

Foniczne ingerencje w miejskiej przestrzeni. Instalacja dźwiękowa „(Od)głosy w zaułkach”

Prace
Kulturoznawcze XIII
Wrocław 2012

Problem opisu audiosfery miasta nie wyczerpuje się w jej statycznym ujęciu. Środowisko dźwiękowe ulega przemianom, a dynamika tych przemian jest zróżnicowana w sensie przestrzennym. W obrębie miasta istnieją enklawy fonicznie względnie stabilne, a także takie, w których zasadą staje się różnorodność i zmienność występujących zjawisk dźwiękowych. W charakterystyce wybranych miejsc czy obszarów miasta trzeba zatem uwzględnić ich potencjalną otwartość na możliwe przekształcenia w zakresie audiosfery, co zazwyczaj wiązać można z działaniem człowieka — jego cywilizacyjną i kulturową obecnością w danej przestrzeni. Wrocławski Rynek i jego okolice stanowią przestrzeń o wyjątkowym potencjale aktywności społecznej, przy czym jest to aktywność szczególnego rodzaju, związana z czasem wolnym i formami jego spędzania: ruchem turystycznym, życiem towarzyskim, rozrywką, odpoczynkiem, działaniami artystycznymi. Znajduje to swoje odzwierciedlenie w dynamice fonicznej tego miejsca. Dokonując analizy środowiska dźwiękowego wrocławskiego Rynku, łatwo zauważyć, że niektóre z jego elementów mają charakter stałych, sekwencyjnych i przewidywalnych zdarzeń fonicznych. Należą do nich na przykład, pojawiające się z większą lub mniejszą częstotliwością, dźwięki zegara ratuszowego, dzwonów górującego nad Rynkiem kościoła św. Elżbiety, hejnał miasta, szum fontanny, zmienne czasowo w swej dynamice odgłosy okolicznych pubów, restauracji i kawiarnianych ogródków. Równocześnie przestrzeń foniczną Rynku kształtują zjawiska czasowo zmienne, związane między innymi z realizowanymi w tym miejscu projektami artystycznymi, widowiskami plenerowymi, promocjami reklamowymi, a także prywatną (choć kontrolowaną i reglamentowaną przez władze miasta) aktywnością muzyczną ulicznych wykonawców. Nie tylko więc różnorodność, ale także potencjalna otwartość — by nie powiedzieć nieprzewidywalność — foniczna

czynią z tego miejsca szczególnie atrakcyjny pod względem audialnym obszar Wrocławia. Uwagę zwraca także fakt, że sposób kształtowania środowiska fonicznego jest w tym wypadku w znaczącym stopniu wynikiem świadomej aktywności uczestników przestrzeni miejskiej, co wydaje się szczególnie interesujące dla badań audiosfery, które uwzględniają kulturoznawczą ich perspektywę.

W dniach 6–16.05.2010 roku wrocławscy muzycy i performerzy Maciej Bączyk i Paweł Romańczuk zaprezentowali w przestrzeni wrocławskiego Rynku i sąsiadującego z nim placu Solnego cykl instalacji dźwiękowych pod nazwą „(Od)głosy w zaułkach”. Instalacje stanowiły fragment szerszego projektu artystycznego, realizowanego w ramach odbywającego się wówczas 27. Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej *Musica Polonica Nova*¹. Z punktu widzenia refleksji nad pejzażem dźwiękowym warto postawić pytanie o cel i znaczenie tego wydarzenia, mając na uwadze fakt, że w tej przestrzeni miasta odbywało się i odbywa wiele innych wydarzeń artystycznych, również o charakterze fonicznym. Związek projektu „(Od)głosy w zaułkach” z mającym wówczas miejsce we Wrocławiu ważnym festiwalem muzycznym wydaje się wystarczającym i oczywistym uzasadnieniem podjęcia jego realizacji. W kontekście festiwalu instalacje stanowiły oryginalną formę przekazu reklamowo-informacyjnego, odwołującą się do określonych idei artystycznych, a także języka muzyki współczesnej. Intencje autorów wskazują jednak na to, że mając dużą swobodę w projektowaniu i realizacji swojego zamysłu, brali pod uwagę także pozaartystyczne aspekty projektu, w szczególności zaś uwzględniali interpretację instalacji jako swego rodzaju foniczną prowokację, odwołującą się do problemu pejzażu dźwiękowego miasta. Wyraził to Maciej Bączyk w komentarzu zamieszczonym w wydany na tę okoliczność folderze:

Dźwięk w swojej rozległej naturze przecina się z wieloma substancjami życia codziennego. Splata się z otoczeniem, bezustannie nam towarzyszy, staje się tak oczywisty, że coraz częściej przestajemy go zauważać. Dźwiękowy spacer to zestaw instalacji, które próbują przywrócić znaczenie wrażeniom pozyskiwanym przez zmysł słuchu.

Dźwięk potrafi nas czasem zaskoczyć, osiągnąć swoim ulotnym, niewidzialnym oddechem. Dźwięk potrafi przywołać wspomnienie, odtworzyć zatarty obraz. Audiosfera miejsc, które znamy od lat, podlega tym samym prawom, co pozostałe elementy zmieniającego się miasta. Wrocławski Rynek opuściły tramwaje, znik-

¹ Cały projekt obu artystów pn. „Dźwiękowy spacer” składał się z czterech elementów o następujących tytułach: 1) „(Od)głosy w zaułkach” — sześć interaktywnych instalacji rozlokowanych w okolicach wrocławskiego Rynku oraz placu Solnego; 2) „Pomnik marszałka Józefa Piłsudskiego” — instalacja w klubie festiwalowym Falanster, wykorzystująca archiwalne nagranie głosu marszałka Piłsudskiego; 3) „Filharmonia telefoniczna” — instalacja w budynku filharmonii wykorzystująca dźwięki nagrane „na zapleczu” sali koncertowej (odgłosy z korytarzy, skrzypienia drzwi, ćwiczenia muzyków przed występem itp.); 4) „Grająca ekspozycja instrumentalna” — instalacja w budynku filharmonii przedstawiająca sylwetkę wrocławskiego animatora życia muzycznego, Donata Serdapskiego, oraz zestaw instrumentów-zabawek z kolekcji zespołu Małe Instrumenty.

nęła także stacja benzynowa z zachodniej pierzei. Konne wozy wyparły samochody, a samochody wyparły turyści. Ich kroki wyznaczają nowe tempo tego miejsca, tempo przechadzki. Dźwięk Rynku podlega ciągłym zmianom. Zrozumienie tych zmian pozwala lepiej poczuć miasto i jego wielowymiarową naturę.

Instalacje ukryte w zaułkach centrum są próbą nawiązania dialogu z miastem i jego brzmieniem. Ten dialog — to strzępy audiosfery z przeszłości, echa dawnych wydarzeń i skojarzenia wywołane dźwiękową metaforą i kontrastem².

Biorąc pod uwagę wyżej sformułowane intencje, ważnym i znaczącym aspektem projektu „(Od)głosy w zaułkach” wydaje się forma, w jakiej instalacje zaistniały w przestrzeni miasta. Ich dyskretna obecność wiązała się z faktem rozmieszczenia w miejscach ustronnych, zaułkach, poza głównymi ciągami komunikacyjnymi i obiektami atrakcyjnymi turystycznie w obszarze Rynku³. Poziom głośności instalacji był starannie wyważony i dostosowany do ustronności miejsc, w niektórych przypadkach zaś wymagał aktywności percepcyjnej odbiorców (niektórzy twierdzili jednak, że instalacje brzmiały zbyt cicho, by wywołać ich zainteresowanie)⁴. Instalacje uruchamiane były za pomocą zamontowanego czujnika ruchu. Nadawało to instalacjom interaktywny charakter, a także personalizowało akcję dźwiękową, wiążąc odtwarzany odgłos z obecnością przechodnia. Taki sposób działania instalacji może być rozpatrywany jako kwestia wyłącznie techniczna, wydaje się jednak istotny i godny uwagi z innego względu: oddziaływał na świadomość odbiorców, którzy mając poczucie aktywnego, choć niezamierzonego uczestnictwa w zdarzeniu fonicznym, mogli się czuć tym faktem wyróżnieni — albo przeciwnie: skrzępowani.

Akcja „(Od)głosy w zaułkach” nie została medialnie nagłośniona, a lokalizacja miejsc instalacji nie była oznaczona⁵. Fakt ten spotkał się z krytyczną oceną większości odbiorców, chociaż — jak wolno przypuszczać — mógł być skutkiem świadomych decyzji autorów i organizatorów przedsięwzięcia. Być może chodziło o uzyskanie efektu zaskoczenia, co pobudzałoby proces aktywności percepcyjnej, służącej orientacji fonicznej w przestrzeni miasta, a ostatecznie sprzyjałoby namysłowi nad problemem otoczenia dźwiękowego. Oceniając projekt Bączyka i Romańczuka pod względem koncepcji formy, warto podkreślić i docenić zarówno dyskretny, jak i interaktywny charakter instalacji, które zdają się stanowić świadome przeciwstawienie dominującej w przestrzeni publicznej formie agresywnego i narzucającego się kształtowania środowiska fonicznego. W tym sensie

² *Dźwiękowy spacer*, ulotka 27. Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej *Musica Polonica Nova*.

³ Dotyczy to zwłaszcza instalacji umieszczonych w Zaułku Grotowskiego i przejściu Żelazniczym, a także przy słupie ogłoszeniowym na placu Solnym.

⁴ Znalazło to wyraz w ankiecie przeprowadzonej w czasie trwania instalacji w ramach obserwacji badawczej.

⁵ Informacje o akcji znajdowały się jedynie na plakatach i drukach ulotnych Festiwalu *Musica Polonica Nova*, w niewielkim stopniu dostępnych w miejscach instalacji (por. przypis 12).

koncepcja „(Od)głosów w zaułkach” stanowić może wzorcowy model aktywnej ingerencji dźwiękowej w przestrzeń miasta, uwzględniający społeczne normy współżycia fonicznego i wyrażający w tym względzie ekologiczne idee Murraya Schafera. Potwierdza to następujący fragment wypowiedzi Macieja Bączyka:

Kluczowym elementem branym pod uwagę podczas projektowania instalacji był ich publiczny, ogólno-dostępny charakter. Warunkowało to sposób zainstalowania głośników i odtwarzaczy [...] oraz głośność i czas trwania plików dźwiękowych emitowanych przez głośniki. Ostatecznie programatory czasu zostały ustawione w taki sposób, aby dźwięki pojawiały się około godziny 8.00 rano i znikły przed godziną 22.00 lub 23.00. [...] Ostateczna głośność instalacji trudna jest do przewidzenia. Poziom głośności zmienia się przecież w ciągu dnia. Wieczorem jest po prostu ciszej. Ponadto każdy z nas ma inny pogląd na poziom głośności. Dlatego zdaje sobie sprawę, że być może niektóre instalacje działały za cicho. Choć jak pokazuje przykład Pasażu pod Błękitnym Słońcem, były i takie, które zameczyły swoje bezpośrednie otoczenie — a tego chcieliśmy chyba uniknąć przede wszystkim⁶.

W interpretacji projektu „(Od)głosy w zaułkach” kwestię równie istotną jak forma prezentacji fonicznych stanowi ich dźwiękowa zawartość — treść przekazu fonicznego w intencji autorów odwołująca się do kulturowego i dźwiękowego kontekstu Wrocławia. To zamierzenie poszczególne instalacje realizowały w odmienny sposób i w zróżnicowanym stopniu. W instalacji umieszczonej w Pasażu pod Błękitnym Słońcem dźwięki glinianych naczyń i odgłosy koła garncarskiego „w sposób metaforyczny nawiązywać miały do czasów — jak podaje Bączyk — kiedy okolice Rynku zapełniały rzemieślnicze cechy i stragany, między innymi z glinianymi naczyniami”⁷. Dźwięki instalacji umieszczonej w pobliżu Ośrodka im. Jerzego Grotowskiego w przejściu Żelaźniczym bezpośrednio odnosiły się do malowidła, które zdobi tunel przy Ośrodku, wykonanego przez haitańskich artystów w hołdzie twórcy Teatru Laboratorium. Autorzy instalacji wykorzystali tu fragmenty ścieżki dźwiękowej do filmu *Journal de voyage avec André Malraux. Le dernier voyage Saint Soleil en Haiti* w reżyserii Jean-Marie Drota, poświęconego haitańskiej grupie artystycznej, w sugestywny sposób nawiązującej estetycznie do stylistyki malowidła. Na placu Solnym głośniki umieszczone wewnątrz słupa ogłoszeniowego prezentowały dokumentalne nagrania z archiwum Polskiego Radia Wrocław. Fragmenty audycji z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, zrealizowane przez znanego wrocławskiego dziennikarza i reportażystę Maksymiliana Kubicę, zawierały między innymi rozmowy z mieszkańcami i gośćmi miasta przeprowadzone w rejonie Rynku i placu Solnego. Dźwięki wody emitowane z głośnika umieszczonego przy barze Zorba w Zaułku Grotowskiego były nagraniem brzmienia Odry i nawiązywać miały do tradycji Wrocławia jako miasta nadzrzecznego. Koncepcja dwóch pozostałych instalacji nie zakładała odwoła-

⁶ M. Bączyk, *Dźwiękowy spacer*; komentarz współautora instalacji „(Od)głosy miasta” przedstawiony podczas Ogólnopolskiego Seminarium Naukowego „Audiosfera miasta”, Wrocław 2010, maszynopis w posiadaniu autora.

⁷ *Ibidem*.

nia do kontekstu miasta, a jej realizacje stanowiły samoistne, abstrakcyjne formy dźwiękowe. Szczególnie interesująco prezentowała się pod tym względem instalacja umieszczona w przejściu pomiędzy placem Solnym a ulicą Szajnochy w pobliżu restauracji Tequila i Biblioteki Uniwersyteckiej. Jej intrygująca i zabawna sekwencja odgłosów, przy wykorzystaniu efektu stereofonii, rozplanowana była przestrzennie. Działanie twórców podejmujących grę dźwiękową miało przede wszystkim wymiar estetyczny; służyło wywołaniu audytywnej przyjemności obcowania z dźwiękami i odgłosami, tym intensywniejszej, że nieoczekiwanej w takim miejscu i w tych okolicznościach. Wydaje się, że instalacja spełniła to założenie w najwyższym stopniu⁸. Niezależnie od idei estetycznej zamierzenie twórców wydaje się uzasadnione szerszym kontekstem audiosfery: troską o sposób jej odbioru, w którym należy dążyć do rozbicia utartych przyzwyczajęń i schematów percepcyjnych. Chodziło zatem o

wprowadzenie w miejsca dobrze wszystkim znane dźwięku, który wytrąci przechodnia z rutyny codziennego spaceru. [...] Być może właśnie tego typu ingerencje w audiosferę dobrze znanych miejsc przywracają dźwiękom otoczenia należyte znaczenie. A może po prostu dotykają, podrażniają naszą „stępioną” zmysłem wzroku wrażliwość na audiosferę⁹.

Jak konkluduje w związku z tym Bączyk,

co cieszyło mnie najbardziej, to fakt, że działanie instalacji przykuwało uwagę bardzo różnych osób. Dźwięk wykorzystany i narzucony w procesie twórczym jako element audiosfery — nie musi się przejmować płcią, wiekiem i wykształceniem swoich odbiorców. W sposób uniwersalny i demokratyczny dociera do przechodniów. Ten wniosek jest dla mnie bardzo krzepiący¹⁰.

W powyższej wypowiedzi zawiera się istotny problem. Uniwersalność doświadczenia fonicznego, jaką ma na uwadze autor, wynika z bezpośredniości działania dźwięku, który jest jak dotyk — dociera do ciała. Dźwięk ingerujący w ten sposób w przestrzeń naszego życia przekracza możliwe konteksty światopoglądowe, nie jest uwikłany politycznie, ideologicznie, artystycznie, niweluje różnice społeczne¹¹. Wydaje się odnosić wyłącznie do doświadczenia estetycznego; jednak być może przekracza próg także tego doświadczenia, docierając do obszaru trudnej

⁸ „Z dużą przyjemnością obserwowałem reakcje osób złapanych w sidła dwóch stereofonicznych systemów ustawionych na schodach przy Bibliotece Uniwersyteckiej. Emitowane próbki nie miały nic wspólnego z naturalnym dla tego miejsca obrazem dźwiękowym. Były to dźwięki harfy, trzaskających drzwi, brzęczących wieszaków na ubrania, nagranych w szatni budynku Filharmonii oraz fragment utworu *Kontrapunkte* — Karlheinz Stockhausena. Dzięki stereofonii dźwięki mogły przelatywać z jednego głośnika do drugiego — z lewej strony schodów na prawą stronę i z powrotem. Ten intrygujący, wędrujący w przestrzeni efekt dźwiękowy, który pojawiał się spontanicznie w momencie wejścia na schody, przyciągał uwagę bardzo wielu przechodniów” (*ibidem*).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ W ten sposób problem rozważał już Mikel Dufrenne, odwołując się do doświadczenia dźwięku, jakie przynosi muzyka awangardowa XX wieku (por. M. Dufrenne, *Sztuka i natura*, przeł. I. Wojnar, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, Warszawa 1980).

do zdefiniowania ludzkiej intymności i prywatności, co w przypadku instalacji „(Od)głosy miasta” manifestowało się niekiedy w zachowaniach odbiorców, wyrażających odczucie skrepowania sytuacją, w której dźwięk obecny w przestrzeni publicznej pozostawał nierozpoznany w kontekście sytuacyjnym i nieuchwytny w sensie swego źródła. Czy jednak można powiedzieć, że taka obecność dźwięku neutralizuje bariery kulturowe, nie przejmując się świadomością odbiorcy? Odpowiedź na tak postawione pytanie wydaje się bardzo skomplikowana. Sądzić można bowiem, że żywe reakcje odbiorców instalacji warunkowane były właśnie ich foniczną świadomością, która ma swoje podłoże kulturowe i zakłada uprzednią znajomość dźwiękowego kodu miasta: rozpoznawania sygnałów i znaczeń dźwięków występujących w przestrzeni fonicznej, ich oczywistych kontekstów sytuacyjnych, a także pewnych schematów waloryzacji. Świadomość taka ujawnia się właśnie w sytuacjach fonicznie nieoczywistych, nieoczekiwanych i wyraża się bardziej w formach zachowania niż werbalnej eksplikacji.

Instalacje zrealizowane w ramach projektu „(Od)głosy w zaułkach” stały się przede wszystkim formą manifestacji, której celem było otwarcie odbiorców na problem foniczności miasta, a także foniczności ludzkiego życia. Ten dostrzegalny efekt zainteresowania dla dźwięku w przestrzeni publicznej potwierdziły obserwacje badawcze dokonane podczas trwania projektu¹². Obserwatorzy, monitorując zachowania przypadkowych uczestników zdarzeń, mieli do dyspozycji również pytania ankietowe skierowane do odbiorców, dotyczące ich interpretacji i oceny instalacji, a także oceny znaczenia tego projektu w kontekście pejzażu dźwiękowego Wrocławia. O ile ankiety nie przyniosły satysfakcjonujących wyników w zakresie badania świadomości pejzażu dźwiękowego, potwierdzając dominację dość stereotypowego sposobu myślenia, sprowadzającego problem audiosfery do kwestii hałasu miasta, o tyle w wielu wypowiedziach ankietowanych dostrzec można było zaciekawienie i aprobatę dla tego typu działań w przestrzeni miejskiej¹³.

¹² Badania zorganizowane przez Pracownię Badań Pejzażu Dźwiękowego przy Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego przeprowadziła 10-osobowa grupa studentów kulturoznawstwa UW.

¹³ „Zdecydowana większość ludzi, z którymi rozmawiałam, aprobowała tego typu działania, niezależnie od tego, czy dana instalacja ujęła ich swą estetyką. Przyczyny pozytywnego podejścia były natomiast różne i tylko nieliczni widzieli w tym projekcie znaczenie dla siebie jako użytkownika przestrzeni miasta. Najczęściej natomiast dostrzegano w nim walor turystyczny. [...] Niektórzy rozmówcy negatywnie oceniali brak informacji o instalacjach oraz ich słabą słyszalność. Być może jest to istotny dla popularyzacji akcji czynnik, jednak trudno się oprzeć wrażeniu, że takie uwagi to usprawiedliwienie [braku własnego zaangażowania — R.L.]. Moim zdaniem, właśnie w tej »słabej głośności« przejawiała się siła oddziaływania instalacji, które wymagały zatrzymania, skupienia. Mało osób dobrowolnie szukało informacji na temat instalacji, jak się jednak okazało, można było je znaleźć” (P. Franczak, *Sprawozdanie z badań Spaceru dźwiękowego*, maszynopis w posiadaniu autora).

„Ani jedna osoba, z którą rozmawiałam, nie miała nawet pojęcia, że Festiwal *Musica Polonica Nova* ma właśnie miejsce we Wrocławiu, dlatego dźwięki pochodzące z instalacji wywoływały szok, zdziwienie u przechodniów, a ich obecność powodowała różnorakie interpretacje — w zależności od kreatywności ankietowanego. Oprócz zwyczajnych sugestii dotyczących uprzyjemniania audiosfery Wrocławia, stawiania dźwięków instalacji w kontrze do odgłosów miasta (hałasy

Jednak najbardziej interesującym i pouczającym aspektem badań okazały się obserwacje zachowania odbiorców. Obserwatorzy w raportach z badań podkreślali reakcje zainteresowania, a często zaskoczenia, nawet zmieszania u przechodniów — uczestników zdarzeń fonicznych¹⁴. Ten ostatni fakt wydaje się szczególnie zastanawiający i być może ważny dla formułowania szerszych wniosków na temat relacji pomiędzy ludźmi a ich środowiskiem dźwiękowym. W jednej z ciekawszych interpretacji tego problemu, przedstawionych w sprawozdaniu z badań, wskazano na związek takiej reakcji z niepokojem i skrępowaniem, jakie wyzwoliła w odbiorcach „(Od)głosów w zaułkach” świadomość uczestnictwa w niezrozumiałej dla nich sytuacji, w której mieli poczucie dźwiękowej prowokacji w miejscu publicznym¹⁵. Skrępowanie, jakie może wyzwalać taka sytuacja, jest dowodem złożoności doświadczenia fonicznego, w którym zarówno percepcja audytywna, jak i dźwiękowa ekspresja rozgrywają się pomiędzy sferą tego, co prywatne, a nawet intymne, a tego, co publiczne czy społeczne¹⁶. Z kolei reakcję zaskoczenia czy zaniepo-

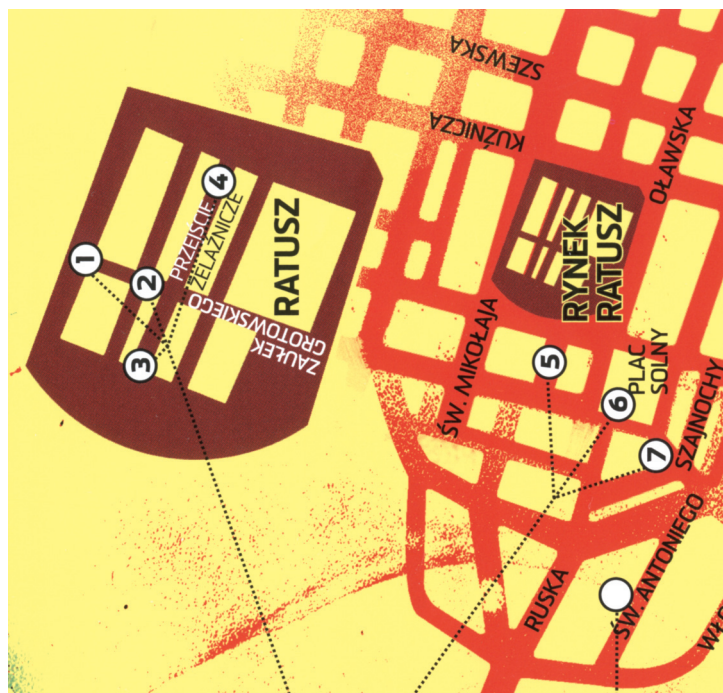
uliczne, natarchywne reklamy dźwiękowe, krzyki, śmiechy itp.), kilka osób ściśle powiązało dźwięki z miejscem, w którym występują” (K. Osieleniec, *Sprawozdanie z badań Spaceru dźwiękowego*, maszynopis w posiadaniu autora).

¹⁴ „Początkowo wydawało mi się, że ludzie są zbyt zajęci własnymi sprawami, żeby zauważyć, co się wokół nich dzieje. Nie miałam nawet najmniejszej nadziei, że usłyszą cokolwiek oprócz dźwięku swoich komórek, kiedy tak przebiegali, ciągle się gdzieś spiesząc. Kiedy po jakimś czasie z rozczarowaniem stwierdziłam, że nic tu po mnie i już byłam gotowa skapitulować, jeden z przechodniów zatrzymał się. Okazało się, że to nie koniec, a dopiero początek obserwacji. Niektórzy tylko przystawali w biegu na ułamek sekundy i nasłuchiwali jak surykutki. Inni nawet odkładali od ucha telefon, który, jak mi się wydawało wcześniej, mają na stałe przytwierdzony do głowy, i rozglądali się na wszystkie strony. Ciekawość niektórych z obserwowanych sięgała jeszcze dalej — szukali źródła dźwięku i z uśmiechem satysfakcji na twarzach odchodzili po znalezieniu głośników. Rzadko zdarzało się, żeby ktoś głośno skomentował instalację, chociaż jedna z nieświadomych uczestnictwa w wydarzeniu dziewczyn odwróciła się tuż po przejściu przez schodki i z uznaniem powiedziała do koleżanki »O! Fajne!«. Myślę, że takie proste stwierdzenie może mieć dla tego projektu nie mniejsze znaczenie niż jego teoretyczna analiza” (M. Doniec, *Sprawozdanie z badań Spaceru dźwiękowego*, maszynopis w posiadaniu autora).

„Instalacje foniczne stworzone w ramach Festiwalu to obiekty wysoce przydatne. Mogłam traktować je jako test na współczesną wrażliwość. Delikatnie i jakby nieśmiało zmieniały wymiar otoczenia i, choć na chwilę, relacje pomiędzy przechodniem a danym miejscem. To paradoksalne, ale swoim oddziaływaniem — nawiązując do przeszłości — zdawały się pytać: co z wami? Miło było patrzeć na ludzi, którzy poczuli się przez dźwięki dotknięci — reagując zatrzymaniem się, obejrzeniem w koło, cofnięciem o kilka kroków. Niektórzy doszli sobie pancierz chroniący przed reakcją zewnętrzną na dźwięk. Często okazywało się, że nici tegoż były wyjątkowo cienkie i po zaciepieniu, chętnie dzielili się swoimi wrażeniami” (P. Franczak, *op. cit.*).

¹⁵ „Większość ludzi przechodziła [w pobliżu — R.L.], być może zastanawiając się, czy się tu z nich nie kpi... Wydaje mi się, że pewne zawstydzenie, połączone z zaciekawieniem, mogła budzić w nich myśl, że to oni sami są »wyzwalaczami dźwięku«” (A. Sobańska, *Sprawozdanie z badań Spaceru dźwiękowego*, maszynopis w posiadaniu autora).

¹⁶ W odniesieniu do kwestii obecności muzyki w przestrzeni publicznej problem ten poruszony został w pracy: R. Losiak, *Z badań nad pejzażem dźwiękowym Wrocławia. Muzyka w przestrzeni publicznej miasta*, [w:] *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, red. S. Bernat, Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego Polskiego Towarzystwa Geograficznego nr 11, Instytut Nauk o Ziemi UMCS, Lublin 2008.



Legenda:

Rynek i plac Solny (I)

(OD)GŁOSY W ZAUŁKACH

Instalacje ukryte w zaułkach centrum Wrocławia są próbą nawiązania dialogu z miastem i jego brzmieniem. Ten dialog to strzępy audiosfery z przeszłości, echa dawnych wydarzeń, a przede wszystkim gra w skojarzenia wywołane dźwiękową metaforą i kontrastem.

1. Zaułek Grotowskiego przy pubie Highlander

2. Zaułek Grotowskiego przy barze Zorba

3. Przejście Żelaznicze przy Biurze Promocji Miasta

4. Przejście Żelaznicze przy Instytucie im. Jerzego Grotowskiego
W instalacji wykorzystano fragment nagrania ścieżki dźwiękowej do filmu *Journal de voyage avec André Malroux. Le dernier voyage Saint en Haiti*, reż. Jean-Marie Drot

5. Pasaż pod Błękitnym Słońcem

6. Słup ogłoszeniowy na placu Solnym

W instalacji wykorzystano nagrania dokumentalne Maksymiliana Kubicy z archiwum Polskiego Radia Wrocław

7. Schody prowadzące na plac Solny przy restauracji Tequila

Ryc. 1. Fragment folderu z mapką przedstawiającą lokalizację poszczególnych instalacji „(Od)głosów w zaułkach” (instalacja nr 1 nie została zrealizowana)

kojenia odbiorców interpretować można jako skutek zaistnienia sytuacji, w której pojawiający się dźwięk interpretowany jest jako obcy, nieoczekiwany, a może nieadekwatny. Problem ten, poruszany przez samych ankietowanych, nie uszedł także uwadze obserwatorów¹⁷. Reakcje odbiorców wskazują więc, że doświadczenie audiosfery, szczególnie w relacji ścisłego z nią związku (tj. w sytuacji oswojenia przestrzeni, jaką stwarza zamieszkiwanie), jest związane z podświadomym przyjęciem pewnego jej wyglądu, co ujawnia się dopiero wówczas, gdy dostrzeżona zostanie nieoczekiwana zmiana. Jedna z uczestniczek grupy badawczej, opisując ów proces, określa go — nie do końca zgodnie z intencją psychologiczną tego pojęcia — kategorią „dysonansu poznawczego”:

Instalacje dźwiękowe, zwłaszcza te na ulicach miasta, wywołują zaskoczenie, pewien dysonans poznawczy — odgłosy są nieznane, niesłyszane dotąd w danym miejscu, ich źródło nie jest „naturalne” (jak kroki, samochody, krople deszczu). „By załapać”, o co chodzi, trzeba wyteńczyć uszy — nie można zrobić nic poza tym, nie można zdać się na informacje płynące z innych zmysłów. **Trzeba polegać na słuchu.** Z pewnością było to pouczające doświadczenie dla tych, którzy spróbowali — tylko pytanie, czy wiele znalazło się takich dociekliwych osób?¹⁸

Zauważmy, że wskazana tu niemożność rozpoznania sytuacji fonicznej wynika z dwóch odmiennych, a zarazem dopełniających się przesłanek. Pierwszą jest obcość dźwięku w danej już wcześniej i rozpoznanej przestrzeni. Drugą — niemożność zlokalizowania źródła dźwięku. Jak można było samemu doświadczyć, wsłuchując się w „(Od)głosy w zaułkach”, jesteśmy tak bezradni wobec dźwięków, które nie są podbudowane i zinterpretowane wizualnie, że tracimy poczucie orientacji w danej nam rzeczywistości. Poleganie na słuchu wydaje się więc bardzo trudnym zadaniem, do jakiego jednak namawia nas Murray Schafer.

Audio interferences in urban space. Sound installation “Backstreet sounds”

Summary

The article is an attempt to present and analyse an artistic project carried out in Wrocław's public space in May 2010 by Maciej Bączyk and Paweł Romańczuk in the form of sound installations entitled „Backstreet sounds.” The authors intended the installations, accompanying the Contemporary Polish Music Festival, not only to be a form of artistic expression but also to provoke the audience — passer-by — with audio references to the history of the city and its soundscape. Thus the installations became a form of manifestation, the aim of which was to interest the audience in the problem

¹⁷ „Najczęstszymi natomiast reakcjami były te, które mogłam zauważyć jedynie w zachowaniu. Najbardziej charakterystyczne było zaskoczenie, a momentami nawet przestraszenie. Niektóre osoby aż podskakiwały, kiedy tuż koło ich ucha rozbrzmiał dziwny dźwięk, który przecież nie pasował i na pewno nie powinien się znaleźć w tym konkretnym miejscu, gdzie do tej pory słychać było tylko odgłosy ruchliwej ulicy i zmieszanych ze sobą strzępków rozmów” (M. Doniec, *op. cit.*).

¹⁸ A. Sobańska, *op. cit.*

of the city audiosphere. In interpreting this event, it was important to take into account the research conducted during the project by cultural studies students of the University of Wrocław based on questionnaires, interviews and observation of the participants' behaviour. The results of this research seem to be interesting for the formulation of broader conclusions concerning the relations between people and their sound environment.