

Renata Tańczuk

Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski

## „Pejzaż dźwiękowy” jako kategoria badań nad doświadczeniem miasta\*

Doświadczenie miasta, wybiegając poza wzrokowo-formalne fundamenty, obejmuje swym zasięgiem również te jego wymiary, na które pozostaje ślepy (?), głuchy (?) dyskurs wzrokocentryczny<sup>1</sup>.

W obrębie nauk humanistycznych i społecznych od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku mamy do czynienia z prawdziwą eksplozją badań i prac poświęconych roli dźwięku w świecie człowieka, praktykom i dyskursom, w których zjawiska akustyczne odgrywają istotną rolę lub do których się one odnoszą. Ten, jak to określił Jonathan Sterne, „interdyscyplinarny ferment w naukach humanistycznych” otrzymał nawet własną nazwę – *sound studies*<sup>2</sup>. Wzrastająca intensywność tych badań wiąże się z zachodzącymi przemianami naszej audiosfery, ale i samego „świata dźwięku”, to znaczy świata, w którym dźwięk jest na różne medialne sposoby zapośredniczany i przekształcany. Wspomniane tu przemiany nie pojawiły się jednak dopiero u schyłku XX wieku, a zainteresowanie nowymi technologiami dźwiękowymi i zmieniającym się środowiskiem dźwiękowym znalazło swój wyraz zarówno w pracach humanistów, jak i działaniach artystów muzycznej awangardy w minionym wieku<sup>3</sup>. Studia nad dźwiękiem i różnego rodzaju zjawiskami akustycznymi są w znacznym stopniu związane z pewnymi nowymi obszarami zainteresowań współczesnej humanistyki i nauk społecznych (m.in. ciało i zmysły, doświadczenie, nowy materializm)

\* Tekst ten powstał w 2013 roku i był przygotowany do monografii *Audiosfera Wrocławia*. Ostatecznie redaktorzy zdecydowali, że nie będzie on publikowany w całości. Pewne jego fragmenty zostały zamieszczone w redaktorskim wprowadzeniu do tej publikacji (zob. Robert Losiak, Renata Tańczuk, *Wprowadzenie*, [w:] *Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Prace Kulturoznawcze. Monografie 6, Wrocław 2014, s. 11–19).

<sup>1</sup> E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 52.

<sup>2</sup> J. Sterne, *Sonic Imaginations*, [w:] *The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne, New York 2012, s. 2.

<sup>3</sup> Zob. *ibid.*, s. 2–3.

oraz, jak zauważa Sterne<sup>4</sup> w związku z *sound studies*, ze zmianami w organizacji dyscyplin naukowych.

Jednym z ważnych, interesujących i, jak możemy już dziś powiedzieć, tradycyjnych zagadnień podejmowanych w ramach refleksji nad audialnością jest problem pejzażu dźwiękowego. Zagadnienie to wyznacza ciekawą perspektywę refleksji nad specyfiką doświadczania miasta, nawiązywania relacji z nim, budowania poczucia zakorzenienia oraz rozpoznawania jego swoistości. Proponowana tu perspektywa przyjmowana jest przez zachodnich badaczy miasta (*urban studies*), a w Polsce przez antropologów, geografów, kulturoznawców i muzykologów (Agata Stanisz, Katarzyna Wala, Anna Nacher, Sebastian Bernat, Robert Losiak). Stanowi ona istotne uzupełnienie badań fenomenu miasta skoncentrowanych najczęściej na jego wizualnym aspekcie. Włączenie refleksji nad pejzażem dźwiękowym, szerzej – nad audiosferą, w obręb studiów nad doświadczaniem miasta wydaje się niezwykle ważne, choćby z powodu potwierdzanej badaniami antropologicznymi (np. Stevena Felda, Lawrence’a E. Sullivana) roli dźwięku dla relacji podmiotu z otoczeniem, dla jego wiedzy i wyobraźni. Warto wziąć pod uwagę sugestię Rowlanda Atkinsona, że dźwięk może pozwolić na badanie bardziej „efemerycznych i zmiennych elementów urbanizmu, które wymykają się, gdy próbujemy określić jego charakter”<sup>5</sup>. Trzeba też pamiętać, iż słuchanie i jego tryby są ściśle związane z przestrzenią i czasem, a to oznacza nie tylko modyfikację słuchania przez kontekst czasowo-przestrzenny, ale również modyfikację doświadczenia tego kontekstu przez doświadczenie audialne, dziś kształtowane między innymi przez urządzenia rejestrujące i odtwarzające dźwięk, co domaga się wnikliwego badania. Zagadnienie audialnego doświadczenia miasta warto jest podjąć również dlatego, że jednym ze współczesnych sposobów jego artykulacji są strony internetowe magazynujące nagrania dźwięków różnych miast tworzone przez artystów i miłośników brzmienia miasta oraz mapy dźwiękowe miast rekonstruuujące ich przeszłą i współczesną audiosferę, a także rejestracje spacerów dźwiękowych i prezentacje pejzażów dźwiękowych różnych zakątków świata<sup>6</sup>. W niniejszym tekście skoncentruję się tylko na potencjale poznawczym „pejzażu dźwiękowego” dla badań nad fenomenem miasta oraz ludzkich relacji z nim.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> R. Atkinson, *Ecology of Sound: The Sonic Order of Urban Space*, „Urban Studies” 2007, nr 10, s. 1905.

<sup>6</sup> Np. <http://thedomesticsoundscape.com/wordpress/?p=1166> [dostęp online: 21.10.2013]; <http://www.soundsurvey.org.uk/> [dostęp online: 21.10.2013]; <http://www.nysoundmap.org/> [dostęp online: 21.10.2013]. Znakomitym przykładem rekonstrukcji dawnego pejzażu dźwiękowego miasta jest mapa Nowego Jorku (zob. dostęp online: <http://vectorsdev.usc.edu/NYC-sound/777b.html>; 10.04.2014). Warto tu przypomnieć, że tego typu projekty mają swe źródło w koncepcjach i działaniach Raymonda Murraya Schafera oraz jego współpracowników z World Soundscape Project – Barry’ego Trauxa i Hildegard Westerkamp.

Kategorię „pejzażu dźwiękowego” zaproponował kanadyjski kompozytor, twórca ekologii akustycznej, Raymond Murray Schafer. Jego działalność artystyczna i edukacyjna oraz prace teoretyczne okazały się stymulujące dla refleksji nad sferą dźwiękową w badaniach etnograficznych, antropologicznych oraz bioakustyki, projektowania architektonicznego wrażliwego akustycznie, jak i dla dzisiejszych *sound studies*. Chociaż, jak zauważają Trevor Pinch i Karin Bijsterveld, bez „cichej asysty” badań Szkoły Annale, antropologii zmysłów, historii kultury, historii środowiska i muzykologii recepcja konceptów związanych z zainicjowanym przez Schafera „The World Soundscape Project” byłaby w naukach humanistycznych bardziej problematyczna<sup>7</sup>.

Dla przedstawionego przez Schafera konceptu ekologii dźwiękowej i pejzażu dźwiękowego ważne były z pewnością prace Marshalla McLuhana, który, jak wiadomo, zajmował się między innymi różnicami między kulturą słowa i pisma. W kontekście rozważań nad nimi podkreślał odmiennność zmysłu słuchu, który, „w przeciwieństwie do zimnego i neutralnego oka [...], jest nadczuły, delikatny i sprzężony z innymi zmysłami”<sup>8</sup>. W jego pracach pojawia się także pojęcie przestrzeni dźwiękowej, które obok terminów takich jak audiosfera, fonosfera czy sonosfera, na dobre zadomowiło się w refleksji nad percepcją i recepcją dźwięku<sup>9</sup>. Sam termin „pejzaż dźwiękowy” pojawił się po raz pierwszy w 1965 roku w książce *A New Soundscape* kompozytora Alvina Luciera. Natomiast Schafer użył go najpierw w broszurze *Ear Cleaning* z 1967 roku. Schafer nie nawiązywał do Luciera, jak pisał, sam szukał odpowiedniego słowa dla oznaczenia całości środowiska dźwiękowego. W 1968 roku opublikował on pracę *The New Soundscape*, która była w całości poświęcona pejzażowi dźwiękowemu. Problematyka ta pojawia się u Schafera w kontekście rozważań nad zmianami, jakie zaszły w środowisku dźwiękowym. Jego zdaniem jest ono zanieczyszczone hałasem, co ma swoje przyczyny między innymi w niewrażliwości naszej kultury na percepcję dźwięku, tendencji do akcentowania przede wszystkim postrzegania wzrokowego<sup>10</sup>. Schafer zmierzał do ustanowienia nauki o pejzażu dźwiękowym. Jej celem miało być badanie środowisk dźwiękowych i wypracowanie podstaw dla projektowania akustycznego ekologicznego otoczenia dźwiękowego<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> T. Pinch, K. Bijsterveld, *Introduction*, [w:] *The Oxford Handbook of Sound Studies*, red. T. Pinch, K. Bijsterveld, New York 2012, s. 8.

<sup>8</sup> M. McLuhan, *Słowo pisane, czyli oko zamiast ucha*, [w:] *Antropologia słowa Zagadnienia i wybór tekstów*, *Wiedza o kulturze*, red. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Warszawa 2003, s. 384.

<sup>9</sup> Terminy te, podobnie jak kluczowe dla nas pojęcie pejzażu dźwiękowego, nie są jednoznacznie rozumiane.

<sup>10</sup> Dlatego też Schafer proponował pedagogiczny program „czyszczenia uszu”, który miał prowadzić do podniesienia naszych kompetencji w tym zakresie. Zob. M. Kapelański, *Koncepcja „pejzażu dźwiękowego” (soundscape) w pismach R. Murraya Schafera*, Warszawa 1999, niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem M. Gołąba, s. 13.

<sup>11</sup> *Ibid.*

W późniejszej pracy: *The Tuning the World* (1977), Schafer definiuje pejzaż dźwiękowy jako dowolną część środowiska dźwiękowego poddaną badaniu, przy czym kategorię tę odnosi tak do rzeczywistych środowisk, jak i do abstrakcyjnych konstrukcji, „takich jak muzyczne kompozycje lub montaże nagrań, szczególnie, gdy są one rozumiane jako środowisko”<sup>12</sup>. Z kolei w opracowanym przez jego współpracownika Barry’ego Truaxa *Handbook of Acoustic Ecology* kategoria ta jest definiowana z wyraźnym uwzględnieniem percypującego dźwięk podmiotu: krajobraz<sup>13</sup> dźwiękowy jest tu „środowisk[iem] dźwięk[owym] pojmowanym z naciskiem na sposób, w który jest ono postrzegane przez jednostkę lub społeczeństwo. Pejzaż dźwiękowy zależy więc od stosunku między jednostką i dowolnym środowiskiem dźwiękowym”<sup>14</sup>. Autorzy *Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology* stwierdzają, że Schafer ujmuje „pejzaż dźwiękowy jako twór społeczny”, będący produktem praktyk społecznych, polityki i ideologii, który „jednocześnie bierze udział w kształtowaniu tych praktyk, polityk i ideologii”<sup>15</sup>.

Schafer uważał, iż mamy dziś do czynienia z „rozstrojeniem pejzażu dźwiękowego”. Ujmując go historycznie, wskazywał, że zmieniał się on od naturalnego przez wiejski, miasteczkowy po miejski, a za sprawą rewolucji przemysłowej i elektrycznej stawał się coraz głośniejszy i coraz mniej dopasowany do ludzkiej skali. Rewolucja przyniosła zjawisko ciągłego i monotonnego hałasu wytwarzanego przez maszyny, pojazdy, urządzenia techniczne. Te zmiany w krajobrazie Schafer ujął jako przemieszczenie od pejzażu typu hi-fi do lo-fi. Ten pierwszy cechuje wyrazistość dźwięków, jest to krajobraz naturalny, drugi charakteryzuje się dźwiękami jednostajnymi, hałasem, redundancją. Schafer negatywnie ocenia pejzaż dźwiękowy typu lo-fi i wyraźnie w swoich pracach waloryzuje ciszę<sup>16</sup>. Właśnie z powodu zainteresowania Schafera zanieczyszczeniem środowiska hałasem i „kompozycją wyłaniającego się miejskiego pejzażu dźwiękowego” omawiana tu kategoria pojawiła się w obszarze studiów miejskich (*urban studies*)<sup>17</sup>. W ich obrębie podjęto również zagadnienie politycznych implikacji przestrzennego rozmieszczenia hałasu<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> Ibid., s. 110.

<sup>13</sup> Ze względów stylistycznych będę terminu „krajobraz dźwiękowy” używała zamiennie z „pejzażem dźwiękowym”. Jest on równie dopuszczalnym przekładem angielskiego słowa *soundscape*.

<sup>14</sup> Ibid., s. 111.

<sup>15</sup> D.W. Samuels, L. Meintjes, A.M. Ochoa, Th. Porcello, *Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology*, „Annual Review of Anthropology” 2010, vol. 39, s. 330.

<sup>16</sup> M. Kapelański, *Specyfika badań nad historycznym „pejzażem dźwiękowym” (Soundscape) w „The Tuning of the World” i „Voice of Tyranny Temples of Silence” R. Murraya Schafera*, „Muzyka” 2008, nr 4, s. 127–128; D.W. Samuels, L. Meintjes, A.M. Ochoa, Th. Porcello, op. cit.

<sup>17</sup> Zob. D.W. Samuels, L. Meintjes, A.M. Ochoa, Th. Porcello, op. cit.

<sup>18</sup> Zob. P. Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense, and Place*, New York: Routledge 1994; G. Revill, *Music and the Politics of Sound: Nationalism, Citizenship, and Auditory Space*, [w:] „Environment and Planning” 2000, vol. 18, nr 5, s. 597–613; podaję za: T. Pinch, K. Bijsterveld, op. cit., s. 8. Na temat badań nad pejzażem dźwiękowym miast zob.: R. Atkinson, op. cit.

Wprowadzona przez Schafera kategoria pejzażu dźwiękowego była, jak piszą autorzy *Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology*, analogiczna do „kraj-obrazu fizycznego”. Jej twórca próbował „zawrzeć w niej wszystko, na co było nastawione ucho w danym sonicznym umiejscowieniu”<sup>19</sup>. Zakładała słuchanie jako praktykę kulturową, obejmowała to, co naturalne i kulturalne, przypadkowe i skomponowane, improwizowane i świadomie wytworzone<sup>20</sup>, cechowało ją również ustytuczenie doznań dźwiękowych<sup>21</sup>. Zdaniem Anny Naher w podejściu Schafera „istnieje [...] pewien potencjał dla rozumienia *soundscape* jako efektu wizualnego, wraz z jego statycznością i sedymentacją, niepozbowionego wartościujących i normatywnych dystynkcji estetycznych, zakorzenionych w romantycznej (i nowoczesnej) wizji tego, co naturalne”<sup>22</sup>. Wzrokocentryczny rys tej koncepcji zauważa także przywołany przez Nacher Paul Rodway. W ujęciu Shaferowskim pejzaż dźwiękowy, jego zdaniem, „wydaje się być czymś w rodzaju statycznej, zamrożonej w czasie reprezentacji, rodzajem «obrazu dźwiękowego»”, a przecież, jak zauważa, „doświadczenie słuchowe jest znacznie bardziej dynamiczne”<sup>23</sup>.

Omówiona tu koncepcja pejzażu dźwiękowego jest punktem wyjścia dla prowadzonych pod kierunkiem Roberta Losiaka badań nad audiosferą Wrocławia pojmowaną jako „całościowo ujęta przestrzeń foniczna naszego życia”<sup>24</sup>. Podobnie jak u Schafera, dla Losiaka pejzaż dźwiękowy jest związany z konkretną przestrzenią geograficzną i społeczną oraz z określonym czasem. Rozwijane przez tego autora badania usytuowane są przede wszystkim w obrębie refleksji estetycznej i kulturoznawczej. Losiaka interesuje „indywidualne przeżycie audiosfery, dające się ująć w kategoriach estetycznego i ponadestetycznego uznania lub odrzucenia, procesu identyfikacji lub wyobcowania – procesu,

<sup>19</sup> D. W. Samuels, L. Meintjes, A. M. Ochoa, Th. Porcello, op. cit., s. 330.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Zob. A. Nacher, *Sto tysięcy miliardów dźwiękowy. Podróż poza wzrokocentryzm (pejzaż dźwiękowy, soundwalk, aural safari)*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3, s. 109–110.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> P. Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, New York 1994, s. 86, [cyt. za:] ibid., s. 111.

<sup>24</sup> R. Losiak, *Cisza w doświadczeniu audiosfery współczesnej*, [w:] *Przestrzeń ciszy*, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2011, s. 57. Gwoli wyjaśnienia warto dodać, że pojęcie audiosfery zostało przez Losiaka zaczerpnięte z pracy Marii Gołaszewskiej, która w *Estetyce pięciu zmysłów* rozróżniała audiosferę potoczną, zorganizowaną i wyspecjalizowaną. Audiosfera u Gołaszewskiej to termin określający dźwiękowe środowisko człowieka, wobec którego może on zająć między innymi postawę estetyczną (M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 78–81). W obrębie muzykologii Maciej Gołąb zaproponował rozróżnienie na melosferę, sonosferę i fonosferę. Jednak pojęcie fonosfery bywa wykorzystywane na oznaczenie „wszelkich przejawów akustycznej obecności”, tak muzycznych, dźwiękowych jak i szmerowych (zob. R. Losiak, *Troska i beztroska w fonosferze*, [w:] *Aksjotyczne przestrzenie kultury*, red. R. Tańczuk, D. Wolska, „Prace Kulturoznawcze”, t. IX, Wrocław 2005, s. 85).

który stanowiąc akt jednostkowego doświadczenia audiosfery, może być interpretowany jednocześnie jako doświadczenie kulturowe<sup>25</sup>.

Losiak podkreśla, że u Schafera „pejzaż dźwiękowy” wykorzystuje się do analizy fonosfery jako przestrzeni, która jest „do pewnego stopnia ograniczoną, wyodrębnioną, związaną z konkretnym miejscem i czasem, rozpoznawalną w swej znaczeniowej i aksjotycznej treści [...] poddającą się estetycznej waloryzacji”<sup>26</sup>. To powiązanie z konkretną przestrzenią geograficzną i społeczną ma dla cytowanego autora znaczenie, ponieważ interesuje się on rozpoznawaniem odrębności audiosfery konkretnego miasta. Chce w swoich badaniach zwrócić uwagę na rolę dźwięku w budowaniu tożsamości mieszkańców miasta, poczucia ich zakorzenienia w miejscu, chce również rozpoznać odmienność krajobrazu dźwiękowego danego miasta, który byłby podzielany przez jego mieszkańców, rozpoznawany jako specyficzny przez nich, jak i przez odwiedzających to miasto.

W zaproponowanym przez Losiaka ujęciu pejzaż dźwiękowy jest rezultatem przekształcenia środowiska akustycznego w środowisko dla odbiorcy<sup>27</sup>. Innymi słowy, oznacza to rozpatrywanie audiosfery w relacji z odbiorcą, a co za tym idzie – z uwzględnieniem jego perspektywy. Takie ujęcie zagadnienia sprawia, że staje się ono istotne dla refleksji nad tym, w jaki sposób codzienne miejskie życie w jego wymiarze audialnym jest doświadczane i przeżywane. Pejzaż dźwiękowy jako audiosfera odbierana przez podmiot to pejzaż ujmowany w jego związku ze znaczeniami i wartościami<sup>28</sup>. Zdarzenia dźwiękowe są rozpoznawalne jako indeksy ich źródeł, znaki. Jednocześnie odkrywany jest ich aspekt aksjotyczny. Podmiot nie tylko interpretuje przekaz dźwiękowy, ale również dokonuje waluacji swego środowiska dźwiękowego. Takie ujęcie pejzażu dźwiękowego oznacza więc rozpatrywanie doświadczenia audialnego jako w pewnym stopniu zapośredniczonego przez reguły wartościowania, a sam pejzaż jawi się jako specyficzny przedmiot aksjosemiotyczny<sup>29</sup>. Aksjosemiotyczna aktywność człowieka odniesiona zostaje tu do środowiska fonicznego, które przekształca on w „pejzaż dźwiękowy”. Przekształcenie to znajduje wyraz

<sup>25</sup> R. Losiak, *Słuchanie miasta? Wokół koncepcji badań miejskiej audiosfery*, [w:] *Audiosfera miasta*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, „Prace Kulturoznawcze”, t. XIII, Wrocław 2012, s. 14.

<sup>26</sup> R. Losiak, *Troska i beztroska...*, s. 86.

<sup>27</sup> Zob. niezwykle ważny, wręcz programowy dla badań nad audiosferą tekst R. Losiaka pt. *Miejskie pejzaże dźwiękowe. Z projektu badań nad audiosferą w doświadczeniu odbiorczym*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław 2007, s. 237–246.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Losiak odwołuje się do koncepcji Stanisława Pietraszki – krajobrazu jako przedmiotu aksjosemiotycznego. Szerzej o tym zob. S. Pietraszko, *Krajobraz i kultura*, [w:] S. Pietraszko, *Kultura. Studia teoretyczne i metodologiczne*, Wrocław 2012, s. 137–145. O aksjosemiotycznej aktywności człowieka – zob.: S. Pietraszko, *O sferze aksjosemiotycznej*, [w:] *Problemy teoretyczne i metodologiczne badań stylu życia*, red. A. Siciński, Warszawa 1980, s. 53–73; S. Pietraszko, *Kultura jako sfera aksjosemiotyczna*, [w:] S. Pietraszko, *Kultura. Studia teoretyczne i metodologiczne*, Wrocław 2012, s. 37–55.



nie tylko w aktach recepcji, dokonywanych wyborach miejsca zamieszkania<sup>30</sup>, ale również w aktywnym, intencjonalnym formowaniu miejskich krajobrazów dźwiękowych przez jego mieszkańców, np. przez muzykowanie w określonych obszarach miasta, tworzenie muzyki specjalnie dla miasta. Muzyka jako element konstruowanego intencjonalnie pejzażu dźwiękowego wydaje się mieć duże znaczenie dla odbioru przestrzeni miejskiej. Zwracał na to uwagę Losiak, podkreślając jej porządkujący charakter wobec doświadczenia bycia w mieście – „sprzyja ona percepcyjnemu rozpoznaniu fonicznego środowiska miasta”, może stać się punktem odniesienia dla mieszkańców, wyznaczać rytm życia w mieście<sup>31</sup>. Tak oczywiście działa nie tylko muzyka, ale również powtarzające się w stałych miejscach i w określonym czasie dźwięki czy inne zjawiska akustyczne. Ich brak postrzegany jest jako zakłócenie porządku, budzi niepokój, a nawet poczucie zagrożenia. W ten sposób przekaz dźwiękowy ujawnia swą potencjalną moc subwersywną, potrafi skutecznie naruszać porządek symboliczny miejskiej przestrzeni. Z tego też powodu pejzaż dźwiękowy może stać się obiektem politycznych, socjotechnicznych manipulacji. Krajobrazy dźwiękowe, jak się wydaje, są powiązane ze stylami i sposobami życia jednostek i grup<sup>32</sup>, w tym także z różnymi odmianami miejskich stylów życia. Taki a nie inny rytm życia wyznaczany wykonywaną pracą, preferowanym sposobem spędzania wolnego czasu, określone preferencje estetyczne wyrażające się m.in. w wyborze przestrzeni mieszkalnych, kapitał symboliczny i ekonomiczny jednostek znajdują odzwierciedlenie zarówno w miejskich pejzażach dźwiękowych, jak i w dokonywanych wyborach tych pejzaży jako istotnego elementu życia codziennego.

Jeśli wskazane sytuacje i zależności mają miejsce, to poszczególne miasta mogą być rozpoznawane między innymi dzięki obecności w nich takiej, a nie innej muzyki, która występuje też w charakterze markera danej miejscowości (np. hejnał, określone festiwale muzyki), ale i innych charakterystycznych dźwięków czy zjawisk akustycznych. Odmianą specyfikę mogą mieć również pejzaże dźwiękowe poszczególnych dzielnic między innymi ze względu na różnice w stylach życia ich mieszkańców oraz, co niekiedy z nich wynika, z powodu praktyk związanych z korzystaniem z odtwarzaczy muzyki, preferencji muzycznych, sposobów emisji i natężenia głosu, organizacji dnia, zwyczajów świętowania.

Trzeba również zaznaczyć, że ujmowanie pejzażu dźwiękowego jako konstrukt kulturowego zakłada jego ponadindywidualny, intersubiektywny charakter. Ważnym więc staje się pytanie o dzielącą określony pejzaż dźwiękowy

<sup>30</sup> Jednym z kryteriów uwzględnianych w wyborze miejsca zamieszkania jest panująca w nim cisza. Zob. R. Atkinson, op. cit.

<sup>31</sup> R. Losiak, *Muzyka w przestrzeni publicznej miasta. Z badań nad pejzażem dźwiękowym Wrocławia*, [w:] *Dźwięk w krajobrazie – stan i perspektywy badań. Materiały Interdyscyplinarnego Seminarium*, Lublin 3–4 września 2008, red. S. Bernat, Lublin 2008, s. 257.

<sup>32</sup> Na temat różnicy między „sposobem życia” i „stylem życia” zob. A. Siciński, *Wprowadzenie*, [w:] *Styl życia. Przemiany we współczesnej Polsce*, red. A. Siciński, Warszawa 1978.

wspólnotę, która w dodatku z powodu wiążącej mocy pejzażu dźwiękowego może podejmować kroki w kierunku jego ochrony.

Wskazanie specyficznych dla poszczególnych miast pejzaży dźwiękowych okazuje się niekiedy skomplikowane. W Internecie można odnaleźć wiele stron magazynujących nagrania dźwięków poszczególnych miast, jednak trudno bez opisu werbalnego rozpoznać, z którego ośrodka lub z której jego dzielnicy pochodzą. Akustyka miejskiej audiosfery okazuje się w znacznym stopniu homogeniczna. A przecież krajobraz dźwiękowy danego miasta jest specyficzny, jak wskazywano, za sprawą między innymi specjalnie dla niego tworzonych sygnałów dźwiękowych, ekspresji fonicznej mieszkańców, takiego, a nie innego ukształtowania terenu i przestrzeni urbanistycznej. Bez wątplenia cechuje go także pewien stopień uporządkowania zarówno w przestrzeni, jak i czasie. Co więcej, jak zauważa Atkinson, jest on nie tylko zorganizowany, ale również „społecznie organizujący”<sup>33</sup>. Problem stanowi z pewnością nasza umiejętność odbioru tej specyficzności, wychwycenia znaczących i podzielanych przez miejską wspólnotę zdarzeń dźwiękowych czy akustycznych. Być może więc opisując doświadczenia bycia w mieście poprzez kategorię pejzażu dźwiękowego, nie powinniśmy przywiązywać tak dużej wagi do rozpoznawania unikalności krajobrazu danego miasta, lecz koncentrować się na procesie jego konstruowania i recepcji.

Rozpatrywanie doświadczenia miasta i identyfikacji z nim poprzez analizę pejzażów dźwiękowych recypowanych przez mieszkańców miasta stawia przed nami problem percepcji słuchowej i jej zmian pod wpływem mediów. Odbiór audiosfery ma charakter nieliniowy<sup>34</sup> i, jak wskazuje Derrick de Kerckhove, w przestrzeni miejskiej rzadko używamy uszu w celu orientacji w niej, słuchamy również w różny sposób w zależności od tego, co jest słuchane, w jakiej intencji, w jakim kontekście<sup>35</sup>. Mamy też różne tryby słuchania, przy czym również nasze „otoczenie kulturowe” może wymagać od nas określonego trybu słuchania<sup>36</sup>. Recepcja audiosfery odbywa się więc w różnych, kulturowo

<sup>33</sup> R. Atkinson, op. cit., s. 1907.

<sup>34</sup> Zob. A. Nacher, op. cit.

<sup>35</sup> D. de Kerckhove, *Słuch oralny i słuch pisemny*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wiedza o kulturze, red. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Warszawa 2003, s. 403. „Słuchanie – pisze de Kerckhove – w przeciwieństwie do patrzenia, jest pochodną wybiórczej uwagi, pobudzanej nie przez wewnętrzne, lecz przez zewnętrzne procesy. Jako czynność selektywna słuch może być «włączany» i «wyłączany». Przelączamy się na tryb nasłuchu w celu odbierania informacji o otoczeniu” (ibid., s. 403).

<sup>36</sup> Autor wyróżnia i omawia dwa tryby słuchania: „słuch oralny” i „słuch pisemny”. Pierwszy „jest obszerny i nastawiony na szerokie rozumienie”; „odnosi się do określonych sytuacji i osób” i „jest określony przez kontekst”. Jest również „kosmocentryczny i przestrzenny”. Drugi „jest wyspecjalizowany i wybiórczy”, nastawiony na słowa i ich znaczenie, nie przywiązuje wagi do kontekstu, jest „liniowy i logocentryczny” (ibid., s. 404). „Słuch oralny koncentruje się na rekonstrukcji wyobrażeń zamiast pojęć, osób zamiast imion. Sensu nabiera wówczas ciąg obrazów połączonych przez kontekst” (ibid., s. 405). Za Ongiem stwierdza, że słuch oralny kieruje się też raczej na przestrzeń dzielącą rozmówców, a nie na źródło głosu (ibid., s. 406).



i cywilizacyjnie modyfikowanych, trybach słuchania, co może przekładać się na konstrukcję pejzażu dźwiękowego. Identyfikacja trybów słuchania byłaby więc niezbędnym elementem rozpoznawania relacji jednostki z miastem<sup>37</sup>. Być może, zgodnie zresztą z niezwykle inspirującymi rozważaniami Georga Simmla nad mentalnością mieszkańców miast, przestrzeń miejska wymaga bardzo selektywnego nastawienia na audiosferę, zwróconego na wychwytywanie tylko istotnych dla działania zdarzeń dźwiękowych. Życie w tego rodzaju otoczeniu dopuszcza tylko w bardzo określonych sytuacjach słuchanie mniej wybiórcze, estetyzujące audiosferę.

Dla badań nad doświadczeniem audialnym konieczne wydaje się również uwzględnienie miejsca i sytuacji, w jakiej znajduje się słuchający, jego nastawienia, habitusu audialnego. Gdybyśmy ograniczyli się do rozpatrywania korelacji między pewnymi dźwiękami, szmerami, brzmieniami a określoną przestrzenią i sytuacją, zauważylibyśmy, że związki te okazują się sprawcze wobec ludzkiego podmiotu, który właśnie za ich sprawą bywa sytuowany w konkretnej pozycji, naznaczony, ustanawiany jako podmiot o określonej tożsamości – jako mieszkaniec danej dzielnicy, ale też w niektórych sytuacjach np. jako wykluczony, zagrożony<sup>38</sup>.

Powinniśmy podkreślić także wyraźniej komponent zdarzeniowy pejzażu dźwiękowego – konstytuowany jest on właśnie wtedy, gdy podmiot wyodrębnia z audiosfery określone struktury dźwiękowe, szmery, brzmienia jako zdarzenia poddawane interpretacji i waluacji. Rozpoznanie zdarzenia akustycznego pojawiającego się w konkretnej przestrzeni miejskiej oznacza aktywne ustosunkowanie się do niej, jest czynnikiem konstytuującym doświadczenie miasta. Odbierane przez słuchającego dźwięki, ujęte w kategoriach zdarzeń i informacji, jak piszą Karolina Beimcik i Ida Szafałowicz w interesującym tekście *Dźwiękowe aspekty komponowania i percepcji przestrzeni miejskiej*<sup>39</sup>, odsłaniają dwie możliwości myślenia o mieście. Należy wziąć pod uwagę, że tego rodzaju „zdarzenia i informacje mają wpływ i zdolność kreowania poszczególnych fragmentów”<sup>40</sup> miasta, co pozwala rozpoznawać je jako złożone z wielu przestrzeni dźwiękowych. Jeśli zaś pozostaniemy przy kategorii pejzażu dźwiękowego, to powinniśmy powiedzieć też o wielości takich krajobrazów. Oznaczałoby to również, że w doświadczeniu audialnym miasto jawiłoby się jako obszar wielorakich

<sup>37</sup> Na temat sposobów słuchania zob.: T. Pinch, K. Bijsterveld, op. cit., s. 14–16; C. Birdsall, *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany 1933-1945*, Amsterdam 2011, s. 21–26 [dostęp online: online OAPEN library (www.oapen.org); 21.10.2013].

<sup>38</sup> W tym kontekście pojawia się konieczność uwzględnienia dyskursu władzy sprawowanej właśnie przez dźwięk – zagadnienie to właściwie jest nieobecne w proponowanym przez Losiaka ujęciu pejzażu dźwiękowego.

<sup>39</sup> K. Beimcik, I. Szafałowicz, *Dźwiękowe aspekty komponowania i percepcji przestrzeni miejskiej*, [w:] *Dźwięk w krajobrazie – stan i perspektywy badań. Materiały Interdyscyplinarnego Seminarium*, Lublin 3–4 września 2008, red. S. Bernat, Lublin 2008, s. 163–169.

<sup>40</sup> Ibid., s. 165.

krajobrazów połączonych ze sobą przejściami, przestrzeniami nieidentyfikowanymi audialnie<sup>41</sup>. Słyszanyymi, ale niesłuchanymi. Powinniśmy również zauważyć, iż „ulotne, nietrwałe, zdarzenia dźwiękowe [...] wytwarzają szczególne sytuacje, w których istotną rolę odgrywa zawsze podmiot”<sup>42</sup>.

Podkreślanie zdarzeniowej podstawy pejzażu dźwiękowego oznacza pewną nieprzewidywalność, dynamiczność miejskich krajobrazów dźwiękowych. Warto, jak sądzę, w rozważaniach nad recepcją miejskiej audiosfery uwzględnić zmienność doświadczenia audialnego. Takie podejście lepiej koresponduje z dynamicznym charakterem miasta i życia w nim. Jednak, jak się wydaje, ta ich cecha wymyka się przedstawionym konceptualizacjom pejzażu dźwiękowego.

Na koniec warto sformułować jedno ostrzeżenie pod adresem omawianej tu perspektywy badań nad miastem i jego doświadczaniem. Badanie pejzażu dźwiękowego rozszerza refleksję nad doświadczeniem miasta i sposobami identyfikacji z nim. Jednocześnie jednak użycie kategorii pejzażu dźwiękowego czy audiosfery wydaje się, podobnie jak w przypadku ujęć wzrokocentrycznych, nadmiernie eksponować jeden rodzaj zmysłu. Pamiętając o multisensorycznym charakterze percepcji, o złożoności doświadczenia miasta, które w pełni angażuje nasze ciało, powinniśmy raczej dążyć do „demokracji zmysłów”<sup>43</sup> niż eksponować którykolwiek z nich. Co więcej, podejmując badania nad doświadczeniem miasta eksplorujące jego audialny wymiar, winniśmy pamiętać o sformułowanej przez Sterne’a litanii kulturowych przesądów na temat zmysłu słuchu i wzroku<sup>44</sup>, tak, aby uniknąć nazbyt prostych i pochopnych stwierdzeń dotyczących zarówno orzeczeń o większej wartości tego typu badań, jak i, co ważniejsze, o charakterze audialnego doświadczenia miasta.

<sup>41</sup> Podstawę dla takiego ujęcia mogą stanowić m.in. doświadczenia odbiorców audiosfery, o których pisze R. Losiak (zob. R. Losiak, *Miejskie pejzaże...*).

<sup>42</sup> Ibid., s. 166. Jako przykład takiej sytuacji autorki podają reakcję przechodnia na sygnał. Jak zauważają, ma on „moc reżyserowania zachowań mieszkańców” (ibid.). Autorki w swoich rozważaniach nad przestrzenią dźwiękową miasta korzystają z koncepcji Michela Serresa.

<sup>43</sup> M. Bull, L. Back, *Introduction: Into Sound*, [w:] *The Auditory Culture Reader*, red. M. Bull, L. Back, New York 2003, s. 1–18; za: J. Sterne, op. cit., s. 7.

<sup>44</sup> „Audiowizualna litania” Sterne’a obejmuje dwanaście takich przesądów: „słyszenie jest sferyczne, widzenie jest kierunkowe; słyszenie pochłania swój podmiot (*hearing immerses its subject*), widzenie oferuje perspektywę; dźwięki dochodzą do nas, ale widzenie zmierza ku swemu przedmiotowi; słyszenie dotyczy wnętrza, widzenie powierzchni; słyszenie jest związane z fizycznym kontaktem z zewnętrznym światem, widzenie wymaga zdystansowania się do niego; słyszenie umieszcza wewnątrz wydarzenia, widzenie daje perspektywę wydarzenia; słyszenie ma skłonność do subiektywności, a widzenie do obiektywności; słyszenie przenosi nas do świata żyjącego, wzrok przenosi nas ku atrofii i śmierci; słyszenie jest afektywne, widzenie intelektualne; słyszenie jest przede wszystkim zmysłem temporalnym, widzenie jest przede wszystkim zmysłem przestrzennym; słyszenie jest zmysłem, który zanurza nas w świecie, podczas gdy widzenie usuwa nas z niego” (J. Sterne, op. cit., s. 9).