

Maciej JANICKI

Uniwersytet Warszawski

Warszawa, Polska

e-mail: m.janicki@student.uw.edu.pl

POLITYKA I GRAJĄCE TABAKIERKI. CHOPIN A FONOSYSTEM

Choć w 1826 Chopin pisał, że „wszystkie herbaty, wieczory, baliki w łeb wzięły”¹, to prowadził w Warszawie tryb życia, który tworzyły zajęcia szkolne albo uniwersyteckie, przebywanie w przestrzeniach publicznych miasta i wieczory towarzyskie (albo w przestrzeni półprywatnej, albo publicznej). To, że „wzięły w łeb” spowodowane zostało zmianą trybu życia (wstąpienie na Wydział Nauk i Sztuk Pięknych), jak i sytuacją polityczną w Królestwie², charakterystycznym, wywołującym restrykcjami, wyciszaniem normalnej aktywności obywateli, co potwierdza w jaki sposób cisza komunikuje stosunki władzy³. Niektóre przedmioty uniwersyteckie chyba nie interesowały Chopina, dlatego zaczął uczestniczyć w życiu towarzyskim w końcu 1827, zdecydowanie natomiast w połowie 1828, na co pozwoliła także zmiana sytuacji politycznej⁴. Postępowanie kompozytora wynikało ze strategii dawania się do słyszenia, którą przyjął Chopin wpisując samego siebie w porządek społeczny, jak i przyjmując określoną rolę odgrywaną, w sensie nie tylko muzycznym, w dziewiętnastowiecznym spektaklu społecznym.

„Ten antuzjizm [!] ludu dla naszego generała”⁵ – pisał z zaangażowaniem Chopin 25.XII.1831 o demonstracji „do tysiąca” młodzieży „jeune France”⁶ (napoleonistów) na rzecz polskich powstańców i generała Girolamo Ramorino⁷. We wrze-

¹ 2.X? XI?.1826, F. Chopin do J. Białobłockiego, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. B.E. Sydow, red. J. Miketta, Warszawa 1955, t. 1, s. 73.

² T. Frączyk, *Warszawa młodości Chopina*, Kraków 1961, s. 126.

³ Np. zniesienie jawności obrad sejmu (13.II.1825), przede wszystkim jednak konsekwencje wstąpienia na tron Mikołaja I (np. J. Zdrada, *Historia Polski 1795-1914*, Warszawa 2005, s. 114).

⁴ Por. T. Frączyk, op. cit., s. 374-375.

⁵ 25.XII.1831, F. Chopin do T. Woyciechowskiego, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, s. 209.

⁶ 25.XII.1831, F. Chopin do T. Woyciechowskiego, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, s. 209.

⁷ Liberalowie i republikanie francuscy popierali np. powstanie listopadowe, dlatego entuzjastycznie witali w Paryżu także np. generała Karola Otto Kniaziewiczza (J. Baszkiewicz, *Historia Francji*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1999, s. 417).

śniu 1831 stłumiono zaburzenia w Paryżu wywołane wiadomością o upadku Warszawy¹, w grudniu sytuacja wyglądała podobnie. „Młodzież nieministerialna z chorağwią 3-ójkolorową” przeszła przez „całe miasto” przywitać Ramorina. On jednak „nie pokazał się mimo krzyku i wołania „vive [!] les Polonais!” itd. [podkr. M.J.]”. Tym razem już „nie tylko młodzież, ale i pospólstwo”, napotykaający opór konnicy przyszedł kilka dni później (choć Ramorino już wyjechał) – „im więcej ulic przechodzą, tym ogromniejsza ich masa, aż przy moście (Pont Neuf) konnica ich rozprasza zaczyna – wielu pokaleczono, ale mimo to mnóstwo ludzi zebrało się na bulwarach, pod moimi oknami, żeby złączyć się razem z idącymi z drugiej strony miasta. – Policja nic pomóc nie mogła tłoczącym się ludziom: przyszedł oddział infanterii – huzary, adiutanty na placu na koniach po trotuarach; gwardia nie mniej gorliwa rozpycha coraz ciekawsze i mrużące pospólstwo [podkr. M.J.], łapią – aresztują wolny naród – strach – sklepy zamykają, po wszystkich rogach ulic bulwarowych kupy ludzi – świstania [podkr. M.J.] – galopowania posyłek, okna pełne spektatorów (jak niegdyś u nas na wielkie Święto), i to trwało od godziny 11 rano do 11 w nocy. – Jużem się cieszył, że może się co zrobić, ale to wszystko się skończyło na zaśpiewaniu ogromnym chórem około 11 w nocy „Allons enfants de la patrie” [podkr. M.J.]. Jakie na mnie wrażenie zrobiły te groźne głosy nieukontentowanego ludu [podkr. M.J.] – ani pojmiesz!” – „Spodziewano się nazajutrz zczęcia kontynuacji tej emeuty, jak oni tu zowią, ale durnie ci ch o do dziś dnia siedzą [podkr. M.J.]”². Fonosfera i sonosfera komunikuje hierarchie i stosunki społeczne. *Allons enfants...* jest znakiem sprzeciwu, którego siłą jest jedność określonej grupy społecznej, szczególnie wyrazista wtedy, kiedy pieśń jest śpiewana „ogromnych chórem” (28.VII.1830 podczas „trzech sławnych dni” ze śpiewem *Marsylianki* „pod wzgardzonym przez Bourbonów trójkolorowym sztandarem” zdobyto paryski ratusz i arsenał³). Podobnie krzyki, wołania są znaczące tak poprzez sens słów, jak swoje właściwości czysto akustyczne, choć niekiedy nie powodują one oczekiwanej reakcji. „Groźne głosy nieukontentowanego ludu”, „mrużące pospólstwo” to dane się do słyszenia, którego intencją jest zmanifestowanie sprzeciwu. Sprzeciw komunikowany jest w sposób akustyczny, nie tylko werbalny. Przemoc natomiast w sposób tylko akustyczny („świstania”). Stosunki władzy (np. „rozpychanie”, „łapanie”, „galopowania posyłek”) ustanawiane są przez tłumienie, wyciszenie. Czytelne są one tak w wypieranych dźwiękach, jak w potwierdzającej *status*

¹ J. Baszkiewicz, op. cit., 417.

² 25.XII.1831, F. Chopin do T. Woyciechowskiego, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, s. 208-209.

³ J. Baszkiewicz, op. cit., s. 414. *Marsylianka* stanie się „sztandarem” rewolucji w Holandii w VIII i IX.1830 (J. Baszkiewicz, op. cit., s. 416).

quo, cechującej się powstrzymanym sprzeciwem albo taktycznym wyczekiwaniem ciszy („durnie cicho [...] siedzą”).

Karta z 1830 w porównaniu z Kartą z 1814 gwarantowała zmianę relacji władzy wobec, teraz już, obywateli, jednak „treść socjalna władzy państwowej nie uległa istotnym zmianom”¹. „Monarchia Ludwika Filipa od początku nie kryła swej niechęci do mas, swej obawy przed demokracją” („nadal monarchia była rządem bogaczy, choć o innym zabarwieniu”)². Chopin w cytowanym już liście z XII.1831 pisał – „tu teraz wielka bieda”, „nieraz słyszysz od grażającą rozmowę na durnia Filipa [podkr. M.J.], który tylko na swoim ministerium jeszcze wisi. Niższa klasa jest zupełnie rozjątrzona – i co moment radzi, by zmienić stan swojej nędzy, ale na nieszczęście, zbyt wiele ostrożności rząd ma na takowe rzeczy i na najmniejsze zebranie na ulicy się pospólstwa żandarmerią konną rozpędza”³ [podkr. M.J.]. Pomimo „rozpędzania” dekoncentrującego siłę akustyczną tłumy w Europie trwała „fala nastrojów rewolucyjnych, rzucająca wyzwanie reakcyjnemu programowi zachowania *status quo*” natomiast liberalna monarchia Ludwika Filipa trwała w stałym stanie zagrożenia „opozycją i ruchem spiskowym”⁴.

W marcu 1848 Chopin słyszał przeważnie ciszę, która choć niema, mogła mówić wiele. Nie uczestniczył w jej kształcie zewnętrznym. Słyszał ją we wnętrzach odcięty od wydarzeń rewolucyjnych, które charakteryzuje nieregularna, nieprzewidywalna, tym samym wywołująca napięcie fonosfera. „W czasie wypadków leżałem w łóżku [...] Paryż jest spokojny ze strachu. Wszyscy są zjednoczeni⁵. Wszyscy należą

¹ J. Baszkiewicz, op. cit., s. 415.

² „Francja nadal pozostawała klubem politycznym, do którego wstęp mieli bogaci właściciele ziemscy, burżuazja finansowa, przemysłowcy i negocjanci” (J. Baszkiewicz, op. cit., s. 416).

³ 25.XII.1831, F. Chopin do T. Woyciechowskiego, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, s. 207-208.

⁴ J. Baszkiewicz, op. cit., s. 416, 418. Por. też np. D.H. Pinkney, *La Révolution de 1830 en France*, Paris 1988. Przybycie generała Ramorino stanowiło pretekst do manifestacji, podobnie jak np. pogrzeb lewicowego generała Lamarque’a (5.VI.1832), który „przekształcił się w dwudniową rewoltę republikańców, głównie młodzieży i ludu”. Podobnie jak pod koniec XII.1831, także wtedy wojsko i Gwardia Narodowa „zdławiły to powstanie, opisane patetycznie przez Wiktora Hugo w IV części *Nędzników*” (J. Baszkiewicz, op. cit., s. 419). W tym cytacie widać, że nawet współcześni historycy stosują przenośnię z zakresu fonosfery – „zdławienie” pełni rolę podobną jak tłumienie i wyciszenie (odebranie albo uniemożliwienie głosu albo w ogóle mowy).

⁵ „Chopin ironicznie przedstawia zachowanie francuskich klas posiadających, które nazajutrz po przewrocie, w obawie przed zemstą ludu, otwarcie oświadczyły się za republiką, skrycie zaś starały się podkopywać nowy porządek” (*Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, s. 534. Por. J. Baszkiewicz, op. cit., s. 438). Cisza jest w tym przypadku celowo mylącym komunikatem, ponieważ danie się do słyszenia spowodowałoby niechcianą przez sprzeciwiających się reakcję.

do gwardii narodowej¹. Sklepy otwarte, kupujących brak”² – „Na razie panuje cisza [podkr. M.J.], a dezorganizacja postępuje spokojnie”³. Metaforyczne określenie ciszy jako „panującej” sugeruje, kto teraz pełni władzę i jaki stan społeczeństwa jest przez tę władzę narzucany („dezorganizacja” niechcianego). Cisza to tłumienie, wyciszanie pewnych grup społecznych, tym samym wyparcie problemów tych, którzy znaleźli się po „niewłaściwej” (według władzy) stronie⁴. Chopin nie słyszał więc na przykład spektakularnego pod względem fonosfery 15.V.1848. Tocqueville pisał – „dwadzieścia tysięcy ludzi otaczało już salę i, co dziwne, żaden hałas z zewnątrz nie zdradzał ich obecności”. Po „komunałach o Polsce” Wołowskiego „lud zapowiedział swe nadejście straszliwym okrzykiem [podkr. M.J.], który wtargnął ze wszech stron przez górne okna [...] i spadł na nas jak z nieba. Nigdy nie byłbym w stanie sobie wyobrazić, że połączone ludzkie głosy mogą spowodować tak wielki hałas i widok samego tłumu wdzierającego się do Zgromadzenia nie zrobił na mnie takiego wrażenia, jak ów niebywały ryk wydany przez ludzi, zanim się ukazali naszym oczom [...] niektórzy posłowie wstali, inni zaczęli donośnie krzyknąć: „Na miejsca!” Wszyscy siedli [...] i zamilkli [...] Chyba po raz pierwszy w życiu był [Wołowski] słuchany w milczeniu, tyle, że słuchano nie jego, a tłumu, którego wrzawa stawała się coraz bliższa i wyraźniejsza [...] z wysokości pięciu, sześciu stóp skaczą w sam środek zgromadzenia. Kolejny upadek każdego z tych ciał, uderzających jedno po drugim na podłogę, powodował głuche wstrząsy, które w zgiełku brałem zrazu za odległy huk kanonady”⁵. Sytuacja wymykała się spod kontroli – „lud do tego już stopnia nad sobą nie panuje, że nie może zrozumieć, iż aby osiągnąć swój cel, musiałby uspokoić się choć na chwilę”⁶, przestają obowiązywać dawne konwencje – „przewodniczący Buchez [...] wymachuje dzwonkiem co siłą, aby uzyskać ciszę, jak gdyby ciszy tego tłumu nie należało w owych okolicznościach obawiać się bardziej niż jego krzyków”⁷. Zgromadzenie „trzymało się mocno, na-

¹ 23.II.1848 Gwardia Narodowa uchyliła się od walki z tłumem, doszło do incydentów pomiędzy nią a wojskiem, niewiele później Gwardia zostaje otwarta dla wszystkich obywateli (J. Baszkiewicz, op. cit., s. 436, 438).

² 3.III.1848, F. Chopin do S. Clésinger, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, s. 234, 5.III.1848, F. Chopin do S. Clésinger, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, s. 235.

³ 22.III.1848, F. Chopin do S. Clésinger, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, s. 238.

⁴ Autorzy *Dziejów kultury francuskiej* piszą, że „pod cienką warstewką zamożności falowało morze „gniewnego ludu”, kryła się gotowość do rewolucji i rozruchów” – „Plebejska beczka prochu, gotowa była eksplodować w każdej chwili”. Por. np. „Wyzysk, nędza i pauperyzacja mas” (J. Kowalski, J. i M. Loba, K. Prokop, *Dzieje kultury francuskiej*, Warszawa 2005, s. 431-432, 433).

⁵ A. de Tocqueville, *Wspomnienia*, Wrocław 1987, s. 136, 137, 138.

⁶ A. de Tocqueville, op. cit., s. 142.

⁷ A. de Tocqueville, op. cit., s. 141.

stawiając uszu na odgłosy z zewnątrz w oczekiwaniu, że zjawi się pomoc. Paryż wydawał się jednak miastem jakby wymarłym. Nasłuchiwalismy daremnie, nie dochodził z niego żaden odgłos¹. Prawie rok później Chopin komentował – „spokój Paryża nie został w tych dniach ani na chwilę zakłócony [...] Wczoraj, w poniedziałek, pełno było wszędzie żołnierzy i armat, i ta mocna postawa zaimponowała tym, którzy byliby chcieli wywołać nieporządki [podkr. M.J.]”². Cisza komunikuje stosunki władzy, podobnie jak hałas („wywołanie nieporządków”) – potencję sprzeciwu³.

W Barcelonie doświadczył Chopin tak teatru włoskiego (George Sand pisała „quels théâtres et quels italiens!”), jak „gitar”⁴. Zwiedzał miasto. Słyszał zapewne „monotonne odgłosy morza”, okrzyki „Quien vive?” tzw. serenos (straży nocnej), jak i ich „melancholijny śpiew”⁵. W dzień nic nie zdradzało, że ten teren jest w stanie wojny⁶. W nocy jednak, kiedy kończyła się opera „słyszeliśmy tylko, pośród monotonnego szmeru [bruissement] morza, złowrogie krzyki warty, strzały, jeszcze bardziej złowrogie, które, w nierównych odstępach, dochodziły, raz rzadkie, raz pospieszne, z różnych miejsc, bądź kolejno (na przemian), bądź nieregularnie [spontanément], raz bardzo daleko, raz bardzo blisko, i zawsze aż do świtu. Wtedy wszystko pogrążało się w ciszy przez godzinę albo dwie, i mieszczanie zdawali się spać głęboko, podczas gdy port budził się i załogi zaczynały pracę”⁷. Kiedy podczas „godzin przyjemności” pytali się o „dziwne i niepokojące hałasy nocne” odpowiadano „z uśmiechem”, że „nie obchodzi to nikogo i nierozsądne jest się o to dowiadywać”⁸. Chopin pisze tylko, że „w Hiszpanii w chwili obecnej wielkie wrzenie”⁹, nie zna rezultatów „potęgującego się chaosu” ostatnich lat regencji Marii Krystyny, jak i szczegółów trwającej pierwszej wojny karlistowskiej, w której zwy-

¹ A. de Tocqueville, op. cit., s. 144.

² 30.I.1849, F. Chopin do S. Clésinger, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, s. 292.

³ Lamennais pisał o rządowej kontroli prasy - „trzeba mieć dużo złota, by uzyskać prawo do mówienia... Dla biednych – milczenie” (cyt. za: J. Baszkiewicz, op. cit., s. 444). Por. np. D.H. Pinkney, *Decisive Years in France 1840-1847*, New Jersey 1986.

⁴ George Sand, *Histoire de ma vie*, w: George Sand, *Oeuvres autobiographiques*, t. 2, Gallimard, Paris 1971, tłum. własne, s. 1517 (note 1).

⁵ George Sand, *Un hiver à Majorque*, w: George Sand, *Oeuvres autobiographiques*, t. 2, Gallimard, Paris 1971, tłum. własne, s. 1065-1067, tłum. własne. George Sand pisze o „odległych dźwiękach gitar”, wspomina „miasto oddane czujnym, przechadzającym się serenos”.

⁶ George Sand, *Un hiver...*, s. 1036.

⁷ George Sand, *Un hiver...*, s. 1036.

⁸ George Sand, *Un hiver...*, s. 1036.

⁹ 3.XII.1838, F. Chopin do W. Grzymały, dopisek George Sand, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, s. 329-330, George Sand, *Histoire...*, op. cit., s. 1517 (note 1).

cięża „progresywny” generał Baldomero Espartero, kontynuujący „liberalną rewolucję w jej wersji radykalnej”¹.

Dźwięki znaczące w dzień porządek, normalność to „śmiechy, rozmowy” mężczyzn i „pięknych, wdzięcznych i kokietujących” kobiet², natomiast dźwięki komunikujące w nocy stan wojny, niepokój to wystrzały. Fonosfera jest podzielona w czasie. Fonosfera dzienna wewnątrz murów miejskich, na promenadzie zwanej *rambla*, charakteryzuje się regularnością, powtarzalnością sytuacji (powtarzalność sekwencji dźwięków komunikuje stabilność porządku społecznego). Tworzą ją pozornie przynajmniej niezaangażowani mieszkańcy³. Nie ma tutaj elementu zaskoczenia, panuje przewidywalność. Obok niej istnieje fonosfera nocna na zewnątrz murów miejskich, w przestrzeni w sposób nieprzewidywalny przejmowanej przez wojsko działające nieregularnie, przez zaskoczenie. Informacja dźwiękowa jest niepełna. Pozbawiona dodatkowego komentarza (szczegóły taktyki, przewaga którejś ze stron) wzbudza jeszcze większy niepokój, oczekiwanie na nieoczekiwane. Pierwsza fonosfera (dzienna) komunikuje porządek społeczny, druga (nocna) – niepewną sytuację polityczną, która może zmienić porządek społeczny. Pytani mieszkańcy albo nie chcą słyszeć niepokojących dźwięków, odpychają świadomość zmiany (wyparcie). Albo sugerują, żeby ich nie słyszeć, choć trudno ignorować tak oczywisty komunikat o poddawaniu w wątpliwość społeczno-politycznego *status quo*.

W lipcu 1831 Chopin słuchał salzburskich kurantów wieczornych⁴, które są charakterystycznym elementem fonosfery regulującej tak miejski, w sensie przestrzeni akustycznej, jak mieszczkański, w sensie hierarchii społecznych, porządek. Jeden z kurantów („trzykroć na dzień słyszeć się dający”) grał melodię z opery *Mularz i ślusarz* Esprit Auber’a. Jest to świadectwo przenikania warstw fonosystemu. Interesujące jest kto decydował o tym, że akurat ta, jak określa ją Kumelski, „sztuka muzyczna z kompozycji tegoczesnych” zabrzmiała w przestrzeni publicznej? Niewykluczone, że można mówić w tym przypadku nie tylko o regulacji mieszczkańskiego porządku akustyczną obecnością władzy. Estetyczne właściwości wygrywanej melodii (Chopin został zaskoczony „nowożytnością stylu w muzyce”) mówią o strategii tych, którzy decydują o tym, że taka „sztuka muzyczna” zaznaczy ich obecność, tym samym ich (re)prezentując. Fakt, że melodie pochodzą z aktualnie pisanych, popu-

¹ T. Miłkowski, P. Machcewicz, *Historia Hiszpanii*, Wrocław 1999, s. 262. Por. np. M. Tuñón de Lara, J. Valdeón Baroque, A. Domínguez Ortiz, *Historia Hiszpanii*, Warszawa 1997, s. 425-427.

² George Sand, *Un hiver...*, s. 1036.

³ „Nie wydawali się domyślać tego, co działo się z drugiej strony murów” (George Sand, *Un hiver...*, s. 1036)

⁴ N.A. Kumelski, *Podróż z Wiednia do Salzburga, za: Korespondencja Fryderyka Chopina z rodziną*, oprac. Krysztyna Kobyłańska, Warszawa 1972, s. 192.

larnych oper („co miesiąc machina urządza się do innej sztuki muzycznej z kompozycji tegoczesnych”) świadczy o wyrażaniu, może nawet narzucaniu określonych gustów muzycznych właściwych określonej grupie społecznej. Niewykluczone, że można mówić tu o bourdierowskiej „przemocy symbolicznej” w przestrzeni publicznej miasta, tym razem jednak w zakresie nie symboli wizualnych, tylko znaków dźwiękowych.

We wszystkich analizowanych przykładach dźwięki nie-muzyczne i muzyka komunikują tak sytuację polityczną, jak postawę społeczną obserwatora i stosunki władzy, w które jest wpisany. Jaki wpływ fonosfera miała na twórczość kompozytora? Jeden z biografów Chopina podaje, że „w gronie znajomych i przyjaciół improwizując, często małował Chopin w muzyce sytuacje i epizody z życia domowego i publicznego, charaktery osób, z którymi żył w zażyłości; przedstawiał rozkosze sielskiej ustroni, szmer strumyka, ptasząt świergot, wrzawę wojenną lub jarmarczną [podkr. M.J.]”¹. W jednym z opisów improwizacji Chopina znajdujemy potwierdzenie spostrzeżeń Szulca. Rozpoczyna improwizację „parodia opery Belliniego”, którego dzieła to typowy, mieszczański repertuar teatralny, jego subwersywne parodiowanie powoduje śmiech (parodia nie przekracza jednak granic „delikatnej obserwacji, żartobliwej kpiny”). „Modlitwa Polaków w nieszczęściu” wskazuje natomiast odczytanie odcinka improwizacji w kontekście dyskursu narodowego, szczególnie, że modlitwa „wycisnęła nam łzy z oczu”. „Nieszczęście” tłumaczy, dlaczego po „modlitwie” następuje „etiuda z motywem dzwonu na alarm” (która „wprawiła w drżenie”, zapewne dzięki wierności imitacji dźwięku fonosfery o jednoznacznym komunikacie) i „marsz żałobny” (słuchany, co charakterystyczne

¹ „Było to raczej zabawką u niego, ale mimo to dzieła jego niejednokrotnie nasuwają obrazy takie i świadczą o podobnym usposobieniu ducha [podkr. M.J.]. Nie lubił jednakowoż swoim utworem, jak inni, nadawać szumnych intytulacyj, które by treść bliżej określały, pragnąc raczej, ażeby same za siebie mówiły [podkr. M.J.]. [...] Dziś już niestety tradycja ich powstania albo się powoli zaciera, albo zupełnie zaginęła” (M.A. Szulc, *Zbiór wiadomości i uzupełnień dotyczących życia i utworów Fryderyka Szopena*, cyt. za: M.A. Szulc, *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne. Przyczynek do życia i oceny kompozycji artysty*, Poznań 1873 (reedycja Kraków 1986), s. 286-287). Problematyka ta jest szczególnie złożona tak w kontekście pism Chopina (np. „wyrażanie [l’expression] naszych wrażeń [perceptions] za pomocą dźwięku”), jak np. George Sand („pogniewał się nawet, że tłumaczę to słowami harmonii naśladowczej [je traduisais par le mot d’harmonie imitative]. Protestował ze wszystkich sił, i miał rację, sprzeciwiając się dziecinności tego naśladownictwa dla ucha”. „Jego geniusz pełen [był] mistycznych harmonii natury, tłumaczonych przez wzniosłe odpowiedniki w myśli muzyczne [traduites par des équivalents sublimes dans sa pensée musicale], nie natomiast przez wierne powtórzenie „zewnątrznych dźwięków” [non par une répétition servile des sons extérieurs]. Tamtego wieczoru jego kompozycja była pełna kropli wody, które dźwięczały na dachówkach kartuzji, ale zostały przetłumaczone w jego wyobraźni i jego śpiewie przez łzy spadające z nieba do jego serca” (George Sand, *Histoire...*, op. cit., s. 420-421).

w ciszy, którą przerywały tylko „oddechy przyspieszone uczuciami zbyt silnymi, by je opanować”, co wskazuje XIX-wieczny rodzaj wrażliwości i sposób wyrażania emocji). Kontrast, dzięki któremu następuje „oprzytomnienie” (wyrwanie z kontemplacyjnego sposobu słuchania) przynosi „bourrée” określane jako „wdzięczne i naiwne”, co kontrastuje z wzniosłym charakterem poprzednich odcinków. Improwizację zamyka „imitacja melodyjki grających tabakierok, obrazów, itp.”. Chopin robił to „tak wiernie, że gdybyśmy nie siedzieli z nim razem w jednym pokoju, trudno by uwierzyć, że to fortepian rozbrzmiewa pod jego palcami. Cała ta perliskość, finezja, szybkość drobnych dotknięć stali, wprawiająca w wibrowanie niedostrzegalny cylinder, oddane zostały z nieporównaną delikatnością, po czym odezwała się nagle powracająca melodia rytmiczna, tak słaba, że ledwo dosłyszalna, zatrzymana gwałtownie przez uszkodzoną zapewne maszynę. Grał nam jedną z tych melodii, zdaje się tyrolską, gdzie w cylindrze brakuje jednego tonu i za każdym razem, kiedy powinien się on odezwać, mechanizm się zacina...”¹. Grająca tabakierka, XIX-wieczny *objet d'art* kultury mieszczańskiej tak w swojej materialności, jak „zawartości” dźwiękowej i kategoriach estetycznych ją opisujących jest komunikatem klasy społecznej, która go wyprodukowała, podziwia i we właściwy sposób odczytuje.

W kształtowaniu dyskursu narodowego, podobnie jak malarstwo akademickie, w którym przedstawiano kluczowe epizody historyczne stosow(a)ne jako argument polityczny, funkcjonowały improwizacje i interpretacje muzyki. Starano się w nich usłyszeć to, co w narracyjny sposób widziano w obrazach. Chopin nie napisał opery narodowej, mimo argumentów Elsnera², jednak podobno w młodości „wygrywał na fortepianie” „wypadki z historii polskiej, jak śmierć króla Warneńczyka, Żółkiewskiego, staczone bitwy przez wodzów naszych”³, później natomiast „przekładał” dla starego już Niemcewicz jego „śpiewy historyczne” „na dramatyczne utwory muzyczne, gdzie obok tak popularnych tekstów polskiego barda rozbrzmiewał pod palcami wielkiego pianisty szcęk broni, śpiew zwycięzców, uroczyste hymny, skargi znamienitych więźniów, ballady o zmarłych bohaterach. Razem wskrzeszali [oni] w pamięci ów długi szereg dni chwały, zwycięstw, królów, królowych, hetmanów”⁴. *Nieobecność* opery narodowej autorstwa Chopina¹ została zre-

¹ Elisa Fournier do matki, 10.VII.1846, G. Lubin, *George Sand en Berry*, Paris 1967, s. 28-29, za: *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i jej dziećmi*, oprac. Krystyna Kobylańska, Warszawa 1981, t. 1, s. 78.

² 14.XII.1831, F. Chopin do J. Elsnera, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, s. 204. Występowanie jako pianista jest specyficznym niezajmowaniem explicite pozycji politycznej (jakim byłoby napisanie opery narodowej), nie jest ono jednak neutralne.

³ Cyt. za: A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *Chopin żywy w swoich listach i w oczach współczesnych*, Warszawa 1981, s. 20.

⁴ F. Liszt, *Chopin*, Kraków 1960, s. 86.

kompensowana podaniami o ilustracyjnych improwizacjach i interpretacjami werbalnymi jego dzieł. Włączenie fonosfery w dziewiętnastowieczny dyskurs identyfikacji narodowej² przyjmowało postać skojarzeń militarnych, powiedzielibyśmy matejkowskich w komunikacie, kiedy opisywano polonezy Chopina (emigranta „passant par Paris à Londres”), które odgrywały istotną rolę w konstruowaniu tożsamości zbiorowej w założeniu spójnego, szczególnie w perspektywie tradycji, podmiotu narodowo-społecznego³. Liszt pisał o „pierwiastku bojowym” polonezów⁴, przedstawiając dźwięki, które charakteryzowały osobowość i styl życia polskiej szlachty⁵. Przykładowo Trio *Poloneza As-dur* op. 53 „przedstawia (gdy grane jest w tempie wolnym i właściwym) obraz jakiejś zbrojnej kawalkady rycerzy, zbliżających się w uroczystym pochodzie”⁶. Podczas „widzenia”, które miał kompozytor komponując ten utwór zdawało mu się, „że słyszy stapania i dźwięki karabel praocjów”⁷. W części trzeciej *Poloneza A-dur* „z łudzącą charakterystyką występują trąby”, w części czwartej – „tryle basów [...] werbel naśladują”⁸. *Polonez As-dur* „jak chce tradycja, ma być obrazem bitwy pod Grochowem”⁹ – „łatwo się dosłuchać [w nim] i huku armat, i tętentu konnicy, i turkotu artylerii po zmarzniętej grudzie, i sygnałowych trąbek, i warczenia bębnow, zgiełku bitwy w ogóle, gdzie zmagają się z wrogiem, walczą i giną waleczni”¹⁰. W *Polonezie fis-moll* op. 44 – „Uporczywie powracająca na początku

¹ O problemie obowiązku wobec ojczyzny, „obowiązków wynikających z egzystencji historycznej”, jak i chopinowskiego „podejrzeń, że muzyka jest bezsilna wobec historycznych doświadczeń narodu i konkretnych dramatów egzystencji” por. R. Przybylski, *Cień jaskółki: esej o myślach Chopina*, Kraków 1995, s. 42, 43, 91, 219.

² Sposób pisania Hoesicka o „odgłosach wsi polskiej” w które miał wsłuchiwać się kompozytor tworząc *Mazurek C-dur* op. 24 nr 2 (F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, Warszawa 1927 (wyd. 2, reedycja Kraków 1962), t. 1, s. 80) sugeruje, że podobnie jak pejzaż, także fonosfera (pejzaż dźwiękowy) służy konstruowaniu tożsamości narodowej.

³ Wielu piszących o *Polonezach* obok genezy (np. F. Hoesick, op. cit., t. 4, s. 202) albo skojarzeń poetyckich (np. S. Tarnowski, *Kilka słów o Chopinie*, „Przegląd Polski”, 1871, zeszyt 11, s. 224) stara się usłyszeć w muzyce dźwięki fonosfery charakterystycznej np. dla działań militarnych.

⁴ F. Liszt, op. cit., s. 29.

⁵ F. Liszt, op. cit., s. 36-38.

⁶ „następująca potem „zaduma sielanka” to „grono nowoprzybyłych rycerzy, zrzucając na chwilę butność żołnierską, słucha w szpalerach ogrodu cichego szmeru strumieni i cichszego jeszcze szmeru słodkich słówek, a potem wraca do komnat, przy brzmieniu uroczystych surm i trąb” (J. Kleczyński, *Fryderyk Szopen*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1870, nr 107, s. 34)

⁷ J. Kleczyński, *Chopin w celniejszych swoich utworach*, Warszawa 1886, s. 55-63, cyt. za: F. Hoesick, op. cit., t. 4, s. 203.

⁸ J. Kleczyński, *Chopin w celniejszych...*, op.cit., s. 49-51, cyt. za: F. Hoesick, op. cit., t. 4, s. 200.

⁹ F. Hoesick, op. cit., t. 4, s. 200.

¹⁰ F. Hoesick, op. cit., t. 4, s. 203 (por. M. Karasowski, *Chopin. Życie, listy, dzieła*, Warszawa 1882, t. 2, s. 251, cyt. za: F. Hoesick, op. cit., t. 4, s. 203).

każdego taktu wciąż ta sama tonika sprawia, że słyszy się jakby nieustanny huk działa, przygłuszoną wrzawę toczącej się w oddali bitwy¹, kończy utwór „obraz fatalnej bitwy”². Niekiedy obraz historii odczytywany z *Polonezów* Chopina jest wyjątkowo gorzki³, innym razem natomiast pełen nadziei.

„Kocham karlistów, nie cierpię filipistów, sam jestem rewolucjonistą⁴” – z tej deklaracji wynika, że Chopin sprzyjał legitymistom, negatywnie odnosił się do *status quo* aktualnego rządu⁵, sprzyjał także różnego rodzaju liberałom, napoleonistom i republikanom⁶. Liszt twierdził, że „demokracja w oczach Chopina stanowiła nagromadzenie pierwiastków zbyt różnorodnych, zbyt burzliwych, zbyt nieokiełzanych” aby wzbudzała jego „sympatię”⁷. Z drugiej strony jednak Chopin z zaangażowaniem opisywał wypadki 1831, czytał satyryczne *Chiarivari* i przebywał w końcu lat 30. i początku 40. wśród radykałów z kręgu George Sand. Kompozytor jednak czynnie uczestniczył w życiu społecznym (dawał się do słyszenia w salonach tak arystokracji rodowej francuskiej i polskiej, jak nowej burżuazji np. Rothschilda, dawał lekcje, tym samym kształtował typowo mieszczańskie funkcjonowanie muzyki), występował nawet w salonach w St.-Cloud przed rodziną królewską i ich gośćmi (29.X.1839)⁸. Tym samym potwierdzał swoją obecnością jako improwizatora i kompozytora stosunki władzy i hierarchię społeczną okresu, w którym dominowały

¹ F. Liszt, op. cit., s. 49-50. Szulc tłumaczy – „na śladuje [podkr. M.J.] jakby odgłos działa, jakby bitwę wracą w odległości” (M.A. Szulc, *Fryderyk Chopin...*, op.cit., s. 175).

² F. Liszt, op. cit., s. 50.

³ Rozstrzygającym momentem jest spostrzeżenie „przepaści, która się otwarła pod stopami narodu”. Wtedy to „słyszemy w polonezie Chopina głuchy tętent, rosnący z każdą chwilą: to hufiec szlachty polskiej pędzi na wroga. Ziemia drży pod nim, obłoki pyłu wzbijają się spod kopyt końskich, świszczą chorągiewki, hufiec jak lawina pędzi. Gdzie indziej wre walka zacięta: migają konfederatki, ścierają się szable, słychać wystrzały i walenie się ciał z głuchym jękiem na ziemię. Pieśni zwycięstwa nie ma w polonezach Chopina, bo też i być nie mogło, ale za to w przerwach strasznej walki odzywa się wzniosła i ożywcza pieśń nadziei” (J. Tretiak, *Słowo o Chopinie*, Lwów 1877, s. 5-7, cyt. za: F. Hoesick, op. cit., t. 4, s. 191-192).

⁴ „zatem nic sobie z pieniędzy nie robię, tylko z przyjaźni, o którą cię błagam i proszę” (połowa I.1833, F. Chopin do D. Dziewanowskiego, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, s. 223)

⁵ Chopin nie rozróżniał chyba niuansów konfliktu pomiędzy „partią oporu” i „partią ruchu” albo szczegółów polityki Guizota (Por. J. Baszkiewicz, op. cit., s. 425), odczuwał jednak „niepewny stan orleańskiego rządu” (W. Atwood, *Paryskie światy Fryderyka Chopina*, Kraków 2005, s. 81).

⁶ Jak podaje Louis Blanc w *Histoire de la Révolution de 1848* Chopin grał przy łożu śmierci republikańskiego publicyście Geoffroy’a Cavaignaca (M. Karasowski, op. cit., t. 2, s. 215, M.A. Szulc, *Fryderyk Chopin...*, s. 154, 155).

⁷ F. Liszt, op. cit., s. 106.

⁸ Nie wiemy jednak nic o tym, żeby Chopin znał np. pronapoleńskie piosenki Bérangera. Atwood twierdzi natomiast, że np. w XII.1840 Chopin dołączył do tłumy, który podążał Esplanade des Invalides, aby uczcić powrót prochów Napoleona (W. Atwood, op. cit., s. 45). Niewykluczone, że słyszał wtedy fonosferę, w której władza legitymizuje samą siebie.

wpływy rządzonej przez króla Francuzów „zwycięskiej klasy średniej, która [...] spożywa owoce rewolucji dokonanej przez lud paryski”¹. W jakim stopniu Chopin jest po stronie „strasznych mieszczan” ulegając „pokusie przystosowania”²? Ze strategii akustycznej Chopina wynika, że opowiadał się za „konserwatywnym liberalizmem”³, choć deklarował się jako rewolucjonista (pamiętajmy jednak, że „kochał karlistów”). Jednocześnie interpretacje *Polonezów* odgrywają istotną rolę w tworzeniu wizerunku Chopina jako kompozytora narodowego o dużym potencjale subwersywnym.

SUMMARY

POLITICS AND MUSICAL SNUFFBOXES. CHOPIN AND SOUNDSYSTEM (SOUNDSCAPE)

In the proposed paper I analyze and interpret several historical texts about soundscape surrounding Frederick Chopin. Documents from the years 1831, 1838/1839 and 1848 are interpreted in the context of power discourse, social hierarchy and political situation in Paris about 1831 and in 1848 as well as in Spain about 1838. Chopin's and George Sand's remarks are basis for the reconstruction of their social status and cultural situation (for instance composer's political and social views etc.) by the analysis of soundscape (soundsystem). The next step of my work is an analysis of a description of Chopin's improvisation that is analyzed from the perspective of influences of popular soundsystem (for instance of musical snuffboxes) on music as well as on the meanings that were given by 19th centuries' listeners while listening to composer's improvisations. In this document (1846) as well as in the next one (in which the Salzburg's carillons performing "musical pieces from compositions of the time" are described) I analyze music's function in public and private space as well as attributed meanings. The last issue of my paper are Chopin's "illustrations of events from the Polish history" and quite important – especially in creating national discourse – associating music with the soundscapes' sounds. I explore this topic on the example of Liszt's and other writers' works on Chopin's music, especially on his polonaises. Politics is a phenomenon which is distinctively manifested (for example by the details such as musical snuffboxes) in soundscape. The first is general, the second is

¹ J. Kowalski, J. i M. Loba, K. Prokop, op. cit., s. 422. Pisał - „Wszedłem w pierwsze towarzystwa [...] Dla mnie jest to dziś rzecz najpotrzebniejsza, bo stamtąd niby dobry gust wychodzi” (połowa I.1833, F. Chopin do D. Dziewanowskiego, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, s. 223).

² Por. J. Kowalski, J. i M. Loba, K. Prokop, op. cit., s. 427, 423.

³ A. Jardin, A.-J. Tudesq, *Restoration & Reaction 1815-1848*, Cambridge 1988, s. 111-141.

particular but viewed as *pars pro toto*. It provides the next kind of historical text which let us to study both musicological and broaden questions.