

Robert Losiak

Uniwersytet Wrocławski

Instytut Muzykologii

Wokół idei ekologii akustycznej Koncepcje i praktyki

Around the idea of acoustic ecology. Concepts and practices

Abstract: The idea of acoustic ecology emerged in the sixties of the twentieth century with the work of Raymond Murray Schafer and his school of soundscape studies. The starting point was the concern for the sound environment resulting from the sense of threat from progressive civilization changes and the increase of noise. In his project work, Schafer gave emphasis to education as well as to the development of ecological acoustic design. What was another important element of the program was the research activity aimed at, among others, documenting and analysing contemporary landscapes. The ecological importance of this research arises from increasing social awareness about the cultural value of the sound environment.

Key words: acoustic ecology (sound ecology), soundscape, noise, acoustic design, Raymond Murray Schafer

Słowa kluczowe: ekologia akustyczna (ekologia dźwiękowa), pejzaż dźwiękowy, hałas, wzornictwo akustyczne, Raymond Murray Schafer

Koncepcje

Pojęcie ekologii akustycznej (*acoustic ecology*)¹ pojawiło się w dyskursie naukowym oraz publicystycznym w latach sześćdziesiątych XX wieku za sprawą kanadyjskiego kompozytora Raymonda Murraya Schafera i założonej przez

¹ W literaturze przedmiotu funkcjonują także pokrewne pojęcia, traktowane równoznacznie: ekologia dźwiękowa (*sound ecology*) oraz ekologia pejzażu dźwiękowego (*soundscape ecology*).

niego grupy badawczej, zwanej szkołą pejzażu dźwiękowego. Myśl ekologiczna była fundamentem sformułowanego przez Schafera programu, realizowanego w ramach projektu pod nazwą „World Soundscape Project” na Uniwersytecie Simona Frasera w Vancouver². Ideę ekologii akustycznej można próbować opisać na dwa sposoby: po pierwsze, językiem naukowym, wykorzystując pojęcia i koncepcje fundujące Schaferowski program badawczy, po drugie zaś ekspresywnym językiem publicystyki popularyzującej czy wręcz manifestującej postawę proekologiczną w odniesieniu do środowiska dźwiękowego – jak na przykład w artykule muzykolożki Anny Marii Harley opublikowanym na łamach „Ruchu Muzycznego” w 1995 roku:

Czas na zmianę: czas na ekologię dźwiękową, czas na otwarcie okien i uszu na dźwięki otaczającego świata, dźwięki tym cenniejsze, że zagrożone zniszczeniem przez wszechobecny ludzki hałas. Zagrożeniem jest zniszczenie ciszy. Już nie ma chyba na naszej planecie miejsc, z których nie byłoby słycać silników samolotów: niebo z siedliska bogów zmienia się w „rynsztek dźwiękowy” (wyrażenie R. Murraya Schafera)³.

Ta krótka wypowiedź daje dobry wgląd w główne idee ekologii dźwiękowej. Pojęcie to określa taki sposób myślenia o środowisku akustycznym, a także podejmowania działań na jego rzecz, w którym chodzi o eliminowanie zanieczyszczenia akustycznego (potocznie nazywanego hałasem) oraz ochronę ciszy, a równocześnie o wnikliwe słuchanie – jak pisze Harley, nawiązując do poetyki Schafera: „otwieranie uszu” na świat dźwięków wokół nas. Skutkiem wnikliwego, dogłębnego słuchania będzie świadomość bogactwa dźwiękowego naszego otoczenia (świadomość, której zazwyczaj nie mamy, ponieważ słuchamy powierzchownie oraz zagłuszamy dźwięki środowiska wszechobecną muzyką), a jej następstwem – troska o dźwięki cenne i ochrona tych, które są zagrożone zaniknięciem. Niemal dekadę wcześniej na łamach tego samego opiniotwórczego czasopisma muzycznego Danuta Gwizdalanka opublikowała cały cykl artykułów pod znamienym tytułem *Strojenie trąb jerychońskich*, w których odwołując się między innymi do ustaleń Schafera oraz przywołując postawy wybitnych twórców muzycznych, jak John Cage i Witold Lutosławski, pisze o współczesnym zanieczyszczeniu hałasem cywilizacyjnym, nadmiarze muzyki w środowisku życia codziennego ludzi oraz ich nieumiejętności obcowania z ciszą⁴. Wypowiedź Gwizdalanki, podobnie jak Harley, przybiera formę pełnego ekspresji manifestu walki o zrównoważone środowisko dźwiękowe. Polska badaczka zauważa na przykład, że „akustyczne zanieczyszczenie środowiska zbliża się dziś do granicy ludzkiej wytrzymałości, a zdegradowana do roli narkotyku muzyka przestaje

² Więcej na temat historii i działalności WSP: M. KAPELAŃSKI: *Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod banderą szkoły pejzażu dźwiękowego*. „Muzyka” 2005, nr 3, s. 107–119.

³ A.M. HARLEY: *Dźwięk i życie: narodziny ekologii dźwiękowej*. „Ruch Muzyczny” 1995 nr 6, s. 6.

⁴ D. GWIZDALANKA: *Strojenie trąb jerychońskich*. „Ruch Muzyczny” 1987, nr 19–22, 24.

pełnić swą tradycyjną rolę kulturotwórczą⁵. Znaczenie – negatywne – muzyki w tym procesie degradacji środowiska dźwiękowego jest jednym z fundamentalnych problemów, podejmowanych w obszarze ekologii dźwiękowej zorientowanej muzykologicznie. Znany ze swego krytycznego stanowiska wobec współczesnej sytuacji środowiska dźwiękowego był Witold Lutosławski, z którego inicjatywy Międzynarodowa Rada Muzyczna UNESCO już w 1969 roku przyjęła uchwałę przeciwstawiającą się nadmiarowi hałasu, w tym nadużywaniu muzyki w miejscach publicznych i prywatnych, uznając ten fakt za „niedopuszczalne pogwałcenie wolności osobistej i prawa każdego człowieka do ciszy”⁶. Wypowiadanych w podobnym duchu głosów kompozytorów czy muzykologów, zatroskanych o sytuację środowiska dźwiękowego, pojawiało się w dyskursie publicznym na przestrzeni ostatnich dekad niemało. Jednak zarówno wówczas, gdy były formułowane, jak i współcześnie ciągle pozostają głosami odosobnionymi, nie mającymi – jak się wydaje – szerszego zaplecza społecznego. Należy je jednak uwzględnić jako przykład postaw proekologicznych, które ujawniły się spontanicznie w obliczu poczucia zagrożenia nadmiarem dźwięków oraz agresją foniczną, a zapewne też w pewnym zakresie oddziaływały opiniotwórczo.

Pisząc o ekologii dźwiękowej jako systematycznym działaniu i świadomym programie, powrócić trzeba do koncepcji Schafera i poznać jej założenia. Motywacją podjęcia przez niego działalności badawczej była troska o środowisko dźwiękowe wobec zagrożenia postępującymi zmianami cywilizacyjnymi. Jak to przedstawia Maksymilian Kapelański:

[...] początki Schaferowskiej koncepcji pejzażu dźwiękowego wiążą się z kilkoma podstawowymi ideami: [...] negatywny status hałasu i zanieczyszczenia dźwiękowego, pozytywne wartości ciszy i wyrazistego środowiska dźwiękowego, wartości wpływające z wrażliwej, holistycznej percepcji, i obowiązek dążenia do ekologicznej równowagi [...] to podstawowe myśli przewodnie⁷.

Przyjrzyjmy się bliżej wyrażonym tu problemom. Rozpowszechnione w języku potocznym i pozornie oczywiste w swym znaczeniu pojęcie hałasu okazuje się w myśleniu Schafera złożone, wieloznaczne. Hałas oznacza zarówno zaburzający ekologiczną równowagę środowiska nadmiar bodźców akustycznych (co Schafer nazywa „pejzażem dźwiękowym lo-fi”⁸), jak również nadmierną głośność, przekraczającą normy percepcyjnej tolerancji człowieka, zagrażającą jego zdrowiu psychofizycznemu. Pojęcie hałasu odnieść można także do utrwalonych norm

⁵ Ibidem, nr 21, s. 10.

⁶ Uchwała Walnego Zgromadzenia Międzynarodowej Rady Muzycznej UNESCO; cyt. za: D. GWIZDALANKA: *Hałas, Lutosławski i cisza*. „Monochord” 1995, vol. 8–9, s. 60.

⁷ M. KAPELAŃSKI: „Koncepcja »pejzażu dźwiękowego« (*soundscape*) w pismach R. Murray’a Schafera”. Praca magisterska [maszynopis]. Opieka nauk. prof. dr hab. M. GOŁĄB. Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego 1999, s. 88.

⁸ Por. R. LOSIAK: *Pejzaż dźwiękowy lo-fi w przestrzeni fonicznej miasta*. W: *Przestrzeń zgietku*, Red. J. HARBANOWICZ, A. JANIĄK. Wrocław 2012, s. 11–21.

estetycznych dotyczących audiosfery, określając tym pojęciem dźwięki „brzydkie”, nieprzyjemne (w tym znaczeniu hałas byłby kategorią najbardziej subiektywną), a także do tzw. agresji fonicznej, rozumianej jako świadome zanieczyszczenie czy umyślne epatowanie dźwiękami⁹. Hałas wyraża wreszcie sytuację przeciwstawną ciszy, przy czym ciszę rozumiał Schafer nie jako absolutny brak zjawisk akustycznych (tak pojęta, jak wiadomo, nie istnieje w środowisku przyrodniczym), ale jako otoczenie nieprzepełnione dźwiękowo, wyraziste – tożsame z typem pejzażu dźwiękowego, który autor określa pojęciem *hi-fi*¹⁰. Optując na rzecz ciszy, Schafer nie walczy o bezwzględną eliminację dźwięków głośnych; ma świadomość, że niektóre z nich pełnią ważną społecznie funkcję sygnałów (np. alarmy), inne, jako przekazy tradycji dźwiękowej mają istotną wartość kulturową (np. dźwięki dzwonów) i z tego powodu powinny być wręcz chronione. Schaferowska koncepcja ekologicznego środowiska dźwiękowego zasadza się więc nie na ciszy, ale na idei równowagi dźwiękowej: harmonijności, a także wyrazistości pejzażu dźwiękowego, który może być bogaty i urozmaicony, ale nie powinien być zatłoczony i agresywny.

Powstaje pytanie, w jaki sposób przywrócić ekologiczną równowagę zaburzonego współcześnie środowiska dźwiękowego, zwłaszcza w wielkim mieście? Jak uchronić je przed degradacją w przyszłości? Pierwszym i najbardziej oczywistym sposobem wydają się działania o charakterze administracyjno-prawnym, których skutkiem byłoby ograniczenie emisji tzw. dźwięków cywilizacyjnych (technicznych, przemysłowych), na podobnej zasadzie, jak w przypadku zanieczyszczenia powietrza czy wody substancjami szkodliwymi. Jak wiadomo, działania tego rodzaju są prowadzone, a dotyczą na przykład dopuszczalnego poziomu głośności urządzeń technicznych, okresowego ograniczania emisji dźwięków głośnych (np. nakaz zachowania ciszy nocnej), norm w zakresie zabezpieczeń przed nadmiarem dźwięków (np. stosowanie ekranów akustycznych, materiałów izolujących i pochłaniających dźwięki, praca w słuchawkach). Analizując problem środowiska dźwiękowego w kontekście społecznym i kulturowym, łatwo zdać sobie jednak sprawę, że takie działania, jakkolwiek ważne i użyteczne, nie są wystarczające. Po pierwsze dlatego, że nie kształtują oddolnie świadomości społecznej, która powinna opierać się na głębokim indywidualnym zrozumieniu środowiska dźwiękowego, wrażliwości na nie, po drugie zaś odnoszą się jedynie do wybranego aspektu problemu, tzn. redukcji dźwięków w zakresie ilościowym (tj. poziomu głośności oraz ilości dźwięków), nie dotyczą zaś stanu środowiska dźwiękowego w jego aspekcie jakościowym. Kwestie te dobrze rozumiał Schafer, rozpoczynając swój program edukacyjny, który miał się okazać

⁹ Więcej na temat rozumienia pojęcia hałasu: M. KASPRZAK: *Wielkomiejskie hałasy*. W: *Audio-sfera Wrocławia*. Red. R. LOSIAK, R. TAŃCZUK. Wrocław 2014, s. 261–281.

¹⁰ Typ pejzażu dźwiękowego *hi-fi*, charakterystycznego zazwyczaj dla środowiska dźwiękowego wsi i terenów niezurbanizowanych, Schafer przeciwstawia wielkomiejskiemu pejzażowi typu *lo-fi*. Por. R. LOSIAK: *Pejzaż dźwiękowy lo-fi...*

fundamentem zmian w zakresie ochrony środowiska dźwiękowego. We wstępie do swej dydaktycznej broszury *A Sound Education. 100 Exercises in Listening and Sound-Making* napisał:

Kiedy zainaugurowałem zajęcia poświęcone skażeniu dźwiękowemu na wydziale komunikacji społecznej na uniwersytecie (około 1965 roku), wkrótce uświadomiłem sobie jałowość takiego właśnie negatywnego podejścia. Przychodzili specjaliści i pokazywali studentom schematy ucha wewnętrznego albo pomiary decybelowe hałasu silników odrzutowych. Urbanisci czytali zarządzenia o zwalczaniu hałasu, słabo egzekwowane [...]. Moi studenci reagowali obojętnie. „No, świat jest hałaśliwy” mówili, „ale czego pan od nas oczekuje?” [...] Jestem przekonany, że sposób na poprawę naszego krajobrazu dźwiękowego jest całkiem prosty. Musimy nauczyć się słuchania. Wygląda to na utraconą zdolność. Musimy wyczulić nasze ucho na wspaniały świat dźwięków wokół nas. Gdy rozwinie my w sobie pewną krytyczną przenikliwość, możemy przejść do większych przedsięwzięć o znaczeniu społecznym, tak że nasze doświadczenia mogą wpłynąć na innych. Ostatecznym celem byłoby umożliwienie podejmowania świadomych decyzji dotyczących naszego dźwiękowego otoczenia¹¹.

Schafer doszedł do przekonania, że trwałej poprawy środowiska dźwiękowego nie dokona się przez regulacje prawno-administracyjne, jeśli nie będą szły za tym działania edukacyjne, wpływające na ludzką świadomość, w wymiarze zarówno społecznym, zbiorowym, jak i indywidualnym, jednostkowym. Podstawą modelu edukacji ekologicznej uczynił naukę świadomego słuchania dźwięków otoczenia – czynność całkowicie zaniedbaną w kulturze Zachodu, nieobecną na przykład w powszechnych programach szkolnych. Jednym z ważnych elementów realizacji tej idei stała się cytowana broszura, będąca propozycją praktycznych ćwiczeń w zakresie odbioru oraz wytwarzania dźwięków. Ćwiczenia te, w zamyśle autora, uświadamiają człowiekowi jego sytuację w środowisku akustycznym – jako odbiorcy, a równocześnie wytwórcy dźwięków. Ich fundamentem jest praktyka tzw. pogłębionego, czyli uważnego i dociekliwego, słuchania, wsłuchiwania się w możliwie najsubtelniejsze dźwięki otoczenia, w tym także rytmy i odgłosy własnego ciała.

Ważne wydaje się to, że przygotowując ćwiczenia z myślą o każdym człowieku, Schafer bynajmniej nie skoncentrował się w nich na aspekcie globalnym zanieczyszczenia dźwiękowego (hałasie wywołanym zmianami cywilizacyjnymi, rozwojem technologicznym itd.), lecz odwołał się do najprostszych i najbardziej oczywistych przykładów z życia codziennego, w którym nieustannie wytwarzamy dźwięki, na przykład poruszając się, rozmawiając, przygotowując i spożywając posiłki, sprząając i wykonując dziesiątki innych czynności. W skrócie chodzi o to, by być świadomym dźwięków towarzyszących zwyczajnym czynnościom, a także, by dźwięki te były możliwie precyzyjne oraz adekwatne do zaistniałej sytuacji. Dobrym i bardzo konkretnym przykładem takiej „pracy u podstaw”

¹¹ R.M. SCHAFFER: *Poznaj dźwięk. 100 ćwiczeń w słuchaniu i tworzeniu dźwięków*. Przeł. R. AUGUSTYN. Poznań 1995, s. 5–6.

w środowisku dźwiękowym naszej codzienności mogą być ćwiczenia świadomego zamykania drzwi, którymi często bezmyślnie i nieuważnie trzaskamy, a które, potraktowane w odpowiedni sposób, mogą być bezgłośnie albo wydawać ciekawe, przyjemne lub intrygujące odgłosy (choć Schafer nie ma też nic przeciwko trzaskaniu drzwiami – jeśli staje się ono na przykład adekwatnym wyrazem naszego aktualnego stanu emocjonalnego). Panowanie nad dźwiękiem w sytuacjach tak oczywistych i zwykłych, jak zamykanie drzwi czy spożywanie posiłków, kształtuje w ludziach świadomość środowiska dźwiękowego, poczucie kontrolowania i wpływania na nie, które można przenieść na poziom życia społecznego, do środowiska szkoły, zakładu pracy, osiedla czy miasta, a ostatecznie także odnieść do działań na rzecz audiosfery w skali globalnej. Tak kształtuje się podstawowa idea ekologii akustycznej Schafera, wyrażona w tytule jego fundamentalnej pracy: *The Tuning of the World*¹² – strojenie świata.

Ważnym elementem edukacyjnych strategii w zakresie ekologii dźwiękowej jest kwestia zapobiegania bezmyślnemu i nawykowemu nadużywaniu dźwięków, a zwłaszcza odtwarzaniu muzyki, używaniu radia i telewizora, posługiwaniu się telefonem komórkowym. Powszechna obecność muzyki w przestrzeni publicznej to problem już dość dobrze i szeroko opisany, interpretowany zwłaszcza w kontekście ekonomiczno-społecznym (muzak, audiomarketing)¹³. Równie ważne z perspektywy ekologii dźwiękowej byłoby podjęcie działań edukacyjnych odnoszących się do zjawiska nadużywania muzyki w przestrzeni prywatnej, domowej i osobistej, jak na przykład odruchowe włączanie radia czy odtwarzacza, a także do powszechnej praktyki słuchania przez słuchawki przenośne, która współcześnie nabiera już znamion uzależnienia¹⁴. Nieustanne słuchanie muzyki przez słuchawki, rozpowszechnione jako pewien model zachowania i działania zwłaszcza w przestrzeni miejskiej, tylko pozornie służy środowisku dźwiękowemu, ponieważ zazwyczaj (choć nie zawsze) nie stanowi formy inwazyjnej ingerencji dźwiękowej w przestrzeń wspólną. Okazuje się jednak bardzo niebezpieczną z punktu widzenia ekologii praktyką, nie tylko z oczywistych powodów zagrożenia dla słuchu, ale także dlatego, że człowiek odcięty od prawdziwej i rzeczywistej sytuacji dźwiękowej otoczenia staje się jeszcze mniej wrażliwy na środowisko akustyczne i skłonny do dbałości o jego stan. Nie rozwijając w tym miejscu złożonego i głębokiego problemu przyczyn nadużywania muzyki i dźwięku we współczesnej praktyce życia codziennego, warto jedynie, dla pobudzenia refleksji na ten temat, przywołać za Piotrem Orlikiem, który pisze

¹² R.M. SCHAFFER: *The Tuning of the World*. New York – Toronto 1977.

¹³ Por. m.in. S. MAKOMAŚKA: *Audiomarketing – muzyka jako narzędzie ukrytej perswazji*. W: *Przestrzeń zgietku...*, s. 47–56.

¹⁴ Wiele z tych problemów porusza Ewa Kofin w pracy: E. KOFIN: *Muzyka wokół nas. Studium przeobrażeń recepcji muzyki w dobie elektronicznych środków jej przekazywania*. Wrocław 2012.

o współczesnej „ekspansji muzyki na życie codzienne ludzi”¹⁵, cytując z ważnego eseju Martina Heideggera: „I to właśnie, że przytłoczeni trwogą usiłujemy pustkę milczenia zapełnić przez dowolną, przygodną gadaninę, jest tylko świadectwem obecności nicości”¹⁶.

Praktyki

Schaferowska *sound ecology* stanowi refleksję o środowisku dźwiękowym opartym na doświadczeniu, jakie stwarza ludzka perspektywa percepcji – co interpretować można jako wartość, jak również, z innego punktu widzenia, jako słabość tej koncepcji¹⁷. Stąd też wynika podstawowe znaczenie kategorii pejzażu dźwiękowego (*soundscape*). Pojęcie to oznacza „środowisko dźwiękowe z naciskiem na sposób, w jaki jest odbierane przez człowieka”¹⁸. Nie miejsce tu na szersze wyjaśnienie tej ważnej kategorii, która już wielokrotnie była przedmiotem analiz¹⁹. Z perspektywy ekologicznej człowiek, a ściślej jego zdolność percepcji i emisji dźwięku, staje się miarą służącą określeniu stopnia równowagi środowiska dźwiękowego. W nawiązaniu do modułu architektonicznego Le Corbusiera, Schafer podstawą w swych ćwiczeniach i praktykach słuchowych, badaniach nad pejzażem dźwiękowym, a także w projektowaniu akustycznym (*acoustic design*) uczynił moduł ludzkiego ucha i głosu. Jak pisze:

To właśnie człowiek kształtuje w swoim środowisku podstawowy moduł, czyli wskaźnik wszelkich miar. Gdy architekci organizują przestrzeń, w której mają zamieszkiwać istoty ludzkie, to modułem orientacyjnym jest dla nich ludzka anatomia. [...] Podstawowymi modułami dla ludzkiego środowiska akustycznego są ucho i głos człowieka. Wiemy sporo o zachowaniu i tolerancji każdego z tych narządów. Tak więc możemy mówić o „ekologii akustycznej”, subtelnej równowadze między organizmami żywymi, ludźmi i ich środowiskiem akustycznym. Gdy dźwięk otoczenia osiąga takie proporcje, że ludzkie głosy są zamaskowane lub przytłoczone, to znaczy, że stworzyliśmy środowisko nieludzkie²⁰.

¹⁵ P. ORLIK: *Autonomizacja wartości technicznych we współczesnej praktyce odbiorczej*. W: *Adorno: między moderną a postmoderną*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa–Poznań 1991, s. 95.

¹⁶ M. HEIDEGGER: *Budować, mieszkać, myśleć*. Warszawa 1977; cyt. za: P. ORLIK: *Autonomizacja wartości technicznych...*, s. 95.

¹⁷ Słabość w tym sensie, w jakim o ekologii pisze na przykład Ewa Domańska, ujmując środowisko ekologiczne w relacjach do wszystkich, także nie ludzkich jego uczestników. Por. E. DOMAŃSKA: *Humanistyka ekologiczna*. „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2, s. 13–32.

¹⁸ *Handbook for Acoustic Ecology*. Red. B. TRUAX, Vancouver 1978; cyt. za: M. KAPELAŃSKI: *Koncepcja „pejzażu dźwiękowego”...*

¹⁹ Np. M. KAPELAŃSKI: *Narodziny i rozwój ekologii akustycznej...*

²⁰ R.M. SCHAFER: *Muzyka środowiska*. Przeł. D. GWIZDALANKA. „Res Facta” 1982, nr 9, s. 312.

Hildegarda Westerkamp, uczennica i współpracownica Schafera, problem odgłosów wydawanych przez człowieka jako swego rodzaju akustycznej miary środowiska dźwiękowego ujmuje w kontekście opracowanej przez siebie metody edukacji słuchowej, jaką stanowią tzw. spacery dźwiękowe (*soundwalks*). Są to warsztaty poznawania środowiska dźwiękowego przez aktywne w nim uczestnictwo w formie wędrówki. Podczas spacerów autorka zaleca ich uczestnikom śledzenie odgłosów, jakie w naturalny sposób towarzyszą przemieszczaniu się, na przykład odgłosów własnych kroków po różnych powierzchniach terenu i w różnych warunkach akustycznych, oddechów, chrząknięć, prowadzonych mimochodem rozmów itp. Westerkamp wskazuje, że dane środowisko dźwiękowe pozostaje w stanie ekologicznej równowagi, jeśli na przykład przemieszczając się, słyszymy własne kroki, a podczas rozmowy nie musimy forsować głosu. Swoją instrukcję wykonywania spaceru dźwiękowego rozpoczyna następującą uwagą:

Zacznij od wsłuchiwania się w dźwięki, jakie wydaje twoje ciało podczas wykonywania ruchu. Te odgłosy są najbliżej ciebie i wyznaczają pierwszą oś kontaktu z otoczeniem. Jeśli jesteś w stanie dosłyszeć nawet najcichszy z tych dźwięków, oznacza to, że znajdujesz się w środowisku skrojonym na ludzką miarę²¹.

Na koncepcję *soundwalking* składa się nie tylko audytywna kontemplacja otoczenia, w którym odbywa się spacer, ale też aktywność foniczna samych jego uczestników. Jak zauważa Westerkamp, dźwięki wytwarzane podczas wędrówki, odgłosy chodu, rozmowy, okrzyki itp., kształtują dźwiękowy dialog ze środowiskiem, które na swój sposób „odpowiada”, nadając wytwarzanym brzmieniom akustyczną jakość (efekty pogłosu lub stłumienia, zjawisko echa) albo wręcz reagując dźwiękowo na obecność i zachowanie ludzi (np. odgłosy-sygnaly spłoszonych zwierząt, reakcje ptaków). Przykłady takich zdarzeń badaczka opisuje w swoich scenariuszach spacerów, jak spacer po parku Queen Elizabeth w Vancouver²².

Innym ważnym aspektem idei ekologicznej, jaka przejawia się w praktyce warsztatów spacerów dźwiękowych, jest kwestia związku sfery audialnej i wizualnej. Pytanie o tę zależność Westerkamp stawia uczestnikom spacerów jako problem do przemyślenia: Czy „ścieżka dźwiękowa” podczas wykonywanego spaceru – zapytuje – współgra z obrazem wizualnym terenu? Problem ten interesuje także Sebastiana Bernata, geografa krajobrazu, który w nawiązaniu do projektu Westerkamp opracował ścieżkę spaceru dźwiękowego po terenie Parku Saskiego w Lublinie, prezentując ją jako działanie warsztatowe w ramach zajęć dydaktycznych dla studentów geografii²³. Autor wyznaczył kilkanaście punktów w ob-

²¹ H. WESTERKAMP: *Spacer dźwiękowe*. Przekł. K. KIJOWSKA. „Glissando” 2015, nr 26, s. 25.

²² Ibidem, s. 24–29.

²³ S. BERNAT: *Spacer dźwiękowy po Ogrodzie Saskim w Lublinie*. „Wychowanie Muzyczne” 2004, nr 5, s. 255–261.

rębie parku poprzez które prowadzi ścieżka spacerowa. Jej realizacja związana jest z aktywnym doświadczaniem słuchowym wyznaczonych miejsc, w których uczestnicy otrzymują zadania, polegające między innymi na dokonaniu porównań pomiędzy poszczególnymi elementami ścieżki, określeniu rodzaju występujących brzmień, nazwaniu ich, wskazaniu kierunku dochodzenia dźwięków itp. Szczególne znaczenie przywiązuje Bernat do uchwycenia zbieżności – jak pisze: harmonizowania – wrażeń wizualnych i audialnych, na czym, jego zdaniem, zasadza się pełne „zrozumienie krajobrazu”²⁴. Na zakończenie spaceru stawia przed jego uczestnikami zadanie polegające na określeniu stopnia spójności, komplementarności wizualnego i audytywnego doświadczenia krajobrazu, a także pyta, które z dochodzących dźwięków należałoby wyeliminować dla uzyskania pełnej jedności sfery wizualnej i dźwiękowej.

Ekologia dźwiękowa w perspektywie tego rodzaju działań edukacyjno-warsztatowych przedstawia się zatem jako sposób kształtowania przestrzeni życia człowieka w aspekcie równowagi oka i ucha. Ten sposób myślenia stoi także u podstaw działań projektowych w zakresie środowiska dźwiękowego. Koncepcja wzornictwa akustycznego (*acoustic design*) jest jednym z najważniejszych elementów programu Schaferowskiej szkoły pejzażu dźwiękowego. Bez wątpienia jej źródło tkwi w idei ekologicznej. Schafer przedstawia podstawowe zasady, na których powinno się opierać proekologiczne wzornictwo akustyczne:

1) przyjęcie ludzkiego ucha i głosu za podstawowy moduł w projektowaniu i organizowaniu środowiska dźwiękowego, w którym żyje i pracuje człowiek;

2) świadomość symboliki dźwięków obecnych w danym środowisku i ich związków z tradycją;

3) znajomość i wrażliwość na rytmy i tempa naturalnego środowiska dźwiękowego;

4) przyjęcie zasady zrównoważenia środowiska dźwiękowego²⁵.

Wzornictwo akustyczne, jako koncepcja świadomego planowania i kształtowania środowiska dźwiękowego w obrębie danych społeczności (np. miast, wsi, osiedli), powinno się opierać w szczególności na zasadzie eliminowania dźwięków szkodliwych, a także przypadkowych i niepożądanych ze względów komunikacyjnych, kulturowych czy estetycznych. Przykładem projektów dźwiękowych, które można i należy świadomie realizować w środowisku życia człowieka, mogą być wszelkiego rodzaju sygnały alarmowe, komunikaty uliczne (werbalne), klaksony i dzwonki pojazdów, dźwięki dzwonów, melodie kurantów zegarowych czy hejnały miejskie. Ważnym aspektem działań w zakresie wzornictwa akustycznego powinna być też skuteczna ochrona obszarów („oaz”) ciszy, zwłaszcza w przypadku miejsc, które na mocy kulturowej tradycji oraz społecznych potrzeb wymagają szczególnej dbałości (świątynie, biblioteki, galerie sztuki, parki

²⁴ Ibidem, s. 257.

²⁵ Za: M. KAPELAŃSKI: *Koncepcja „pejzażu dźwiękowego”...*, s. 176.

i ogrody, lecznice i uzdrowiska), a także troska o okresy ciszy (dni świąteczne, czas nocnego odpoczynku)²⁶.

Niezależnie od tych podstawowych zadań, które stoją u podstaw świadomego modelowania środowiska akustycznego, *acoustic design* może pełnić funkcję pola do twórczego kształtowania i rozwijania pejzaży dźwiękowych poprzez projektowanie i wdrażanie elementów wzbogacających brzmieniowo przestrzenie publiczne, na przykład w formie artystycznych instalacji dźwiękowych czy rzeźb fonicznych. Nie należy jednak zapominać o możliwych niebezpieczeństwach dla środowiska dźwiękowego, jakie stwarzają tego typu działania, jeśli okażą się nazbyt ingerujące, toteż ich ewentualna realizacja zawsze powinna być głęboko przemyślana. Ważny jest tu wzgląd nie tylko na ludzi stale obecnych w danej przestrzeni i ich słuchową wrażliwość, ale także na wspomniany już związek sfery dźwiękowej z wizualną: dążność do harmonizacji przestrzeni, nawiązanie do jej wizualnych, przyrodniczych oraz kulturowych kontekstów. Dobrym przykładem proekologicznego designu dźwiękowego mogą być projekty polegające na wykorzystaniu naturalnej energii i brzmienia wywołanego wiatrem (w przestrzeni gór czy łąk) lub wodą (na terenach nadrzecznych, nadmorskich)²⁷.

Jako trzeci istotny element kształtowania świadomości ekologicznej w zakresie środowiska dźwiękowego, obok działań edukacyjnych i projektowych, uznać należy aktywność badawczą w obszarze *soundscape studies*. Od czasu pierwszej ważnej pracy badawczej, poświęconej pejzażowi dźwiękowemu miasta Vancouver²⁸, badania te rozwijają się coraz szerzej w różnych miejscach świata, obejmując między innymi dokumentację i analizę współczesnych pejzaży dźwiękowych (np. miast, terenów zurbanizowanych i przyrodniczych), badania porównawcze, studia nad pejzażami dźwiękowymi przeszłości. Znaczenie proekologiczne tych badań zawiera się przede wszystkim w ich wartości poznawczej, jako że stwarzają płaszczyznę do pogłębionej refleksji nad środowiskiem dźwiękowym, jego bogactwem i różnorodnością, właściwymi mu problemami i zagrożeniami, a także jego przemianami w wymiarze historycznym. Skutkiem rozwoju *soundscape studies* może być ugruntowanie społecznej świadomości naturalnego oraz kulturowego dziedzictwa, jakie stanowi środowisko dźwiękowe, a także odbudowa poczucia wspólnotowości dźwiękowej (*acoustic community*), zarówno w wymiarze lokalnym, jak i globalnym. Jest to więc działanie kulturotwórcze, które służy wzmocnieniu poczucia odpowiedzialności za dźwiękowy pejzaż naszego otoczenia oraz troski o niego.

²⁶ R.M. SCHAFFER: *Muzyka środowiska...*, s. 289–315.

²⁷ Projekty takie na przykład przedstawia Janusz Skalski w tekście: J. SKALSKI: *Wykorzystanie siły wody i wiatru do tworzenia kojących przestrzeni dźwiękowych w krajobrazie miasta. Propozycje projektowe dla Warszawy*. W: *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*. Red. S. BERNAT. Lublin 2008, s. 153–162.

²⁸ *The Vancouver Soundscape*. Red. R.M. SCHAFFER. Vancouver 1974.

Przykładem znaczenia, jakie dla poszerzenia świadomości dźwiękowej może mieć działalność badawcza, jest doświadczenie związane z realizacją projektu poświęconego pejzażowi dźwiękowemu Wrocławia²⁹. Jednym z elementów tego przedsięwzięcia były badania nad recepcją audiosfery miasta, oparte na pogłębionych wywiadach z mieszkańcami. Przeprowadzone wywiady pozwoliły przekonać się, w jak niewielkim dotąd stopniu problematyka środowiska dźwiękowego była obecna w potocznej świadomości mieszkańców miasta, a jednocześnie dostrzec duże zainteresowanie, jakie wzbudzały poruszane podczas rozmów problemy. Wielu rozmówców okazywało zdziwienie stawianymi im pytaniami, twierdząc, że nigdy dotąd nie były one przedmiotem ich refleksji. Mimo to respondenci niekiedy z pasją opowiadali o swoich doświadczeniach i odczuciach dotyczących dźwięków ich codziennego środowiska życia. Wydaje się, że ten właśnie emocjonalny walor wywiadów, niezależnie od poznawczych rezultatów, okazał się szczególnie ważny i wartościowy, ujawnił subiektywny i angażujący stosunek ludzi do świata dźwięków otoczenia, a jednocześnie stworzył nie zakładaną przez badaczy sytuację edukacyjną. Sam fakt powadzenia takich rozmów z mieszkańcami stanowił więc ważny akt kształtowania świadomości środowiska dźwiękowego i rozbudzania zainteresowania dla tych kwestii, ciągle zbyt mało obecnych w dyskursie publicznym³⁰. Można przypuszczać, że na fali coraz szerszego zainteresowania ekologią i coraz większej troski o przestrzeń własnego życia, tematyka środowiska dźwiękowego będzie zyskiwać na znaczeniu, nie tylko jako przedmiot publicznych dyskusji czy szerokich debat i konsultacji społecznych, ale przede wszystkim jako przedmiot konkretnych, świadomych działań i wyborów każdego człowieka.

Bibliografia

- Audiosfera Wrocławia*. Red. R. LOSIAK, R. TAŃCZUK. Wrocław 2014.
BERNAT S.: *Spacer dźwiękowy po Ogrodzie Saskim w Lublinie*. „Wychowanie Muzyczne” 2004, nr 5, s. 255–261.
DOMAŃSKA E.: *Humanistyka ekologiczna*. „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2, s. 13–32.
Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych. Red. S. BERNAT. Lublin 2008.
GWIZDALANKA D.: *Hałas, Lutosławski i cisza*. „Monochord” 1995, vol. 8–9, s. 59–61.
GWIZDALANKA D.: *Strojenie trąb jerychońskich*. „Ruch Muzyczny” 1987, nr 19, 12–15.

²⁹ Projekt „Pejzaż dźwiękowy Wrocławia – badania nad audiosferą miasta środkowoeuropejskiego” był realizowany w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego w latach 2011–2013. Rezultatem projektu jest praca *Audiosfera Wrocławia*. Red. R. LOSIAK, R. TAŃCZUK. Wrocław 2014.

³⁰ Por. R. LOSIAK, R. TAŃCZUK: *Pejzaż dźwiękowy miejsca zamieszkania w doświadczeniu wrocławian*. „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2015, nr 15, s. 191–203.

- HARLEY A.M.: *Dźwięk i życie: narodziny ekologii dźwiękowej*. „Ruch Muzyczny” 1995, nr 6, s. 6–7.
- KAPELAŃSKI M.: „Koncepcja »pejzażu dźwiękowego« (soundscape) w pismach R. Murray’a Schafera”. Praca magisterska [maszynopis]. Opieka nauk. prof. dr hab. M. GOŁĄB. Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego 1999.
- KAPELAŃSKI M.: *Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod banderą szkoły pejzażu dźwiękowego*. „Muzyka” 2005, nr 3, s. 107–119.
- KOFIN E.: *Muzyka wokół nas. Studium przeobrażeń recepcji muzyki w dobie elektronicznych środków jej przekazywania*. Wrocław 2012.
- LOSIAK R., TAŃCZUK R.: *Pejzaż dźwiękowy miejsca zamieszkania w doświadczeniu wrocławian*. „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2015, nr 15, s. 191–203.
- ORLIK P.: *Autonomizacja wartości technicznych we współczesnej praktyce odbiorczej*. W: *Adorno: między moderną a postmoderną*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa-Poznań 1991, s. 95–114.
- Przestrzeń zgiełku*. Red. J. HARBANOWICZ, A. JANIĄK. Wrocław 2012.
- SCHAFFER R.M.: *Muzyka środowiska*. Przeł. D. GWIZDALANKA. „Res Facta” 1982, nr 9, s. 289–315.
- SCHAFFER R.M.: *Poznaj dźwięk. 100 ćwiczeń w słuchaniu i tworzeniu dźwięków*. Przeł. R. AUGUSTYN. Poznań 1995.
- WESTERKAMP H.: *Spacery dźwiękowe*. Przeł. K. KIJOWSKA. „Glissando” 2015, nr 26, s. 24–29.