

Ewa Ziemińska  
Muzeum Narodowe w Warszawie  
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

## Adolf Basler o rzeźbiarzach polskich i rzeźbie. Kilka refleksji

Adolf (Adolphe) Basler (1876–1951) krytyk sztuki, który stał się także marszandem i kolekcjonerem, odegrał ważną rolę w promowaniu kariery zagranicznych artystów, także polskich, w Paryżu w pierwszej połowie XX wieku (il. 1–2). Basler do stolicy Francji przyjechał w 1898 roku. Najwcześniejsze publikacje tego z wykształcenia chemika, urodzonego w Tarnowie, wynikały w dużej mierze z jego kontaktów z polonijnymi środowiskami literackimi emigracji w Paryżu i czasopismem „La Revue Blanche” braci Natanson, dla którego zaczął pisać już w 1900 roku. Później był współtwórcą francuskich czasopism: „Art et décoration”, „La Plume”, „Montjoie!”, ale także regularnie publikował raporty o sztuce nowoczesnej w Paryżu do czasopism zagranicznych, w tym do takich polskich, jak m.in. „Krytyka”, „Museion”. To właśnie głównie Basler, jako zwolennik sztuki awangardowej, przed 1914 rokiem dostarczał do Polski w swoich artykułach informacji i opinii o nowych prądach we Francji. Do gazet wydawanych w Warszawie, Krakowie i Lwowie pisał relacje z paryskich salonów, opisywał twórczość współczesnych artystów, takich jak np. Henri Matisse, André Derain, Pablo Picasso, Robert Delaunay.

Basler w swoich tekstach skupiał się na nowych zjawiskach w sztuce, zachodzących zmianach, pojawiających się tendencjach, jednakże przede wszystkim dostrzegał je w malarstwie. W orbicie jego zainteresowań była rzeźba, ale poświęcił jej stosunkowo niewiele swoich tekstów krytycznych, choć kilka uwag i jego spostrzeżeń jest wartych wyodrębnienia i przywołania. Dopiero w 1928 roku opublikował książkę, która w całości była poświęcona rzeźbie *La sculpture moderne en France*.

Początkowo na Baslera wpływ wywarła znajomość z polskim poetą mieszkającym w Paryżu – Mieczysławem Goldbergem<sup>1</sup>. André Salmon, określił nawet Baslera

<sup>1</sup> Na temat roli, jaką odgrywał w środowisku paryskim Mieczysław Goldberg, zob. Grabska 1997.

„uczniem” Goldberga, który w dużej mierze ukształtował jego wrażliwość artystyczną<sup>2</sup>. Wydaje się także, że to pod jego wpływem powstał pierwszy tekst, w którym Basler podjął się omówienia twórczości artysty rzeźbiarza i zagadnień związanych z tą dyscypliną twórczości. W 1902 roku opublikował w „La Plume”<sup>3</sup> artykuł dotyczący Bolesława Biegasa<sup>4</sup>. Goldberg był jednym z głównych współpracowników pisma i to dzięki niemu Basler dostał się na jego łamy<sup>5</sup>. W tekście krytyk zajął się pochodzeniem artysty, analizował drogę, jaką musiał on odbyć, by móc dostać się na Akademię, niewiele jednak miejsca poświęcił jego twórczości. W skróconej wersji tego artykułu w warszawskim „Przeglądzie Tygodniowym” wskazał na wielki talent Biegasa, ale jednocześnie stwierdził, że „więcej [. . .] magii w rzeźbach Biegasa niż rzemiosła”<sup>6</sup>. W jego płaskorzeźbach dostrzegł dużą ekspresję postaci ze snów, wizji apokaliptycznych, ale ówczesny warsztat krytyczny właściwie nie pozwalał mu zagłębić się w analizę formy. Dostrzegł, że „czasami ma się to wrażenie, że się widzi przed sobą jakieś reminiscencje prymitywnej rzeźby chrześcijańskiej, czasem, że to kawałki, wyrwane z jakiegoś przybytku misteriów na wschodzie”<sup>7</sup>. Francuski artykuł miał swój przedruk w specjalnym numerze poświęconym artyście w „La Plume” tego samego roku. Xavier Deryng, badacz twórczości Biegasa,

<sup>2</sup> Salmon 2004: 653.

<sup>3</sup> Pismo było jednym z najważniejszych paryskich czasopism literackich i artystycznych. Założył je w 1889 roku Léon Deschamps, a skupiało liczne grono poetów i pisarzy, jak Octave Mirbeau, Jean Moréas, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Emile Verhaeren. Pismo od samego początku było ilustrowane i wiele miejsca poświęcało sztuce. W 1900 roku ukazał się numer specjalny w całości poświęcony Augustowi Rodinowi.

<sup>4</sup> Basler 1902a: 817–822.

<sup>5</sup> Więcej z ten temat zob. Deryng 2011: 37–38.

<sup>6</sup> Basler 1902b: 394.

<sup>7</sup> Basler 1902b: 394.



Il. 1. Otakar Kubín (Othon Coubine), *Portret Adolfa Baslera*, olej na desce, 49 x 41,5, kolekcja prywatna



Il. 2. Roman Kramsztyk, *Portret Adolfa Baslera*, olej na płótnie, 1912, 100 x 81, kolekcja prywatna

uważa, że Basler chciał wykorzystać popularność artysty, by zadebiutować w roli krytyka sztuki<sup>8</sup>.

Adolf Basler przyjaźnił się także z poetą i krytykiem polskiego pochodzenia Guillaume Apollinaire'em i bez wątpienia jego poglądy na sztukę oraz preferencje estetyczne nie pozostawały na niego bez wpływu. Apollinaire obracający się głównie w kręgu malarzy Montparnasse'u, wykazywał zainteresowanie rzeźbą<sup>9</sup>. Yong-Joon Kwon i Peter Read, wnikliwie czytając wydane i niewydane teksty Apollinaire'a, dopatrzili się kilku fragmentów, które dobitnie mówiły o rzeźbie, choć jak wiemy krytyk deklarował, że dzieło sztuki zamyka się w formie prostokąta na białej kartce czy płótnie<sup>10</sup>. W „L'Intransigeant” w swojej recenzji z salonu Société Nationale des Beaux-Arts z kwietnia 1910 roku pisał, że „en ce moment, la sculpture est un art représenté par des œuvres plus pures que la peinture”<sup>11</sup>. Dostrzegając dominację Rodina, podkreślał, że rzeźba współczesna odznacza się pewnym „męstwem”, odwagą (une virilité), którego brak prawie wszystkim malarzom, może oprócz kilku, którzy nie wystawiają na salonach oficjalnych<sup>12</sup>. W jednym z kolejnych artykułów zaznaczył, że istnieje „une véritable école de sculpture”, która dzięki Rodinowi uczyniła Francję kołyską renesansu rzeźbiarstwa<sup>13</sup>. Apollinaire często deklarował swój podziw dla Rodina, ale rzeźbę nowoczesną wyprowadzał od François Rude'a, a jego rzeźby na paryskim Łuku Tryumfalnym nazywał „la première œuvre qui exprime du sublime moderne”<sup>14</sup>. Miał także duży podziw dla dzieł Aristide'a Maillola, Antoine'a Bourdelle'a i Charles'a Despiau. Przyglądał się też karierze francuskiej rzeźbiarki Jane Poupelet, którą umieścił obok Camille Claudel i którą uważał, że trzeba na nowo odkryć. Zachwycił się aktami Despiau, a o jego *Nagiej kobiecie* pokazywanej w marcu 1911 roku na Salonie pisał „tout le haut de cette statuette – tête, torse, hanches – est délicieux”<sup>15</sup>. Te poglądy miały ogromny wpływ na Baslera,

<sup>8</sup> Deryng 2011: 38.

<sup>9</sup> O jego sposobie patrzenia i postrzegania rzeźby mówi praca doktorska „Apollinaire et la sculpture” autorstwa Yong-Joon Kwon, napisana pod kierunkiem prof. Claude'a Debona, obroniona w 1996 roku w Université Paris 3 la Sorbonne Nouvelle.

<sup>10</sup> Read 2016: 204–215.

<sup>11</sup> Apollinaire 1910a: 1–2: „Obecnie rzeźba jest sztuką reprezentowaną przez dzieła bardziej wyraziste niż obrazy” – wszystkie cyt. w tekście tłum. E. Z.

<sup>12</sup> Read 1995: 409.

<sup>13</sup> Apollinaire 1910b: 2: „prawdziwa szkoła rzeźby”.

<sup>14</sup> Read 1995: 416: „pierwsze dzieło sztuki, które wyraża nowoczesną wzniosłość”.

<sup>15</sup> Apollinaire 1911: 2: „cała ta rzeźba – głowa, tors, biodra – jest pyszna”.

a w późniejszych latach zostały przez niego w dużej mierze właściwie powtórzone.

Tekstem wspólnym Apollinaire'a i Baslera dotyczącym rzeźby miał być artykuł zatytułowany *Rodin et la sculpture moderne*<sup>16</sup>. Obaj, dostrzegając znaczenie Rodina, widzieli także zmiany w sposobie opracowania dzieła przestrzennego, które dokonywały się m.in. w pracach Picassa<sup>17</sup>, Archipenki, Boccioniego, a Basler jasno stwierdził: „Rodin [. . .] est aujourd'hui considérée comme passée dans tous les milieux artistiques de Paris”<sup>18</sup>. Obaj podkreślali także zmianę użycia materiałów i sposób ich opracowania, nie kamień i kucie w nim, ale elementy, które można komponować, by stworzyć dzieło rzeźbiarskie, wskazując na *Gitarę* Picassa z 1912 roku.

Podobnie jak w tekstach krytycznych dotyczących malarstwa, tak i poświęconych rzeźbie, można zauważyć ewolucję poglądów Baslera. Pierwsze jego artykuły były właśnie analizą i pochwałą sztuki nowoczesnej, te późniejsze zaś poniekąd zaprzeczały tym wcześniejszym, skłaniając się bardziej w stronę sztuki klasycznej czy może bardziej klasycyzującej. Ta zmiana sposobu patrzenia na sztukę i jej oceny wpisywała się w zagadnienie nurtu określanego nowym klasycyzmem, gdzie rzeźba odegrała ogromną rolę. Jeszcze w 1911 roku Basler wskazywał, że rzeźbiarze poszukiwali form w rzeźbie ludów prymitywnych, w rzeźbie ludów Afryki. Choć także podkreślał, że spora grupa artystów rzeźbiarzy inspirowała się rzeźbą asyryjską, grecką z epoki archaicznej i sztuką egipską:

Bo czyż sztuka wielkich uproszczeń nie miała zawsze racji bytu w sztuce monumentalnej? To jest przyczyną, dla której młoda generacja zwraca się do modeli dostarczanych przez monumenty i posagi egipskie, sztukę asyryjską, grecką z epoki archaicznej, a także rzeźbę ludów dziewiczych, nie mających historii, rzeźbę Murzynów, której piękno uderzyło najpierw malarzy<sup>19</sup>.

W latach 20. Basler odwrócił się zupełnie od kubizmu na rzecz nowego klasycyzmu. Choć już w 1908 roku pod wpływem tekstów Maurice'a Denisa dostrzegał te tendencje. Na łamach „Sfinks” wówczas pisał:

W sztuce dzisiejszej panuje ogólna dążność do klasycyzmu [...]. Darmo jednak szukać w nowoczesnej sztuce tego czystego piękna klasycznego do jakiego przywykliśmy w sztuce Greków lub Odrodzenia włoskiego. Klasycyzm dzisiejszy przypisuje sobie daleko rozciąglejsze znaczenie<sup>20</sup>.

Jego książka z 1928 roku *La sculpture moderne en France*, a także rok wcześniej wydana monografia Despiau, świadczą dobitnie o tej estetycznej zmianie<sup>21</sup>. Poprzez coraz bardziej krytyczne oceny nowoczesności w rzeźbie, którą określał „dziecięcym uproszczeniem” (*simplifications puériles*), „udręczonym intelektualizmem” (*l'intellectualisme tourmenté*) i „pomieszanym estetyzmem” (*l'esthétisme confus*), Basler widział wartość rzeźb Despiau poprzez ich klasyczne proporcje i klasyczną formę. W książce, którą znamienne nie zatytułował *Nowoczesną rzeźbą francuską*, ale *Nowoczesną rzeźbą we Francji*, oprócz całej plejady francuskich rzeźbiarzy, przywołał nazwiska Henryka Kuny i Eli Nadelmana, Aleksandra Archipenki, Jacques'a Loutchansky'ego i Chany Orloff, Mateo Hernandez, Pabla Gargallo i Manolo, Constantina Meunier, Wilhelma Lehmbrucka, Amadeo Modiglianiego i Ernesto de Fiori. Maillola i Bourdelle'a nazywał gigantami współczesnego świata rzeźby. Z polskich rzeźbiarzy wymieniał tylko Nadelmana oraz Kunę, jakby w ogóle nie dostrzegał zjawiska pojawienia się we Francji wraz z początkiem XX wieku i w latach 20. tak wielu wybitnych polskich rzeźbiarzy. A przecież wiemy, że większość polskich rzeźbiarzy pod koniec XIX i na początku XX wieku udała się na studia czy dalszą naukę właśnie do Paryża. Tu mieli okazję poznać nowe prądy, przyjrzeć się z bliska rewolucji wprowadzonej przez Augusta Rodina i jego kontynuatorów, zapoznać się z klasycyzmem Antoine'a Bourdelle'a, Aristide'a Maillola czy Charles'a Despiau. Dla rzeźbiarzy ta mnogość, połączona z możliwością studiowania form starożytnych w Luwrze czy innych zbiorach muzealnych, miała inspirujący wpływ na rozwój ich własnej sztuki. Pod koniec XIX wieku w Paryżu znaleźli się m.in.: Konstanty Laszcza, Ludwik Puget, Wacław Szymanowski, a na początku XX wieku przyjechali Feliks Antoniak, Bolesław Bażukiewicz, Bolesław Biegas, Jan Antoni Biernacki, Franciszek Black, Jadwiga Bohdanowicz, Janina Broniewska, Luna Drexlerówna, Stanisław Jagmin, Stanisław Ostrowski, Marcin Rożek, Stanisław Rzecki, Jan Szczepkowski, Edward Wittig, tuż przed I wojną światową

<sup>16</sup> Basler 1910; Basler 1911b, 11. Zob. Wierzbička 2008: 315–319.

<sup>17</sup> O tym więcej zob. Grabska 1966.

<sup>18</sup> Read 1995: 414: „Rodin [. . .] dziś postrzegany jest jako przeszłość we wszystkich kręgach artystycznych Paryża”.

<sup>19</sup> Basler 1911b, 11, cyt. za: Grabska 2003: 257.

<sup>20</sup> Basler 1908: 104–105.

<sup>21</sup> Basler 1927.

m.in. Maryla Lednicka-Szczytt, Xawery Dunikowski. Kilku rzeźbiarzy kontynuowało naukę w École des Beaux-Arts, wielu studiowało w prywatnych szkołach (przede wszystkim: Académie de la Grande Chaumière, Colarossi czy Julian)<sup>22</sup>. Większość wystawiała na paryskich salonach. Z tego grona Basler pisze w obszerniejszy sposób o twórczości Edwarda Wittiga, poświęcając mu tekst we lwowskiej „Sztuce” w 1912 roku. Najpierw dostrzegł w nim „uczciwego rzemieślnika”, by później zachwycić się konstrukcją jego prac i sposobem modelownia i uznać za jednego z najzdolniejszych polskich rzeźbiarzy<sup>23</sup>.

Basler nie poświęcał zbyt wiele uwagi gronu polskich rzeźbiarek, które szczególnie licznie w latach 20. przebywały w Paryżu. Za Apollinaire’em, o czym już wcześniej była mowa, zwrócił uwagę na twórczość Jane Poupelet. Inną artystką, która pojawiała się w książce Baslera jest Chana Orloff, której zarzucał śmieszną deformację i karykaturalną masę jej rzeźb:

L’art de Chana Orloff est encore moins raffiné: figures sommairement dégrossies, amusantes cependant par leurs déformations et leur massivité caricaturales<sup>24</sup>.

Henryka Kunę w książce właściwie tylko wymienia, choć możemy już w 1911 roku w relacji z Salonu Jesiennego zobaczyć jego stosunek do rzeźb artysty:

Biust dziewczyny w marmurze Kuny należy do najlepszych rzeźb w Salonie. Wyraźnie manifestuje on dążenie do stylu: do form zwięzłych, umiarkowanych przez materiał – do określonej formy<sup>25</sup>.

Analizując twórczość Nadelmana, krytyk podkreślał jego ogromny wpływ na kubizm i Picassa<sup>26</sup>, wskazując, że był źródłem inspiracji dla idei rodzącego się wówczas kierunku, co amerykańska badaczka Barbara Haskell uważa, za stwierdzenie przesadzone<sup>27</sup>. A dalej:

[...] dans ses bronzes, ciselés avec la virtuosité des Florentins de la Renaissance, et dans ses marbres polis

comme l’antique, il a uni sa science raisonnée des proportions à une élégance raffinée des formes<sup>28</sup>.

Jednak kilka lat wcześniej Nadelmana wskazywał jako artystę, który odkrył „tajemnicę” prawdziwej sztuki i który zrezygnował z przywrócenia jej prawdziwej wartości, bo – jak wskazywał – „jego talent i dzieła stępiały”. Przyczyn tego krytyk dopatruje się w wojnie i wyjeździe artysty do Stanów Zjednoczonych<sup>29</sup>. Trudno dostrzec w tym tekście jednego z głównych krytyków obrońców sztuki awangardowej<sup>30</sup>. Jak podkreśla Anna Wierzbicka, po I wojnie światowej teksty Baslera dotyczyły głównie artystów, których lansował<sup>31</sup>. Od 1929 roku przy rue de Sèvres 13 prowadził galerię. Ostatnim dużym opracowaniem dotyczącym rzeźbiarza był tekst mówiący o twórczości Leona Indenbauma, opublikowany w 1932 roku. Ten uczeń Bourdelle’a, związany z La Ruch, należał do tego samego towarzyskiego kręgu Montparnasse’u.

Z wielu opinii Baslera o rzeźbie wyłania się obraz zwoleńnika monumentalności, dużej skali w rzeźbie. W przywołanym wcześniej tekście o Wittigu wskazuje, że rzeźba „[...] nie powinna być oglądana [...] bez związku z architekturą, musi ją sobie zastąpić tendencją architekuralną, by nie być ogołoconą ze stylu”. Jako wzór wskazuje na *Ēwę* pokazywaną na ówczesnym Salonie i jej monumentalność, która powinna być podkreślona pozostawieniem jej na powietrzu, co udaje się utrzymać do dziś w Paryżu – wersja kamienna, jak i w brązach na dziedzińcu Muzeum Narodowego w Warszawie i warszawskim Parku Ujazdowskim<sup>32</sup>. I tu po części przywołuje już wcześniej wyrażoną opinię Apollinaire w „Intransigent” o rzeźbach w plenerach<sup>33</sup>.

Według opinii Anny Wierzbickiej sprawozdania z wystaw Adolfa Baslera stanowią „dobry przykład fachowego i naukowego piśmiennictwa o sztuce, posługującego się nowoczesnym językiem”<sup>34</sup>. Gdy przyjrzymy się bliżej tekstom skupionym tylko na rzeźbie, to ten obraz nie wydaje się już taki jednoznaczny. Francuska badaczka Catherine Chevillot,

<sup>28</sup> Basler 1928: 46: „w tych brązach cyzelowanych z wirtuozerią renesansowych Florentyńczyków i w tych marmurach gładkich jak antyczne połączył swoją szeroką wiedzę opartą na proporcjach i wyrafinowaną elegancję form”.

<sup>29</sup> Basler 1920: 320.

<sup>30</sup> Zob. Wierzbicka 2009: 215–229.

<sup>31</sup> Wierzbicka 2004: 56.

<sup>32</sup> Edward Wittig, *Ewa*, kamień według wersji gipsowej z 1911, 159 x 190 cm, Park Trocadéro, Paryż; brąz (odlew 1932) 155 x 173 x 104 Muzeum Narodowe w Warszawie nr inw. 189389 MNW.

<sup>33</sup> Basler 1928: 127.

<sup>34</sup> Wierzbicka 2012: 14.

<sup>22</sup> Zob. Mikocka-Rachubowa 1993: 171–199.

<sup>23</sup> Basler 1912: 121.

<sup>24</sup> Basler 1928: 51: „Sztuka Chany Orloff jest jeszcze mniej wyrafinowana: figury grubo ciosane, ale przy tym zabawne w swojej karykaturalnej deformacji i masywności”.

<sup>25</sup> Basler 1911a: 221, cyt. za: Wierzbicka 2008: 214.

<sup>26</sup> Zob. Malinowski 1998: 2–11.

<sup>27</sup> Zob. Haskell 2003: 38.

analizując podejście Baslera do rzeźby kubistycznej, zwraca uwagę na niespójność w jej postrzeganiu, krytyk z jednej strony podkreśla, że „toutes les impulsions novatrices sont parties du cerveau des peintres”, ale jednak formę wyprowadza od rzeźby Nadelmana<sup>35</sup>.

Nawet jeśli w poglądach Baslera dostrzeżemy silne inspiracje ideami Goldberga czy Apollinaire'a, zmianę stanowiska z obrońcy nowoczesności na propagatora nowego klasycyzmu, to należy uznać, że wniósł on potężny wkład w krytykę i historię rzeźby, choć szkoda, że tak niewiele swoich tekstów poświęcił polskim rzeźbiarzom i rzeźbiarkom.

## Bibliografia

- Apollinaire 1910a = Guillaume Apollinaire, *Au Grand Palais le Président de la République inaugure le Salon de la Société Nationale*, „L'Intransigeant” 1910, 10865 (14. 04.): 1–2
- Apollinaire 1910b = Guillaume Apollinaire, *Au Grand Palais. Le vingtième Salon de la Nationale. Suite de la promenade chez les peintres*, „L'Intransigeant” 1910, 10868 (17.04.): 2
- Apollinaire 1911 = Guillaume Apollinaire, *L'Ancienne „Société Nouvelle”. On a inauguré aujourd'hui son exposition sous la présidence d'Auguste Rodin*, „L'Intransigeant” 1911, 11196 (11. 03): 2
- Basler 1902a = Adolphe Basler, *Boleslas Biegas. Sculpteur*, „La Plume” 1902, 317: 817–822
- Basler 1902b = Adolf Basler, *Bolesław Biegas*, „Przegląd Tygodniowy” 1902, 31: 394
- Basler 1908 = Adolf Basler, *Dzisiejsza kultura artystyczna we Francji*, „Sfinks” 1908, 4: 104–105
- Basler 1910 = Adolf Basler, „Krytyka” 1910, t. 2: 236–246
- Basler 1911a = Adolf Basler, *Paryski Salon Jesienny*, „Sztuka” (Lwów) 1911, 5: 221
- Basler 1911b = Adolf Basler, „Revue d'Europe et d'Amérique” 1911, 11
- Basler 1912 = Adolf Basler, *Edward Wittig*, „Sztuka” 1912, 4: 121
- Basler 1920 = Adolf Basler, *Pariser Ausstellungen: Nadelman* [...], „Der Cicerone” 1920, 2: 814
- Basler 1927 = Adolphe Basler, *Despiau*, Les albums d'art, Druet IX, Paris 1927
- Basler 1928 = Adolphe Basler, *La sculpture moderne en France*, Paris 1928
- Chevillot 2017 = Catherine Chevillot, *La Sculpture à Paris – 1905–1914, Le Moment de tous les possibles*, Paris 2017
- Deryng 2011 = Xavier Deryng, *Bolesław Biegas*, Paris 2011
- Grabska 1966 = Elżbieta Grabska, *Apollinaire i teoretycy kubizmu w latach 1908–1918*, Warszawa 1966
- Grabska 1997 = Elżbieta Grabska, *Paryż i artyści polscy wokół E.-A. Bourdelle'a 1900–1918*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997
- Grabska 2003 = Elżbieta Grabska, „Moderne” i straż przednia: *Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900–1918*, Kraków 2003
- Haskell 2003 = Barbara Haskell, *Launching a Career in Paris, 1904–1909*, w: *Eli Nadelman. Sculptor of Modern Art*, katalog wystawy, Whitney Museum of American Art, New York 2003
- Malinowski 1998 = Jerzy Malinowski, *Eli Nadelman*, w: *Słownik artystów polskich*, t. 6, 1998: 2–11
- Mikocka-Rachubowa 1993 = Katarzyna Mikocka-Rachubowa, *Rzeźbiarze polscy w Paryżu 1830–1914*, w: *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1993: 171–199
- Read 1995 = Peter Read, *Apollinaire critique d'art: la sculpture en question*: „Cahiers de l'Association internationale des études françaises”, 1995, 47 [https://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_1995\\_num\\_47\\_1\\_1885](https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1995_num_47_1_1885) [dostęp: 20.11.2021]
- Read 2016 = Peter Read, *Apollinaire et Adolphe Basler, passeurs culturels franco-polonais, médiateurs sans frontières*, „Europe” 2016, 1043 (marzec): 204–215
- Salmon 2004 = André Salmon, *Souvenirs sans fin 1903–1940*, Paris 2004
- Wierzbicka 2004 = Anna Wierzbicka, *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004
- Wierzbicka 2008 = Anna Wierzbicka, *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900–1939*, Warszawa 2008
- Wierzbicka 2009 = Anna Wierzbicka, „Nowa Sztuka” w tekstach krytyka sztuki i marszanda Adolfa Baslera, w: *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, pod red. Małgorzaty Geron i Jerzego Malinowskiego, Warszawa 2009: 215–229
- Wierzbicka 2012 = Anna Wierzbicka, *Świadectwa obecności, Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939, część I, lata 1900–1921*, Warszawa 2012

<sup>35</sup> Chevillot 2017: 108: „wszystkie nowatorskie impulsy wyszły z umysłu malarzy”.

## Summary

### Adolf Basler on Polish sculptors and sculpture – some reflections

The art critic Adolf (Adolphe) Basler (1876–1951) played an important role in promoting the careers of foreign artists, among them Polish artists, in Paris in the first half of the 20th century. His earliest publications derived to a large extent from his contacts with the Polish literary emigré community in Paris and the periodical “La Revue blanche”, conducted by the Natanson brothers, for which he began writing as early as in 1900. He subsequently cofounded the French periodicals “Art et decoration”, “La Plume” and “Montjoie!”, while also regularly publishing reports on modern art in Paris in foreign publications, including the Polish periodicals “Krytyka” and “Museion”. Basler concentrated in his texts on new developments in art, on current transformations and tendencies, particularly those which he perceived to be taking place in painting. He took sculpture into account, but devoted relatively few of his critical texts to it, although certain of his observations and comments are worth recalling and examining.

Basler’s artistic sensibility was also formed by significant figures in Parisian artistic life with whom he maintained friendly relations, among them the poet Mieczysław (Mécislas) Goldberg (Golberg) and the poet and critic Guillaume Apollinaire. He collaborated with

Apollinaire on a text on sculpture entitled *Rodin et la sculpture moderne*. The development of Basler’s views can be traced in his texts on both painting and sculpture. His earliest articles comprise analyses and celebrations of modern art, whereas his later texts contradict these earlier ones, tending rather more in the direction of classical art. This development in his way of seeing and judging art can be subsumed into the current known as New Classicism, in which sculpture played a primary role. Basler’s 1928 book *La sculpture moderne en France*, together with his monograph on Charles Despiau dating from a year earlier, provide clear evidence of this aesthetic transformation. The volume from 1928, with its meaningful title, discusses a wide range of both French and international sculptors, but mentions only two Polish names, those of Henryk Kuna and Eli Nadelman. It would appear that Basler was simply not aware of the presence in Paris at the beginning of the 20th century and in the 1920s of many celebrated Polish sculptors, both male and female. It should nevertheless be admitted that he had a powerful impact on the criticism and history of sculpture, although it is to be regretted that he devoted so few of his texts to Polish sculptors.