

Elie Nadelman. Kilka uwag i dopowiedzeń

Anna WIERZBICKA

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

<https://orcid.org/0000-0003-0971-8660>

ABSTRAKT Artykuł dotyczy wystaw i recepcji twórczości polsko-żydowskiego rzeźbiarza Eliego Nadelmana, dobrze znanego przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, gdzie mieszkał od 1914 r. oraz w Europie Zachodniej, a zwłaszcza we Francji, gdzie przebywał w latach 1904–1914. Punktem wyjścia rozważań autorki stanowi wystawa *Elie Nadelman – polski prekursor Art Déco* w warszawskiej Wejman Gallery (2022). Ekspozycja przypominała nie tylko postać rzeźbiarza, ale także promotora jego twórczości działającego we Francji, a pochodzącego z Tarnowa krytyka sztuki oraz marszanda Adolfa Baslera, który odegrał niezwykle ważną rolę w zaznajomieniu publiczności polskiej, francuskiej i niemieckiej ze sztuką Nadelmana. Na temat sztuki Eliego Nadelmana wypowiedzieli się też inni współcześni mu krytycy, których teksty zostały również omówione.

SŁOWA-KLUCZE Elie Nadelman, Adolf Basler, rzeźba nowoczesna, wystawy sztuki, krytyka artystyczna, kolekcjonerstwo

ABSTRACT *Elie Nadelman. Some Remarks and Additions.* The article concerns the exhibitions and reception of the works of the Polish-Jewish sculptor Elie Nadelman, recognised especially in the United States of America, where he lived from 1914, and in Western Europe, above all in France, where he stayed in the years 1904–1914. The point of departure for the author's analysis is the exhibition *Elie Nadelman – polski prekursor Art Déco* [Elie Nadelman – the Polish Precursor of Art Déco] in the Wejman Gallery in Warsaw (2022). The Warsaw exhibition brought to attention not only the sculptor himself, but also the promoter of his work, the art critic and art dealer Adolf Basler, born in Tarnów and active in France, who played a crucial role in acquainting the Polish, French and German public with Nadelman's art. Nadelman's oeuvre was commented upon by other contemporary journalists as well, whose texts are also discussed in the article.

KEYWORDS Elie Nadelman, Adolf Basler, modern sculpture, art exhibitions, art criticism, art collecting

ELIE Nadelman – polski prekursor Art Déco – taki tytuł nosiła wystawa w warszawskiej Wejman Gallery, odbywająca się od maja do września 2022 r.¹ Niewielka ekspozycja, na której znalazły się jedynie dwie klasyfikujące marmurowe głowy z lat 1908–1911, rysunek *Koń* (ok. 1923–1925) oraz osiem cynkografii z wydanego w roku 1921 portfolio rzeźbiarza *Vers la beauté plastique*, przypomniła twórczość i osobę jednego z najważniejszych rzeźbiarzy I. połowy XX w. – Eliego Nadelmana (il. 1–3). Wystawę, a zwłaszcza towarzyszące jej wydawnictwo *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...* można też potraktować jako okazję po temu, by wnikliwiej przyjrzeć się niektórym prezentowanym dziełom, a także pewnym wątkom z biografii artysty. Ekspozycja przypomniła również postać Adolfa (Adolphe’a) Baslera (1876–1951), urodzonego w Tarnowie, działającego we Francji polsko-żydowskiego krytyka sztuki i marszanda, którego rola w wylansowaniu i nagłośnieniu wczesnej twórczości Nadelmana była ogromna. Basler obracał dziełami artysty, pośrednicząc zapewne w sprzedaży wielu jego prac oraz pełniąc funkcję nieformalnego marszanda. Propagował *œuvre* rzeźbiarza w prasie francuskiej oraz polskiej. Wprowadził go w krąg paryskich, a także angielskich, amerykańskich i niemieckich handlarzy sztuką, właścicieli galerii i publicystów. Zabiegał o włączenie dzieł Nadelmana do wielu wystaw, zamieszczał reprodukcje rysunków we francuskich

i niemieckich pismach poświęconych sztuce, z którymi współpracował.

Elie (Eliasz, Eli) Nadelman (1882–1946) dzięki licznym wystawom jest artystą dobrze znanym w Europie Zachodniej, zwłaszcza we Francji, gdzie przebywał od roku 1904, a także w Stanach Zjednoczonych, gdzie mieszkał od 1914 r. Sztuką tego polsko-żydowskiego twórcy najdokładniej zajmowało się troje badaczy: Lincoln Kirstein, organizator pierwszej pośmiertnej ekspozycji Nadelmana w nowojorskim Museum of Modern Art (1948) oraz autor wielu publikacji dotyczących twórczości artysty², Athena T. Spear, autorka cennego artykułu o Nadelmanie³, i Barbara Haskell, kuratorka pośmiertnej wystawy rzeźbiarza w Whitney Museum of American Art⁴. W Polsce Nadelman pozostaje twórcą zapomnianym i nieobecnym, chociaż będąc obywatelem amerykańskim nigdy nie wypierał się swoich polskich korzeni, a swojemu synowi nadał nawet imię Jagiełło (zmienione następnie na Jan). Przed rokiem 1914 brał też udział w organizowanych w kraju ekspozycjach, głównie w Towarzystwach Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Poznaniu, Lwowie oraz w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Po raz ostatni dzieła Nadelmana polska publiczność mogła oglądać szesnaście lat temu, w roku 2004, w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni (oddział Muzeum Narodowego w Warszawie). Na prezentowanej wówczas ekspozycji

1. Kuratorką ekspozycji była Agnieszka Dziki. Wystawie towarzyszył katalog, a właściwie opracowanie dotyczące życia, twórczości i ekspozycji dzieł rzeźbiarza z tekstami czterech autorek: Ewy Ziemińskiej, Agnieszki Dziki, Ewy Bobrowskiej oraz Magdaleny Furmanik-Kowalskiej. Bogato ilustrowana publikacja zawiera również bibliografię, spis wystaw indywidualnych artysty oraz uaktualnioną chronologię jego życia i twórczości sporządzoną przez wnuczkę – Cynthię Nadelman. Zob. *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...* (Warszawa: Fundacja Art & Modern / Wejman Gallery, 2022).

2. M.in. Lincoln Kirstein, *The Sculpture of Elie Nadelman*, kat. wyst., Museum of Modern Art, Nowy Jork (New York: Museum of Modern Art, Institute of Contemporary Art, Boston, Baltimore Museum of Art, 1948); Id., *Elie Nadelman. Drawings* (New York: H. Bittner and Co, 1949); Id., [Wstęp], *The Dry Points of Elie Nadelman* (New York: Curt Valentin, 1952); Id., *Elie Nadelman* (New York: Eakins, 1973).

3. Athena T. Spear, „Elie Nadelman’s Early Heads (1905–11)”, *Allen Memorial Art Museum Bulletin* 28, nr 3 (1971), s. 201–222.

4. *Elie Nadelman. Sculptor of Modern Life*, kat. wyst., Whitney Museum of American Art, Nowy Jork (New York: Whitney Museum of American Art, 2003).

Elie Nadelman. Na wzór i podobieństwo pokazano w układzie chronologicznym prace ze wszystkich okresów twórczości artysty pochodzące z dwóch amerykańskich kolekcji – nowojorskiej Salander O'Reilly Galleries, przechowywującej depozyt rodziny rzeźbiarza⁵, oraz Whitney Museum of American Art⁶.

W niewielkim katalogu towarzyszącym wystawie z 2004 r. znalazł się tekst Elżbiety Grabskiej, będący ostatnim artykułem zmarłej w tymże roku badaczki⁷. Wcześniej Grabska przypomniała polskiej publiczności postać Nadelmana w katalogu ekspozycji *Paryż i artyści polscy. Wokół E.A. Bourdelle'a 1900–1918*, w którym znajdziemy także notę biograficzną artysty⁸. Wnikliwy biogram rzeźbiarza, oparty o szeroką kwerendę źródłową i muzealną, do dzisiaj stanowiący podstawę i punkt wyjścia wszelkich rozważań dotyczących twórczości i życia Eliego Nadelmana, opublikował w *Słowniku artystów polskich i obcych w Polsce działających* Jerzy Malinowski⁹. W biogramie tym,

jak również w tekście Agnieszki Dziki z publikacji Wejman Gallery¹⁰ przyjęty został podział dokonań rzeźbiarza na cztery fazy:

- wczesną (do 1905), związaną z symbolizmem, obejmującą studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i następnie Monachium oraz udział w konkursie paryskiej „Sztuki”, w którym zajął drugie miejsce, a dzięki nagrodzie pieniężnej zdobył fundusze na pobyt we Francji¹¹;
- lata paryskie (1905–1914), kiedy to w różnorodnej twórczości artysty znajdziemy zarówno inspirowane późnoklasyczną sztuką grecką i hellenistyczną rzeźby wpisujące się w popularny wówczas nurt nowego klasycyzmu (akty, głównie kobiece, oraz głowy), jak i awangardowe eksperymenty, widoczne przede wszystkim w licznych rysunkowych kompozycjach Nadelmana, w których głównym środkiem ekspresji była linia. Pod koniec pobytu nad Sekwaną rzeźbiarz wykonywał także prace

5. Salander O'Reilly Galleries zorganizowała dwie pośmiertne ekspozycje indywidualne Eliego Nadelmana w 1996 i 1997 r.

6. O wystawie tej zob. Ewa Ziemińska, „Wielki Nieobecny. Nadelman w Polsce”, w: *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...*, s. 5–8.

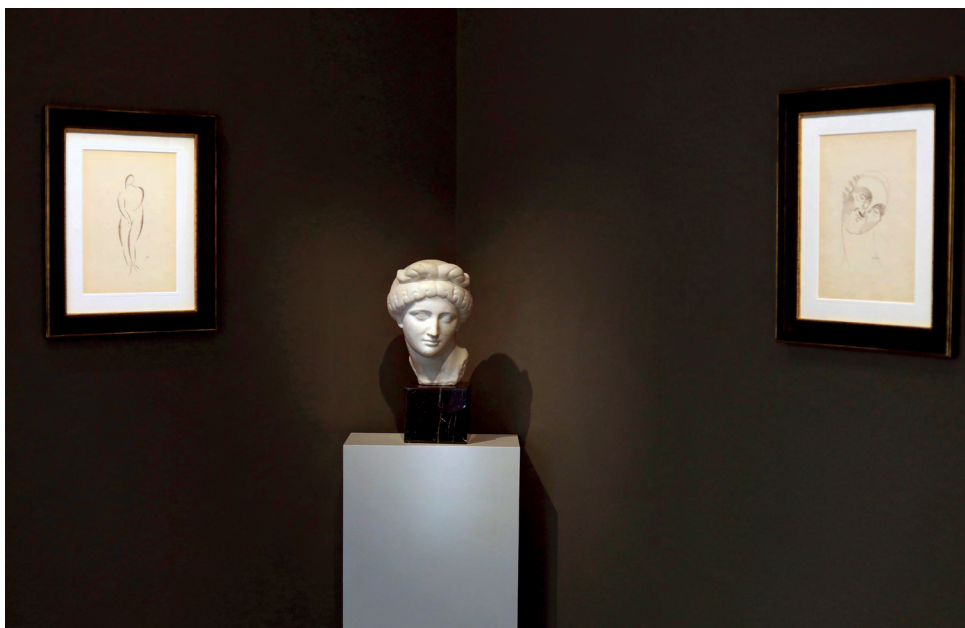
7. Elżbieta Grabska, „Nadelman w Paryżu. W poszukiwaniu formy idealnej”, w: *Elie Nadelman. Na wzór i podobieństwo. Prace z kolekcji Salander-O'Reilly Galleries i Whitney Museum of American Art*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Oddział w Królikarni (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2004), s. 4–15.

8. P. K. [Pick Keobandith], „Eli Nadelman”, w: *Paryż i artyści polscy. Wokół E.A. Bourdelle'a 1900–1918*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, red. Elżbieta Grabska (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1997), s. 130 (biogram sporządzony w 1997 r. zawiera wiele nieścisłości).

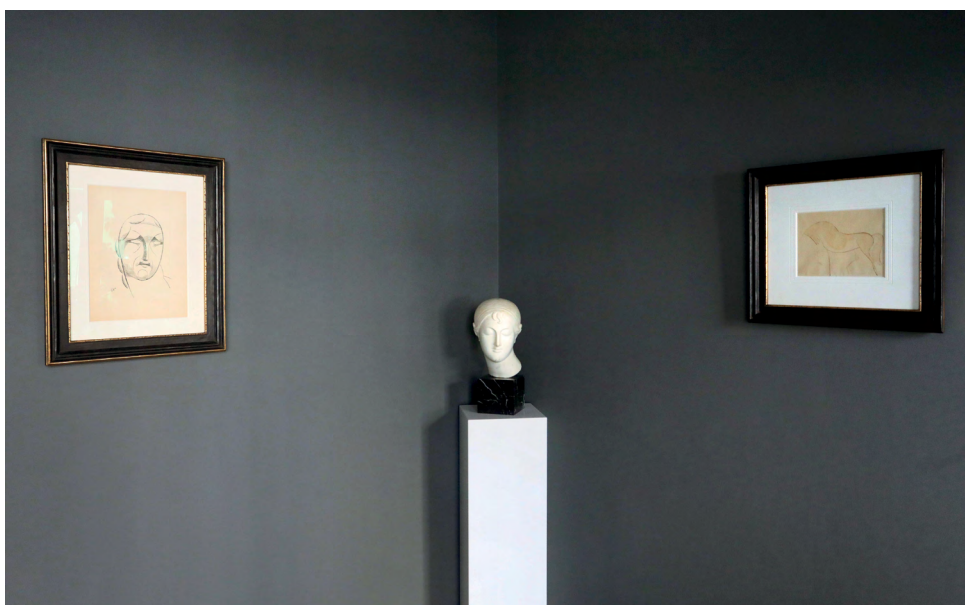
9. Zob. Jerzy Malinowski, „Nadelman Eli”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 6, red. Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Małgorzata Biernacka (Warszawa: Instytut Sztuki PAN 1998), s. 2–11; tu także pełna bibliografia do roku 1998. Z inicjatywy badacza wnuczka rzeźbiarza opublikowała artykuł o swoim dziadku; zob. Cynthia Nadelman, „Elie Nadelman”, tłum. Hanna Samsonowicz, *Biuletyn Historii Sztuki* 56, nr 1-2, (1994), s. 1–13.

10. Agnieszka Dziki, „Elie Nadelman. Forma doskonała”, w: *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...*, s. 9–19.

11. Mało znanym faktem o tym etapie dokonań Nadelmana jest jego współpraca z Witoldem Wojtkiewiczem przy zaginionym obrazie *Pochód modernizmu*, prezentowanym w warszawskim Salonie Krywulta w roku 1902 na wystawie *Humor w sztuce*, znanym z reprodukcji w „Tygodniku Ilustrowanym” (1902, nr 35, s. 699); zob. też: *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...*, s. 6, il. 1.



1 Widok ekspozycji w Wejman Gallery z pracami Eliego Nadelmana – *Głową klasyczną z ufryzowaniem* (ok. 1908–1911) oraz cynkografiami z albumu *Vers la beauté plastique* (1921). Fot. Jacek Marczewski, Archiwum Fundacja Art & Modern/Wejman Gallery



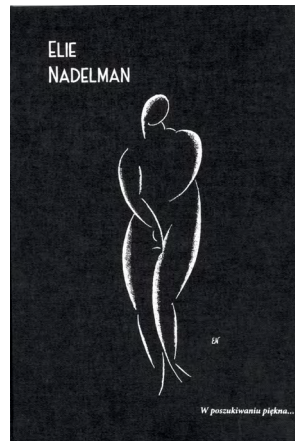
2 Widok ekspozycji w Wejman Gallery z pracami Eliego Nadelmana – *Głową idealną* (ok. 1908–1911), cynkografią z albumu *Vers la beauté plastique* (1921) oraz rysunkiem *Koń* (ok. 1923–1925). Fot. Jacek Marczewski, Archiwum Fundacja Art & Modern/Wejman Gallery

stylistycznie wyprzedzające art déco. Posługiwał się płynną, giętką formą, którą odnajdziemy również w przedstawieniach zwierząt inspirowanych malarstwem naskalnym;

- lata amerykańskie, które dzielą się na dwa okresy. Pierwszy, przypadający na lata 1914–1930, kiedy Nadelman wykonywał groteskowe figury, wizerunki osób tańczących (niekiedy nawiązujące do znanego obrazu Georges'a Seurata *Le Chahut*) czy siedzących we współczesnych strojach i fryzurach, marmurowe głowy portretowe, klasycyzujące rzeźby; od 1923 r. zajął się metodą galwanoplastyki,

pokrywając figury z gipsu cienką warstwą metalu. Okres drugi, obejmujący lata 1930–1946, kiedy w związku z utratą majątku spowodowaną kryzysem Nadelman wycofał się z życia artystycznego. W swojej pracowni tworzył jednak seryjne figurki z masy papierowej oraz figurki ceramiczne, glazurowane i malowane intensywnymi kolorami, inspirowane późnoantycznymi terakotowymi rzeźbami z Tanagry oraz amerykańską sztuką ludową, którą zbierał wraz z żoną – Amerykanką Violą Flannery. Interesująca, chociaż dyskusyjna, wydaje się podjęta przez Agnieszkę Dziki próba odtworzenia

proweniencji dwóch marmurowych głów, po raz pierwszy zaprezentowanych w Wejman Gallery¹². Jak przypuszcza kuratorka wystawy, obie prace (obecnie w zbiorach prywatnych) zostały zakupione przez szwajcarskiego inżyniera Augusta Baerlochera podczas jego pobytu w Wiedniu w roku 1913. Dziki uważa, że kolekcjoner oglądał dzieła Nadelmana w wiedeńskiej Galerie Miethke na zbiorowej wystawie *Die Neue Kunst*, która odbywała się w styczniu i lutym tegoż roku. Wśród pięciu eksponowanych wówczas prac artysty znajdowała się *Kopf eines Jünglings*, być może, jak przypuszcza Dziki, tożsama z datowaną na lata 1908–1911 *Głową klasyczną z ufryzowaniem*, pokazaną w Wejman Gallery (il. 4). Argumentacja, że Nadelman często nie dopowiadał seksualności ukazanych postaci, koncentrując się przede wszystkim na formie, a dzieło wpisuje się w antyczny kanon przedstawień młodzieńców, nie wydaje mi się przekonująca. Układ włosów i rysy twarzy wskazują bowiem na to, że rzeźba przedstawia kobietę, a nie mężczyznę. Fryzura nawiązuje do bardzo popularnego w okresie cesarza Oktawiana Augusta uczesania Rzymianek (tzw. *nodus*), polegającego na zebraniu zwiniętych na skroniach włosów w kok¹³. Uczesanie takie znajdujemy chociażby w wizerunkach Liwii Druzylli, żony cesarza Oktawiana Augusta (zmarłej w 29 r. n.e.), której bardzo charakterystyczną fryzurę naśladowały kobiety z Imperium Romanum. Znane są cztery typy przedstawień Liwii Druzylli, różniące się nieznacznie ułożeniem włosów, nazwane od miejsca przechowywania lub znalezienia wizerunków¹⁴. Najbliższe wystawionej w Wejman Gallery pracy Eliego Nadelmana, choć oczywiście nie można wykluczyć innych wzorów¹⁵,



3 Okładka publikacji
Elie Nadelman.
W poszukiwaniu piękna...
(Warszawa, 2022)

były dwa typy. Pierwszy, znany jako Marbury Hall, charakterystyczny dla dzieł powstałych przed 27 r. p.n.e., wyróżnia się płaskim i szerokim *nodusem* oraz opadającymi na skronie włosami zwiniętymi w kok i węzłem nad czołem. Typ drugi – Fajum – cechuje się bardziej uproszczonym ułożeniem włosów, cięższym i wyższym *nodusem* oraz włosami przechodzącymi w tylny kok trzema łagodnymi falami (il. 5). Tę właśnie fryzurę, bardziej lub mniej stylizowaną, odnajdziemy w wielu „klasycznych” głowach wykonanych przez rzeźbiarza w latach 1908–1912. Jedną z takich głów Nadelmana, wystawioną na Salonie Jesiennym 1912 r., Marcin Samlicki opisał następująco: „Nie bez wdzięku jest też jego «głowa kobieca», w tej jednak rażąco ozdoby stylowe utworzone nad czołem, równie na tyle głowy zakończenie, przypominające, jako forma, raczej ucho naczynia niż zaplot włosów”¹⁶. Opis idealnie pasuje do rzeźby wystawionej w Wejman Gallery.

Drugą głowę, którą mogliśmy obejrzeć w Wejman Gallery (il. 6), Agnieszka Dziki łączy z prezentowanym w Galerie Miethke *Kopfstudie*, wskazując na

12. Dziki, „Dwie nieznanne głowy idealne Eliasza Nadelmana a konteksty wczesnego okresu twórczości”, w: *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...*, s. 45–49.

13. Za informację tę bardzo serdecznie dziękuję dr Annie Straszewskiej.

14. Agnieszka Schreiber, „Rzeźby portretowe Liwii, Oktawii i Julii w polityce propagandowej Cesarza Augusta”, *In Gremium* 4 (2010), s. 11, il. 2a-b – schemat układu włosów w typie Marbury Hall; s. 12, il. 3a-b – schemat układu włosów w typie Fajum.

15. Agnieszka Dziki wskazuje na dwa bliskie rzeźbie Nadelmana przedstawienia – ufryzowanego Apolla Belwederskiego oraz Wenus Eskwilińskiej, zauważając, że artysta w ramach jednego dzieła tworzył swoisty amalgamat; zob. Dziki, „Dwie nieznanne głowy idealne Eliasza Nadelmana”, s. 47.

16. Mrs [Marcin Samlicki], „Polacy w paryskim Salonie Jesiennym”, *Świat*, nr 46 (1912), s. 4.

podobieństwo z wcześniejszym linorytem Nadelmana *Głowa* (ok. 1906–1907) oraz rysunkiem *Akt* (ok. 1908–1909), a także z odlanymi w brązie kubizującymi głowami chłopców (ok. 1912–1913). Trudno ocenić słuszność tych przypuszczeń, albowiem autorka nie dołączyła reprodukcji omawianych prac, z których pierwsza przechowywana jest w Metropolitan Museum of Art, druga w Whitney Museum of American Art, a trzeci zespół dzieł znajduje się w rękach prywatnych¹⁷. Pewne jest jednak to, że – jak zauważyła Dziki – rzeźbę tę, wyróżniającą się sumarycznie potraktowanymi rysami twarzy kontrastującymi ze stylizowaną fryzurą i opadającymi na czoło trzema kosmykami, można odnieść, podobnie jak większość prac artysty z tego czasu, do teorii linii filozofa

i publicyście Mieczysława Goldberga, z której Elie Nadelman czerpał¹⁸.

Pewne jest również to, że autorem wstępu do katalogu wystawy w Galerie Miethke był Adolf Basler¹⁹. Włączenie do wiedeńskiej ekspozycji prac dwóch polsko-żydowskich artystów działających we Francji – Mojżesza Kislinga i Eliego Nadelmana – było niewątpliwie zasługą Baslera, mającego rozległe kontakty w środowisku niemieckich i austriackich marszandów oraz właścicieli galerii. W tym czasie, podobnie jak Guillaume Apollinaire czy André Salmon, Adolf Basler był gorącym zwolennikiem nowych awangardowych kierunków w sztuce. We wstępie do katalogu wystawy *Die Neue Kunst*, zatytułowanym tak samo jak jego artykuł w krakowskim „Museionie”²⁰, publicysta

17. Archiwalia dotyczące Galerie Miethke nie zachowały się. Być może nieco więcej informacji pozwalających zweryfikować przedstawione hipotezy dostarczyłoby opracowanie Tobiasa G. Nattera, w którym zamieszczono wykaz ekspozycji wraz z bibliografią odnoszącą się do każdego wydarzenia (informacje o wystawie z 1913 r. znajdujemy na s. 222); zob. Tobias G. Natter, *Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne* (Wien: Jüdisches Museum der Stadt Wien, 2003).

18. O poglądach Goldberga mowa jest w dalszej części niniejszego artykułu.

19. Ekspozycja *Die Neue Kunst* prezentowała „najświeższe” dzieła malarzy i rzeźbiarzy będących czołowymi przedstawicielami awangardy europejskiej – Austriaków, Czechów, Francuzów, Niemców, Greków, Hiszpanów, Holendrów i Polaków: Georges’a Braque’a, Franka Burty’ego Havelanda, Amadeo de Souza Cardosa, Charles’a Despiau, André Deraina, Keesa van Dongen, Émila-Othona Friesza, Dimitrios Galanisa, Georges’a Karsa (Jiříego Karpelesa), Mojżesza Kislinga, Ericha Klossowskiego, Oskara Kokoschki, Friedricha von Knapitsch, Fernanda Légera, André Lhote’a, Jeana Marchanda, Henriego Matisse’a, Eliego Nadelmana, Pabla Picassa, Camille’a Pissarra, George’a Tapperta, Aristide’a Maillola, Maurice’a Vlamincka oraz „wielkich klasyków”: Édouarda Maneta, Pierre-Auguste’a Renoira, Paula Cézanne’a, Vincenta van Gogha; zob. Les Autres, „Les Arts. L’Art nouveau”, *Gil Blas*, nr 13140 (7 II 1913), s. 4.

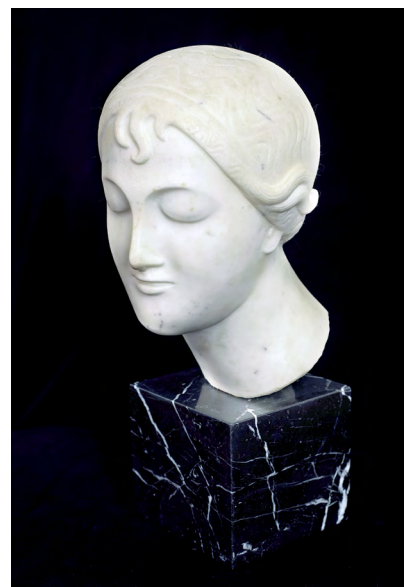
20. W 1913 r., pomimo niechętnego stosunku do nowych prądów w sztuce, redakcja „Museionu” zgodziła się na opublikowanie artykułu Baslera zatytułowanego *Nowa sztuka*, w którym znalazł się wykaz wszystkich niemal artystów awangardowych, nie tylko francuskich, lecz także niemieckich, czeskich i rosyjskich; zob. Adolf Basler, „Nowa sztuka”, *Museion*, z. 12 (1913), s. 27–32). Tekst ten stanowi dowód doskonałej orientacji krytyka w poczynaniach awangardy w całej Europie, nie tylko we Francji. Basler wspierał nowatorskich malarzy i rzeźbiarzy zarówno uprawiających sztukę bezprzedmiotową, jak odwołujących się do wielkich klasyków. Wersja francuska tekstu ukazała się w piśmie „Montjoie!”. Artykuł nosił tytuł *Art Français. Art Européen* i, co istotne, był jedynym tekstem w prasie francuskiej tego czasu zawierającym wykaz najnowszych



4 Elie Nadelman, *Głowa klasyczna z ufryzowaniem*, ok. 1908–1911, własność prywatna. Repr. wg *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...*, s. 39



5 Livia Druzylla, żona cesarza Augusta, kopia z ok. IV r. n.e. wg oryginału znalezionej w Fajum z ok. 27–23 r. p.n.e, Kopenhaga, Ny Carlsberg Glyptotek. Fot. https://www.flickr.com/photos/roger_ulrich/5401662837



6 Elie Nadelman, *Głowa idealna*, ok. 1908–1909, własność prywatna. Repr. wg *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...*, s. 48

wystąpił przeciwko anegdotycznej i rodzajowej sztuce akademickiej, broniąc „nowego i czystego wyrażenia form przestrzennych”, które wywodził ze sztuki Paula Cézanne’a. Naturalizmowi w rzeźbie, według Baslera, przeciwstawili się przede wszystkim dwaj twórcy – Elie Nadelman i Charles Despiau, którzy należeli do przedstawicieli młodszego pokolenia

rzeźbiarzy podążającego szlakiem wytyczonym przez Aristide’a Maillola²¹.

Rok wcześniej prace Nadelmana zostały pokazane na *III. Juryfreie Kunstschau* w Kunsthaus Lepke w Berlinie (26 listopada – 31 grudnia 1912)²². Na ekspozycji tej, oprócz dzieł Nadelmana, wystawiono obrazy innych polskich artystów działających w tym

kierunków w sztuce nie tylko na Zachodzie, lecz także w Europie Środkowej i Wschodniej; zob. Adolf Basler, „Art Français. Art Européen”, *Montjoie!*, nr 4 (1913), s. 6–7. Zob. też: Mieczysław Porębski, *Granica współczesności 1909–1925* (Warszawa: WAiF, 1989), s. 188; Elżbieta Grabska, „Moderne” i straż przednia. *Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900–1918* (Kraków: Universitas, 2003), s. 153. Polskie tłumaczenie tekstu zob. *Paryż i artyści polscy*, s. 82. Drugi artykuł Baslera z „Montjoie!” dotyczył roli marszandów i kolekcjonerów w formowaniu gustów publiczności; zob. Adolf Basler, „Les Arts Plastiques”, *Montjoie!*, nr 9-10 (1913), s. 12.

21. Adolf Basler, [wstęp], w: *Die Neue Kunst*, kat. wyst., (Wien: Chwala, 1913), s. 1–4.

22. *III. Juryfreie Kunstschau. Berlin 1912. 26. November – 31. Dezember*, Kunsthaus Lepke, Potsdamerstr. 123, kat. wyst., (Berlin: Verlag Reuss & Pollack, 1912).

czasie w Paryżu²³, co z pewnością stało się z inicjatywy Baslera, który pełnił rolę osoby odpowiedzialnej za sprzedaż prezentowanych prac²⁴. Rzeźbiarz ekspozycją wówczas cztery dzieła: *Zeichnung, Akt, Frau mit gekreuzten Beinen*²⁵, *Frauenkopf*²⁶. Pierwszą i drugą pracę wyceniono na 150, pozostałe odpowiednio na 1000 i 5000 marek²⁷. Wbrew temu, co podała w katalogu Cynthia Naldeman, wystawa nie stanowiła jedynie pokazu „paryskiej sztuki”²⁸. Prezentowała przede wszystkim obrazy i rzeźby czołowych awangardowych artystów niemieckich, a prace działających we Francji malarzy i rzeźbiarzy zostały doń dołączone. Ogromna ekspozycja, obejmująca 879 dzieł, miała zaznajomić niemiecką publiczność ze sztuką twórców aktywnych przede wszystkim w Berlinie, ale także w Darmstadcie, Dreźnie, Hanowerze czy Lipsku (wystawiali m.in.

César Klein, Wilhelm Morgener, Arthur Segal, Georg Tappert). Wśród eksponujących wówczas artystów francuskich znaleźli się malarze (m.in. Émile-Othon Friesz, Frank Burty Haviland, Fernand Léger, André Lhote, Pablo Picasso) oraz rzeźbiarze (m.in. Charles Despiau i Aristide Maillol).

Obecność na *III. Juryfreie Kunstschau* mniej znanych malarzy i rzeźbiarzy polskich bez wątpienia miała służyć zwróceniu na nich uwagi publiczności i potencjalnych nabywców. Dzieła Nadelmana, który już wówczas cieszył się dużym uznaniem, wyceniono wysoko. Dla porównania cztery zaprezentowane na wystawie rysunki Maillola kosztowały 120 marek każdy, natomiast trzy brązy Despiau (*Paulette, Kopf, Bacchantin*) od 1000 do 1200 marek, a więc również nie dorównywały cenie *Głowy kobiecej* Nadelmana,

23. Wedle katalogu *III. Juryfreie Kunstschau* byli to: Reno Hassenberg (poz. 256: *Stilleben*, poz. 257: *Ansteigende Strasse*, poz. 258: *Corsiches Dorf*), Mojżesz Kisling (poz. 382: *Stilleben*, poz. 383: *Landschaft aus der Bretagne*, poz. 384: *Mädchenkopf*), Zofia Lewicka (poz. 469: *Landschaft I*, poz. 470: *Landschaft II*, poz. 471: *Stilleben*), Szamaj Mondszajn *vel* Simon Mondzain (poz. 551 *Lesender Mann*).

24. Wystawę, jak czytamy w katalogu, organizowało Vereinigung Bildender Künstler E. V. Pod krótkim tekstem podpisali się artyści – jego członkowie, którzy, być może, byli także organizatorami i uczestnikami ekspozycji: Hermann Sandkuhl, Georg Tappert, Joachim von Bülow, Jenny Schweminski, Max Rappaport, Gottlob Moré, Rudolf Stumpf, Wilhelm Beinhdorf. Wątpliwe jednak, by – jak przypuszczała Pick Keobandith – Basler pełnił funkcję sekretarza tego niemieckiego stowarzyszenia; zob. Pick Keobandith, „Vers une modernité teintée de classicisme”, w: *Elie Nadelman. Les années parisiennes 1904–1914*, kat. wyst., Galerie Piltzer (Paris: Au même titre, 1998), s. 18. Jako handlarz sztuką Basler prawdopodobnie współpracował z berlińskim Kunst-Auctions-Haus Rudolpha Lepkego, gdzie miała miejsce wystawa, dlatego też uczyniono go odpowiedzialnym za sprzedaż prac.

25. Identycznie zatytułowane dzieło wystawiano rok później w Galerie Miethke. Reprodukacja tej odlanej w brązie pracy, jak zauważyła Agnieszka Dziki, znalazła się w artykule Baslera z 1912 r. obok fotografii innej rzeźby, należącej do Aleksandra Natansona (zob. il. 9); obie wystawiono w Galerie Druet w roku 1909. Zob. Dziki, „Dwie nieznane głowy idealne Eliasza Nadelmana”, s. 45. Wspomniany artykuł krytyka: Adolf Basler, „Eli Nadelman”, *Sztuka* [Lwów], t. 1, z. 2 (1912), s. 73.

26. Zob. *III. Juryfreie Kunstschau*, poz. 568–571.

27. W katalogu wystawy nie podano technik. Z ceny i tytułów można wnosić, że dwie pierwsze prace były rysunkami, a dwie ostatnie rzeźbami.

28. Cynthia Nadelman, „Chronologia życia i twórczości Eliego Nadelmana (uaktualniona)”, w: *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...*, s. 95.

najpewniej wykonanej w marmurze²⁹. Warto dodać, że w grudniu 1912 r., czyli w czasie trwania ekspozycji w Kunsthau Lepke, Adolf Basler był w Berlinie, gdzie wygłosił dwuczęściowy wykład. W pierwszej części, jak czytamy we francuskim piśmie „Gil Blas”, mówił o konwencjach w sztuce, w drugiej o nowych kierunkach (od Cézanne’a do kubizmu). Prawdopodobnie przedstawił niemieckiej publiczności fragmenty swoich artykułów, treść odczytu pokrywała się bowiem z tematyką podejmowaną przez niego w publikowanych tekstach. Można wierzyć informacji, że wystąpienie Baslera, uznanego za znakomitego krytyka sztuki i poważnego wykładowcę, spodobało się niemieckiej publiczności³⁰. Być może krytyk wspominał nawet o Nadelmanie, którego wraz z innymi artystami z kolonii polskiej lansował, a jego pracami handlował.

Gdy w roku 1913 „Gil Blas” rozpisało ankietę dotyczącą sztuki polskiej, Adolf Basler przedstawił się jako ten, który w czasopismach wychodzących w jego kraju bronił młodych polskich artystów (il. 7). Jak twierdził, przede wszystkim walczył o Eliego Nadelmana, uznając go za jednego z najlepszych rzeźbiarzy, oraz o Józefa Pankiewicza i jego uczniów (był pierwszym marszandem Mojżesza Kislinga)³¹. „Jeżeli sztuka polska nie zgnuśnieje do szczytu dzięki obskurantyzmowi naszej krytyki artystycznej i tyranii partaczy najgorszych, którzy zawojowali wszystkie Pałace Sztuki w Polsce, to zawdzięczać będzie tej falandze malarzy i rzeźbiarzy polskich z Paryża, którzy wyrwą z zaściankowości sztukę plastyczną w Polsce i wprowadzą ją na szerokie gościńce Europy” – pisał w polskiej prasie rok



7 Artykuł Adolfa Baslera *Les Arts. La peinture polonaise* w „Gil Blas” 1913, nr 13218 (30 IV), s. 4

wcześniej³². Konserwatywni krytycy krajowi, broniący przed obcymi wpływami i nowymi prądami sztuki polskiej, narodowej, byli wówczas szczególnie nieprzychylnie nastawieni do malarzy i rzeźbiarzy z Polski aktywnych we Francji.

29. Zob. III. *Juryfreie Kunstschau*, poz. 507–509.

30. Les Autres, „Les Arts. A Berlin”, *Gil Blas*, nr 13097 (26 XII 1912), s. 4. Prawdopodobnie te same wykłady, które wygłosił w Berlinie, Basler przedstawił w Krakowie, dokąd zapewne przyjechał wprost ze stolicy Niemiec pod koniec grudnia 1912 r. W sobotę 11 I 1913 r. o godzinie piątej po południu w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych wygłosił odczyt *Malarstwo francuskie od Cézanne’a do kubistów*; zob. „Odczyt”, *Nowa Reforma*, nr 11 (8 I 1913), s. 2; „Kronika”, *Czas*, nr 17 (11 I 1913), s. 2. Wykład został skrytykowany w piśmie „Rydwan”; zob. „Propaganda kubizmu”, *Rydwan*, t. 2 (XI–XII 1912), s. 170.

31. Adolf Basler, „Les Arts. La peinture polonaise”, *Gil Blas*, nr 13218 (30 IV 1913), s. 4.

32. Adolf Basler, „Paryski Salon Jesienny. II”, *Literatura i Sztuka*, nr 32 (1912), s. 2 (dod. do *Nowej Gazety*, nr 531).

Elie Nadelman pojawił się w Paryżu prawdopodobnie pod koniec 1904 r. Dołączył wówczas do międzynarodowego środowiska École de Paris złożonego głównie z obcokrajowców, którzy coraz tłumniej przyjeżdżali nad Sekwanę, wyjątkowo licznie z Europy Środkowo-Wschodniej, ale też z Południowej. Znajdziemy wśród nich także rzeźbiarzy oraz „rzeźbiących” malarzy, m.in. Bolesława Biegasa, Jana Lamberta-Ruckiego, Edwarda Wittiga, a od roku 1913 Xawerego Dunikowskiego, Jacques’a Lipchitza (Chaim Jakow Lipszyc), Aleksandra Archipenkę, Léona (Leona, Lwa) Indenbauma, Oscara Miestchaninoffa (Oskar Mieszczaninow), Ossipa Zadkine’a (Osip Cadkin), Józsefa Csáky’ego, Constantina Brâncușiego, Otto Gutfreunda, Wilhelma Lehmbrucka, Pabla Gargalla, Manola (Manuel Martínez Hugué), Pabla Picassa, Amedea Modiglianiego³³. Podejmowane przez nich eksperymenty rzeźbiarskie były rozmaite. Wpływ rosnącego zainteresowania rzeźbą Afryki i Oceanii, uproszczone, kanciaste geometryczne kształty odnajdziemy w sztuce Josepha Csaky’ego (József Csáky), Amedea Modiglianiego i oczywiście Pabla Picassa. Wilhelm Lehmbruck, mieszkający nad Sekwaną w latach 1910–1914, utrzymujący kontakty z Rodinem, Archipenką i Brâncușim, wykonywał przede wszystkim akty kobiece, melancholijne, o wydłużonych kształtach nawiązujących do gotyku. Z kolei wystawiona na Salonie Niezależnych w roku 1910 rzeźba Brâncușiego *Śpiąca muza* (1909) zapoczątkowała abstrakcję organiczną, nawiązującą do form biologicznych.

W tym samym Salonie wziął udział urodzony w Kijowie Alexander Archipenko, członek Section d’Or, który w latach 1911–1913 stworzył szereg rzeźb (głównie aktów), skręconych i poruszonych, zaliczanych do pierwszych realizacji kubistyczno-futurystycznych. Z czasem jego prace stawały się coraz bardziej abstrakcyjne, złożone z przecinających się

geometrycznych brył. Archipenko jako jeden z pierwszych rzeźbiarzy połączył drewno i gips ze szkłem i żelazem. Jego wynalazkiem były wykonywane od 1912 r. „sculpto-peintres” – płaskorzeźby z drewna, metalu i papier maché, oprawione w ramy z gipsu i drewna. Swoje prace prezentował na paryskich Salonach Niezależnych i Jesiennym oraz w galerii „Der Sturm” Herwartha Waldena w marcu 1914 r. Do katalogu tej wystawy wstęp napisał Guillaume Apollinaire, przedstawiając artystę jako czołowego reprezentanta współczesnej rzeźby.

Rok wcześniej w berlińskiej galerii Waldena wystawiał wraz z czeską grupą Skupina wýtvarných umělců rzeźbiarz Otto Gutfreund, który w latach 1909–1910 uczył się w paryskiej Académie de la Grande Chaumière u Émile’a-Antoine’a Bourdelle’a. Paryż odwiedził ponownie w kwietniu 1914 r. i został we Francji do roku 1920. Wykonywał wówczas dynamiczne, ekspresyjne, często niemal abstrakcyjne prace, którym nierzadko nadawał formę płomieni.

W tym samym czasie we Francji wyraźnie widoczny był także nurt neoklasycyzy. Uczniowie Rodina oraz inni rzeźbiarze coraz częściej odchodzili od sztuki swego mistrza, opowiadając się przeciwko nadmiernemu rozbiciu formy i ekspresji na rzecz gładkich i jednolitych powierzchni, monumentalności i znakomicie opanowanej techniki³⁴. Aristide Maillol, odrzucając „emocjonalną” twórczość Rodina, zwrócił się w stronę klasycznej rzeźby greckiej i rzymskiej. Jego prace – powściągliwe, spokojne, o oszczędnych środkach wyrazu, syntetycznej formie, giętkiej i płynnej linii oraz szerokich powierzchniach – to przede wszystkim akty kobiece, czego najlepszym przykładem jest *Morze Śródziemne* (1905), wystawione na Salonie Jesiennym tegoż roku. Nurt neoklasycyzy w rzeźbie będą reprezentować chociażby Charles Despiau i Manolo, a spośród polskich rzeźbiarzy

33. Zob. Catherine Chevillot, *La sculpture à Paris. 1905–1914, le moment de tous les possibles* (Paris: Édition Hazan, 2017), s. 53.

34. Zob. Chevillot, *La sculpture à Paris*, s. 42–49; Małgorzata Szelągowska, „W cieniu mistrzów francuskich – polska rzeźba nowego klasycyzmu”, w: *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo, rzeźba, grafika, krytyka artystyczna. Materiały z konferencji naukowej, Toruń 21–23 września 2005*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski (Toruń: Interdyscyplinarne Koło Naukowe Doktorantów Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2006), s. 32–37.

działających w III Republice – Edward Wittig oraz Henryk Kuna³⁵.

Poszukiwania Eliego Nadelmana z paryskiego okresu, jak zauważyły wszystkie cztery autorki katalogu, były różnorodne i wyróżniały się na tle dokonanych wymienionych twórców. Jego drogę artystyczną wytyczał klasycyzm, jednak był to klasycyzm nowoczesny, reinterpretujący wzory antyczne, które Nadelman stylizował, nadając swoim rzeźbom i rysunkom dowolne pozy i formy, często sprowadzając je do niemal abstrakcyjnych, bardzo sumarycznych kształtów. Wiadomo, że rzeźbiarz ulegał wpływowi teorii poznanej w Monachium Adolfa Hildebranda postulującego czystość widzenia i formalną jedność dzieła, które w przyszłości stanowić będą podstawę tak zwanego nowego klasycyzmu w rzeźbie, a także działającego nad Sekwaną polsko-żydowskiego filozofa Mieczysława Goldberga (Mécislasa Golberga). Filozof był znany w środowisku awangardy paryskiej jako obrońca nowych rozwiązań w sztuce proponowanych przez jego

przyjaciela André Rouveyre'a oraz Henriego Matisse'a. Wykładnię poglądów Goldberga stanowiła rozprawa estetyczna *La Morale des Lignes*, wydana po jego śmierci w roku 1908. Pod wpływem Matisse'a, a także twórczości Rouveyre'a, którego rysunki wyróżniały się ekspresją linii i czystym kolorem, Goldberg podejmował problem znaczenia środków artystycznych przejawiających się w linii. Wiele miejsca poświęcił zasadności deformacji i autonomii rzeczywistości, którą – według niego – kreowała wizja twórcy³⁶. W pierwszym okresie swej działalności był zwolennikiem symbolizmu, od początku wieku wspierał powrót do klasycznej precyzji w twórczości poetyckiej, którą uprawiali Henri de Régnier oraz Jean Moréas (Ioannis A. Papadiamontopoulos)³⁷. Pisał z uznaniem o Pierre Puvis de Chavannesie i Arnoldzie Böcklinie. Zdaniem wielu współczesnych przedwczesna śmierć sprawiła, że Mieczysław Goldberg, do którego poglądów będą odwoływali się zarówno André Salmon, jak i Guillaume Apollinaire, nie został uznany

35. Nadelmana jako reprezentanta nurtu neoklasycznego w rzeźbie Basler przedstawił polskiej publiczności w przekrojowym artykule z 1910 r.; zob. Adolf Basler, „Rodin i rzeźba współczesna”, *Krytyka*, t. 2, z. 4 (1910) s. 241. Na tekst ten krytyk powołał się w artykule z 1912 r.; zob. Basler, „Eli Nadelman”, s. 72.

36. Idee Goldberga niewątpliwie wpłynęły też na poglądy Henriego Matisse'a. Echo poglądów filozofa odnajdziemy w tekście malarza „Notes d'un peintre”, *La Grande Revue*, nr 24 (1908), s. 731–745; przekład polski: „O malarstwie”, tłum. Stanisław Herstał, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. Elżbieta Grabka, Hanna Morawska (Warszawa: PWN, 1963), s. 92–102. Szczegółowe omówienie tekstów Goldberga dotyczących Matisse'a i Bourdelle'a zob. Xavier Deryng, „Les variations Golberg 2: La critique d'art”, w: *Mécislas Golberg (1868–1907). Passant de la pensée. Une anthropologie politique et poétique au début du siècle*, red. Catherine Coquio (Paris: Maisonneuve et Larose, 1994), s. 269–280. Linia krzywa i arabeska widoczne były w wykonywanych przez malarza rzeźbach, m.in. *La Serpentine* (1908). Matisse traktował Nadelmana niczym rywala, o czym świadczy cytowany niemal przez wszystkich badaczy zajmujących się twórczością rzeźbiarza napis u wejścia do pracowni francuskiego artysty: „Défence de parler de Nadelman ici”. Jednak Małgorzata Dąbrowska-Szelągowska słusznie zauważyła, że poszukiwania obu różniły się: Matisse interesował się linią przede wszystkim jako elementem dekoracyjnym, natomiast podejście Nadelmana było bardziej konceptualne; zob. Małgorzata Dąbrowska-Szelągowska, „Eli Nadelman – nowator czy bystry obserwator paryskiego życia artystycznego”, *Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności*, t. 63 (1999), s. 100.

37. Zob. Mécislas Golberg, „Deux poètes. Henri de Régnier et Jean Moréas”, *La Plume*, nr 356 (1904), s. 161–185.

za prekursora kubizmu³⁸. W katalogu ekspozycji w Wejman Gallery Ewa Bobrowska bardzo trafnie zwróciła uwagę na wczesne wypowiedzi Goldberga, który już w roku 1902 cykl swoich cotygodniowych wykładów poświęcił problemowi piękna w sztuce, będącego wynikiem żmudnych poszukiwań i studiów, a więc kwestii, która stała się również podstawowym zagadnieniem podjętym przez Eliego Nadelmana³⁹. Nadelman wprawdzie nie słuchał tych wykładów, ponieważ nie było go wówczas w Paryżu, niewykluczone jednak, że ich treść znał z czyjejś relacji. Rolę informatora mógł odegrać Adolf Basler, w latach 1904–1909 często jeżdżący do Monachium. Należy dodać, że Basler prezentowany był przez długi czas jako „uczeń” Goldberga, a przynajmniej wyznawca jego idei⁴⁰. Do Goldbergowskiej teorii linii krytyk nawiązywał w wielu sprawozdaniach z Salonów paryskich, pisanych w latach 1907–1913 głównie do „Literatury i Sztuki” (dodatku do warszawskiej „Nowej

Gazety”). Basler i Goldberg współpracowali z paryską „Sztuką” Antoniego Potockiego, w której znajdziemy też reprodukcje wczesnych prac Nadelmana. Wszyscy trzej mogli się więc spotkać się w redakcji pisma.

Pierwsze lata paryskiego życia Elie Nadelman spędził w swojej pracowni, gdzie – jak twierdził André Gide – żywił się gipsem i żył w izolacji⁴¹. Wykonywał wówczas setki rysunków twarzy, w których wykreślone cyrklem linie tworzyły zgeometryzowane płaszczyzny. Były to głównie rysunki głów kobiecych i akty, znajdujące także, jak zauważyła Agnieszka Dziki i inni badacze, odpowiednik w jego rzeźbach. W pracach tych nawiązywał do teorii Goldberga, traktując linię jako podstawowy środek artystyczny dzieła. Wczesna twórczość rzeźbiarska artysty, podejmująca także dialog ze starożytnością, nawiązująca do greckiej rzeźby z IV w. p.n.e., odznaczająca się uproszczoną formą, zredukowanym detalem i sinusoidalną stylizacją, zachwyliła Tadeusza i Aleksandra Natansonów, którzy

38. Zob. Xavier Deryng, „Guillaume Apollinaire et Mécislas Golberg: la critique d’art côté cour, côté jardin”, w: *Apollinaire critique d’art*, oprac. Béatrice Riottot el-Habib, Vincent Gille (Paris: Gallimard, 1993), s. 205.

39. Ewa Bobrowska „Luźne kartki o Nadelmanie, Golbergu i doskonałości formy”, w: *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...*, s. 21–26.

40. Jako ucznia „wolnościowego stoika Mieczysława Goldberga” przedstawił Adolfa Baslera znający dobrze obu Salmon; zob. André Salmon, *Piekło i raj. Życie Modiglianiego*, tłum. Julia Stabrowska, Maria Zenowicz (Warszawa: Czytelnik, 1965), s. 235; zob. też: Id., *L’Air de la butte* (Paris: Arcadia Édition, 2004), s. 153–156. Sprostowania wymaga informacja podana przez Agnieszkę Dziki, że Basler nie cenił wysoko symbolizmu, krytykując m.in. Arnolda Böcklina; zob. Dziki, „Elie Nadelman. Forma doskonała”, s. 18, przyp. 28; Ead., „Dwie nieznanne głowy idealne Eliasza Nadelmana”, s. 50, przyp. 6. Owszem, w artykule dotyczącym wystawy monachijskiej w roku 1904 krytyk rzeczywiście wyrażał się niepocholebnie o twórczości Böcklina, odcinając się tym samym od opinii Mieczysława Goldberga; zob. Adolf Basler, „Wrażenia ogólne z Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Monachium”, *Hasło*, nr 1 (1905), s. 38–43; francuska wersja: „L’Art allemand à Munich”, *L’Art décoratif* 6 (1905), s. 148–160. Nie oznacza to jednak, że nie doceniał symbolizmu w ogóle. Wręcz przeciwnie, wysoko go oceniał, zwłaszcza w literaturze, czemu dał wyraz m.in. w cyklu artykułów z roku 1910; zob. Adolf Basler, „Współczesna poezja francuska I–IV”, *Literatura i Sztuka*, nr 26 (1910), s. 2–3 (dod. do *Nowej Gazety* nr 450); nr 27 (1910), s. 2–3 (dod. do *Nowej Gazety* nr 462); nr 28 (1910), s. 2–3 (dod. do *Nowej Gazety* nr 486); nr 29 (1910), s. 2–3 (dod. do *Nowej Gazety* nr 498). Odrębny tekst poświęcił też Jeanowi Moréasowi; zob. Adolf Basler, „Klasyk symbolizmu francuskiego. (Glossy do studium o Jeanie Moréasie)”, *Museion*, z. 1-2 (1913), s. 96–109.

41. André Gide, *Dziennik*, tłum. i oprac. Joanna Guze (Warszawa: Krąg, 1992), s. 51.

stali się protektorami artysty. We wspomnieniach opublikowanych po II wojnie światowej Tadeusz Natanson przyznał, że nie pamięta kto zaprowadził go do atelier artysty⁴². Niewykluczone, że tą osobą był Adolf Basler, który znał Natansona osobiście od czasu współpracy z „La Revue blanche”, czyli od 1900 r. Od około roku 1909 Basler promował rzeźbiarza w prasie polskiej i francuskiej oraz zabiegał o wystawienie jego dzieł. Natansonowie z kolei wprowadzili artystę w krąg paryskich kolekcjonerów i mecenasów sztuki. Dzięki nim rzeźbiarz poznał Leo i Gertrudę Steińców; jako jeden z niewielu polskich artystów stał się uczestnikiem sobotnich spotkań przy rue de Fleurus⁴³. Bracia zapoznali Nadelmana również z publikującymi w prowadzonym przez nich „La Revue blanche” Octavem Mirbeau i André Gidem, którzy jako jedni z pierwszych zaczęli nabywać jego prace⁴⁴.

Nadelman kilkakrotnie wystawiał na Salonie Niezależnych (1907, 1913 i 1914) oraz na Salonie Jesiennym (1906, 1912 i 1913). W czasie pobytu nad Sekwaną doczekał się też dwóch znakomicie przyjętych ekspozycji indywidualnych. Zorganizowana

przy pomocy Tadeusza Natansona wystawa w Galerie Druet w 1909 r. (26 kwietnia – 8 maja) odniosła ogromny sukces. Nadelman zaprezentował wówczas 13 gipsowych modeli oraz 29 rzeźb i 100 rysunków aktów i twarzy, które wykonywał już od 1905 r. Ekspozycję oglądał André Gide. W swoim dzienniku pod datą 25 lub 26 kwietnia 1909 r. zapisał: „Nadelman rysuje przy pomocy cyrkla i rzeźbi łącząc ze sobą romby. Odkrył, że każdą krzywą ciała ludzkiego dopełnia jakaś odpowiadająca odwrotna krzywa. Harmonia jest więc oparta na teoretycznym rozumowaniu. Najbardziej zdumiewa, że Nadelman mimo to rysuje i rzeźbi z modelu. Jest młody i ma jeszcze czas, żeby uchwycić naturę. Przeraza mnie jednak artysta, wychodzący od uproszczeń; obawiam się, że nie dojdzie do złożoności, ale do komplikacji”⁴⁵. Niektóre prezentowane wówczas prace pochodziły z kolekcji Leo Steina, wielkiego entuzjasty sztuki Nadelmana, który także zakupił większość prezentowanych wówczas rysunków⁴⁶. Obok rysunków „geometrycznych” rzeźbiarz wykonywał prace rysunkowe inspirowane sztuką mistrzów renesansu (przykłady obu mieliśmy

42. Thadée Natanson, „Elie Nadelman”, w: Id., *Peints á leur tour* (Paris 1948: Albin Michel), s. 239.

43. Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, wstęp Paul Léautaud (Paris: Stock 1933), s. 108; zob. też rozdział *Les samedis des Steins*, s. 171–174.

44. Gide, *Dziennik*, s. 51.

45. Ibid., s. 51. Zob. też: Pierre Sichel, *Modigliani*, tłum. Maria Skibniewska (Warszawa: PIW, 1971), s. 189.

46. Zob. *The Steins Collect. Matisse, Picasso, and the Parisian Avant-Garde*, kat. wyst., San Francisco Museum of Modern Art, Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, Paris, Metropolitan Museum of Art, New York (San Francisco–New Haven–London: San Francisco Museum of Modern Art, Yale University Press, 2011), s. 110: il. 63 (rysunek Nadelmana przedstawiający głowę kobiety, ok. 1906), il. 64 (brąz *Stojąca kobieta*, ok. 1907) – oba reproduktowane dzieła należały do Leo Steina. Nadelman, warto dodać, był jedynym rzeźbiarzem, na którego dzieła zwróciła uwagę Gertruda Stein, w późniejszym czasie będąca także autorką artykułu o artyście; zob. Gertruda Stein, „Elie Nadelman”, *Larus*, nr 4 (1926), s. 19–20. Większość rysunków wystawionych w Galerie Druet zakupił Leo Stein, od którego z kolei nabył je marszand węgierskiego pochodzenia Joseph (József) Brummer. Brummer, z którym Adolf Basler współpracował, od roku 1909 prowadził butikową galerię przy bulwarze Raspail. Po wybuchu I wojny światowej przeniósł się do Nowego Jorku, gdzie otworzył galerię. Nadelman, który spotkał się z Brummerem w Stanach Zjednoczonych, odkupił swoje rysunki od marszanda; weszły one w skład wydanego w Nowym Jorku drugiego portfolio rzeźbiarza; zob. Kirstein, *The Sculpture of Elie Nadelman*, s. 18.

ELI NADELMAN.

W studium p. t. Rodin i rzeźba współczesna) miałam już sposobność wyrazić, dlaczego rozróżni sztukę z architekturą nie utrudnił swobody autonomicznej malarstwa, a rzeźbę natomiast skazał na upadek, czyniąc z niej najdowolniejsze rzemiosło w rękach nowoczesnych artystów, których sztukę indywidualistycznych zboczzeń od stylu, harmonii, piękna, unosi tam, gdzie i geniusze staczają się w przepaść absurdów.

Wzorem reszowania przeciwko tym absurdom w nowoczesnej plastyce jest sztuka Warszawiianina Nadelmana. W znakomity sposób określa on swój stosunek do sztuki naturalistycznej i własne dążenia w przedmowie do katalogu swych dzieł, wystawionych w r. 1910 w Londynie. Służyć może ona za manifest rodzącego się neo-klasycyzmu, względnie neo-hellenizmu w plastyce dzisiejszej, którego Nadelman jest wybitnym przedstawicielem. W następujący sposób brzmi to credo:

Powinno istnieć pomiędzy artystami porozumienie powszechne co do celów i zadań w sztukach plastycznych. Nie ma dziś porozumienia podobnego pomiędzy artystami i dlatego nie są oni w stanie tworzyć arcydzieł jak Panteon — które wymagają wysiłku zborowego.

I nie wie artysta dzisiejszy, co to jest dzieło sztuki i jaka winna być jego własna funkcja w sztuce.

Powiem najprzód kilka słów o Artystyce, a potem o Sztuce samej.

Nadszyszyko charakteryzuje artystę współczesnego pesymizmem, z jakim się on odnosi do rezultatów swojej sztuki. Czuje on, że ideały jego są nieokreślone, a intencje najczęściej fałszywe, nie urzeczywistniają się w dziele sztuki: Stąd jego zniechęcenie.

Zrazu jest pełen zaufania w swoją sztukę i w możliwość zrealizowania swoich ideałów. Widzi i czuje on piękno w Naturze i w sobie samym. Stara się je wyrazić w swej sztuce i przekonywa się, że rezultat jego jest daleki od usłowania. Ale się nie zniechęca. Wraca do swego dzieła z jeszcze większym zapłem i mimo to rezultat nie daje mu żadnego zadowolenia. Wraca znowu: za wszelką cenę chciałby przezwyciężyć trudności, ale środki, jakich używa, stoją temu na przeszkodzie.

Ogląda więc doskonałe dzieła sztuki, które mu przekazała Starożytność i ze zdziwieniem stwierdza, że talent artysty dorównał jego intencjom, osiągając taką pewność, taką doskonałość i taką harmonię w dziele.

nica się do pobudzenia myśli: rozum to stwarza, realizuje dzieło sztuki.

— Jest tylko jeden sposób pojmowania Sztuki plastycznej, inne nie istnieje. Skąd tedy pochodzą te rozmaite kierunki w Sztuce?

Istnieją dzieła sztuki prymitywne, słabo tylko przypominające naturę; są inne naturalistyczne, wierne kopie, naśladowania natury; wreszcie istnieją jeszcze dzieła sztuki, w których natura jest interpretowaną według praw, stworzonych przez samą sztukę, praw właściwych Artystyce, a niekiedy od natury. Oto skąd pochodzą te różnice:

Człowiek jest pod urokiem piękna natury; zbliża się do niej bez zrozumienia i zaczyna ją naśladować. Zrazu wyniki są z konieczności niedobre, ale z wolna kształtuje dzieła, w których naturalizm jest posunięty do granic ostatecznych.

Historycy sztuki utrzymują, że są to rozmaite rodzaje sztuki i że te różnice pochodzą z konieczności wywołanych charakterem poszczególnych epok. Jest to hipoteza błędna. Te różnice są jeno etapami, przez które człowiek musiał być przejść, by dotrzeć do prawdziwej Sztuki. Kieży w tym pochodzą artysta dochodzi do ostatecznego naturalizmu, wówczas przekonuje się o jakości



ELI NADELMAN.
Głowa.

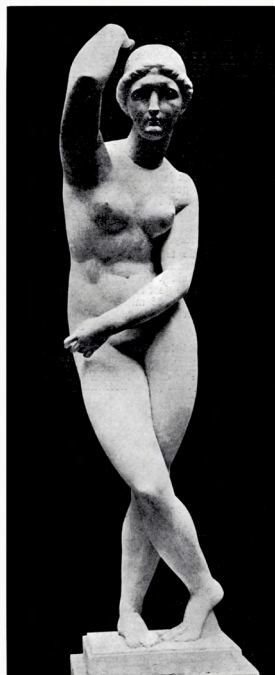
Odzież tedy tkwi błąd współczesnego artysty?

Oto: 1. Mniemam częstokroć, że każdy rodzaj piękna da się wyrazić w dziele sztuki plastycznej; gdy tymczasem w istocie jedynie piękno plastyczne można oddać środkami sztuki plastycznej.

2. Tworzy sobie fałszywe pojęcie o roli, którą intelektualistka odgrywa w tworzeniu dzieła sztuki. Zdaje mu się, że myśli świadoma nie tylko jest zbyteczną; ale nawet sprzeciwia się uczuciu. Myśli się, mniemając, że samo uczucie stwarza dzieło sztuki.

Tymczasem w istocie rzecz ma się zgoła przeciwnie. Samo uczucie nie buduje dzieła sztuki. Rola jego ogranicza się do następującej:

1) Por.: Korytko (1910 r.) i La Revue d'Europe et d'Amérique (1911, November); Rodin et la Sculpture moderne.
2) Neo-hellenizm jest tylko jedną z odmian neo-klasycyzmu, w którym mieszczą się i neo-egipski i neo-asyjski, i neobudowy i neo-gotycki, a nawet neo-muralski kierunki. Zapadło to w zgodzie z epoką bez własnego stylu.



ELI NADELMAN.
Figura.



ELI NADELMAN.
Figura.
Własciciel: p. Aleksander Natanson.

8 Artykuł Adolfa Baslera „Sztuka” (1912, t. 1, z. 2, s. 72) z reprodukcją rzeźby Eliego Nadelmana *Głowa* (Nokturn)

9 Reprodukcje dwóch rzeźb Eliego Nadelmana – *Figury* (*Kobiety ze skrzyżowanymi nogami*) i *Figury* (*Stojącej kobiety*) ilustrujące artykuł Adolfa Baslera *Eli Nadelman* w lwowskim piśmie „Sztuka” (1912, t. 1, z. 2, s. 73)

74

ELI NADELMAN

swich wysiłków. I oto widzi, że nie jest twórcą w prawdziwym tego słowa znaczeniu, kopiując niewolniczo rzeczy już istniejące i że wnosi do dzieł, które tworzy, ideały, który je utwierdza, jako dzieła sztuki. Wówczas dopiero zaczyna rozmyślać nad zagadnieniami:

Co to jest Sztuka?
Co to jest Piękno?
Co to jest Doskonałość?

Może tutaj przedstawić całego procesu, przez jaki umysł jego musi przejść, zanim dojdzie do jedynie możliwej, do jedynie prawdziwej odpowiedzi na te pytania. Ale rezultat jest następujący:

Artysta dochodzi do zrozumienia narazicie, że pierwiastkiem, który wnosi piękno do Sztuki plastycznej jest logika, logika w konstrukcji form. Wszystko, co logiczne, jest pięknem, a wszystko, co niemi, jest nieuniknionie brzydkiem.

Dajmy przykład najprostszy: dwie linie proste, które się wzajemnie podtrzymują, a ten samemu równoważą: A, mają już w sobie piękno, bo są umieszczone logicznie.

Gdy jednak znieśmy tę równowagę, tak, że między obiema liniami nie będzie już związku logicznego, wówczas piękno zniknie.

A mówiąc o liniach, nasuwa się pytanie: Co to jest forma? Co to jest forma doskonała?

Artysta przekonuje się narazicie, że jedynie linie, które mają treść, są doskonałe, a linie bez treści nie mogą zawierać doskonałości.

Za każdym razem kawałek sznurka porzucony na ziemię stwarzy linie kręte bezładnie; czy można nazwać te linie przypadkowe, te formy przypadkowe liniami albo formami doskonałymi?

Bynajmniej; te formy, pozbawione treści, nie wyrażają doskonałości.

Jednakże, jeśli weźmiemy ten sam kawałek sznurka i obwiedziemy nim przestrzeń możliwie największą, otrzymamy koło i oto w jednej chwili mamy linię treściwą, ekonomiczną, doskonałą, to znaczy, zawierającą w sobie idee doskonałości.

Odtąd li tylko formy treściwe są doskonałymi. I oto teraz widzi artysta wolną drogę przed sobą.

Posiadając przez logikę sztukę budowania, posiadając idee formy doskonałej; to znaczy treściwej, może budować swe dzieło spokojnie, będąc pewnym, że budując je formami doskonałymi, mając ułożone te formy we wzajemnych stosunkach logicznych, wysunie z nich piękno. Już nie jest niewolnikiem Natury, ponieważ nawet zapożyczając od niej tematu dla swego dzieła, nie naśladowuje już tego przedmiotu, lecz interpretuje go swymi własnymi środkami.

A nawet może tworzyć przedmioty, nie istniejące w naturze, n. p. Architektury. I nawet w tym wypadku będzie bliższym natury, niż przedtem, kiedy ją naśladował niewolniczo. Teraz jest bliższym treści natury, albowiem natura sama posługuje się formami treściwymi, logiką w budowie swych form.

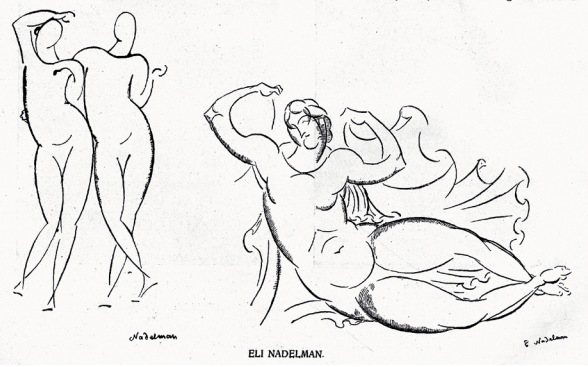
Teraz może wypowiadać się swobodnie mową Natury, gdy tymczasem przedtem starał się napróżno powtarzać znaki, z których treści niezdawał sobie sprawy”.

Zdaje mi się, że te własne słowa Nadelmana najlepszym będą komentarzem jego sztuki, a zarazem wyższą rację jej istnienia. Pomijając niezapobiegane słuszone zdanie o prymitywizmie, jest to poniekąd filozofia sztuki, która wyznaje lepszą część młodych malarzy i rzeźbiarzy polskich, żyjących w Paryżu.

Adolf Basler.

3) Rzeźby i rysunki Nadelmana znajdują się w następujących zbiorach: w Paryżu, w kolekcjach pp. Aleksandra Natanson, André Gilla, Ościana Mirbeau, Sienna, Harilauna, Roman Coulloua; w Londynie: w Galerii Patersona i w p. Tytusa; w Polsce: w zbiorach p. Władysława Koscielskiego w Mitosławiu.

10 Reprodukcje dwóch rysunków Eliego Nadelmana ilustrujące artykuł Adolfa Baslera *Eli Nadelman* w lwowskim piśmie „Sztuka” (1912, t. 1, z. 2, s. 74)



ELI NADELMAN.

okazję zobaczyć w Wejman Gallery). Jako ucznia Francesca Primaticcia i – co zaskakujące – karykaturzystę (być może teoretyk miał na myśli widoczne w dziełach Nadelmana zniekształcenia) przedstawił artystę Jean-Louis Vaudoyer⁴⁷. W Galerie Druet dzieła Nadelmana oglądał (prawdopodobnie przyprowadzony tu przez Adolfa Baslera) Alfred Stieglitz przebywający w Paryżu wiosną 1909 r., który wywiózł serię rysunków artysty z myślą zorganizowania ekspozycji w nowojorskiej galerii „291”. Do wystawy wprawdzie nie doszło i rysunki wróciły do Europy w roku 1910, ale dzięki inicjatywie Stieglitza (i być może Baslera) Nadelman opublikował swoją pierwszą wypowiedź teoretyczną w piśmie „Camera Work” w 1910 r.⁴⁸

Kolejną obszerną wypowiedź artysty znajdziemy w katalogu wystawy w londyńskiej Paterson Gallery w 1911 r., gdzie rzeźbiarz miał następną indywidualną ekspozycję. Pokazał wówczas dziesięć marmurowych

głów o misternie ułożonych włosach, idealizowanych, gładkich, wykorzystujących linię jako podstawowy środek ekspresji. Wszystkie wystawione prace zakupiła Helena Rubinstein, która odtąd stanie się mecenaszką rzeźbiarza. Fragment wypowiedzi Nadelmana z angielskiego katalogu został przytoczony przez Adolfa Baslera w lwowskiej „Sztuce”, w artykule poświęconym rzeźbiarzowi (il. 8–10). Tekst odwołujący się do Goldbergowskiej teorii jest swoistym *credo* twórcy, w którym przypisuje on formie największą, determinującą dzieło sztuki wartość⁴⁹ (il. 11–13). W ślad za Goldbergiem i Nadelmanem także Basler był przeciwny wiernemu kopiowaniu natury, opowiadając się za dziełem sztuki wynikłym z „logicznej konstrukcji form”, których najdoskonalszym wyrazem była linia⁵⁰. W przypisie, którym Basler opatrzył swój tekst, znalazła się obszerna informacja o kolekcjach zawierających prace rzeźbiarza: „Rzeźby

47. Jean-Louis Vaudoyer, „Petites expositions”, *La chronique des arts et de la curiosité*, nr 9 (1909), s. 150–151 (dod. do *Gazette des Beaux-arts*).

48. Zob. Barbara Haskell, „Statement of Aesthetic Principles. Camera Work”, w: *Elie Nadelman. Sculptor of Modern Life*, s. 39. Adolf Basler czytał założone przez Alfreda Stieglitza w roku 1903 pismo „Camera Work”, które opublikowało nie tylko manifest Nadelmana (1910, nr 32, s. 41), lecz także artykuły poświęcone Matisse’owi i Picassowi. Basler razem z Frankiem Burty Havilandem przetłumaczył (zapewne z zamiarem opublikowania tekstu w piśmie francuskim) zamieszczony w „Camera Work” artykuł Maksa Webera poświęcony czwartemu wymiarowi; zob. Max Weber, „The Fourth Dimension from a Plastic Point of View”, nr 31 (1910), s. 25. Drugi artykuł Webera: „Chinese Dolls and Modern Colorists”, *Camera Work*, nr 31 (1910), s. 51. Egzemplarz pisma z tekstami Webera Basler pożyczył Apollinaire’owi, który zwlekał ze zwrotem; zob. Paryż, Bibliothèque Nationale de France (dalej: BNF), Département des manuscrits, Guillaume Apollinaire. Correspondance I. Lettres reçues. I–A. Beau, list Baslera do Apollinaire’a z 11 XII 1911, k. 287. Zob. też: Peter Read, „Apollinaire et Adolphe Basler: passeurs culturels franco-polonais, médiateurs sans frontières”, *Europe* 94, nr 1043 (2016), s. 211.

49. Basler, „Eli Nadelman”, s. 72–74. Ten sam tekst krytyk opublikował rok później; zob. Adolf Basler, „Salony paryskie II”, *Literatura i Sztuka*, nr 17 (1913), s. 3 (dod. do *Nowej Gazety* nr 282); przedruk w: *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...*, s. 90–91. Rękopis tekstu znajduje się w materiałach Tadeusza Rutowskiego, redaktora naczelnego lwowskiej „Sztuki”; zob. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 13408/III: Papiery Tadeusza Rutowskiego związane z jego pracą redaktorską, Archiwum czasopisma „Sztuka”, fragmenty rękopisów w lwowskim TPSP, k. 141–155.

50. W roku publikacji artykułu Basler (jako Adolf Grajzler) i Nadelman (jako Elias Praksytelman) zostali sportretowani w noworocznej Szopce wystawionej przez paryskie Towarzystwo Artystów Polskich; zob. Halina Ostrowska-Grabska,

i rysunki Nadelmana znajdują się w następujących zbiorach: w Paryżu w kolekcjach p. Aleksandra Natanson, Andre Gide'a, Octave'a Mirbeau⁵¹, [Leo] Steina, Havilanda⁵², Romana Coolusa⁵³; w Londynie: w galerii Patersona⁵⁴ i u p. Tytusa⁵⁵; w Polsce: w zbiorach p. Władysława Kościelskiego w Miłosławiu⁵⁶. Warto zwrócić uwagę na ostatnią z wymienionych przez Baslera osób. Władysław Kościelski (1886–1933) – poeta, wydawca i mecenas sztuki należał do współzałożycieli paryskiego Towarzystwa Artystów Polskich, które hojnie dotował. Eliego Nadelmana, członka

i współzałożyciela tegoż towarzystwa, poznał najprawdopodobniej około 1911 r. podczas pobytu we Francji. Kościelski należał też (razem z Ludwikiem Hieronimem Morstinem) do grona założycieli pisma „Museion”, z którym Adolf Basler współpracował, zamieszczając wiele istotnych tekstów⁵⁷. Pismo ukazywało się w latach 1911–1913, początkowo w Paryżu, a następnie w Krakowie. Broniło klasycznych wartości powiązanych przede wszystkim z helleńską tradycją, stojąc w opozycji do niespokojnej estetyki modernizmu. Jak można przypuszczać, ówczesna twórczość Eliego

Bric à brac 1848–1939 (Warszawa: PIW, 1978), s. 110, 129. Trzy przedstawienia odbyły się 20 i 27 I oraz 3 II w sali Padeloup przy rue des Ursulines 10. Rzeźbiarz brał też udział w ekspozycjach organizowanych przez TAP, m.in. w wystawie 50 przeznaczonych do rozlosowania prac artystów nieżyjących i współczesnych w Galerie des Champs-Élysées (20–29 I 1913).

51. Jak podaje Pick Keobandith, rysunek artysty *Nu debout* ze zbiorów Octave'a Mirbeau został sprzedany na drugiej aukcji kolekcji pisarza, która odbyła się 21 III 1919 r.; zob. Keobandith „Elie Nadelman stérile copier des Grecs?”, w: *Elie Nadelman. Les années parisiennes*, s. 25.

52. Najpewniej chodziło o Franka Burty'ego Havilanda, malarza i kolekcjonera, dobrego znajomego Baslera.

53. Właśc. René Max Weill, dramatopisarz, bliski współpracownik „La Revue blanche”, znający dobrze Aleksandra i Tadeusza Natansonów, z których podszeptu zapewne nabył dzieła polskiego rzeźbiarza.

54. Chodzi o Paterson Gallery, gdzie artysta miał indywidualną ekspozycję.

55. Mowa o pierwszym mężu Heleny Rubinstein – Edwardzie Titusie.

56. Basler, „Eli Nadelman”, s. 74, przyp. 1. W sprawozdaniu z paryskich Salonów (Adolf Basler, „Salony paryskie II”, s. 3) do przytoczonego w lwowskiej „Sztuce” wykazu kolekcjonerów dzieł Nadelmana dodał „p. Gartenberga”. Zapewne był to Wolko (Wilhelm) Gartenberg z Wiednia, który w roku 1930 oferował Muzeum Narodowemu w Warszawie dwie marmurowe głowy Nadelmana; zob. Dziki, „Dwie nieznanne głowy idealne Eliasza Nadelmana”, s. 50, przyp. 1.

57. Władysław Kościelski wspierał finansowo „Museion” (numery 1–9). Od lipca 1911 r. pismo wydawano w Krakowie, a wraz z odejściem jego dobroczyńcy kierownictwo artystyczne powierzono Wacławowi Borowskiemu. W „Museionie” wiele miejsca poświęcano przede wszystkim literaturze francuskiej, zwłaszcza twórczości symbolistów, których utwory publikowano w przekładach Kościelskiego, Bronisławy Ostrowskiej i Stanisława Miłaszewskiego; zob. Marian Stala, „Instynkt harmonii. (Wokół programu estetycznego «Museionu»)”, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie*, z. 39 (1980), s. 121–143. Zob. też: Andrzej Biernacki „Kościelski Władysław August”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 19 (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1968-1969), s. 426–427; Maria Bobrownicka, „Le «Museion»”, w: *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de*



14 Pocztówka z reprodukcją rysunku Eliego Nadelmana *Głowa kobiety* wydana przez redakcję „Die Aktion”, ok. 1915. Fot. <https://picclick.de/13702937-Frauenkopf-fuer-die-Aktion-gezeichnet-von-363884595010.html>



15 Okładka katalogu wystawy w monachijskiej galerii Neue Kunst Hansa Goltza (wrzesień – październik 1919)

Nadelmana przypadła do gustu Kościelskiemu, który prawdopodobnie nabył prace rzeźbiarza w czasie pobytu w Paryżu, być może korzystając z pośrednictwa Baslera⁵⁸. Badania nad losami jego kolekcji zapewne wzbogaciłyby skąpe informacje dotyczące dzieł Nadelmana w polskich zbiorach⁵⁹.

Ponadto prace rzeźbiarza wchodziły w skład kolekcji filozofa i historyka sztuki Bronisława Krystalla (1887–1983), który gromadził także rzeźby klasycyzujących twórców, takich jak Henryk Glicenstein, Henryk Kuna, Edward Wittig i August Zamoyski⁶⁰. Dodać należy, że Basler również posiadał zbiór prac

la première guerre mondiale, red. Liliane Brion-Guerry, t. 2: *Travaux et Documents Inédits* (Paris: Klincksieck, 1971), s. 1151–1158 (Collection d'esthétique, 9).

58. Na temat kolekcji Władysława Kościelskiego w dawnym pałacu Mielżyńskich w Miłosławiu, gdzie zamieszkał po powrocie do kraju zob. Tomasz F. de Rosset, „By skreślić historię naszych zbiorów”. *Polskie kolekcje artystyczne* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2021), s. 406.

59. Jak podaje Ziemińska, w Muzeum Narodowym w Warszawie znajdują się jedynie dwie prace Nadelmana: *Portret chłopca* (terrakota, 1903) oraz *Studium głowy kobiety* (rysunek tuszem, ok. 1906–1907); zob. Ziemińska, „Wielki Nieobecny. Nadelman w Polsce”, s. 8, przyp. 12.

60. Kościelskiego i Krystalla jako kolekcjonerów dzieł Nadelmana wymienia Agnieszka Dziki; zob. Dziki, „Elie Nadelman. Forma doskonała”, s. 17, przyp. 13. Na temat kolekcji Bronisława Krystalla zob. de Rosset, „By skreślić historię naszych zbiorów”, s. 390–391; *Bronisław Krystall. Testament*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, red. Katarzyna Mączewska, Krzysztof Załęski (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2015). W zbiorach Krystalla znajdowały się dwie rzeźby Nadelmana: poz. 78 – *Posąg stojącej kobiety w udrapowanej szacie (Tancerka)*, 1912–1913, odlew z brązu; poz. 79 – *Głowa kobieca*, ok. 1909, marmur biały. Obie prace będące depozytem od 1939 r. zostały wydane właścicielowi – pierwsza w 1962 r., druga w 1948 r.; obecne miejsce przechowywania obu rzeźb nie jest znane; zob. Joanna Torchała, [nota], w: *Bronisław Krystall. Testament*, s. 283; Milena Woźniak-Koch, „Bronisław Krystall. Warszawski kolekcjoner początku wieku”, w: *Kolekcjonerstwo polskie XX i XXI wieku. Szkice. Materiały konferencji zorganizowanej w 2014 roku przez Zakład Muzealnictwa Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*, red. Tomasz F. de Rosset

Nadelmana. W roku 1911, w liście do Tadeusza Rutowskiego przedstawił się jako ten, który wśród innych dzieł, trudni się sprzedażą prac polskich artystów, obok Nadelmana, wymieniając Jana Peskego, Eugeniusza Zaka i Wacława Żaboklickiego⁶¹. Trzy rysunki rzeźbiarza z jego kolekcji zostały pokazane w sekcji prezentującej dzieła artystów żydowskich na wystawie *Twentieth Century Art. A Review of Modern Movements* w londyńskiej Whitechapel Gallery w roku 1914⁶². Ekspozycję zorganizował malarz David Garshen Bomberg, jeden z czołowych pionierów brytyjskiego modernizmu. Rok wcześniej razem

z rzeźbiarzem Jacobem Epsteinem odwiedził on Paryż, by wybrać prace na planowaną wystawę⁶³. Widział się wówczas z Pablem Picassem, André Derainem, Maksym Jacobem i Amedeo Modiglianem. Można przypuszczać, że spotkał się również z Adolfem Baslerem, od którego otrzymał nie tylko wspomniane rysunki rzeźbiarza, ale także prace Mojżesza Kislinga i Julesa Pascina (Julius Mordecai Pincas)⁶⁴.

To za sprawą Adolfa Baslera współpracującego z francuskim pismem „Montjoie!”⁶⁵ oraz z niemieckim „Die Aktion”⁶⁶ redakcje tychże pism zamieszczały reprodukcje prac Eliego Nadelmana, co niewątpliwie

et al. (Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, 2015), s. 144–156.

61. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.13433/II: Korespondencja Tadeusza Rutowskiego z lat 1879–1918. Listy A–Bi, list Adolfa Baslera z 25 IX 1911, k. 277–278.

62. Nadelman, „Chronologia życia i twórczości Eliego Nadelmana (uaktualniona)”, s. 96.

63. Chevillot, *La sculpture à Paris*, s. 64, 82.

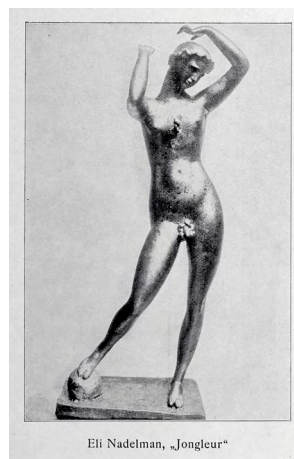
64. Zob. *Twentieth Century Art. A Review of Modern Movements*, kat. wyst., Whitechapel Art Gallery (London: Penny and Hull, 1914). Jak odnotowano w tymże katalogu, ze zbiorów Adolfa Baslera pochodziły następujące prace: Mojżesza Kislinga (poz. 251: *Woodcut*; poz. 269: *Still Life*; poz. 271: *St. Germain en Laye*), Jules’a Pascina (poz. 282: *Drawing*), Eliego Nadelmana (poz. 280, 289, 296: *Drawings*). Wystawa miała na celu zaprezentowanie rozwoju twórczości przede wszystkim młodszego pokolenia artystów brytyjskich oraz prac obcokrajowców działających w Wielkiej Brytanii; zob. „Introduction”, w: *Twentieth Century Art*, s. 3–5. Dzieła eksponowano w czterech grupach. W sekcji rzeźbiarskiej prace pokazali m.in. Henri Gaudier-Brzeska i Jacob Epstein, w malarskiej m.in. Vanessa Bell, Duncan Grant, John Nash. We wstępie nie znajdziemy wyjaśnienia, dlaczego osobny dział wystawy stanowiły prace artystów pochodzenia żydowskiego, w którym obok Nadelmana, Kislinga i Pascina zaprezentowano także dzieła m.in. Davida Bomberga, Horace’a Brodsky’ego, Marka Gertlera, Amedea Modiglianego. Wiadomo jednak, że organizatorem działu był Bomberg, imigrant urodzony w żydowskiej rodzinie, dorastający w Whitechapel, wschodniej dzielnicy Londynu, którą zamieszkiwała liczna diaspora żydowska.

65. „Montjoie!”, w którym obok Apollinaire’a, Baslera i Salmona wspierające awangardę teksty drukowali także Alexandre Mercerau czy Maurice Raynal, było pismem założonym przez Ricciotta Canuda, wychodzącym w latach 1913–1914. Reprodukcje prac Nadelmana znajdziemy w roczniku 1913: nr 4, s. 4 (rysunek głowy kobiety), nr 9-10, s. 7 (rysunki dwóch głów), nr 11-12, s. 1 (rzeźba).

66. W roku 1913 Adolf Basler został paryskim korespondentem pisma niemieckiego „Die Aktion”. Jak informowało „Gil Blas”, jego współpraca z awangardowymi tytułami francuskimi „La Plume” i „Montjoie!”, a także fakt, że był organizatorem



16 Okładka katalogu wystawy w monachijskiej galerii Neue Kunst (sierpień – wrzesień 1913)



17 Elie Nadelman, *Żongler*, ok. 1912. Repr. wg *Neue Kunst. Katalog der II. Gesamtausstellung. Neue Kunst Hans Goltz, München / Odeonplatz nr 1, August – September 1913* (München, 1913), s. 121

służyło przyciągnięciu uwagi potencjalnych kolekcjonerów i marszandów⁶⁷. Redakcja „Die Aktion” wypuściła serię pocztówek z reprodukcjami prac twórców wspieranych przez pismo (wśród nich byli czołowi awangardowi artyści niemieccy i czescy, tacy jak Ludwig Meidner, Hans Richter i Georges Kars). *Postkarte* z najczęściej powielanym rysunkiem Nadelmana (włączonym do albumu *Vers la beauté plastique*) ukazała się około 1915 r. (il. 14). W tym czasie rzeźbiarz przebywał już w Stanach Zjednoczonych, zapewne więc Baslerowi, który interesował się sztuką artysty jeszcze w okresie I wojny światowej, zawdzięczał dalsze lansowanie swej

twórczości na kontynencie europejskim. W grudniu 1915 r. Arvid Fougstedt, zaprzyjaźniony z Adolfem Baslerem szwedzki malarz, odwiedził krytyka w jego paryskim mieszkaniu przy 4 rue des Chartreux, w VI dzielnicy. Wśród przechowywanych tu prac, którymi Basler obracał – dzieł André Deraina, Mojżesza Kislinga, Rogera de La Fresnaye’a, Marie Laurencin, Jules’a Pascina – znajdowały się też rysunki Eliego Nadelmana⁶⁸. To prawdopodobnie z podszeptu Adolfa Baslera Hans Goltz włączył rzeźbę Nadelmana do jesiennej wystawy w 1919 r. Ekspozycja czynna była od września do października 1919 r. w prowadzonej przez

wielu wystaw, stanowiła gwarancję, iż nie będzie powtarzał „głupot” wypisywanych w prasie niemieckiej o ruchu intelektualnym we Francji; zob. „Les Arts. Die Aktion”, *Gil Blas*, nr 13338 (28 VIII 1913), s. 4. Ten niesygnowany tekst najprawdopodobniej napisał sam Basler. Tak uważał Herwarth Walden, który powołał się na artykuł, prosząc Guillaume’a Apollinaire’a o podobną informację propagującą berliński Salon Jesienny 1913 r.; zob. *Correspondance Guillaume Apollinaire Herwarth Walden (Der Sturm), 1913–1914*, red. Philipp Rehage (Caen: Lettres Modernes Minard, 2007), s. 72–73 (kartka pocztowa Waldena do Apollinaire’a, nr 23 z 10 X 1913).

67. Dwa rysunki kobiecych aktów Eliego Nadelmana ilustrowały artykuł Baslera w „Die Aktion”; zob. Adolf Basler „Aus dem Ideenreich der modernen Kunst”, *Die Aktion*, nr 38 (1913), szp. 895; na okładce tegoż numeru znalazł się rysunek głowy kobiety. Rysunki Nadelman odnajdziemy też w „Die Aktion” (1913, nr 41, szp. 965–966; 1915, nr 14-15, szp. 178). W 1915 na okładkę „Die Aktion” trafiła reprodukcja wykonanego piórkiem rysunku głowy kobiety o bardzo sumarycznie potraktowanych rysach (nr 31-32).

68. Arvid Fougstedt, „En visit hos Pablo Picasso”, *Svenska Dagbladet*, nr 6A (9 I 1916), s. 10.

Goltza monachijskiej galerii Neue Kunst, w której artysta już wcześniej prezentował swoje prace (il. 15)⁶⁹.

Do informacji zawartych w wydanym przez Wejman Galery katalogu warto dodać kilka uwag dotyczących recepcji sztuki Eliego Nadelmana. Adolf Basler nie był bowiem jedynym piszącym o twórczości rzeźbiarza, a tekst w lwowskiej „Sztuce” nie był jedyną jego wypowiedzią na temat artysty zamieszczoną w prasie polskiej. Rzeźbiarz, co warto podkreślić, został stosunkowo szybko dostrzeżony przez krytyków tak polskich, jak i francuskich. Jako jedna z pierwszych zauważyła go Maria Rakowska, która w sprawozdaniu z Salonu Jesiennego 1905 r. odnotowała, że na poprzednim Salon d’Automne Nadelman, który „otrzymał drugą nagrodę na konkursie Chopina” za wyrazisty, lecz przesadny w ruchu i geście rysunek, wystawił dzieła „umiejętne, choć wymęczone w pozie”, na obecnym Salonie przedstawiał prace „spokojne, ale nazbyt szkicowe”⁷⁰. Nie wszyscy więc publicyści reagowali entuzjastycznie na wczesne eksperymenty artystyczne twórcy. Na przykład współpracujący z „Le Figaro” konserwatywny krytyk Arsène Alexandre docenił czerpiące inspirację ze sztuki antycznej rzeźby polskiego artysty wystawione w Galerie Druet w roku 1909, ale już jego rysunki

uznał za „kombinację anatomii kobiety z anatomią plezjozaura”⁷¹. Francuscy publicyści i publiczność z trudem przyjmowali awangardowe eksperymenty w sztuce. W latach 1905–1913 teksty potępiające nowe kierunki – fowizm, a następnie kubizm, były częste. Bliskie abstrakcji rysunki Nadelmana, a także niektóre eksperymentujące z formą prace rzeźbiarskie pozostawały dla konserwatywnej części francuskich krytyków zupełnie niezrozumiałe.

Adolf Basler, w przeciwieństwie do opinii Arsène Alexandre’a, w tym samym roku przedstawił sztukę Nadelmana w samych superlatywach. Scharakteryzował twórcę jako najbardziej świadomego spośród młodego pokolenia rzeźbiarzy, który gruntownie przebadął istotę rzeźby, a do „kanonu greckiego” doszedł nie poprzez kopiowanie prac antycznych, ale drogą samodzielnych poszukiwań. Jego przemyślaną intelektualną twórczość nazwał „matematycznym pięknem”, a samego artystę typem „zimnego intelektualisty”⁷². Interesujący wydaje się fakt, że podobnym określeniem posłużył się André Salmon w tekście co prawda z roku 1920, ale charakteryzującym także *œuvre* Nadelmana sprzed 1914 r., które nazwał „nagością matematyczną”⁷³. Adolf Basler w bardzo ważnym artykule *Nowe dążenia w sztuce polskiej* z roku 1912 usytuował Eliego Nadelmana na

69. Zob. *Neue Kunst Hans Goltz München, Briennerstr. 8. 54. Ausstellung. Herbst 1919. V. Gesamtausstellung, September – Oktober*, kat. wyst. (München: Neue Kunst Hans Goltz, 1919). Wystawiali artyści amerykańscy, austriaccy, czescy, niemieccy i polscy. Oprócz Eliego Nadelmana (poz. 10: *Bärtiger Kopf*, własność „Stein” – najprawdopodobniej Leo, brata Gertrudy) wystawiał także Henryk Hayden (poz. 21: *Landschaft*).
70. M. R. [Maria Rakowska], „Artyści polscy w «Salonie» Paryskim”, *Tygodnik Ilustrowany*, nr 3 (1906), s. 50. W tym samym roku Nadelman został także odnotowany we francuskiej prasie; zob. Laertes, „Causeries. Le Salon d’Automne”, *La Dépêche*, nr 13979 (8 X 1906), s. 2.

71. Arsène Alexandre, „La vie artistique. Les petites expositions”, *Le Figaro*, nr 125 (1909), s. 6.

72. Adolf Basler „Salony paryskie II (Dokończenie)”, *Literatura i Sztuka*, nr 13 (1909), s. 2 (dod. do *Nowej Gazety* nr 209).

73. André Salmon, „Les Arts. Expositions. Eli Nadelman et Miss Watson”, *L’Europe Nouvelle*, nr 37 (1920), s. 1484. Jako prekursora kubizmu Salmon przedstawił Nadelmana także w trzeciej części cyklu artykułów poświęconych rzeźbie z roku 1926; zob. Id., „La sculpture vivante. III”, *L’Art vivant*, nr 31 (1926), s. 258–260 (na s. 260 reprodukcja trzech rzeźb Nadelmana). Tę tezę będzie powtarzał w większości swych tekstów o rzeźbie i środowisku paryskiej cyganerii artystycznej; zob. Id., *Propos d’atelier* (Paris: G. Crès & Cie, 1922), s. 178–179.

czele artystów „archaizujących”, którzy udowodnili, że rzeźba stanowi kompozycję czynników wyłączenie plastycznych – linii i kształtów, oraz „odnalazł zagubiony klucz do piękna w przyrodzie, którym jest logika”⁷⁴.

Obok André Salmona w bliskich kontaktach z Goldbergiem i Adolfem Baslerem pozostawał Guillaume Apollinaire. To Basler zapewne zwrócił uwagę poety na twórczość Nadelmana, a także innych artystów kolonii polskiej: Mychajła Bojczuka, Władysława Granzowa i Gustawa Gwozdeckiego⁷⁵. Apollinaire parokrotnie wypowiadał się o sztuce Eliego Nadelmana. W roku 1910, recenzując wystawę artystów „rosyjskich” przy impasse Ronsin, podkreślił mistrzowskie wykonanie i szlachetny oraz wdzięczny styl rysunków artysty⁷⁶. Przy okazji Salonu Jesiennego 1912 r., w którym

Elie Nadelman wystawił trzy brązy: *Głowę kobiety*, *Akt kobiecy* oraz *Żonglera*⁷⁷, Basler zacytował słowa Charles’a Despiau, nazywając eksponowane prace Nadelmana „najinteligentniejszymi i najpiękniejszymi dziełami współczesnej rzeźby”⁷⁸. Marcin Samlicki posłużył się podobną refleksją. W sprawozdaniu z Salonu Jesiennego z tegoż roku napisał: „[...] w artystycznym wysiłku E. Nadelmana z kilku ostatnich lat zasługuje na uwagę i podniesienie inteligentna koncepcja rzeźbiarska, dowodząca zrozumienia praw materiału, dzięki czemu N. nie realizuje wartości obcych rzeźbie”⁷⁹. Spośród wystawionych dzieł wyróżnił *Żonglera*, który „mimo pozornych reminiscencji z rzeźby antycznej jest jednak niemniej dziełem plastyki oryginalnym, wykazującym prawdziwie rzeźbiarskie

74. Adolf Basler „Nowe dążenia w sztuce polskiej”, *Literatura i Sztuka*, nr 11 (1912), s. 3 (dod. do *Nowej Gazety* nr 172).

75. Bliższy kontakt z Apollinaire’em Basler nawiązał około 1906 r. Pełnił funkcję „sekretarza” poety, który zlecał mu rozmaite zadania. Apollinaire, świadomy wiedzy, odczytania i inteligencji Baslera, zaproponował mu udział w planowanej wielotomowej *Encyclopédie des Beaux-Arts illustrée sous la direction de Guillaume Apollinaire. Monographies des Arts et des Artistes de toutes les époques et de tous les pays*. W tym projekcie, obejmującym 80 tomów, uczestniczyć miało 34 autorów; zob. Read, „Apollinaire et Adolphe Basler”, s. 205, przyp. 8, s. 206. Adolfowi Baslerowi Apollinaire powierzył opracowanie autorskie tomu *Les peintres de la vie moderne*, a także współautorstwo tomów *Rodin et la sculpture moderne*, *L’art officiel et du trompe-l’œil* oraz trzypięciotomowego dzieła *Les tendances nouvelles dans l’art*.

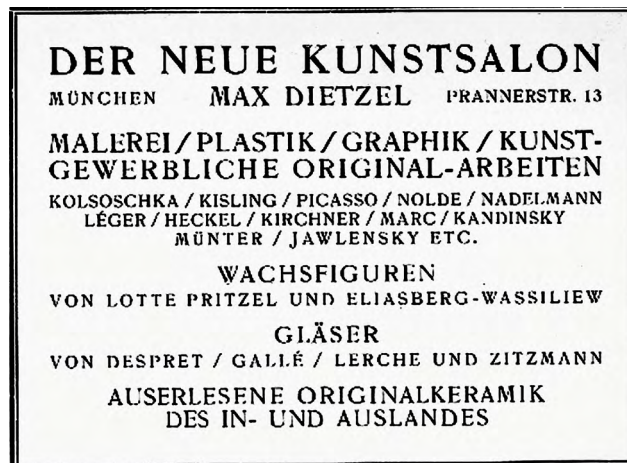
76. Guillaume Apollinaire, „Les peintres russes impasse Ronsin, La verité sur l’affaire Steinheil”, *L’Intransigeant*, (31 X 1912); cyt. za: *Chroniques d’art 1902–1918* (dalej: *Chroniques d’art* 1960), oprac. Leroy-C. Breunig (Paris: Gallimard, 1960), szp. 127–128. Ekspozycja pozostała też niezauważona przez większość badaczy; zob. Chevillot, *La sculpture à Paris*, s. 65–66. Wystawę w atelier Adolphe’a Steinheila, malarza zamordowanego w roku 1908 przez, jak niesłusznie przypuszczała antysemicka prasa, Żydów, zorganizowało założone we Francji rosyjskie Société artistique et littéraire. Na temat tzw. afery Steinheila zob. *Chroniques d’art* 1960, szp. 456–457, przyp. do szp. 127. W ekspozycji obok Nadelmana uczestniczyli m.in. Émile-Antoine Bourdelle, Émile-Othon Friesz, Marie Laurencin, Henri Matisse, Kees van Dongen oraz polsko-żydowski malarz Stanisław Stückgold.

77. W 1912 r. rzeźbiarz został *sociétaire* – członkiem Salonu Jesiennego, co było dużym wyróżnieniem dla obcokrajowca.

78. Adolf Basler, „Paryski Salon Jesienny II”, *Literatura i Sztuka* nr 31 [32] (1912), s. 2 (dod. do *Nowej Gazety* nr 531).

79. Samlicki, „Polacy w paryskim Salonie Jesiennym”, s. 4.

wartości”⁸⁰. Guillaume Apollinaire natomiast odnotował, że tenże *Zongler* przypomina dzieła mistrzów renesansu⁸¹. Ta sama praca Nadelmana zdecydowanie nie przypadła do gustu jedynie François Fosce (Georges-Albert-Édouard de Traz), który stwierdził, że rzeźbiarz „owładnięty” stylem, tradycją, hieratyzmem i klasycyzmem prezentuje martwe, zamrożone dzieła, do których należy „okropny” brązowy *Zongler*, nawiązujący do sztuki florenckiego manierysty Giambologni⁸². Najpewniej dzięki Adolfowi Baslerowi *Zongler* (wraz z czterema innymi pracami Nadelmana) został włączony do ekspozycji, którą wczesną jesienią 1913 r. przygotował niemiecki marszand Hans Goltz w prowadzonej przez siebie galerii Neue Kunst w Monachium (il. 16–17)⁸³. Interesujący jest fakt, że w katalogu wystawy znajdziemy reklamę galerii Maksa Dietzla, kolejnego marszanda monachijskiego, z którym Adolf Basler prowadził transakcje handlowe (il. 18). Basler sprzedawał Dietzlowi rozmaite artefakty (rzeźby gotyckie, wazy chińskie, rzeźby afrykańskie) będące w posiadaniu Josepha Brummera, ale także pośredniczył w sprzedaży niemieckiemu marszandowi prac Mojżesza Kislinga oraz, jak można sądzić, Eliego Nadelmana⁸⁴.



18 Reklama monachijskiej galerii Neue Kunstsalon Maksa Dietzela w *Neue Kunst. Katalog der II. Gesamtausstellung. Neue Kunst Hans Goltz, München / Odeonplatz nr 1, August – September 1913* (München, 1913), s. 142.

W wykazie wystaw zamieszczonym w warszawskim katalogu prócz ekspozycji przy impasse Ronsin z 1910 r. brakuje też dwóch istotnych prezentacji zbiorowych, w których uczestniczył Elie Nadelman. Były to zorganizowana w roku 1910 w Galerie Bernheim-Jeune wystawa zatytułowana *Nus*, na której rzeźbiarz pokazał dzieło *Femme*⁸⁵, oraz ekspozycja

80. Ibid.

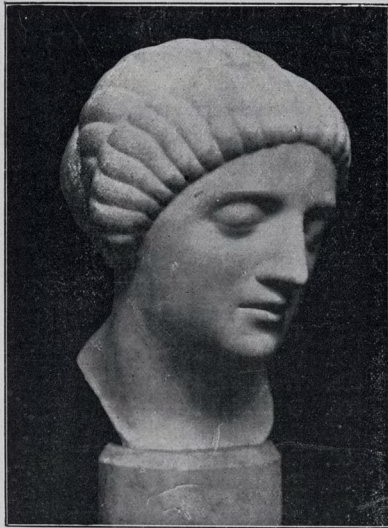
81. Guillaume Apollinaire, „Vernissage. L'inauguration du Salon d'Automne”, *L'Intransigeant*, (12 X 1912); cyt. za: *Chroniques d'art* 1960, s. 258.

82. François Fosca „Au Salon d'Automne”, *L'Occident*, nr 119 (1912), s. 152.

83. Zob. *Neue Kunst. Katalog der II. Gesamtausstellung. Neue Kunst Hans Goltz, München / Odeonplatz nr. 1, August – September 1913* (München: Neue Kunst Hans Goltz, 1913). Elie Nadelman wystawił 5 rzeźb: poz. 27–31: *Jongleur, Nacktes Weib, Schlafende, Gehendes Weib, Weiblicher Kopf*. Ekspozycja prezentowała dzieła czołowych europejskich artystów tego czasu, przede wszystkim przedstawicieli awangardy, którą Hans Goltz gorąco wspierał. Reprodukowany w katalogu tejże wystawy *Jongleur* (s. 121), znacznie różni się pozą od rzeźby o tym samym tytule przechowywanej w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku; por *Elie Nadelman. Sculptor of Modern Life*, s. 57, il. 57. Można przypuszczać, że Nadelman wykonał parę wersji tej pracy.

84. Od października 1912 do września 1914 r. Max Dietzel prowadził (początkowo wraz z historykiem sztuki i publicystą Paulem Ferdinandem Schmidtem) Neue Kunstsalon przy Königinstrasse 44 w Monachium. Z powodu ogromnej konkurencji Dietzel i Schmidt zmuszeni byli zamknąć galerię w marcu 1913 r. Dietzel zachował jednak nazwę – Neue Kunstsalon – dla salonu wystawowego, który prowadził już samodzielnie przy Prannerstrasse 13 (reklama dotyczy tego właśnie lokalu).

85. Zob. *Nus*, kat. wyst., Galerie Bernheim-Jeune, Paris 1910. Wystawiał także Jan Peske, który zaprezentował pracę zatytułowaną *Repos*.



NADELMAN (ÉLIE)

Nascut a Varsovia (Polònia)

15, Rue Boissonade, Paris

- N.º 61. Nocturn (testa en marbre).
 » 62. La Gracia (testa en marbre).
 » 63. Amaçona (testa en bronze).
 » 64. Venus (estatua en bronze).
 » 65. Ballarina (estatueta en guix).
 » 66. Testa de dòna (dibuix).
 » 67. Desnù (id.).
 » 68. Testa de dòna (id.).
 » 69. Cap decoratiu (id.).

19 Strona z *Catalèg de l'exposició d'art polonès. Grupu d'artistes polonesos residents a Paris, Galeries J. Dalmau* (Mallorca, 1912) z reprodukcją rzeźby Eliego Nadelmana *Nocturn* (ok. 1911)

sztuki współczesnej z roku 1911 (listopad – grudzień) w Galerie d'art ancien et d'art contemporain przy rue Tronchet 3. Prócz Nadelmana, który wystawił dwie rzeźby (jedna marmurowa, druga z brązu – zatytułowane *Tête de femme* oraz cztery rysunki), w pokazie uczestniczyli także inni artyści związani z kolonią polską – Reno (Irena) Hassenberg i Eugeniusz Zak, a obok nich rzeźbiarze (m.in. Alexander Archipenko, Raymond Duchamp-Villon) oraz malarze (m.in. Raoul Dufy, Roger de La Fresnaye, Jean Metzinger)⁸⁶.

Ekspozycję tę obejrzał bawiący nad Sekwaną hiszpański marszałek i właściciel galerii Josep Dalmau, który przyjechał do Paryża w związku z Salonem Jesiennym 1911 r. Nawiązał wówczas szereg istotnych kontaktów z czołowymi artystami awangardowymi działającymi we Francji, których prace później prezentował w prowadzonej przez siebie od roku 1906 Galeries Dalmau w Barcelonie. Prace malarzy i rzeźbiarzy kolonii polskiej Dalmau znał z wcześniejszych ekspozycji w Barcelonie: w 1911 r. odbyła się tam wystawa Nadelmana, który prezentował swoje dzieła razem z działającym w Paryżu rzeźbiarzem Manuelem Hugué. W tym samym roku w Galeries Dalmau miała miejsce ekspozycja Meli Muter⁸⁷. Rok później urządził odrębną wystawę przedstawicieli kolonii polskiej. Nadelman zaprezentował wówczas największy zbiór dzieł (il. 19). Razem z nim eksponowali m.in. artyści, z którymi przyjaźnił się – Leopold Gottlieb (rzeźbiarz

86. Zob. *Exposition d'art contemporain*, kat. wyst., Galerie d'art ancien et contemporain, wstęp René Blum (Paris: Galerie d'art ancien et contemporain, 1911). Zob. też: A. W. [André Warnod], „Petites Nouvelles des lettres et des Arts”, *Comoedia*, nr 1507 (15 XI 1911), s. 2. W związku z wystawą zorganizowano konferencję Guillaume'a Apollinaire'a, która, jak przypuszcza Paul Read, dotyczyła rozmaitych tendencji we współczesnym malarstwie francuskim. Podczas wykładu poeta mówił o czwartym wymiarze, Renoirze oraz chińskich lalkach. Nie jest wiadome, czy w swoim wystąpieniu wspomniął o Nadelmanie, pewny pozostaje jednak fakt, że wykładu wygłoszonego 24 XI 1911 r. słuchał Basler, który zarzucił Apollinaire'owi posłużenie się jego przemyśleniami; zob. Read, „Apollinaire et Adolphe Basler”, s. 211–212; list Baslera do Apollinaire'a został wysłany, jak słusznie zauważył Read, 24 XI 1911 r.; zob. BNF, Département des manuscrits, Guillaume Apollinaire. Correspondance..., k. 307 (błędnie datowany na czerwiec 1913).

87. Zob. Artur Tanikowski, „Heralds of moderate modernity. Polish-Jewish artists in Catalonia”, w: *Jewish artists and Central-Eastern Europe. Art Centers – Identity – Heritage*

znany jeszcze z okresu studiów w Monachium), Eugeniusz Zak oraz Jan Rubczak⁸⁸. Elie Nadelman od czasu sukcesu wystawy w Galerie Druet w 1909 r. był znacznie bardziej aktywny także towarzysko; utrzymywał bliskie relacje z Constantinem Brâncușim, Aleksandrem Archipenką i Jacquesem Lipchitzem. Ich drogi krzyżowały się w związku z wystawami, w których wszyscy czterej brali udział. Spotykali się również w popularnych paryskich kawiarniach Le Dôme, La Rotonde czy La Closerie des Lilas⁸⁹. Mniej wiadomo o przyjaźni łączącej rzeźbiarza z austriackim malarzem Heinzem Witte-Lenoirem (Hermann Heinrich Witte), bywalcem Le Dôme, który pozostawał także w bliskich kontaktach z Adolfem Baslerem⁹⁰.

Dnia 17 lutego 1913 r. w dawnej zbrojowni w Nowym Jorku otwarto jedną z najważniejszych wystaw artystycznych pierwszej ćwierci XX wieku, wyznaczającą

początek nowej epoki – *International Exhibition of Modern Art*, znaną jako Armory Show⁹¹. Ekspozycja trwała do 15 marca, następnie była prezentowana w Chicago (The Art Institute, 24 lutego – 15 marca) oraz w Bostonie (Copley Hall, 28 kwietnia – 19 maja). Pokazano wówczas łącznie 1300 awangardowych dzieł (z których jedna trzecia pochodziła z Europy⁹²), w tym prace Georges’a Braque’a, Juana Grisa (José Victoriano Carmelo Carlos González-Pérez), Fernanda Légera, Henriego Matisse’a, Pabla Picassa, Constantina Brâncușiego, Francisa Picabii i Marcela Duchampa (jego *Akt schodzący po schodach* stał się wizytówką ekspozycji). Spośród polskich artystów swoje dzieła prezentowali Elie Nadelman oraz Eugeniusz Zak. Była to największa przed I wojną światową manifestacja sztuki awangardowej za oceanem, brzemenna w skutkach, ponieważ wówczas właśnie kolekcjonerzy

from the 19th Century to the Second World War, red. Jerzy Malinowski et al. (Warszawa: DIG, 2010), s. 245–246.

88. *Catàleg de l'exposició d'art polonès. Grupu d'artistes polonesos residents a París*, Galerías J. Dalmau, wstęp Michał Mutermilch (Mallorca: Galerías J. Dalmau, 1912). Zaprezentowane prace Nadelmana: poz. 61–102 (6 rzeźb z marmuru, brązu i gipsu oraz 36 rysunków). W sumie pokazano 136 prac 15 polskich artystów. Na temat tej ekspozycji zob. Tanikowski, „Heralds of moderate modernity”, s. 241–251; Id., *Wizerunki człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło* (Kraków: Universitas, 2011), s. 62–65. Ekspozycję odnotowano w prasie polskiej; zob. „Wystawa obrazów polskich w Barcelonie”, *Świat*, nr 24 (1912), s. 11–12 (reprodukcje 3 prac Muter oraz po jednej Rzeckiego i Gottlieba); Adolf Basler, „Salony paryskie. (Rzecz o konwencjach w sztuce)”, *Sztuka* [Lwów], t. 3, z. 1 (1913), s. 43. Z Gottliebem (zaprzyjaźnionym z Baslerem) oraz z malarką Marią Rubczak Nadelman utrzymywał kontakt mieszkając już w USA; zob. Katarzyna A. Kesling, *Między Krakowem a Paryżem. Twórczość graficzna i malarska Jana Rubczaka* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021), s. 139.

89. Kirstein, *The Sculpture of Elie Nadelman*, s. 191.

90. Na temat kontaktów Eliego Nadelmana i Heinza Witte-Lenoira mieszkającego na stałe w Paryżu w latach 1911–1914 zob. Ulrich Wilke, *Heinz Witte-Lenoir. Berichte von ihm und über ihn – Lehrer, Vorbilder und Weggefährten – Verzeichnis seiner Werke* (Videel: Niebüll, 2003), s. 89.

91. *International Exhibition of Modern Art*, New York 1913, kat. wyst., Association of American Painters and Sculptors (New York: Association of American Painters and Sculptors, 1913).

92. Organizatorzy wystawy – Walter Pach, Arthur Davies i Walter Kuhn – pod koniec 1912 r. byli w Europie (także we Francji), by wybrać dzieła na ekspozycję. Odwiedzili wówczas atelier Archipenki, Brâncușiego i Duchamp-Villonona. Spotkali się też, jak przypuszcza Catherine Chevillot, m.in. z Nadelmanem, Matissem oraz Lehmbrockiem; zob. Chevillot, *La sculpture à Paris*, s. 69–70.

amerykańscy, którzy tak licznie pojawią się we Francji w latach 20., po raz pierwszy obejrzeni dzieła czołowych malarzy i rzeźbiarzy europejskich tego czasu⁹³.

Kilka tygodni przed otwarciem Armory Show, 6 stycznia 1913 r., ukazała się krótka notatka o Elim Nadelmanie we francuskim „Gil Blas” (il. 20). Jej autor śledził drogę twórczą rzeźbiarza wiodącą od Monachium, gdzie – jak wielu innych artystów – w zbiorach muzealnych oglądał rzeźby antyczne, po inspiracje stylizacją Primitivica oraz „zaznajomienie się” z malarstwem Matisse’a, Lhote’a i Friesza. W wyniku tych

poszukiwań – zdaniem anonimowego krytyka – powstał zaskakujący amalgamat złożony głównie z „ekspresyjnych arabesk”, inspirowany dziełami innych artystów, wskazujący na brak indywidualności twórczej⁹⁴. Nieprzychylnie nastawiony do poszukiwań Nadelmana francuski krytyk jako jeden z niewielu uważał twórczość rzeźbiarza z okresu paryskiego za wtórną, czerpiącą z dorobku innych.

Od 26 maja do 7 lipca 1913 r. artysta ponownie prezentował swoje dzieła w paryskiej Galerie Druet. Wystawił wówczas rzeźby z brązu o udrapowanych

93. Dan Franck, *Bohema. Życie paryskiej cyganerii na początku XX wieku*, tłum. Halina Andrzejewska, Maria Braunstein (Warszawa: Iskry, 2000), s. 225.

94. „Les Arts. Eli Nadelman”, *Gil Blas*, nr 13250 (6 I 1913), s. 3. Data publikacji tekstu wskazuje na to, że nie dotyczył on żadnej z ekspozycji indywidualnych Nadelmana. Być może chodziło o zbiór prac rzeźbiarza wystawiony na ekspozycji zbiorowej lub przechowywanych w Galerie Druet przy rue Royale 20. Oprócz Nadelmana swoją pierwszą indywidualną ekspozycję miał tu w roku 1909 Władysław Granzow. Wcześniej, w roku 1907, w Galerie Druet odbyła się ekspozycja Wojciecha Wojtkiewicza (wstęp do jej katalogu napisał André Gide), a w 1912 r. – pierwsza indywidualna paryska wystawa Henryka Haydena. Galeria była więc bardzo blisko związana z kolonią artystów polskich. Eugène Druet był również znanym fotografem (fotografował głównie rzeźby Auguste’a Rodina, ale także dzieła innych artystów, w tym Paula Cézanne’a). Basler korzystał z klisz Drueta, ilustrując swoje teksty w „Krytyce” i lwowskiej „Sztuce”. Waga reprodukcji, zwłaszcza tych dołączonych do artykułów Baslera, jest nie do przecenienia. Pozwalały one polskim czytelnikom, a przede wszystkim artystom, poznać dokonania malarzy i rzeźbiarzy kolonii polskiej oraz czołowych przedstawicieli francuskiej awangardy, wówczas w kraju prawie nieznanymi. Klisze Drueta od 1959 r. przechowywane są w Service de Documentation Photographique de la Réunion des Musées Nationaux (obecnie, jako Fonds Druet-Vizzavona, znajdują się w Fort de Saint-Cyr). Zostały częściowo opracowane; zob. Bernard Crochet, *Histoire de la Galerie Druet et de ses archives photographiques. Catalogue sommaire de quelques clichés pris par Druet et ses assistants. Identifiés et répertoriés*, Paris 1971, Mémoire de l’École du Louvre, mpis, Institut nationale d’histoire de l’art, Paryż, AD-2046-4. Niestety, poza wymieniem wystaw Wojtkiewicza, Granzowa, Nadelmana oraz Haydena autor pracy pomija kontakty Drueta z polskimi artystami, nie wylicza też fotografii ich dzieł, które zapewne Druet wykonał. Nieco więcej dowiadujemy się z *Catalogue des photographes d’œuvres d’art procédés E. Druet. Peintures et sculptures modernes* [s. l. s. a.], w którym zostały wyszczególnione zdjęcia następujących dzieł Nadelmana wykonanych i będących w posiadaniu Drueta: poz. 1003–1004: *Ensemble d’œuvres* (2 zdjęcia); poz. 2005–2006: *Tête de femme*, gips (2 zdjęcia); poz. 1007: *Tête d’homme*, gips; poz. 1008–1009: *Femme debout*, gips (2 zdjęcia); poz. 1010: *Femme dansent*, gips; poz. 1011: *Femme debout*, gips; poz. 1012: *Torse de femme*, gips. Zdjęcia te mogą okazać się pomocne przy dalszej pracy nad identyfikacją twórczości rzeźbiarza.

Eli Nadelman. — Chez Druet. Un statuaire habile, très habile même, et fort intelligent. Il a regardé l'antique (comme on le regarde à Munich), il a étudié les stylisations et les allongements du Primitif ; il connaît la déformation de Matisse, de Friesz et de Lhote. Et de tout cela résulte un curieux amalgame, peu personnel à dire le vrai, mais où se décèle, malgré tant de reflets et d'emprunts disparates, une recherche curieuse des arabesques expressives.

20 Notka *Les Arts*. *Eli Nadelman* z „Gil Blas” 1913, nr 13250 (6 I), s. 3

A la galerie Druet, voici l'exposition du sculpteur Nadelmann, dont la première exposition, il y a de cela peu d'années, eut de l'influence sur quelques jeunes peintres très importants. Ses dessins, en particulier, furent remarqués. Nadelmann est un amoureux des belles matières et des formes harmonieuses. Il connaît très bien l'art antique et peut-être se mêle-t-il trop de ses propres idées en ce qui concerne l'art d'aujourd'hui.

Chez Marseille, rue de Seine, une intéressante exposition, à laquelle participent Dufy, qui est redevenu audacieux comme il fut, Dunoyer de Segonzac, Georges Kars, Kisling, Levitzka, dont les paysages ont une poésie si neuve, Lhote, Mainssieux, Jean Marchand, avec deux belles natures mortes, L. A. Moreau, qui commence à aimer la couleur, et Rouault.

Guillaume Apollinaire.

21 Fragment artykułu Guillaume'a *La vie artistique* w „L'Intransigeant” 1913, nr 12005 (28 V), s. 2

szatach i wygiętych sylwetach oraz brązowe płasko-rzeźby z postaciami zwierząt i drzew, wyróżniające się krzywymi, wijącymi liniami; wśród nich znalazła się odlana w brązie kompozycja *Jesień* (ok. 1912), a także około dwudziestu rysunków. Przy okazji tej wystawy, którą Adolf Basler nazwał „sensacją”, krytyk raz jeszcze powtórzył *credo* rzeźbiarza z 1911 r. Będąc świadomym negatywnych opinii o sztuce Nadelmana, Basler zauważył, że chociaż twórczość rzeźbiarza jest zwalczana przez grono konserwatywnych publicystów, jego sztuka znajduje poparcie zarówno znawców sztuki, jak i amatorów⁹⁵. Ekspozycja doczekała się szerokiego omówienia w prasie. Interesujący wydaje się fakt, że w recenzji z wystawy Robert Kemp posłużył się określeniem „sferyczne”, odnosząc termin ten do

rysunków oraz rycin Eliego Nadelmana, w których, jak podkreślił, twarze i ciała zredukowane do przecinających się, nakładających kół, poddane zostały „niepoważnej” geometrii⁹⁶. Publicysta zaznaczył przy tym, iż ma nadzieję, że owa „sferyczność” stanowi jedynie etap przejściowy w twórczości artysty, a Nadelman skoncentruje się na pracach rzeźbiarskich o harmonijnych masach i intrygującym wyglądzie. Dotychczas termin „sferyczny” wiązany był z wykonywanymi od lat 1918–1919 obrazami Bolesława Biegasa, złożonymi z nakładających się okręgów wykreślonych przy pomocy cyrkla, tworzących tło przedstawianych postaci⁹⁷. Ostatnia ekspozycja Nadelmana w Galerie Druet nie umknęła także uwadze Guillaume'a Apollinaire'a, który zgoła inaczej odczytał wystawione prace

95. Basler, „Salony Paryskie”, s. 2–3.

96. Robert Kemp, „Au Jour le jour. Expositions particulières”, *L'Aurore*, nr 5673 (9 VI 1913), s. 1.

97. Zob. Xavier Deryng, *Bolesław Biegas*, tłum. Katarzyna Marciniak (Paryż–Warszawa: Polskie Towarzystwo Historyczno-Literackie / Biblioteka Polska w Paryżu, ART-galeria.net R. Gniewaszewski, [2011]), s. 124–125. Badacz sygnalizuje podobieństwo obrazów Biegasa do wykonywanych również przy pomocy cyrkla prac Nadelmana, stwierdzając, że ten ostatni porzucił jednak swoje rysunkowe poszukiwania, a także nadmieniając, że od roku 1912 formy kuliste interesowały również innych artystów, m.in. Františka Kupkę i Roberta Delaunaya (ibid., s. 127–128). Nie można jednak wykluczyć faktu, że Biegas, który z pewnością znał Nadelmana, oglądał jego wystawy i/lub albumy opublikowane w latach 1914 i 1921.

ELIE NADELMAN & HELENA RUBINSTEIN
VERS LA BEAUTÉ

4 - 26 JUILLET 2019

C. PIERRE ZALESKI
Président de la Société Historique et Littéraire Polonaise
Directeur de la Bibliothèque Polonaise de Paris

PICK KEOBANDITH
Directrice de l'Inspiring Culture

ont le plaisir de vous inviter au vernissage de l'exposition

ELIE NADELMAN ET HELENA RUBINSTEIN :
VERS LA BEAUTÉ

en présence de CYNTHIA NADELMAN, petite-fille de l'artiste
• Moment musical par NARUMI IWASE •

le mercredi 3 JUILLET 2019 de 19h à 21h

à la Bibliothèque Polonaise de Paris
6, quai d'Orléans - 75004 Paris

EXPOSITION OUVERTE DU JEUDI 4 AU VENDREDI 26 JUILLET 2019
DU MERCREDI AU SAMEDI DE 14H15 A 18H

RSVP: evenements.shlp@bplp.fr
tél. 01 55 42 21 87

ACCÈS Métro : Pont Marie (7), Saint-Paul (1),
Notre-Dame-Saint-Michel (BER B, 4)
Stations Vélos : Pont Marie, Île de la Cité
Bus : 63, 67, 86, 87

SOCIÉTÉ HISTORIQUE ET LITTÉRAIRE POLONAISE - BIBLIOTHÈQUE POLONAISE DE PARIS - 6, QUAI D'ORLÉANS - 75004 PARIS

22 Zaproszenie na otwarcie wystawy *Elie Nadelman et Helena Rubinstein: Vers la Beauté* w Polskim Towarzystwie Historyczno-Literackim/Bibliotece Polskiej w Paryżu, 2013. Fot. http://www.bibliotheque-polonaise-paris-shlp.fr/medias/Nadelman_Rubinstein_2.pdf

rzeźbiarza. W swojej stałej rubryce w „L’Intransigent” poświęcił polskiemu twórcy odrębny akapit, wspominając, że jego „rysunki zwracają uwagę”, albowiem „Nadelman lubi piękną materię i harmonijne formy. Dobrze zna sztukę antyczną i jest, być może, zbyt nieufny w stosunku do własnych pomysłów dotyczących sztuki dzisiejszej” (il. 21)⁹⁸. Apollinaire, wierny uczeń Goldberga, zachęcał tym samym polskiego artystę do większej wiary we własną twórczość. Pozytywne recenzje opublikował również Gustave Kahn, wytrawny, doświadczony krytyk, zwolennik awangardy, który dostrzegł w rzeźbiarzu twórcę zdolnego

i zdeterminowanego, stylistycznie bliskiego kubizmowi⁹⁹. René-Jean z kolei zwrócił uwagę na zamiłowanie Nadelmana do archaizacji, zauważając wystylizowane pozy, przesadną deformację oraz sugestywne oddanie postaci w ruchu¹⁰⁰.

W 1913 r. Nadelman wziął udział w Salonie Jesiennym; wystawił wówczas *Młodzieńca* i *Nagą kobietę*. Zobaczywszy obie prace, Guillaume Apollinaire stwierdził, że świadczą one o mistrzostwie i wyrafinowanym smaku ich autora¹⁰¹. W recenzji z tegoż Salonu Mieczysław Paszkiewicz przedstawił Nadelmana jako jedyne, obok Kislinga, samodzielne

98. Guillaume Apollinaire, „La vie artistique”, *L’Intransigent*, (28 V 1913); cyt. za: *Chroniques d’art* 1960, szp. 332.

99. Gustave Kahn, „Art. [...] Eli Nadelman (Druet) [...]”, *Mercure de France*, nr 384 (1913), s. 858.

100. René-Jean [René Hippolyte Jean], „Petites expositions. Expositions Eli Nadelman (galerie Druet)”, *La chronique des arts et de la curiosité*, nr 23 (1913), s. 179 (dod. do *Gazette des Beaux-arts*).

101. Guillaume Apollinaire, „Le vernissage du Salon d’Automne”, *L’Intransigent*, (19 XI 1913); cyt. za: *Chroniques d’art* 1960, szp. 342. Nadelmana wspomina również w tekście o Aleksandrze Archipencie, zamieszczonym w piśmie „Der Sturm” (marzec 1914) z okazji wystawy ukraińskiego artysty; zob. tłumaczenie w: *Chroniques d’art* 1960, szp. 357.

twórcę, którego sztuka wyróżnia się rozumową koncepcją i przemyślanym sposobem wiązania płaszczyzn¹⁰². Roger Allard natomiast określił wystawione prace rzeźbiarza jako wyróżniające się, niezwykle (*remarquable*)¹⁰³.

O wysyłanych do kraju artykułach Adolfa Baslera, jak wspomniała Elżbieta Grabska, nie wiedział zapewne André Salmon, który w artykule z roku 1914, włączonym do wydanego dopiero po I wojnie światowej zbioru *La jeune sculpture française*, sobie przypisał „odkrycie” Nadelmana. W opinii Francuza rzeźby artysty nie pozwalały się łatwo zdefiniować z powodu swoistego „opóźnienia” doznania zmysłowego. Nadelman, zdaniem Salmona, był przede wszystkim teoretykiem i wynalazcą, który sztukę grecką dostrzegł w innym niż akademicy świetle, w oderwaniu od realizmu. Według krytyka Nadelman jako teoretyk niczego nie zawdzięczał Francji¹⁰⁴.

Salmon nie zwrócił uwagi na rysunki artysty tak szeroko omawiane w tekstach Baslera. Album rysunków Nadelmana *Vers l'unité plastique*, wydany w Paryżu w 1914 r., zawierał 51 prac artysty. Jego poszerzona wersja *Vers la beauté plastique*, która ukazała się w Nowym Jorku w roku 1921, zawierała 32 ryciny, z których 8 cynkografii zaprezentowano w Wejman Gallery¹⁰⁵.



23 Helena Rubinstein z rzeźbą Eliego Nadelmana, 1958. Fot. <https://sparcdigital.fitnyc.edu/items/show/625>

102. Mieczysław Paszkiewicz, „Paryski Salon Jesienny”, *Literatura i Sztuka*, nr 33 (1913), s. 2 (dod. do *Nowej Gazety* nr 589).

103. Roger Allard, „Le Salon d'Automne”, *Les écrits français*, (1 XI 1913), s. 13–14.

104. Zob. Grabska, „Nadelman w Paryżu”, s. 7–8; André Salmon, „Eli Nadelman”, *L'Art décoratif* 31, (I-VI 1914), s. 107–114; przedruk: „Humanisme”, w: Id., *La jeune sculpture française* (Paris: A. Messein, 1919), s. 77–82. Tłumaczenie polskie zob. *Paryż i artyści polscy*, s. 75.

105. W przedmowie do nowojorskiego albumu rzeźbiarz twierdził, że wprowadzając formy abstrakcyjne stał się prekursorem kubizmu; powtórzył to w ankiecie dla „The Forum” z czerwca 1925 r. Tezę tę potwierdził Basler w opublikowanej po I wojnie książce poświęconej rzeźbie; zob. Adolf Basler, *La sculpture moderne en France* (Paris: G. Crès & Cie, 1928), s. 46. Podtrzymywali ją także inni krytycy, m.in. André Salmon, Gustave Kahn i Jan Topass. Pablo Picasso, przyprowadzony przez Leo Steina, rzeczywiście odwiedził pracownię rzeźbiarza pod koniec 1907 r. Jednakże kwestia, czy rzeczywiście zaginiony *Portret młodzieńca* Nadelmana z tegoż roku oraz „geometryczne” rysunki artysty wpłynęły na prace Picassa, a zwłaszcza rzeźbę *Głowa kobiety* (Fernandy Olivier) z roku 1909, wydaje mi się nadal otwarta. Pisze o tym, słusznie zachowując dużą ostrożność w przypuszczeniach, Agnieszka Dziki; zob. Dziki, „Elie Nadelman. Forma doskonała”, s. 13, 18, przyp. 48. Poszukiwania Picassa, którego (podobnie

Ryciny z tego albumu zostały również pokazane na ekspozycji *Elie Nadelman et Helena Rubinstein. Vers la Beauté*, urządzonej w Polskim Towarzystwie Historyczno-Literackim – Bibliotece Polskiej w Paryżu (3 – 26 lipca 2019), niezauważonej przez autorki warszawskiej publikacji, być może z powodu braku katalogu (il. 22)¹⁰⁶. Wystawę przygotowała Pick Keo-bandith (we współpracy z Cynthią Nadelman i Anną Czarnocką), kuratorka wcześniejszej ekspozycji dzieł Nadelmana w paryskiej Galerie Piltzer w roku 1998¹⁰⁷.

Niedługo przed opuszczeniem stolicy Francji Elie Nadelman wziął udział w Salonie Niezależnych 1914 r., na którym ekspozował trzy prace rzeźbiarskie: *Femme nue*, *Tête de femme* i *Danseuse*. Został wówczas ponownie zauważony przez Mieczysława Paszkiewicza, który podkreślił czystą logiczną formę, wyróżniającą jego dzieła¹⁰⁸. Na sztukę rzeźbiarza zwrócił również uwagę

francuski krytyk Marcel Puys, dostrzegając w artyście wyjątkowy talent, posługujący się elegancką, krągłą linią¹⁰⁹. Podobnie twierdził Guillaume Apollinaire, który jako pierwszy z francuskich publicystów zauważył zmianę w twórczości artysty około 1914 r., kiedy obok prac klasycyzujących pojawiły się także groteskowe rzeźby stylizowanych postaci we współczesnych strojach. Dwie gipsowe głowy Nadelmana – pisał – „przedstawiają współczesnych młodych mężczyzn. Jeden jest w cylindrze, drugi w meloniku. Są to pierwsze prace, w których element współczesnego ubioru odgrywa ważną rolę dekoracyjną”¹¹⁰.

Elie Nadelman i Adolf Basler spotkali się ponownie podczas I wojny światowej w Stanach Zjednoczonych¹¹¹. Pobyt Baslera w Nowym Jorku był krótki, trwał zaledwie parę miesięcy – od końca października 1914 prawdopodobnie do końca stycznia roku 1915.

jak Matisse’a) Nadelman mógł spotkać w salonie Gertrudy Stein, inspirowane były także, jak wiadomo, rzeźbą staroiberyjską, afrykańską i oceanicką; zob. Dąbrowska-Szelągowska, „Eli Nadelman – nowator czy bystry obserwator paryskiego życia artystycznego?”, s. 97–98. Według Atheny T. Spear twórczość Nadelmana (zwłaszcza bliskie abstrakcji, pozbawione rysów twarzy, owoidalne głowy) stanowiła wzór dla jednej z ważniejszych prac Brancușiego – *Śpiącej muzy* (1909); zob. Spear, „Elie Nadelman’s Early Heads (1905–1911)”, s. 203.

106. Prezentacja ta pozostaje o tyle ważna, że niewielki polski zbiór dzieł Nadelmana został powiększony o cztery grafiki artysty, przekazane do Biblioteki Polskiej w Paryżu przez wnuczkę rzeźbiarza. Dr Annie Czarnockiej serdecznie dziękuję za tę informację.

107. Ekspozycja odbywała się w czasie trwania w Paryżu wystawy *Helena Rubinstein. L’aventure de la beauté* (Musée d’art et d’histoire du Judaïsme, 20 III – 25 VIII 2019), na której zaprezentowano kolekcję dzieł sztuki gromadzoną przez „cesarżową piękną”, w tym prace Nadelmana. Wystawa w Bibliotece Polskiej stanowić miała uzupełnienie tego pokazu.

108. Mieczysław Paszkiewicz, „Najmłodsza Polska plastyczna a współczesne prądy artystyczne. Kronika artystyczna”, *Sztuka* [Warszawa], nr 5-8 (1914) s. 123.

109. Marcel Puys, „A travers les Salons. La 30e Exposition des Artistes Indépendants”, *Le Radical*, (3 III 1914), s. 2.

110. Guillaume Apollinaire, „La Vie Artistique. Au Salon des Indépendants”, *L’Intransigeant*, nr 12286 (5 III 1914), s. 2.

111. Eli Nadelman latem 1914 r. spędzał wakacje w Ostendzie. Nieco wcześniej, od 16 V do 7 VI 1914 r., w brukselskiej Galerie Georges Giroux miała miejsce ekspozycja *Salon des Artistes Indépendants de Paris*, w której rzeźbiarz brał udział. Spośród artystów polskich wystawiali także Louis Marcoussis (Ludwik Markus) oraz Henryk Hayden. Po wybuchu wojny jako urodzony w zaborze rosyjskim miał obowiązek powiadomić konsulat rosyjski o miejscu przebywania, co też uczynił. W konsulacie odradzono mu jednak podróż do Rosji, ponieważ musiałby przejeżdżać przez Niemcy. Wystarał

Nadelman został w Ameryce na stałe. Prześledzenie bytności Adolfa Baslera w Nowym Jorku wymaga odrębnego artykułu. Amerykański etap twórczości i życia Nadelmana, stosunkowo dobrze przebadany, został opisany także przez Agnieszkę Dziki¹¹². Wiadomo, że Basler próbował zainteresować pracami Nadelmana nowojorskich marszandów, kontaktował się z m.in. Alfredem Stieglitzem. Wiemy, że widział się również z Martinem Birnbaumem, dyrektorem Berlin Photographic Gallery w Nowym Jorku, któremu zaprotegował rzeźbiarza¹¹³. Birnbaum (z zawodu prawnik) prowadził tę galerię w latach 1910–1916 przy 305 Madison Avenue, następnie pracował w firmie Scott & Fowles, posiadającej także galerię. Niewykluczone, że Basler dowiedział się o działalności Birnbauma od Jules'a Pascina,

którym Węgier zajmował się w pierwszych miesiącach jego pobytu w Ameryce¹¹⁴. O wizycie złożonej Martinowi Birnbaumowi wspomina zarówno sam Basler w liście do Nadelmana z roku 1927, jak i Birnbaum w opublikowanej po latach książce. Dalsze losy Eliego Nadelmana w Stanach Zjednoczonych, jego wystawa w Galerii „291” Alfreda Stieglitza i kolejna w roku 1917 zorganizowana przez Birnbauma, kontakty z propagującym jego twórczość Johnem Weischelem oraz sukces licznych amerykańskich ekspozycji artysty są znane. Znana jest również relacja Nadelmana z Heleną Rubinstein, wielką propagatorką twórczości rzeźbiarza, którego prace znajdowały się w jej bogatej kolekcji¹¹⁵. Rzeźby Nadelmana zdobyły nie tylko salony kosmetyczne Rubinstein, lecz także jej prywatny apartament przy

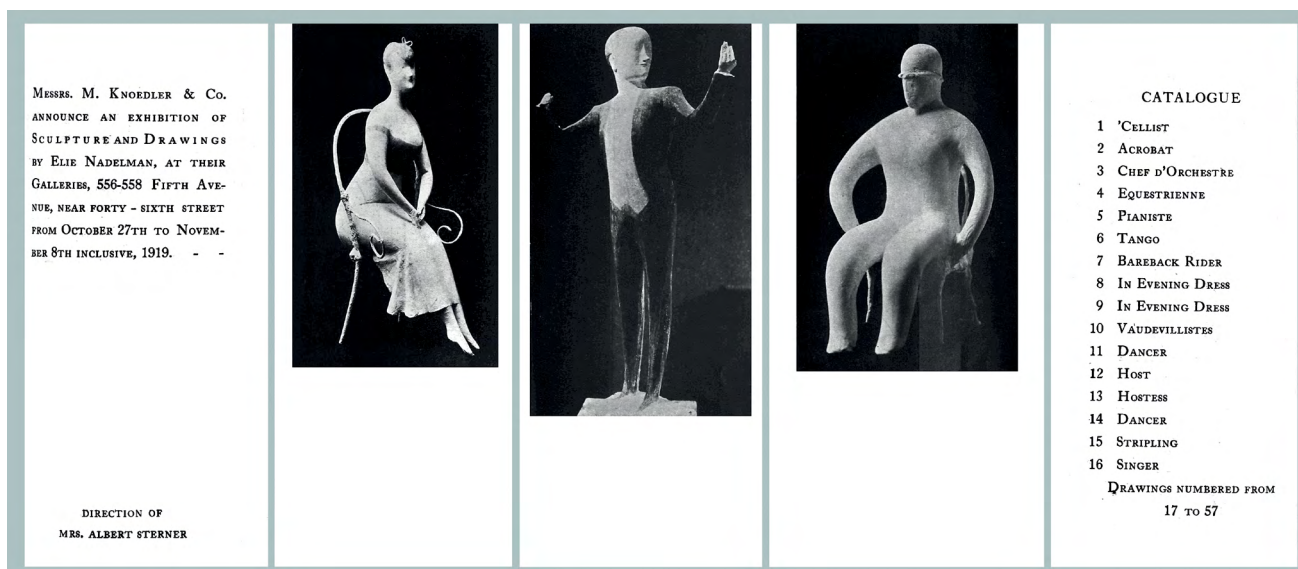
się więc o wizę do Anglii, skąd 24 X 1914 r. wypłynął do Nowego Jorku na pokładzie RMS Lusitania.

112. Dziki, „Elie Nadelman. Forma doskonała”, s. 13–16.

113. Martin (Márton) Birnbaum, urodzony w Miskolcu w roku 1878, był prawnikiem, kolekcjonerem sztuki i marszandem. Do śmierci w 1970 r. mieszkał w Stanach Zjednoczonych, gdzie ukończył studia; pracował w firmie prawniczej Scott & Fowles. Jako doradca i prawnik zamożnej Amerykanki Annie Bertram Webb towarzyszył jej w podróżach, dzięki czemu zwiedził Europę. Prócz prowadzenia galerii tłumaczył wiersze i grał na skrzypcach. Był autorem wielu publikacji poświęconych sztuce i artystom. Jako pierwszy zorganizował w USA wystawy Paula Klee, Edvarda Muncha i innych nowoczesnych artystów europejskich oraz objazdową wystawę grafików węgierskich i czeskich, pokazywaną w latach 1913–1914 w Nowym Jorku, Buffalo, Chicago, Saint Louis oraz Bostonie. Utrzymywał kontakt z rodzeństwem Steinów, zwłaszcza z Leo; zob. Gergely Barki, „The Steins and the Hungarians”, *RIHA Journal* 0090 (22 May 2014), przyp. 88, <https://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-a-pr-jun/barki-the-steins> [dostęp 18 XI 2020]; Malcolm Goldstein, *Landscape with Figures. A History of Art Dealing in the United States* (Oxford: Oxford University Press, 2000), s. 118–119; Julie Codell, „Convergences. Art History, Museums and Scholar-Agent Martin Birnbaum's Transatlantic Art for the Public”, w: *Art Market, Agents and Collectors. Collecting Strategies in Europe and the United States, 1550–1950*, red. Susan Bracken, Adriana Turpin (New York: Bloomsbury Visual Arts, 2022), s. 316–327 (Contextualizing Art Markets).

114. Alfred Werner, „Pascina's American Years”, *American Art Journal* 4, nr 1 (1972), s. 92; zob. też: Martin Birnbaum, *The Last Romantic. The Story of More than a Half-Century of Art* (New York: Twayne Publishers, 1960), s. 161.

115. Magdalena Furmanik-Kowalska, „Jak sztuka stała się reklamą. Wizerunek Heleny Rubinstein a twórczość Eliego Nadelmana”, w: *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...*, s. 27–35. Na temat aktywności kolekcjonerskiej Heleny Rubinstein zob. też: Joanna Gojzewska, „Sztuka nowoczesna i reklama w działalności Heleny Rubinstein”, w: *Kolekcjonerstwo polskie XX i XXI wieku*, s. 136–143. Rubinstein posiadała także



24 Zawiadomienie-katalog wystawy rzeźb i rysunków Eliego Nadelmana w nowojorskiej galerii M. Knoedler & Co., 1919. Fot. <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll8/id/3635/rec/56>

Park Avenue 625 w Nowym Jorku. „Madame” chętnie i często portretowała się na tle klasycyzujących rzeźb swojego protegowanego, potęgujących, jak słusznie zauważyła Magdalena Furmanik-Kowalska, atmosferę luksusu (il. 23). Warto dodać, że podobnie postępowała Marie Sterner Linott (1880–1953), która założyła i prowadziła nowojorską Marie Sterner Gallery

przy 210 East 57th Street, działającą w latach 1920–1950¹¹⁶. Wcześniej od 1912 r. pracowała w Knoedler & Co, w galerii przy Fifth Avenue 556–558, gdzie jako Mrs. Albert Sterner zorganizowała (lub uczestniczyła w przygotowaniach) wystawę Nadelmana prezentującą 16 prac rzeźbiarskich i 41 rysunków (il. 24)¹¹⁷. Jej pierwszym mężem był malarz Albert Edward Sterner,

kolekcję prac w swoim paryskim salonie, otwartym w roku 1921 przy 126 rue du Faubourg Saint-Honoré. Znajdowały się tam m.in. rzeźby Henryka Kuny (często mylone z pracami Eliego Nadelmana); zob. Katarzyna Nowakowska-Sito, „Henryk Kuna i salon Heleny Rubinstein: 126 rue du Faubourg Saint-Honoré”, w: *Panoptikum. Sztuka, nauka, wyobraźnia. Studia ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Pieńkosowi z okazji 60. urodzin*, red. Agnieszka Bagińska et al. (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2022), s. 349–363.

116. W swojej galerii Marie Sterner promowała przede wszystkim współczesnych malarzy i rzeźbiarzy amerykańskich lub działających w Stanach Zjednoczonych (wśród nich byli: George Bellows, Marcel Duchamp, Guy Pène du Bois, Everett Shinn, Hedda Sterne, John Sloan, Abbott Thayer, William Zorach). Była też organizatorką pierwszej wystawy sztuki amerykańskiej, przygotowanej przez stowarzyszenie Junior Art Patrons of America, które założyła; zob. *1689–1921. First Retrospective Exhibition of American Art Inaugurating the Junior Art Patrons of America*, kat. wyst., Fine Arts Building (New York: Flying Stag Press, 1921).

117. Zob. okazjonalny druk *Messrs. M. Knoedler & Co Announce an Exhibition of Sculpture and Drawings by Elie Nadelman, at their Galleries, 556–558 Fifth Avenue, Near Forty-Sixth Street from October 27th to November 8th Inclusive, 1919*. Znajdziemy w nim

autor litografii z 1917 r. przedstawiającej Eliego Nadelmana (Whitney Museum of American Art)¹¹⁸. W eklektycznym salonie swojej galerii Marie Sterner ustawiła rzeźbę Nadelmana *Kłęcząca tancerka* (ok. 1916–1917; il. 25), o antykizującej głowie i pozie oraz w stylizowanym współczesnym, wyprzedającym art déco ubiorze¹¹⁹. Zdjęcie wnętrza galerii, zamieszczone w paryskiej edycji „Vogue’a” w roku 1922, przedstawia tę rzeźbę stojącą na stoliku obok sofy w stylu Ludwika XVI, nad którą z kolei zawieszony został obraz George’a Bellowsa (il. 26)¹²⁰. Kontakty Eliego Nadelmana z Marie Sterner niewątpliwie wymagają jeszcze dokładnych badań, zwłaszcza że w Archives of American Art przechowywane są listy rzeźbiarza do niej¹²¹.

W dwudziestoleciu międzywojennym Elie Nadelman był już bardzo popularnym i znanym rzeźbiarzem

w Stanach Zjednoczonych. Nadal też wystawiał i przyjeżdżał do Francji. Jednak jego pierwsza po I wojnie światowej paryska wystawa w Galerie Bernheim-Jeune w roku 1920 nie spodobała się i odniosła dużo mniejszy sukces niż przedwojenne prezentacje¹²². Adolf Basler, który wówczas już nie zajmował się jego sztuką, ale śledził paryskie wydarzenia artystyczne, w recenzji z wystawy pisanej dla niemieckiego „Der Cicerone” wyraził swoje ogromne rozczarowanie prezentowanymi pracami, stwierdzając nie bez racji, że „Nadelman nie tworzy już dzieł, które uznać można za wartościowe”¹²³. Był zdania, że rzeźbiarz zaprzepścił swój talent, a pobyt w Stanach Zjednoczonych spowodował zmiany w jego osobowości, dlatego też obecne prace, w których stosuje „swoistą kombinację «polichromowanego archaizmu» i nowoczesności z pewnością odpowiadają

(s. nlb. 4) reprodukcję gipsowego modelu rzeźby *Host*, której wersja z ok. 1920–1924 r., wykonana w malowanym drewnie i żelazie, przechowywana jest w Columbus Museum of Art, Ohio; reprodukcja w: *Elie Nadelman. Sculptor of Modern Life*, il. 145. Informację na temat tej wystawy zob. A. L. B. [Agnès Angliviel de La Beaumelle], „Elie Nadelman”, w: *Paris – New York*, kat. wyst., Centre national d’art et de culture Centre Pompidou, Musée national d’art moderne (Paris: Centre Georges Pompidou, 1977), s. 705.

118. O znajomości Nadelmana z małżeństwem Sternerów wspomina Cynthia Nadelman, wskazując na rok 1918 jako początek przyjaźni; zob. Nadelman, „Chronologia życia i twórczości Eliego Nadelmana (uaktualniona)”, s. 97. Przedstawiająca rzeźbiarza litografia autorstwa Alberta Sternera z 1917 r. świadczy jednak o tym, że poznali się wcześniej. Marie Sterner miała z amerykańskim artystą dwoje dzieci: syna Harolda Sternera, który zostanie projektantem (będzie ozdabiał m.in. wnętrza apartamentu Heleny Rubinstein), i córkę Marię Oliwię.

119. Aukcja online domu aukcyjnego Christie’s 18433 (od 23 VII do 7 VIII 2020); tu także bibliografia rzeźby, <https://onlineonly.christies.com/s/american-art-online/elie-nadelman-1882-1946-12/94369> [dostęp 10 X 2022]. Jeden z odlewów w brązie przechowywany jest też w Whitney Museum of Art; reprodukcja w: *Elie Nadelman. Sculptor of Modern Life*, il. 103. Praca prawdopodobnie była po raz pierwszy ekspozowana na wystawie zorganizowanej przez Martina Birnbauma w roku 1917.

120. „Intérieurs. Le charme intime et délicat des galleries d’art de Mrs. Sterner”, *Vogue* [Paryż], nr 2 (1922), s. 38–39.

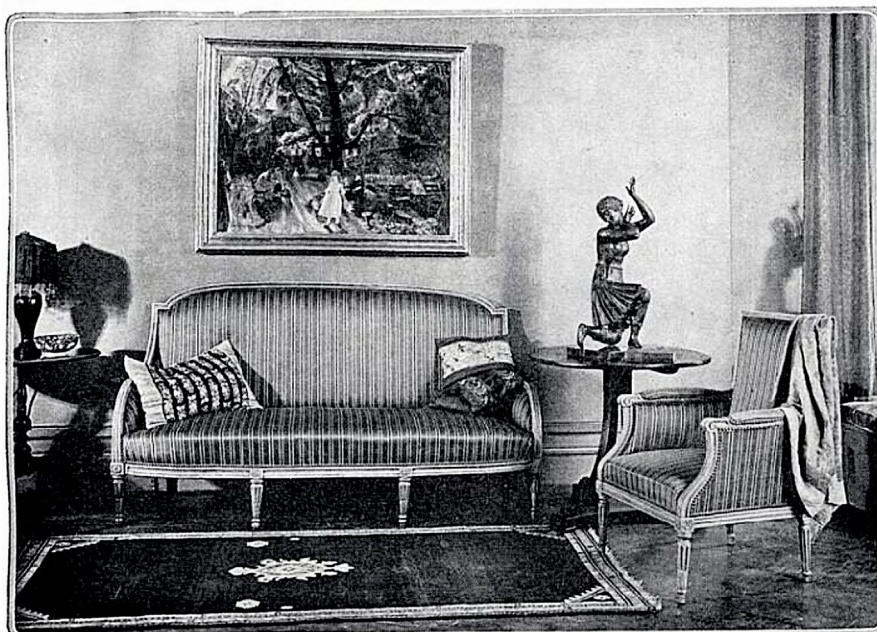
121. Zob. Archives of American Art, Marie Sterner and Marie Sterner Gallery papers, circa 1910–1951, mikrofilm 1265: kopie listów do Marii Sterner, także od Eliego Nadelmana. Oryginały przechowywane są w Portland Museum of Art.

122. Natanson, *Elie Nadelman*, s. 242.

123. Adolf Basler, „Pariser Ausstellungen: Nadelmann. Matisse bei Bernheim jeune, Salon d’Automne, Galerie Simon”, *Der Cicerone*, nr 22 (1920), s. 814.



25 Elie Nadelman,
Klęcząca tancerka, ok.
1916–1917. Fot. [https://
onlineonly.christies.com/s/
american-art-online/elie-
nadelman-1882-1946-12/94369](https://onlineonly.christies.com/s/american-art-online/elie-nadelman-1882-1946-12/94369)



26 *Klęcząca tancerka* Eliego Nadelmana (ok. 1916–1917) w nowojorskiej galerii Marie Sterner. Repr. wg *Intérieurs. Le charme intime et délicat des galleries d'art de Mrs. Sterner*, „Vogue” (Paryż) 1922, nr 2, s. 39

gustom Fifth Avenue”¹²⁴. Podobnie uważał André Salmon. W recenzji z ekspozycji w roku 1920 wspominał, że rzeźbiarz przyjechał nad Sekwanę, by zaprezentować wystawę „à l'américaine”, ze stylizowanymi na „pstrokaty” modernizm damami w bujanych krzesłach i mężczyznami w melonikach, pokupnymi, zachwycającymi Amerykanów, wykonywanymi na zlecenie „boga-marszanda” w meloniku¹²⁵. Francuska publiczność, dodał, musi natomiast zadowolić się tym, że nie zagubił czystości linii, która niegdyś świadczyła o jego szlachetności¹²⁶. Jean-Gabriel Lemoine wyraził nadzieję, że rzeźbiarz nie poprzestanie na prezentowanej

w Bernheim-Jeune tematyce związanej z cyrkiem, choć eksponowane prace świadczą o tym, że jest niebanalnym karykaturzystą¹²⁷. Jako artystę wykonującego dziwne, karykaturalne figury scharakteryzował Nadelmana anonimowy autor artykułu w europejskim wydaniu „New York Herald Tribune”¹²⁸.

Kolejna ekspozycja rzeźbiarza w Galerie Bernheim-Jeune w roku 1927, i ostatnia w tejże galerii w roku 1930, doczekały się niewielkich omówień w prasie. François Thiébauld-Sisson, jak wcześniej Salmon i Lemoine, wyraził nadzieję, że rzeźbiarz nie poprzestanie na prezentowanych „bełkotliwych” dziełach¹²⁹. Arsène

124. Ibid.

125. Zapewne była to aluzja do rzeźby Nadelmana *Host* (zob. przyp. 117).

126. André Salmon, „Les Arts. Expositions. Eli Nadelman et Miss Watson”, *L'Europe Nouvelle*, nr 37 (1920), s. 1484–1485.

127. Jean-Gabriel Lemoine, „Les Arts”, *L'Intransigeant*, nr 14679 (13 X 1920), s. 2.

128. „Nadelman expose de curieuses caricatures”, *New York Herald Tribune* [Paryż], (25 IX 1920), s. 3. Zob. też: „Among Polish Artists”, *The Chicago Tribune and the Daily News* [Paryż], nr 1175 (1 X 1920), s. 2.

129. T.-S. [François Thiébauld-Sisson], „Art et curiosité. Une manifestation d'artistes étrangers”, *Le Temps*, nr 24025 (27 V 1927), s. nlb 4–5.

Alexandre, autor negatywnej recenzji z ekspozycji Nadelmana w roku 1909, uważał, że „nadmuchane” dzieła rzeźbiarza są o wiele bardziej urzekające, choć nadal dziwne¹³⁰. Pomimo nieprzychylnych opinii o paryskich ekspozycjach, we Francji pamiętano o rzeźbiarzu, który w dwudziestoleciu międzywojennym odwiedzał ten kraj. W wydanej w roku 1928 książce *La sculpture moderne en France* Adolf Basler wspominał o Elim Nadelmanie jako tym, który wyprzedził poszukiwania Pabla Picassa, stosując w rysunkach i rzeźbach sferyczne dekompozycje, a w swoich poszukiwaniach nie tylko odkrył reguły rzeźby greckiej, lecz także ustalił prawa konstrukcji plastycznej¹³¹. W tym czasie jednak najszerszej o artyście wypowiedział się inny polsko-żydowski publicysta – Jan Topass (Topas), który w trzecim tomie publikacji *L'Art et les Artistes en Pologne*, dotyczącym sztuki polskiej od romantyzmu do współczesności, odrębny podrozdział poświęcił rzeźbiarzowi, przedstawiając go jako „konceptualistę sprzed konceptualizmu”¹³².

Elie Nadelman był tym artystą spośród kolonii polskiej, który wywarł największy wpływ na działających we Francji malarzy i rzeźbiarzy. Echa jego twórczości odnajdziemy nie tylko w sztuce Gustawa Gwozdeckiego i Eugeniusza Zaka, Jacques'a Lipchitza i Aleksandra Archipenki, ale także parającego się okresowo rzeźbą Amedea Modiglianiego¹³³. Chil Aronson (Franciszek Biedart), który włączył prace Nadelmana do ekspozycji *Art polonais moderne* w paryskiej Galerie Bonaparte

w roku 1929 – jednej z ostatnich wystaw, w której przed Wielkim Kryzysem rzeźbiarz brał udział – niezwykle trafnie scharakteryzował jego sztukę: „Bardziej od innych twórców jest artystą naszych czasów, nawet wtedy, gdy inspiruje się sztuką starożytnej Grecji, która to nosi w sobie pewną tajemniczość i własne poczucie głęboko skrywanego liryzmu, i wtedy, gdy proponuje swoją własną wizję rzeczywistości. Nadelman osiadł obecnie w Ameryce, lecz to Paryż ukształtował go jako rzeźbiarza, bez wątpienia należy zatem do przedstawicieli współczesnej rzeźby francuskiej”¹³⁴. Rzeźbiarz często nadawał swoim eksperymentom artystycznym tytuły: *Rapport des formes*, *Recherches des formes*, *Recherches des volumes*. Tym poszukiwaniom „piękną w logice”, swoistym „ćwiczeniom” z geometrii opartym o teorię linii Goldberga poświęcił swoje pierwsze paryskie lata.

W roku 1994 Cynthia Nadelman artykuł o swoim dziadku zakończyła następującym zdaniem: „Nowe pokolenia stoją [...] przed szansą ponownego odkrycia artysty”¹³⁵. Dobrze się stało, że maleńki wycinek sztuki Eliego Nadelmana mieliśmy okazję obejrzeć w Wejman Gallery. Tę ekspozycję oraz towarzyszący jej katalog, należy, mam nadzieję, traktować jako forpocztę dalszych badań nad sztuką rzeźbiarza. Interesujące *oeuvre* Eliego Nadelmana, rysownika, grafika, teoretyka, kolekcjonera i miłośnika muzyki niewątpliwie zasługuje też na dużą retrospektywną wystawę w jego ojczyźnie.

130. Arsène Alexandre, „La vie artistique”, *Le Figaro*, nr 145 (1927), s. 2.

131. Basler, *La sculpture moderne en France*, s. 46. Trzy lata wcześniej krytyk przywołał Nadelmana w dyskusji dotyczącej sztuki żydowskiej, wymieniając go jako jednego z wielu artystów żydowskiego pochodzenia, których znał, i nazywając odważnym twórcą; zob. Adolf Basler, „Y-a-il une peinture juive?”, *Mercure de France*, nr 658 (1925), s. 117.

132. Jan Topass, *L'Art et les Artistes en Pologne. Du Romantisme à nos jours* (Paris: Libraire Félix Alcan, 1928), s.136–138. Topass zawarł tu wiele znakomitych opisów sztuki Nadelmana, którą podzielił na trzy etapy: fazę rzeźb dramatycznych, fazę wzorowania się na rzeźbie hellenistycznej oraz fazę czerpania inspiracji ze stylizowanej rzeźby greckiej.

133. Zob. Adolf Basler, *Modigliani* (Paris: Crès & Cie, 1931), s. 6–7.

134. Chil Aronson, „Préface”, w: *Art Polonais Moderne* (Paris: Éditions Bonaparte, 1929), s. 16.

135. Nadelman, „Elie Nadelman”, s. 12.

BIBLIOGRAFIA

- Barki, Gergely. „The Steins and the Hungarians”. *RIHA Journal* 0090 (22 May 2014), <https://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-apr-jun/barki-the-steins>.
- Birnbaum, Martin. *The Last Romantic. The Story of More than a Half-Century of Art*. New York: Twayne Publishers, 1960.
- Bobrownicka, Maria. „Le «Museion»”. W: *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, redakcja Liliane Brion-Guerry, t. 2: *Travaux et Documents Inédits*, 1151–1158. Paris: Klincksieck, 1971.
- Bobrowska, Ewa. „Luźne kartki o Nadelmanie, Golbergu i doskonałości formy”. W: *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...*, 21–26. Warszawa: Fundacja Art & Modern / Wejman Gallery, 2022.
- Bronisław Krystall. *Testament. Muzeum Narodowe w Warszawie, 19 listopada 2015 – 6 marca 2016*, redakcja Katarzyna Mączewska, Krzysztof Załęski. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2015.
- Chevillot, Catherine. *La sculpture à Paris. 1905–1914, le moment de tous les possibles*. Paris: Édition Hazan, 2017.
- Codell, Julie. „Convergences. Art History, Museums and Scholar-Agent Martin Birnbaum's Transatlantic Art for the Public”. W: *Art Market, Agents and Collectors. Collecting Strategies in Europe and the United States, 1550–1950*, redakcja Susan Bracken, Adriana Turpin, 316–327. New York: Bloomsbury Visual Arts, 2022.
- Correspondance Guillaume Apollinaire Herwarth Walden (Der Sturm), 1913–1914*, opracowanie Philipp Rehage. Caen: Lettres Modernes Minard, 2007.
- Dąbrowska-Szelągowska, Małgorzata. „Eli Nadelman – nowator czy bystry obserwator paryskiego życia artystycznego”. *Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności* 63 (1999): 96–101.
- Deryng, Xavier. „Guillaume Apollinaire et Mécislas Golberg: la critique d'art côté cour, côté jardin”. W: *Apollinaire critique d'art*, opracowanie Béatrice Riottot el-Habib, Vincent Gille, 202–213. Paris: Gallimard, 1993.
- Deryng, Xavier. „Les variations Golberg 2: La critique d'art”. W: *Mécislas Golberg (1868–1907). Passant de la pensée. Une anthropologie politique et poétique au début du siècle*, redakcja Catherine Coquio, 269–280. Paris: Maisonneuve et Larose, 1994.
- Deryng, Xavier. *Bolesław Biegas*. Tłumaczenie Katarzyna Marciniak. Paryż–Warszawa: Polskie Towarzystwo Historyczno-Literackie / Biblioteka Polska w Paryżu, ARTgaleria.net R. Gniewaszewski, [2011].
- The Dry Points of Elie Nadelman*. New York: Curt Valentin, 1952.
- Dziki, Agnieszka. „Elie Nadelman. Forma doskonała”. W: *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...*, 9–19. Warszawa: Fundacja Art & Modern / Wejman Gallery, 2022.
- Dziki, Agnieszka. „Dwie nieznanne głowy idealne Eliasza Nadelmana a konteksty wczesnego okresu twórczości”. W: *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...*, 45–49. Warszawa: Fundacja Art & Modern / Wejman Gallery, 2022.
- Elie Nadelman. Sculptor of Modern Life. Whitney Museum of American Art, New York, April 3 – July 20, 2003*. New York: Whitney Museum of American Art, 2003.
- Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...* Warszawa: Fundacja Art & Modern / Wejman Gallery, 2022.
- Furmanik-Kowalska, Magdalena. „Jak sztuka stała się reklamą. Wizerunek Heleny Rubinstein a twórczość Eliego Nadelmana”. W: *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...*, 27–35. Warszawa: Fundacja Art & Modern / Wejman Gallery, 2022.
- Gojżewska, Joanna. „Sztuka nowoczesna i reklama w działalności Heleny Rubinstein”. W: *Kolekcjonerstwo polskie XX i XXI wieku. Szkice. Materiały konferencji zorganizowanej w 2014 roku przez Zakład Muzealnictwa Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*, redakcja Tomasz F. de Rosset et al., 136–143. Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, 2015.

- Goldstein, Malcolm. *Landscape with Figures. A History of Art Dealing in the United States*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Grabska, Elżbieta. „Moderne” i straż przednia. *Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900–1918*. Kraków: Universitas, 2003.
- Grabska, Elżbieta. „Nadelman w Paryżu. W poszukiwaniu formy idealnej”. W: *Eli Nadelman. Na wzór i podobieństwo. Prace z kolekcji Salander-O'Reilly Galleries i Whitney Museum of American Art. Muzeum Narodowe w Warszawie, Oddział w Królikarni, 1 lipca 2004 – 15 sierpnia 2004*, 4–15. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2004.
- Haskell, Barbara. „Statement of Aesthetic Principles. Camera Work”. W: *Elie Nadelman. Sculptor of Modern Life. Whitney Museum of American Art, New York, April 3 – July 20, 2003*, 39. New York: Whitney Museum of American Art, 2003.
- [Keobandith, Pick] P. K. „Eli Nadelman”. W: *Paryż i artyści polscy. Wokół E.A. Bourdelle'a 1900–1918. Muzeum Narodowe w Warszawie, 18 lutego – 27 marca 1997*, redakcja Elżbieta Grabska, 130. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1997.
- Keobandith, Pick. „Elie Nadelman stérile copier des Grecs?”. W: *Elie Nadelman. Les années parisiennes 1904–1914. Paris, Galerie Piltzer, 24–25*. Paris: Au même titre, 1998.
- Keobandith, Pick. „Vers une modernité teintée de classicisme”. W: *Elie Nadelman. Les années parisiennes 1904–1914. Paris, Galerie Piltzer, 17–23*. Paris: Au même titre, 1998.
- Kesling, Katarzyna Anna. *Między Krakowem a Paryżem. Twórczość graficzna i malarska Jana Rubczaka*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021.
- Kirstein, Lincoln. *The Sculpture of Elie Nadelman*. New York: Museum of Modern Art, 1948.
- Kirstein, Lincoln. *Elie Nadelman. Drawings*. New York: H. Bittner and Co, 1949.
- Kirstein, Lincoln. *Elie Nadelman*. New York: Eakins, 1973.
- [de La Beaumelle Agnès Angliviél] A. L. B. „Elie Nadelman”. W: *Paris – New York. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1er juin – 19 septembre 1977*, 705. Paris: Centre Georges Pompidou, 1977.
- Malinowski Jerzy. „Nadelman Eli”. W: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 6, redakcja Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Małgorzata Biernacka, 2–11. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1998.
- Nadelman, Cynthia. „Chronologia życia i twórczości Eliego Nadelmana (uaktualniona)”. W: *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...*, 92–103. Warszawa: Fundacja Art & Modern / Wejman Gallery, 2022.
- Nadelman, Cynthia. „Elie Nadelman.” Tłumaczenie Hanna Samsonowicz. *Biuletyn Historii Sztuki* 56, nr 1-2 (1994): 1–13.
- Natanson, Thadée. „Elie Nadelman”. W: *Peints à leur tour*, 239–243. Paris: Albin Michel, 1948.
- Natter, Tobias G. *Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne*. Wien: Jüdisches Museum der Stadt Wien, 2003.
- Nowakowska-Sito, Katarzyna. „Henryk Kuna i salon Heleny Rubinstein: 126 rue du Faubourg Saint-Honoré”. W: *Panoptikum. Sztuka, nauka, wyobraźnia. Studia ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Pieńkosowi z okazji 60. urodzin*, redakcja Agnieszka Bagińska et al., 349–363. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2022.
- Porębski, Mieczysław. *Granica współczesności 1909–1925*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1989.
- Read, Peter. „Apollinaire et Adolphe Basler: passeurs culturels franco-polonais, médiateurs sans frontières”. *Europe* 94, nr 1043 (2016): 204–215.
- de Rosset, Tomasz F. „By skreślić historię naszych zbiorów”. *Polskie kolekcje artystyczne*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2021.
- Schreiber, Agnieszka. „Rzeźby portretowe Liwii, Oktawii i Julii w polityce propagandowej Cesarza Augusta”. *In Gremium* 4 (2010): 7–26.
- Spear, Athena T. „Elie Nadelman's Early Heads (1905–11)”. *Allen Memorial Art Museum Bulletin* 28, nr 3 (1971): 201–222.
- Stala, Marian. „Instynkt harmonii. (Wokół programu estetycznego «Museionu»)”. *Zeszyty*

- Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie*, z. 39 (1980): 121–143.
- Szelągowska, Małgorzata. „W cieniu mistrzów francuskich – polska rzeźba nowego klasycyzmu”. W: *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo, rzeźba, grafika, krytyka artystyczna. Materiały z konferencji naukowej, Toruń 21–23 września 2005*, redakcja Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, 32–37. Toruń: Interdyscyplinarne Koło Naukowe Doktorantów Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2006.
- Tanikowski, Artur. „Heralds of moderate modernity. Polish-Jewish artists in Catalonia”. W: *Jewish artists and Central-Eastern Europe. Art Centers – Identity – Heritage from the 19th Century to the Second World War*, redakcja Jerzy Malinowski et al., 241–251. Warszawa: DiG, 2010.
- Tanikowski, Artur. *Wizerunki człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło*. Kraków: Universitas, 2011.
- The Steins Collect. Matisse, Picasso, and the Parisian Avant-Garde. San Francisco Museum of Modern Art, Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, Paris, The Metropolitan Museum of Art, New York, May 21, 2011 – June 3, 2012*. San Francisco–New Haven: San Francisco Museum of Modern Art, Yale University Press, 2011.
- Werner, Alfred. „Pascin’s American Years”. *American Art Journal* 4, nr 1 (1972): 87–101.
- Wilke, Ulrich. *Heinz Witte-Lenoir. Berichte von ihm und über ihn – Lehrer, Vorbilder und Weggefährten – Verzeichnis seiner Werke*. Videel: Niebüll, 2003.
- Woźniak-Koch, Milena. „Bronisław Krystall. Warszawski kolekcjoner początku wieku”. W: *Kolekcjonerstwo polskie XX i XXI wieku. Szkice. Materiały konferencji zorganizowanej w 2014 roku przez Zakład Muzealnictwa Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*, redakcja Tomasz F. de Rosset et al., 144–156. Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, 2015.
- Ziemińska, Ewa. „Wielki Nieobecny. Nadelman w Polsce”. W: *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...*, 5–8. Warszawa: Fundacja Art & Modern / Wejman Gallery, 2022.

SUMMARY

Elie Nadelman. Some Remarks and Additions by Anna Wierzbicka

The article concerns the exhibitions and reception of the works of the Polish-Jewish sculptor Elie Nadelman, recognised especially in the United States of America, where he lived from 1914, and in Western Europe, above all in France, where he stayed in the years 1904–1914. In Poland, Nadelman is still a largely forgotten artist. The point of departure for the author’s analysis is the exhibition *Elie Nadelman – polski prekursor Art Déco* [*Elie Nadelman – the Polish Precursor of Art Déco*] in the Wejman Gallery in Warsaw (2022).

The Warsaw exhibition focused the public attention not only on the sculptor himself, but also on the promoter of his work, the art critic and art dealer Adolf Basler, born in Tarnów and active in France; it was to him that Nadelman owed the inclusion of his works into a show at the Galerie Miethke in Vienna in 1913 and the III. *Juryfreie Kunstschau* exhibition at the Kunsthaus Lepke in Berlin. The critic promoted Nadelman in the Polish and French press and from as early as 1909 was trying to have his works exhibited. It was most probably Basler that introduced the sculptor to Tadeusz Natanson, subsequently the organiser of Nadelman’s first solo exhibition, held at Galerie Druet in 1909, and with Alfred Stieglitz, thanks to whom

Nadelman published his first theoretical statement; it appeared in the New York periodical "Camera Work" in 1910. Another large text by Nadelman appeared in the catalogue of his next solo exhibition, which was held at the Paterson Gallery in London in 1911. Basler quoted Nadelman's statement from the English catalogue in an article devoted to the sculptor which appeared in the Lvov periodical "Sztuka". In a footnote to that article, Basler mentioned collectors possessing Nadelman's sculptures and drawings; one of them was Władysław Kościelski, who was close to the Polish artistic milieu in Paris. Basler himself owned a set of Nadelman's works; three drawings from that collection were shown at the *Twentieth Century Art. A Review of Modern Movements* exhibition held at the Whitechapel Gallery in London in 1914, in the section presenting works by Jewish artists. Adolf Basler collaborated with the French periodical "Montjoie!" and the German "Die Aktion", and his advice prompted their editorial boards to publish reproductions of Nadelman's works.

Nadelman's art was commented upon by other contemporary journalists, whose texts are also discussed in the article. He was noticed by several Polish journalists active in France, including Maria Rakowska and Marcin Samlicki, as well as the French ones – Guillaume Apollinaire, Arsène Alexandre, François Fosca, André Salmon and others. Nadelman's subsequent solo exhibition, held at the Galerie Druet in Paris in 1913, was also extensively discussed in the press. Before leaving France, Nadelman published an album of drawings entitled *Vers l'unité plastique* (Paris, 1914); its extended version, *Vers la beauté plastique*, appeared in New York in 1921.

Elie Nadelman and Adolf Basler were to meet again in the United States, in the period of the First World War. Wishing to draw the attention of New York art dealers to Nadelman's work, Basler contacted, among others, Alfred Stieglitz and Martin Birnbaum, director of the Berlin Photographic Gallery in New York, to whom he recommended the sculptor. The success of Nadelman's shows in the United States is well known, as are his contacts with Helena Rubinstein, a great promoter of his art; her rich collection included Nadelman's works and she often chose her protégé's classicizing sculptures for a backdrop to her portraits. Marie Sterner Linott, who had established and directed the Marie Sterner Gallery, which operated at 210 East 57th Street in New York in the years 1920–1950, followed suit; in the eclectic hall of her gallery, she placed Nadelman's *Kneeling Dancer* (*Dancing Figure*, ca. 1916–1917), a statuette with an antique-style head and pose and a stylized contemporary dress that heralded Art Déco.

Although living permanently in the United States, Nadelman often visited France, where he continued to exhibit; but his three shows at the Galerie Bernheim-Jeune in Paris (1920, 1927, 1930) did not enjoy good press. Despite unfavourable reviews, Polish critics active in Paris – that is, apart from Adolf Basler, Chil Aronson and Jan Topass – did not neglect him. Later, texts pertaining to his œuvre (by, among others, Lincoln Kirstein, Athena T. Spear and Barbara Haskell) accompanied Nadelman's posthumous exhibitions, mainly in the United States. In Poland, research on Nadelman's œuvre was undertaken by Elżbieta Grabska, Jerzy Malinowski and Małgorzata Szelągowska; yet in his native land, the captivating art of Elie Nadelman, a draughtsman, graphic artist, art theoretician and art collector, as well as a lover of music, is still awaiting a large, retrospective exhibition.

BIOGRAPHICAL NOTE

Anna Wierzbicka is an art historian, a professor at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. Her research interests focus on the art of the first half of the twentieth century, particularly the artists and art critics active in Poland and abroad, especially in France. She has published many books and articles on these topics, including *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich* (2009), as well as *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji 1900–1939*, vol. 1–3 (2012, 2015, 2016).

NOTA BIOGRAFICZNA

Anna Wierzbicka jest historyczką sztuki, samodzielnym pracownikiem naukowym w Instytucie Sztuki PAN. Zajmuje się sztuką pierwszej połowy XX w., artystami i krytykami sztuki działającymi w Polsce i za granicą, zwłaszcza we Francji. Jest autorką wielu książek i artykułów dotyczących tej problematyki. Opublikowała m.in. *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich* (2009) oraz *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji 1900–1939*, t. 1–3 (2012, 2015, 2016).