

## Portret artysty. Młody Ignacy Jan Paderewski jako sława sportretowana przez Lawrence’a Alma-Tademę

*Portret Ignacego Jana Paderewskiego* Lawrence’a Alma-Tademy z 1891 roku (il. 1)<sup>1</sup> zawdzięcza swe powstanie spotkaniu i przyjaźni dwóch artystów – brytyjskiego malarza holenderskiego pochodzenia i polskiego pianisty. Była to przyjaźń oparta na wspólnym umiłowaniu muzyki i wzmacniana świadomością korzyści wizerunkowych, jakie mogła przynieść obu mężczyznom, gwiazdom swej epoki. W niniejszym tekście zamierzam wykazać, że portret, o którym mowa, był publiczną manifestacją tej przyjaźni. Jeszcze nie zdążył dobrze wyschnąć, a już zdążył zostać dwukrotnie zaprezentowany publicznie – jesienią 1891 i ponownie – wiosną 1892 roku<sup>2</sup>. Chociaż stosunkowo niewielkich rozmiarów, dobitnie świadczy o tym, że Alma-Tadema doskonale rozumiał, na czym polega sposób tworzenia wizerunku gwiazdy – jednoczesnego budowania poczucia bliskości i dystansu pomiędzy nią a publicznością. Poprzez ujęcie modelu z bliska i dzięki nawiązaniom do szeregu wizerunków pianisty, dobrze wówczas znanych, Alma-Tadema osiągnął to, co Richard Schickel nazwał efektem „fałszywej zażyłości” łączącej znaną osobistość z widzem<sup>3</sup>. Jednocześnie „bizantyńska” frontalność portretu, złota aureola włosów i tło wypełnione postaciami buddyjskich bóstw nadają przedstawieniu charakter ikoniczny i umieszczają pianistę w wymiarze pozaziemskim.

### Geneza i narodziny portretu gwiazdy

Portret Paderewskiego autorstwa Alma-Tademy powstał w 1890 roku, podczas drugiej z dwóch tras koncertowych pianisty po Anglii (1890–1891)<sup>4</sup>. Ignacy Jan Paderewski (1860–1941), urodzony w polskiej rodzinie na terenie dzisiejszej Ukrainy, studiował w Wiedniu pod

<sup>1</sup> Lawrence Alma-Tadema, *Portret Ignacego Jana Paderewskiego*, 1891, olej, płótno, 45,7 × 58,4 cm. Sygnowany w prawym dolnym rogu: L. Alma-Tadema op CCCXI., Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. M.Ob.1850 MNW – zob. Hanna Benesz, Maria Kluk, *Early Netherlandish, Dutch, Flemish and Belgian Paintings 1494–1983 in the Collections of the National Museum in Warsaw and the Palace at Nieborów. Complete Illustrated Summary Catalogue*, vol. 1, *Signed and Attributed Paintings*, Warsaw 2016, s. 24–25, nr kat. 7 (tam wcześniejsza bibliografia). W katalogu obraz został przez autorki zadatowany na rok 1890.

<sup>2</sup> W Birmingham Royal Society of Artists we wrześniu; w Royal Scottish Academy w Edynburgu w listopadzie; oraz w New Gallery w Londynie w maju następnego roku.

<sup>3</sup> Richard Sickel, *Intimate Strangers. The Culture of Celebrity*, Garden City 1985, s. 7, 16, 262.

<sup>4</sup> Informacje biograficzne w dużym stopniu zaczerpnęłam z opracowania Adama Zamoyskiego *Paderewski*, London 1982.



kierunkiem słynnego Teodora Leszetyckiego, który z kolei uczył się u Carla Czernego, ucznia m.in. samego Beethovena. Paderewski miał zaledwie trzydzieści lat, kiedy w 1890 roku przybył do Londynu, by rozpocząć swe pierwsze tournée. Chociaż rok wcześniej przyjęto go owacyjnie w Paryżu, pierwsze koncerty londyńskie okazały się rozczarowaniem. Brytyjska publiczność stopniowo jednak przekonywała się do niego i kiedy w 1891 roku wrócił, by odbyć kolejną trasę, został okrzyknięty sensacją. Sale były wyprzedane do ostatniego miejsca, przyjęła go królowa Wiktoria, a drzwi do salonów londyńskich sław i bogaczy stały przed nim otworem.

Jeden z tych salonów należał do holenderskiego malarza Lawrence'a Alma-Tademy (1836–1912), który zaprosił młodego Paderewskiego do uczestnictwa w jednym lub kilku koncertach, jakie organizował w swym słynnym domu pracowni w modnej podmiejskiej dzielnicy St. John's Wood. Alma-Tadema przeprowadził się do Anglii w czasie wojny francusko-pruskiej (1870–1871) i zdobył uznanie jako malarz specjalizujący się w tematach zaczerpniętych ze starożytności. Jako świetny promotor własnej twórczości, z smykałką do

il. 1 | fig. 1

Lawrence Alma-Tadema, *Portret Ignacego Jana Paderewskiego* | *Portrait of Ignacy Jan Paderewski*, 1891, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

handlu, doskonale sobie radził i osiągnął wielki sukces komercyjny<sup>5</sup>. W 1884 przeprowadził się z jednej eleganckiej rezydencji, zwanej Townsend i opisanej w książce pani Haweis *Piękne domy* (1882)<sup>6</sup>, do następnej, jeszcze większej i bardziej okazałej, należącej niegdyś do malarza Jamesa Tissota, przy Grove End Road 34<sup>7</sup>. Tutaj mieszkał z żoną Laurą z domu Epps i dwiema córkami z pierwszego małżeństwa, Laurence (1864–1940) i Anną (1867–1943); wszystkie trzy były artystkami udzielającymi się na polu malarstwa (Laura i Anna) bądź literatury (Laurence)<sup>8</sup>. Dom należał do słynnych rezydencji londyńskich, opisywanych w licznych publikacjach, zarówno krajowych, jak i zagranicznych, odwiedzały go setki, jeżeli nie tysiące, znakomitych gości<sup>9</sup>. Alma-Tadema jako wielki miłośnik muzyki organizował koncerty, które plasowały się wysoko w rankingu wydarzeń londyńskiej socjety. Uczestniczyli w nich wybitni wykonawcy, tacy jak Enrico Caruso, Clara Schumann czy Piotr Czajkowski, a także młody Paderewski<sup>10</sup>. Jedną z atrakcji koncertów u Alma-Tademy był słynny fortepian, zaprojektowany w 1878 roku przez architekta George’a E. Foxa i wykonany przez firmę John Broadwood & Sons, intarsjowany szlachetnymi gatunkami drewna, inkrustowany srebrem i masą perłową<sup>11</sup>. Instrument był dodatkowo wyposażony w umieszczone po bokach panele z papieru pergaminowego, na których grający mogli złożyć swój podpis. Paderewski w pamiętnikach pisze, że pokrywały je setki autografów wybitnych osobistości muzycznych z całego świata, pośród których znalazł się też jego własny<sup>12</sup>. Wspomina również, że często grywał na Broadwoodzie podczas wizyt u Alma-Tademy, chociaż Adam Zamoyski, jeden z biografów pianisty, twierdzi coś wręcz odwrotnego – że kiedy poproszono go o zagranie na jednym z domowych koncertów w domu malarza, kazał sobie dostarczyć pianino<sup>13</sup>.

<sup>5</sup> Na temat autopromocyjnych umiejętności i strategii Alma-Tademy – zob. Petra ten-Doesschate Chu, *The Importance of Being Famous. Alma-Tadema and the Construction of Celebrity* [w:] *Lawrence Alma-Tadema. At Home in Antiquity*, ed. by Elizabeth Pettejohn and Peter Trippi, kat. wyst., Fries Museum, Leeuwarden; Belvedere, Wiedeń; Leighton House Museum, Londyn, 2016–2017, Munich–London–New York 2016, s. 130–47.

<sup>6</sup> Mrs. [Mary Eliza Joy] Haweis, *Beautiful Houses, Being a Description of Certain Well-Known Artistic Houses*, New York 1882, rozdz. 3: „Mr. Alma-Tadema’s House.”

<sup>7</sup> Istnieje bogata literatura na temat domu Alma-Tademy. Ostatnio pisała o nim Charlotte Gere, *The Alma-Tademas’ Two Homes in London* [w:] *Lawrence Alma-Tadema. At Home...*, op. cit., s. 74–97. Zob. też: Julian Treuherz, *Alma-Tadema. Aesthete, Architect and Interior Designer* [w:] *Sir Lawrence Alma-Tadema*, ed. by Edwin Becker et al., kat. wyst., Van Gogh Museum, Amsterdam; Walker Art Gallery, Liverpool, 1996–1997, Zwolle 1996, s. 45–56.

<sup>8</sup> Laura Theresa Alma-Tadema, z domu Epps (1852–1909), specjalizowała się w portretach kobiet i dzieci. W latach 1873–1909 uczestniczyła w wystawach w Royal Academy. Laurence Alma-Tadema (1865–1940) była pisarką i działaczką polityczną. Jako wielbicielka i długoletnia współpracownica Paderewskiego, z którą utrzymywał korespondencję od 1915 do końca życia, wspierała sprawę polskiej niepodległości i w latach 1915–1939 piastowała godność sekretarza funduszu pomocowego „Poland and the Polish Victims Relief Fund”. Anna Alma-Tadema (1867–1943) była malarką pozostającą pod artystycznym wpływem swego ojca.

<sup>9</sup> Zob. przyp. 7.

<sup>10</sup> Michel Didier, *Melody on a Mediterranean Terrace. Alma-Tadema’s Musical Life and Paintings*, „RIdIM/RCMI Newsletter” 1996 (Spring), vol. 21, no. 1, s. 19.

<sup>11</sup> David Wainwright, *Broadwood by Appointment. A History*, London 1982, s. 208. Więcej szczegółów – zob. *An Artistic Piano*, „Music and Drama” 1882 (21 October), s. 21.

<sup>12</sup> Ignacy Jan Paderewski, *Pamiętniki* [1939], spisała Mary Lawton, przeł. Wanda Lisowska i Teresa Mogilnicka, Kraków 1961, s. 228–229. Fortepian uległ podobno zniszczeniu podczas bombardowań Londynu w latach 1940–1941.

<sup>13</sup> A. Zamoyski, op. cit., s. 56. Pianino było zapewne marki Steinway, ci którzy znali Paderewskiego, wiedzieli bowiem dobrze, że nigdy nie koncertował na instrumencie innej marki – zob. Henry Theophilus Finck, *Paderewski and His Art*, [s.l.] 1896, s. 16.

W lipcu 1891 roku, gdy malarz i pianista zaprzyjaźnili się, Alma-Tadema poprosił Paderewskiego, by ten pozował mu do portretu. Paderewski zgodził się chętnie, a w pamiętniku zanotował, że uznał to za zaszczyt<sup>14</sup>. Jednak Alma-Tadema myślał też o sobie. Prezentowanie publiczności portretu młodego polskiego pianisty, wschodzącej gwiazdy, wzmacniało jego reputację, zarówno jako członka elity towarzyskiej, jak i wiodącej postaci na londyńskiej scenie artystycznej. Portret Paderewskiego, jeden z wielu wizerunków muzyków w dorobku Alma-Tademy (chętnie portretowali ich także inni współcześni malarze), stanowi w istocie przykład zbieżności interesów artystów sztuk wizualnych i muzyków pod koniec XIX wieku. Jedni i drudzy dążyli bowiem do osiągnięcia statusu gwiazd, by zarobić na życie<sup>15</sup>. Wzajemne grzanie się w blasku sławy dawało obopólne korzyści, tworzyło układ symbiotyczny pomiędzy podopiecznymi marszandów i impresariów.

### Pozowanie

Pozostawiony przez Paderewskiego opis pozowania do portretu Alma-Tademy wart jest zacytowania w całości, przeczy bowiem stereotypowi intymnej i milczącej interakcji artysty i modela. Píše Paderewski: „W owym czasie widywałem często Alma-Tademę – prosił mnie o pozowanie do portretu. Zgodziłem się, rzecz prosta, gdyż propozycja ta była zaszczytna. Ale trudno sobie wyobrazić bardziej męczące i uciążliwe seanse. Na pierwszym już zaraz posiedzeniu ze zdziwieniem zauważyłem, że aż trzy osoby biorą się do malowania! Tymi osobami były: księżniczka Luiza [córka królowej Wiktorii], sam Sir Laurence i Lady Alma-Tadema. Wszyscy troje jednocześnie z zapałem wzięli się do pracy. Każdy z malujących prosił mnie o zwracanie się twarzą w tę stronę, która je mu w danej chwili odpowiadała! Dziwne było to pozowanie, nie siedzenie, lecz ciągłe obracanie się w kółko. Trwało to kilka dni, przy czym każdy następny dzień był bardziej »ruchliwy« od poprzedniego. Wreszcie wszystkie trzy portrety zostały ukończone. Lady Alma-Tadema, utalentowana malarka, namalowała maleńki portrecik, ale portret Alma-Tademy z punktu widzenia sztuki był prawdziwym arcydziełem. Portret zrobiony przez księżniczkę Luizę znajduje się do dzisiaj w jej posiadaniu w Kensington Palace”<sup>16</sup>. Jakby tego było mało, Paderewski wspomina też o obecności córki Alma-Tademy, Laurence, którą, jak pisze, „bardzo bawiła jego kłopotliwa sytuacja”<sup>17</sup>.

Co ciekawe jednak, owa żywa interakcja w atelier Alma-Tademy, którą opisuje w swych pamiętnikach Paderewski w niewielkim stopniu przełożyła się na same portrety. Ten wykonany przez gospodarza pokazuje artystę w ujęciu frontalnym, w stroju koncertowym z charakterystycznym białym krawatem typu *lavallière*. Można sobie wyobrazić, że Paderewski siedzi za klawiaturą, całkowicie skupiony na muzyce – i tak właśnie, jak się przekonamy, jego poza została zinterpretowana przez ówczesnych widzów.

Także w bardziej formalnym pod względem stylu portrecie autorstwa księżniczki Luizy<sup>18</sup>, znanym dzisiaj jedynie z całostronicowej reprodukcji opublikowanej w 1907 roku w tygodniku

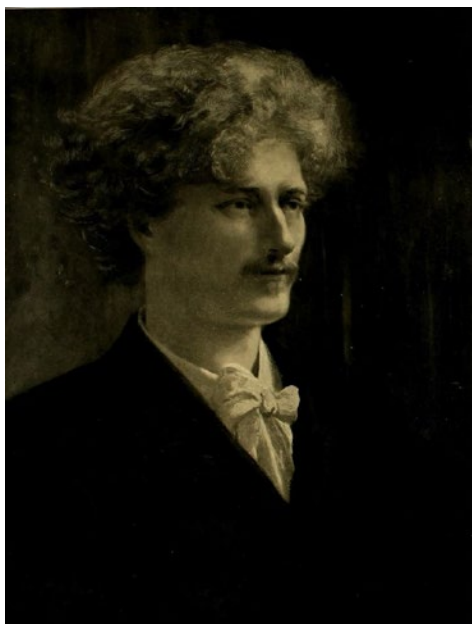
<sup>14</sup> I.J. Paderewski, *Pamiętniki*, op. cit., s. 230.

<sup>15</sup> *Sir Lawrence Alma-Tadema*, op. cit., s. 248.

<sup>16</sup> I.J. Paderewski, *Pamiętniki*, op. cit., s. 230.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 231.

<sup>18</sup> Gdy Paderewski pisał swe pamiętniki, portret wykonany ręką księżniczki Luizy wciąż „znajdował się w jej posiadaniu w Kensington Palace” (*Pamiętniki*, op. cit., s. 230). Kontaktowałam się w tej sprawie z personelem Kensington Palace (18 lipca 2015) oraz Royal Collection Trust w Windsor Castle (21 lipca 2015), ale bez efektu.



il. 2 | fig. 2

Księżniczka Luiza, księżna Argyll, *Portret Paderewskiego* (reprodukcja w: „The Graphic: An Illustrated Weekly Newspaper”, dodatek do wydania sobotniego, 22 czerwca 1907, między stronami 922 i 923) | Princess Louise, Duchess of Argyll, *Portrait of Paderewski* (reproduced in: *The Graphic: An Illustrated Weekly Newspaper, Supplement to Saturday issue, 22 June 1907, between pp. 922 and 923*)

„The Graphic” (il. 2), nie znajdujemy żadnych śladów owego „ciągłego kręcenia się w kółko”, o którym wspomina Paderewski, chyba że w nikłym uśmiechu modela, zdradzającym być może jego rozbawienie sytuacją rozgrywającą się w pracowni malarza. Pianista uważał, że portret był „malarsko niezły, lecz zawierał mało podobieństwa”, prawdopodobnie dlatego że, jak pisze, „niedostatecznie często zwracał się ku niej [księżniczce Luizie] w czasie pozowania”<sup>19</sup>.

Paderewski wspomina także, że lady Alma sporządziła „malenki [jego] portrecik”. Autorka niniejszego tekstu nie zna jednak żadnego wizerunku muzyka, który można by przypisać Laurze Alma-Tademy. W Ashmolean Museum znajduje się za to niewielki rysunek (owal, 35 × 30 cm) wykonany ołówkiem grafitowym przez Annę Alma-Tademy, najmłodszą córkę Lawrence’a<sup>20</sup>. Posiada sygnaturę *Anna Alma-Tadema* | lipiec 1891, a data zgadza się z datą sesji portretowej przez Paderewskiego w pracowni Alma-Tademy. Jest możliwe, że polski pianista źle zapamiętał, kto go portretował, i że po jego lewej siedziała nie Laura, lecz Anna. Jest też możliwe, że w trakcie posiedzeń obecne były obie<sup>21</sup> i że Anna sporządziła rysunek bez wiedzy Paderewskiego albo później z pamięci, być może posiłkując się fotografią.

### Apostoł i archanioł: Burne-Jones i Paderewski

Fakt obecności czterech kobiet podczas sesji w pracowni Alma-Tademy miał wiele wspólnego z atrakcyjnym wyglądem pianisty. Ze swymi szlachetnymi rysami twarzy, jasną cerą i kręconymi jasnymi włosami o rudawym odcieniu Paderewski podbił serca zwłaszcza żeńskiej części brytyjskiej publiczności, a gdy kończył grać, panie wbiegały na scenę, by obsypać go kwiatami<sup>22</sup>. Podobał się jednak również mężczyznom, zwłaszcza w Wielkiej Brytanii, być może dlatego, że jak zauważył jeden z biografów, kształt jego głowy wydawał się „całkiem jak z obrazów prerafaelitów”<sup>23</sup>. Ten fizyczny powab wyjaśnia być może genezę innego portretu Paderewskiego – rysunku wykonanego srebrnym sztyftem

<sup>19</sup> I.J. Paderewski, *Pamiętniki*, op. cit., s. 230.

<sup>20</sup> Ashmolean Museum, Oxford, inv. no. WA1962.64 – zob. strona internetowa muzeum: <<http://collections.ashmolean.org/object/87949>>, [dostęp: 24 stycznia 2015].

<sup>21</sup> „W lipcu [1891] zaczął pracę nad portretem Ignacego Jana Paderewskiego [...]. Jednocześnie portret Paderewskiego malowały żona Alma-Tademy, jego córka Anna oraz córka królowej Wiktorii księżniczka Luiza” – cyt. za: Vern Grosvenor Swanson, *The Biography and Catalogue Raisonné of the Paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*, London 1990, s. 74.

<sup>22</sup> Henry Theophilus Finck, *Paderewski and His Art*, New York 1896, s. 22. Finck pisze tu głównie o publiczności amerykańskiej, ale Paderewski wywierał magnetyczny wpływ, gdziekolwiek się pojawiał.

<sup>23</sup> A. Zamoyski, op. cit. s. 55.



il. 3 | fig. 3

Edward Burne Jones,  
Portret Ignacego  
Jana Paderewskiego  
| Portrait of Ignacy  
Jan Paderewski, 1890,  
Muzeum Narodowe  
w Warszawie | The  
National Museum  
in Warsaw

fot. | photo Muzeum  
Narodowe w Warszawie

przez Edwarda Burne-Jonesa (il. 3) (również w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie)<sup>24</sup>. Alma-Tadema wyraźnie chciał stworzyć wizerunek odmienny. Istnieje kilka wersji historii powstania rysunku, we wszystkich pojawia się jednak motyw przypadkowego spotkania Burne-Jonesa i Paderewskiego na ulicy, wkrótce po przybyciu tego ostatniego

<sup>24</sup> Edward Burne-Jones, *Portrait of Ignacy Jan Paderewski*, 1890, ołówek, papier, 34,7 × 31 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.Pol.885 MNW – zob. Śladami prerafaelitów. Artyści polscy i sztuka brytyjska na przełomie XIX i XX w., red. Piotr Kopszak, Andrzej Szczerski, kat. wyst., Muzeum Pałac w Wilanowie, 2006, Warszawa 2006, s. 32–34, nr kat. 17 (tam wcześniejsza bibliografia).



il. 4 | fig. 4

Zanobi Strozzi,  
Zwiastowanie  
| *The Annunciation*,  
ok. | c. 1440–1445,  
The National Gallery,  
London

fot. | photo © National  
Gallery, London / Art  
Resource, NY

do Londynu<sup>25</sup>. Artyści nie znali się, ani nawet nie wiedzieli o swym istnieniu, ale wrażenie, jakie na sobie wywarli, było tak silne, że obu mocno zapadło w pamięć. Paderewski zobaczył w Burne-Jonesie apostoła<sup>26</sup>, Burne-Jones zaś pomyślał, że Paderewski ma wygląd archanioła. Pobiegł do domu, zawołał, że widział archanioła i od razu zaczął z pamięci rysować podobiznę Paderewskiego<sup>27</sup>. Traf chciał, że kilka dni później przyjaciel Burne-Jonesa, śpiewak George Henschel, przyprowadził Paderewskiego do pracowni malarza. Ten natychmiast go rozpoznał i poprosił o pozowanie, by móc dokończyć rozpoczęty portret. Wizerunek wykonany jest nie farbami, lecz srebrnym sztyftem i ujmuje pianistę nie *en face*, lecz z profilu, być może po to, by pokazać go tak, jak widziała go większość ludzi, podczas gry na scenie; druga możliwość zakłada świadome nawiązanie do przedstawień archaniołów z wczesnorenesansowych scen Zwiastowania (il. 4), których Paderewski tak bardzo artyście przypominał.

Fascynacja Burne-Jonesa Paderewskim mogła też wynikać z innych powodów niż podobieństwo tego ostatniego do XV-wiecznych archaniołów. Georgiana Burne-Jones twierdzi, że portret Paderewskiego należy do pierwszych dzieł zrealizowanych przez jej męża po długim

<sup>25</sup> Zob. m.in. A. Zamoyski, op. cit., s. 55.

<sup>26</sup> I.J. Paderewski, *Pamiętniki*, op. cit., s. 227.

<sup>27</sup> Chociaż we wspomnieniowej książce żony Burne-Jonesa nie ma mowy o epizodzie z archaniołem, wspominają o nim niemal wszyscy biografowie malarza – zob. G[eorgiana] Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, New York 1906.

okresie beczynności w latach dziewięćdziesiątych. Cytuje list, w którym Burne-Jones pisze, że polski pianista wydał mu się uderzająco podobny do młodego Algernona Swinburne'a z czasów, kiedy ci intensywnie się przyjaźnili, czyli z połowy wieku (il. 5). Swinburne oczywiście wciąż żył, ale po zapaści fizycznej i psychicznej, jaką przeszedł w latach siedemdziesiątych, zaszył się na wsi i dwaj dawni przyjaciele rzadko się widywali<sup>28</sup>. W liście do lady Frances Horner, napisanym w 1890 roku, Burne-Jones tak opisywał wrażenie, jakie zrobił na nim Paderewski: „W Londynie przebywa piękny mężczyzna nazwiskiem Paderewski – chcę mieć taką twarz jak on i wyglądać jak on, a nie mogę [...] w tym problem. Tak bardzo przypomina mi dwudziestoletniego Swinburne'a, że gotów jestem płakać nad przeszłością, a do tego zachowuje się podobnie – w pozytywnym sensie – drobne uprzejme gesty, niskie ukłony, długi uścisk dłoni, no i ta twarz, drugi Swinburne, tyle że o szlachetniejszych rysach, ale wyraz ten sam, a tiki, spojrzenia, skinienia głowy tak bardzo podobne do tego, co pamiętam, że dreszcz mnie przechodzi”<sup>29</sup>. Burne-Jones kończy list, nazywając Paderewskiego „przepięknym” i pisze: „Dziękowałem Allahowi, że go stworzył i przez kilka godzin miałem kompleksy”<sup>30</sup>.

Spotkanie z młodym i przystojnym Paderewskim dla pięćdziesięciosiedmioletniego Burne-Jonesa oznaczało nie tylko refleksję nad minioną młodością, lecz także ożywienie wspomnień dawnego beztroskiego życia w towarzystwie bliskich przyjaciół. W tym kontekście nie wydaje się zatem niczym zaskakującym, że, jak zauważyła Fiona McCarthy, kilku spośród rycerzy Okrągłego Stołu w tapiseriach o tematyce arturiańskiej zaprojektowanych przez Burne-Jonesa w 1891 roku i utkanych przez Williama Morrisa (il. 6–8) posiada rysy polskiego pianisty<sup>31</sup>. Tymczasem portret Paderewskiego autorstwa Burne-Jonesa zyskał w Anglii wielką popularność. Został sfotografowany przez Fredericka Hollyera i na kilku następnych lat stał się głównym wizerunkiem promocyjnym muzyka<sup>32</sup>.

Alma-Tadema, który bez wątpienia znał rysunek Burne-Jonesa, musiał mieć go w pamięci, gdy planował swój portret Paderewskiego. Moim zdaniem chciał, by jego obraz wyraźnie się odeń odróżniał.



il. 5 | fig. 5

Dante Gabriel Rossetti,  
*Portrait Algernona  
Charlesa Swinburne'a*  
| *Portrait of Algernon  
Charles Swinburne*,  
1862, kolekcja prywatna  
| private collection

fot. | photo © domena  
publiczna

<sup>28</sup> Na temat przyjaźni Burne-Jonesa i Swinburne'a – zob. John Christian, *Speaking of Kisses in Paradise. Burne-Jones's Friendship with Swinburne* [online], „Journal of William Morris Studies” 1998 (Autumn), No. 13.1, s. 14–24, <<http://www.morrisociety.org/publications/JWMS/AU98.13.1.Christian.pdf>>, [dostęp: 24 stycznia 2015].

<sup>29</sup> G. Burne-Jones, op. cit., vol. 2, s. 207.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Np. rycerz w czerwonej tunice, na koniu po lewej (il. 7) – zob. Fiona McCarthy, *The Last Pre-Raphaelite. Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination*, Cambridge 2011, s. 423.

<sup>32</sup> Ibidem.



il. 6 | fig. 6

Edward Burne-Jones, William Morris, John Henry Dearle, *Uzbrojenie i wymarsz rycerzy*, tapiseria nr 2 z cyklu „Święty Graal” (utkana w zakładach Morris & Co. dla Lawrence’a Hodsona, Compton Hall), 1895–1896 | *The Arming and Departure of the Knights*, number 2 of the *Holy Grail* tapestries (version woven by Morris & Co. for Lawrence Hodson of Compton Hall), 1895–1896, Birmingham Museum and Art Gallery

fot. | photo © domena publiczna

il. 7 | fig. 7

Fragment il. 6 | Detail of fig. 6

il. 8 | fig. 8

Atelier Elliot & Fry, London, *Portret Ignacego Jana Paderewskiego* (fragment) | *Portrait of Ignacy Jan Paderewski* (detail), 1890, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

Nie chodzi tu jedynie o różnice pomiędzy rysunkiem a malarstwem oraz między ujęciem z profilu a *en face*, ale przede wszystkim o kwestię dystansu i bliskości. W obu przedstawieniach lekkie przekrzywienie głowy sugeruje obecność fortepianu. Podczas gdy Burne-Jones pokazuje artystę tak, jak widzielibyśmy go w sali koncertowej, pochylonego nad klawiaturą albo wykonującego ukłon – jak przedstawia go wiele fotografii i karykatur; Alma-Tadema ujmuje go w bardzo bliskim kadrze, tak jak widziałby go ktoś stojący przy samym fortepianie. W podobny sposób w obrazie *Przy fortepianie* Whistlera (Taft Museum, Cincinnati, Ohio) swoją grającą matkę widzi mała dziewczynka (siostrzenica artysty). Słynny fortepian Alma-Tademy, na którym Paderewski ponoć grał wielokrotnie, stał we wnęce pod ścianą w pracowni malarza. Ci, którzy znali tę pracownię – czyli cała londyńska socjeta – wiedzieli, że za instrumentem znajdowało się malowidło dużego formatu o tematyce buddyjskiej, widoczne w tle portretu. Dawało ono widzowi nie tylko poczucie bycia blisko pianisty, sugerowało też zażyłą relację pomiędzy Paderewskim i Alma-Tademą.

Jest jednak jeszcze coś, co odróżnia portret Alma-Tademy od rysunku Burne-Jonesa. Malarz przedstawił Paderewskiego w stroju koncertowym, lekkie pochylenie sylwetki sugeruje, że siedzi on przy instrumencie, nie skupia się jednak na klawiaturze, jak to widzimy na rysunku. Jesteśmy raczej świadkami wybrzmiewania ostatniego akordu, momentu zaraz po występie, kiedy muzyk podnosi wzrok, wciąż pogrążony w transie. Opierając się częściowo na uwagach polskiego kompozytora, skrzypka i muzykologa Henryka Opieńskiego, amerykański autor Charles Phillips (1880–1933) pisze w opublikowanej w 1934 roku biografii Paderewskiego, że na obrazie Alma-Tademy pianista ma „wyraz twarzy, który publiczność często widziała u niego, gdy odbierał owacje – minę marzyciela wyrwanego ze snu”<sup>33</sup>. Spostrzeżenie to współbrzmi z licznymi obserwacjami dotyczącymi stylu gry Paderewskiego. Amerykański krytyk Theophilus Finck napisał, że podczas występów Paderewski zdaje się pozostawać „daleko, w świecie marzeń, jakby grał tylko dla siebie”<sup>34</sup>. W innym miejscu idzie jeszcze dalej, pisząc, że Paderewski „hipnotyzuje [publiczność], hipnotyzując siebie [...] staje się medium, poprzez które wielcy kompozytorzy przemawiają do niebios”<sup>35</sup>.

Warto zaznaczyć, że nie wszyscy widzieli w portrecie Alma-Tademy przedstawienie człowieka budzącego się ze snu czy hipnotycznego transu. Charles Phillips wspomina w tym kontekście o „szczypcie ironii” i powołuje się na polskiego artystę, literata i muzyka Alfreda Nossiga (1864–1943), który napisał, że „w chwili gdy [Paderewski] dziękuje publiczności za aplauz, ostatnie akordy wciąż rozbrzmiewają mu w uszach, a jego twarz, drżąca i rozpłomieniona natchnieniem, zdradza jakby pogardę dla hałaśliwego tłumu”. Phillips przyznaje, że owa pogarda – czy też, jak ją nazywa, ironia – o której mówi Nossig, uległa złagodzeniu w portrecie Alma-Tademy: „Jeżeli jest to ironia, to nie taka, która wykluczałaby uczuciowość, idealizm i życzliwość”<sup>36</sup>. Ewidentnie jednak wołał portret autorstwa Burne-Jonesa, skoro napisał, że „cała ta uczuciowość i związany z nią idealizm tchną z poetycznego oblicza, które przedstawia Burne-Jones”<sup>37</sup>. Autor cytuje słowa urodzonego trzy lata przed Paderewskim krytyka

<sup>33</sup> Charles Phillips, *Paderewski. The Story of a Modern Immortal*, New York 1934, s. 140.

<sup>34</sup> H. Finck, op. cit., s. 315.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ch. Phillips, op. cit., s. 140.

<sup>37</sup> Ibidem.



il. 9 | fig. 9

Alkowa w pracowni Lawrence'a Alma-Tademy w domu przy Grove End Road 34 w Londynie, zdjęcie w: Lita de Ranitz, *Het Huis van Alma-Tadema*, „Het Huis oud en nieuw” 1911, 9, s. 20  
 | Alcove in Alma-Tadema's studio at 34 Grove End Road, reproduced in: Lita de Ranitz, “Het Huis van Alma-Tadema,” *Het Huis oud en nieuw*, 9 (1911), p. 20

foto: I photo © Image courtesy Avery Classics Collection, Columbia University, New York, NY

muzycznego Jamesa Hunekera (1857 – 9 lutego 1921), który nazwał dzieło Burne-Jonesa „najlepszą i najbardziej uduchowioną dotychczas podobizną tego uduchowionego artysty”<sup>38</sup>.

Co ciekawe, Philips uważa portret Alma-Tademy za bardziej realistyczny od rysunku prerafaelity<sup>39</sup> – częściowo zapewne dlatego, że jest kolorowy, a nie czarno-biały i że został wykonany przy użyciu nowoczesnego środka, jakim są farby olejne na płótnie, w odróżnieniu od powszechnie używanego w średniowieczu srebrnego sztyftu. Prawdopodobnie większość z nas nie zgodziłaby się dzisiaj z tą opinią. Portret autorstwa Burne-Jonesa wydaje się bardziej bezpośredni i realistyczny, podczas gdy obraz namalowany przez Alma-Tademę cechuje większy dystans, ma on w sobie coś mistycznego. Być może chodzi o frontalne ujęcie, w czym przypomina ikonę bizantyńską, zwłaszcza gdy w bujnej czuprynie Paderewskiego zobaczymy rodzaj aureoli. Przede wszystkim jednak owo wrażenie ezoteryczności wywołane jest przez egzotyczne tło z siedzącymi postaciami Buddów, które wyłaniają się z ciemności wypełniające dolną część przedstawienia.

### „Geniusze muzyki”

Jak wspomniałam, Buddowie w tle portretu Paderewskiego pochodzą z obrazu należącego do ogromnej kolekcji dzieł sztuki, jaką zgromadził Alma-Tadema. To duże, horyzontalne malowidło o tematyce buddyjskiej, zwykle określane jako pochodzące z Chin, zajmowało szczególne miejsce w londyńskim domu artysty, zdobiło bowiem wnękę służącą jako scena, na której odbywały się domowe koncerty organizowane przez gospodarza. Holenderska krytyk Lita de Ranitz, która odwiedziła dom Alma-Tademy w 1911 roku, opisała atelier, jego główne pomieszczenie, jako obszerną, wysoką salę z prostokątną wnęką, lekko podniesioną względem poziomu podłogi, przypominającą nieco kościelną absydę<sup>40</sup>. Światło wpadało do wnęki przez okno w stylu orientalnym, podzielone na wiele witrażowych pól z literami greckie-go alfabetu składającymi się na nazwisko Alma-Tademy. Pod oknem znajdowało się to, co de Ranitz określiła jako „stare chińskie dzieło sztuki”, czyli obraz, którego fragment

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Lita de Ranitz, *Het huis van Alma-Tadema*, „Het Huis Oud en Nieuw” 1911, 9, s. 27.

widzimy w tle portretu Paderewskiego (il. 9)<sup>41</sup>. Musiał być on ważny dla gospodarza, pojawia się bowiem również w jego autoportrecie namalowanym na zamówienie do kolekcji autoportretów artystów w galerii Uffizi (il. 10), a także na jego licznych zdjęciach przeznaczonych dla prasy (il. 11). Na jednym z takich zdjęć widać go wyraźniej. Przedstawia zapewne Buddę Amidę, władcę Zachodniego Raju, w towarzystwie niebiańskiej świty. Jonathan Hay zasugerował, że obraz ten może pochodzić nie z Chin, lecz z Japonii<sup>42</sup>. Katalog przeprowadzonej w 1913 roku aukcji dzieł sztuki z kolekcji Alma-Tademy wymienia „cenny sześcioczęściowy składany parawan świątynny pokryty malowidłem przedstawiającym Buddę wraz z dwudziestoma siedmioma Śpiewakami i Tancerzami Niebios”, co zdaje się odnosić do interesującego nas obrazu. Jego obecna lokalizacja jest jednak nieznana.

Dopiero w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku zaczęto odkrywać sztukę buddyjską, głównie za sprawą orientalistów takich jak Ernest Fenollosa w Stanach Zjednoczonych czy Albert Grünwedel w Niemczech. Alma-Tadema zainteresował się nią niewątpliwie w związku z fascynacją sztuką japońską; początki tej fascynacji sięgały lat sześćdziesiątych<sup>43</sup>. W dwóch ostatnich dekadach XIX stulecia ukazało się wiele książek popularnonaukowych na temat buddyzmu, m.in. studium Ernesta Johna Eitela *Buddhism. Its Historical, Theoretical and Popular Aspects* [Buddyzm. Aspekty historyczne, teoretyczne i popularne], które w latach 1871–1884 miało trzy wydania<sup>44</sup>. Eitel poświęca obszerny fragment Zachodniemu Rajowi, który opisuje jako miejsce piękne i uroczne pod każdym względem. Chodziło się tu po ścieżkach wysadzanych drogami kamieniami wokół stawów ze złotym piaskiem na dnie, po powierzchni których pływały kolorowe i pachnące kwiaty lotosu, wielkie jak koła u wozu, podczas gdy w koronach drzew ptaki wyśpiewywały najśodsze dla ucha melodie. Była to dziedzina pasująca jak ulał do wyznawanych przez Alma-Tademę estetycznych ideałów synestezyjnej przyjemności i eskapizmu. Urodzona w Niemczech brytyjska krytyczka Helen Zimmer tak pisała w odniesieniu do jego twórczości: „z jego nazwiskiem [...] kojarzymy [...] motywy błękitnego nieba, spokojnego morza, wiosennych kwiatów, młodzińców i dziewcząt w kwiecie wieku oraz poczucie szczęśliwości starego świata i zdystansowania wobec naszego mniej niż



il. 10 | fig. 10

Lawrence Alma-Tadema,  
*Autoportret* | *Self-Portrait*,  
1896, Uffizi, Florencja  
| Florence, Collezione  
degli Autoritratti

fot. | photo © domena  
publiczna

<sup>41</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>42</sup> Na podstawie korespondencji z grudnia 2014.

<sup>43</sup> Alma-Tadema zgromadził ogromną kolekcję sztuki japońskiej i w 1892 został członkiem Japan Society – zob. V. Swanson, op. cit., s. 78. Na temat stosunku Alma-Tademy do sztuki japońskiej – zob. ibidem, s. 41, 78–79.

<sup>44</sup> Korzystałam z wydania drugiego, opublikowanego w Londynie przez Trübnera w 1873.



il. 11 | fig. 11

Fotografia reklamująca  
Alma-Tademę i jego  
pracownię | Publicity  
photograph of Alma-  
Tadema in his studio,  
Fries Museum,  
Leeuwarden, Collection  
of the Koninklijk Fries  
Genootschap

pięknego nowoczesnego życia i otoczenia”<sup>45</sup>. W ogólnym sensie zatem Buddowie w tle mogliby symbolizować muzyczne uniesienie; „dusza wznosi się ku niebu”<sup>46</sup>, jak pisał Nossig o grze Paderewskiego.

Gdy Alma-Tadema wystawił portret Paderewskiego w londyńskiej New Gallery w maju 1892<sup>47</sup>, w „The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art” ukazała się recenzja anonimowej krytyki, który pisał: „Portrety w New Gallery są w tym roku interesujące i wybijają się na plan pierwszy. W sali zachodniej honorowe miejsce zajmuje pan Alma-Tadema ze swoim Paderewskim (nr 18). Jest to jeden z najlepszych portretów, jakie pan Alma-Tadema kiedykolwiek namalował, o lekkiej, złotej tonacji, delikatnej kolorystyce i z głową wymodelowaną w godny podziwu sposób. Muzyk zdaje się siedzieć za niewidocznym fortepianem. W głębi za nim widzimy coś w rodzaju buddyjskiej nastawy ołtarzowej pełnej otoczonych złotymi nimbami postaci świętych w czerwonych szatach, niewątpliwie zdobiące pomieszczenie, w którym ma znajdować się portretowany. Zapewne nie uznalibyśmy za konieczne wspominać o tym, gdybyśmy nie usłyszeli wyrażonego przez jedną z tych cudownych osób, które lubią głośno rozmawiać w publicznych galeriach przypuszczenia, że są to geniusze muzyki wydobywający się alegorycznie z głowy pana Paderewskiego. Księżniczka Luiza namalowała tę samą głowę, najwyraźniej w tym samym czasie, z innego punktu widzenia (nr 239) – jest to znakomite dzieło, wykonane bez wątpienia pod wpływem pana Alma-Tademy, ale zdradzające prawdziwie mistrzowską rękę”<sup>48</sup>.

Chociaż autor recenzji z lekceważeniem odnosi się do uwagi niedyskretnego samozwańczego eksperta z galerii, cytuje ją jednak, sugerując, że interpretacja upatrująca w postaciach Buddów coś więcej niż tylko przypadkowy element tła, podkreślająca, że w istotny sposób wchodzi one w interakcję z przedstawioną postacią, nie jest dla niego całkiem niewiarygodna. Jakkolwiek interpretacja ikonograficzna



il. 12 | fig. 12

Frederic Leighton,  
*Autoportret | Self-Portrait*,  
1880, Uffizi, Florencja  
| Florence, Collezione  
degli Autoritratti

fot. | photo © domena  
publiczna

<sup>45</sup> Ciekawe, że Alma-Tadema wykorzystał to samo tło w dwóch innych portretach: Paderewskiego i skrzypka Maurice'a Sosa. Wydaje się to jednak logiczne, skoro parawan z buddyjskim malowidłem zdobił wnękę, w której stał słynny fortepian Alma-Tademy, centralny element koncertów, jakie malarz organizował we wtorkowe wieczory w swej pracowni.

<sup>46</sup> Alfred Nossig, *The Methods of the Masters of Piano-Teaching in Europe. The Secret of Paderewski's Playing*, [w:] *The Century Library of Music*, vol. 18, Ignace Jan Paderewski, ed., New York 1902, s. 610–612.

<sup>47</sup> Zob. przyp. 2.

<sup>48</sup> „The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art” 1892, 73, s. 599.

postaci Buddów jako muzycznych geniuszów wyłaniających się z głowy Paderewskiego mogła wydawać się naiwnie prosta, wręcz śmieszna, to poczucie uduchowienia i uniesienia komunikowane przez tło zdawało się pasować do portretu artysty.

To może wyjaśniać, dlaczego Alma-Tadema użył tego samego tła we własnym autoportrecie (namalowanym dla Uffizi). Zrealizował go niewątpliwie w nawiązaniu do wizerunku Paderewskiego, ale w jeszcze większym stopniu w kontrze do wcześniejszego autoportretu, również zamówionego przez Uffizi, autorstwa jego przyjaciela i rywala Frederica Leightona (1880, **il. 12**). Przedstawienia różnią się pod wieloma względami: Leighton, odziany w togę doktora honoris causa Uniwersytetu Oksfordzkiego, wygląda, jakby siedział na tronie, na tle fryzu panatenajskiego. Alma-Tadema dla odmiany ukazał siebie we fraku, z pędzlem w dłoni, na tle chińskiego malowidła.

W wydanej w 1905 roku książce o Alma-Tademie Percy Cross Standing porównuje dwie „szlachetne wypowiedzi, Leightona i Alma-Tademy”, by uwypuklić różnicę pomiędzy oboma artystami. „Wypowiedź” Leightona jest według niego wyrazem niemal wojowniczego estetyzmu: „Wrogiem jest tu wpływ brzydoty [...]; jedynie poprzez wykorzenienie i unicestwienie brzydoty można wywołać warunki, w których piękno zwycięży pomiędzy ludźmi”. Alma-Tademe przypisuje inne rozumienie roli sztuki: „Sztuka jest wyobraźnią i ci, którzy kochają sztukę, kochają ją, ponieważ obcowanie z nią pobudza ich wyobraźnię; dlatego też sztuka sprawia, że myśl wzlata ku wyżynom”. Te dwie krańcowo różne koncepcje roli i natury sztuki, wyrażone w powyższych uwagach, znajdują odzwierciedlenie w autoportretach, o których mowa. Leighton, majestatyczny w szkarłatnej uniwersyteckiej szacie, przedstawia siebie jako władcę i arbitra idealnego piękna, symbolizowanego przez fryz panatenajski. Alma-Tadema jako skromny malarz przy pracy przenosi nas do wyobrażonego raju.

Portret Ignacego Jana Paderewskiego Lawrence’a Alma-Tademy można postrzegać jako kwintesencję przedstawienia ówczesnej gwiazdy sceny, ponieważ jednocześnie kreuje on poczucie bliskości i dystansu, intymności i nieosiągalności. Mówi także o relacji z innymi sławami – konkretnie z Alma-Tademą, który sam był gwiazdą, i w którego pracowni, jak było powszechnie wiadomo, zbierali się bogaci, możni i sławni. Słuszność takiej interpretacji obrazu wzmacnia także kontekst innych przedstawień Paderewskiego, będących w obiegu w ówczesnym Londynie – fotografii, karykatur, rzeźb i obrazów. Prezentując nowe i odmienne ujęcie postaci sławnego pianisty, Alma-Tadema zwracał uwagę zarówno na swego modela, jak i na siebie.

Z języka angielskiego przełożył Marcin Wawrzyńczak