



# Chopin – artysta\*

Waldemar Okoń

*Jedyną roztropnością w życiu jest skupienie,  
jedyнным złem rozproszenie myśli.*

Ralph Waldo Emerson

il. 1 Maria Wodzińska, Fryderyk Chopin, akwarela (1835). Za: commons.wikimedia.org

W szkicu poświęconym *Dziełu i życiu Delacroix*, opublikowanym w roku śmierci malarza (1863), Charles Baudelaire wspomina opinię Liszta (zamieszczoną w jego studium o Chopinie), zaliczającego Delacroix „do najwierniejszego z gości muzyka-poety” i opowiadającego o „głębokim zamyśleniu, w jakim pogrążał się malarz przy dźwiękach tej muzyki lekkiej i namiętnej, podobnej do olśniewającego ptaka fruującego nad straszliwą otchłanią [podkr. – W. O.]”. W tym samym szkicu znajdujemy charakterystykę autora *Uczty Sardanapala*, gdzie czytamy, że był on „ciekawym połączeniem sceptycyzmu, uprzejmości, dandyzmu, płomiennej woli, przebiegłości, despotyzmu, i, wreszcie, jakiejś szczególnej dobroci i powściągliwej czujności, towarzyszącej zawsze geniuszowi”<sup>1</sup>. Sam Delacroix, muzyk amator i malarz dążący do odkrycia pierwiastka muzycznego we własnym malarstwie, był miłośnikiem Wielkich Alegorii – przypomnę dosyć wczesną, którą chciał namalować już w 1823 r. zatytułowaną *Człowiek genialny u wrót grobu* – oraz bardzo uważnym świadkiem i „dziecięciem epoki”, dla którego przyjaźń z Chopinem była źródłem nieustannej artystycznej fascynacji (Chopin to „czarujący geniusz”<sup>2</sup> – opinia z 1847 r.). Słynny malarz wspomina w swych *Dziennikach* o pewnej sobocie, 7 IV 1849, kiedy to towarzyszył Chopinowi w przejażdżce powozem i, jak pisze, „choć zmęczony, byłem szczęśliwy, że mogę się na coś przydać. Pola Elizejskie, Arc de L’Etoile, butelka wina chinowego; przystanek przy rogatece”. Rozmawiali wówczas o muzyce i o logice w dziele muzycznym oraz o relacjach pomiędzy wiedzą a sztuką. Po wyjaśnieniach kompozytora na temat istoty fugi i zasad rządzących harmonią i kontrapunktem (dla Chopina fuga to „czysta logika muzyki, kto opanował fugę, poznał elementy wszelkich przyczyn i następstw w muzyce”), malarz doszedł do wniosku, że „prawdziwa wiedza nie jest [...] tym, co rozumie się przez to słowo, a mianowicie dziedziną poznania całkowicie różną od sztuki. Nie, wiedza w tej postaci, objaśniana przez takiego człowieka jak Chopin, jest samą sztuką; i na odwrót, sztuka nie jest bynajmniej tym, co sądzi prostak, rodzajem natchnienia, które bierze się nie wiadomo skąd, które zdane jest na przypadek i ukazuje jedynie zewnętrzną, malowniczą stronę zjawisk. To rozum uskrzydłony przez geniusz, ale idący konieczną drogą rozwoju ustaloną przez najwyższe prawa”<sup>3</sup>.

Historyk sztuki zajmuje się obrazami, a może bardziej prawdziwe jest, że zajmuje się wizerunkami, które zawarte są zarówno w obrazach,

\* Pierwodruk tekstu *Chopin – artysta* [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wrocław 2009, s. 135–149. Przedruk dokonany za zgodą Wydawcy. W zbiorze znajduje się również wiele bardzo interesujących artykułów omawiających szczegółowo kwestie, które zaledwie poruszam w moim opracowaniu.

<sup>1</sup> Podaję za: Ch. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybrała i przeł. J. Guze, wstęp J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 183 i 178.

<sup>2</sup> E. Delacroix, *Dzienniki. Część I (1822–1853)*, oprac. A. Joubin, przeł. J. Guze i J. Hartwig, wstęp J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 127.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 175.

jak i w słowach obrazu te wywołujących. Możemy łatwo sobie wyobrazić pogodny kwietniowy dzień 1849 r., kiedy to dwóch artystów, uznanych przez potomnych za prawodawców sztuki romantycznej i jej najwyższe ucieleśnienie, po wypiciu butelki wina chinowego dyskutuje o logice sztuki i o jej związkach z nauką. To, co oparte jest na uczuciu, jak się okazuje, jedynie według prostaków wypływa z natchnienia, a to, co ma być podporządkowane rozumowi, jest lub powinno być formą sztuki. Stwierdzenie to, jakże bliskie współczesnej refleksji nad istotą nauki, odbiega nieco od popularnych, historycznie uświęconych podziałów i dychotomii, a mówię o nim, ponieważ po bardzo nawet płytkim zanurzeniu w otchłaniach „szopenologii” nieostrożny badacz może łatwo dojść do wniosku, że nic tutaj nie jest pewne (nawet data narodzin artysty), a zarówno sam Chopin, jak i perceptorzy jego sztuki zaczynają jawić się nam jako postaci rozdarte pomiędzy prawdą a zmyśleniem, konkretem a fabularyzacją, logiką a spontanicznością, dojrzałością a cokolwiek chimerycznym, narodowym dzieciństwem. Próba dotarcia do istoty tak biografii, jak i sztuki Chopina natrafia na nieustanne ideowe bariery i retoryczne przeszkody, spod których niedoświadczonemu badaczowi ciężko się wydostać, a jedynym rozwiązaniem, chociaż w końcu jakże niedoskonałym i mało poetycznym, wydaje się być cokolwiek pozytywne (pozytywistyczne?) w swej istocie i udokumentowane źródłowo trzymanie się tzw. suchych faktów. Wpadamy tu jednak w pułapkę, którą historia zastawia na swych nadmiernie dociekliwych uczniach, sprawiającą, że nasze opracowanie nakreśli wówczas wyraźne granice pomiędzy nauką a sztuką, ponieważ nie będziemy mogli wykorzystać w nim poezji, a tego przecież Chopin by sobie na pewno nie życzył.

Droga, jaką możemy wybrać, przypomina strumień światła rzuconego na ciemnej scenie przez punktowy reflektor, który wydobywa jedynie nieliczne obrazy, by pozostawić w ciemności wszystko to, co pozostałe, a wątek przewodni to niewątpliwie niezwykła różnorodność tak biografii, jak i form sztuki obecnych w Europie w pierwszej połowie XIX w., pomnożona przez kalki interpretacyjne i stereotypy wyobrażeniowe nakładające się na w miarę czyste tło ustanowione przez samą sztukę. Jako dowód przytoczę tu dwie opinie odnoszące się do muzyki i postaci Chopina. Oto tzw. późny Słowacki (lata 40. XIX w.), który według Jarosława Marka Rymkiewicza potępia „enerwującą”, czyli drażniącą nerwy, muzykę Chopina; właśnie dlatego, że nerwy „rozczula”, że jest dysonansowa i kwaśno-melancholiczna, a przeto nie czyni człowieka mocniejszym i lepszym, ale – przeciwnie – część duszy mu odbiera. To potępienie dokonane jest w imię czucia sercem i prostoty. Więc człowiek powinien być prosty? Czyli, inaczej mówiąc, nie powinien być złożony, rozdarty, dwoisty? Tak. I taki właśnie jest – lub zdaje się być – „ten nowy bohater wyłaniający się z listów do matki, ten nowy Słowacki”<sup>4</sup>. I losowo niemal wybrany cytat odnoszący się do „korespondencyjnego” odczytania sztuki malarskiej, w tym wypadku Arnolda Böcklina: „Nikt głębiej i potężniej nie oddał ciszy, melancholii rzewnej, nieutulonej, jakiejś zaświatowej tęsknicy, na którą może słońce świecić i wiosna młode po-



<sup>4</sup> J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 3, red. M. Żmigrodzka, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1981, s. 98; *Romantyzm. Malarstwo w czasach Fryderyka Chopina*, koncepcja wystawy i red. naukowa katalogu A. Morawińska, Zamek Królewski w Warszawie, 20 XI 1999 – 27 II 2000 (tutaj szczególnie teksty autorstwa A. Morawińskiej, M. Poprzęckiej, A. Zamoyckiego).



<sup>5</sup> Jest to opinia K. Daniłowicza-Strzelbickiego z 1901 r.; podaję za: A. Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 180.

<sup>6</sup> Por. *Totenmesse. Modernizm in the Culture of Northern and Central Europe*, Warszawa 1996, szczególnie artykuły autorstwa E. Bonieckiego i A. Melbichowskiej-Luty; *Totenmesse. Munch-Weiss-Przybyszewski*, [katalog wystawy] Muzeum Literatury, Warszawa, 24 X 1995 – 31 XII 1995, oraz *Munch-museet* w Oslo, 14 I – 7 III 1996, Warszawa 1995.

<sup>7</sup> Podaję za: A. Chmielewska, *Spory o polską sztukę narodową i polski styl narodowy w okresie międzywojennym*, „Ikonotheka” 2005, nr 18, s. 82.

waby roztacza, niczym nie mogąc rozerwać jej smętnej zadumy [...]. To niby jakiś nokturn Szopena (!) pełen niezgłębionego smutku, odegrany przebogatą symfonią barw...”<sup>5</sup>.

„Późny” Słowacki niezbyt dobrze znosił muzykę Chopina, ponieważ drażniła ona i tak rozdygotane nerwy poety i odrywała go od cokolwiek totalnej, genezyjsko-uduchowionej wizji wszechświata. Z kolei dla Kazimierza Daniłowicza-Strzelbickiego utwory naszego kompozytora były na tyle już dobrem powszechnym, że zapisywał jego nazwisko w spolszczonej wersji, a nokturny Chopina jawiły się mu jako dogodny, wszystkim znany układ odniesienia, pomocny podczas wyjaśniania twórczych tajemnic jednego z najwybitniejszych, jak sądzono, malarzy XIX wieku.

Chopin przełomu wieków to nie tylko nokturny, ale przede wszystkim marsz żałobny, powracający w licznych malarskich i rzeźbiarskich wersjach<sup>6</sup>, podobnie jak Chopin międzywojnia to argument w sporze o istocie sztuki narodowej, o której taki niezależny twórca jak Józef Czapski, powołując się na autorytet Prousta, pisał, że „artysta (tak jak Tycjan) powinien przede wszystkim służyć chwale swojej ojczyzny. Ale może jej służyć tylko, będąc artystą, to znaczy pod warunkiem, że w chwili kiedy robi doświadczenia, odkrycia równie subtelne jak odkrycia w nauce, nie myśli o niczym, nawet o ojczyźnie, ale tylko o prawdzie, wobec której stoi”<sup>7</sup>.

Powraca zatem motyw relacji pomiędzy nauką i sztuką, nie mówiąc już o cokolwiek truistycznym stwierdzeniu, że każdy ma takiego Chopina, na jakiego sobie zasłużył, ponieważ utarło się, że możemy wybierać z jego *œuvre* i faktów biograficznych w sposób dowolny – a my, Polacy, jak sądzimy, możemy to robić w sposób szczególnie uprawniony, często nie bacząc nie tylko na historyczną i polityczną poprawność, ale i wręcz na poczucie dobrego smaku. Dziełem do napisania jest praca zatytułowana *Chopin a stereotypy* czy *Chopin jako arcystereotyp polskiej kultury narodowej*, z którym można, oczywiście, walczyć, ale który utrwała się nieustannie, ponieważ stanowi jeden z jej filarów i dogodnych wyobraźniowych odniesień. Nie chcąc być gołosłownym, wskażę na kilka jakże charakterystycznych przykładów, których dostarcza biografistyka chopinowska, będącą już, sądząc po ilości publikacji, odrębną dziedziną wiedzy. Te biografie Chopina stanowią bardzo obszerny blok tekstów, spośród których cokolwiek losowo wybrałem kilka opublikowanych już w XX wieku. Dla mnie jako dla byłego filologa polskiego szczególnie interesujące wydały się dwie napisane przez też byłych skamandrytów – Jarosława Iwaszkiewicza z 1949 r. (do roku 1985 książka ta miała 7 wydań) i Kazimierza Wierzyńskiego (pierwodruk amerykański w roku 1953, wydanie polskie – 1978).

Dla Iwaszkiewicza Chopin to człowiek wierny wewnętrznej idei artystycznej, który oddał życie służbie wielkiej, prawdziwej, narodowej w swej istocie muzyce. Jednocześnie to prawdziwy artysta romantyczny o nieco niezrównoważonym, podatnym na huśtawkę nastrojów charakterze, na którego szczególnie silnie, i to w sensie pozytywnym, wpłynął rodzinny dom, zaszczipiając mu „umiłowanie do wszystkiego, co piękne

i szlachetne, wstręt do tego, co nieładne i brudne, rozwijanie w sobie szlachetnych uczuć, delikatność i wyrozumienie w stosunku do bliźnich”<sup>8</sup>. Twórca *Etiudy c-moll* jest bardzo podatny na wydarzenia dziejące się wokół niego – reaguje konkretnymi utworami np. na upadek Warszawy w czasie powstania listopadowego; zawsze też, jak to określa Iwaszkiewicz, „swą rewolucyjną sztuką staje po stronie walczących”<sup>9</sup>, nie mówiąc już o próbach uwiecznienia poprzez swą muzykę ulotnych nastrojów jak np. w *Scherzu cis-moll*, pełnym ech miłości do George Sand, przemienionych i przetworzonych w czystą, absolutną muzykę. Pisarz daje się tu nieco porwać delikatnym porywom poezji, zaznaczając, że „w tej fantastycznie pięknej muzyce niech nam wolno będzie widzieć pejzaże zachmurzonej Majorki, widoki chmurnej duszy pani Sand i mącające spokój artysty odbłaski jej namiętności”<sup>10</sup>. Chopin to wyraziciel „uczuc naszej narodowej muzyki” – jest to cytat (z listu kompozytora do Tytuśa Woyciechowskiego), który winien być wyryty, według Iwaszkiewicza, „na jakim pomniku Chopina”<sup>11</sup>. Podobnie jak wizerunek tęskniącego za rodzimymi polami i brzoza artysty, nie wspominającego w swej korespondencji ani słowem o wierzbach, chociaż to one stały się później, podobnie jak bociany, wizualnymi emblematami jego muzyki. Co ciekawe, w rozdziale poświęconym analizie utworów twórcy *Poloneza-Fantazji* Iwaszkiewicz posiłkuje się uwagami niemieckiego badacza Hugona Leichtentritta o Chopinowskich mazurkach, polemizując jednocześnie z obecnymi w literaturze przedmiotu przeświadczeniami, że muzyka Chopina jest „chorobliwa” i niedobra dla „nerwowców” – przypominam Słowackiego i jego nazwanie jej „enerwującą”, ponieważ temu wyrażeniu mają się przeciwstawiać pełne wewnętrznej „siły i grozy” *Etiudy (a-moll i c-moll)*. W zakończeniu książki Iwaszkiewicz wpada w ton nieco kaznodziejski, bliski powiastkom dla dzieci przybliżającym im żywoty sławnych Polaków: „Czcimy w nim tę prostą i głęboką ludzkość, która stawia nas niemal na równi z nim, a czcząc jego genialną sztukę, odczuwamy jednocześnie serdeczną miłość dla niego samego, jak gdyby był naszym przyjacielem”<sup>12</sup>, oraz podkreśla daleko idącą rozbieżność pomiędzy objawianym w listach, cokolwiek „krotochwilnym”, charakterem genialnego muzyka a powagą i „wstrząsającą głębią” jego dzieł. I zupełnie na marginesie – biografii Chopina usiane są licznymi anegdotami, pośród których wyróżnia się anegdota o piesku Delfiny Potockiej, który przez minutę „się kręci w pogoni za własnym ogonkiem”, aby dać asumpt do napisania, jak to określa autor monografii, „ogranego walca” (*Walca des-dur*). Według Iwaszkiewicza „obraz to realistyczny, a mimo to nie odrzucamy go, nawet chętnie przyjmujemy, słuchając tego utworu. I jeżeli rzeczywiście Chopin w swoim walcu pragnął narysować ruch tego stworzonka, to powinniśmy być wdzięczni tej bestyjce za to, iż stała się ona pretekstem do rozkosznego utworu, w gruncie rzeczy nic z nią nie mającego wspólnego”<sup>13</sup>.

Jest to cytat z biografii Chopina, która dzięki dziesiątkom tysięcy nakładu kształtowała jego wizerunek w powszechnej, rodzimej świadomości przez długie lata i niewątpliwie wpłynęła na inne, bliższe kultu-



<sup>8</sup> J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, Warszawa 1949, s. 11.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 61.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 65.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 92.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 99.



<sup>14</sup> Por. np. **J. Cegieła**, *Przeboje mistrzów*, Warszawa 1981. Autor analizuje tu takie dzieła Chopina jak *Życzenie*, *Etiuda c-moll*, op. 10, nr 12, *Polonez a-dur*, op. 40, nr 1 i *Polonez as-dur*, op. 53.

<sup>15</sup> Por. **M. Poprzęcka**, *Wizerunek mistrza*, [w:] *Ikonaografia romantyczna. Materiały symposiumu Komitetu Nauki o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, Nieborów, 26–28 VI 1975, red. **M. Poprzęcka**, Warszawa 1977; też: *Romantyzm*, op. cit.

<sup>16</sup> **K. Wierzyński**, *Życie Chopina*, Kraków 1978. Wydanie polskie oparte na wznowieniu tej publikacji dokonany w 1953 r. przez wydawnictwo Roy Publisher – New York, z przedmową Artura Rubinsteina.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 107.

rze masowej wyobrażenia artysty, obecne tak w Chopinowskiej filmografii (od Aleksandra Forda przez Jana Lenicę do Jerzego Antczaka), jak i rozlicznych „pogadankach o muzyce” i „przebojach mistrzów”<sup>14</sup>. Biografia bowiem rządzi się swoimi prawami, a prawa te najczęściej, tak w przypadku Chopina, jak i innych twórców, wypływają z cokolwiek Taine’owskiego przeświadczenia o uwarunkowaniach sztuki przez moment historyczny, rasę i środowisko w jakich się artyście przyszło objawić, nie mówiąc już o wątkach romansowych, które, podobnie jak zakładana wczesna i tragiczna śmierć, stanowią *clou* romantyczno-biograficznego programu<sup>15</sup>.

Iwaszkiewicz wyraźnie unikał nadmiernego rozbudowywania wątków miłosnych, czego nie uniknął inny skamandryta – Kazimierz Wierzyński w swym *Życiu Chopina*<sup>16</sup>. Książka ta, pisana na rynek amerykański w związku ze stuletnią rocznicą śmierci kompozytora, ukazała się 7 X 1949. Według Wierzyńskiego celem monografii było przybliżenie polskiego artysty nie-Polakom, stąd liczne w niej uwagi o historii Polski, dla polskiego czytelnika niekiedy nieco, przez swą oczywistość, drażniące. Już we *Wstępie* autor przypomina opinię George Sand o Chopinie jako o „prawdziwym aniele”, zbyt delikatnym, subtelnym i doskonałym dla tego nieanielskiego świata. Podkreśla też, że prawdziwym światem dla tego nieanielskiego świata. Podkreśla też, że prawdziwym światem artysty była jego muzyka, a „reszta istnienia stała się dla niego mniej lub więcej natrętnym przymusem”<sup>17</sup>. Nie chciałbym oczywiście streszczać książki Wierzyńskiego, opublikowanej w Polsce blisko 20 lat po jej amerykańskim wydaniu, mogę jedynie podkreślić, że jest to w stosunku do biografii pióra Iwaszkiewicza pozycja o wiele obszerniejsza i szerzej udokumentowana źródłowo. Chopin jawi się tu jako poważny ponad wiek miłośnik muzyki Bacha i Mozarta i jednocześnie młodzieniec skory do zabawy, jakże daleki od demonicznych i naznaczonych piętnem szaleństwa innych artystów romantycznych. Kolejne podróże i młodzieńcze romanse Chopina są dla biografa pretekstem do snucia rozważań nad istotą miłości romantycznej („uwielbienie bezcielesnego marzenia i przyjmowanie urojeń za prawdę życia”<sup>18</sup>) oraz przypomnienia jego melancholijnych, obciążonych świadomością nieuchronnej śmierci nastrojów. Oddzielny rozdział książki poświęcony jest Delfinie Potockiej i jej romansowi z Chopinem – Wierzyński nie zawahał się tu cytować listów naszego kompozytora do słynnej damy, o których inni biografowie XX-wieczni mówią z dużą dozą ostrożności, widząc w nich falsyfikaty spreparowane przez niezrównoważoną psychicznie Paulinę Czernicką. Sprawa ta doczekała się już osobnych opracowań i wróć do niej przy omawianiu biografii Chopina pióra Adama Zamoyskiego. Dla Wierzyńskiego – i jest to rys nowy chociażby w stosunku do Iwaszkiewicza, podążającego tropem toposu artysty romantycznego: samotnego geniusza posiłkującego się w swej twórczości, oprócz wykorzystywania swoistej socjogenezy (rasa, moment historyczny, środowisko), nieskażonym przez nic i nikogo, wypływającym z natchnienia geniuszem twórczym – Chopin „należał [...] do typu twórców urzeczonych ideałem doskonałości, inspiracja nie była początkiem i końcem jego sztuki. Wracał do napisanych ustępów

nieskończoną ilość razy, na zimno i z surowym osądem. [...] W tym doskonaleniu nie przerysowywał jednak pierwowzoru i pozostawiał dziełu świeżość, która uderzała wszystkich, a często przypominała bezpośrednio improwizacji”<sup>19</sup>. I znowu pojawia się motyw dwoistości charakteru Chopina, albowiem „jego elegancja i wzorowe maniere stanowiły osobliwy kontrast z pewną abnegacją, z jaką przyjmował wszystko poza sztuką. Muzyka wysublimowała się w nim w doskonałość nie skażoną przez zło życia i pustkę świata. Była to rzeczywistość sama w sobie, piękno nieosiągnięte dla fałszu, moralność bez ułomnych reguł, służba trudna, lecz ofiarowana jedynej niewątpliwej prawdzie jak bóstwu” [podkr. W. O.]<sup>20</sup>.

Ostania z monografii, jakie chciałbym tu przypomnieć, to książka Adama Zamoyskiego *Chopin. Powściągliwy romantyk*, opublikowana po angielsku w 1979 r., której rozszerzona i poprawiona wersja ukazała się po polsku w roku 2002<sup>21</sup>. Do polskiego wydania dołączono fotosy z filmu Jerzego Antczaka *Chopin. Pragnienie miłości*, będącego, sądząc z informacji na skrzydełku książki, „pełną pasji historią o wielkim uczuciu dwóch krańcowo różnych osobowości”. Celem tej pracy było, jak to określił w przedmowie do niej autor, „przebrnięcie do pokładów historycznej prawdy poprzez istne trzęsawisko sentymentalnych bredni, które pochłonęło życie nieszczęsnego kompozytora. Moim bezpośrednim i pierwszoplanowym zadaniem stało się oddzielenie faktów historycznych od legendy, umieszczenie Chopina w historycznym kontekście i rozwianie sentymentalnej aury, która wdzierała się w każdą szczelinę”<sup>22</sup> (zupełnie na marginesie, niestety, muszę stwierdzić, że w przywołanym przez Wydawcę filmie pełno jest sentymentalnych bredni i historycznych przerysowań, ale na to najprawdopodobniej Zamoyski nie miał wpływu). Autor monografii ukazuje tu uświęcony szkolnymi przykładami wizerunek artysty romantycznego, który „cierpiał wiele” i umarł młodo, „przygnieciony przez okrutny los” – wizerunek, jaki tylko w niewielkim stopniu ma się odnosić do prawdziwej biografii naszego najgenialniejszego kompozytora. Zamoyski już na wstępie wskazuje, iż życie Chopina „pozbawione było dramatu i wielkich namiętności. Wyraźnie nie miał w sobie emocjonalnej energii, idealizmu i wybujałej ufności we własny geniusz, które to cechy zwykle przypisuje się romantycznemu artyście. Temperamentem bliższy był duchowi wieku osiemnastego, z którego czerpał upodobania i muzyczne inspiracje, więcej też łączyło go ze starymi mistrzami niż jemu współczesnymi”<sup>23</sup>. Kolejne biografie Chopina i wszelkie związane z jego dziełem wypowiedzi są dla niego swoistym palimpsestem, narastającym w rytm różnego rodzaju, często pozaartystycznych i pozaestetycznych, pragnień, wśród których „ignorancję często wspiera również nacjonalizm”. Apokryficzne, trzeba przyznać, niekiedy anegdota z życia artysty, mające świadczyć o jego wcześnie objawionym geniuszu, to dla Zamoyskiego „wymyślone historyjki”, bliższe beletryście niż poważnym, naukowo udokumentowanym opracowaniom (co nie przeszkadza mu wiele takich „historyjek” przytoczyć). Czasami jednak autor musi zejść z wyżyn scjentyzmu, aby uprzystępnąć swe wywody – np. o szeroko omawianym przez wszystkich piszących o twórcy ma-



<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 177.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 221.

<sup>21</sup> A. Zamoyski, *Chopin. Powściągliwy romantyk*, przeł. D. Chylińska, Kraków 2002.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 7.



<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 74.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 131. W książce znajdujemy aneks, w którym omówiono w sposób wyczerpujący źródłowo sprawę korespondencji z Delfiną Potocką. Por. też na ten temat: E. Rudzki, *Delfina Potocka*, Warszawa 1990.

<sup>27</sup> Cytaty z wypowiedzi G. Sand odpowiednio ze stron 243 i 292.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 361.

zurków i polonezów artyście stwierdza, iż „nie pisywał już tańców ludowych czy dworskich; pisał poematy językiem muzyki Mazowsza lub też utraconego świata Rzeczypospolitej szlacheckiej”<sup>24</sup>. W ramach lekkiego „odbrązowienia” Chopina Zamoyski dopuszcza homoseksualne stosunki – może tylko pragnęli tego – pomiędzy naszym kompozytorem a Tytusem Woyciechowskim<sup>25</sup> oraz dementuje opowieści o cierpianej przez niego w Paryżu nędzy i planach wyjazdu do Ameryki (czego nie zdołał uniknąć Antczak w swym filmie, w którym reżyser i zarazem współautor scenariusza powtarza zaświadczone wcześniej, romantyczno-sentymentalne historyjki z życia Chopina, dorzucając do nich nieco nowych, podlanych patriotyczno-bocianim sosem). W książce tej mamy też ogromną ilość cytatów – opinii innych artystów, współczesnych, przyjaciół, ukazujących Chopina jako niekwestionowanego, wzbudzającego „dreszcze zachwytu” „Ariela fortepianu”. Romans z Delfiną Potocką został przez Zamoyskiego skwitowany uwagą: „Bez względu na to, czy romans wydaje się możliwy, przypuszczalny, czy prawdopodobny, nie ma ani krzty rzeczywistego dowodu na jego istnienie”<sup>26</sup>. Wielokrotnie Chopin jawi się w przytaczanych przez autora monografii opiniach – czyżby zgadzał się z nimi? – jako twórca umiejący przelewać w dźwięki wszystkie technienia swojej wrażliwej duszy, a słowo to wydaje się jednym z poetyckich kluczy mających służyć zrozumieniu zarówno gry artysty, jak i sposobu jego komponowania (wypowiedzi Berlioza, Schumanna, Heinego i wielu innych). Jednocześnie Artysta nasz wystrzega się według Zamoyskiego „metafizycznej gadaniny” Mickiewicza i niezbyt dobrze znosi emigracyjne spory toczony „na paryskim bruku”. Bardzo interesujący jest też jego religijny indyferentyzm, a jako prawdziwą podaje się opinię Sand, piszącej o nim już po jego śmierci: „Nigdy nie znałam bardziej ateistycznego poety lub bardziej poetyckiego ateisty”. Chopin to jednocześnie wielki artysta i ktoś, kto kaprysi jak „popsute dziecko”, człowiek, który „im bardziej był rozdrażniony, tym stawał się chłodniejszy i tylko lodowata wzgarda pozwalała ocenić stopień jego wściekłości”<sup>27</sup>. Zamoyski, odwołując się od języka i związanych z tym językiem pojęć epoki romantyzmu, kończy swoją książkę o Chopinie przytoczeniem arcyromantycznych słów Solange, dla której nasz artysta to „Dusza anioła, rzucona na ziemię w udręczonym ciele, by dokonać jakiegoś tajemnego odkupienia”, i dalej, jak stwierdza córka George Sand: „Czy dlatego, że jego życie było trwającą trzydzieści dziewięć lat agonią, jego muzyka jest tak podniosła, tak słodka, tak majestatyczna?”<sup>28</sup>.

Jak widzimy, przed romantyzmem nie ma ucieczki, podobnie jak przed fascynującymi nawet neopozytywistę cytatami z tej epoki, które, choć nieznośnie sentymentalne w formie i niekiedy dosyć banalne w treści, być może, najlepiej oddawały ówczesnego „ducha czasu”. Jeżeli odrzucimy je, biografia artysty – nie ta wynikająca z analizy, nazwijmy to, „tekstologicznej” jego dzieł, ale biografia człowieka i dla ludzi – straci chyba swój sens i stanie się jedynie aneksem do rozważań nad istotą np. normatywnych cech dzieła muzycznego. Co ciekawe, ucieczka od psychologizmu – trzeba przyznać, niekiedy dosyć natrętnego: autorzy biografii



najczęściej próbują stworzyć „charakterologiczny portret” swego bohatera, nie bacząc na ewidentne związane z tym źródłowe i psychologiczne trudności – kończy się najczęściej nie tyle w sferze historii muzyki, co skrajnie specjalistycznych dyskusji muzykologicznych, najczęściej niezrozumiałych dla laików. Dość powiedzieć, że w żadnej z omawianych przeze mnie monografii Chopina nie ma ani jednego zapisu nutowego utworów naszego kompozytora, chyba że za taki uznamy reprodukcję fotograficzną autografu szkicu ostatniego *Mazurka f-moll* w pracy Zamoyńskiego – ale zamieszczona jest ona razem z innymi ilustracjami i nie stanowi przedmiotu opisu, nie mówiąc już o szerszej analizie ze strony autora książki. Oczywiście, możemy przyjąć, że w tzw. popularnych opracowaniach to horyzont oczekiwań i wiedzy publiczności wyznacza wiele spośród elementów prezentowanych szerzej publikacji, jednak wydaje się, że muzyka jest tu w szczególnie trudnej sytuacji – łatwiej przytaczać fragmenty utworów literackich czy nawet opisy połączone z reprodukcjami obrazów, niż pisać o materii tak ulotnej jak dźwięki, ponieważ jest to proces zbliżony do próby oddania przez niezbyt do tego podatne medium np. złożoności postrzeganych w naturze kolorów. Stąd nacisk na jakże interesujące wszystkich od zawsze „pragnienia miłości” czy patriotyczne aspekty muzyki Chopina, stąd też zainteresowanie, jeżeli tak to można określić, „zewnątrzną” historią jego „życia i twórczości” – wizerunkami artysty, odkryciami nieznanymi autografów, budową pomników<sup>29</sup> czy organizowaniem obchodów ku czci.

Przeglądając liczne rodzime czasopisma ilustrowane wychodzące w drugiej połowie XIX w., łatwo zauważyć, że Chopin jest w nich nieustannie obecny, chociaż pierwsze z nich – „ilustracja” z prawdziwego zdarzenia, jak je określano – „Tygodnik Ilustrowany”, zaczęło ukazywać się dopiero w 10 lat po śmierci naszego artysty. Oczywiście, redaktorzy tych czasopism, ograniczeni cenzurą, nie bardzo mogli pozwolić sobie na nadmiernie szczere wypowiedzi, jednak autor mazurków i polonezów cieszył się ich nieodmienną estymą. Jego wizerunek wielokrotnie znajdował się na okładkach, nieustannie przypomniano o faktach z jego biografii, często publikowano informacje o odnalezionych rękopisach, wspominano o konieczności budowy pomnika, który w formie obelisku odsłonięto w Żelazowej Woli w 1894 r. (co ciekawe, do jego powstania oraz wykupienia domu rodzinnego Chopina z rąk prywatnych przyczynił się rosyjski kompozytor Milij Bałakiriew, wielbiciel talentu naszego kompozytora i twórca *Suity Chopinowskiej*<sup>30</sup>). Chopin nie miał w kraju, jeżeli tak to można określić, tak silnej „pozycji medialnej” jak Mickiewicz lub Matejko, jednak już od lat 70. XIX w. organizowano koncerty na rzecz nie tylko budowy przyszłego pomnika ale i, jak pisano, „pomnika filarowego” – chodziło u umieszczenie w filarze kościoła św. Krzyża w Warszawie przywiezionego z Paryża przez siostrę artysty, Ludwikę, jego serca. Ostatecznie 5 III 1880 uroczyście odsłonięto tablicę pamiątkową, którą ufundowało Warszawskie Towarzystwo Muzyczne. Tablica była dziełem Andrzeja Pruszyńskiego. Nad tablicą umieszczono marmurowe popiersie Chopina dłuta Leonarda Marconiego.



<sup>29</sup> Por. W. Okoń, *Pomnik Fryderyka Chopina Wacława Szymanowskiego – wyobrażenia i rzeczywistość*, [w:] *Przeszłość przyszłości. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 2005, s. 150 n.

<sup>30</sup> Por. na ten temat uwagi Barbary Owczuk w: B. Owczuk, *Chopin. Mazowieckie impresje*, Warszawa 2007.



<sup>31</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1878, nr 108.

<sup>32</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1916, nr 32.

<sup>33</sup> W. Okoń, *op. cit.*. Zob. też H. Kotkowska-Bareja, *Pomnik Chopina*, Warszawa 1970.

<sup>34</sup> Por. P. Szubert, *Rzeźba polska przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1995.

<sup>35</sup> A. Sygietyński, *Gość kamienny*, „Sfinks” 1913, numery z kwietnia, maja i czerwca; przedruk w zbiorze opowiadań: *Święty ogień*, Warszawa 1918. Por. też A. Z. Markowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.

<sup>36</sup> T. Filip, *Cypriana Norwida „Fortepian Szopena” ze stanowiska twórczości poety odczytany*, Kraków 1949.

Nazwisko Chopina pojawiało się w związku z dyskusjami nad genium artystycznym – jak pisano: „Tylko geniusz ma prawo być niezgrabnym, bo jest wyższym. Inaczej rzecz ma się z talentem, geniusz tworzy, talent fabrykuje”<sup>31</sup> – oraz cechami sztuki polskiej (do naszego kompozytora porównywano w tym kontekście np. Juliusza Kossaka czy Artura Grottgera). Postać twórcy polonezów pojawiała się w obrębie licznych alegorii jako jednego z bohaterów narodowych obok Kazimierza Wielkiego, Rejtana, Stańczyka czy Tadeusza Kościuszki<sup>32</sup>, a działo się tak tuż przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości. Osobną kwestią była sprawa budowy warszawskiego pomnika Chopina autorstwa Wacława Szymanowskiego, który udało się po wielu perypetiach odsłonić dopiero w roku 1926, chociaż gipsowy model dzieła powstał już w roku 1904. Piszę o tym szczegółowo w innym miejscu<sup>33</sup>, dlatego tutaj rzecz całą jedynie sygnalizuję. Ówczesną sztukę trapiły nierozwiązywalne dylematy rodzące się na styku ducha z materią, artystycznego ideału z rzeczywistością. Chopin jako ucieleśnienie artystycznej duchowości i muzycznego uduchowienia (przypominam wcześniejsze cytaty, w których słowa te pojawiają się bardzo często) niezbyt dobrze pasował do obowiązujących w rzeźbie pomnikowej alegoryczno-postaciowych schematów<sup>34</sup>, a o dziełach bardziej abstrakcyjnych oczywiście nikt u nas nie myślał. Dylematy te streścił bohater opowiadania Antoniego Sygietyńskiego *Gość kamienny* – modernistyczny artysta rzeźbiarz, który zastanawiał się: „pomnik Chopina. Nie wiem, co to ma być. Posągowość rzeźby, anegdotyczność literatury czy nastrojowość muzyki. Jedna figura? To za mało na dyletanckie poczucie sztuki. Kompleks figur? To barok, nie licujący z pojęciem rzeźby w wielkim stylu. Może postać Chopina? Postać? Chopin w swojej własnej osobie nadaje się raczej do karykatury niż do posągu. Przegrana to sprawa [...]. Muza Chopina? Tak to moc ducha, odlana w spizowej formie harmonii, a raczej zaklęta w spizowej harmonii formy... [itd., itp.]”<sup>35</sup>.

Interesujące, że ton wypowiedzi o naszym kompozytorze niewiele się zmieniał przez lata, przenikając do innych dziedzin sztuki, takich jak teatr, film czy nawet tak szacowana dyscyplina, jaką jest wiedza o literaturze. Chociaż nie zawsze tak musiało być. Jako dowód tej tezy podam dzieło opublikowane w tym samym roku co książka Iwaszkiewicza (1949), w ramach „Biblioteki Naukowej” – myślę tu o pracy Tadeusza Filipa *Cypriana Norwida „Fortepian Szopena” ze stanowiska twórczości poety odczytany*, zawierającej „wydanie krytyczne poematu opatrzone wstępem, przypisami i próbą analizy rytmu”<sup>36</sup>. Jest to bardzo szczegółowa, opatrzona dziesiątkami stron przypisów próba ustalenia ostatecznej wersji tekstu *Fortepianu*, połączona z analizą rytmu utworu, w której napotykamy na szereg tablic ilustrujących jego budowę zgłoskowo-przyciskową wraz z, przyznam szczerze, niezbyt dla mnie zrozumiałymi „tablicami wokalnymi”. Według Filipa „tajemnicy budowy *Fortepianu Szopena* należy szukać w Norwidowej interpretacji budowy Boga-rodzicy”, jednak nie to jest dla nas istotne, ale fakt, iż w trakcie analizy filologicznej artystyczny ideał rzeczywiście jest w stanie sięgnąć matematyczno-absurdalnego bruku. Jako przykład zawartego w tej książce

opisu poświęconego Chopinowi wiersza Norwida podam fragment ze strony 232, gdzie czytamy: „W 117 liniach utworu jest 983 samogłosek (i tyleż zgłosek) w czym 405 samogłosek mocnych, tj. także ilość przycisków (i taktów). Linie liczą od 4 do 13 zgłosek; jest więc w utworze 10 odmian zgłoskowca, z których każda występuje w następujących ilościach linii”: i tu pojawia się Tablica 1, na której wyszczególniono strofy, ilość linii i zgłosek. Jak widzimy, dusze Norwida i Chopina przekształcono w numerologię zgłosek, podobnie jak nieśmiertelny fortepian artysty, wyrzucony 19 IX z okna pałacu Zamoyskich przez rosyjskich żołdaków.

W 1958 r. Stefan Kisielewski opublikował szkic zatytułowany *Fryderyk Chopin*<sup>37</sup>. Zawarta została w nim kwintesencja rozlicznych możliwych sposobów myślenia o naszym kompozytorze, oparta na łączących się w osobie i sztuce Chopina, pozornie nie dających się pogodzić antynomiami. Jak pisał Kisielewski: „Skomplikowanie i prostota to pojęcia przeciwne – tylko geniuszom jest dane połączyć je w całość jednorodną i harmonijną”. I dalej: Chopin to twórca, który „wystawił w swej muzyce pomnik polskiemu folklorowi, a który z folklorem tym zetknął się minimalnie, uzupełniając ów brak jedynie niezrównaną intuicją [...]. Twórca polskiej muzyki narodowej nie mający nic wspólnego z żadną bezpośrednią tradycją muzyczną w Polsce. Czołowy romantyk, który wielbił Bacha i Mozarta, a otrząsał się na muzykę Berlioza, Schumanna i Liszta; czołowy romantyk i uczuciowiec, apoteozowany jednocześnie przez XX-wiecznych zwolenników obiektywistycznego neoklasycyzmu za rygorystyczny i precyzyjny form. Kompozytor, który wywarł ogromny wpływ na wszystkie dziedziny twórczości muzycznej, a sam ograniczał się tylko do jednego instrumentu. Człowiek słaby fizycznie, chory, przewrażliwiony, a jednocześnie uparty i rozsądny pracownik, trzeźwy, nawet ironiczny obserwator. Pełen upodobania do elegancji i form światowych [...], a jednocześnie umysł niezależny, krytyczny, wolny od snobizmu i służalczości. [...] Chopin jest jak ów magiczny przedmiot, mający w każdym zwierciadle inne odbicie”<sup>38</sup>.

Jak wiemy, magiczne przedmioty mogą być lekiem na całe zło i tak się chyba stało z muzyką Chopina, a w dalszej kolejności z jego biografią, które służyły, służą i służyć będą rozlicznym, często bardzo uduchowionym, a niekiedy trywialnym celom. Chopin jest dobry na wszystko, chociaż zapewne żaden wielki twórca nie może być obwiniany za to, jak jest przyswajany, trawiony i – nie bójmy się tego słowa – wydalany przez potomnych. W eseju *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche* (1891) Stanisław Przybyszewski, analizując końcowe takty środkowej części *Scherza h-moll* Chopina, pisał: „Z nieskończenie bolesnej monotonii zadumy, żalu, modlitwy, rwie się naraz gwałtowny dziki akord. Ten nagły ryk oszczepem ugodzonego zwierza wśród głuchego, wpołsnennego kołysania się stepu – ten brutalny krzyk w dogorywającej agonii bólu – ten dziki, obłąkany akord śmiechu wśród żalobnej powagi jesiennych nocy; to już nie muzyka, to nagi, bezpośredni wykrzyk duszy, wijącej się w eretyzmach strachu – daje on nam lepsze wyobrażenie o mrocznych stronach ludzkiego odczuwania niż wszystkie psychologiczne mądrości



<sup>37</sup> S. Kisielewski, *Fryderyk Chopin*, [w:] *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie. Antologia*, red. i wstęp M. Tomaszewski, Kraków 1980 – stąd cytaty; pierwotny tekst [w:] *idem*, *Gwiazdozbiór muzyczny*, t. 1: *Od Bacha do Strawińskiego*, Kraków 1958.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 158 n.



<sup>39</sup> S. Przybyszewski, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s. 17.

<sup>40</sup> Por. *Chopinowi Duda Gracz* [katalog wystawy], Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa 2005. Zob. też: K. Bochenek, *295 razy Chopin według Dudy Gracza*, „Gazeta Wyborcza. Duży Format” 2005, nr 36.

razem wzięte”<sup>39</sup>. Twórca *Scherza* na pewno byłby zdumiony lekturą tego tekstu, co nie oznacza, że nie jest on (tekst, nie twórca) w jakimś stopniu uprawniony, wynika bowiem ze skrajnie indywidualistycznego języka krytyki epoki dekadencji.

Palimpsesty sztuki i nauki w pewnym momencie się spotykają, są bardziej lub mniej emocjonalne, bardziej lub mniej eklektyczne, niekiedy przypominają dwa ustawione naprzeciw siebie zwierciadła, w których, jak wiemy, odbija się nieskończoność. Sposobem na wyrwanie z tego nie kończącego się kręgu muzycznych, słownych i obrazowych idei jest kolejne wykonanie utworu Chopina, następny tekst o nim, film, dzieło malarskie, choć niekiedy może niektóre z nich tak naprawdę nie powinny zaistnieć. Artysta Chopin sprawia bowiem, że ludzie zaczynają zachowywać się nieprzewidywalnie. Zawsze tak było – przypominam skrajnie emocjonalne reakcje na jego koncerty. Wietnamczycy wygrywają konkursy chopinowskie, Chińczycy stawiają mu pomniki, zwolennicy luksusowych trunków delektują się smakiem wódki obdarzonej jego imieniem, Jerzy Duda-Gracz w latach 1999–2004 maluje 295 obrazów „ilustrujących” dzieła wszystkie naszego kompozytora, i, co bardzo interesujące, obrazów tych jest więcej niż utworów samego Chopina, ponieważ są wśród nich jeszcze dyptyki, polptyki i tryptyki, nie licząc tzw. *Całunów* – malowanych na luźno wiszących kawałkach tkanin, ukazujących w zawołowanej formie utwory zaginione (a praca ta, wykonywana w katorżniczym wręcz i obsesyjnym sposób – przez kilka lat, po kilkanaście godzin na dobę – na pewno przyspieszyła nagłą śmierć malarza)<sup>40</sup>.

Jak wiemy, romantyzm wykształcił typ „artysty przeklętego” i model równie przeklętego dzieła, wykształcił też poezję sztambuchową i egzaltowaną epistolografię. Artysta Chopin był artystą romantycznym, więc musiał spełniać wszystkie wymogi stawiane mu przez ową wielokształtną epokę. Musiał być jak Delacroix – przypominam – „ciekawym połączeniem sceptycyzmu, uprzejmości, dandyzmu, płomiennej woli, przebiegłości, despotyzmu i, wreszcie, jakiejś szczególnej dobroci i powściągliwej czujności, towarzyszącej zawsze geniuszowi”. Artystę romantycznego, pomimo opinii późniejszych, zadufanych w sobie badaczy, najlepiej rozumieli (najlepiej go nie-rozumieli) inni artyści romantyczni. Nam, którzy nie jesteśmy artystami romantycznymi, pozostaje jedynie wsłuchiwać się w Chopinowskie tony i napawać czystą poezją zawartą chociażby w *Nekrologu* pióra Norwida, napisanym przez poetę nazajutrz po śmierci kompozytora:

„Rodem warszawianin, sercem Polak, a talentem świata obywatel, Fryderyk Chopin, zszedł z tego świata [...].

Umiał on najtrudniejsze sztuki zadanie rozwiązywać z tajemniczą biegłością – umiał bowiem zbierać kwiaty polne, rosy z nich, ani puchu nie otrząsając najlżejszego. I umiał je w gwiazdy, w meteory, że nie powiem – w komety, całej świecące Europie, ideału sztuką przemieniać.

Przezeń ludu polskiego porozrzucane łyż na polach, w dyademie ludzkości się zebrały na dyament piękna, kryształami harmonii osobiłej.

To jest – co największe sztukmistrz może uczynić, i to uczynił Fryderyk Chopin.

Cały prawie żywot (bo część główną) poza krajem spędził dla kraju.

To jest, co największego dopiąć może wychodziec, i tego Fryderyk Chopin dopiął. Wszędzie jest – bo w Ojczyzny duchu mądrze przestawał – i w Ojczyźnie spoczął, bo jest wszędzie”<sup>41</sup>.



<sup>41</sup> Nekrolog pióra C. K. Norwida, napisany nazajutrz po śmierci Chopina, został ogłoszony tydzień później w poznańskim „Dzienniku Polskim” (Karola Libelta) z dnia 25 X 1849, nr 117. Tekst podaję za: T. Filip, *op. cit.*, s. 71–72.

---

**prof. dr hab. Waldemar Okoń**

*Historyk sztuki, krytyk artystyczny, poeta. Opublikował m.in. zbiory studiów poświęconych sztuce XIX i XX w. w książkach: Sztuka i narracja (1988), Alegorie narodowe (1992), Sztuki siostrzane (1992), Wtajemniczenia (1996), Stygnąca planeta (2002), Przeszłość przyszłości (2006).*

**Summary**

**WALDEMAR OKOŃ / Chopin – an artist**

In this article were discussed various forms of Frederic Chopin’s oeuvre’s memoir and biographical reception, from E. Delacroix and Ch. Baudelaire’s writings, through J. Słowacki’s remarks, to more contemporary texts by J. Iwaszkiewicz, K. Wierzyński and A. Zamojski. ‘Styles of reception’ revealed in this article have changed in time – from Romantic inscribing Chopin’s biography in the stereotype of ‘an accursed artist’, to attempts to demythologise his biography and to make it more real, directed towards historic truth and not lyrical romance-like fiction (A. Zamojski’s book). ‘Chopin the artist’ is still, in view of literature, memoirs and biographical sources, the most fascinating creator of Polish national art. It has not been changed even by the most ‘realistic’ attempts of interpreting his work and life, what may be proved by close in their meaning statements, both the twentieth-century ones (S. Kisielewski) and those expressed right after Chopin’s death – an obituary written by another distinguished artist of this age – C.K. Norwid, the text which indicates the main interpretational plot of artistry sources of our national most eminent composer.