

Marta Michalska, *Dźwięki, ludzie i nasłuchiwanie miasta. Wybrane elementy fonosfery Warszawy na przełomie XIX i XX wieku*, Toruń 2024, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, ss. 618

Studium autorstwa Marty Michalskiej, poświęcone dźwiękom Warszawy przełomu dwóch poprzednich stuleci, starannie przygotowane i opublikowane w serii *Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej*, to intelektualna i językowa uczta oraz imaginacyjna podróż akustyczna tyleż dla czytelników profesjonalnych, co amatorów. Dzięki lekturze ci pierwsi zweryfikują zakres i głębię własnej wiedzy (tudzież niewiedzy) o Warszawie końca XIX i początku XX w., ci drudzy zaś zanurzą się w świat rozpoznany bodaj w innych źródłach, tekstach kultury czy opracowaniach historycznych, a przecież wciąż nieznany.

Czytelnik ma przed sobą prawie 600 stron, sześć rozdziałów poprzedzonych obszernym wstępem, bibliografię w czterech językach (z liczniejszą reprezentacją polskiego i angielskiego oraz skromniejszą francuskiego i niemieckiego) zawierającą m.in. ponad 320 opracowań (pozycje z zakresu historii, filozofii, prawa, socjologii, muzykologii, filologii, kulturoznawstwa, psychologii, prasoznawstwa, judaistyki, nauk o sztukach wizualnych, *gender studies*, medycyny, antropologii, etnografii, inżynierii, pedagogiki, teatrologii, ekonomii, materiałoznawstwa itp.). Tekstowi towarzyszą: 66 ilustracji umieszczonych na końcu książki, 14 reprodukcji ogłoszeń prasowych dotyczących fortepianów (jako wkładka w tekście) oraz reprodukcje 40 ogłoszeń prasowych odnoszących się do pozytywek i innych urządzeń grających (w aneksie), a także trzystronicowa tabela porządkująca udokumentowany repertuar wygrywany na katarynkach (w tekście). Książkę wieńczą: indeks osób, konkluzje i podziękowania, wreszcie streszczenie angielskie i spisy (poza bibliografią spis ilustracji).

We „Wstępie” ukazano procedurę poznawczą (nasłuchiwanie — słuchanie), wyjaśniono dynamiczny status dźwięku (jako zdarzenia) w podjętej analizie, jak również przedstawiono podstawowe źródła tekstowe i wizualne (prasa codzienna, dzienniki, wspomnienia, pamiętniki, poradniki, literatura piękna, książki adresowe, plany, taryfy, grafika i malarstwo, ilustracje prasowe, rzeczy — artefakty). Uzasadniono ramy czasowe pracy i zarysowano kompozycję jej treści. Przezornie też zasygnalizowano, czego czytelnik w niej nie znajdzie, a co może stanowić materię wyjściową do dalszych dociekań. Tę część domykają uwagi o języku opracowania. W rozdziale pierwszym, „Nasłuchiwanie historii albo propozycja metody badawczej”, zrekonstruowano historyczne badania nad dźwiękiem wraz z przywołaniem istotnych ustaleń teoretycznych i conceptualnych w tym zakresie (dotyczących m.in. *hearing history*, *auditory culture*, toposów dźwiękowych, *sonic imaginations*, geografii słuchania, dźwięku jako zdarzenia, przestrzennych praktyk słuchania, *soundscape’u*, hałasu, akustemologii). Klarownie i przekonująco zaprezentowano też conceptualizację — w tym cele i założenia — oraz operacjonalizację rozpoznania badawczego, którego efekt stanowi recenzowane opracowanie. Badaczka zdecydowała się rozpatrywać

dźwięki w perspektywie społecznej (nadawanie im różnych znaczeń przez konkretne grupy), politycznej (praktyki władzy odnośnie do regulacji w zurbanizowanym uniwersum dźwiękowym), kulturowej („dźwięków nie można zatem badać w oderwaniu od ich kontekstu” kulturowego, s. 76) oraz historycznej (co obejmuje refleksję zarówno nad dziejowym kontekstem życia codziennego, dynamiką recepcji dźwięków, jak i próbami ich rekonstrukcji). O ile priorytetowymi założeniami ontologicznymi pozostaje dla Autorki ujmowanie dźwięku jako zdarzenia, a zdarzenia dźwiękowego jako pola spotkania/konfliktu, same zaś dźwięki różnicują społecznie grupy (klasy) zamieszkujące w mieście, o tyle kluczowymi zamysłami epistemologicznymi są „słuchanie jako poznawanie-w-działaniu” (s. 81), słuchanie zakotwiczone w danym kontekście, ściśle związane z określonym czasem i miejscem, a także pozycjonowanie „dźwięku jako problemu kulturowego wynikającego z praktyk i percepcji ludzi żyjących w społeczeństwie” (s. 83).

Kolejne rozdziały, od drugiego do szóstego, to pięć partykularyzacji dźwięków obecnych w Warszawie przełomu XIX i XX w. Materia miejska (w tym społeczna, urbanistyczna, gospodarcza, obyczajowa, komunikacyjna, gastronomiczna, wychowawcza, higieniczna, polityczna, artystyczna) niszona jest w nich na wybraną oś akustemologiczną — za każdym razem ucieleśnioną przez typową, acz charakterystyczną postać obecną w historycznym kontekście stolicy bądź tutejszy dziejowy fenomen społeczno-kulturowy. Rozważania *stricte* warszawskie prowadzi Autorka, zaprzęgając do analizy ustalenia konceptualne z rozdziału pierwszego i posiłkując się tezami innych badaczy, niekiedy kontrapunktując dawne realia miasta obserwacjami pozawarszawskich studiów przypadku, często do porównawczej interpretacji włączając zagraniczne egzemplifikacje. I tak w najobszerniejszym rozdziale drugim, „Kataryniarz albo piekielny bohater”, tytułowa postać staje się medium argumentacji, zostaje wyposażona w proveniencję międzynarodową (Paryż, Madryt, Londyn), poznajemy przesłanki jej miejskich wędrówek oraz strategie mieszkańców, by ją przyciągać i odstraszać, jak też poświęconą jej dyskusję na łamach czasopism warszawskich. Odwiedzamy w ślad za kataryniarzem podwórka kamienic stołecznych, a „pozbawiony indywidualnej podmiotowości” jawi się on nam „jako przedmiot lub cel całego wachlarza strategii organizowania fonosfery” (s. 111). Kilku reprezentantów tego fachu poznajemy z imienia i nazwiska (m.in. Zelman Raszyner, Franciszek Wagner, Luka Aramini, Antoni Kolasiński czy Hersz Cyferman) — prawie zawsze to mężczyźni w średnim i starszym wieku, niezadko inwalidzi, lecz „nie można było jednoznacznie określić ich jako żebraków” (s. 124). Bywali postrzegani jako próżniacy, porywacze dzieci, muzyczni edukatorzy i dystrybutorzy dźwięków, spadkobiercy nomadycznych heroldów; czasem także spowinowacano ich z wędrownymi dziadami — poruszającymi się „na pograniczu struktury społecznej”, przemieszczającymi się „pomiędzy społecznościami (od wsi do wsi, od podwórza do podwórza)”, spełniającymi „wielorakie funkcje społeczne” (s. 141). Opowieść o kataryniarzu warszawskim uruchamia również krótką, acz intrygującą narrację o stróżu stołecznym oraz

inicjuje wątek regulacji prawnych determinujących topografię i choreografię miejskich podróży tytułowej postaci. Następnie poznajemy repertuar wygrywany na katarynkach, odnotowany we wspomnieniach i prasie (tabela 1) – wypełniany zwykle fragmentami oper, operetek czy miniaturami na fortepian. Dzieje kataryniarzy stają się dla Autorki asumptem do osobnej refleksji nad muzyczną kulturą Warszawy i przestrzenią uobecniania się muzyki w mieście. „Gra katarynki jako zdarzenie dźwiękowe ukazuje z jednej strony rozmijające się potrzeby soniczne różnych mieszkańców miasta, z drugiej zaś heterogeniczną fonosferę, niedającą się sprowadzić do prostego rozróżnienia kultury tzw. wysokiej i niskiej” (s. 191). Kataryniarz – podobnie jak kolejne postaci generujące dźwięk w sferze publicznej i omówione w kolejnych rozdziałach – jest źródłem hałasu, z którym trzeba walczyć.

Rozdział trzeci, „Fortepian albo plagi domowe”, wprowadza inną uporczywość dźwiękową w Warszawie analizowanego okresu, a mianowicie długotrwałą grę na fortepianie w mieszkaniach kamienic stołecznych. Głównymi protagonistami nie są już mężczyźni, lecz kobiety, a „«huk», «bębnienie», «grzmot», klawisze «uginające się» lub «pękające» pod kobiecymi palcami składają się na soniczny obraz warszawskiego sąsiedztwa kreowany w gazetach” (s. 196). Tym samym fortepian staje się – według cytowanego przez Autorkę Wiktora Gomulickiego – drugim obok katarynki „nieszczęściem naszych czasów, wiodącym za sobą: niedokrewność panien, spazmy mężatek, idiotyzm dzieci, a wreszcie histerie, szał lub nawet [–] wiarołomstwo” (s. 197). Konstatacja pisarza jest w narracji zaczynem do pogłębionych rozważań nad neurastenią, porządkiem klasowym (który jest zaburzany przez dochodzącą zza ściany lub z otwartych okien wielogodzinną grę na fortepianie), fenomenem samego instrumentu (i jego „kuzynów”: klawesynu, klawikordu, fisharmonii) – m.in. jako „obszaru dla kobiety” czy mebla „wskazującego aspiracje społeczne”. „Przede wszystkim jednak fortepian stał się narzędziem organizowania kobietom czasu; miał je uczyć dyscypliny w ramach kontrolowanej rutyny ćwiczeń oraz określał ich miejsce (dosłownie i w przenośni) i rolę osób odpowiedzialnych z jednej strony za zapewnianie przyjemnego czasu wolnego, z drugiej zaś – za moralną kondycję rodziny” (s. 219). Ta gorzka z dzisiejszej perspektywy refleksja jest dla Autorki okazją do rozwinięcia przemyśleń dotyczących ról społecznych kobiet i mężczyzn w Warszawie tamtego czasu. Czytelnik zapoznaje się następnie z płaszczyzną edukacyjno-wychowawczą domowej gry na fortepianie i z jej aspektami wizualno-dźwiękowymi (temu passusowi towarzyszy najszersza bodaj reprezentacja pomieszczonej w książce ikonografii – ilustracje 19–35). Instrument przekonująco zestawiony jest także z innym „sposobem na emancypację kobiety”, tym razem w wymiarze ekonomicznym, czyli z maszyną do szycia, oprócz tego bywa „narzędziem kanalizowania przeżyć” dla kobiet, powiernikiem bohaterek literackich, „dziewczyńskim pamiętnikiem”, sprzętem pozwalającym na „emocjonalną pracę wykonywaną na rzecz rodziny”, wreszcie – „narzędziem budowania relacji międzyludzkich i stałym elementem spotkań w zaufanym gronie” (s. 239–251).

Nie chcąc czytelnika pozbawiać przyjemności własnej eksploracji lekturowej książki Michalskiej, zarysujmy już pokrótce esencję następnych trzech rozdziałów. Otóż rozdział czwarty, „«Kocia muzyka» albo walka o porządek”, to namysł nad fonosferą protestu społecznego przeciwko naruszaniu norm obyczajowych, a nawet politycznych. Tytułowa „kocia muzyka”, praktyka znana szeroko i posiadająca swoje własne określenia w różnych językach europejskich, to — wedle Autorki — deprecjonujące zjawisko kakofoniczne, zatem inna odłona hałasu miejskiego, społeczny rytuał niezgody kierowany przeciwko tym, którzy złamali zasady obowiązujące w społeczności, przejaw agresji i wrogości. Ta praktyka publicznego hałasowania była narzędziem walki politycznej, czego jedną z manifestacji stała się w 1905 r. pieśń *Boże, coś Polskę* („od 40 lat nie śpiewana publicznie w Warszawie”, s. 298), obok której Autorka analizuje także „kamienne milczenie Warszawy” po upadku powstania styczniowego w 1863 r. — bezgłośny i zarazem donośny protest przeciw niewoli. W tej części opracowania „kocia muzyka” — mimo że stanowi *ex definitione* dźwiękowe zanieczyszczenie — funkcjonuje jako „osadzone kulturowo narzędzie protestowania, manifestowania, wyrażania pewnych treści” (s. 301). W rozdziale piątym, „Wędrowcy albo symfonia podwórkowa”, zapoznajemy się z panoramą osobliwych, acz jakże typowych postaci warszawskich, czyli ulicznych handlarzy i domokrażców — z towarzyszącą im sferą dźwięków. Wyłonieni spośród innych licznych bohaterów podwórzy są handlarz starzyzną, kościarka i druciarz. „Maria Dąbrowska uznawała, że podwórka z wielością dźwięków w gęstej zabudowie są właśnie tym, co świadczy o wielkomiejskości Warszawy” (s. 348). Autorka wymienia owe ucieleśnione źródła soniczne, m.in. piaskarzy, szlifierzy, węglarzy, bednarzy, handełesów, lutowników blachy czy sprzedawców cytryn, aby z werwą zrekonstruować na podstawie różnych tekstów kultury tytułową symfonię podwórkową, ową dzienną chronologię zdarzeń dźwiękowych. Rozdział szósty, „Cisza, czyli poszukiwanie”, to intelektualna ekskursja w stronę wytchnienia od publicznej fonosfery warszawskiej, wiodąca do „cichej fonosfery [domu] będącej warunkiem odpoczynku” (s. 371), ale także do ciszy jako wyznacznika dystynkcji klasowej (społecznej). W tej odsonie pracy po raz kolejny udowadnia się też czytelnikowi, że „przeszłe społeczeństwa i ich światy nie były takie ciche, jak mogłoby się wydawać” (s. 379). Autorki rozprawa o ciszy zahacza o myśl higienistyczną (uzdrowiska jako azyle przed hałasem), o dyskurs inżynierski (analiza materiałów i rozwiązań wyciszających warszawskie ulice), o rozważania na temat hierarchii społecznej i ekonomicznej miasta (cisza oznacza prestiż), o wokandę sądową (procesy w sprawie zakłócania spokoju), o dźwiękowy *savoir-vivre*, o fonosferę generowaną przez dzieci, jak również o dzieje fonografu, patofonu i gramofonu oraz zegara mówiącego i pozytywki. Rozdział puentuje transpozycja „milczenia rozumianego jako «bycie uciszonym» w milczenie rozumiane jako «forma protestu»” (s. 462), czego *exemplum* stanowi cisza z okazji odświeżenia Pomnika Adama Mickiewicza w Warszawie w 1898 r.

Recenzowane studium bodaj najpełniej — zważywszy na dotychczasowe piśmiennictwo poświęcone Warszawie i jej audiosferze — mierzy się z tak

obraną i ustawioną problematyką. Rozpoznane dźwiękowe oblicza miasta potraktowano wnikliwie, toteż nie ma mowy o przyczynkowości badawczej w tym względzie. Autorka wiedzie czytelnika przez soniczne meandry stolicy poprzedniego przełomu wieków, cały czas atoli zabierając odbiorcę w krótkie paralelne podróże po innych ośrodkach miejskich. Pomyślana w taki sposób równoległa wędrówka ma nie tylko sens geograficzny, ale także konceptualny, gdyż argumentację osadzono umiejętnie w adekwatnych i frapujących dyskursach interpretacyjnych przypisanych do wielu sfer intelektualnych. Stanowi ona zatem oryginalną, a nawet nowatorską — jak na uprawiane zwykle dziedzinowe pole, zwane varsavianistyką, nie tylko zresztą historyczną — i kompleksową propozycję spojrzenia naukowego na Warszawę. Co więcej, jest solidną realizacją postulatu transdyscyplinarności. W pierwszych pięciu rozdziałach Autorka, mimo iż nazywa analizowane źródła i formy dźwięków w miejskiej przestrzeni publicznej „hałasem”, nie poprzestaje na negatywnej etykietce. Za każdym razem bowiem stara się czytelnika przekonać, że podglebie tegoż „hałasu” może być szlachetne lub wzniosłe (np. emancypacja, wychowanie, walka z opresyjnością polityczną). Tym samym „hałas” zyskuje sens pozytywny. Wszechstronny i trafnie zakorzeniony merytorycznie i metodologicznie namysł nad rewersem zjawisk powszechnie interpretowanych jednoznacznie to nadal rzadkość w piśmiennictwie varsavianistycznym. Recenzowane tutaj przemyslenia Autorki to wciąż *rara avis*.

Książka o dźwiękach Warszawy przełomu XIX i XX stulecia to frapująca wyprawa w głąb czasu, świetnie udokumentowana, przypominająca zapomniane lub odsłaniająca nieznane. To prowadzona ze swadą narracja nie tylko o fonosferze, ale równocześnie o historii kultury i inżynierii miejskiej, o dziejach obyczajowości tyleż warszawskiej, co ogólnourbanistycznej, o drugo- i trzeciorzędnych postaciach procesów i zjawisk społecznych (sportretowanych często w przypisach dolnych, które same w sobie są niezależną opowieścią pełną dopowiedzeń, zastanowień czy anegdot), o historii muzyki *sensu largo* w przestrzeni publicznej, o roli kobiet w dawnym świecie. Studium autorstwa Marty Michalskiej świadczy o wysokich kompetencjach badawczych Autorki, o znajomości Warszawy w wybranym okresie, o umiejętności formułowania refleksji komparatystycznej — zarówno w rejestrze merytorycznym (porównawcze *case studies* — zwłaszcza zagraniczne), jak i metodologicznym (rzetelne osadzenie konceptualizacji i operacjonalizacji w międzynarodowym dyskursie naukowym). Przygodnego czytelnika zrazu może zdziwić objętość konkluzji końcowych (zaledwie trzy strony), ale wnikliwy czytelnik zorientuje się, że nader liczne wnioski i frazy o charakterze wynikowym zawarto na kilkudziesięciu stronach — blisko argumentacji wyjściowej. Każdy z pięciu zasadniczych rozdziałów mógł rozrosnąć się do rozmiaru osobnego woluminu, tym bardziej należy więc pogratulować Autorce, że w objętościowo skończonej narracji odzwierciedliła nieskończone uniwersum dźwiękowe na kanwie wybranych oraz udokumentowanych tekstowo i ikonograficznie elementów fonosfery dawnej Warszawy. Mimo rozmaitego formalnego zapośredniczenia dyskursu — m.in. odczytu dźwięku przez

tekst, lektury przeszłości z perspektywy terażniejszości, dawnej semantyzacji kontekstowej przez pryzmat współczesnych ustaleń poznawczych, historycznej percepcji soniczności przez filtr dzisiejszych kategorii naukowych, zapisu praktyk dźwiękowych wobec braku udokumentowanych wykonań tychże, synekdochicznego wyboru elementów fonosfery na zasadzie pewnej reprezentacji — odnosi się wrażenie obcowania z samą warstwą dźwięków. Ta książki brzmi — i siedzi w uchu. Dobra robota varsavianistyczna.

Mikołaj Madurowicz
(Warszawa)