

Instytut Muzyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

MACIEJ BIAŁAS

Chopin w krainie mitu

Chopin in the Land of Myth

„Bez wątpienia miarą naszej terażniejszej alienacji jest to, że nie możemy przekroczyć niestabilnego ujmowania rzeczywistości; nieustannie błądzimy między przedmiotem a jego demystyfikacją, niezdolni do ujęcia jego całości: bo jeśli zgłębiamo przedmiot, to uwalniamy go, ale też niszczymy; jeśli pozostawimy mu jego ciężar, ocalimy go, ale pozostanie on nadal zmistyfikowany. Wydaje się, że na pewien czas skazani jesteśmy jeszcze na to, aby o rzeczywistości zawsze mówić z przesadą”.

(R. Barthes, *Mitologie*)

Przechadzając się któregoś ciepłego październikowego dnia 2009 roku po Lublinie i pławiąc z ciekawością Baudelaire’owskiego *flâneura* w leniwym skanowaniu miejskich widoków, dostrzegłem z oddali znajomą twarz. Na bocznej elewacji jednej z piętrowych kamienic powiewał okazałych rozmiarów reklamowy *banner*, z którego tęskne spojrzenie na przechodniów rzucał nie kto inny, jak *Monsieur Chopin*. Zwolniłem szybko w przepisowym *rubato*, by przyjrzeć się nieco *bannerowi*. Chopin lansował swój pomnikowy łazienkowski wizerunek (zbliżenie *en trois quart*) opatrzony frazą *to będzie mój rok...* Teraz to już utknałem w farmacie. Naturalnie wiedziałem, że zbliża się dwusetna rocznica urodzin kompozytora, że planowane są w Polsce huczne obchody Roku Chopinowskiego,

że w dniach 2-23 października 2010 roku odbędzie się XVI Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. F. Chopina. Chopin na *bannerze* wydał mi się mimo wszystko jakiś nieobiektywny, niesprawiedliwy, przesadnie grandilokwentny. W słodko-gorzkim stylu sygnalizował, że oto zapłonęła w nim nadzieja na przywrócenie utraconej społecznej pozycji. Po namyśle doszedłem jednak do wniosku, że Chopin ma rację, dopominając się o uznanie, ale tylko częściowo. „Drogi Fryderyku – pomyślałem kantyleną na odchodnym – to z pewnością będzie Twój rok, z pewnością przypomnisz o sobie wielu Polakom, z pewnością wielu z nich zetknie się z Twoją muzyką; nie zapominaj jednak proszę, że w jakimś sensie Twoje też było ostatnie dwieście lat...”

*

Fryderyk Chopin zajmuje w polskiej kulturze miejsce szczególne. W osobliwym uwielbieniu dla niego można dopatrzeć się nawet pewnych znamion idolatrii. Nie ma chyba Polaka, który zapytany o Chopina nie odpowiedziałby, że to wielki polski kompozytor i pianista. Wynikałoby z tego, że Polska to kraj ludzi wykształconych muzycznie, melomanów, muzycznych koneserów, którzy na co dzień delektują się czarownymi chopinowskimi tonami. Nic bardziej mylnego. Większość Polaków bowiem w istocie nie słucha muzyki Chopina i nie jest w stanie rozpoznać ani wymieniwać nawet kilku jego kompozycji. Wyjątkowa pozycja Chopina w polskiej kulturze nie wynika zatem z magiczno-orfickich właściwości jego muzyki, choć każdy reprezentant ekskluzywnego środowiska muzycznego czy nawet umiarkowanie aktywny uczestnik życia muzycznego bez dłuższego namysłu na owe właściwości właśnie postawi; nie wynika też wyłącznie z efektywności mechanizmów socjalizacyjnych (międzypokoleniowa transmisja postaw wobec pewnych zjawisk kultury) czy uwarunkowań historycznych. Wyjątkowa pozycja Chopina w polskiej kulturze wynika przede wszystkim z potęgi chopinowskiego mitu¹. Czym jest chopinowski mit? Jak działa? Jakie jest jego znaczenie? Co warunkuje siłę jego oddziaływania? Komu i czemu służy? Dociekając istoty kulturowego fenomenu Chopina, warto odpowiedzieć sobie na te pytania.

W potocznym rozumieniu mit kojarzony bywa z historią tyleż niezwykłą, co zmyśloną. Czasem wszakże, pod wpływem nacisków teologicznych, utożsamia

¹ Por. J. Deaville, *The Making of a Myth. Liszt, the Press, and Virtuosity*, [w:] *New Light on Liszt and His Music: Essays in Honor of Alan Walker's 65th Birthday*, red. M. Saffle, J. Deaville, Stuyvesant, New York 1997, s. 184-185; A. Achtelik, *Mit w literaturze*, [w:] *Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia – problemy – koncepcje*, red. R. Cudak, M. Pytasz, Katowice 2000, s. 273-274.

się mit z opowieścią sakralną – „świętą dla tych, którzy w nią wierzą, a baśnią dla tych, którzy nie wierzą. [Wówczas] rozróżnienie między historią prawdziwą a fałszywym mitem jest całkowicie arbitralne”². W naukach o kulturze z kolei po dziś dzień rywalizują ze sobą dwie rozpowszechnione koncepcje mitu, tj. Claude’a Lévi-Straussa i Rolanda Barthes’a³. Nawiązując do nich, można przekonująco wykazać, iż Chopin już dawno temu wpadł w tryby mechanizmu mitotwórczego, stając się postacią mityczną.

Mit, według C. Lévi-Straussa, jest wyrazem głębokiej struktury kultury⁴. Jako antropolog strukturalny Lévi-Strauss uważa, że świat ujawnia swoje oblicze poprzez konceptualne i lingwistyczne struktury kultury, a nie poprzez jej specyficzne znaczenia i wzory. Głęboka struktura kultury, która organizuje sposób postrzegania świata przez ludzi, wyraża się między innymi w micie, który na przekór swoim rozlicznym inkarnacjom w istocie jest zawsze transformacją głębokiej struktury zbudowanej na opozycjach binarnych. Opozycję binarną tworzą dwie przeciwstawne sobie kategorie, których sens wynika z faktu, że są właśnie przeciwstawne. Przypominający mentalny *recykling* proces metaforycznego transponowania abstrakcyjnych opozycji binarnych na przeciwstawne elementy otaczającej człowieka rzeczywistości Lévi-Strauss określa mianem „logiki konkretności”. Konstruowanie przez człowieka opozycji binarnych wynika z zerojedynkowego (cyfrowego) trybu pracy jego mózgu. Obok przeciwstawnych kategorii binarnych istnieją również kategorie anomalne. Ich sens nie mieści się w opozycyjnym zestawieniu; wykracza poza nie; czyni je nieostrym. Nabrzmiałe semantycznie, przerośnięte konceptualnie kategorie anomalne funkcjonują zwykle jako *sacrum* lub *tabu*.

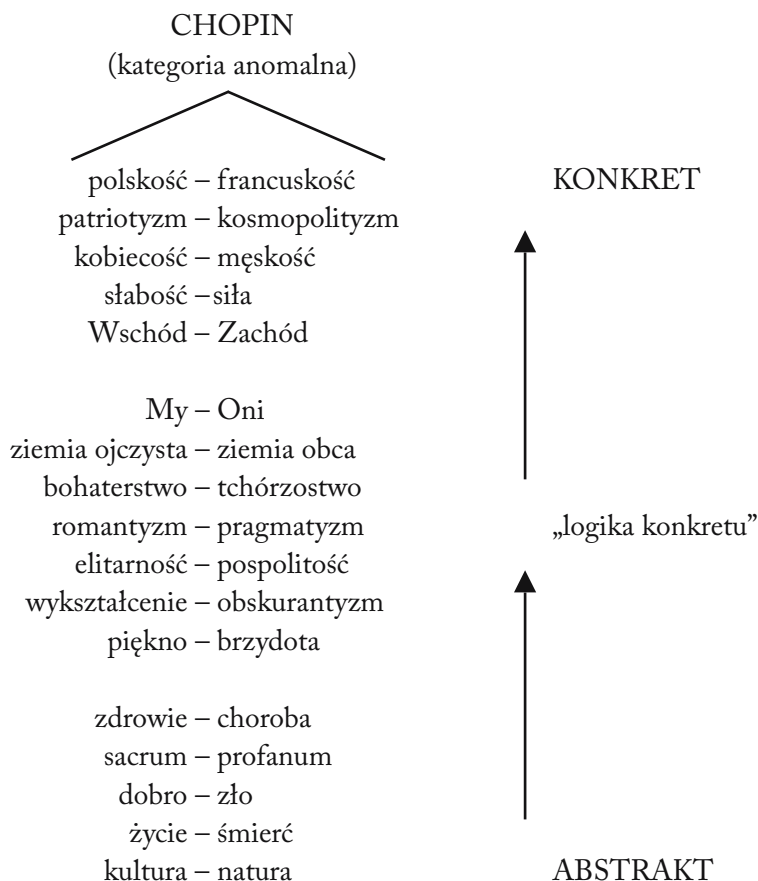
Jako że fundamentalną opozycją binarną, zdaniem Lévi-Straussa, jest przeciwstawienie kultury naturze, już samą muzykę uznać należy za kategorię ano-

² E. Leach, *Lévi-Strauss*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1998, s. 72. Por. E. Cassirer, *Eseje o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1998, s. 160.

³ Nie są to, rzecz jasna, jedyne koncepcje mitu. Problematyką mitu zajmowali się również James George Frazer, Bronisław Malinowski, Zygmunt Freud, Ernst Cassirer, Mircea Eliade, Susanne Langer, Leszek Kołakowski i inni. Wydaje się wszakże, że w świetle koncepcji C. Lévi-Straussa i R. Barthes’a, które w szczególnie sposób lokują mit w sferze organizacji wyobrażeń o rzeczywistości społecznej, chopinowski mit ujawnia się z całą wyrazistością.

⁴ Na temat koncepcji mitu według C. Lévi-Straussa zob. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, wydanie drugie, Warszawa 2000, s. 185-208; G. Charbonnier, *Rozmowy z Claude Lévi-Straussem*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2000, ss. 48, 113-114; Leach, *op. cit.*, s. 71-101; J. Fiske, *Television Culture*, New York 1987, s. 131-135; M. Danesi, *X-Rated!: The Power of Mythic Symbolism in Popular Culture*, New York 2009, s. 157-158; E. Baldwin, B. Longhurst, S. McCracken, M. Ogborn, G. Smith, *Wstęp do kulturoznawstwa*, przeł. M. Kaczyński, J. Łoziński, T. Rosiński, Poznań 2007, s. 54-55.

malną. Nawiązując zarówno do odgłosów natury (ryki, gwizdy, szумы itd.), jak i kultury (mowa), jest w istocie epifanią sfery *sacrum* – dziełem osoby niezwykłej, półboga. W jakimś sensie kategorią anomalną jest również Fryderyk Chopin, który w kulturze – przede wszystkim polskiej, choć nie tylko polskiej – funkcjonuje w obrębie wielu przeciwstawnych kategorii⁵. Chopinowski mit można więc przedstawić w postaci struktury składającej się z trzech grup opozycji binarnych. W grupie pierwszej będą się lokowały opozycje wynikające z rzeczywistej biografii Chopina. W grupie drugiej – opozycje wynikające z wartości wyznawanych w polskim narodzie. W grupie trzeciej natomiast – opozycje wynikające z powszechnie wyznawanych wartości (uwarunkowanych, rzecz jasna, kulturowo). Ilustruje to przedstawiony poniżej schemat.



⁵ Owe kategorie muszą mieć istotne znaczenie w kulturze, w której mit ma funkcjonować.

Główną funkcją mitu, według Lévi-Straussa, jest łagodzenie głęboko zakorzenionych w kulturowej podświadomości niepokojów, wynikających z niemożności pogodzenia wzajem się wykluczających kategorii binarnych. Bohater mitu jest więc na ogół posłańcem przynoszącym ludziom dobrą nowinę. Z lepszym lub gorszym skutkiem walczy z dręczącymi ludzkość iście manichejskimi sprzecznościami. Choć częściej przegrywa niż wygrywa, przekonuje o nieuchronności losu i potrzebie stawienia mu czoła.

Siła tak pojętego chopinowskiego mitu wynika więc z faktu, że sprowadza on historię Chopina do poziomu porządku naturalnego; że zastępuje pojedynczy przypadek o pomniejszym znaczeniu potężną strukturą o wielkim znaczeniu. Chopinowski mit jest wciąż żywy, wciąż fascynujący, gdyż Polacy nieustannie odnajdują w nim znajome znaczenia i wyznawane wartości. Opozycje binarne, rzecz jasna, ożywiają go; nadają mu dramaturgii i siły. Ileż bowiem trudności musiał pokonać Chopin, aby sięgnąć *ad astra* i znaleźć się w panteonie najwybitniejszych tego świata? Jak okrutnie obeszła się z nim natura (choroba) i kultura (sytuacja społeczno-polityczna)?

Dlaczego natomiast Chopin jest postacią anomalną? Usiłując odpowiedzieć na to pytanie, można posłużyć się taką chociażby opozycją binarną, jak kobiecość *versus* męskość. Chopinowska estetyka, urokliwość, finezyjność, lekkość, delikatność, nieskazitelność itp. wpisują się w usankcjonowane społecznie i uwarunkowane kulturowo koncepcje kobiecości⁶. Kobiecość, choć wywołuje szereg pozytywnych konotacji, nie jest postrzegana jako jednoznacznie dobra. Kobiecość to również słabość, zmienność, kapryśność, rozrzutność itp. Chopin nie jest jednak wyłącznie kobiecy. Mężnie zmagą się z chorobą; jest „zuchwałym introwertykiem”⁷, samotnym geniuszem, cichym bywalcem salonów; kocha kobiety i jest przez nie kochany. Ze swoim „hermafrodytyzmem” sytuuje się więc niejako pomiędzy kobiecością a męskością⁸. Jest arbitrem przewyciężającym aporie, przybliżającym przeciwstawne kategorie, niosącym nadzieję na pokonanie dzielących je różnic.

⁶ Margaret Tilly jest zdania, że osobowość kompozytora odciska piętno na tworzonej przez niego muzyce, co pozwala przesądzać o przewadze obecnych w niej pierwiastków męskich bądź żeńskich. W muzyce Chopina – zdaniem Tilly – dominują neurotyczne jakości żeńskie (występujące w osobowości mężczyzny), tj. nastrój, stosunek osobisty, pośredniość, sentymentalizm, rytm podporządkowany melodii i harmonii, częsta zmiana emocji, zamiłowanie do zdobnictwa samego w sobie, niewielki dorobek z przewagą krótkich dzieł. Por. A. P. Merriam, *Muzyka jako zachowanie symboliczne*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 269-270.

⁷ Por. A. E. Kemp, *The Musical Temperament. Psychology and Personality of Musicians*, New York 1996, s. 50.

⁸ D. Carew, *Victorian attitudes to Chopin*, [w:] *The Cambridge Companion to Chopin*, red. J. Samson, Cambridge 1992, s. 227.

Zupełnie inaczej pojmuje mit Roland Barthes⁹. Jako semiolog Barthes twierdzi, że znaki funkcjonują na trzech poziomach sygnifikacji (oznaczania). Poziom pierwszy – poziom denotacji – ujawnia oczywisty, zdroworozsądkowy związek pomiędzy elementem znaczącym i znaczonego znaku, pomiędzy znakiem i jego korelatem (odpowiednikiem). Hasło „Chopin” denotuje polskiego kompozytora i pianistę żyjącego w XIX wieku, twórcę polonezów, mazurków, nokturnów, ballad, koncertów itd. Naturalnie, nie każdy zwróci uwagę na wszystkie te znaczenia. Jeden podsumuje Chopina jako wybitnego polskiego kompozytora; inny przypomni jeszcze scherza, *Fantazję A-dur* na tematy polskie czy 19 pieśni polskich na głos z fortepianem. Zasadniczo jednak znaczenie denotatywne będzie w obu przypadkach takie samo. Porządek drugi z kolei – porządek konotacji – wynika z reakcji na znak. Jest niejako efektem zderzenia znaku z emocjami jego odbiorców, wartościami kulturowymi, którym hołdują. W ten oto sposób rodzą się określone subiektywne konotacje o wymiarze nie tylko indywidualnym, ale i społecznym.

Z łatwością można stwierdzić, że Chopin jest postrzegany przez Polaków w bardzo szczególny sposób. Nie znaczy to, że rozpowszechniony jego obraz jest obrazem z gruntu fałszywym. Konotacja nie jest pozbawiona wymiaru ikonicznego; ma jednak charakter arbitralny i serwilistycznie ulega dyktatowi panującej kultury. Fakty konotatywne nie są jednak tożsame z faktami denotatywnymi. W drugim porządku bowiem odbiorca znaku ulega wpływowi nie tylko tegoż znaku, ale i dokonanej uprzednio subiektywnej jego interpretacji.

W drugim porządku sygnifikacji znak funkcjonuje jednak nie tylko jako konotacja związana z formą jego prezentacji, ale i jako mit. Mit, podług Barthes’a, „to opowiadanie, w którym dana kultura tłumaczy i przez który rozumie pewne aspekty rzeczywistości lub natury. [...] to kulturowy sposób myślenia o czymś, sposób konceptualizowania i rozumienia. [...] Jeśli konotacja stanowi drugorzędne znaczenie elementu znaczącego, mit stanowi drugorzędne znaczenie elementu znaczonego”¹⁰. W krainie mitu Chopin prezentuje się jako postać niezwykła; żarliwy patriota; piewca i ambasador polskiej kultury; indywidualista i geniusz bezgranicznie oddany sztuce; tajemniczy, uduchowiony, introwertyczny twórca; natchniony kochanek; udręczony koryfeusz okupujący chorobą i cierpieniem swą wielkość; artysta pozostający niejako na uboczu, nie do końca zrozumiany¹¹.

⁹ Na temat koncepcji mitu według R. Barthes’a zob. Barthes, *op. cit.*, s. 237-296; Fiske, *Television Culture...*, s. 131-135; J. Fiske, J. Hartley, *Reading Television*, Londyn 1978, s. 40-47; Danesi, *op. cit.*, s. 157-158; Baldwin, Longhurst, McCracken, Ogborn, Smith, *op. cit.*, ss. 54, 56-57, 73-78.

¹⁰ J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. Aleksandra Gierczak, Wrocław 2003, s. 116.

¹¹ Por. M. Golka, *Socjologia kultury*, Warszawa 2008, s. 281-282.

Podkreślane przez Barthes'a naturalizowanie historii przez mit wynika z jego społecznej funkcji. Mit jest wytworem określonej klasy społecznej, która w określonym momencie historycznym poprawiła i umocniła swój status społeczny, roszcując sobie pretensje do bycia jedynym depozytariuszem jedynie słusznych wartości. Mit opowiada historię owej klasy społecznej w sposób jednak jak najbardziej dla niej korzystny, przez co ją legitymizuje i naturalizuje. Jednocześnie jednak maskuje wiele faktów socjopolitycznych. W sferze socjopolityki bowiem mit działał najsilniej.

Choć natura chopinowskiego mitu wydaje się jak najbardziej niewinna, to historia, którą ów mit naturalizuje, już taka nie jest. Chopinowski mit zawsze służył interesom społecznym i ekonomicznym klasy średniej. Sprawiał, że potwierdzała ona swoją uprzywilejowaną pozycję społeczną, wzmacniała swój prestiż. Dziewiętnastowieczna burżuazja odznaczała się umysłowym i materialnym rozwojem. Hołdując idealizmowi, apolityczności, intelektualnej niezależności, krzewiła swoje gusty, mody, smaki. Pragnęła przewodzić duchowo i materialnie¹². Derek Melville, dokonując przeglądu angielskojęzycznych biografii Chopina, stwierdza, że

„[...] chociaż pod względem czasowym jest on nam stosunkowo bliski, a jego życie jest dobrze udokumentowane, obraz, jaki z zadziwiającą uporczywością wyłania się z tych książek jest najczęściej nieścisły i zwichrowany. Od samego początku Chopin był na łasce wiktoriańskich, którzy zrobili wszystko, by wpleść go w swój własny wizerunek, by pokryć «reminiscencjami» z pierwszej ręki, sfabrykowanymi na ogół jakieś trzydzieści lat później. Dostosowali go do ich wyobrażenia o tym, co «właściwe i stosowne», a i «zdrowe». Jeżeli nie udawało im się tego osiągnąć, krytykowali go za niedostosowywanie się do ich standardów. Ten proces był kontynuowany w dwudziestym stuleciu i – ze smutkiem trzeba przyznać – niektóre z ostatnio wydanych książek wciąż prezentują wypaczony obraz kompozytora»¹³.

Przejmowanie Chopina przez polską klasę średnią było równie przemożne. Zofia Chechlińska przypomina o rozpowszechnionej w środowiskach mieszczańskich modzie na Chopina.

¹² A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t. 2, przeł. J. Ruszczycówna, Warszawa 1974, ss. 5, 12, 67, 82, 86, 88, 90, 103, 105, 180.

¹³ D. Melville, *Chopin. A Biography, with a Survey of Books, Editions and Recordings*, Hamden, Connecticut 1977, s. 65.

„Prasa w tym czasie – pisze Chechlińska – utyskiwała na «manię popisywania się Chopinem» i rozpowszechnione w salonach «tortuowanie Chopina». Postrzeganie Chopina przez pryzmat narodowych sentymentów stało się modne; każda dobrze wychowana panienka miała obowiązek grać utwory Chopina”¹⁴.

Owe zjawiska dyskutowania i monopolizowania kompozytora następująco podsumowuje Jim Samson:

„Nie ulega wątpliwości, że pod koniec XIX wieku muzyka Chopina padła ofiarą zawłaszczenia. Była poufnym przekazem; ikoną; narzędziem kulturalnej, a nawet politycznej, propagandy; towarem”¹⁵.

Mity – zdaniem Barthes’a – nieustannie ewoluują w kulturze. Chopinowski mit jednak, jak się zdaje, odznacza się dużą stabilnością historyczną. Nic nie wskazuje na to, aby w najbliższym czasie miał utracić swój „naturalny” status. Choć krzewiony przez określone środowiska jest zdecydowanie mitem dominującym, to posiada również swoje antymity. Za przykład niech posłuży tu kwestia szeroko rozumianej polskości Chopina. Owa polskość była od samego początku silnie apologetyzowana¹⁶, co – jak przypomina Zofia Chechlińska – znacząco wpłynęło na odbiór muzyki Chopina¹⁷. Wertując rozliczne jego biografie, można dość często natknąć się na ustępy traktujące o duchu polskiego narodu zaklętym w muzyce Chopina. Oto przykład:

„Kiedy po opuszczeniu kraju na zawsze – a miał wtedy zaledwie dwadzieścia lat – Chopin zasiadał do fortepianu, by komponować swoje etiudy, mazurki, polonezy lub preludia, niezależnie od tego czy działo się to w Paryżu, Nohant, czy na Majorce, zapewne wyobraźnia taki właśnie pod-

¹⁴ Z. Chechlińska, *Chopin Reception in Nineteenth-Century Poland*, [w:] *The Cambridge Companion to Chopin*, red. J. Samson, Cambridge 1992, s. 212.

¹⁵ J. Samson, *Chopin*, New York 1977, s. 289-290. Z kronikarskiego obowiązku warto odnotować, że na zupełnie innym sztafetu – bynajmniej nie burżuazyjnym – łopotał Chopin w wieku XX, w czasach PRL-u. Robert Losiak przypomina, że chopinowski mit w wersji peerelowskiej, skomponowany z elementów ludowo-narodowych (mazurki, polonezy), rewolucyjnych (*Etiuda c-moll* op. 10 nr 12) i ceremonialnych (koncerty), marginalizował „tę część dorobku kompozytora, która nawiązywała do mieszczańskich, salonowych tradycji doby romantyzmu, ukazującą wizerunek Chopina sentymentalnego, błyskotliwego czy np. neurotycznego – nade wszystko pozbawionego narodowej «skazy»”. R. Losiak, *Pejzaż muzyczny Peerelu*, [w:] *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*, red. S. Bednarek, Wrocław 1997, s. 201.

¹⁶ A. Zwoliński, *Dźwięk w relacjach społecznych*, Kraków 2004, s. 262.

¹⁷ Chechlińska, *op. cit.*, s. 216.

suwała mu obraz – rozległa mazowiecka równina, przez którą prowadziła droga do kraju lat dziecińczych i młodzieńczych – daleka i tylko w marzeniach możliwa... Wpatrzony w wizję przeszłości, wsłuchany w echa piosenek zasłyszanych po wioskach, podczas żniw czy dożynek, w tony kapeli różniących od ucha do ucha po karczmach i na weselach lub w pieśni kołędników brnących przez śnieg, z gwiazdą na kiju, do chat drzemiących nocą w zimowym uśpieniu – przekładał na język muzyki fortepianowej ducha swego narodu, przejawiającego się w pieśni ludowej, z całą jej poezją i szerokim tchnieniem, przesyconej umiłowaniami wolności. I chociaż wiedział, że twórcom tych pieśni przychodziło nieraz, tak jak tym wierzdom stać z pochylonymi ramionami, zawsze wierzył i wiare tę wyraził w swoich dziełach, iż przyjdzie czas, gdy rozprostują je jak skrzydła do lotu. Gdyby Chopin nie znał dobrze swego kraju ojczystego – jego pejzaży i przyrody, historii i obyczajów, pieśni i muzyki – nie stworzyłby dzieł, które stanowią dziś nie tylko prawdziwe klejnoty polskiej muzyki, ale uznane zostały za najcenniejsze skarby kultury ogólnoludzkiej¹⁸.

Mit szeroko rozumianej polskości Chopina posiada jednak również swój antymit, który tę polskość nie tyle podważa, ile ujmuje w nawias. Zdaniem na przykład Jima Samsona, polskość Chopina nie jest tak jednoznaczna, jak mogłoby się wydawać. Niekwestionowaną czynią ją głównie apokryficzne historie, jak ta o wywiezionej przez Chopina z Warszawy urnie z polską ziemią. Wszak wiadomo, powiada Samson, że kompozytor mógł powrócić do swojej ojczyzny już w roku 1833, kiedy to car wydał pierwsze amnestie; wiadomo też, że Chopin nie czuł się najlepiej w środowisku żarliwych narodowców zrzeszonych w Polskim Towarzystwie Literackim w Paryżu, i że nie podjął walki o polską sprawę w sposób najbardziej dla kompozytora jawny, tj. poprzez pisanie oper i poematów muzycznych. Zderzając raczej narodowy materiał muzyczny z wyrafinowanymi europejskimi technikami kompozytorskimi, dokonał fuzji nacjonalizmu z modernizmem. W przeciwieństwie do Stanisława Moniuszki był bardziej światowy niż polski¹⁹.

Z kolei Andrzej Żuławski – reżyser, twórca nader oryginalnego fabularnego filmu o Chopinie – pytany w jednym z wywiadów o polskość Chopina, wypowiada się następująco:

„Przecież nie jest prawdą, że Chopin podsłuchiwał, jak u Aleksandra Forda [twórcy filmu *Młodość Chopina* (1952) – przyp. M. B.], że chłop gra

¹⁸ Z. Jeżewska, *Chopin w kraju rodzinnym*, Warszawa 1985, s. 6.

¹⁹ J. Samson, *Myth and reality: a biographical introduction*, [w:] *The Cambridge Companion to Chopin*, red. J. Samson, Cambridge 1992, s. 6.

na fujarce, i z tego tworzył. [...] Chopin wymyślił folklor polski, którego nie ma i nigdy nie było. To, co my dzisiaj uważamy za polskie, to nie jest polskie, to jest chopinowskie. Jeżeli pan zada sobie trud i przejrzy Kolberga, to wszystko, co on wyłapał, jeżdżąc latami po Polsce i zbierając folklor polski, nie ma nic wspólnego z Chopinem. Folklor polski jest oparty na dysonansach bardzo bliskich pentatonice, folklor polski pan usłyszysz u Szymanowskiego dopiero tak naprawdę, a nie u Chopina. Czyli to jest człowiek, który w ogóle stworzył jak gdyby całą muzykę do dzisiaj uchodzącą za rdzennie, typowo i wyjątkowo polską. I to mnie właśnie zachwyciło, bo gdyby to było takie proste, że tu usłyszał fujarkę i napisał mazurka...²⁰

Dominujący chopinowski mit pozostaje jednak niezagrożony, jako że towarzyszące mu antymity są słabe i w zdecydowanej mniejszości. Wizerunek Chopina jako kosmopolity, neurotyka czy rozrzutnego fircyka bynajmniej nie zadołował się w polskiej kulturze. Wspomniana uprzednio stabilność historyczna chopinowskiego mitu wynika natomiast z faktu, że zawsze nawiązuje on w jakiś sposób do potrzeb i wartości polskiej kultury, której jest częścią.

W trzecim wyróżnionym przez R. Barthes'a porządku sygnifikacji – porządku symbolicznym – znak przechodzi w symbol, który przez używanie i na mocy konwencji zaczyna oznaczać coś innego, niż oznaczał pierwotnie. Chopin staje się tu alegorią muzycznej doskonałości (nagrody muzyczne *Fryderyki*), romantycznego uniesienia (sprzedawane w drugorzędnych galeriach kiczowate obrazy przedstawiające na przykład fortepian z leżącymi na nim czerwonymi różami i tomem Chopinowskich *Nokturnów*) czy elegancji i dobrego smaku (chopinowski *incipit* muzyczny w telewizyjnej reklamie mebli *Kler*).

Koncepcje mitu C. Lévi-Straussa i R. Barthes'a dzieli szereg różnic. Barthes pojmuje mit jako opowiadanie, które choć przekazuje w sposób jawny pewne znaczenia, to skrywa swoją prawdziwą, tj. mityczną, naturę, skutkiem czego owe znaczenia naturalizuje, przedstawia jako jedynie prawdziwe społecznie i historycznie. Lévi-Strauss z kolei nie ma wątpliwości co do jawności mitycznego charakteru mitu. Jest natomiast przekonany, że jego znaczenia pozostają dla ludzi ukryte. Poza tym, o ile Barthes pozostaje na stanowisku, że mity służą interesom i upowszechniają wartości dominującej klasy społecznej (burżuazji), o tyle Lévi-Strauss utrzymuje, że wyrażają one uniwersalne dla różnych społeczeństw i ca-

²⁰ P. Kletowski, P. Marecki, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej* [wywiad-rzeka], Warszawa 2008, s. 388. Z folklorystycznym mitem związanym z „narodowym” charakterem mazurków rozprawia się w jakimś sensie również Barbara Milewski (zob. B. Milewski, *Chopin and Folk Music*, [w:] *Chopin and his Work in the Context of Culture*, vol. 1, red. I. Poniatowska, Kraków 2003, s. 464-474).

łej ludzkości sprzeczności. Koncepcja mitu Barthes'a jest zdecydowanie historyczna – mit jest tu produktem współczesnego kapitalistycznego społeczeństwa. Z kolei koncepcja Lévi-Straussa jest ze wszech miar ahistoryczna – mit powstaje w ludzkim umyśle, jest więc uwarunkowany biologicznie.

Mimo to, obydwie koncepcje posiadają również pewne punkty wspólne. Są to koncepcje strukturalistyczne, w świetle których mit jawi się jako metanarracja zawierająca lub zapożyczająca pewne ogólniejsze znaczenia. Mechanizm mitotwórczy w obu koncepcjach wprowadzają w ruch metafory i metonimie²¹. Mitotwórcze znaczenie metafor i metonimii staje się czytelne, jeśli pamięta się, że „bez względu na rodzaj medium, opisywać rzeczywistość można tylko za pomocą znaków, a te oprócz znaczeń czysto referencyjnych, denotacji, posiadają różnorakie konotacje, które zabarwiają opis ocenami, emocjami, treściami symbolicznymi. Poza tym łączenie znaków uruchamia procesy generowania znaczeń najwyższego rzędu – znaczeń mitycznych”²².

Metafora sprowadza się do zastępowania czegoś nieznanego (sedna) znanym określeniem (nośnikiem), co wywołuje swoistą transpozycję skojarzeniową, polegającą na nadaniu sednu cech nośnika. Metafora funkcjonuje przede wszystkim w poezji, choć wykorzystuje się ją również w mowie potocznej (tam zresztą działa często najsilniej, gdyż nie ujawnia się jako metafora, lecz jako naturalna, zdroworozsądkowa konstatacja).

Wielki polski poeta Cyprian Kamil Norwid na przykład w następujący sposób pisze o Chopinie w jego *Nekrologu*:

„Umiał on najtrudniejsze sztuki zadanie rozwiązywać z tajemniczą biegłością – umiał bowiem zbierać kwiaty polne, rosy z nich ani puchu nie otrząsając najłżejszego. I umiał je w gwiazdy, w meteory, że nie powiem: w komety, całe świecące Europie, ideału sztuką przepromieniać. Przezeń Ludu polskiego porozrzucane łyzy po polach w dyjademie ludzkości się zebrały na dyjament piękna, kryształami harmonii osobliwej. To jest – co największego sztukmistrz może uczynić, i to uczynił Fryderyk Chopin”²³.

W przedstawionym fragmencie roi się od plastycznych, obrazowych, uczuciowych metafor. Czytelne są tu analogie pomiędzy wykorzystywaniem polskiego folkloru muzycznego do komponowania wybitnych dzieł muzycznych na euro-

²¹ Por. R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka 1. Wybór pism*, Warszawa 1989, s. 169-175; H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa 1956, s. 182-204.

²² M. Mrozowski, *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Warszawa 2001, s. 295. Chopina można poznawać za pośrednictwem muzyki; jego sylwetkę natomiast przedstawiają rozmaite przekazy masowe, które nigdy nie są czyste i obiektywne, a zawsze zapośredniczone.

²³ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 6, oprac. J. W. Gomułicki, Warszawa 1971, s. 251.

pejskim poziomie a „przepromienianiem zebranych kwiatów polnych w komety całej świecącej Europie”; pomiędzy wyrażonym za pośrednictwem skomponowanej wspaniałej muzyki żalem polskiego patrioty a „zebranymi na dyjament piękna Ludu polskiego porozrzucanymi łzami”. Pozwalają one Norwidowi porównać ostatecznie Chopina do „największego sztukmistrza”, a więc czarodzieja, maga, cudotwórcy.

Metonimia z kolei sprowadza się do oznaczania całości za pomocą fragmentu poprzez łączenie podobnych znaczeń. Pokrewne temu, co oznaczają, metonimie do złudzenia przypominają „naturalne” indeksy. Wybór fragmentu oznaczającego całość zawsze jednak dokonywany jest arbitralnie, skutkiem czego metonimia nie jest odbierana jak metonimia, lecz jak naturalny indeks. O ile metafora wydaje się typowa dla poezji, o tyle metonimia dominuje w powieści.

Karol Szymanowski, w swojej poświęconej społecznej roli muzyki rozprawie *Wychowawcza rola kultury muzycznej*, w następujący sposób opisyje *casus* Chopina:

„Istotnie, w tym jedynym chyba przypadku można by – być może – mówić o nieoczekiwanej, łaskawej interwencji jakiejś siły wyższej, bowiem wzrósł on nagle, jak fantastyczny, niewysłowionej piękności kwiat na szarym, beznadziejnym ugorze naszego ówczesnego życia. Był on istotnym darem niebios, zesłanym nam w najcięższej godzinie niedoli. Wziął na swe wątłe barki olbrzymi trud stworzenia muzyki polskiej i pełnił go sam, własnymi rękoma, nie odziedziczył bowiem nic po nikim, wzrósł w próżni i tak do dziś dnia pozostał jako wyniosła samotna kolumna. Jest istotnie coś czarodziejskiego w tym fakcie, iż zjawił się on nagle w chwili, gdy był nam historycznie najbardziej potrzebny. Bowiem – brzmi to być może paradoksalnie – właśnie o jego politycznej roli chcę tu mówić: z dala od kraju, skazany na dozgonne przebywanie w obcym, chociaż – na szczęście – rozumiejącym jego wielkość środowisku, był on zapewne największym Ambasadorem Polski, jaki kiedykolwiek istniał – Ambasadorem, który przez całe stulecie, najpiękniejszym i zrozumiałym dla wszystkich językiem mówił całemu światu o naszej niezłomnej woli życia, zadając kłam posępnym pogłoskom o nieodwoławnej, ostatecznej katastrofie. Wszędzie docierało to Imię, wieszycie związane z imieniem Polski. Ileż to milionów ludzi, na najdalszych krańcach oceanów, dowiadywało się o jej tragicznym a jednak nieugiętym istnieniu tylko i jedynie być może dzięki tej niewysłowionej lecz wyśpiewanej, najpiękniejszej w świecie Apologii!”²⁴

²⁴ K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, wydanie piąte, Warszawa 1984, s. 12-13.

W powyższym fragmencie można doszukać się szeregu metonimii. I tak, z perspektywy literackiej patrząc, „najcięższa godzina niedoli” oznacza niechybnie okres zaborów, „Imię” – Fryderyka Chopina, a „świat” – mieszkańców wszystkich kontynentów. Perspektywa językowa z kolei – zgodnie z metonimiczną zasadą *pars pro toto* – każe dostrzegać za „Ambasadorem Polski” problematykę pozycji kraju na arenie międzynarodowej, za „Apologią” – wątek patriotyzmu, zaś za „trudem stworzenia muzyki polskiej” – kwestię stanu polskiej kultury.

Choć wywołujące konotacje metafory przyczyniają się do potęgowania wizji surrealistycznych, zaś konkretyzujące myśli metonimie przesadzają o realistycznym charakterze przedstawień, to poprzez oświetlanie jednych kwestii a skrywanie innych, zarówno metafory, jak i metonimie, nasycają przekazy znaczeniami symbolicznymi i tym samym przekształcają je w mity lub do mitów odsyłają. Budują bowiem mitotwórczy dyskurs.

Prezentowana w rozmaitych mediach masowych opowieść o Chopinie nie ma charakteru jedynie kronikarskiej relacji z życia i twórczej pracy znakomitego polskiego kompozytora, ale jest również, a może przede wszystkim, opowieścią mityczną upowszechniającą wyidealizowany obraz Polaka i polskiego narodu. W tym sensie chopinowski mit ma swe źródło w niezbywalnej człowiekowi ambiwalentnej potrzebie zarówno wiernego odtwarzania rzeczywistości, jak i symbolicznego jej kreowania. Naukowe monografie typu *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans* Mieczysława Tomaszewskiego²⁵ czy *Chopin. Życie i droga twórcza* Tadeusza A. Zielińskiego²⁶ nie są więc tym samym, co beletryzowane biografie typu *Chopin* Jarosława Iwaszkiewicza²⁷, *Kształt miłości* Jerzego Broszkiewicza²⁸ czy *Fryckowe lato* Teodora Goździkiewicza²⁹. Podobnie dokumentalne filmy o Chopinie, usiłujące odtwarzać możliwie najwierniej pewne fakty, nie są tym samym, co filmy fabularne – reżyserskie wariacje na temat Chopina. Mimo to, większość przekazów masowych, odwołując się zarówno do reprodukcji rzeczywistości, jak i kreacji symbolicznej, w jakimś sensie łączy te dwa porządki. Jako że wyabstrahować je potrafi jedynie specjalista (choć też nie do końca), ich amalgamat jest materiałem mitotwórczym najlepszej jakości³⁰.

Ilość przekazów masowych o Chopinie³¹ świadczy o tym, że media z upodobaniem eksploatują chopinowski mit, który opowiada o heroicznym postawach

²⁵ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998.

²⁶ T. A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1993.

²⁷ J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, Kraków 1955.

²⁸ J. Broszkiewicz, *Kształt miłości*, t. 1-2, Warszawa 1950-1951.

²⁹ T. Goździkiewicz, *Fryckowe lato*, Warszawa 1968.

³⁰ Por. W. Smialek, *Frédéric Chopin. A Guide to Research*, New York 2000, s. 23.

³¹ Zob. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 750-753.

człowieka zmagającego się z okrutną dla jego ojczyzny sytuacją, ze swoim geniuszem, chorobą, przymusową emigracją, „pragnieniem miłości”. Naturalnie, media zwykle nie tylko dramatyzują i koloryzują tę opowieść, ale i ją mistyfikują; eksplorują przede wszystkim tkwiące w niej, choć w istocie marginalne, wątki ogólnoludzkie; posługują się językiem maksymalnie przemawiającym do odbiorców. Chopin ściera się więc z iście demonicznymi siłami, które muszą zostać napiętnowane (zaborca, choroba, samotność, niezrozumienie itp.). Już więc sam ten sensacjonalizm, który czerpie swą siłę z wywoływania silnych emocji, czyni Chopina bohaterem mitycznym.

Mając na uwadze koncepcje mitu Lévi-Straussa i Barthes'a, i koncentrując się na tym, co je łączy a nie dzieli³², a jednocześnie nie zapominając o współczesności i polskich realiach, można pokusić się o zdiagnozowanie znaczenia chopinowskiego mitu. W polskiej kulturze Chopin funkcjonuje jako symbol, który ilekroć się pojawia, tylekroć przywołuje utrwalony mit. Mityczne znaczenie Chopina jest wynikiem konwencjonalizacji. Od dawien dawna bowiem jest on prezentowany w mediach w określony sposób.

Chopinowski mit koresponduje, rzecz jasna, najsilniej z mitem wielkiej muzyki afirmującym duchowe wartości intelektualnej elity. W tym sensie nadaje kształtu polskiej kulturze muzycznej; konserwuje dominujący w niej system przekonań; stanowi niezwykle istotny element tła dla wszelkich działań zmierzających do zachowania wysokiej kultury muzycznej. Poza tym, determinuje w dużym stopniu podtrzymywany przez polskie elity kulturalne od XIX wieku kulturalny dyskurs (a jednocześnie przez owy dyskurs jest warunkowany).

Ale to nie muzyka przesądza o wyjątkowej pozycji Chopina w polskiej kulturze. Zaskakujący fakt rozpoznawania, uznawania i doceniania Chopina przez Polaków, przy jednoczesnym braku zainteresowania jego twórczością, wynika poniekąd z wysmakowanego charakteru tejże twórczości, która dostarcza estetycznej satysfakcji głównie specjalistom i koneserom. Polacy więc, z jednej strony, zawierają niejako „na słowo” owym specjalistom i koneserom, zaś z drugiej – poddają się z lubością oddziaływaniu chopinowskiego mitu. Nie oznacza to oczywiście, że pod urokiem tegoż mitu nie bywają również wspomniani specjaliści i koneserzy (chopinizacja polskiej kultury muzycznej); społeczna geografia chopinowskiego mitu nie zna granic. Ci ostatni wszakże dostrzegają efektywność mechanizmu mitotwórczego raczej w wynoszeniu Chopina na ołtarze, niż w upowszechnianiu jego muzyki.

³² Warto podkreślić, że obydwie koncepcje pozwalają dociekać, jakim wartościom hołdują społeczeństwa, jakich rzeczywiście grup społecznych są to wartości, i czemu służy ich dysseminacja. Pozwalają więc w istocie na przyjrzenie się organizacji współczesnych społeczeństw.

Chopin ze swoją historią doskonale wpisuje się w pewien wyobrażony obraz polskiego narodu – wspólnoty zjednoczonej nie tylko wspólnym terytorium, ale i wspólną historią i kulturą. Tożsamość narodową kształtuje przede wszystkim narracja. To właśnie opowieści – m.in. o wielkich Polakach – konstytuują wyobrażony obraz polskiego narodu. W tym sensie chopinowski mit jest sakralną balladą, która odwołuje się do tego wszystkiego, co konstytutywne dla polskiego narodu; definiuje polskość; wciąż daje Polakom powody do dumy w kontekście transkulturowej rywalizacji. Jeśli bowiem istotnie, jak twierdzi Andrzej Chodubski, typowe dla polskiego narodu są postawy romantyczne (m.in. afirmowanie patriotycznych zrywów, wielbienie bohaterów, patriotów, postaci charyzmatycznych i tajemniczych), wiara w martyrologię jako znak przeznaczenia, a jednocześnie otwartość na świat, przywiązanie do zachodnioeuropejskiego dziedzictwa, respektowanie narodowych symboli³³, to chopinowski mit odkrywa w jakiś sposób prawdę o Polakach. Zdradza za czym tęsknią, jakim hołdują wartościom itd.

W chopinowskim micie można się też dopatrzeć wątków kosmologicznych i eschatologicznych. Z jednej strony bowiem mamy postępujący proces rozkładu kultury, której patronuje Chopin właśnie, z drugiej zaś – przerażającą wizję kulturalnej pustyni spustoszonej merkantylizmem i karnawalizacją. Chopin ucieleśnienia zatem ideały piękna, dobra, mądrości, i przestrzega niejako przed ich utratą. Chopinowski mit, będący formą myślenia symbolicznego, wrośnięty w system społecznie podzielanych zbiorowych idei, postaw, stereotypów, stanowi swoistą aksjologiczną busolę; stabilizuje działania Polaków zarówno w sferze kultury, jak i poza nią. Chopin jest zatem jednym z tych niewielu rodzimych przewodników, którzy wskazują narodowi polskiemu „właściwą” drogę³⁴.

Jako że struktury mityczne, co podkreśla Ernst Cassirer, są stale obecne w ludzkim myśleniu³⁵, chopinowski mit wpływa na rozumienie całościowo pojętej polskiej kultury. Oddziałuje wciąż na szereg podejmowanych w jej ramach działań, i tym między innymi sposobem jest stale reprodukowany. Do chopinowskiego mitu odwołuje się wiele podmiotów; tkwi w nim bowiem pewna powszechnie nieuświadomiana kulturowa siła, która bynajmniej nie rodzi się z intelektu. Chopina można oczywiście postrzegać w sposób racjonalny, ale to nie

³³ A. Chodubski, *Tradycyjne wartości polskiej kultury politycznej a znaki cywilizacyjne współczesnych wyzwań globalnych*, [w:] *Poziomy aktywności Polaków w środowisku międzynarodowym*, red. T. Łoś-Nowak, A. Dudek, Legnica 2002, s. 132-146.

³⁴ Mity eksplikują otaczający człowieka świat, sankcjonują ustalony porządek społeczny, indykują wzorce postępowania. Funkcjonują więc nie tylko jako teoria wyjaśniająca pewien stan rzeczy, ale i jako ideologia wskazująca na pożądany stan rzeczy.

³⁵ Cassirer, *op. cit.*, s. 144.

racjonalizm stanowi *raison d'être* chopinowskiego mitu, ale emocje³⁶, i to emocje niemal zawsze pozytywne. Dlatego m.in. jest on silnie eksploatowany w komunikacji społecznej. Tworzy bowiem dla niej niezbędny kontekst, tło, ramy odniesienia; jest szczególną suprastrukturą, która oddziałuje na sposób myślenia nie tylko o muzyce, ale i o wielu innych obszarach życia.

Organizacje eksploatujące wizerunek Chopina, firmy inkrustujące nim swoje produkty starają się ucieleśniać chopinowski mit, budzić określone łańcuchy skojarzeń, przywoływać zestawy zestereotypizowanych idei. Oczywiście zawsze chodzi tu o wywołanie pewnych reakcji typu zachęcenie do zakupu, do skorzystania. Chopin jako patron szkoły muzycznej, lotniska, dworca kolejowego, stacji radiowej czy element strategii marketingowej przedsiębiorstwa ma skłaniać potencjalnego klienta do zajęcia pozytywnej postawy, zachęcić do skorzystania z oferty, usług, skłonić do zakupu. Chopinowska ikona jest znakomitą tarczą osłaniającą przed rynkowymi niebezpieczeństwami. Problemy pojawiają się wówczas, gdy naraz rozbrzmiewa dysonans pomiędzy jej świetnością a mizérią tego, co promuje.

Utylizowany w rozmaity sposób chopinowski mit z jednej więc strony sakralizuje profaniczne obszary ludzkiego życia, sublimuje rzeczywistość, ulirycznia i uromantycznia zaspokajanie prozaicznych potrzeb; zaś z drugiej – sam ulega sekularyzacji, odczarowaniu, podeptaniu. Wciągnięty w merkantylną grę, potraktowany instrumentalnie, ulega wulgaryzacji. Genetycznie niejako przypisane mu funkcje zostają wówczas zawieszane.

Podsumowując, w polskiej kulturze Fryderyk Chopin funkcjonuje raczej jako głęboko zakorzeniony w psychice Polaków archetyp romantycznej polskości, ucieleśniony w wyjątkowym micie, niż jako wybitny, ponadczasowy kompozytor powszechnie rozumiany i podziwiany. I ten jego status wydaje się jakoś przedziwnie trwały. Wszak wciąż aktualnie brzmią dziś słowa wybitnego krytyka muzycznego Józefa Keniga wypowiedziane już przeszło sto pięćdziesiąt lat temu:

„Chopin jest dla nas jeszcze więcej muzyką przyszłości jak terażniejszości, [...] niemało jeszcze czasu minie, nim zrozumianym, nim uczutym będzie tak powszechnie, jak powszechnie go wielbią. W pochwałach tych wiele jest dobrej woli, mało dobrej wiedzy”³⁷.

³⁶ *Ibid.*, s. 150.

³⁷ J. Kenig, *Z powodu wydania pośmiertnych dzieł Chopina*, „Gazeta Warszawska” 1856, nr 121, [w:] *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939)*, red. S. Jarociński, Kraków 1955, s. 133.

Postscriptum

Dociekając istoty chopinowskiego mitu, autor niniejszego tekstu zdaje się prezentować jako dumny mitolog zrywający mityczną zasłonę skrywającą prawdę o najwybitniejszym polskim kompozytorze. Przekonanie wszelako o możliwości usytuowania się poza rzeczywistością mityczną nie tylko miałyby w sobie coś z donkiszoterii, ale świadczyłyby o niezrozumieniu istoty mitu. Jeśli bowiem, jak twierdzi Roland Barthes, mit jest formą słowną, to autor jest tyleż mitologiem, co mitotwórcą.

SUMMARY

When we take into consideration a plethora of various types of popular publications and mass events (concerts, festivals, recordings, performances) devoted to Fryderyk Chopin and organized in Poland for decades, we can come to the conclusion that this eminent composer is in a way overrepresented in Polish culture. Logic demands that Polish admiration for Chopin should be found in musical sensitivity deeply-rooted in the collective consciousness, or at least in the general enchantment with Chopin's tunes. The reality looks different, however. The Poles are hardly connoisseurs of music who indulge in esthetic pleasures with delight. So what's it all about?

The author suggests that Chopin's unique position in Polish culture stems first of all from the continuing vitality of the Chopin myth. Trying to look into its essence, he refers to two conceptions of myth widespread even today in cultural sciences, i.e. those of Claude Lévi-Strauss and Roland Barthes. It appears that in the light of these conceptions, which place myth in a special way in the sphere of organization of the images of reality, the Chopin myth emerges with extreme clarity.

On the one hand, therefore, the author shows how Chopin fits in the anomaly category overcoming Lévi-Strauss's binary oppositions, while on the other hand, in reference to Barthes, he reminds us about the process, begun already in the 19th century, of the ideological appropriation of Chopin by the bourgeoisie. He also gives examples of splinter tendencies, i.e. anti-myths arising in the dominant Chopin myth. Since both Lévi-Strauss and Barthes appear to share a view that the myth-making mechanism is set in motion by metaphors and metonymies, the author tries to present the working of this mechanism. He therefore quotes parts of Chopin performances both with a poetic and realist nature, thereby seeking to exemplify the mythopoeic discourse. In the Chopin myth the author sees the element that preserves high musical culture, defines Polishness (with its Romantic inclination), sets axiological standards, and also recently – creates the context in which commercial games are played.

The discussion ends with a conclusion that the status of Chopin as an archetype of Romantic Polishness, deeply-rooted in the Polish mind and embodied in a unique myth, appears to be amazingly long-lasting; consequently, Chopin as a timeless composer, widely listened to, understood and admired in Poland, still waits, paradoxically, to be discovered.