

Przewodniki dźwiękowe w kontekście *soundscape studies*. W stronę koncepcji alternatywnego przewodnika dźwiękowego Dzierżoniowa

Prace
Kulturoznawcze XVII
Wrocław 2015

1. Wyrosła na gruncie Schaferowskiej nauki o pejzażu dźwiękowym (*soundscape studies*¹) refleksja obfituje w materiały i studia, które zakwalifikować można jako formy literatury przewodnikowej. Należą do niej opracowania proweniencji badawczej, częściej jednak edukacyjnej i popularyzatorskiej, które opisują zjawiska dźwiękowe występujące w pewnej określonej geograficznie czy kulturowo przestrzeni, prezentując je jako obiekty warte usłyszenia, interesujące, niespotykane albo charakterystyczne i typowe dla miejsc swojego uobecnienia. Autorzy tych opracowań raczej unikają określenia ich jako przewodników dźwiękowych, sytuując je częściej w kontekście wypracowanego przez współpracownicę R. Murraya Schafera, kompozytorkę Hildegard Westerkamp, modelu tak zwanych spacerów dźwiękowych (*soundwalk*) i posługując się tym właśnie pojęciem. Jako przestrzenie realizacji i opisów owych spacerów najczęściej przyjmowane są stosunkowo ograniczone terytorialnie obszary, na przykład niewielkie miejscowości czy miejskie dzielnice, parki lub ogrody, pasma górskie, doliny rzeczne, rezerваты przyrody. Wydaje się, że kluczem do wyznaczenia wielkości obszaru objętego tego rodzaju przewodnikowym opisem jest najczęściej możliwość jego pieszego pokonania w postaci trasy spacerowo-wędrownej. W wyborze terenów spacerowych przeważa założenie, że obszar ten stanowi dającą się wyodrębnić i interesującą pod względem przyrodniczym, społecznym czy kulturowym enklawę.

¹ Nie miejsce tu na głębsze przedstawienie problemu badań nad pejzażem dźwiękowym i postaci jej twórcy R. Murraya Schafera. W ostatnich latach w Polsce ukazało się już немало opracowań poświęconych tej tematyce. Do najważniejszych zaliczyć należy prace M. Kapelańskiego (m.in. artykuł *Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod banderą szkoły pejzażu dźwiękowego*, „Muzyka” 2005, nr 2).

Względna popularność tego rodzaju przewodnikowych relacji wynikać może — po pierwsze — z ich atrakcyjnej koncepcji, która sprzyja aktywnemu zainteresowaniu odbiorców owych publikacji zjawiskami zachodzącymi w audiosferze, skłaniając ich do samodzielnego podążania szlakiem wyznaczonym przez przewodnik, weryfikowania zawartych w nim opisów, a w konsekwencji na przykład odkrywania dźwięków własnego otoczenia. Ale to nie wszystko: po drugie, zaproponowany przez wspomnianą autorkę model przewodnika jako opisu ścieżki spaceru dźwiękowego zawiera liczne wskazówki, sugestie słuchowe, a także zadania do wykonania przez potencjalnych uczestników, stając się w ten sposób instruktązem do przeprowadzenia terenowych warsztatów słuchania, jakie propagował i rozwijał sam Schafer². Można w związku z tym powiedzieć, że takie opracowania okazują się przewodnikami po dźwiękach w terenie, a zarazem po różnorodnych sposobach doświadczania audiosfery: nie tylko jej biernego kontemplowania, lecz także aktywnego, świadomego uobecniania, proponując uczestnikom spacerów działania dźwiękotwórcze we wskazanej przestrzeni.

Formy tych opracowań bywają urozmaicone i atrakcyjne dla czytelnika; obejmują zestawienia miejsc godnych uwagi wraz z charakterystyką interesujących zjawisk dźwiękowych, opisy przebiegu trasy wędrówki/spaceru, mapy lub szkice sytuacyjne, a niekiedy także materiały dźwiękowe (nagrania) oraz fotograficzne. Można przypuszczać, że elementy zadaniowe czy ćwiczeniowe, jakie zalecają, a niekiedy wręcz nakazują do wykonania autorzy przewodników, dodatkowo podnoszą walor ich atrakcyjności i użytecznego zastosowania w praktyce ćwiczeń słuchowych.

Powód, dla którego opracowania spacerów i inne formy przewodników dźwiękowych uznać należy za warte uwagi przedmioty analiz badawczych, wynika z faktu, że proponując wybór zjawisk godnych dostrzeżenia i objęcia poznawczym czy estetycznym doświadczeniem, przewodniki wskazują na kontekst percepcji oraz przeżywania i waloryzowania środowiska dźwiękowego, odnosząc się w ten sposób do fundamentalnej dla tego rodzaju *cultural studies* kategorii „pejzaż dźwiękowy”. Z naturalnego *continuum* zdarzeń brzmieniowych przewodnik wydobywa i wskazuje te, które wydają się z jakiegoś powodu znaczące: albo przez swoją wyjątkowość i niepowtarzalność, albo reprezentatywność dla pewnej przestrzeni (sytuacji, czasu), czy wreszcie w bezinteresownym akcie estetycznego upodobania. Pogłębiona analiza strategii konstruowania przewodników dźwiękowych byłaby z pewnością pouczającym i ważnym w refleksji pejzażowej zadaniem. Wyróżniając najbardziej znaczące dla przewodnikowych przekazów konteksty, wskazać by trzeba z pewnością kontekst ekologiczny, uwzględniają-

² Mam tu na myśli Schaferowską koncepcję warsztatów słuchowych pod nazwą *Ear cleaning*, która znalazła odzwierciedlenie w szeregu działań edukacyjnych, prowadzonych przez ich autora na całym świecie (zob. R.M. Schafer, *Poznaj dźwięk. 100 ćwiczeń w słuchaniu i tworzeniu dźwięków*, przeł. R. Augustyn, Poznań 1995).

cy zjawiska brzmieniowe związane ze światem przyrody, prezentowane często jako zagrożone inwazją dźwięków cywilizacyjnych, a przez to szczególnie cenne i godne słuchowej obserwacji. W relacjach przewodnikowych eksponowane bywają także dźwięki, które odnoszą się do przekazów symbolicznych i znaczeniowych związanych z życiem wspólnotowym oraz czasem historycznym. Jeśli więc nawet przewodnik jest autorskim projektem jego twórcy (co zresztą nie zdarza się zawsze, gdyż niektóre przewodniki opracowywane są na podstawie studiów nad społeczną recepcją pejzaży dźwiękowych³), stoi za nim doświadczenie kulturowe. Można zatem stwierdzić, że w procesie konstruowania przewodnika dźwiękowego dokonuje się akt przekształcenia amorficznego środowiska akustycznego w dźwiękowy krajobraz. Pojęcie krajobrazu wnosi tu zresztą nie tylko sens aksjosemiotyczny⁴. Przez odwołanie do kategorii obrazu wskazuje na potencjalnie wizualną motywację opracowań przewodnikowych, skoro prezentują one zdarzenia dźwiękowe w formach dających się umiejscowić i wskazać obiektów dźwiękowych⁵. To odniesienie do wizualności w przewodnikach dźwiękowych można rozpatrywać zresztą w dwojakim sensie, albowiem ich autorzy nie tylko wskazują na zjawiska foniczne, tak jakby były widzialnymi obiektami, lecz także poszukują dla nich szerszego kontekstu w wizualnym obrazie miejsc ich uobecnienia: porównując obraz wizualny i audialny, starają się dostrzec wspólne im jakości.

2. Opracowania przewodnikowe, będące wyrazem potrzeby popularyzowania idei pejzażu dźwiękowego, pojawiają się już we wczesnej fazie działalności grupy Schafera, skupionej w latach 70. XX wieku wokół przedsięwzięcia badawczego pod nazwą World Soundscape Project. Właśnie wówczas Westerkamp rozwinęła wspomnianą formę pracy badawczo-dydaktycznej określaną jako spacer dźwiękowy, którą uprawia i propaguje do dziś. W opublikowanym w 1974 roku artykule *Soundwalking* przedstawiła ideę swoich spacerów oraz zaprezentowała projekt przewodnika po parku Queen Elizabeth w Vancouver. We wstępie do tej prezentacji zaznacza, że ów park jest miejscem bardzo atrakcyjnym wizualnie, znajduje się tam wiele ciekawych miejsc przyrodniczych oraz obiektów archi-

³ Przykładem może być omawiany dalej przewodnik miejsc atrakcyjnych fonicznie we Wrocławiu, opracowany przez Renatę Tańczuk.

⁴ Problem kulturowej interpretacji pojęcia pejzażu dźwiękowego w nawiązaniu do kategorii krajobrazu, obecnej w teorii kultury Stanisława Pietraszki, został szerzej podjęty przeze mnie w artykule *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.

⁵ Z tego powodu na przykład Anna Nacher (*Sto tysięcy miliardów dźwięków — podróż poza wzrokocentryzm (pejzaż dźwiękowy, soundwalk, aural safari)*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3) wskazuje na wzrokocentryczne — jej zdaniem — zakorzenienie Schaferowskiej kategorii *soundscape*, przeciwstawiając jej dynamizm praktyki soundwalku — choć, jak wolno sądzić, nie do końca bywa to uzasadnione, skoro opracowania spacerów przyjmują mimo wszystko strategie przewodnikowych opisów.

tektonicznych, a także rozpościera się stamtąd szeroka panorama całego miasta. Dlatego jednym z zasadniczych celów przedstawionego projektu było skłonienie odwiedzających park do zastanowienia się, czy jest on równie atrakcyjny słuchowo. Czy „ścieżka dźwiękowa” parku — pyta autorka — współgra z jego obrazem wizualnym? Już więc w takim sformułowaniu zawiera się sugestia konstruowania narracji dźwiękowej parku w odniesieniu do jego warstwy wizualnej. Atrakcyjność foniczna parku to zatem pierwszy problem, który interesuje autorkę tego przewodnika; drugim jest związek sfery wizualnej i audialnej.

Westerkamp zaprojektowała siedem przystanków ścieżki spacerowej w miejscach, które uznała za szczególnie interesujące z punktu widzenia obserwacji dźwiękowych. W niektórych brzmienia są charakterystyczne i łatwo rozpoznawalne, jak na przykład odgłos wodospadu w części parku zwanej Sunken Garden czy zjawisko echa w części Quarry Garden. Inne miejsca wymagają od uczestników spaceru więcej wytrwałości i audytywnej cierpliwości, a także — o czym już była mowa — form swoistej aktywności dźwiękowej. Przykładem może być znajdująca się w parku metalowa rzeźba *Knife Edge* Henry’ego Moore’a, której autorka przewodnika poleca słuchać, przykładając ucho do jej powierzchni, a także generując dźwięki przez uderzanie w różne elementy instalacji. Na podobnej zasadzie, jako rodzaj narzędzia brzmieniowego, proponuje wykorzystać konstrukcję bambusowego mostu w parkowej oranżerii. Sugeruje też, by będąc w niej, skupić uwagę na słyszalnych tam dźwiękach tropikalnych i rozważyć, na czym polega brzmieniowa „egzotyczność” tego miejsca. Co to są „dźwięki tropikalne”? — takie pytanie zostaje postawione uczestnikom spaceru. Podobnych zadań, które mają skłonić nie tylko do wzmoczonej obserwacji, lecz także namysłu oraz rozbudzić dźwiękową wyobraźnię, jest w analizowanym przewodniku więcej. Podczas całego spaceru Westerkamp zaleca także obserwację odgłosów, jakie w sposób naturalny towarzyszą wędrowce i świadczą o czynnym udziale samych uczestników spaceru w kształtowaniu środowiska dźwiękowego: odgłosów kroków po różnych powierzchniach i formach terenu, oddechów, chrząknięć, rozmów.

Koncepcja spacerów dźwiękowych, zaproponowana przez Westerkamp, zasadza się więc nie tylko na kontemplacyjnej obecności w prezentowanej i wskazywanej przestrzeni, lecz także w równej mierze na aktywizowaniu odbiorców-uczestników, co wydaje się dla autorki chyba nawet ważniejsze niż aspekt poznawczy spaceru. Wiąże się to z jej przekonaniem, że spacer dźwiękowy, podobnie jak każda forma aktywności człowieka w środowisku jego życia, jest sposobem nawiązywania dźwiękowego dialogu z otoczeniem. Westerkamp ów „dialog” rozumie nie tylko metaforycznie, lecz także całkiem dosłownie — jako wywoływanie oraz odbieranie dźwięków, będących przecież często reakcją na ludzkie zachowanie, na przykład efekt echa, ale także gdy idąc, wzbudzamy dźwięki ziemi, wody, poruszanych gałęzi, prowokujemy odgłosy zaniepokojonych ptaków (przykład papug w oranżerii Queen Garden) itp.

Jakkolwiek Westerkamp propaguje ideę spacerów dźwiękowych jako ćwiczeń w słuchaniu, to jednak atrakcyjność dźwiękowa zaproponowanej trasy ma z pewnością istotne znaczenie, jeśli liczy się na zainteresowanie odbiorców — stąd istotna wartość realizowanych przez Westerkamp projektów nie tylko jako wypracowanych form zadań czy ćwiczeń, lecz także jako przewodników po miejscach brzmieniowo interesujących i niebanalnych, zwłaszcza że autorka zrealizowała wiele analogicznych do opisanego projektów w różnych miejscach świata. W 1997 roku Westerkamp wraz ze swoją współpracowniczką Andrą McCartney powtórzyły spacer po parku Queen Elizabeth, przemierzając i dokumentując tę samą co ponad dwadzieścia lat wcześniej trasę, z uwzględnieniem zachodzących zmian⁶.

W nawiązaniu do praktyki soundwalkingu Westerkamp koncepcję spaceru po Ogrodzie Saskim w Lublinie opracował Sebastian Bernat⁷. Jego projekt jest analogiczny: w obrębie parku wyznaczył kilkanaście punktów, przez które prowadzi ścieżka spacerowa. Realizacja spaceru związana jest z aktywnym doświadczaniem słuchowym wyznaczonych miejsc, w których uczestnicy otrzymują zadania, polegające na przykład na dokonaniu porównań między poszczególnymi elementami ścieżki, określeniu rodzaju występujących brzmień, nazwaniu ich, wskazaniu kierunku dochodzenia dźwięków itp. Spacer ma więc charakter zarówno poznawczy, jak i ćwiczeniowy. Jak zresztą wskazuje autor, przewodnik ten został przygotowany przede wszystkim z myślą o wykorzystaniu w procesie edukacyjnym w szkołach i na uczelniach⁸. Szczególne znaczenie Bernat, jako geograf krajobrazu, przywiązuje do dostrzeżenia zbieżności (jak pisze: „harmonizowania”) wrażeń wizualnych i audialnych, na czym — jego zdaniem — zasadza się pełne „zrozumienie krajobrazu”⁹. Autor stawia przed uczestnikami spaceru nadrzędne zadanie, polegające na określeniu stopnia spójności, komplementarności wizualnego i audytywnego doświadczenia krajobrazu; rozwija więc ideę, którą w przewodniku po Queen Garden zasugerowała Westerkamp. Jedno z końcowych zadań spaceru po Ogrodzie Saskim zakłada udzielenie odpowiedzi na pytanie, które z dochodzących dźwięków należałoby wyeliminować, aby uzyskać pełną jedność sfery wizualnej i dźwiękowej. Stawiając ten problem przed uczestnikami spaceru dźwiękowego, Bernat jest jednak świadom kryjących się trudności, a mianowicie że odbiór wizualny przebiega według innych mechanizmów i w innym tempie niż słuchowy, przez co przekładalność obu rodzajów wrażeń w procesie aktyw-

⁶ Aktualnie w Vancouver z inicjatywy obu autorek działa stowarzyszenie osób uprawiających zorganizowane spacer dźwiękowe (*Vancouver Soundwalk Collective*), które zamieszcza w Internecie dokumentację (mapy, fotografie, opisy, nagrania) z kolejnych odbytych wspólnie wędrówek. Prezentacje te mają walor opracowań przewodnikowych.

⁷ Zob. S. Bernat, *Spacer dźwiękowy po Ogrodzie Saskim w Lublinie*, „Wychowanie Muzyczne” 2004, nr 5.

⁸ Stosuje go autor w swej praktyce dydaktycznej ze studentami geografii UMCS w Lublinie.

⁹ S. Bernat, *op. cit.*, s. 257.

nej percepcji krajobrazu na ścieżce spacerowej nie może być pełna¹⁰. Należałoby dodać, że relacja między obrazem wizualnym a słuchowym jest także w dużej mierze kwestią intencji percepcyjnej obserwatora-słuchacza. Być może w związku z tymi trudnościami, jakie stają się udziałem uczestników spacerów dźwiękowych, ich projektanci (zarówno Westerkamp, jak i Bernat) wśród zadań na ścieżce spacerowej zalecają także słuchanie z zamkniętymi oczami — a zatem w pełnym odcięciu od wrażeń wizualnych.

Komplementarność wrażeń zmysłowych: wizualnych, słuchowych oraz taktylnych i kinestetycznych, leży u podstaw opracowanych przez Kamilę Staśko-Mazur tras spacerów dźwiękowych wzdłuż rzek Odry i Bystrzycy w obszarze Wrocławia¹¹. W odróżnieniu od wcześniej przywołanych przykładów przewodnik ten nie ma jednak bezpośrednio dydaktycznego charakteru; jego opracowanie wynikało przede wszystkim z potrzeb poznawczych: powstał jako szczególna forma audiograficznych badań wybranych (wodnych i nadwodnych) zjawisk audiosfery Wrocławia. Niemniej jednak traktować go można jako propozycję dwóch tras spacerowych, które obejmują kilka charakterystycznych punktów na nabrzeżach obu rzek (po trzy na Odrze i Bystrzycy), a ich dopełnieniem jest próba opisu wrażeń słuchowych wynikających z pokonywania odcinków terenu między określonymi punktami (autorka uwzględnia tu perspektywy: przejście brzegiem rzeki, przejechanie na rowerze ścieżki spacerowej, przepłynięcie łodzią z nurtem rzeki). Konkluzją zestawienia tych dwóch spacerów jest wskazanie odmienności brzmieniowej obu wrocławskich odcinków rzek z punktu widzenia ich obserwatora-słuchacza. Różnica ta wynika zarówno z faktu, że każda z rzek przepływa w innym terenie, o odmiennym stopniu urbanizacji i zagospodarowania hydrotechnicznego, oraz w odmiennym środowisku przyrodniczym, jak i — co okazuje się w tym wypadku bardzo istotne — ze sposobu dostępności ich brzegów dla obserwatora-słuchacza. Przykład ten pokazuje, że istotnym zagadnieniem w opracowaniach przewodnikowych jest nie tylko uwzględnienie samych zasad percepcji dźwiękowej, lecz także rozważenie całościowej sytuacji bycia odbiorcy w terenie; jego sposobów poruszania się, zachowania, wchodzenia w relacje z przestrzenią¹².

¹⁰ Problem ten zauważyła także Andra McCartney (*Soundwalk in the Park with Hildegard Westerkamp*, „Musicworks” 1998, nr 72), twierdząc, że płynność zmieniających się stopniowo doznań słuchowych często nie postępuje równoległe z percepcją wizualną, w której zmiany pola percepcyjnego mogą następować w sposób znacznie bardziej radykalny.

¹¹ Zob. K. Staśko-Mazur, *Odra i Bystrzyca — dwa oblicza obecności rzek w audiosferze Wrocławia*, [w:] *Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2014, s. 97–109.

¹² Na marginesie — opis rzek jako temat przewodników dźwiękowych jest jednym z częściej podejmowanych w literaturze *soundscape studies*. Znane są opracowania Anny Lockwood, działającej w Anglii kompozytorki i badaczki dźwiękowej, poświęcone prezentacji dźwiękowej rzek Hudson (1982) oraz Dunaju (2005). Są to prezentacje w formie interaktywnych map, wystawiane jako instalacje multimedialne i mające także walor przewodnikowy.

W podobny sposób jak we wspomnianym przewodniku — to znaczy jako problem multisensoryczności wrażeń, związanych z aktywnością w terenie — kwestię dźwięków związanych z wędrówką górskim szlakiem turystycznym przedstawił Mateusz Rogowski¹³. Autor wykorzystał do prezentacji jeden ze szlaków karkonoskich, wykonując opis oraz mapę zjawisk dźwiękowych występujących (czy też dominujących) na poszczególnych jego odcinkach. To nie wybiórcza charakterystyka szczególnych punktów, lecz prezentacja całej trasy z zachętą do jej samodzielnego pokonania i zweryfikowania ustaleń autora. Dla poszczególnych odcinków szlaku Rogowski wyznacza dźwiękowe dominanty: śpiew ptaków, odgłosy owadów, rozmowy ludzkie, ruch samochodowy oraz szum płynącej wody, zwracając także uwagę i oznaczając dźwięki tła (do których zalicza na przykład szum drzew i krzewów). Przyjęte jakości brzmieniowe mają jednak dość podstawowy, mało sprecyzowany charakter. Autor nie koncentruje się na opisie charakterystycznych miejsc czy unikatowych zjawisk fonicznych, z jakimi zetknął się podczas badania szlaku. Jak sugeruje, intencją jego pracy było stworzenie podstaw do oceny warunków dźwiękowych szlaku turystycznego z punktu widzenia komfortu wędrówki i percepcji walorów wizualnych. Takie założenie wydaje się interesujące i uzasadnione, a praca — po uzupełnieniu i uszczegółowieniu — mogłaby tworzyć dopełnienie tradycyjnych sposobów opisów szlaków w przewodnikach turystycznych. Rogowski proponuje ponadto, by następnym etapem tej analizy stała się charakterystyka szlaku oparta na opisach wykonanych przy współudziale turystów przemierzających szlak, co także wydaje się warte uwzględnienia.

O ile wspomniane prace są pewnym charakterystycznym modelem przewodnika, wyznaczonym kontekstem przestrzennym, tworzonym przez trasę wędrówki i założony sposób aktywności w terenie, o tyle kolejne dwa przykłady opracowań mają formę opisów-katalogów miejsc godnych usłyszenia i nastawione są w większym stopniu na prezentację oraz charakterystykę zjawisk dźwiękowych, na podstawie której można skonstruować trasę spacerową.

Opracowany przez Renatę Tańczuk katalog miejsc godnych usłyszenia we Wrocławiu przygotowany został na podstawie opisów i wskazówek mieszkańców, odpowiadających na pytania o miejsca, do których warto się wybrać, by posłuchać ich brzmienia, oraz o miejsca przyjemne pod względem fonicznym. Skierowano je do mieszkańców w ramach prowadzonych wywiadów otwartych w związku z projektem badań recepcji audiosfery Wrocławia¹⁴. Opracowanie to stanowić może rodzaj przewodnika dźwiękowego i to o tyle rozbudowanego w stosunku do wcześniej przedstawionych, że obejmującego przestrzeń całego

¹³ Zob. M. Rogowski, *Próba określenia kryteriów do mapy krajobrazów dźwiękowych szlaku turystycznego*, [w:] *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, red. S. Bernat, Lublin 2008, s. 63–73.

¹⁴ Zob. R. Tańczuk, *Spacer dźwiękowe po Wrocławiu*, [w:] *Audiosfera Wrocławia*, s. 363–386.

miasta. Zawiera on około pięćdziesięciu miejsc, zaproponowanych przez respondentów¹⁵. Niektóre z nich wskazało niezależnie od siebie więcej osób, co także znalazło odzwierciedlenie w treści przewodnika, uwzględniającego wszystkie te wypowiedzi. Taka zasada staje się poniekąd wskazówką dla czytelnika, który — mimo alfabetycznego uporządkowania przewodnika — może zorientować się w preferencjach mieszkańców, a nawet ustalić swoisty ranking miejsc polecanych. Dodatkowo omawiane opracowanie zawiera parę propozycji całych tras spacerów dźwiękowych, jakie przedstawiło kilku respondentów.

Pracę Tańczuk trudno więc nazwać autorską propozycją przewodnika dźwiękowego; nie tylko rekomendowane miejsca, lecz także sposób ich prezentacji budują obraz zbiorowej recepcji audiosfery miasta, do której przedstawienia forma katalogu-przewodnika stała się swoistym narzędziem. Należy jednak odnotować, że zamieszczone przez Tańczuk wypowiedzi, będące odpowiedzią na pytanie o miejsca brzmieniowo interesujące, nie zawsze wprost odwołują się do tej kwestii; niektórzy z respondentów swoje propozycje uzasadniają niejasno, unikając bezpośrednich odniesień do doświadczeń słuchowych¹⁶. Nie można wykluczyć, że z jakichś względów respondenci nie potrafili scharakteryzować wybranych przez siebie miejsc. Lektura wypowiedzi wydaje się w związku z tym pouczająca. Świadczy z jednej strony o wysokiej świadomości dźwiękowej niektórych respondentów; w odniesieniu do innych zaś jest dowodem na to, jak trudno wrażliwość słuchową odciąć od wizualnego czy funkcjonalnego kontekstu, a czasami jak trudno ją w ogóle uruchomić. Opracowanie to więc jest nie tylko rekonesansem po miejscach dźwiękowych Wrocławia, lecz także w pewnym zakresie staje się prezentacją sposobów myślenia i wyrażania doświadczeń pejzażu dźwiękowego miasta przez jego mieszkańców. W tym także zawiera się jego ważne dla badań pejzażowych znaczenie.

Ostatni z wybiórczo prezentowanych tu przykładów dotyczy opracowania katalogu dźwiękowego wrocławskich fontann, włączonego, podobnie jak praca Tańczuk, do monografii *Audiosfera Wrocławia*. Jego powstanie było dopełnieniem głębszego projektu — próby opisanego brzmień związanych ze środowiskiem wodnym w przestrzeni miasta¹⁷, a intencją nadanie tej prezentacji sensu praktycznego,

¹⁵ Większość miejsc wskazana została w sposób precyzyjny i konkretny, niektóre jednak prezentują pewien uogólniony typ miejsca lub zjawiska brzmieniowego uznanego w wywiadach za interesujące do posłuchania. W przewodniku pojawiają się w związku z tym także takie hasła, jak parki, rzeki, tramwaje.

¹⁶ Oto przykład jednej z wypowiedzi zamieszczonych w przewodniku, a dotyczącej wrocławskiego stadionu: „Dla emocji warto iść na stadion. Inaczej mecz ogląda się samemu przed telewizorem, a inaczej na stadionie. Żyje się tam bardziej meczem” (R. Tańczuk, *op. cit.*, s. 383). Wypowiedź ta zawiera pewien potencjał doświadczeń słuchowych respondenta, które jednak nie znalazły tu bezpośredniej artykulacji.

¹⁷ Zob. R. Losiak, *Między naturą a kulturą — fonosfera wody w pejzażu dźwiękowym miasta*, [w:] *Audiosfera Wrocławia*, s. 63–78.

jako propozycji o charakterze przewodnikowym, mającym skłonić potencjalnych czytelników do przysłuchania się odgłosom, które często w konfrontacji z wizualną formą fontann zdają się uchodzić naszej uwagi. Szczegółność tego opracowania w stosunku do wcześniej przedstawionych form przewodników dźwiękowych polega przede wszystkim na tym, że ograniczone jest do wybranego rodzaju brzmienia. Okazuje się ono jednak bardzo zróżnicowane i odmienne w każdym z badanych obiektów, zależne między innymi od konstrukcji technicznej fontanny, cyklu jej pracy i usytuowania w miejskiej przestrzeni. Opracowanie to prezentacja brzmieniowa kilkunastu fontann zlokalizowanych w ścisłym centrum Wrocławia, które dla uatrakcyjnienia lektury zostały zestawione w formie subiektywnego rankingu uwzględniającego ich walor foniczny. Powstał w ten sposób rodzaj przewodnika, który ma zachęcić do formy turystyki słuchowej, do której motywacją mogłaby być choćby chęć weryfikacji przedstawionej propozycji rankingu.

3. Realizacja przewodnika dźwiękowego Dzierżoniowa została rozpoczęta w 2014 roku w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Poza celem praktycznym, jakim jest stworzenie szczególnego wizerunku tego dolnośląskiego miasta dla celów turystycznych i promocyjnych¹⁸, praca nad przewodnikiem to eksperyment poznawczy w kontekście badań nad miejskim pejzażem dźwiękowym. Przewodnik został więc roboczo określony jako alternatywny wobec przedstawionych już projektów. Alternatywność tę rozumieć można zarówno w odniesieniu do treści przewodnika, jak i metod jego opracowania.

Współtwórcami tego przewodnika są studenci kulturoznawstwa, którzy prowadzili w mieście rozpoznawcze badania terenowe, a także poszukiwali kontekstów dźwiękowych Dzierżoniowa w przestrzeni medialnej (radio, telewizja, przekazy prasowe, Internet) oraz materiałach dotyczących jego historii. Koncepcja tego przewodnika założyła jak najszerszą otwartość na audiosferę miasta, by w poszukiwaniach nie ograniczać się do środowiska fonicznego jego realnej przestrzeni, ale nawiązać do wszelkich artefaktów dźwiękowych (także muzycznych) w jakimś zakresie odnoszących się do Dzierżoniowa czy skojarzonych z tym miastem, a występujących w przestrzeni medialnej czy w jeszcze szerzej rozumianej przestrzeni kultury¹⁹. Zadaniem grupy badawczej jest więc penetracja wszelkich możliwych obszarów obecności zjawisk dźwiękowych, czyniona w sposób nieograni-

¹⁸ Projekt badań pejzażu dźwiękowego Dzierżoniowa wspierany jest z tego powodu przez tamtejszy urząd miasta.

¹⁹ Jedną z inspiracji dla tej koncepcji przewodnika stała się publikacja płyty dźwiękowej zatytułowanej *Hoerbild Stadt Leipzig/ Sounds of Leipzig* (wyd. Hoerwerk, Leipzig 2003), prezentującej dźwiękowy obraz Lipska. Płyta zawiera prawie 40 nagrań odnoszących się do różnych zjawisk dźwiękowych dotyczących tego miasta: od fragmentów utworów muzycznych związanych z Lipskiem kompozytorów (J.S. Bacha, R. Wagnera), przez nagrania ważnych wydarzeń politycznych oraz głosów słynnych postaci związanych z miastem lub w nim przebywających (m.in. przemówienia H. Goeringa, W. Ulbrichta), po dźwięki komunikacyjne, odgłosy zakładów przemysłowych, na-

czony, niepomijający nawet drobnych i ulotnych ich przejawów. Alternatywność metody tej pracy polega na jej założonej spontaniczności i dynamice działania; może być z tego względu kojarzona z otwartą formą spaceru dźwiękowego, który dokonuje się w przestrzeni ulic i miejskich zaułków, w gmachach urzędów i instytucji, w przestrzeni Internetu, a także na kartach dokumentujących historię miasta; jest błędzeniem po mieście i podpatrywaniem go z różnych perspektyw, wyławianiem i zdobywaniem dźwiękowych „trofeów”, stając się swoistą formą gry w miejskiej audiosferze. W dużym stopniu ideę takiej koncepcji pracy można określić w odniesieniu do zaproponowanej przez Christophera DeLaurenti kategorii słuchowego safari (*aural safari*)²⁰, które dokonywać się ma w tym wypadku nie tylko w przestrzeni realnej, lecz także wirtualnej.

Dzierżoniowski przewodnik przygotowywany jest w formie uporządkowanego alfabetycznie katalogu zjawisk dźwiękowych i miejsc. Jego autorzy-wykonawcy wyodrębnili i zarchiwizowali dotąd wiele brzmień związanych z codziennym życiem miasta i jego mieszkańców (odnoszących się między innymi do ruchu komunikacyjnego, dźwięków świątyń, muzyki ulicznej, odgłosów bram i furtek, podwórek i schodów, sklepów, lokali gastronomicznych i usługowych, parków, ogródków działkowych), a także aktywnością muzyczną mieszkańców oraz działalnością miejskich instytucji kultury i oświaty (muzycy związani z miastem, chóry, zespoły, szkoła muzyczna, festiwale). Badaniom poddano także obszar przestrzeni medialnej (lokalna rozgłośnia radiowa, strony internetowe poświęcone miastu). Praca ta nie została jeszcze ukończona. W jaki sposób trofea dźwiękowe związane z Dzierżoniowem mogą być interesujące, a jednocześnie przywołujące ważne odniesienie do przeszłości miasta i społecznie utrwalony kontekst związanych z nim skojarzeń, może świadczyć przykład brzmień radioodbiorników produkowanych przez dziesięciolecia w nieistniejących już Dzierżoniowskich Zakładach Radiowych „Diora”, w okresie PRL potentata na polskim rynku²¹.

Czy opracowanie tego przewodnika ma szansę powodzenia — pozostaje w tej chwili kwestią otwartą, choć wydaje się, że trudniej chyba odpowiedzieć na pytanie o zakres tej realizacji niż o samą jej możliwość. Należy podkreślić, że nadzwanym celem, jaki został tu wyznaczony, nie było całościowe i skrupulatne skatalogowanie zjawisk dźwiękowych dotyczących badanego miasta, ale pogłębienie refleksji nad złożonością problemu, jakie zawiera się w kulturowo rozumianej kategorii pejzażu dźwiękowego miasta. Zrealizowane to zostało przez owych zjawisk dźwiękowych wybiórczą prezentację, która zakładała spontaniczną i w dużej

grania lipskich dzwonów, organów i chórów kościelnych, audiosferę wydarzeń sportowych, dźwięki przyrody i in.

²⁰ Ch. DeLaurenti, *What is an Aural Safari?*, <http://www.phonography.org/safari.htm>; zob. A. Nacher, *op. cit.*

²¹ W Muzeum Miejskim Dzierżoniowa znajduje się ekspozycja historii zakładów Diora, prezentująca modele radioodbiorników produkowanych do lat 90. Brzmienia niektórych z nich można posłuchać, zob. <http://www.mmdz.pl/wystawy/stale/65-diora-legenda-polskiej-elektroniki>.

mierze przypadkową relację z jego przestrzenią, a także przez eksplorację tych obszarów dźwiękowości, które nie mieszczą się w tradycyjnym modelu badań nad miejską audiosferą (sfera medialna). Podstawowym niedostatkim przyjętej koncepcji może być to, że starając się objąć obserwacją tak rozległy zakres zjawisk i zdając się poniekąd na ich przypadkową obecność, straci się z pola widzenia problem tożsamości brzmieniowej miasta. Nagromadzenie dużej ilości danych odnoszących się do różnorodnych dźwiękowych artefaktów może spowodować, że nie zostanie uchwycona granica między typowością i reprezentatywnością zjawisk audiosfery miasta a tym, co w niej pojawia się przypadkowo i akcydentalnie. W związku z tym wyznaczenie punktów orientacyjnych w przestrzeni dźwiękowej miasta, określenie tego, co buduje jego brzmieniową tożsamość oraz wspólnotowość (w kontekście Schaferowskiej kategorii *acoustic community*), będzie dalszym etapem pracy badawczej, poświęconej audiosferze Dzierżoniowa.

Bez względu na możliwe trudności metodologiczne wydaje się jednak, że praca nad takim przewodnikiem, zakładając wysoki stopień zaangażowania badaczy, jest dla nich szczególną możliwością osobistej satysfakcji ze „zdobyczy” dźwiękowych w postaci ciekawych nagrań i opisów, a przede wszystkim zbudowania pogłębionej i żywej relacji ze środowiskiem dźwiękowym — cel, który leży u podstaw idei spacerów zapoczątkowanych przez Westerkamp. Czy ten cel będzie możliwy do osiągnięcia także przez odbiorców-czytelników takiego opracowania, okazać się może dopiero po jego realizacji. Z pewnością mogą oni zyskać odmienną perspektywę miasta, dopełniającą, a może radykalnie zmieniającą jego obraz utrwalaony w doświadczeniu wizualnym.