

Anna Wierzbicka

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Wokół jednego obrazu

Martwa natura z owocami Mojżesza Kislinga, przechowywana w Musée du Petit Palais w Genewie, powstała w roku 1913 (il. 1)¹. Na pierwszym planie widzimy stół, na którym została umieszczona kompozycja z owocami i warzywami oraz dzbanek – częściowo zasłonięty przez misę, z której wysypują się owoce. Ta część obrazu jest utrzymana w lekko skubizowanym, geometrycznym stylu, o wyraźnie zaznaczonych konturach przedmiotów, owoców i warzyw. Brązowa barwa stołu malowanego szerokimi pociągnięciami pędzla i dzbanka kontrastuje z żółcieniami, czerwienią i oranżem owoców oraz warzyw. Różne punkty widzenia zastosowane przez artystę powodują, że stół widzimy zarówno z góry, jak i z przodu. W tle płótna malarz umieścił obraz, wsparty o ścianę i do połowy zasłonięty stołem, stylem nawiązujący do prac futurystów, podpisany inicjałami twórcy „MK”. Mamy więc do czynienia ze swoistym obrazem w obrazie, przy czym oba są autorstwa tego samego artysty. Na ścianie po stronie lewej również wisi obraz, niewyraźny i zamazany, nie możemy odczytać, co przedstawia. Nie ulega jednak wątpliwości, że *Martwa natura z owocami* nosząca sygnaturę artysty „Kisling” w prawym dolnym rogu i datę „913”, ukazuje pracownię lub mieszkanie.

Kompozycja na pierwszym planie geometryzującą kształtów nawiązuje do wczesnego kubizmu i twórczości Cézanne’a. Kisling miał okazję poznać obu twórców tego kierunku – Pabla Picassa i Georges’a Braque’a – po przybyciu do Paryża latem 1911 roku. Zamieszkał wówczas w paryskiej dzielnicy Montmartre w słynnym „Bateau-Lavoir”, miejscu, gdzie swoje pracownie mieli czołowi przedstawiciele

awangardy. Tutaj, a także w kawiarniach, gdzie spotykali się artyści, m.in. w powszechnie znanej „La Rotonde”, do których stałych bywalców należeli także twórcy polscy – również Kisling, toczyły się dyskusje wokół nowej sztuki². W dysputach tych uczestniczyli czołowi poeci i krytycy sztuki tego czasu: Guillaume Apollinaire, Max Jacob i André Salmon. Wiadomo również, że w roku 1912 (pod koniec wiosny do początków lata tego roku) Kisling, po pobycie w Audierne w Bretanii, był w Céret w Pirenejach wraz z Picassem, Braque’em, rzeźbiarzem Manolo (wł. Manuel Huguet) i Maxem Jacobem. Mekkę kubistów odwiedził ponownie jesienią tego roku, zatrzymując się tu do lata lub jesieni roku następnego³. Podczas pobytu w Céret malarz poznał, pochodzącego z Tarnowa, krytyka sztuki i handlarza dziełami sztuki Adolfa Baslera, który został jego pierwszym marszandem⁴. Rezultatem pobytu artysty w Pirenejach była seria pejzaży o monumentalnej, blokowej architekturze oraz portrety, akty i martwe natury⁵. Trudno jednak rozstrzygnąć, czy należała do nich omawiana praca, choć nie można tego wykluczyć. Bardziej prawdopodobne, że *Martwa natura z owocami* Kislinga, być może eksponowana na Salonie Jesiennym 1913 roku, który otwarto 15 listopada, powstała, i przedstawiała, pracownię artysty przy rue Joseph-Bara pod numerem 3, gdzie malarz zamieszkał pod koniec 1913 roku (wynajmując mieszkanie na czwartym piętrze

¹ Obraz został po raz pierwszy zauważony przez Barbarę Brus-Malinowską i Jerzego Malinowskiego, kuratorów wystawy *Kisling i jego przyjaciele*, prezentowanej w Muzeum Narodowym w Warszawie i w Muzeum Narodowym w Krakowie w roku 1996. Zob. kat. ekspozycji: *Kisling i jego przyjaciele. Wystawa obrazów i rzeźb z kolekcji Musée du Petit Palais w Genewie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1996, repr. s. 31.

² C. de Voort, *Kisling*, Paris 1996, s. 58–62.

³ J. Lambert, *Kisling, prince du Montparnasse*, Paris 2011, s. 33.

⁴ A. Prędski, *Malarze polscy we Francji. Rozmowy z prof. Pankiewiczem, Kislingiem i Menkesem. Korespondencja własna „Wiadomości Literackich”*, „Wiadomości Literackie”, 1926, nr 41, s. 1. Adolf Basler, który zawarł kontrakt z Hansem Goltzem, właścicielem galerii w Monachium, i był francuskim przedstawicielem berlińskiej galerii Paula Cassirera, pośredniczył też w sprzedaży prac Kislinga do Niemiec. Zob. G. Charensoł, *Moïse Kisling*, Paris 1948, s. 13.

⁵ Wnikliwe omówienie tych prac, a także pozostałych etapów twórczości artysty, znajdziemy w: J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *Mojżesz Kisling (1891–1953)*, [w:] *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007, s. 101–117.



Il. 1.
Mojżesz Kisling, *Martwa natura z owocami*,
1913, ol. pł., 81 x 100, sygn., Musée du
Petit Palais, Genewa

domu oraz pracownię na piątym)⁶. Tę pracownię Kisling przedstawił na obrazie malowanym razem z Amedeo Modiglianin w roku 1917⁷. W katalogu Salonu Jesiennego 1913 roku natomiast Kisling jako adres zamieszkania podał „Chez M. Adolphe Basler, 340 rue Saint-Jacques”⁸. Rok później w katalogu Salonu Niezależnych, w którym również partycypował, artysta podał adres lokum krytyka mieszkającego wówczas przy rue de Chartreux pod numerem 4⁹. Jako tak zwany *marchand en chambre* – bez własnej galerii Basler pośredniczył w zakupie i sprzedaży prac artystów tak francuskich, jak i należących do kolonii polskiej. Gromadził także dzieła sztuki. Niewyraźnie namalowany obraz wiszący z lewej strony płótna Kislinga mógł więc należeć do kolekcji Baslera, ale to oczywiście tylko przypuszczenia.

Mojżesz Kisling debiutował na paryskiej scenie artystycznej w wieku zaledwie 21 lat, na Salonie Jesiennym 1912 roku, prezentując trzy prace: *Nature morte*, *Tête de fillette* [Głowa dziewczynki] oraz *Port d’Audierne*¹⁰. Został wówczas zauważony przez przebywającego w Paryżu malarza i publicystę Marcina Samlickiego, który w recenzji z Salonu pisał, że

„z wystawionych obecnie prób wyłania się zapowiadająca się niebanalnie interesująca indywidualność malarska”¹¹. Rok później artysta wziął udział już w dwóch Salonach: Niezależnych (na którym pokazał trzy prace: martwą naturę i dwa pejzaże) oraz Jesiennym, na którym wystawił dwie prace: *Nature morte*, (być może była to *Martwa natura z owocami*, figurującą w katalogu wystawy pod innym tytułem) oraz *Tête d’homme* [Głowa mężczyzny]¹². Reprodukcję omawianego płótna znajdziemy w piśmie „Montjoie!” – towarzyszyła ona tekstowi poświęconemu Salonowi Jesiennemu autorstwa wspierającego awangardę Alexandre’a Mercereau¹³. Możemy się domyślać, że reprodukcje prac Kislinga, a także Eliego Nadelmana¹⁴, zamieszczono na łamach tego broniącego awangardy i kubizmu tytułu z podszeptu Adolfa Baslera – wówczas już głęboko osadzonego w środowisku francuskich publicystów, znającego dobrze zarówno Guillaume’a Apollinaire’a, jak i André Salmona, współpracowników pisma. Basler był także

⁶ J. Lambert, op. cit., s. 44.

⁷ Zob. J. Malinowski, *O Mojżeszu Kislingu z polskiego punktu widzenia*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 2003, nr 1 (4), il. 6 repr. s. 41 (M. Kisling, A. Modigliani, *Pracownia Kislinga*, 1917, ol. pł., wł. prywatne).

⁸ Zob. H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960*, Warszawa 2005, s. 159.

⁹ Ibidem, s. 59.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Mrs. [Marcin Samlicki], *Polacy w paryskim Salonie Jesiennym*, „Świat”, 1912, nr 46, s. 3–5.

¹² H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, op. cit., s. 159.

¹³ A. Mercereau, *L’Esprit du Salon d’Automne*, „Montjoie!”, 1913, nr 11–12, s. 9–10 (s. 10 repr. pracy Kislinga).

¹⁴ Reprodukcję kolejnej kubizującej pracy Kislinga *Akt*, wystawionej na Salonie Niezależnych w roku 1914 odnaleziono w „Montjoie!”, 1914, nr 3, s. 6. Numer ten w całości był poświęcony temu Salonowi i zawierał artykuł A. Salmona, *Le Salon*, „Montjoie!”, 1914, nr 3, s. 1–8. Z kolei w nr. 9–10 pisma z 1913 roku był reprodukowany rysunek głowy autorstwa Nadelmana, którego twórczość również propagował Adolf Basler.

autorem dwóch artykułów opublikowanych w „Montjoie!”¹⁵. André Salmon, którego Kisling poznał osobiście rok wcześniej i który wkrótce stanie się sąsiadem malarza, gdy ten zamieszka przy rue Joseph-Bara, poświęcił obszerny artykuł Salonowi Jesiennemu roku 1913 w tym czasopiśmie, a eksponowane prace malarza nie umknęły jego uwagi: „Skromna prezentacja Kislinga świadczy o wyczuciu artysty” — pisał Salmon. „Nie jest kubistą” dodał „lub, z powodu młodego wieku, jakimś absurdalnym kopistą. Myśli bowiem jak współczesny artysta”¹⁶. Prezentowane dzieła Kislinga nie przypadły do gustu jedynie Samlickiemu, który tym razem, niesłusznie, zarzucił artyście kopiowanie francuskich twórców:

Co pozostało ze spadku po Cézannie?! Nic prócz śle-
dzia, jabłuszka i *noir d'ivoire*, widzianych przez okular
zakopcony Deraina i Vlamincka w obrazach Kislinga
i Mondscheina [Simona Mondzaina], starannie wstępu-
jących w każdy ślad swego pierwowzoru, a podobnych
do siebie jak dwie krople oleju z tej samej olejarki¹⁷.

W sprawozdaniu z Salonu Niezależnych roku 1914 André Salmon po raz kolejny wyróżnił Kislinga, który wystawił wówczas dwa akty bliskie pracom kubistycznym Picassa o tej samej tematyce¹⁸. „Wiem, że nie brak tu mistrzów — odnotuje Salmon — jednak nie ma wśród nich malarza tak wszechstronnego, jak ten świetnie zapowiadający się młody twórca”¹⁹. Można więc stwierdzić, że pierwsze kroki Kislinga na paryskiej scenie artystycznej były udane. Publicyści francuscy i polscy dostrzegli w nim twórcę obdarzonego dużym talentem, któremu przepowiadali sukces. Jak się okaże — nie mylili się.

Rok 1913, rok powstania *Martwej natury z owocami* Kislinga, był tryumfem kubizmu. Rok wcześniej podejmowano już pierwsze próby charakterystyki historii nowego kierunku. Sztuce współczesnej i kubizmowi były przede wszystkim poświęcone trzy czasopisma: „Les Soirées de Paris” (1912–1914), „Montjoie!” (1913–1914) oraz „Poème

et drame” (1912–1914), w których zamieszczano także artykuły i reprodukcje prac głównych przedstawicieli awangardy (Picassa, Delaunay’a, Braque’a, Matisse’a, Deraina, Marie Laurencin i Celnika Rousseau). Wydana w roku 1912 publikacja *Du Cubisme* Alfreda Gleizes’a i Jeana Metzinger’a kodyfikowała problem kubizmu, poruszając także zagadnienie autonomicznych wartości obrazu, intelektualnych przesłanek kierunku, pojęcie nowej przestrzeni malarskiej oraz stosunek do tradycyjnej perspektywy. W tym samym roku ukazała się także książka André Salmona *La jeune peinture française*, w której autor przedstawił wysiłek twórczy Picassa, ukazując artystę jako malarza, który wzorował się na sztuce nieeuropejskiej — afrykańskiej. W 1913 roku z kolei Apollinaire wydał swoją głośną pracę *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Zawarte tam istotne stwierdzenie Apollinaire’a: „Tym, co różni kubizm od danego malarstwa, jest fakt, że nie jest on sztuką naśladowczą, ale sztuką koncepcji dążącą do wzniesienia się aż do poziomu kreacji”²⁰ rozwinął młody krytyk, Maurice Raynal, który w artykule *Conception et vision* przedstawił kierunek jako przede wszystkim konceptualny, oznaczający prymat rozumu nad okiem. Piękno — jak twierdził powołując się na Kanta — nie ma ostatecznego zewnętrznego celu, wymaga wewnętrznej harmonii, jest poszukiwaniem absolutnej prawdy²¹. Dzięki Raynalowi kubizm zaczęto odczytywać jako sztukę konceptualną, rozumową. W roku 1913 pismo „Montjoie !” opublikowało artykuł Apollinaire’a o Picassie. „Wielka rewolucja, której Picasso dokonał w sztuce prawie samotnie, polega na tym, że świat stał się jego nową manifestacją”²² — napisał poeta. Także André Salmon przyzna, „Początkowo nie byłem zbyt łaskawy dla kubizmu. [...] Jednak Salon 1913 roku jest Salonem głównie kubistów”²³. Adolf Basler w recenzji z Salonu Jesiennego 1913 przeznaczonej do niemieckiego pisma „Die Aktion”, z którym także współpracował, poinformował niemieckiego czytelnika: „Tu i tam kubistyczny obraz. Nie przerażajmy się już więcej. Kubizm!”²⁴. Mojżesz Kisling z pewnością znał te publikacje,

¹⁵ Zob. A. Basler, *Art Français, Art Européen*, „Montjoie!”, 1913, nr 4, s. 6; *Les Arts Plastiques*, „Montjoie!”, 1913, nr 9–10, s. 12.

¹⁶ A. Salmon, *Le Salon d'Automne*, „Montjoie!”, 1913, nr 11–12, s. 6.

¹⁷ Mars. [M. Samlicki], *Artyści polscy w Salonie Jesiennym (1913 r.)*, „Rydwani”, 1914, styczeń–luty, s. 185–186.

¹⁸ Zob. A. Salmon, *Le Salon...*, s. 6. Zob. też J. Janowski, *Wczesna twórczość Mojżesza Kislinga (1891–1953)*, [w:] *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo, rzeźba, grafika, krytyka artystyczna. Materiały z konferencji naukowej, Toruń, 21–23 września 2005*, Toruń, s. 52.

¹⁹ A. Salmon, *Le Salon. XXX^e Salon des Artistes Indépendants*, „Montjoie!”, 1914, nr 3, s. 26.

²⁰ Zob. G. Apollinaire, *Kubiści. Rozważania estetyczne*, tłum. J. J. Szczepański, Kraków 1959, s. 3.

²¹ M. Raynal, *Conception et vision*, „Gil Blas”, 1912 (29 août), s. 4; zob. też ang. tłum. artykułu: M. Raynal, *Conception and Vision*, [w:] E. Fry, *Cubism*, London 1966, s. 94–96.

²² G. Apollinaire, *Pablo Picasso*, „Montjoie!”, 1913, nr 3, s. 6. Zob. też. *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Piaccassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963, s. 127.

²³ A. Salmon, *Le Salon d'Automne*, op. cit., s. 2.

²⁴ A. Basler, *Der Pariser Herbstsalon 1913*, „Die Aktion”, 1913, nr 52, s. 120. *Nota bene* w „Die Aktion”, zapewne za sprawą krytyka, zamieszczono reprodukcje prac

znał też osobiście wszystkich wymienionych teoretyków, jednak dystansował się od ich zachwyty nad nowym kierunkiem²⁵. W roku 1913 kubizm wszedł już w fazę syntetyczną, sugerującą wygląd przedmiotów ogólnym, uproszczonym znakiem, a dobrze znani Kislingowi Picasso i Braque praktykowali technikę collage'u – wklejania do obrazów autentycznych kawałków kolorowych papierów, gazet i opakowań. W obrazie polskiego artysty nie znajdziemy żadnego śladu tych eksperymentów. *Martwa natura z owocami* Kislinga jest więc dziełem zapóźnionym. Swoim stylem i tematyką nawiązuje do wczesnej, prekubistycznej fazy, do płócien Picassa i Braque'a malowanych w latach 1908–1909, inspirowanych sztuką afrykańską i *oeuvre* Cézanne'a. Obaj artyści, wśród innych dzieł, wykonywali wówczas wielopredmiotowe martwe natury ułożone na stole, które sprowadzali do najprostszyc brył – wielościanów, walców, stożków i kul, ograniczając równocześnie rolę koloru i stosując neutralne tony, szarości, brązy, beże. Geometryczna stylizacja zawarta w obrazie Kislinga została zapożyczona z płócien obu twórców pochodzących z tego właśnie okresu, ale też ze sztuki Cézanne'a, którego twórczość jako prekursora nowych kierunków w sztuce nie budziła wątpliwości. Nawiązywała również, jak zauważyli w recenzji z Salonu Jesiennego Guillaume Apollinaire i Marcin Samlicki, do płócien André Deraina, a zwłaszcza dzieł artysty wykonywanych około 1908 roku w Martigues, w których zgeometryzowane bryły utrzymane w ciemnych plamach barwnych kontrastowały z soczystą czerwienią i żółcieniami²⁶. Sam Kisling przyznał, że początkowo, w czasie pierwszego pobytu w Paryżu w roku 1910, zachwyił się Cézannem, malując płótna utrzymane w ciemnej gamie barwnej, następnie zainspirował się twórczością Picassa i Deraina, tworząc płótna

również wyróżniające się monochromatyczną kolorystyką²⁷. Zrozumiał jednak, że bardziej aniżeli malarstwo z wyobraźni pociągają go bogate barwy natury, którą pragnął uwiecznić w swoich obrazach²⁸. Ta żywa kolorystka będzie już widoczna w pracach artysty z roku 1913, także w *Martwej naturze z owocami*, co zauważył malarz i publicysta Marian Paszkiewicz w recenzji z Salonu Jesiennego, odnotowując:

Kompozycja jego [Kislinga] nie jest troską o schematyczny i nierazący oko rozkład płótna. Jest usiłowaniami związania zbitych mas koloru w pewien nabrzmiały soczystą pełni poszczególnych tonów rytm. Kisling wypowiada się jasno i otwarcie²⁹.

Reprodukcje prac Cézanne'a widział Kisling zapewne jeszcze przed przyjazdem do Francji dzięki swojemu profesorowi z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych Józefowi Pankiewiczowi, u którego uczył się w latach 1907–1911. Jako pedagog Pankiewicz rozbudzał w uczniach wrażliwość na kolor i formę oraz zamiłowanie do twórczości artystów francuskich. Zachęcając swoich studentów, Mojżesza Kislinga, a także Szymona (Simona) Mondzaina, do wyjazdu do Paryża, zaznajamiał ich z reprodukcjami prac Cézanne'a i van Gogha, które wywarły na obu duże wrażenie³⁰. W bogatej sztuce Pankiewicza znajdziemy także martwe natury pokrewne pracom wielkiego Francuza (il. 2). Niewykluczone, że Mojżesz Kisling widział te dzieła w pracowni swojego nauczyciela jeszcze przed 1911 rokiem, a więc przed przyjazdem do Francji. Pierwsze „cezannizujące” martwe natury, inspirowany zapewne *oeuvre* swego mistrza, wykonał Kisling około roku 1910, a być może nawet wcześniej. W wypowiedzi dotyczącej malarstwa polskiego, przeznaczonej dla francuskiego „Gil Blas” Adolf Basler z kolei podkreślił, że jedynie uczniowie Pankiewicza zrozumieli i pokochali sztukę Cézanne'a³¹. Jako późniejszy protegowany Baslera Kisling znał prawdopodobnie teksty publicysty zamieszczone

Kislinga i Nadelmana. Zob. repr. drzeworytu *Most* Kislinga na okładce „Die Aktion”, 1914 nr 14 oraz rysunku głowy wykonanego przez Nadelmana na okładce pisma z roku 1915, nr 31/32.

²⁵ Zob. *Kisling défini par Kisling* [deklaracja opublikowana w artykule F. Felsa, zamieszczonym w „Nouvelles littéraires”, [w:] H. Troyat, *Kisling 1891–1953*, t. 2, Paris 1982, s. 19.

²⁶ G. Apollinaire, *Le vernissage des 'Indépendants', „L'Intransigeant”* 1913 (22 III), [w:] *Chroniques d'art (1902–1918)*, textes réunis, avec préface et notes par L.-C. Breunig, Paris 1960, s. 295 oraz idem, *Le vernissage du Salon d'automne, „L'Intransigeant”* 1913 (18 XI), [w:] idem, *Chroniques d'art...*, op. cit., s. 341. Apollinaire napisze obszerniej o malarzu w roku następnym, w sprawozdaniu z głośnego pojedynku Kislinga z Leopoldem Gottliebem w Parc des Princes. Zob. idem, *Duellistes, „Paris-Journal”,* 1914 (13 VI), [w:] idem, *Chroniques d'art...*, op. cit., s. 396. Zob. też Mars. [M. Samlicki], *Artyści polscy w Salonie Jesiennym (1913 r.)*, op. cit., s. 185–186 oraz A. Winiarski, *Ubogi książę Montparnasse'u i marszand-poeta. W kręgu Kislinga i Zborowskiego – rue Joseph-Bara 3*, [w:] *Mistrzowie École de Paris, Villa La Fleur*, Warszawa 2016, s. 78.

²⁷ Zob. G. Gabory, *Moïse Kisling*, Paris 1928, s. 6.

²⁸ G. Charensol, op. cit., s. 12.

²⁹ M. Paszkiewicz, *Paryski Salon Jesienny*, „Literatura i Sztuka”, 1913 nr 33 [dod. do „Nowej Gazety” nr 589], s. 3.

³⁰ ³⁰ A. Prędski, op. cit., s. 1; zob. też M. Kisling, *Moje credo artystyczne*, „Wiadomości Literackie”, 1935 nr 51–52, s. 2.

³¹ A. Basler, *Les Arts. La peinture polonaise, „Gil Blas”,* 1913, nr 13218 (30 IV), s. 4. Zdanie to powtórzy w artykule przeznaczonym dla polskiego czytelnika; zob. idem, *Salony paryskie, „Literatura i Sztuka”,* 1913, nr 17 [dod. do „Nowej Gazety” nr 282], s. 3; Basler, należy dodać, będzie także promował Józefa Pankiewicza na łamach prasy francuskiej; zob. idem, *Les eaux-fortes de J. Pankiewicz, „L'Art décoratif”,* VI, 1904, t. 11–12, s. 231–235.

w latach 1908–1913 w warszawskim „Sfinksie” i „Nowej Gazecie” oraz w krakowskiej „Krytyce” i lwowskiej „Sztuce”, w których jako jeden z niewielu ówczesnych korespondentów, podpierając się wypowiedziami Apollinaire’a drukowanymi we francuskiej prasie, nakreślał rozbudowaną charakterystykę nowatorskich kierunków w sztuce³². Analizując nowe zjawiska w sztuce XX wieku, Basler przedstawiał także twórczość działających we Francji artystów polskich, lansując m.in. Kislinga, Nadelmana, Jerzego Merkla i Jana Waława Zawadowskiego. Jeden z pierwszych pisał przychylnie o coraz to wyraźniej zarysowującej się kolonii artystów polskich w Paryżu, która w latach 1900–1914 stawiała swoje pierwsze kroki na międzynarodowej, głównie francuskiej, arenie sztuki. Grupę artystów, której poświęcił gros miejsca w recenzjach, podzielił wówczas na „archaizującą” (do której zaliczył Eugeniusza Zaka, Antoniego Buszka, Mychajło Bojczuka, Jerzego Merkla, Władysława Granzowa i Eliego Nadelmana), czerpiącą z prymitywów włoskich, malarstwa bizantyjskiego, klasycznej rzeźby greckiej, oraz „awangardową”, szukającą inspiracji w nowoczesnym malarstwie francuskim (do tej grupy zaliczył Leopolda Gottlieba, Romana Kramsztyka, Jana Peskego, Józef Pankiewicza, Henryka Haydena, Melę Muter i Mojżesza Kislinga). W grupie artystów „awangardowych” Adolf Basler wyróżniał przede wszystkim Kislinga. W 1912 roku pisał:

Najplastyczniejsza jest wizja malarska Kislinga. Ten młodziutki malarz zapowiada się swymi trzema płótnami, wiszącymi na jednej z honorowych ścian w Salonie Jesiennym, jako jedna z najpoważniejszych sił twórczych w nowoczesnym malarstwie³³.

Czy tak rzeczywiście było? Choć nie można odmówić artyście talentu, trudno uznać go za jednego z głównych reprezentantów nowej sztuki. Słowa krytyka wydają się więc nieco przesadzone. Należy jednak pamiętać o tym, że Basler jako marszałek Salonu Jesiennego próbował lansować artystę w prasie i zwrócić uwagę



Il. 2. Józef Pankiewicz, *Kamelia*, 1909, ol. pł., 77,8 x 66,8, sygn., Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy

potencjalnych klientów na jego *oeuvre*³⁴. Po latach w wywiadzie udzielonym w „Wiadomościom Literackim” w 1926 roku Kisling będzie z zachwytem opowiadał o sztuce Cézanne’a, twierdząc, że malarstwo żyjących współcześnie z nim artystów nie pociągało go. Jak sam mówił, starał się wprowadzić w swoje prace pierwiastek czysto ludzki i to właśnie wykluczyło go ze zbliżenia się do kubizmu. Kubizm, jak twierdził, umarł, gdyż był kierunkiem przeciwnym człowiekowi³⁵. Lekko kubizujące martwe natury będzie jednak wykonywał do około roku 1920 (il. 3). W latach 1911–1920 artysta w poszukiwaniu własnej drogi eksperymentował z różnymi stylami: kubizmem (czego przykładem może być omawiana praca), ale także fowizmem, ekspresjonizmem, po dzieła bliskie nowej

³² Zob. m.in. A. Basler, *Salony paryskie (dokończenie)*, „Literatura i Sztuka”, 1908, nr 20 [dod. do „Nowej Gazety” nr 316], s. 2; idem, *Paryski Salon Jesienny II (Dokończenie)*, „Literatura i Sztuka”, 1908, nr 34 [dod. do „Nowej Gazety” nr 565], s. 2; idem, *Salon Niezależnych w Paryżu II*, „Literatura i Sztuka”, 1910, nr 12 [dod. do „Nowej Gazety” nr 208], s. 2; idem, *Stare i nowe konwencje w malarstwie (Od Cézanne’a do kubizmu)*, „Krytyka”, 15, 1913, t. 38, z. 4, s. 210–220 oraz idem, *Stare i nowe konwencje w malarstwie (Dokończenie)*, „Krytyka”, XV, 1913, t. 38, z. 5, s. 260–269.

³³ A. Basler, *Paryski Salon Jesienny III*, „Literatura i Sztuka”, 1912 nr 33 [dod. do „Nowej Gazety” nr 543], s. 3.

³⁴ Z czasem stosunki Baslera z Kislingiem pogorszyły. W dwudziestolecie międzywojennym krytyk nazwał artystę „moim złodziejem”. O napiętych stosunkach Baslera z Kislingiem i ich wzajemnych oskarżeniach zob. *Polémique*, „L’Art vivant”, 1927 nr 65, s. 703. Po wojnie Basler nie będzie już tak przychylnie oceniał twórczości Kislinga. W 1926 roku zzymał się, gdy Florent Fels porównał portret kobiety malarza do portretu Ingres’a. „Ja nie kwestionuję talentu Kislinga. [...] Kisling ma w sobie życie i jego dążeniem jest dostarczać dobre malarstwo. Jest nawet bardzo sprawnym kolorystą, z wyciuciem tego, co istotne, ale brakuje mu nobliwości i dobrego pochodzenia”. Zob. idem, *Pariser Chronik*, „Der Cicerone”, 18, 1928 Heft I, s. 60.

³⁵ A. Prędzki, op. cit., s. 1; M. Kisling, *Moje credo artystyczne*, op. cit., s. 2. Podobne opinie Kisling będzie także wypowiadał w wywiadach udzielonych w prasie francuskiej. Zob. m.in.: J. Guenne, *Portraits d’artistes. Kisling*, „L’Art vivant”, 1925, nr 12, s. 9–12.



Il. 3.
Mojżesz Kisling, *Owoce z dzbankiem*, 1919,
ol. pł., wł. pryw.; repr. wg H. Troyat, *Kisling
1891–1953*, t. 2, Paris 1982, s. 331, poz. 11

rzeczowości³⁶. Eksperymenty z kubizmem, jak sam przyznał, służyły poszukiwaniom odpowiedniej formuły dekoracyjnej. Miał więc rację André Salmon, który w recenzji z Salonu Jesiennego 1913 roku zauważył, iż Kisling „nie jest kubistą”³⁷.

Rok 1913 był także okresem szczytowym w historii futuryzmu. Cztery lata wcześniej włoski poeta Filippo Tommaso Marinetti ogłosił w paryskim dzienniku „Le Figaro” *Manifest futurystyczny*, w którym opowiedział się za nietzscheańskim kultem siły, dawnej sztuce przeciwstawiając sztukę nową, sztukę przyszłości, zdolną oddać dynamizm współczesnego życia, czerpiącą natchnienie z nowoczesnej cywilizacji i jej zdobyczy, głosił kult maszyn i kult szybkości. W 1910 roku do ruchu futurystycznego przyłączyła się grupa malarzy z włoskiej awangardy – Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrà, Giacomo Balla i Gino Severini. W lutym 1912 roku grupa zorganizowała dużą wystawę w paryskiej Galerii Bernheim-Jeune (eksponowali: Boccioni, Russolo, Carrà, Balla), którą Kisling, przebywający już wówczas w Paryżu, zapewne widział. Na wernisażu spotkał się cały artystyczny Paryż. Futuryści zaprezentowali w paryskiej galerii trzydzieści pięć prac. Ich obrazy nie miały nic wspólnego z tradycyjnym sposobem przedstawiania natury, rządziły się własną logiką, której podporządkowali perspektywę, proporcje, przestrzeń. Komponowali płótna według linii, jakie nadaje ruch przedmiotom rzeczywistym lub wykoncypowanym, tzw. liniom-siłom.

Te linie-siły odnajdziemy także w obrazie namalowanym w tle *Martwej natury z owocami*, sygnowanym przez artystę i przedstawiającym akt kobiety. Praca, choć stylem nawiązuje do *oeuvre* włoskich artystów, nie była jednak wzorowana na żadnym z ich dzieł. Stanowi raczej wytwór wyobraźni Kislinga, rodzaj eksperymentu malarskiego – stanowiącego, co interesujące, wyjątek w całej bogatej sztuce artysty. Futuryści, warto dodać, zarzucali swoim francuskim kolegom „zamaskowany akademizm”, podkreślali swój związek z nowoczesnym życiem w całej jego złożoności. Niewykluczone, że Kisling, umieszczając „obraz futurystyczny” na drugim planie i częściowo zastaniając go stołem, dystansował się od poczynąń Włochów, opowiadając się tym samym za tradycją. Kubizm w tym czasie łączony był bowiem przez obrońców awangardy z klarownością, porządkiem, czystością, które to cechy wyróżniały także płótna wielkich mistrzów³⁸. Negatywny stosunek artysty do futuryzmu mógł być także inspirowany poglądami Adolfa Baslera. Ten kierunek w sztuce nie spotkał się bowiem z pozytywną recepcją krytyka, podobnie jak Guillaume’a Apollinaire’a. Obaj teoretycy w swoich tekstach wskazywali na jego wtórność, zależność od impresjonizmu, kubizmu i filozofii Bergsona³⁹. Natomiast futuryzm znalazł uznanie w oczach wielu polskich

³⁶ Zob. J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, op. cit., s. 104–107.

³⁷ A. Salmon, *Le Salon d’Automne*, op. cit., s. 6.

³⁸ O czym pisali m.in. Guillaume Apollinaire (zob. idem, *Georges Braque [Préface au Catalogue de l’Exposition Braque, du 9 au 28 novembre 1908, chez Kahnweiler]*, [w:] idem, *Chroniques d’art...*, op. cit., s. 60) i Albert Gleizes (zob. idem, *L’Art et ses représentants: Jean Metzinger, „La Revue indépendante”, 1911 (septembre)*, s. 161–162.

³⁹ Zob. m.in. A. Basler, *Salony paryskie. Rzecz o konwencjach w sztuce, „Sztuka” [Lwów] 1912, t. 2, z. 1, s. 37.*



Il. 4.
Tadeusz Makowski, *Martwa natura z melonem i nożem*, ok. 1913, ol. pł., 73 x 95,5, Muzeum Narodowe w Warszawie

teoretyków. W 1912 roku Cezary Jellenta, który rok wcześniej był we Włoszech, zamieścił w „Rydwanie” obszerny artykuł, sprawozdanie z wystawy futurystów oraz fragmenty I Manifestu⁴⁰. Obiektywny, rzetelny i wnikliwy tekst o futurystach opublikował w „Krytyce” tłumacz wierszy Marinettiego Aleksander Kołtoński⁴¹. O wystawie futurystów w 1912 roku informował również polskich czytelników poeta i pisarz Witold Bunikiewicz⁴². W Polsce, nieistniejącej jeszcze przed 1914 rokiem na mapie świata, na nowe zjawiska w sztuce patrzone przez pryzmat sprawy narodowej. Zgodnie z duchem bergsonizmu przyszłość ukierunkowywała zainteresowanie nie na to, co jest, ale na to, co powinno zostać stworzone. Ruch futurystyczny był ruchem witalistycznym, przeciwstawiającym się przeintelektualizowanemu, pesymistycznemu dekadentyzmowi⁴³. Rysowana przez futurystów perspektywa aktywistycznego życia nastawionego na przyszłość wydała się więc wielu krytykom, m in. także pisarzowi Ignacemu Grabowskiemu czy Annie Limprechtównie, interesująca⁴⁴.

⁴⁰ C. Jellenta, *Futurysty-Dywizjoniści, Manifest malarski, „Rydwan”*, 1912, t. 2 (maj), s. 179–183.

⁴¹ A. Kołtoński, *O futuryzmie jako zjawisku kulturowym i artystycznym*, „Krytyka”, 16, 1914, t. 42, z. 7–8, s. 351–353 [cz. 1]; t. 43, z. 1, s. 90–91 [cz. 2]; zob. też: M. Kitowska-Lysiak, *Paralele i kontrasty. Myśl o sztuce na łamach „Krytyki” Wilhelma Feldmana*, Lublin 1990, s. 258–262.

⁴² W. Bunikiewicz, *Wystawa futurystów w Paryżu*, „Wisła”, 1912, nr 4, s. 74–75.

⁴³ Zob. J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej z lat 1907–1917*, Wrocław 1970, s. 52.

⁴⁴ I. Grabowski, *Najnowsze prądy w literaturze europejskiej. Futuryzm*, „Świat” [Warszawa], 1909, nr 40, s. 7 [cz. 1]; nr 41, s. 2–5 [cz. 2]; Orsyd. [A. Limprechtówna],

Płóciennomalowanych w futurystycznym stylu nie znajdziemy także w twórczości innych, poza Kislingiem, artystów polskich działających w tym samym czasie w Paryżu. Żaden bowiem z nich nie eksperymentował przed 1918 rokiem z tym stylem. Obraz malarza stanowi więc wyjątek. Niemal wszyscy przedstawiciele kolonii polskiej przeszli natomiast przez lekcję Cézanne’a i wczesnego kubizmu. Z kubizmem będzie eksperymentował Tadeusz Makowski, bliski znajomy Kislinga, także uczeń Pankiewicza z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Przechowywana w Muzeum Narodowym w Warszawie *Martwa natura z melonem i nożem* Makowskiego z 1913 roku tak jak płótno Kislinga przedstawia wnętrze pracowni – ułożoną na stole martwą naturę wyróżniającą się jednak bardziej zgeometryzowanymi kształtami, w tle widzimy oparty na blacie stołu obraz (il. 4). Pierwsze próby geometryzacji przestrzeni były widoczne w pracach tego artysty z około 1911 roku, a zostały rozwinięte w 19 obrazach olejnych, licznych szkicach olejnych i rysunkach z lat 1912–1913, przedstawiających pejzaże, portrety, sceny rodzajowe i martwe natury konstruowane z pryzmatycznie rozbitych elementów geometrycznych, zachowujące jednak światłocien i przestrzeń trójwymiarową⁴⁵. Lekko kubizujące, zdradzające także wpływ Cézanne’a

Futuryzm, „Echo Literacko-Artystyczne”, 1914, z. 1, s. 11–18; zob. też *Futurysty*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1912 półr. II, s. 362; T. Nalepiński, *Wystawa futurystów*, „Sfinks”, 5, 1912, t. 18, z. 4, s. 102–107.

⁴⁵ Wszystkie te płótna, z wyjątkiem jednego pejzażu, są przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie. Zob. W. Jaworska, *Lekcje kubizmu w twórczości Tadeusza Makowskiego (1911–1914)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1960, nr 4, s. 402.



Il. 5.
Roman Kramsztyk, *Martwa natura*, ok.
1910, ol. pł., 68 x 80, Muzeum Okręgowe
w Toruniu

martwe natury i krajobrazy, odznaczające się wyraźnie odgraniczającym solidnym konturem oraz geometryzującą formę, będzie wykonywał również m.in. Roman Kramsztyk (il. 5) oraz przyjaciel Kislinga z okresu studiów w Krakowie Szymon (Simon) Mondzain. Krajobrazy o zgeometryzowanej bryle architektury oraz „cezannizujące” pejzaże, wykonywane zarówno w 1915 roku, jak i w latach 1919–1921 odnajdziemy w twórczości Meli Muter. Rzecz ciekawa, że wszyscy ci artyści, także Kisling, zatrzymali się na progu, który stanowił swoistą wersję prekubizmu – połączenie pierwszych prób Picassa i Braque’a czy Deraina z lat 1908–1909 ze sztuką Cézanne’a. Nie nawiązywali do kubizmu analitycznego czy syntetycznego w czystej postaci, w ich twórczości, także późniejszej, nie znajdziemy abstrakcji i sztuki bezprzedmiotowej. Po przyjeździe do Paryża przyciągała ich przede wszystkim tradycja muzealna i sztuka wielkich mistrzów. Inspiracji tematycznej i stylistycznej do swoich prac szukali w paryskich muzeach i galeriach, a w epoce sztuki bezprzedmiotowej wykonywali pejzaże, portrety, martwe natury i sceny rodzajowe. Zarówno twórczość Kislinga, jak i Pankiewicza, Kramsztyka czy Zaka cechowała wrogość do malarstwa abstrakcyjnego i zdecydowane opowiadanie po stronie sztuki klasycznej. Podobnie jak Kisling, większość, z wyjątkiem Marcoussisa i Haydena, artystów polskich aktywnych przed I wojną światową we Francji nie poszła drogą awangardowych eksperymentów malarskich. Dokonania malarzy i rzeźbiarzy polskich różniły się od prac ich francuskich kolegów nie tylko w wyborze

tematyki. W sztuce polskich twórców przeważały pejzaże i portrety, a w wypadku artystów pochodzenia żydowskiego także prace o treści symbolicznej. Różniły się także stylem. Kubizm Makowskiego nigdy nie zbliżył się do całkowitej deformacji przedmiotu, był łagodną, „słowiańską” wersją, bliższą poszukiwaniom formistów niż francuskim kubistom. Malarz ten, podobnie jak Kisling, zarzucił kierunkowi, że przeradza się w sztukę dekoracyjną, zerwał z eksperymentami z kubizmem wiosną 1913 roku. Mianem *école polonaise*, swoistej odmiany realizmu o cezanne’owskiej, kubizowanej architekturze i ostrej gamie barwnej, będą określali krytycy francuscy postimpresjonistyczne pejzaże Jana Rubczaka i Józefa Pankiewicza.

Opowiadanie się za tradycją będzie wyraźne w pracach Kislinga wykonywanych w dwudziestolecie międzywojennym, kiedy to hasło *rappel à l’ordre* – powrotu do porządku i sztuki znajdującej swój punkt odniesienia w przeszłości, apel o czystość, prostotę i porządek, były szczególnie ważne. Pierwsza połowa lat 30. to okres, gdy pochlebne recenzje krytyków zyskały te prace artystów kolonii polskiej, które podejmowały tematykę zgodną z hasłem „powrotu do człowieka”. Przede wszystkim były to dzieła Kislinga, którego nawiązujące do tradycji muzealnej akty oraz pejzaże czerpiące inspiracje z XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego idealnie pasowały do „powrotu do porządku” i osiągnęły niebywały komercyjny i artystyczny sukces. Sukces ten zapowiadały już pierwsze prace artysty z lat 1912–1913, do których należy *Martwa natura z owocami*.