

Łukasz Pisarzewski
Muzeum Fryderyka Chopina
w Narodowym Instytucie Fryderyka Chopina

Z Chopinem w godle Młoda Polska w Paryżu

„Dnia 17-go, b.m., we środę, o godz. 3-iej po południu odbyła się od dawna zapowiadana uroczystość odsłonięcia popiersia Szopenowskiego. Dość głucho było o mającej się święcić pamiątce, zarówno w prasie francuskiej, jak w polskiej kolonii. Tu i ówdzie tylko na dzień przed uroczystością można było spotkać w dziennikach paryskich krótsze lub dłuższe wzmianki, w których tyleż chodziło o Chopina, co o p. Peru, reprezentanta święta [Świata – przyp. Ł. P.] muzycznego [F.-Henry Peru podający się za jednego z ostatnich żyjących wówczas uczniów Chopina – przyp. Ł. P.], i o p. [Georges’u] Dubois, autora pomnika¹. Towarzystwa zaś polskie, niebiorące udziału w sprawie składek i budowy, nie zawiadomiły o dniu i godzinie².”

Uroczystość ta odbyła się w Ogrodach Luksemburskich dnia 17 października 1900 roku, w rocznicę śmierci Fryderyka Chopina. Ufundowanie postumentu było wyłączną inicjatywą władz miasta Paryża. W dniu odsłonięcia, w warunkach jesiennej słoty i przy niemal całkowitej nieobecności Francuzów, zebraли się jednak głównie Polacy. Instytucje muzyczne z Polski nadesłały wieńce kwiatów. Według relacjonującego obchody krytyka Antoniego Potockiego i opinii polskiej niezaznaczenie tu obecności Polaków byłoby niedopełnieniem obowiązku patriotycznego. W rzeczywistości zatem, wbrew sprawozdaniu Potockiego, działające w Paryżu Towarzystwo Artystów Polskich anonsowało wydarzenie, a nawet miało uczestniczyć w jego przygotowaniach³. Poza wspomnianym Henrym Peru przemó-

wienia wygłosili: prezes Towarzystwa Cyprian Godebski, Piotr Plauszewski, a także jeden z braci Wieniawskich (jako delegat Filharmonii warszawskiej). Między patriotycznym poruszeniem a niechęcią i marazmem opisanym przez Potockiego istniał wobec tego wyraźny dysonans.

Wbrew pozorom uroczystość nie miała stanowić symbolu braterstwa między społecznościami. W ramach wystąpień nie zabrał głosu przedstawiciel władz paryskich, które zdystansowały się w ten sposób wobec nadawania pomnikowi znaczenia politycznego, a Henry Peru miał nie wspomnieć o Polsce ani razu, „sprawiając wrażenie, że Chopin urodził się na księżycu⁴”. Odwołująca się do polsko-francuskiej tradycji romantycznej retoryka polskich prelegentów okazała się jednostronna i zawisła w próżni. Dlaczego tak się stało? Niekorzystna dla Polski koniunktura polityczna nie jest ostatecznym wytłumaczeniem. Jak podała Ewa Bobrowska-Jakubowska, Koło Polskie Artystyczno-Literackie (wcześniejsza nazwa Towarzystwa) od marca 1898 roku zabiegało o umieszczenie tablicy pamiątkowej na domu przy placu Vendôme, gdzie kompozytor zmarł⁵. Potrzeba upamiętnienia jubileuszy lat 1899–1900 w tej formie była jednym z założycielskich postulatów tego stowarzyszenia. Do inicjatorów tego projektu należał zresztą sam Antoni Potocki⁶. Cyprian Godebski ufundował tablicę z napisem, inny z zaangażowanych w Kole rzeźbiarzy, Wincenty Trojanowski, ofiarował brązowy medalion z profilem kompozytora, który wykonał w Paryżu w 1895 roku (il. 1). Jest on przykładem klasycystycznego nurtu ikonografii chopinowskiej, podobnie jak alegorycz-

¹ Popiersie to zaginęło w czasie II wojny światowej, w 1999 r. zostało zastąpione popiersiem Chopina autorstwa Bolesława Syrewicza. Pierwotne usytuowanie pomnika przy alejce parkowej upamiętnił obraz Henriego Rousseau *Popiersie Chopina w Ogrodach Luksemburskich z 1909 r.*, znajdujący się w Ermitażu.

² Cyt. za: A. Potocki, *Odsłonięcie pomnika Chopina*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 44 (3 listopada), s. 869–870.

³ Pierwsze stowarzyszenie artystów polskich w Paryżu powołane pod nazwą Koło Polskie Artystyczno-Literackie w 1897 r. przez aktywistów, literatów, krytyków sztuki (m.in. Antoniego Potockiego, Konstantego Marię Górskiego, Alfreda Nossiga). Po dwóch latach działalności jako Towarzystwo Artystów

Polskich liczyło ono ponad pięćdziesiąciu członków (wśród nich m.in. Antoni Austen, Franciszek Siedlecki, Jan Peské, a po 1901 r. Jan Chełmoński, Olga Boznańska, Melania Mutermilch, Edward Wittig).

⁴ Cyt. za: „Bulletin Polonais” 1900, n° 147 (15 listopada), s. 315.

⁵ Zob. E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004, s. 79.

⁶ Zob. „Bulletin Polonais” 1897, n° 104 (15 marca), s. 88.



Il. 1. Wincenty Trojanowski, *Fryderyk Chopin 1810–1849*, Paryż 1895 r., płaskorzeźba, gips, wymiary 23,7 × 17,6 cm; nr inw. F19251, ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie, dostępny w Internecie: <http://polona.pl/item/1194693/>

na plakietę Jana Wysockiego *Chopin na Parnasie* z 1912 roku⁷. Starania o zgodę komisji do spraw inskrypcji Rady Paryża na wmurowanie tablicy podejmowano bezskutecznie do 1902 r. Komisja nie godziła się na inskrypcję, w której podkreślano polską narodowość kompozytora, od czego Towarzystwo z kolei nie chciało odstąpić. Akcentowanie narodowości polskiej Chopina należało do pierwszoplanowych celów przedsięwzięcia, któremu przypisywano dogmatyczne znaczenie; paryscy Polacy pisali: „Miejmy nadzieję, że nasze wspólne wysiłki zostaną uwieńczone sukcesem i że odsłonięciem tej plakietki jednoznacznie potwierdzą narodowość Chopina”⁸. Popiersie w Ogrodach Luksemburskich, „na którym miejsce jego urodzenia nie zostało nawet wspomniane”, zostało uznane za substytut tablicy. „Lepsze to jednak niż nic” – pisał dwutygodnik „Bulletin Polonais”⁹. „Skromna stela”, jak nazwano tam pomnik,

nie miała także wysokiej klasy artystycznej¹⁰. „Całość pomnika nie wzrusza ani porywa – zastanawia może tylko jakąś próbą wysiłku twórczego, jak szkic pół-udatny, pół-poroniony” – skarżył się Potocki¹¹. Miał to być najwyraźniej pomnik neutralny politycznie (pozbawiony odniesień do współczesności) i zachowawczy stylistycznie (unikający wieloznaczności nowoczesnego symbolizmu), a zatem *exemplum* dzieła obojętnego światopoglądowo (z pozoru), utrzymanego ściśle w surowym kanonie popiersi komemoratywnych. W ten sposób, bądź co bądź, było odbierane.

Trudno wykluczyć, że na trudności w spełnieniu oczekiwań kolonii polskiej (wszakże skromnych) miał wpływ powołany w 1899 roku komitet do spraw sprowadzenia do Krakowa prochów Chopina, wsparty finansowo przez Ignacego Paderewskiego; pomysł ten świadczył niestety o ślepych kierowaniu się źle rozumianym interesem narodowym i o braku gotowości do konsensusu po stronie polskiej. Spośród polskich inicjatyw rocznicowych do skutku doszły zatem jedynie te mniej trwałe: w 1899 roku (w pięćdziesięciolecie śmierci Chopina) odbyła się uroczystość polska przy grobie kompozytora na Père-Lachaise w dniu 17 października i uroczysty koncert w sali Pleyela dnia 29 grudnia¹². Materialnymi śladami jubileuszu są jedynie: druk programu tego koncertu zaprojektowany przez Wojciecha Weissa i przekład pieśni polskich na język francuski autorstwa Marca Legrand’a. W 1910 roku, w setną rocznicę urodzin Chopina, postawa kolonii uległa radykalizacji: stowarzyszenia polskie (zarówno Towarzystwo Polskie Literacko-Artystyczne, jak i konserwatywne Stowarzyszenie byłych Uczniów Polskiej Szkoły w Bagnolles) całkowicie odmówiły uczestnictwa w obchodach, ponieważ uznały, że w programie „nie ma nic polskiego”¹³.

Obchody chopinowskie oraz setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza miały szczególne znaczenie w kontekście Wystawy Światowej, najważniejszego wydarzenia przełomu wieków, przyciągającego turystów i media z całego świata. Wobec niemożliwości udziału Polaków w Wystawie zaznaczenie obecności polskiej było uzależnione od zorganizowania narodowych rocznic. Zaprezentowanie „żywiotu polskiego” w Paryżu mogło stanowić rodzaj manifestacji politycznej i stało się głównym wyzwaniem kolonii polskiej, które przerosło jej możliwości. Jubileusze chopinowskie około 1900 roku

⁷ Jan Wysocki, *Apoteoza Chopina (Chopin wieńczony przez muzy)*, 1912, plakietka, brąz, nr inw. M/1728, depozyt Towarzystwa im. F. Chopina w Narodowym Instytucie F. Chopina.

⁸ Cyt. za: „Bulletin Polonais” 1898, n° 117 (15 kwietnia), s. 127.

⁹ Cyt. za: „Bulletin Polonais” 1900, n° 147 (15 listopada), s. 316.

¹⁰ Cyt. za: ibidem.

¹¹ Cyt. za: A. Potocki, *Odsłonięcie pomnika...*, s. 870.

¹² Zob. E. Bobrowska-Jakubowska, op. cit., s. 79; zob. „Bulletin Polonais” 1900, n° 140 (15 marca), s. 82.

¹³ Zob. F. Ziejka, *Mój Paryż*, Kraków 2008, s. 239.

nie przybrały formy adekwatnej do wysokiej rangi, jaką im przyznawano.

Spór o narodowość Chopina paraliżował oficjalny „kult” kompozytora, ale nie wykluczał oczywiście działań mniej formalnych. Z Paryża jako ośrodka niezależnego obiegu sztuki pochodziły nowatorskie ujęcia ikonografii chopinowskiej. Z kolonii rekrutowali się wszyscy liczący się uczestnicy konkursu na warszawski pomnik Chopina w 1908 roku, a w skład jury wchodziłi dwaj związani z tym środowiskiem rzeźbiarze francuscy: Émile Antoine Bourdelle i Paul-Albert Bartholomé. Zwycięski projekt Wacława Szymanowskiego czy przeznaczona na konkurs *Harfa natchnien* Bolesława Biegasa są już poniekąd pokłosiem wcześniejszych poszukiwań paryskich. Najgłośniejszym efektem tych poszukiwań był relief wypukły *Chopin*, którym Biegas witał się z Paryżem w 1902 roku jako swoistym hołdem dla kompozytora i na tle którego się fotografował, traktując go jako rodzaj manifestu (następnie wykonał jeszcze kilka przedstawień Chopina). Wysiłki artystów polskich cechują się większą innowacyjnością niż realizacje artystów francuskich. Przykładem niech będzie pomnik Chopina Jacques’a Froment-Meurice’a z 1906 roku, stojący w parku Monceau¹⁴. Forma wysokiej, częściowo płytko rzeźbionej półpłaskorzeźby została zacerpnięta niewątpliwie z rozwiązania wypukłorzeźby Biegasa, biorąc jednak pod uwagę technikę i upozowanie postaci, można uznać, że jest to typowy przykład grupy rzeźbiarskiej romantyzującego akademizmu. Z tego nurtu wywodzą się zresztą pierwsze polsko-francuskie próby upamiętnienia Chopina przez Cypriana Godebskiego na początku lat 70. XIX wieku (jeszcze przed powstaniem polskiej kolonii artystycznej). Godebski stworzył co najmniej dwa projekty pomnika Chopina i ubiegał się o zgodę władz na wystawienie go w Warszawie, czemu na przeszkodzie stanęło jednak zaangażowanie namiestnika Królestwa w sprawę projektu popiersia Chopina autorstwa Bolesława Syrewicza¹⁵.

Młoda Polska i prąd artystyczny, który za Wiestawem Juszcziakiem przyjęło się nazywać wczesnym ekspresjonizmem, zmodernizowały XIX-wieczną ikonografię chopinowską. Znaczną rolę w przeszczepieniu polskiego ekspresjonizmu na grunt paryski odegrał Antoni Potocki. Modułem międzynarodowego transferu ekspresjonizmu chciał on uczynić właśnie temat chopinowski.

Potocki zdobył formację artystyczną w Krakowie, w otoczeniu Stanisława Przybyszewskiego (publikował w „Życiu”) i Stanisława Wyspiańskiego, którego twórczość stała się dla niego punktem wyjścia nowej sztuki¹⁶. W 1902 roku na forum paryskiego Koła Polskiego Artystyczno-Literackiego wystąpił z inicjatywą poświęcenia Chopinowi konkursu artystycznego w ramach nieokreślonego jeszcze czasopisma¹⁷. Konkursy, stypendia, zlecenia artystyczne, koncerty, krytyka artystyczna, udział w salonach i wystawy indywidualne – cały wachlarz działań niesformalizowanych rekompensował artystom polskim nieobecność w wydarzeniach masowych o charakterze prezentacji narodowych. Potocki silnie angażował się w tego typu działania¹⁸. Wykorzystując powodzenie pierwszego konkursu malarskiego Koła z 1901 roku, uzyskał dla konkursu chopinowskiego poparcie Floriana Trawińskiego, wpływowego kustosa Muzeum Luwru, oraz wysoką dotację od paryskiego mecenasa i filantropa hr. Michała Tyszkiewicza¹⁹. Większość tych środków Potocki przeznaczył na uruchomienie miesięcznika „Sztuka”, pierwszego polskiego pisma artystycznego w Paryżu. Siedziba redakcji mieściła się na Montparnasse rue de Seine, w pół drogi między lokalami zajmowanymi przez „La Plume” i „Mercure de France”. Właśnie z tymi największymi organami symbolizmu pismo „Sztuka” nawiązało współpracę²⁰.

¹⁶ Zaangażowanie społeczne Potockiego (ur. 1872 r.) rozwinęło się w warszawskim „Głosie”. Wzorcem krytyki pozostał dla niego paryski symbolizm, ale gust estetyczny ukształtował pod wpływem artystów Młodej Polski (por. E. Grabska, *„Moderne” i straż przednia. Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900–1918*, Kraków 2003, s. 17). Do końca życia (zm. 1939 r.) promował w Paryżu twórczość tego nurtu, zyskując przydomek ambasadora kulturalnego Polski we Francji.

¹⁷ E. Bobrowska-Jakubowska, op. cit., s. 91.

¹⁸ W 1897 r., w głosowaniu nad statutem Koła Polskiego Artystyczno-Literackiego, lansowany przez Potockiego program wspierania artystów i literatów z poszanowaniem autonomii twórczej pokonał wysunięty przez Jana Lorentowicza koncept izolacji kultury polskiej i prezentowania jej odrębności, oderwany od realiów politycznych i oczekiwań artystów. Kolonia paryska okrzepła jako laboratorium wolnych poszukiwań twórczych – czy to mierzenia się z tradycją, czy azylu wobec niej. Potocki konsekwentnie zachęcał artystów polskich do osiedlania się w Paryżu.

¹⁹ Hr. M. Tyszkiewicz przyznał Potockiemu stałą pensję, a jego projekty zasilił kwotą około 100 tys. franków, z czego 60 tys. przeznaczono na miesięcznik „Sztuka”. Zob. G. Bąbiak, *Polska droga do Europy. Paryska „Sztuka” Antoniego Potockiego*, [w:] *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku*, red. B. Bobrowska, S. Fita, J. Malik, Lublin 2004, s. 189.

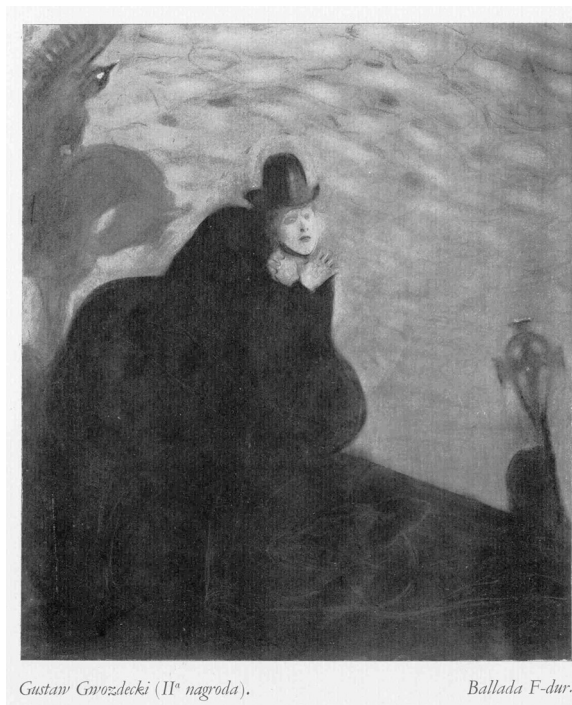
²⁰ Redakcja „Sztuki” mieściła się przy ulicy de Seine 72 (adres wg stopki redakcyjnej i papeterii listowej „Sztuki”). Redakcja „La Plume” mieściła się niemal po drugiej stronie tej części Boulevard Saint-Germain, na którą wychodziły okna „Sztuki” (Bonaparte 31), a „Mercure de France” przy ulicy dzielącej miejsce zamieszkania Potockiego od jego redakcji, prowadzącej od redakcji „Sztuki” w stronę Jardin du Luxembourg (de Condé 26). „Sztuka” współpracowała z czołowymi publicystami tych tytułów, ponadto mimo bariery językowej

¹⁴ F. Ziejka negatywnie ocenił dystansowanie się Polaków od francuskich pomników Chopina: „Inicjatorami wzniesienia obu pomników Chopina byli Francuzi. Polacy ograniczyli w tym wypadku swój udział do... obecności na uroczystościach ich otwarcia” (F. Ziejka, op. cit., rozdz. *Polska w Paryżu*, s. 120).

¹⁵ Zob. K. Dorcz, *Projekt pomnika Fryderyka Chopina autorstwa Cypriana Godebskiego*, „Kurier Warszawski” 2014, nr 8 (sierpień), s. 22, 23.

Konkurs „na kompozycję rysunkową na temat dowolnie zaczerpnięty z dzieł Fryderyka Chopina” został ogłoszony w pierwszym numerze „Sztuki”, w kwietniu 1904 roku²¹. Krótki początkowo, majowy termin nadsyłania prac Potocki przedłużył do sierpnia, aby przygotować powakacyjny specjalny numer poświęcony kompozytorowi. W celu zagwarantowania bezstronności rywalizacji zalecił umieszczanie na rysunkach godeł autorów, ich nazwiska miały się natomiast znaleźć na osobnych kartkach w zamkniętych kopertach. Wyzaczył trzy nagrody pieniężne (750, 500 i 250 franków). Ponadto laureaci mogli liczyć na zaistnienie i na świetne koneksje Potockiego w paryskim świecie artystycznym. Do składu jury redaktor zaprosił znanych przedstawicieli polskiego Paryża artystycznego: Olgę Boznańską, Józefa Pankiewicza i Antoniego Sygietyńskiego. Kierownikiem artystycznym konkursu z ramienia Koła został malarz Władysław Granzow. Niestety nie zachowało się ani archiwum „Sztuki”, ani archiwum Potockiego, które mogłyby naświetlić mechanizmy współpracy tych osobistości. Jury nie przyznało głównej nagrody konkursu (przeznaczyło ją na poczet kolejnego konkursu), a drugą i trzecią nagrodę otrzymali artyści najmłodszego pokolenia, kolejno: Gustaw Gwozdecki (22 lata) i Elie Nadelman (20 lat).

Dla Gwozdeckiego udział w konkursie chopinowskim był jednym z pierwszych przedsięwzięć paryskich (później w tym samym roku zadebiutował też wraz z Nadelmanem i Leopoldem Gottliebem na drugim Salonie Jesiennym). Rysunek Gwozdeckiego (pseudonim „Sztuka”) nosi tytuł *Ballada F-dur* i nawiązuje do mrocznej i pełnej ekspresyjnych kontrastów ballady ukończonej przez Chopina na Majorce (il. 2). Ten okres twórczości Chopina młodzi ekspresjoniści postrzegali jako szczególnie tragiczny, nerwowy i mroczny²². Kompozycja Gwozdeckiego w opisie Potockiego oddaje ten demoniczny i emocjonalny nastrój tajemnicy: „ktoś na mogile wiejskiej bolejący – pielgrzym jakiś; jakiś pancerny w obłokach; – obłoki. – I nic więcej – jednak całość bolesna – bolesna wyrazem”²³. W sposób typowy dla krytyki impresjonistycznej Potocki przyjął, że nastrój dzieła rezonuje w emocjach widza, a przynajmniej – że zadaniem literata jest efekt rezonansu wywołać bądź wzmocnić. „Kto wreszcie jeszcze bardziej czuje kompozycję plastyczną, temu

Gustaw Gwozdecki (II^a nagroda).

Ballada F-dur.

- Il. 2. Gustaw Gwozdecki, *Ballada F-dur* (rys. konkursowy, II nagroda) [1904 r., zaginiony]; za: „Sztuka” 1904, nr 7, dodatek III, ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

czarny obraz zagra bogactwem koloru. Cała potężna harmonia czarnych i białych tonów – harmonia żałoby”²⁴. Wydaje się, że krytyk pomijał przy tym fakt, że źródłem tej emocji mógł być utwór Chopina. Pokazał projekcję w odwrotnym kierunku – charakter rysunku rzutuje na samego twórcę, kreśląc groźny profil artysty-demiurga²⁵: „W pracowni Gwozdeckiego jest się trochę w zaczarowanym świecie. Już nie mało wrażenia robią te źródła kadmu i karminu, całe sadzawki kobaltowe na olbrzymich płótnach. I w tej potężnie wyrażonej wartości kolorystycznej tkwi jedna z kardynalnych cech młodego artysty”²⁶. W świetle tej retoryki inspiracja utworem Chopina schodzi na plan dalszy. Impresja muzyczna wydaje się jedynie pretekstem do zaprezentowania zagadkowego indywidualizmu współczesnego twórcy.

W przypadku rysunku Nadelmana należałoby się spodziewać prostszych i bardziej jednoznacznych odniesień chopinowskich (il. 3). Młody artysta wystąpił pod pseudonimem „Be-

„Mercure” recenzował „Sztukę”, a „L’Art décoratif” ogłaszał się w niej.

²¹ [A. Potocki], *Pierwszy konkurs „Sztuki”, „Sztuka” 1904, nr 1 (kwiecień)*, s. 3.

²² Zob. *Chopin na Majorce*, „Sztuka” 1904, nr 7 (październik), s. 337–338.

²³ Cyt. za: A. Potocki, *O konkursie*, „Sztuka” 1904, nr 7 (październik), s. 326.

²⁴ Cyt. za: *ibidem*.

²⁵ Zgodnie z ówczesnym zwyczajem Potocki odwiedził artystę w pracowni. Według Anny Lipy spotkanie zaaranżował Bolesław Biegas, zob. A. Lipa, *Zaklinacz lalek. Życie i twórczość Gustawa Gwozdeckiego*, Warszawa 2003, s. 13.

²⁶ Cyt. za: A. Potocki, *O konkursie...*



Il. 3. Elie Nadelman, *Chopin* (rys. konkursowy, III nagroda) [1904 r., zaginiony]; za: „Sztuka” 1904, nr 7, dodatek IV, ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

mol”, odwołującym się do *Sonaty B-moll* ze słynnym *Marszem żałobnym* z 1837 r., utworu, który kompozytor nakazywał grać *grave* i *forte*, a zatem wyrażającego „tragizm, grozę, dręczące pytanie, sąd wyroczni”²⁷. Lawowany rysunek zatytułowany *Chopin*, podobnie jak *Ballada F-dur*, nie doczekał się jednak odczytania w duchu korespondencji sztuk. Według Potockiego był to wciąż tajemniczy symbol, „może nadto uproszczony w wyrazie, stąd mógłby również ująć za symbol jakiejś klęski elementarnej”. „Mglistość tematu” wydaje się tu raczej osnuwać woalem tajemnicy samego twórcę, niż odsłaniać tajemnicę utworu muzycznego²⁸. Dla Nadelmana, który przysłał rysunek z Monachium i przybył do Paryża za namową Potockiego, temat chopinowski stał się przepustką do stolicy sztuki, a w efek-

cie do fenomenalnej kariery prekursora kubizmu i *École de Paris*. Temat chopinowski, odwołujący się do sfery wspólnego francusko-polskiego dziedzictwa, niejednokrotnie służył zatem artystom za rodzaj paryskiej wizytówki w ich *dossier*.

Przećięta klasa artystyczna tradycyjnej produkcji plastycznej utrudniała spostrzeżenie w wielu pracach autentyczności doświadczenia muzyki Chopina i dialogu z kompozytorem. W przypadku Nadelmana i Gwozdeckiego źródła chopinowskich fantasmagorii były zaś nieoczywiste. Należało ich szukać w krakowskiej formacji tych artystów, przez Potockiego przemilczanej. Obaj twórcy byli gorliwymi wyznawcami Stanisława Przybyszewskiego, do którego Potocki miał osobisty uraz²⁹. Nadelman nie mógł jeszcze znać wygłoszonej siedem lat później w odczycie *Szopen a naród* impresji na temat *Sonaty B-moll*: „tej wściekłej siklawy cierpienia, co z niebiosiężnych szczytów zwala się w dół, a gejzerem ognia rozpaczy bucha ku niebu i jego ciemnie na drobne strzępy rozszarpuje”³⁰. Melancholijnemu rzeźbiarzowi daleko do owej katastroficznej wizji, w której „rozjeżyła się grzywa śmiertelnego przestachu poprzez całe niebo, krzyki mordowanych szaleją w powietrzu, a nad miastem hula wściekły, płomieniami buchający wichur pożogi – i chłepcze chciwie strumienie krwi”³¹. Z rysunku przebija raczej tęskny fatalizm, wręcz determinizm losu geniusza w duchu przybyszewszczyzny *Z psychologii jednostki twórczej* i *Ku czci mistrza*, gdzie Przybyszewski określił *Sonatę* jako wyraz świadomości, „że śmierć się zbliża”³². Podobny nastrój stworzył Gwozdecki, który wprawdzie nie odniósł się bezpośrednio do żadnego znanego passusu z Przybyszewskiego, ale z jego dekadentckiej rekwizytorni pochodzą takie motywy, jak cmentarny krzyż, rycerz i nokturnowa aura rysunku; jak choćby w ustępie: „Był tym, co siedzi na Golgocie u stóp całej ludzkości na krzyż rozciągniętej. Całe wieki męczarń i bólu, cała wieczność strasznych cierpień, krzyków za odkupieniem, rozpacznych przekleństw i potępieńczego wycia za chwilką szczęścia przewaliła się huraganem błyskawic nad jego duszą. Cały żywot wszechistnienia rozpasał się piekielną męką w jego sercu, i siedzi u stóp krzyża i patrzy na czarną noc, a nad nim czarnym kirem zakryte słońce”³³.

Ów fatalizm odnosi się szczególnie do Chopina jako genialnego artysty. Dla młodopolan Chopin Przybyszewskiego

²⁹ Przybyszewski uwiódł malarzkę Anielę Pająkową, o której względy zabiegał Potocki.

³⁰ Cyt. za: S. Przybyszewski, *Szopen a naród*, Kraków 1910, s. 47.

³¹ Cyt. za: ibidem.

³² S. Przybyszewski, *Ku czci mistrza*, „Życie” 1899, nr 19–20 (1 listopada), s. 355.

³³ Ibidem.

²⁷ Zob. M. Tomaszewski, *Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie”*. *Polskie Radio II*, <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/92>.

²⁸ Zob. A. Potocki, *O konkursie...*, s. 327.



B. Biegas.

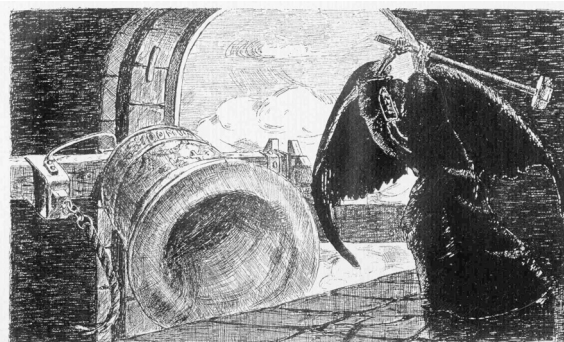
Chopin (rzeźba).

Il. 4. Bolestaw Biegas, *Chopin* [1902 r., Muzeum Narodowe w Warszawie (z Salonu Niezależnych 1903 r.); za: „Sztuka” 1904, nr 7, dodatek XIV, ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

stawał się figurą ich własnego losu, zwłaszcza „na paryskim bruku”. Bardzo wyrazistym tego przykładem jest *Chopin* Biegasa, najczęściej komentowany „produkt chopinizmu” polskich artystów w Paryżu, w którego sprawie szczególnie interesujący głos zabral nieczęsto wypowiadający się na temat sztuki Stanisław Gierszyński, nestor i autorytet kolonii polskiej (il. 4). Jako jedyny z wielu znakomitych autorów piszących o tym rzeźbiarzu Gierszyński dostrzegł w *Chopinie* dzieło, które sprzega losy kompozytora i rzeźbiarza w uniwersalną metaforę losu geniusza, w podobnych okolicznościach narodowej entropii i skłóconej emigracji³⁴. Antoni Potocki (a także Adolf Basler) podkreślał przynależność Biegasa do kręgu młodopolskich ekspresjonistów, posługując się dekadencją poetyką: „Biegas, młodzieńczo uniesiony wśród tłumu swych erynii kamiennych, improwizuje bez tchu, jakby chciał wyjaśnić w marmurze wszystkie mary, strzygi, widma niespokojnej baśni swego dzieciństwa”³⁵.

³⁴ Cyt. za: S. Gierszyński, *Un sculpteur polonais*, „La Plume” 1902, n° 317 (1 lipca), s. 831–832.

³⁵ A. Potocki, *Kolonia paryska*, „Sztuka” 1904, nr 8–9 (listopad–grudzień), s. 398.



Godło „Zbyszko”.

Marsz żałobny.

Il. 5. Godło „Zbyszko”, *Marsz żałobny* (rys. konkursowy) [1904 r., zaginiony]; za: „Sztuka” 1904, nr 7, dodatek VI, ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

Tym, co charakteryzuje ekspresjonistyczne ujęcie tematu chopinowskiego zaprezentowane przez „Sztukę”, jest sposób budowania napięcia: tajemniczość znaczenia, nokturnowość, deformacja, postaci wydobywające się z nieokreślonej przestrzeni, pozbawionej iluzji głębi, spłaszczona i mgławicowa. Krytycy związani ze „Sztuką” (Adolf Basler, Jan Topass) akcentowali nastrój mroczny i tajemniczy (jak się mówiło – „cerebralny”). Te wyznaczniki są typowe dla wczesnego ekspresjonizmu. W poświęconym Chopinowi numerze „Sztuki” Potocki zreprodukował jeszcze kilka dzieł o tematyce chopinowskiej utrzymanych w poetyce ekspresjonizmu. Poza nagrodzonymi pracami opublikował dwa rysunki, które również cechowała mglista nastrojowość (il. 5, 6). Temat *Marsza żałobnego* podjął, poza Nadelmanem, nieujawniony grafik. Stworzona przez niego kompozycja jest raczej alegoryczna niż symboliczna, przedstawia personifikację śmierci bijącej w dzwon, jakby ogłaszającej żałobę narodową.

Do tego zestawu trafnie włączył Potocki obraz Leopolda Pilichowskiego *Ballada Es-dur (Pamięci Chopina)*, bardzo nietypowy w jego twórczości (il. 7). Również ta kompozycja wiązała się z przyjazdem artysty do Paryża³⁶. Niewywodzący się jak poprzednio wymienieni artyści z Krakowa, lecz z Łodzi, wierny realistycznemu malarstwu rodzajowemu, Pilichowski posłużył się kodem ekspresjonistycznym: nokturnem, tematyką muzyczną, aurą tajemnicy i – jak ujął to Jerzy Malinowski – „ekspresyjnym efektem pustej zaciemnionej przestrzeni”³⁷.

³⁶ Zob. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 49.

³⁷ Cyt. za: ibidem.



Godło «Gołąb».

Chopin.

- Il. 6. Godło „Gołąb”, Chopin. Czwarte preludium (rys. konkursowy) [1904 r., zaginiony]; za: „Sztuka” 1904, nr 7, dodatek V, ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie



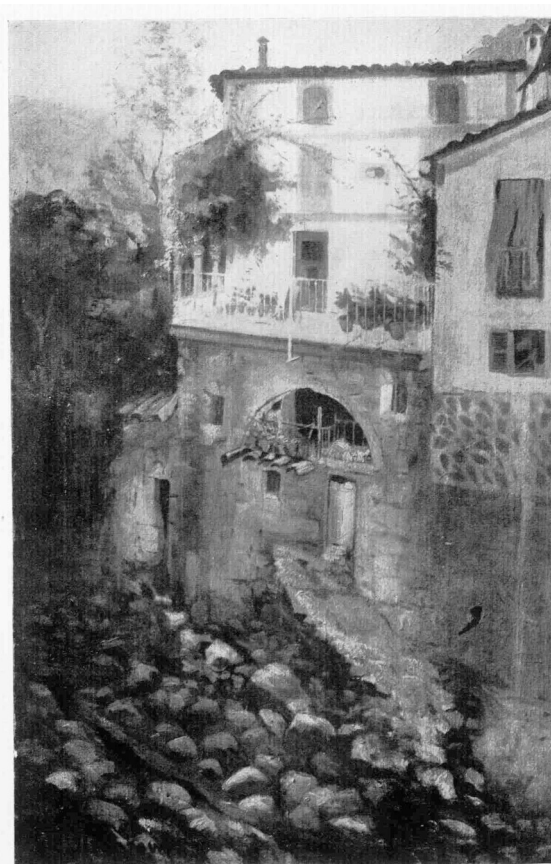
Pilichowski.

Chopin (z *Salonu jesiennego*).

- Il. 7. Leopold Pilichowski, *Ballada Es-dur (Pamięci Chopina)* [ok. 1904 r., zaginiony (z *Salonu Jesiennego* 1904 r.)]; za: „Sztuka” 1904, nr 7, dodatek XV, ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

Od kodu ekspresjonistycznego odbiegają nieco malowane nabistowskimi płaszczyznami pejzaże z Majorki autorstwa Władysława Granzowa (il. 8, 9). Ich przedmiotem nie jest fantastyczna wizja, lecz malowany z natury pejzaż, a temat chopinowski wydaje się podtekstem lub pretekstem. Widoki te posłużyły jako ilustracje do przesyconego spleenem anonimowego tekstu o pobytku Chopina na Majorce³⁸. Nastroj zeszytu

³⁸ Zob. *Chopin na Majorce...*



Wł. Granzow.

Dom Chopina na Majorce.

- Il. 8. Władysław Granzow, *Dom Chopina na Majorce* [ok. 1903–1904 r., zaginiony (z *Salonu Niezależnych* 1907 r.)]; za: „Sztuka” 1904, nr 7, dodatek XVI, ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

chopinowskiego tworzyły bowiem przede wszystkim teksty – poza krytyką artystyczną również starannie wyselekcjonowane przekłady. Potocki po raz pierwszy przełożył na język polski wspomnienia o Chopinie z *Les Pianistes Célèbres* muzykografa Antoine’a-François Marmontela oraz z *Dziennika* Eugène’a Delacroix. Z Marmontela zaczerpnął ustęp o nadwrażliwości i mediumicznych zdolnościach geniusza³⁹. Fragmenty wyjęte z *Dziennika* Delacroix dotyczą zaś okresu choroby i śmierci kompozytora⁴⁰. Doskonale wpisywały się one w dekadencją retorykę pisma. W zeszycie chopinowskim znalazła się też *Balлада Chopina* Aubreya Beardsleya, wraz z interpretacją Baslera,

³⁹ A.-F. Marmontel, *O Chopinie (urywek)*, „Sztuka” 1904, nr 7 (październik), s. 365–367; przekł. z: A.-F. Marmontel, *Les Pianistes Célèbres*, Paris 1888, s. 7–20.

⁴⁰ A. Potocki przełożył go z głośnego pierwszego wydania *Journal d’Eugene Delacroix*, t. 1–3, éd. P. Flat, R. Piot, Paris 1893–1895 (wpisy od 18 stycznia 1847 do 9 stycznia 1859 r.); por. E. Delacroix, *O Chopinie (z Dziennika)*, przekł. A. Potocki, „Sztuka” 1904, nr 7 (październik), s. 329–336.



Władysław Granzow.



Pilibonski.

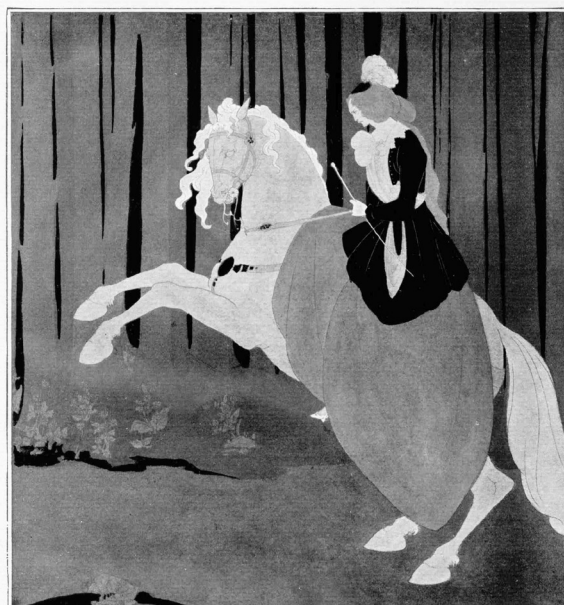
Il. 9. Władysław Granzow, *Motyw z Majorki* [ok. 1903–1904 r., zaginiony]; za: „Sztuka” 1904, nr 8–9, dodatek XIX, ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

nawiązującą do wątku muzycznej nadwrażliwości artystów neo-romantyków (il. 10)⁴¹.

Formą promocji zeszytu i konkursu chopinowskiego była zapowiedź dołączenia do numeru heliograviury *Portretu Chopina* Delacroix jako premii dla prenumeratorów na rok 1905 (il. 11). Autor grafiki nie został podany; można przypuszczać, że była to heliograviura z litografii Leona Wyczółkowskiego (pierwsze odbitki powstały w 1895 roku), ponieważ podany przez Potockiego format heliograviury (44 × 32 cm) pokrywa się z wymiarami litografii Wyczółkowskiego (il. 12). Obraz Delacroix opatrzył Potocki komentarzem Marmontela jako zmarłego kilka lat wcześniej właściciela portretu, według którego „jest to Chopin z lat ostatnich, cierpiący, złamany boleścią: oblicze, noszące już piętno innego świata”⁴².

⁴¹ A. Basler rzadko posługiwał się interpretacją ezoteryczną, a pierwszym jej śladem jest właśnie wzmiankowany tekst *Aubrey Beardsley*, „Sztuka” 1904, nr 7 (październik), s. 339–341.

⁴² Cyt. za: A.-F. Marmontel, *O Chopinie...*, s. 367.



Aubrey Beardsley.



Il. 10. Aubrey Beardsley, *Ballada Chopina* [1895 r., frontyspis albumu Aubreya Beardsleya *Chopin's Third Ballade*]; za: „Sztuka” 1904, nr 7, dodatek II, ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie



Eugenjusz Delacroix.

Chopin.

Il. 11. Eugène Delacroix, *Chopin* [1838 r., ze zbiorów Auguste'a-François Marmontela]; za: „Sztuka” 1904, nr 7, dodatek I (powt. nr 8–9, dodatek I), ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie



Il. 12. Leon Wyczółkowski wg Eugène'a Delacroix, *Portret Fryderyka Chopina*, ok. 1906 r., litografia, wymiary 44 × 32 cm; nr inw. M/3038, depozyt Towarzystwa im. Fryderyka Chopina w zbiorach Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina

Popierający początkowo projekt konkursu Florian Trawiński wystąpił z gwałtowną krytyką modernistycznej propozycji „Sztuki”⁴³. Zeszyt chopinowski pokazał bowiem konserwatywnej opinii publicznej, że wyrażanie polskości przez Chopina jest zarazem aktem przywiązania do nowoczesności, nie tylko paryskiej. Zgodnie z myślą Przybyszewskiego neurotyczny geniusz Chopina powstał ze zmieszania krwi słowiańskiej i galijskiej. „W tej dwoistości leżał już zarodek, który z czasem stał się bujnym ogniskiem rozstroju; rodząca się z niego degeneracja rozszerzała się na to, co w nim było rzeczą centralną, niszcząc podstawę jego psychiki, silną intensywność zdrowego odczuwania”⁴⁴.

Celem różnorodnych pomysłów plastycznego upamiętnienia postaci Fryderyka Chopina w polskiej sztuce jest zazwyczaj manifestacja jego przynależności do kultury polskiej z naciskiem na jej romantyczną genezę i uniwersalizm. Na przełomie XIX i XX wieku romantyczny uniwersalizm Chopina wykazywał niezwykłą właściwość jednania poróżnionych polskich środowisk, mimo że oddawały one cześć geniuszowi na odmienne sposoby. Paryż był miejscem szczególnie inspirującym w tym zakresie. Silnie podzielona na przełomie wieków kolonia polska potrzebowała wielkich symboli. Postać kompozytora była, jak zauważyła Ewa Bobrowska-Jakubowska, „symbolem związków francusko-polskich”⁴⁵, również Franciszek Ziejka nazywał Chopina „symbolem więzi obu narodów”⁴⁶. Dla polskich paryżan – dodajmy – kompozytor był nie tylko symbolem relacji interkul-

turowych, ale także symbolem wielkości dawnej Emigracji, artysty emigranta, geniusza na obczyźnie, wirtuoza salonów. Dla artystów początku XX wieku Chopin był postacią szczególnie żywą jako prekursor nowoczesności. Przykład Antoniego Potockiego pokazuje współistnienie dwóch nurtów polskiej recepcji postaci Chopina na przełomie stuleci: patriotycznego upamiętnienia wybitnego przedstawiciela Wielkiej Emigracji (o statusie nieomal wieszczą) i kultu genialnego artysty. Pierwszemu modelowi sprzyjała wpływowość kręgów konserwatywnych, drugiemu – wyzwolenie się artystów spod rygorów kultury oficjalnej. Te dwa kierunki recepcji wytworzyły specyficzne dla owego okresu dialektyczne napięcie, kształtujące ówczesne wyobrażenia i podsycające pamięć o wielkim kompozytorze.

With Chopin in the National Emblem. Young Poland in Paris

(summary)

The purpose behind the various ideas for an artistic commemoration of Fryderyk Chopin in Polish art is usually to manifest one's belonging to Polish culture, with an emphasis on its romantic origins and universalism. At the end of the nineteenth and beginning of the twentieth century, Chopin's romantic universalism showed an unusual ability to reconcile estranged Polish circles. For Polish Parisians, Chopin was a symbol not only of intercultural relations, but also a symbol of the dimensions of that Great Emigration, the genius in exile. For artists at that time, Chopin was a particularly vivid figure as a precursor of modernity. Antoni Potocki's competition for a drawing composition on a subject from the works of Chopin announced in 1904 shows the coexistence of these two currents in the Polish perception of the Chopin figure.

⁴³ F.T. [F. Trawiński], [recenzja I półrocza „Sztuki”], „Bulletin Polonais” 1904, n° 191 (15 czerwca), s. 187–189.

⁴⁴ Cyt. za: S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*, [w:] *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 11.

⁴⁵ Cyt. za: E. Bobrowska-Jakubowska, op. cit., s. 79.

⁴⁶ Cyt. za: F. Ziejka, op. cit., s. 120.