas del color y formula apotegmas más allá del cubismo. Sus barbas rojizas le asemejan a los tipos esteparios de Dostoyewski, e iluminan, como llamas de hoguera, su rostro atónito, encandeciendo sus frías palabras”, Guillermo de Torre, *Album de retratos*, „Grecia” 1920, n° XLVII, s. 9. Tłumaczenie cytatu na język polski – Katarzyna Górna.

⁴³ B. Lentas, op. cit., s. 108.

⁴⁴ Archiwum Fundación Vicente Huidobro, Santiago de Chile, sygn. F130.

Salę nowatorów okrzyknięto mianem „sali zbrodni”⁴⁵. Dostało się również José Gutiérreżowi Solanie za niewybaczalne ciemne barwy i czernie, w tym za nowy, słynny dziś obraz *La tertulia de Pombo*⁴⁶.

Niewiele możemy powiedzieć o malarskich próbach Paszkiewicza; zachował się jeden obraz w kolekcji prywatnej, drugi zaś znamy jedynie z reprodukcji. Zapewne wzorem dlań było malarstwo Pankiewicza, Delaunayów, a także wspomnianych amerykańskich synchromistów. Swe obrazy prezentował kilkakrotnie, w Madrycie i w Paryżu, jednak, jak się zdaje, jego przygoda malarska nie trwała dłużej niż kilka lat. Choć Paszkiewicz nie zdobył uznania jako malarz, to jego pozycja krytyka pośród nowatorów była coraz znaczniejsza. Pisała na ten temat obszerniej Monika Poliwka⁴⁷, a także inni autorzy. Pośród świadectw z tamtej epoki jedno z ciekawszych pochodzi od Rafaela Albertiego; po latach słynny poeta serdecznie wspominał swego „mistrza” czasów młodości w liście do Eduarda Dieste’a, urugwajskiego pisarza i dyplomaty (il. 7):

„Ogromnie się cieszę, że znasz Pasckieviska [sic]. Czy wciąż nosi jasną brodę i po gorącej nocy spędzonej z rubensowską blondyną goni tramwaje? Zawdzięczam mu bardzo szczęśliwe młodzińcze chwile. Był jednym z moich mistrzów i jestem dumny z magicznej konsekracji jakiej udzielał moim myślom, gdy czasem je zaaprobował. Zapewne pamięta morze w Vigo, okna niczym ramy dla zakotwiczonych statków, na które patrzyłem jak na obrazy i problemy. Problem – to było wówczas cudowne słowo. Było zaproszeniem jednocześnie poetyckim i racjonalnym, by w każdej rzeczy szukać potwierdzonego wzlotu ducha. Pracować, budować, oznaczało penetrować zakątki świata i z powagą kamieniarza zanurzać się w jego urokach, a za każdy dobry uczynek czekała nagroda, chociażby tylko zdziwienie przyjaciela. Gdy napisałem sprawozdanie z jego wykładu, Pasckievisk [sic] przeczytał je bardzo uważnie i powiedział ze zdziwionym, prawie komicznym wyrazem twarzy: »Pierwszy raz mówią dokładnie to, co powiedziałem«. Przechowuję tę nagrodę”⁴⁸. Paszkiewicz, według relacji syna, Marjana, miał też odwieść Albertiego od podążania drogą malarza, sugerując, by poświęcił się literaturze.

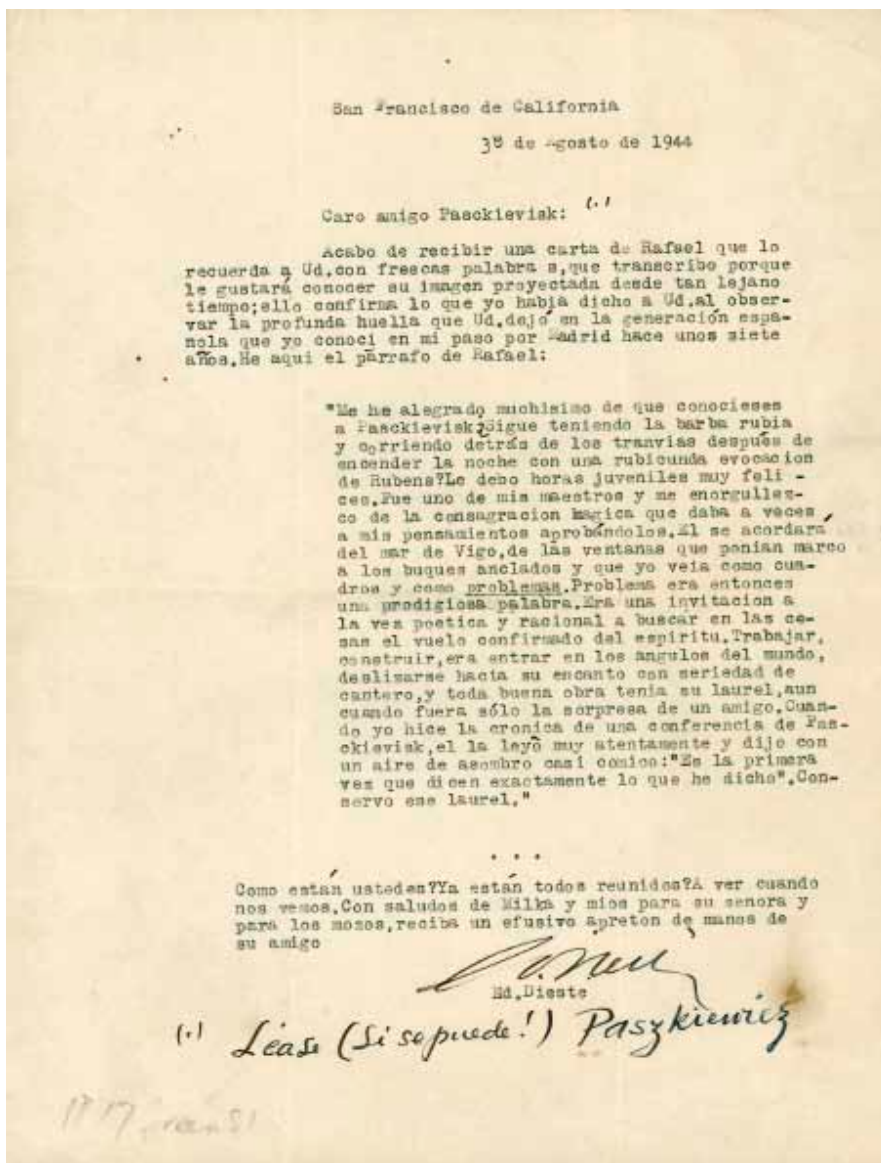
Paszkiewicz i Jahl odnajdują się w centrum ruchu ultraistycznego, tego amalgamatu „izmów” przypominającego polski formizm; zarówno „ultra” jak i „forma” stanowiły próbę terminologicznego wzniesienia się ponad liczne „izmy” europejskiej awangardy, przy czym

⁴⁵ R. Alberti, *Utracony gaj*, op. cit., s. 154. Zob. też hiszpańskie wydanie: R. Alberti, op. cit., s. 122: „En octubre iba a inaugurarse el primer Salón de Otoño madrileño. Jahl, Paskiewicz [sic], un joven mexicano – Amado de la Cueva –, yo y alguien que ahora no recuerdo, formamos, con el pintor de Huelva, una sala especial, que el mismo día de la apertura del Salón fue considerada en el acto como sala del crimen”.

⁴⁶ Luis Gil Fillol, *El Primer Salón de Otoño en Madrid*, „Hojas selectas” 1920, n° 12, s. 1129. Więcej na temat Fillola w: Julián Díaz Sánchez, Ángel Llorente, *La crítica de arte en España (1939–1976)*, Madrid 2004, s. 209–210. Pośród najważniejszych przedstawicieli nowego malarstwa w wystawie wziął udział Daniel Vázquez Díaz.

⁴⁷ M. Poliwka, op. cit., s. 89–98.

⁴⁸ List Eduarda Dieste’a do Paszkiewicza z 30 sierpnia 1944 r., pisany w San Francisco, gdzie obydwoj spotkali się podczas wojny w roli dyplomatów. List, udostępniony przez Maurice’a Paszkiewicza, znajduje się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. p466/14/6; oto wspomniany akapit w oryginale: „Me ha alegrado muchísimo de que conocieses a Pasckievisk [sic] ¿Sigue teniendo la barba rubia y corriendo detrás de los tranvías después de ascender la noche con una rubicunda evocación de Rubens? Le debo horas juveniles muy felices. Fue uno de mis maestros y me enorgullezco de la consagración mágica que daba a veces a mis pensamientos aprobándolos. El se acordará del mar de Vigo, de las ventanas que ponían marco a los buques anclados y que yo veía como cuadros y como problemas. Problema era entonces una prodigiosa palabra. Era una invitación a la vez poética y racional a buscar en las cosas el vuelo confirmado del espíritu. Trabajar, construir, era entrar en los ángulos del mundo, deslizarse hacia su encanto con seriedad de cantero, y toda buena obra tenía su laurel, aun cuando fuera sólo la sorpresa de un amigo. Cuando yo hice la crónica de una conferencia de Pasckievisk, él la leyó muy atentamente y dijo con un aire de asombro casi cómico: »Es la primera vez que dicen exactamente lo que he dicho«. Conservo ese laurel”.



il. 7 | fig. 7

List Eduarda Diestego do Marjana Paszkiewiczza z 30 sierpnia 1944 z cytatem z R. Albertiego | Eduardo Dieste's letter to Marian Paszkiewicz of 30 August 1944 with a quote from R. Alberti, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | © Muzeum Narodowe w Warszawie

warto nadmienić, że w ultraizmie pisarze brali liczebnie górę nad artystami. Jahl obok Barradasa i Norah Borges staje się jednym z głównych artystów i grafików ugrupowania, natomiast Paszkiewicz – ważnym głosem teoretycznym w kwestiach malarskich, choć występuje tu również jako artysta. Obydwaj Polacy uczestniczą w owych biesiadach kulturalnych, o których donosi niekiedy prasa, jak choćby w ważnym wieczorze ultraistycznym w modnym klubie Parisiana w 1921 roku, urządzonym w sali dekorowanej przez Delaunayów, podczas którego Vázquez Díaz, Jahl, Paszkiewicz pokazują obrazy, ten ostatni zaś daje odczyt na temat malarstwa, a wiersze czytają m.in. Humberto Rivas, Rafael Cansinos Assens, Gerardo Diego, Guillermo de Torre, José Rivas Panedas i wielu innych; relację z wieczoru dano w pierwszym

numerze „Ultra” a powtórzyły ją madryckie dzienniki⁴⁹. Wykład Paszkiewicza wydrukowano w kolejnym numerze; krytyk zostaje stałym współpracownikiem pisma⁵⁰. W innym numerze redakcja drukuje rysunek Paszkiewicza, rodzaj szkicu do martwej natury z zaznaczonymi liniami napięć kompozycji (nr 16 z 20.10.1921) (il. 8). Na jego koncepcje powołuje się Guillermo de Torre w artykule *La ascensión colorista de Vázquez Díaz* poświęconym najnowszej twórczości malarza z Cuenki⁵¹. Bliskie stosunki z ultraistycznymi poetami, zwłaszcza z Pedrem Garfiasem, są poświadczone dedykowanymi mu wierszami⁵².

W tym właśnie czasie następuje wyraźne zbliżenie pomiędzy środowiskiem madryckiej awangardy a dadaistami we Francji, zwłaszcza Tristanem Tzarą, Philippem Soupaultem, Paulem Dermée oraz Francisem Picabia, który dzielił czas pomiędzy Paryż, Nowy Jork, Zurich i Barcelonę⁵³. Zdaje się, że i Polak „dadaizuje”: jego polemiczna „recenzja” z VI Salonu Humorystów, wymierzona przeciw organizatorowi, krytykowi José Francesowi, brzmiała: „La Exposición = 0000000 × (José Frances)”⁵⁴. Wiosną 1921 roku Paszkiewicz opuszcza Madryt i udaje się do Paryża. Nie wiemy, czy spowodowała to działalność tajnej policji, czy chęć podboju stolicy Francji w roli krytyka i malarza oraz reprezentanta madryckich ultraistów. W ostatnich dniach kwietnia w uroczystym pożegnaniu Paszkiewicza, „wybitnego i oryginalnego malarza”, wyprawionym w restauracji Oro del Rhin przy Plaza de Santa Ana wzięli udział najważniejsi uczestnicy ruchu ultraistycznego – Vázquez Díaz, Rafael Barradas, Humberto Rivas, Guillermo de Torre, Rafael Lasso de la Vega i wielu innych, nie wyłączając oczywiście Władysława Jahla. Na zakończenie bankietu zebrani ułożyli poemat „wyjazdowy”, ułożony metodą dadaistyczną poprzez dodawanie kolejnych wersów bez czytania poprzedniego⁵⁵.

Czasopismo „Ultra” zamieściło w nr 9 (30 kwietnia 1921) krótką notkę informującą, że „malarz Paszkiewicz wyrusza do Paryża, gdzie będzie reprezentował »Ultra«”. W kilkunastu następnych numerach, aż do początków następnego roku, pojawiać się będzie informacja, że we wszystkich kwestiach dotyczących czasopisma korespondencję należy kierować do p. Marjana Paszkiewicza, 3, rue Joseph Bara, Paryż. Tuż obok widniała notatka o korespondentach literackich „Ultra” – Tadeuszu Peiperze w Krakowie i Jorge Luisie Borgesie w Buenos Aires oraz „Volnych Smęrach” w Pradze. Można z tej noty wnosić, że krytyk zamieszkał w Paryżu pod tym samym adresem co Kisling, Zborowscy, a także Adolphe Basler i kolekcjoner Netter (lub

⁴⁹ „Ultra” nr 1 z 27 stycznia 1921; zob. „El Imparcial” z 26 stycznia 1921, s. 5. Laetitia Branciard twierdzi, że Polacy zainaugurowali pierwszy wieczór ultraistyczny jeszcze w 1918 r., wydaje się to jednak błędem; zob. Laetitia Branciard, *Art et littérature. Paris / Madrid / Barcelone* [online], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [dostęp: 8 listopada 2015], s. 102, dostępny w Internecie: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckk9r6>>.

⁵⁰ Marjan Paszkiewicz, *Palabras de un pintor*, „Ultra”, nr 3 z 20 lutego 1921.

⁵¹ Opublikowanym w „Ultra” nr 8, 20 kwietnia 1921. De Torre przywołuje w nim również opinie innego Polaka, Waldemara George’a, a także Roberta Delaunaya. Rysunek Paszkiewicza opublikowano w „Ultra” nr 16 z 1921 roku.

⁵² Cykl „Sur” w Pedro Garfias, *Alas del Sur (Antología poética 1926–1967)*, Sevilla 2008, s. 49–51. Kolejny cykl poeta zadedykował Władysławowi Jahlowi.

⁵³ Zob. korespondencję de Torre zebraną w: Guillermo de Torre, *Ultra-Dada entre deux avant-gardes*, réd. Eddie Breuil, Dijon 2009.

⁵⁴ Zob. M. Poliwka, op. cit., s. 94

⁵⁵ Donosiła o tym wieczorze pożegnalnym „La Libertad” z 29 kwietnia 1921. Później nieco szerszą wzmiankę zamieściło „Ultra”, nr 10 z 10 maja 1921. Redakcja zapewniała, że powstały tym sposobem poemat znacznie przewyższał twórczość drukowaną na łamach takich pism jak „Blanco y Negro” czy „La Pluma”, czego dowód dadzą, publikując go w numerze następnym.



il. 8 | fig. 8

Rysunek Marjana Paszkiewicza, „Ultra” 1921, nr 16 | Marjan Paszkiewicz’s drawing, *Ultra*, no. 16 (1921)

odbierał tam pocztę). Po przeciwnej stronie ulicy mieszkał André Salmon⁵⁶. Paszkiewicz starał się wywiązywać z zadania reprezentowania czasopisma madryckiej awangardy – w czerwcowym numerze zamieszczał krótkie, ironiczne notatki na temat paryskiej sceny artystycznej, pisząc o dadaistach (bałkańskich i chilijskich, przybywających do stolicy, by doskonalić język francuski), o kubistach (że jest ich ponoć już dwa tysiące, a do kubizmu strzela się w dwojakim znaczeniu – militarnym i naukowym) i puryzmie malarskim. Owe „Alusiones” podpisane zostały w odległym od Paryża Saint-Raphaël⁵⁷, na południowym wybrzeżu Francji, dokąd malarz krytyk udał się, być może, by malować pejzaże. Jednak w końcu roku Paszkiewicz znajdował się już w stolicy w związku z wystawami malarstwa.

⁵⁶ Zob. J. Dmochowska, op. cit, s. 156; Kisling mieszkał pod tym adresem aż do 1932 r.

⁵⁷ „Ultra”, n° 15 z 30 czerwca 1921.



il. 9 | fig. 9

Marjan Paszkiewicz,
Pejzaż | *Landscape*,
 miejsce przechowywania
 nieznane (reprodukcja
 obrazu w „Le Crapouillot”
 1922, nr 1, s. 22) | current
 location unknown
 (painting reproduced in
Le Crapouillot, no. 1 (1922),
 p. 22)

fot. archiwum autora | photo from
 the author's archive

Wydaje się bowiem, że to malarstwo właśnie miało zajmować Paszkiewicza w Paryżu najwięcej (il. 9–10). Wprawdzie miał on wziąć udział w międzynarodowym kongresie awangardy⁵⁸ w marcu 1922 jako przedstawiciel „Ultra” (co zapewne było efektem zbliżenia redakcji, a zwłaszcza Guillerma de Torre z niektórymi artystami Dada) to jednak do kongresu nie doszło na skutek wewnątrzartystycznych intryg. Polak wziął natomiast udział w dwu wystawach – w Café du Parnasse (6 grudnia 1921 – 20 stycznia 1922) i Galerie Crillon (2–26 lutego 1922). O wystawie w historycznej Café du Parnasse – do której część bohemy przeniosła się z legendarnej La Rotonde po zmianie właściciela – wzięło udział aż 120 artystów, a pośród nich liczni Polacy, w tym Henryk Hayden, Józef Hecht, Jan Rubczak, Marek Szwarz, Wacław Zawadowski i inni. Recenzujący malarstwo rodaków Artur Prędski w „Nowej Reformie” zwracał uwagę zwłaszcza na twórczość Rubczaka, Zawadowskiego i Paszkiewicza: „Rozmarzonym błękitem jest Marjan Paszkiewicz, którego prostota dochodzi do dziecięcej bezpośredniości w ujęciu formy i pojmowaniu płaszczyzny”⁵⁹.

Lepiej udokumentowany jest drugi pokaz, duża wystawa „La Jeune Pologne” zorganizowana w Galerie du Musée Crillon, w której wzięło tym razem udział kilkudziesięciu Polaków – w tym wszyscy „madrytczy” – Pankiewicz, Jahl, Paszkiewicz i Zawadowski (ten ostatni figurujący pod nowym przydomkiem – Zawado). Była to po odzyskaniu niepodległości pierwsza duża manifestacja artystów zamieszkałych w stolicy Francji i tych z Polski, zorganizowana przez Marię Lednicką-Szczytt i Jana Chmielińskiego. Po raz pierwszy spotkali się na niej twórcy zamieszkali nad Sekwaną, „madrytczy” i krajowi formiści – Tytus Czyżewski, Leon Chwistek, Wacław Wąsowicz, bracia Pronaszkowie, Jerzy Zaruba i inni. Wystawie towarzyszył broszurowy katalog ze spisem eksponowanych prac; znajdujemy tu dwa pejzaże sygnowane „Marjan” (a właściwie „P. Marjan”); jeden reprodukował Waldemar George (Jerzy Waldemar Jarociński) w relacji z wystawy w magazynie „Il Crapouillot”⁶⁰. O malarstwie Pasz-

⁵⁸ Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne, anonsowany przez André Bretona w styczniu 1922 r.; Tzara i inni dadaści odmówili w nim udziału. O udziale Paszkiewicza w kongresie powiadało „Ultra”, n° 22 z 15 stycznia 1922.

⁵⁹ Artur Prędski, *Artyści polscy w Paryżu*, „Nowa Reforma”, nr 19 z 23 stycznia 1922. Wystawie towarzyszył niewielki katalog *Cent vingt artistes exposent leurs œuvres au Café du Parnasse*, Paris 1922.

⁶⁰ *Catalogue de la 1^{re} Exposition du Groupe « La Jeune Pologne »* [...], Galerie du Musée Crillon, Paris 1922; zob. Waldemar George, *Les artistes polonaise au Musée du Crillon*, „Le Crapouillot” 1922, n° 1, s. 22. O udziale „naszych towarzyszy Jahl, Kislinga i Paszkiewicza” donosiło również „Ultra” n° 23 z 1 lutego 1922. Dzięki tej reprodukcji znamy dwa obrazy Paszkiewicza; inny był prezentowany na wystawie „Papież awangardy”, zob. *Papież awangardy*, op. cit., s. 202. Zob. też hiszpańską wersję katalogu – tam s. 206. Syn Paszkiewicza pisał do autora tekstu również o innych obrazach ojca, jakie widział w jego domu w Szwecji.



il. 10 | fig. 10

Marjan Paszkiewicz,
Pejzaż | *Landscape*,
 1917, Kolekcja MJM
 | MJM collection

fot. | photo © MJM

kiewiczza w artykule jednak nie ma słowa, podobnie jak w krajowej recenzji Kazimierza Smogorzewskiego, konserwatywnego krytyka „Tygodnika Ilustrowanego”⁶¹.

Paryskie wystawy to ostatnie znane nam przygody Paszkiewicza z malarstwem. Wydaje się, że jesienią 1922 roku krytyk powrócił do Madrytu; niebawem po powrocie daje wykład o malarstwie w legendarnej Residencia de Estudiantes. „Ultra” już zamknięto, autor rozpoczyna trwającą kilka lat współpracę z kolejnymi czasopismami awangardowymi – „Horizonte” (artykuły o malarstwie „fowizmu hiszpańskiego” Juana de Echevarrii i kubizmie Picassa) (il. 11) i wydawanym w La Coruña miesięcznikiem „Alfar” (1924). W tym ostatnim powraca do kwestii teoretycznych, polemizuje z Eugenio d’Orsem; jego tekst na temat granic krytyki obrazowania (*crítica pictórica*) zilustrował drzeworytniczym portretem autora Francisco Boresa (il. 12–13). Współpraca z „Alfar”, wydawanym dzięki wsparciu konsula urugwajskiego i poety Julio Casala, w opracowaniu graficznym drugiego Urugwajczyka, Barradasa, czasopismem w którym debutowali m.in. Alberti i Federico García Lorca, sprowadziła Paszkiewicza do tego galicyjskiego miasta z wykładem dla Towarzystwa Rzemiosła Artystycznego (Reunión de Artesanos). Wizytę „genialnego polskiego krytyka” i „pierwszego wybitnego Polaka, który odwiedził Galicję po odzyskaniu przez kraj niepodległości” odnotowała miejscowa prasa, zamieszczając fotografię krytyka (il. 14). W wykładzie Paszkiewicz miał analizować nowe postawy w krytyce artystycznej oraz podnosić kwestię możliwego malarstwa narodowego. Zapewne ten sam wykład został wcześniej

⁶¹ Kazimierz Smogorzewski, *Wystawa „Młodej Polski” w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 13, s. 200–201.

El cubismo de Pablo Picasso

En su deseo de monumentalizar el impresionismo, de introducirlo en el Museo, Cezanne se aproximaba ya a una síntesis de la forma rayana en la geometría.

Esta tendencia encontró continuadores inmediatos entre los pintores que concluyeron siendo cubistas y que impulsaron a su pintura un aspecto constructivo, reduciendo la diversidad de los volúmenes a unos volúmenes-tipos: el cubo, el cono, la bola, el cilindro, etc.

La construcción, según los volúmenes-tipos, fué el primer intento consciente de limpiar la visión de los residuos impresionistas y de superar al cezanismo. Estaba unido estrechamente al deseo de encontrar una nueva arquitectura espacial y una nueva ley creadora que permitiese coordinar los fenómenos plásticos de la Naturaleza en un nuevo conjunto de la Belleza. En aquella heroica época de los principios del cubismo, se trataba de modificar no solamente la estética, sino también la visión.

Los primeros ensayos de la perspectiva nueva están impregnados de un torpe realismo deformador y llenos de interpretaciones de la teoría del conocimiento, abecedarias, torcidas por un involuntario pragmatismo de taller, indicadoras, sin embargo, de la gran envergadura que tuvieron al principio las intenciones cubistas.

Mas a pesar de haber sido depurada en el cubismo la actitud creadora frente a la Naturaleza, por la eliminación de las tendencias imitativas, no pudo ser modificada la visión; y el cubismo quedó reducido a no ser mas que una concepción pictórica. De esto se dió bien pronto cuenta Pablo Picasso, quien redujo las fuentes de su inspiración al recuerdo plástico, tamizando por la imaginación y expresado luego en una vibración caleidoscópica de los planos sin ninguna significación naturalista.

El cubismo de Picasso es una especie de creacionismo pictórico sin otro material creador que el recuerdo y sin más norma que el juego gráfico libre.

Picasso se percató de que los ensayos de violentar a la Naturaleza encerrándola en los esquemas de una concepción pictórica podrían dar tan sólo obras híbridas e impuras, por entorpecer en ellas el peso de los elementos de la representación el juego libre del arabesco. Se desligó audazmente de las aspiraciones entonces comunes en el grupo, que consistían en la reconstrucción del plano natural por medio del análisis de la forma dentro de una arquitectura plana.

En la agrupación de volúmenes bajo un contorno general, y separado del resto de la superficie por el antiguo trazo del fondo, se notaba todavía la procedencia naturalista del recuerdo plástico, y el ritmo o la sucesión de los planos chocaba contra la definición gráfica, impuesta por la visión.

La concepción de «El hombre con el clarinete» y de «Las guitarras», de la colección de Uhde, no difiere en lo esencial

del punto de vista de la «Fábrica en Horta», que es del año 1908. Sólo el color se aligera de elementos cezanescos y se desarrolla en una gama distinta, con cierto parentesco con la coloración de Ribera, El Españolito. Sobre lo ahumado de la tierra de Siena, tostada, aparecen grises acero y grises «buche de perdiz», que dan a la coloración de «Las guitarras» la elasticidad potencial de un resorte colibido.

Pero la verdadera significación del cubismo, como un arte de figuración abstracta y decorativa, lo encontró Picasso al negar a la pintura todo valor representativo.

Sus palabras a propósito del cubismo: «La pintura ya no existe», demuestran que Picasso se daba cuenta de cuán inseparable es del concepto de la pintura el concepto de la representación y hacen suponer que el pintor de la «Epoca azul» se lanzaba con plena conciencia a esta nueva aventura estética.

Con su deliciosa imaginación árabe, enormemente rica en posibilidades de coordinación de los recuerdos plásticos, localizaba Picasso el ritmo o el suave choque de los planos en un arabesco, que sólo remotamente suele recordar el paramecismo natural. Si en estos enlazarismos planistas, que evocan con tanta insistencia el intrincado ritmo del arabesco de la Alhambra, se encuentran todavía planos costumbrados según la significación naturalista, tienen siempre un valor compositivo y plástico, y no representativo y local.

El cubismo de Picasso es una transposición del plano natural al plano mental, sin otro vehículo que la emoción plástica. Es la forma, separada de su contenido, y que no significa mas que un proceso mental. Es la pintura pura, no sólo por propósito, sino por el procedimiento.

Al lado del cubismo picassiano, la pintura de sus amigos parece una simple deformación, ordenada según preceptos «a priori». Ensayos de un realismo impersonal y absoluto. Entre los que formaban el grupo, Picasso era el único capaz de la espontaneidad de la invención, de esta fiebre plástica que le hacía levantar sobre el fundamento del principio cubista unas arquitecturas sutiles y sonoras por un arriesgado entrecruce de planos.

Un extraordinario don de pensar por medio de la forma, y una imaginación fértil en recursos plásticos, preservaban a Picasso de la sequedad formularia y de la mecanización de procedimientos de que pecaban la mayoría de los cubistas. Salvo Picasso, para quien el cubismo no era mas que una manera de rizar el rizo en la atmósfera del misterio, los otros pintores que sufrieron la disciplina cubista perdieron en ella su eficacia creadora y aprisionaron su gesto en el enrejado de la doctrina.

Marjan PASZKIEWICZ

(De «Algunos problemas de la pintura moderna», conferencia leída en la Residencia de Estudiantes.)

il. 11 | fig. 11

Artykuł Marjana Paszkiewicza w czasopiśmie „Horizonte” 1923, nr 5
Marjan Paszkiewicz's article in *Horizonte*, no. 5 (1923)

fot. i photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

przezeń wygłoszony w barcelońskim Ateneo 11 września 1924 roku⁶². Prawdopodobnie właśnie materia obydwu prelekcji posłużyła do artykułu ogłoszonego w roku następnym w madryckim „Revista de Occidente” redagowanym przez Ortegę y Gassetę (il. 15)⁶³. Krytyk utrzymuje nadal ultraistyczne kontakty w Madrycie; tłumaczy „na żywo” poezje Tadeusza Peipera z tomu *Żywe linie* na prośbę Guillerma de Torre⁶⁴.

⁶² W kronice Towarzystwa odnotowano wykład Paszkiewicza, który miał wygłosić 20 września 1924 r.; za informację tę dziękuję Luisowi F.R. Vazquezowi z La Coruña. Wycinki z miejscowej prasy bez daty znajdujące się w archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, dzięki uprzejmości Maurice'a Paszkiewicza, syna krytyka – *Conferencia de Marján Paszkiewicz i La actitud crítica que exige la nueva pintura*.

⁶³ Zob. Marjan Paszkiewicz, *Reflexiones sobre la pintura nueva*, „Revista de Occidente” 1925, vol. 9, no. 27, s. 302–316. Zob. spis publikacji Paszkiewicza na końcu tekstu.

⁶⁴ Zob. B. Lentas, op. cit., s. 110.

W tym czasie Paszkiewicz zaprzyjaźnia się z wybitnym pisarzem, krytykiem i tłumaczem Benjamínem Jarnésem, współpracującym zarówno z „Alfar”, jak i z miesięcznikiem Ortegí y Gasset. Wspólnie przygotowują i wydają wybór polskich opowiadań *Los grandes cuentistas polacos* (1925) w wydawnictwie Biblioteca Patria (il. 16), a rok później hiszpańskie rozdziały *Popiołów* Żeromskiego w popularnym przeglądzie „Por esos mundos”⁶⁵. Przyjaźń z Jarnésem trwała długo, a najintensywniejsze kontakty, poświadczone zachowaną korespondencją, obydwoj krytycy utrzymywali w drugiej połowie lat dwudziestych. Paszkiewicz uczestniczył w bankiecie wydany na cześć hiszpańskiego pisarza w Hotel Nacional w kwietniu 1929⁶⁶; Jarnés z kolei poświęcił polskiemu krytykowi artykuł opublikowany w „La Vanguardia” (1933), później przeredagowany w rodzaj wspomnienia ogłoszonego w kolumbijskim miesięczniku społeczno-literackim już po wojnie, na emigracji w Meksyku⁶⁷.

W połowie lat dwudziestych Marjan Paszkiewicz należy do intelektualnej elity Madrytu – wygłasza odczyty, publikuje, bywa na wydarzeniach kulturalnych. Widzimy go w czerwcu 1925 na bankiecie wydany na cześć Ricarda Gutiérreza Abascala, znanego pod pseudonimem literackim Juan de la Encina, wybitnego krytyka i muzealnika, przyszłego dyrektora madryckiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej⁶⁸, a w kilka dni później wygłaszającego odczyt na wystawie artystów iberyjskich w Palacio del Retiro. Kolejny wykład poświęcony stylowi w malarstwie nowoczesnym krytyk dał w Muzeum Sztuki Nowoczesnej⁶⁹. Wykłady te były szeroko komentowane w prasie codziennej, m.in. wywołały polemiczny, acz pełen uznania głos wybitnego pisarza i krytyka Eugenio d’Orsa⁷⁰. Obydwaj polemici – wraz z Ortegą y Gassetem – należeli do nielicznej grupy krytyków nadających ton debacie wokół nowej sztuki. Paszkiewicz publikuje w „Heraldo de Madrid”, komentując i broniąc twórczości artystów takich jak wschodząca gwiazda malarska Salvador Dalí czy znacznie bardziej wówczas znani Joan Miró i Joaquim Sunyer – w recenzji ze zorganizowanej przez gazetę wystawy nowoczesnej sztuki katalońskiej. Te sam d’Ors w artykule opublikowanym w kilka lat później w urugwajskim dzienniku „El Día” twierdził, że „możliwe, iż kilka lat temu w Madrycie istniały tylko trzy osoby obdarzone klarownym zrozumieniem kierunków w nowej sztuce, a żadna z nich nie była Hiszpanem wedle

⁶⁵ *Los grandes cuentistas polacos*, wybór i tłum. Marjan Paszkiewicz, Benjamín Jarnés, Madrid 1925. W zbiorze znalazły się opowiadania Józefa Weysenhoffa, Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Władysława Reymonta. Stefan Żeromski, *Siempre heroica*, „Por esos mundos” 1926, n° 22, s. 5–34, ze wstępem Paszkiewicza i ilustracjami Carlosa Sáenz de Tejadę.

⁶⁶ *Banquete a Benjamín Jarnés*, „La Gaceta Literaria” 1929, n° 55, s. 1, 5. Korespondencja z Paszkiewiczem znalazła się w Benjamín Jarnés, *Epistolario, 1919–1939 y Cuadernos íntimos*, pp. Jordi Gracia, Domingo Ródenas de Moya, Madrid 2003, s. 15–17; w liście z 11 września 1925 pisanym w Vigo na blankiecie firmowym dostojnej Gran Café Colón Polak zamieścił dowcipne i ironiczne komentarze na temat tamtejszej socjety kulturalnej (José Francés) i wspominał licznych wspólnych przyjaciół, jak pisarz (i późniejszy współzałożyciel hiszpańskiej Falangi) Eugenio Montes, Francisco Bores, pisarz Huberto Pérez de la Ossa, malarz i ilustrator Cándido Fernández Mazas i in.

⁶⁷ Benjamín Jarnés, *Pintura de aquí o de allá*, „La Vanguardia” z 1 kwietnia 1933, s. 3; zob. też idem, *Breve crítica de pintura*, „Revista de América” 1947, n° 28.

⁶⁸ Zob. „El Sol” z 15 czerwca 1925.

⁶⁹ Zob. *En el Museo de Arte Moderno*, „ABC” z 12 czerwca 1926, s. 16.

⁷⁰ Zob. „La Libertad” z 12 czerwca 1925 i „El Sol” z 13 czerwca; wykład zatytułowany *Los problemas formales de la pintura contemporánea*; Eugenio d’Ors, *Marjan Paszkiewicz*, „ABC” z 20 czerwca 1925, s. 3–4. Do tej polemiki nawiązywano jeszcze w rok później, zob. Benjamín Jarnés, *Música en tono a arconda*, „La Gaceta Literaria” n° 10 z 15 maja 1927, s. 6. Paszkiewicz w swoim wykładzie po raz kolejny posłużył się pojęciem „malarstwa powierzchni”, odróżniając je od obrazów przedstawiających i interpretujących naturę, w dalszej zaś części skupił się na kwestiach teoretycznych i technicznych kubizmu, konkludując, że dadaizm kontestujący malarstwo kubistów nie dał satysfakcjonujących rezultatów.

Alfar 1924

MARJAN PASZKIEWICZ P O H B O R E S



SOBRE LOS LÍMITES DE LA CRÍTICA PICTÓRICA

La crítica no puede adelantarse a la pintura, como no se adelanta al blanco la más rápida flecha. Pero, tampoco debe espigar demasiado a retaguardia, de la misteriosa siega de ladleas. Ir en pareja, como reflejo de sombras y de luces de la figura, ondulante tan sólo y deformado por el temblor de la superficie que lo recoge.

La crítica que suele tender al arte, para que lo salte, el arco de prueba, torciendo en dogmas, doctrinas y principios, frunciendo su ceño de Minerva al malograrse el experimento, es doctoral y pretenciosa; alienta ambiciones—para siempre ya insatisfechas—de suscitar contiendas escolásticas acerca de si existió antes la gallina o el huevo. Ni es de los menesteres del arte el saltar obstáculos exteriores a las dificultades de creación,

ni es oportuno exigir de las plantas que se guíen en su crecimiento por láminas de arboricultura.

La crítica que se complace en oponer su particular ideal normativo a la belleza ya realizada, ambiciona adelantarse al arte, desnivelar el terreno del porvenir para que la corte el río estético en direcciones por ella desentadas.

Así, el dogma del naturalismo objetivo fué, durante mucho tiempo, el punto de vista preferido por aquella crítica. Es un dogma del sentido común estético, que tiene sus raíces en la experiencia de la visión directa, no afinada por la sensibilidad: visión de bulto, de orientación vital, de comparaciones utilitarias, en fin; visión de gente poco aversada a la disciplina de artes plásticas. Me parece instructivo insistir

J

il. 12 | fig. 12

Artykuł Marjana Paszkiewicza w czasopiśmie „Alfar” 1924, nr 44 z drzeworytem Francisco Borea | Marjan Paszkiewicz's article in Alfar, no. 44 (1924) with a woodcut by Francisco Borea

konstytucji. Jedną była pewna dama narodowości niemieckiej, drugą pewien krytyk, Polak z pochodzenia, trzecią, malarz, Urugwajczyk Rafael Barradas”⁷¹.

W tym okresie ożywają kontakty Paszkiewicza z krajem, stymulowane być może zajęciami dyplomatycznymi w poselstwie polskim, a już z pewnością odnowieniem stosunków z Janem Rubczakiem i Wacławem Zawadowskim. Nazwisko krytyka pojawia się w spisie członków Cechu Artystycznego „Jednoróg”, ogłoszonym w katalogu pierwszej wystawy zorganizowanej w krakowskim Towarzystwie Sztuk Pięknych wiosną 1925 roku⁷². Wspomniani malarze byli przyjaciółmi, a zarazem członkami założycielami „Jednoroga” (wraz z Hrynowskim i Felicjanem Szczęsnym Kowarskim). Paszkiewicz miał zapewne pełnić w grupie rolę krytyka. W zachowanym liście do Jana Hrynowskiego z 11 kwietnia 1926, pierwszym bodaj, który doń pisał, Paszkiewicz dziękując za otrzymane zaproszenie na wystawę, uskarża się na bycie odsuniętym od spraw Cechu i status „undesirable”, pomimo że przesłał Rubczakowi artykuł i ponawiał prośby o kontakt oraz materiały do artykułu o młodym malarstwie polskim. W liście wspomina także o zaniechaniu malarstwa⁷³. Nazwisko Paszkiewicza nie pojawi się już w żadnym z kolejnych katalogów grupy, natomiast jego postać zaistnieje na trzeciej wystawie „Jednoroga” na wspomnianym portrecie malowanym przez Zawadowskiego w Madrycie jeszcze w 1918 roku⁷⁴.

W swym liście krytyk prosi, by Hrynowski pytał Władysława Jarockiego o losy artykułu poświęconego Velázquezowi, który autor złożył w redakcji kilka miesięcy wcześniej. Artykuł ukazał się w kilka



il. 13 | fig. 13

Marian Paszkiewicz,
ok. l. c. 1924, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Muzeum Narodowe
w Warszawie

⁷¹ Pablo Rocca, Eduardo Roland, *Federico García Lorca y Uruguay. Pasajes, homenajes, polémicas*, Alcalá la Real 2010, s. 15.

⁷² Zob. *Katalog pierwszej wystawy Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg”*, Kraków, kwiecień–maj 1925.

⁷³ List M. Paszkiewicza do J. Hrynowskiego datowany na 11 kwietnia 1926 r., napisany na papierze firmowym *Légation de Pologne à Madrid*, znajdujący się w archiwum B. Hrynowskiej. „Wiadomo Ci pewnie że figuruję jako jeden z członków założycieli Jednoroga i że w pewnym momencie bardzo szczerze tą sprawą się zająłem jak o tym świadczy artykuł który swego czasu przesłałem Rubczakowi i cała moja korespondencja wymieniona z Rubczakiem. Nie wiem jak teraz stoją sprawy Jednoroga i czy stałem się na tyle *undesirable* żeby mnie zdala, aż tak zdala od waszego ruchu trzymapp. [...] chciałbym Cię równocześnie prosić o niektóre informacje dotyczące Krakowa i artystycznego tam życia. Może Ci wiadomo że pisując do pism hiszpańskich i w Madrycie jestem uważany za »osobę« między tutejszymi literatami. Już kilka razy miałem sposobność pisania o młodych i interesujących mnie malarzach polskich, niestety brak źródeł i materiału zawsze stawał mi na przeszkodzie. Wacek [Zawadowski] na moją propozycję napisania o nim artykułu w »Alfar« [...] nie raczył nawet odpowiedzieć, a do innych malarzy, przyznam się, nie miałem serca się zwracać wobec dotychczasowych doświadczeń. [...] Co się dzieje z Pankiewiczem? Czy Wacek koresponduje z Tobą? Co robi Rubczak i inni moi znajomi i przyjaciele z Paryża i z Krakowa?”.

⁷⁴ *Katalog trzeciej wystawy Cechu Artystów-Plastyków „Jednoróg” w gmachu Tow. Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków, kwiecień–maj 1926.



il. 14 | fig. 14

Wycinek z gazety z La Coruña, bez nazwy, daty (1924) | Snippet from a La Coruña newspaper without a name or date (1924)

miesiące później; Paszkiewicz przeprowadził w nim analizę formalną kilku najważniejszych płócien hiszpańskiego mistrza znajdujących się w zbiorach madryckiego Prado. Stawiając malarza dworu Filipa IV ponad inne sławy szkoły hiszpańskiej, autor podkreślał jego czysto malarskie, formalne zdyscyplinowanie, które sprawiło, że jedynie on „potrafił ominąć bezdroża pozaplastycznych usiłowań i ująć swe spojrzenie w twardą, niezachwianą dyscyplinę”⁷⁵.

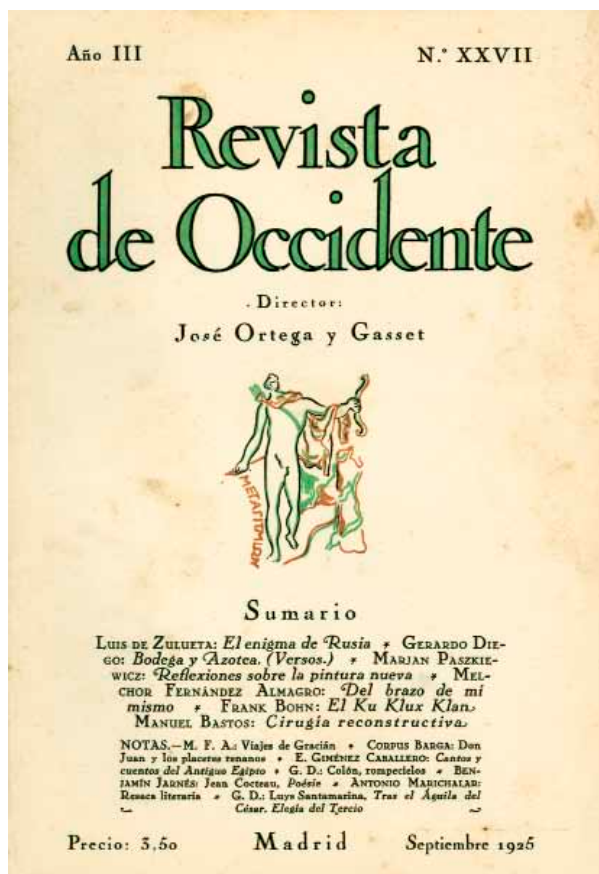
Dyplomata w Hiszpanii

Z wiru wydarzeń artystycznych, wykładów i publikacji o sztuce wyłania się w tym czasie postać Marjana Paszkiewicza – dyplomaty. W cytowanym liście z kwietnia 1926 krytyk pisze: „Ja robię polską dyplomację i hiszpańską literaturę. W wolnych chwilach robię też teorię malarstwa jako że samego malarstwa robić już nie mogę”. Paszkiewicz rozpoczął pracę w poselstwie polskim już w 1919 roku, choć dopiero od maja 1928 roku figuruje w archiwach polskiego MSZ jako pracownik kontraktowy w funkcji prowizorycznego attaché konsularnego⁷⁶. Objęcie tej funkcji nastąpiło za sprawą szefa misji, Władysława hr. Sobańskiego⁷⁷; zaangażowanie do służby dyplomatycznej najbardziej znanego w stolicy i ustosunkowanego w kręgach kulturalnych Polaka było niewątpliwie doskonałym posunięciem. Potwierdzają to relacje odwiedzających Madryt polskich gości. Filolog Stanisław Witkowski, podróżujący po Hiszpanii w 1925 roku i uskarżający się na tamtejszą niską wiedzę o Polsce, pisał: „Należałoby sobie życzyć, żebyśmy mieli w Hiszpanii więcej takich Polaków, jak p. Paszkiewicz, urzędnik poselstwa polskiego w Madrycie, historyk sztuki, wychowanek uniwersytetu lwowskiego.

⁷⁵ Marjan Paszkiewicz, *Diego Velázquez (1599–1660). Fragment*, „Sztuki Piękne” 1926–1927, R. 3, s. 106–116. Paszkiewicz opublikował hiszpańską i nieco skróconą wersję artykułu: *Tres quadros de Velázquez*, „La Gaceta Literaria” 1927, pp. 18, s. 3.

⁷⁶ Informacja mailowa od Pawła Ceranki, starszego eksperta Wydziału Wiedzy Historycznej MSZ z 26 maja 2014; Paszkiewicz wg Roczników Polskiej Służby Zagranicznej miał rozpocząć pracę w Poselstwie RP w Madrycie 15 października 1919 i kontynuować ją do 31 grudnia 1933 jako prowizoryczny attaché konsularny i prowizoryczny referendarz, by później objąć placówkę w Lizbonie w roli tytularnego attaché poselstwa. Za zebrane informacje składam Pawłowi Cerance podziękowania. W wypełnionym własnoręcznie kwestionariuszu przechowywanym wteczce osobowej Paszkiewicza w archiwum Instytutu Polskiego i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie (sygn. A.11.474/1/P) krytyk podaje daty wrzesień 1919 – maj 1928 (urzędnik kontraktowy) i 1 stycznia 1928 – 1 września 1930 (attaché konsularny) w VIII stopniu służbowym, a następnie referendarz do 1 lipca 1933 r. Wspomina o jego pracy w poselstwie J.S. Ciechanowski, *Podwójna gra...*, op. cit., s. 39, podając połowę lat dwudziestych jako czas jej rozpoczęcia.

⁷⁷ Zob. J.S. Ciechanowski, *Podwójna gra...*, pp., s. 37. Sobański był ostatnim z arystokratów polskich, tradycyjnie akredytowanych przy hiszpańskim dworze królewskim. Zakończył misję 1 marca 1927 r., objął ją po nim Jan Perłowski (16 kwietnia 1927 – 28 lutego 1935).



Zdobył on sobie poważne imię wśród hiszpańskich historyków sztuki, ogłaszając prace ze swej dziedziny w tamtejszych czasopismach naukowych, i zapraszany jest z odczytami nawet do odległych miast Hiszpanii. Praca taka jest najskuteczniejszą propagandą imienia polskiego⁷⁸. W podobnie życzliwych słowach wspominał Paszkiewicz (i małżeństwo Jahlów) (il. 17) pisarz i publicysta Mieczysław B. Lepecki, późniejszy adiutant Józefa Piłsudskiego, w książce *U wrót tajemniczego Maghrebu* (1925): „Niezwykle ciekawym typem jest pan Paszkiewicz, który mimo ciężkich warunków, w jakich znalazł się na madryckim bruku, potrafił w krótkim [...] czasie wyczyć się doskonale języka i odgrywać pewną rolę w życiu literackim jako krytyk oraz tłumacz dzieł polskich. Doprawdy niemała zasługą naszego posła, pana Sobańskiego, jest to, że zaangażował go do pracy w poselstwie”⁷⁹.

⁷⁸ Stanisław Witkowski, *Hiszpania dziś a przed laty dwudziestu* [w:] *Hiszpania malowniczo-historyczna. Zapi-renejskie wędrowki Polaków w latach 1838–1930*, opr. i wstęp Piotr Sawicki, Wrocław 1996, s. 373.

⁷⁹ Mieczysław Bohdan Lepecki, *U wrót tajemniczego Maghrebu na wojnie marokańskiej* [w:] *Hiszpania malowniczo-historyczna*, op. cit., s. 387.

il. 15 | fig. 15

Okladka „Revista de Occidente” 1925, nr 27
| Cover of *Revista de Occidente*, no. 27 (1925)

il. 16 | fig. 16

Okladka zbioru opowiadań polskich *Los grandes cuentistas polacos*, 1925 | Cover of the collection of Polish short stories *Los grandes cuentistas polacos*, 1925

fot. archiwum autora | photo from the author's archive



il. 17 | fig. 17

Władysław Jahl,
Madrycka ulica
 Street in Madrid,
 1929, Muzeum
 Narodowe
 w Warszawie | The
 National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Muzeum
 Narodowe w Warszawie

Władający nienagannym kastylijskim Polak stanowił niewątpliwie silną kartę w niedużej talii personalnej poselstwa; dzięki niemu hiszpańska opinia publiczna otrzymywała informacje o polskiej kulturze, jak choćby o odsłonięciu pomnika Chopina w Warszawie w 1926 roku. W czerwcu roku następnego wystąpił w Królewskim Towarzystwie Ekonomicznym Madryckim Przyjaciół Kraju (Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País), instytucji zajmującej się edukacją i filantropią, z odczytem o współczesnej Polsce. Wobec znakomitego grona słuchaczy, ambasadorów Polski i Francji, książąt, markizów i wojskowych, Paszkiewicz dał przegląd dziewięciu pierwszych lat niepodległego kraju, nie omijając najważniejszych wydarzeń – od wojny z bolszewikami, poprzez kryzysy społeczne i ekonomiczne, po przewrót majowy i objęcie dyktatury przez Józefa Piłsudskiego. Polski dyplomata podkreślał rolę marszałka jako najwybitniejszej postaci na krajowej scenie politycznej. Wydaje się, że poruszane przez mówcę kwestie nie były dla hiszpańskich słuchaczy obojętne – podobnego, choć bezkrwawego przewrotu dokonał trzy lata przed Piłsudskim generał Miguel Primo de Rivera, obejmując za zgodą króla Alfonsa XIII rządy dyktatorskie, które trwać miały do 1930 roku. Niebawem zresztą generał został odznaczony polskim orderem Orła Białego, zaś marszałek Piłsudski – Wielkim Krzyżem Orderu Zasługi Wojskowej⁸⁰.

⁸⁰ Treść odczytu znamy z broszury Marjan Paszkiewicz, *La Polonia actual*, San Sebastián 1927. Wystąpienie było komentowane w prasie, np. w „ABC” z 7 czerwca 1927, s. 28. Józef Piłsudski przejeżdżał pociągiem przez Hiszpanię w 1930 r. w drodze na Maderę, zob. J.S. Ciechanowski, *Podwójna gra...*, op. cit., s. 39.

Obowiązki dyplomatyczne zapewne oddaliły na trochę Paszkiewicza od grona lewicujących literatów i artystów Pokolenia 27 (*Generación del 27*). W następnych kilku latach gazety podają jego nazwisko głównie w kontekście rozmaitych okoliczności oficjalnych – kongresu Towarzystw Przyjaciół Ligi Narodów, IV Kongresu Międzynarodowej Konfederacji Związków Autorów i Kompozytorów, bankietów, jak również ślubu radcy Jerzego Tarnowskiego z Zofią z Karnkowskich w Madrycie⁸¹.

Ze stabilizacją zawodową spłótła się stabilizacja w życiu osobistym – w 1926 roku krytyk dyplomata zawarł ślub w Madrycie z obywatelką Szwecji, Sonją Pauliną Wilson⁸². Nic nam nie wiadomo o towarzyszących ich poznaniu okolicznościach. Szwecję odwiedzali kilkakrotnie. W 1931 roku Paszkiewicz wziął długi, bo dwuletni, urlop bezpłatny i udał się z żoną do jej rodzinnego Karlshamn; wyjazd mógł być związany ze zbliżającymi się narodzinami ich drugiego syna, Olofa Stefana⁸³. Z tej nadmorskiej miejscowości, którą dzieliło od polskiego wybrzeża niewiele ponad 200 km, pisał do Hrynkowskiego o rychłym swoim powrocie w czerwcu do Madrytu, by swego przyjaciela powitać na Dworcu Północnym w stolicy Hiszpanii⁸⁴.

Po powrocie do Hiszpanii Paszkiewicz wznowia działalność wykładową i publicystyczną. W 1932 roku ogłasza swe „Kompostelanki” w kontynuującym linię awangardową przeglądzie „Cristal”, wydawanym w galicyjskiej Pontevedra. W piśmie związanym z Generacją 27 drukowali swe utwory Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca i wielu innych autorów oraz grafików⁸⁵. W marcu następnego roku prasa dość szeroko odnotowuje wykład Paszkiewicza poświęcony malarstwu polskiemu, zorganizowany przez Komitet Hiszpańsko-Słowiański w Centrum Studiów Historycznych. „Znakomity pisarz i dyplomata” przestawił w nim rozwój malarstwa polskiego do XIX wieku, przechodząc na koniec do sztuki najnowszej – twórczości grupy „Rytm”, ugrupowania „Jednoroga” i jego sporu z krakowskim Towarzystwem Artystów Polskich „Sztuka”, działalności środowiska wileńskiego. Krytyk powtórzył ten wykład latem w barcelońskiej siedzibie Ateneo⁸⁶. Natomiast w marcu 1933 roku w dzienniku „La Luz” ukazał się jego artykuł poświęcony osobie Józefa Piłsudskiego.

⁸¹ Zob. *La vida de sociedad*, „El Sol” z 22 maja 1929, s. 3; *Una fiesta diplomática en la Legación de Polonia*, „La Época” z 10 czerwca 1929, s. 1. Prasa odnotowała również ślub radcy Jerzego Tarnowskiego z Zofią z Karnkowskich w kościele św. Hieronima, na którym świadkami byli poseł Perłowski i attaché Paszkiewicz.

⁸² Zob. raport szwedzkiej policji z 1 września 1961 r., Justitiedepartementets arkiv 1840–1996, sygnatura: Justitiedep., huvudrkivet, medb. akt 10 november 1961 nr M21. Sonja Paulina Wilson urodziła się w Karlshamn w 1891 r.; w tamtejszym muzeum zachowały się jej zdjęcia z czasów młodości.

⁸³ Pierwszy syn, Jan Erik urodził się w 1928 r., najmłodszy Marjan Karol w 1934.

⁸⁴ List z 11 maja 1931 r. wypełniają przede wszystkim praktyczne porady dotyczące planowej przez Hrynkowskiego podróży do Hiszpanii. Paszkiewicz odradza malowanie latem pejzaży (upały), sugeruje pejzaż walencjański jako najbardziej dla malarza interesujący. Jako swój adres korespondencyjny w Karlshamn autor podaje skrzynkę pocztową szwagra, Charlesa Wilsona.

⁸⁵ Paszkiewicz opublikował swe „kompostelanki” („Compostelanas”) w 1 numerze „Cristal” z 1932 roku. Niestety nie udało się dotrzeć do tej publikacji. Na temat „Cristal” i grafików współpracujących z tym przeglądem zob. Roberto Vázquez Rozas, *El lineo-grabado en Pontevedra: cristal y spes, los años de la república*, „Abrente” 2010–2011, n° 42–43, s. 417–434.

⁸⁶ Zob. „ABC” z 17 marca 1933, s. 37; w „La Luz” z 21 marca ukazało się streszczenie wykładu. Do tego wystąpienia nawiązywał też Jarnés w artykule ogłoszonym w „La Vanguardia”, zob. przyp. 67. O wykładzie w Barcelonie donosił dziennik „La Vanguardia” z 18 czerwca 1933, s. 8.

il. 18 | fig. 18

Powitanie posła Mariana Szumłakowskiego na dworcu w Lizbonie (Marjan Paszkiewicz pośrodku, oznaczony numerem 2), „Panorama” 1933, nr 1 z 6 sierpnia
 | Official welcome of legate Marian Szumłakowski at the Lisbon railway station (Marjan Paszkiewicz is in the centre, marked with no. 2), *Panorama*, no. 1 (6 August 1933)



Lizbona

Lato 1933 roku było czasem pożegnania kraju, w którym Marjan Paszkiewicz żył przez blisko dwie dekady, jego drugiej ojczyzny, w którym spędził najbardziej twórcze lata. Hiszpania w tym czasie przeobraziła się z monarchii w republikę parlamentarną; kraj ogarniało coraz większe wrzenie, które wkrótce przeobrazi się w krwawą wojnę domową. W maju utworzono odrębne poselstwo polskie w Lizbonie i krytyk dyplomata został tam zatrudniony formalnie od 1 lipca 1933 jako pracownik kontraktowy, a od 1 kwietnia 1934 na stanowisku tytularnego attaché poselstwa. Widzimy go już 12 lipca 1933 na fotografii upamiętniającej powitanie posła Mariana Szumłakowskiego na dworcu w Lizbonie, a także na zdjęciu opublikowanym w krajowej „Panoramie”, w towarzystwie posła i innych osobistości polskiej dyplomacji (il. 18–19)⁸⁷. Swoją funkcję miał sprawować oficjalnie do lipca 1941 roku; jego postać widnieje na szeregu fotografii z drugiej połowy lat trzydziestych opublikowanych przez Jana Stanisława Ciechanowskiego w albumie *Portugalia, dziękujemy!*⁸⁸.

⁸⁷ Zob. „Panorama” z 6 sierpnia 1933, s. 6.

⁸⁸ Jan Stanisław Ciechanowski, *Portugalia. Dziękujemy! Polscy uchodźcy cywilni i wojskowi na zachodnim krańcu Europy w latach 1940–1945*, Warszawa 2015, s. 135–172. Daty urzędowania Paszkiewicza w Lizbonie podaje za kwestionariuszem z jego teczki osobowej z Instytutu Polskiego i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie.



il. 19 | fig. 19

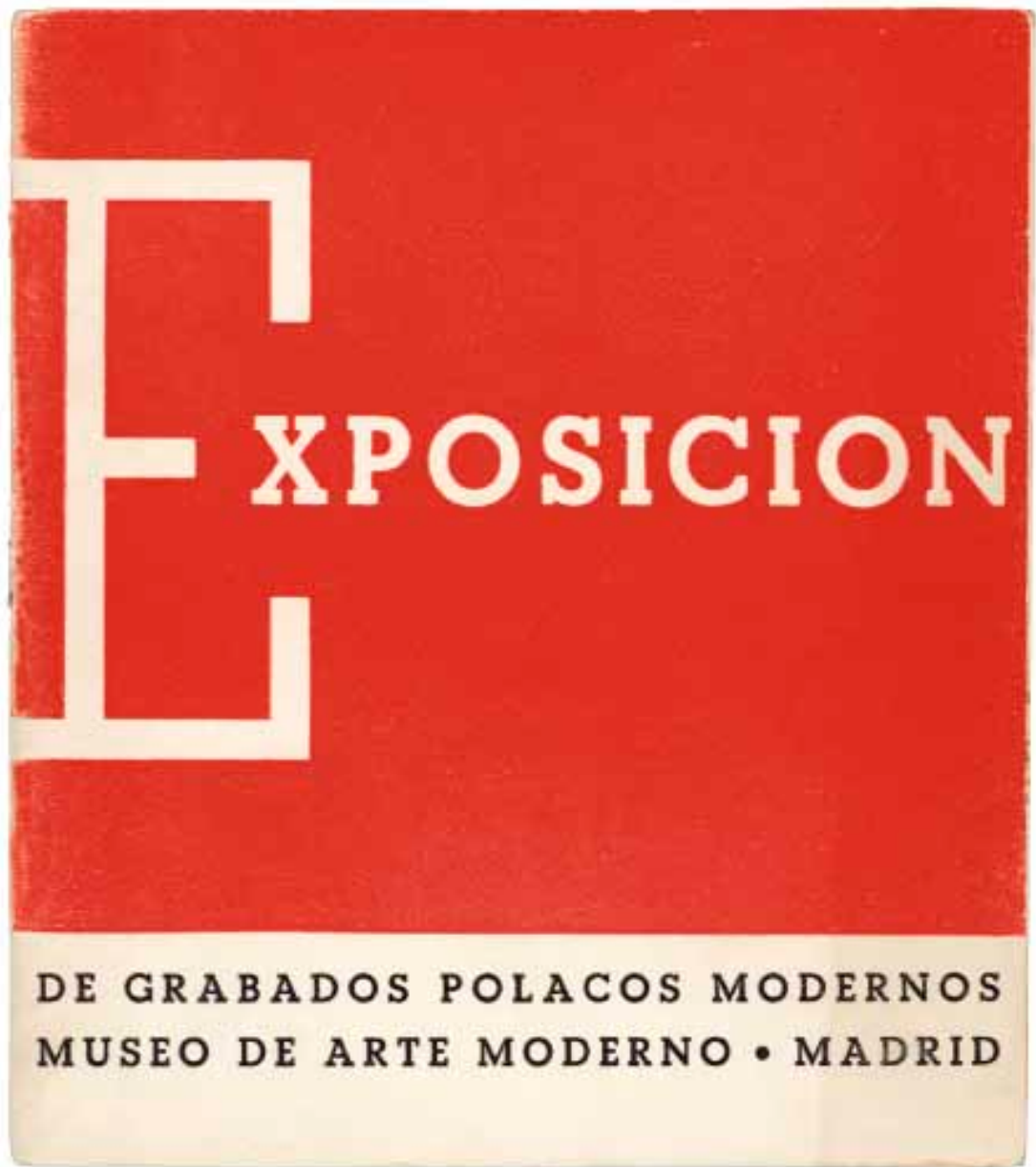
Marjan Paszkiewicz (czwarty od lewej) na przyjęciu wydanym na cześć płk. Henrique de Campos Ferreiry Limy w siedzibie Poselstwa RP w Lizbonie, 12 lipca 1934
 | Marjan Paszkiewicz (fourth from left) at a reception hosted for colonel Henrique de Campos Ferreira Lima at the Polish Legation in Lisbon, 12 July 1934

fot. archiwum autora | photo from the author's archive

Marjan Paszkiewicz z pewnością podtrzymał kontakty z Hiszpanią. W maju 1935 roku w madryckim Muzeum Sztuki Nowoczesnej, kierowanym przez zaprzyjaźnionego Ricarda Gutiérreza Abascala, jednego z najwybitniejszych hiszpańskich krytyków sztuki, lepiej znanego pod pseudonimem Juan de la Encina, odbyła się wystawa nowoczesnej grafiki polskiej, na której znalazły się prace 24 wybitnych grafików, na honorowym miejscu zaś portret Piłsudskiego pędzla Zygmunta Grabowskiego oraz zapewne mała rzeźba Edwarda Wittiga. Wystawę otworzył prezydent Republiki Niceto Alcalá-Zamora; madrycka prasa poświęciła jej pochlebne recenzje⁸⁹. We wstępie do ilustrowanego katalogu de la Encina wspominał z nostalgią wystawę w Ministerio de Estado i wpływ, jaki wywarli na młodą scenę madrycką Pankiewicz, Paszkiewicz i Jahl w momencie, gdy młodzież artystyczna obierała nowe drogi, nie bardzo wiedząc, gdzie ich szukać (il. 20)⁹⁰. Wystawa, zapewne finansowana częściowo przez polską placówkę, pojechała w dalszą drogę do Lizbony. Tam ekspozycję w Sociedade Nacional de Belas Artes otwarto w kwietniu 1936 roku ze wszelkimi honorami przez premiera Portugalii; obecni byli

⁸⁹ Zob. „La Voz” z 5 lipca 1935, s. 3. W swej recenzji Ángel Vegue y Goldoni podnosił walory współczesnej grafiki polskiej i chwalił zaangażowanie polskiego rządu we wspieranie sztuk pięknych, od którego Republika Hiszpanii mogłaby się uczyć. Wspominał również o tekstach i wykładach Paszkiewicza, jego interpretacji malarstwa Velázqueza, przypomniał także Peipera, Mildnera, Jahl i Pankiewiczów. Chwalił również niewielką rzeźbę Wittiga – był to zapewne model „Lotnika” lub „Łucznik” (1914).

⁹⁰ Juan de la Encina, wstęp do *Catalogo. Grabadores polacos modernos*, Museo de Arte Moderno, Madrid 1935. Krytyk i dyrektor muzeum pisał: „Artistas como Pankiewicz, Paszkiewicz [sic] o Jahl influyeron un tanto en aquel ardiente momento español en que la juventud artística buscaba camino sin saber dónde emprenderlo [...]”. Porque aquí tenemos algunos nombres, que para nosotros son viejos conocidos, y todos ellos, los amigos y los desconocidos, despiertan recuerdos de un tiempo que va siendo ya viejo, porque el tiempo ha variado de velocidad [...]” – [Artyści tacy jak Pankiewicz, Paszkiewicz [sic] czy Jahl wywarli pewien wpływ w tym gorącym momencie, kiedy to hiszpańska młodzież artystyczna szukała drogi, nie wiedząc od czego zacząć [...]]. Mamy tu kilka nazwisk naszych starych znajomych, a wszyscy oni, przyjaciele i nieznajomi, przywołują wspomnienia czasu, który się zestarzał, bo czas ma już inną prędkość [...]” [tłum. Katarzyna Górna].



il. 20 | fig. 20

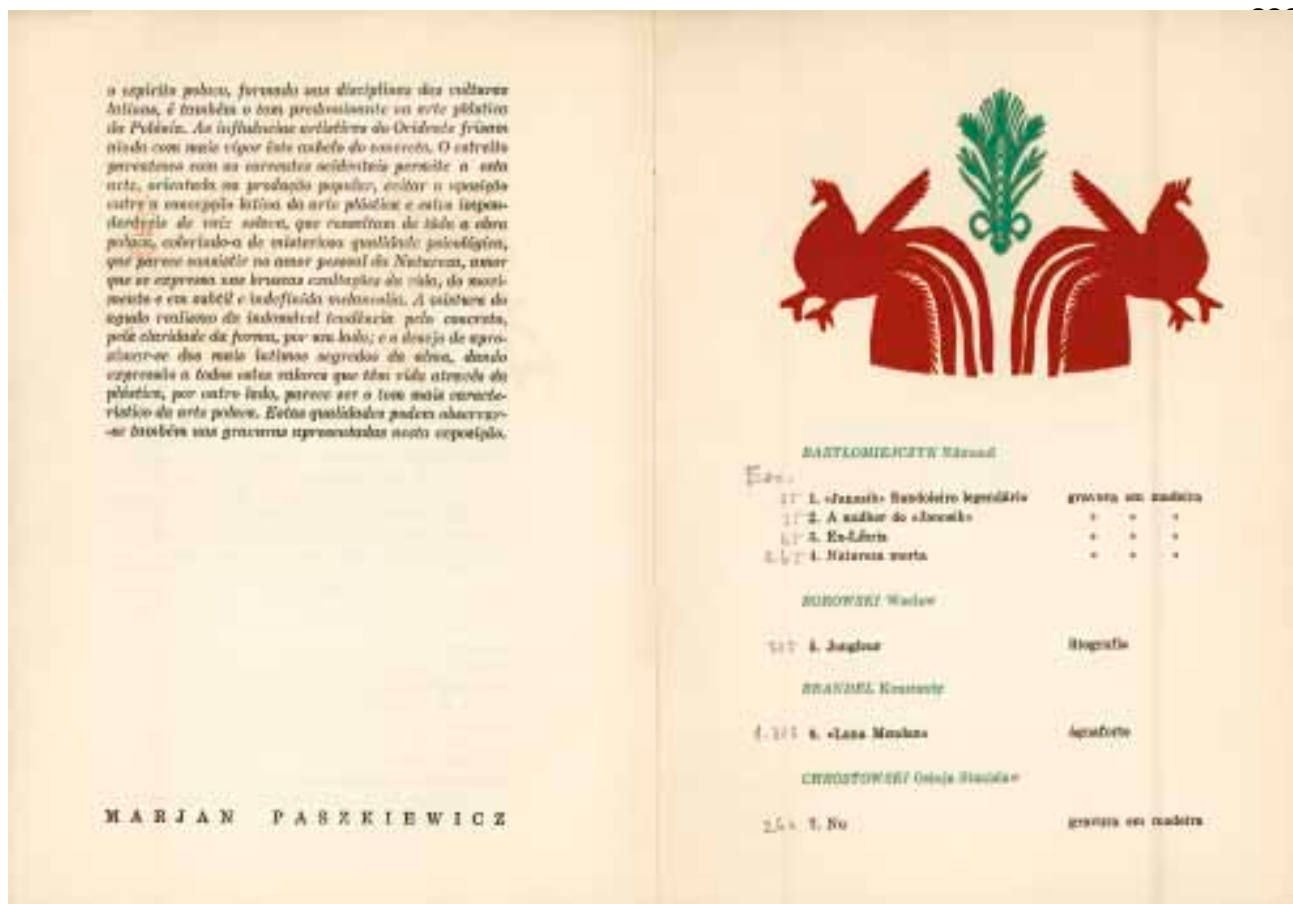
Catalogo. Grabadores polacos modernos – katalog wystawy grafiki polskiej w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Madrycie | catalogue of the exhibition of Polish graphic artists at the Museum of Modern Art in Madrid, 1935

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

prezydent, liczni ministrowie, dyplomaci i przedstawiciele kultury⁹¹. Krótki wstęp o dość ogólnym charakterze w starannie wydanym katalogu napisał tym razem sam Paszkiewicz (il. 21)⁹².

⁹¹ Zob. *Uma notável exposição de gravuras polacas*, „Ilustração” n° 247 z 1 kwietnia 1936, s. 14.

⁹² *Exposição de gravuras polacas*, Secretariado de Propaganda Nacional, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa 1936.



Prócz organizacji wystawy grafiki nic więcej nam nie wiadomo o lizbońskich latach poprzedzających wybuch drugiej wojny światowej. Nie wiemy, jak układała się współpraca z szefem placówki, Szumlakowskim, sprawującym tę funkcję pomiędzy 1933 a 1935 rokiem, który objął później placówkę madrycką, dając się poznać jako zwolennik prawicowego obozu narodowego. W lutym 1937 roku funkcję pośła nadzwyczajnego i ministra pełnomocnego objął Karol Dubicz-Penther, który kierował nią aż do 1943 roku.

W 1938 roku dyplomata ponownie spędził jakiś czas w Szwecji, zapewne w związku z rodzinami syna. Odwiedził wówczas również Polskę; podczas wizyty spotkał z pewnością Hrynkowskiego w jego mieszkaniu na krakowskim Zwierzyńcu⁹³. Wybuch wojny zastał Paszkiewicza w Lizbonie. Jak wiadomo, stolica neutralnej Portugalii stała się po klęsce Francji jedynym ważnym kanałem przerzutowym dla uciekających przez nazistów Polaków, a zwłaszcza polskich Żydów. Polska placówka stała się ważnym punktem operacji emigracyjnej; przeszło przez nią wielu znanych artystów – a pośród nich znajomy Paszkiewicza Mojżesz Kisling, a także Stefan Themerson i Teresa Żarnowerówna. W przypadku dramatycznych usiłowań wydostania się znakomitej przedstawicielki polskiego konstrukttywizmu, która znalazła się

il. 21 | fig. 21

Exposição de gravuras polacas, katalog wystawy | exhibition catalogue, Secretariado de Propaganda Nacional, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa | Lisbon 1936 ze wstępem Marjana Paszkiewicza | with an introduction by Marjan Paszkiewicz

fot. archiwum autora | photo from the author's archive

⁹³ List z Karlshamn do J. Hrynkowskiego z 16 czerwca 1936 r. Można przypuszczać, że podczas pobytu w Polsce Paszkiewicz odwiedził również swego kuzyna, sędziego Franciszka Knapik w Wieliczce.

w Lizbonie w październiku 1940 roku, artystki pochodzenia żydowskiego, do tego związanej z Polską Partią Komunistyczną i siłą rzeczy narażonej na najwyższe niebezpieczeństwo, dysponujemy dokumentem przedrukowanym w niedawno wydanym katalogu wystawy Żarnowerówny, poświadczającym urzędowe zaangażowanie Paszkiewicza w wysiłki uzyskania wizy amerykańskiej przez artystkę. Jego podpis widnieje na prośbie Poselstwa Polskiego, skierowanej do konsula generalnego Stanów Zjednoczonych, o przyznanie artystce prawa wjazdu do USA. W piśmie tym wymieniono liczne osiągnięcia artystki, nagrody i wystawy⁹⁴.

Dokument ten, pomimo życzliwego tonu, należy do pism konsularnych, których polskie poselstwo zapewne wydawało znacznie więcej. Uwagę zwraca natomiast przedrukowany we wspomnianym katalogu artykuł *Teresa Żarnower*, jaki ukazał się z lizbońskim miesięcznikiem „Foco” w czerwcu 1941. Autor tekstu w miesięczniku redagowanym przez Laurentinę Cordeiro, którego jedynie trzy numery ukazały się tymże roku, wyraźnie postawił sobie zadanie przedstawienia artystki jako ofiary wojny, a jednocześnie zaprezentowania jej twórczości w postaci sztuki tradycyjnej, figuralnej, której emocjonalne opisy zostały zilustrowane fotografiami dzieł powstałych zapewne jeszcze w okresie studiów na warszawskiej akademii. W artykule nie pada słowo na temat właściwej twórczości Żarnowerówny, działalności grupy „Blok”, heroicznego okresu awangardowego, fotomontażu, utylitarnego i agitatorskiego wariantu konstrukttywizmu w dziele artystki i jej towarzysza, Mieczysława Szczuki, jej współpracy z wydawnictwami komunistycznymi w Polsce. Jednym słowem czytelnikowi „Foco” zaprezentowano całkiem inną Żarnowerównę od tej, którą znamy.

W artykule powtarzają się ponadto sformułowania, które znalazły się we wspomnianym piśmie Poselstwa Polskiego (nagroda w konkursie „Rzeźba” warszawskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych), kończy go natomiast „życzenie odnalezienia stabilnego miejsca, w którym będzie panował rzeczywiście sprzyjający klimat psychiczny dla rozwoju jej talentu”⁹⁵. Całość wyводу skłania, by przypuszczać, że przekaz był kierowany nie tyle do czytelnika portugalskiego, ile do przedstawicieli krajów, które mogły artystce udzielić azylu. Jedną z głównych przeszkód był tu fakt, że Emergency Rescue Committee w USA nie mógł znaleźć nikogo, kto by potwierdził, że Żarnowerówna jest artystką. Okoliczności i czas powstania artykułu podsuwają myśl, że jego inicjatorem, jeśli nie autorem, był Marjan Paszkiewicz. Ostatecznie, po dramatycznych zwrotach biegu wydarzeń, artystka wyruszyła do USA w grudniu 1941; po odmowie wpuszczenia jej na terytorium Stanów Zjednoczonych udała się do Kanady. W Montrealu przebywała kolejne 17 miesięcy, aż do lata 1943 roku⁹⁶.

Emigrant

Jednak i sam attaché poselstwa musiał zadbać o dalszy los własny, żony i trzech synów. Według relacji Stanisława Schimitzka wiosną 1941 roku Paszkiewicz wraz z konsulem Marianem Semiczkiem miał starać się za pośrednictwem żydowskiej organizacji Hicem o sfinansowanie wjazdu do Kanady⁹⁷. W pisanym lata później liście do Jana Hrynkowskiego dyplomata

⁹⁴ Zob. Milada Ślizińska, Andrzej Turowski, *Teresa Żarnowerówna (1897–1949). Artystka końca utopii*, kat. wyst., Muzeum Sztuki, 2014, Łódź 2014, s. 45. Artystka złożyła w Poselstwie swój życiorys.

⁹⁵ M. Ślizińska, A. Turowski, op. cit., s. 268–271.

⁹⁶ Ibidem, op. cit., s. 56–60.

⁹⁷ Stanisław Schimitzek, *Na krawędzi Europy. Wspomnienia portugalskie 1939–1946*, Warszawa 1970, s. 350. Z pomocy Hicem korzystało wiele osób, m.in. Stefan Themerson.

wspomina, że w Lizbonie spotkał jeszcze Kislinga („już wtedy kiczył beznadziejnie”), że ostatnie wieści o przyjaciółach miał od Zawadowskiego w 1939 roku – i że Europę opuścił w roku 1942⁹⁸. Zdążył jednak wcześniej odwiedzić Hiszpanię, by zabrać zdeponowane tam swoje archiwum.

W istocie Paszkiewicz wyjechał z Portugalii do Montrealu prawdopodobnie jeszcze jesienią 1941, jak oświadczył po latach władzom szwedzkim, aby od 15 września rozpocząć pracę w konsulacie RP w Montrealu. Datę tę potwierdza artykuł dyplomaty, ogłoszony w montrealskim „La Revue Moderne” w listopadzie tego roku, poświęcony uchodźcom w Portugalii i stanowisku tamtejszych władz wobec tego problemu (il. 22)⁹⁹. Po niecałym roku spędzonym w Kanadzie, w związku z likwidacją placówki w Montrealu, przybysz z Lizbony został przeniesiony przez ministra spraw zagranicznych Edwarda Raczyńskiego do konsulatu RP w San Francisco¹⁰⁰. Z zachowanych dokumentów urzędowych wynika, że po zamknięciu kolejnej placówki w 1945 roku zakończył się rozdział dyplomatycznej służby Paszkiewicza. Krytyk znalazł się w trudnej sytuacji materialnej, a jak sam twierdził, utracił także obywatelstwo polskie w PRL¹⁰¹.

Paszkiewicz nie zaniechał kontaktów z hiszpańskimi i południowoamerykańskimi przyjaciółmi, mimo dewastacji jego dawnego środowiska podczas hiszpańskiej wojny domowej i następującej po niej drugiej wojny światowej, o czym świadczy choćby wspomniany wcześniej list Eduarda Dieste. Być może ponowne opublikowanie w przez Jarnésa w 1947 roku obszernego i rozszerzonego tekstu o nim w kolumbijskim miesięczniku „Revista de América” było związane z poszukiwaniem jakiegoś nowego zajęcia przez



il. 21 | fig. 21

Okładka „La Revue Moderne”, listopad 1941, anonsująca artykuł Marjana Paszkiewicza *Les réfugiés au Portugal*
 | Cover of *La Revue Moderne*, November 1941, announcing Marjan Paszkiewicz's article “*Les réfugiés au Portugal*”

fot. archiwum autora | photo from the author's archive

⁹⁸ List do Hrynковского z Karlshamn z 15 czerwca 1956 r. Kisling przybył do Lizbony przez Marsylię, po spotkaniu z bliskim śmierci Pankiewiczem. W Portugalii mieszkał jego szwagier, malarz Adriano de Sousa Lopez; artysta wyjechał do USA poprzez Bermudy w 1941 r.

⁹⁹ Marjan Paszkiewicz, *Les réfugiés au Portugal*, „La Revue Moderne” 1941, n° 7, s. 7–8, 38. W artykule autor opisuje rzekę uchodźców, która rozpoczyna się w Polsce i kończy w Portugalii, będącą produktem „barbarzyńskiej niemieckiej metody wojny totalnej”, akcentuje aspekt ekonomiczny ich sytuacji oraz niepokoje społeczeństwa wynikające z faszyzacji Hiszpanii.

¹⁰⁰ Wg cyt. uprzednio kwestionariusza osobowego z archiwum Instytutu Polskiego i Muzeum im. gen. Sikorskiego, Paszkiewicz był zatrudniony w Konsulacie RP w Montrealu od 15 września 1941 do 1 stycznia 1942 r. ze środków funduszu dla uchodźców, a później jako urzędnik kontraktowy do 1 sierpnia 1942 r. W konsulacie w San Francisco został zatrudniony 1 sierpnia 1942 r. Po likwidacji placówki w 1945 r. ex-dyplomata i jego rodzina znaleźli się w trudnej sytuacji materialnej; w jego teczkę osobową zachowała się korespondencja dotycząca zapomóg polskiego MSZ w Londynie na wydatki zdrowotne Paszkiewicza w 1945 r. Na tym dokumentacja londyńskiego MSZ się kończy.

¹⁰¹ Raport policji w Karlshamn z 10 stycznia 1956 r., zob. wcześniej podane archiwa szwedzkie.

Polaka bezpaństwowca¹⁰². Można przypuszczać, że te i inne zabiegi spowodowały, że na początku lat pięćdziesiątych miał pracować przez jakiś czas jako sekretarz konsulatu Wenezueli w San Francisco¹⁰³. Później, według relacji syna, Maurice'a Paszkiewicza i oświadczeń składanych władzom szwedzkim, pracował w różnych firmach, w tym jako intendent na rejsach handlowych do Casablanki i Vancouver.

W 1955 roku Paszkiewiczowie decydują się na powrót do Szwecji. Ten ostatni przystanek podróży poprzez Danię, Malmö do Karlshamn dokumentują suche raporty policji i władz, związane ze staraniami o pobyt stały, a później obywatelstwo, a także kilka zachowanych listów do Jana Hrynkowskiego i relacje syna. Przedstawiają one obraz dwojga starszych ludzi prowadzących spokojny żywot w równie spokojnym miasteczku nad Bałtykiem, w domu z widokiem na morze¹⁰⁴. Najmłodszy syn, Maurice, który odwiedzał ojca w Szwecji, twierdził, że w późnych latach pochłaniała go wyłącznie filozofia Kanta. W listach do Hrynkowskiego z tych lat, pełnych serdecznych uczuć do przyjaciela, Paszkiewicz dopytywał o losy rodziny, przyjaciół, znajomych malarzy; wspominał Pankiewicza, Rafała Malczewskiego i wielu innych. Komentował również malarstwo przyjaciela, chwalać odejście od abstrakcji, utyskując przy tym na „pikasizm” w sztuce współczesnej. Coraz częściej pojawiają się kwestie zdrowotne, choć odnowiona po latach przyjaźń skłoni Paszkiewicza do napisania wstępu do katalogu grafik Bogusławy Cholewy, przyszłej żony Hrynkowskiego. Ostatni list pisany jest już ręką ciężko chorego człowieka¹⁰⁵.

Marjan Paszkiewicz zmarł 21 lutego 1969 roku w Karlshamn. Starsi mieszkańcy pamiętają jego energiczną postać, spacerującego z żoną po mieście. Mało kto wiedział cokolwiek o jego przeszłości¹⁰⁶.

¹⁰² B. Jarnés, *Breve crítica...*, op. cit.

¹⁰³ Edmund S. Urbański, *Od Wikingów do Indian. Wspomnienia wojenne i powojenne ze Skandynawii, Hispanoameryki i USA*, Stevens Point 1987, s. 187; we wspomnieniach z 1950–1951 roku autor pisze: „sekretarzem Konsulatu Wenezueli był Marian Paszkiewicz, były konsul RP w Kalifornii a uprzednio sekretarz Poselstwa RP w Madrycie i Lizbonie. Zaczynał ten człowiek w poważnym już wieku wyjechał do Szwecji skąd pochodziła jego żona. Paszkiewiczowie mieli trzech synów, z których każdy urodził się w innym kraju”. Za tę informację dziękuję Dorocie Gębickiej z AAN w Warszawie. Warto w tym miejscu wspomnieć o portrecie *en pied* namalowanym przez Salvadora Dalego w 1948, często przebywającego wówczas w Kalifornii, zatytułowanym „Portrait de Nada Pachevich”. Nie dysponując fotografiami żony Paszkiewicza z tego okresu, trudno orzec, czy ją właśnie ów portret przedstawia.

¹⁰⁴ Początkowo Paszkiewiczowie zamieszkali u p. Knutson przy Parkgatan 1, później przenieśli się do domu przy Drottninggatan 24. Przy wjeździe do kraju polski dyplomata legitymował się jedynie oświadczeniem (*af-fidavit*) złożonym przed urzędem Stanu Kalifornia 15 października 1955 r. W 1961 r. Paszkiewiczowi przyznano obywatelstwo szwedzkie.

¹⁰⁵ Zachowało się łącznie przynajmniej osiem listów do Hrynkowskiego oraz wymiana korespondencji pomiędzy adresatem a Marjanem (Maurice'em) Karolem Paszkiewiczem po śmierci ojca. Sonja Wilson Paszkiewicz zmarła 28 kwietnia 1965 r. Najstarszy syn, Jan Erik zmarł w San Francisco w domu starców, młodszy Olof Stefan – w 2009 r. na Long Island, USA. Według relacji najmłodszego syna, Marjana, w posiadaniu rodziny znajdowały się liczne memorabilia rodzinne, w tym obraz Sonji Wilson. Archiwum Muzeum Emigracji przechowuje dwie notki Paszkiewicza przesłane ok. 1966 r. do redakcji londyńskich „Wiadomości” (teczka sygn.. AE/AW/CCXL/5).

¹⁰⁶ E-mail od Bengta Gabrielsona z muzeum w Karlshamn do autora tekstu z 6 listopada 2015 r.

Bibliografia odnalezionych tekstów Marjana Paszkiewicza

- De arte pictórico. Hacia la unidad plástica*, „Cervantes” 1917, n° 10, s. 51–61.
- Wstęp [w:] *Exposición de los pintores polacos*, Władysław Jahl, Józef Pankiewicz, Mme. Wanda Pankiewicz (pinturas y tapiserías), Wacław Zawadowski, Patio del Ministerio de Estado, Madrid 1918.
- Palabras de un pintor* [w:] „Ultra” 1921, n° 3.
- Alusiones* [w:] „Ultra” 1921, n° 15.
- 25 F. [w:] „Horizonte” 1922, n° 2 i 3 (podpisane „P. Marjan”).
- El monasterio cúbico* [w:] „Horizonte” 1923, n° 4, s. 2 (niepodpisany).
- Exposiciones* [w:] „Horizonte” 1923, n° 4, s. 12 (podpisany „P. M.”).
- El cubismo de Pablo Picasso* [w:] „Horizonte” 1923, n° 5, s. 2.
- La pintura de Echevarría* [w:] „Horizonte” 1923, n° 5, s. 11.
- La superficie intacta* [w:] „Alfar” 1924, n° 37, s. 9.
- Xenius cicerone* [w:] „Alfar” 1924, n° 38, s. 3–4.
- El valor plástico y su representación* [w:] „Alfar” 1924, n° 41.
- Sobre los límites de la crítica pictórica* [w:] „Alfar” 1924, n° 44, s. 3–4.
- La actitud crítica que exige la nueva pintura*, 1924 (dotarłem jedynie do wycinka z nieznanej gazety hiszpańskiej).
- Reflexiones sobre la pintura nueva* [w:] „Revista de Occidente”, 1925, n° 27 s. 302–316.
- Valoraciones. La construcción solo puede ser elemento pictórico como engarce del color y la línea* [w:] „El Heraldo de Madrid” z 26 stycznia 1926, s. 3.
- Monumento a Chopin en Varsovia* [w:] „El Heraldo de Madrid” z 13 listopada 1926, s. 1.
- Tres quadros de Velázquez* [w:] „La Gaceta Literaria” 1927, n° 18, s. 3.
- Diego Velázquez (1599–1660). Fragment* [w:] „Sztuki Piękne” 1926–1927, R. 3, s. 106–116.
- La Polonia actual*, San Sebastián 1927.
- Prólogo del traductor* [w:] Stefan Pomarański, *Piłsudski, vida y obra*, Gráfica Universal, Madrid 1932, s. 3–7.
- José Piłsudski* [w:] „La Luz” z 26 marca 1933, s. 8–9.
- Wstęp [w:] *Exposição de gravuras polacas*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa 1936.
- Les réfugiés au Portugal* [w:] „La Revue Moderne” 1941, n° 7, s. 7–8, 38.
- Wstęp [w:] *Monotypie Bogusław Cholewy*, Warszawa 1969.