

Sonopolis. Kilka uwag o dźwiękowych reprezentacjach miasta

Renata Tańczuk

Uniwersytet Wrocławski
renata.tanczuk@gmail.com

Przyjęto 27 listopada 2019; zaakceptowano 20 września 2020; opublikowano 21 grudnia 2020.

Abstrakt

Archiwa dźwiękowe, mapy dźwiękowe oraz artystyczne soniczne obrazy poszczególnych miast i miasta w ogóle w specyficzny sposób reprezentują złożoność miejskiej przestrzeni i życia w niej. Czy mają one potencjał do ujawnienia tego wymiaru miejskiego życia, który umyka jego wizualnym reprezentacjom? Czy to, co subnaturalne (D. Gissen), wypierane, marginalizowane, ma szansę zaznaczyć wyraźniej swoją obecność w nagraniach? W jakim stopniu pozwalają one na doświadczenie złożonej miejskiej atmosfery (J.-P. Thibaud)? Czy w niektórych reprezentacjach, jak w fotografiach zdaniem Rolanda Bartha, można odnaleźć swego rodzaju dźwiękowe *punctum*, które waży na ich wartości i zmienia ich odbiorcę? Próbując odpowiedzieć na te pytania, będę analizowała nagrania z archiwum Desa Coulama (*Paris Soundscape Archive*) i dźwiękowe obrazy miast Petera Cusacka (*The Sounds From Dangerous Places*), Kamili Staśko-Mazur (*Szum oswojony*, *The Habituated Hum*) i Francisco Lópeza (*Sonopolis*).

Słowa kluczowe: miejski ambient; nagrania miejskiej audiosfery; dźwiękowe *punctum*; dźwiękowe *studium*; Des Coulam; Kamila Staśko-Mazur; Peter Cusack; Francisco López

1. Wprowadzenie

Konstatacja Berniego Krause, że „[o]braz jest więcej wart niż tysiąc słów, a pejzaż dźwiękowy więcej niż tysiąc obrazów” (Krause, 2013), prowokuje do postawienia pytania o wartość informacyjną różnego rodzaju nagrań miejskiej audiosfery, a także ich zdolność do reprezentowania miasta i jego mieszkańców. Archiwa dźwiękowe, mapy dźwiękowe oraz artystyczne soniczne obrazy poszczególnych miast i miasta w ogóle w specyficzny sposób reprezentują złożoność miejskiej przestrzeni i życia w niej. Czy ujawniają ten wymiar miejskiego życia, który umyka jego wizualnym reprezentacjom? Czy to, co subnaturalne (Gissen, 2009), a także

wypierane, marginalizowane, ma szanse zaznaczyć wyraźniej swoją obecność w nagraniach? W jakim stopniu pozwalają one na doświadczenie złożonej miejskiej atmosfery? Czy w niektórych reprezentacjach, podobnie jak – zdaniem Rolanda Barthesa (1996) – w fotografiach, można odnaleźć swego rodzaju dźwiękowe *punctum*, które waży na ich wartości i w szczególności sposób porusza odbiorcę?

Próbując odpowiedzieć na niektóre z tych pytań, odniosę się do wybranych dźwiękowych reprezentacji miast: dźwiękowego archiwum Desa Coulama (*Paris Soundscape Archive*) i utworu *Paris – A Sound Tapestry* (2016) jego autorstwa, reportażu dźwiękowego *The Sounds from Dangerous Places* Petera Cusacka (2012), kompozycji *Szum oswojony* Kamili Staśko-Mazur (2016) i *Sonopolis* Francisco Lópeza (2011). Jak się wydaje, są one dobrymi przykładami zróżnicowanych form dźwiękowych reprezentacji miasta – archiwum miejskich dźwięków, blog, kompozycje – oraz sposobów użycia nagrań w tworzeniu panoramicznych dźwiękowych obrazów miasta. Dodatkowo, praca Petera Cusacka zwraca uwagę na miejską subkulturę. Na każdą z tych reprezentacji składają się rejestracje audiosfery miast wykonane przez ich autorów, między innymi, podczas spacerów dźwiękowych, oraz, w przypadku kompozycji *Szum oswojony*, fragmenty wywiadów przeprowadzonych z mieszkańcami Wrocławia podczas badań dotyczących recepcji audiosfery miasta. Wymienione tu formy reprezentacji powinny być traktowane, podobnie jak mapy dźwiękowe miast, jako interpretatywne ujęcia środowiska dźwiękowego miasta, przekształcające je w zarejestrowany pejzaż dźwiękowy. Zasadniczym celem archiwów dźwiękowych i map dźwiękowych¹ jest dokumentacja zmiennej audiosfery miasta, dźwiękowej specyfiki miejskiego życia i przestrzeni. Są one rezultatem wyborów dokonywanych przez nagrywającego, zależą od jego wrażliwości, ciekawości, preferencji estetycznych, a także przekonań i wartości. Analizując archiwa dźwiękowe, a także mapy, powinniśmy zawsze pytać o to, co nie zostało zarejestrowane i dlaczego. Istotne byłoby wskazanie kryteriów, zgodnie z którymi organizowano pracę dokumentacyjną oraz jakie znaczenie dla kształtu zbioru miały kulturowe klisze dotyczące danego miasta, np., Paryż – miasto pasażerów, Wrocław – miasto wielokulturowe. Ważne jest również to, co po dokonaniu nagrania zostało zachowane, a co zmodyfikowano czy z niego usunięto, na ile w tym procesie autor był otwarty na wychwycenie tych elementów zarejestrowanej audiosfery, które ujawniły się jako nieprzewidywalne, zaskakujące i niekoniecznie pasujące do jego koncepcji. Może powinniśmy zapytać, czy nagrywający okazał się uważnym słuchaczem. Nie bez znaczenia dla dźwiękowych reprezentacji są też kwestie techniczne – rodzaj urządzenia rejestrującego, cyfrowa „obróbka” nagrania, umiejętności rejestrującego, a także parametry procesu odtwarzania.

Nagrania miejskiej audiosfery można porównać do fotografii: moglibyśmy nawet powiedzieć, że są one swego rodzaju dźwiękowymi obrazami wykadrowanymi przez nagrywającego. Podobnie jak fotografie, nagrania można traktować jako materiały źródłowe do badań nad miastem i życiem jego mieszkańców (zob. Stanisław, 2012; 2017), jego audiosferą, różnorodnością miejskich pejzaży dźwiękowych, a także recepcją miejskiego środowiska audialnego. Te za-

¹ Na temat reprezentacji miast i doświadczenia audialnego mieszkańców w mapach dźwiękowych zob.: Waldock (2011) oraz Anderson (2016).

gadnienia nie będą tu rozważane. Zastanówmy się raczej nad reprezentacją specyficznej atmosfery miasta w nagraniach dźwiękowych oraz, jeśli porównanie do fotografii chcielibyśmy dalej rozwijać, nad tym, czy dźwiękowe reprezentacje zawierają tylko *studium* pejzażu dźwiękowego, czy też mają swoje *punctum*.

2. Miejski ambient w nagraniach

Audiosfera miasta stanowi istotny element miejskiego ambientu (atmosfery)². Jean-Paul Thibaud (2011) w artykule *A Sonic Paradigm of Urban Ambiances* definiuje ambient „jako cząsteczkę przestrzeni określoną ze zmysłowego punktu widzenia”³. Pojęcie to dotyczy doznawania i odczuwania miejsca, ambient jest specyficzną jakością danej sytuacji. Atmosfera zawsze pozostaje w związku z „określonym nastrojem wyrażonym w materialnej obecności rzeczy i ucieleśnionym w sposobie bycia mieszkańców miast” (Thibaud, 2011). Jest jednocześnie subiektywna i obiektywna, ponieważ jest związana z doświadczeniem ludzi i miejscem, które oni tworzą (2011). Thibaud zwraca uwagę, że miejski ambient „tworzy subtelne splecenie synestezji i kinestezji, złożoną mieszaninę perceptów i afektów, bliską relację pomiędzy doznaniem i ekspresjami” (2011). Doświadczenie miejskiej atmosfery jest doświadczeniem ucieleśnionym, angażującym całe nasze sensorium, splatającym nas za sprawą naszych działań z innymi bytami ludzkimi i nieludzkimi.

Z pewnością niektóre rejestracje miejskiej audiosfery można potraktować jako próby uchwycenia atmosfery miasta w medium dźwięku. Choć działanie takie jest w oczywisty sposób redukcyjne, selekcjonuje z miejskiej atmosfery tylko te elementy, które mogą zostać zarejestrowane przez nasze ucho, umyka im to, co wizualne, olfaktoryczne, taktylne, to jednak wydaje się, że – biorąc pod uwagę zdolność dźwięku do wywoływania rezonansu, przywoływania wspomnień – nagrania mogą być dobrą jej reprezentacją. Argumenty za takim stwierdzeniem można odnaleźć w przywoływanym tekście Thibauda, który uważa, że dźwięk jest „szczególnie skutecznym środkiem do badania i tworzenia opisu miejskich ambientów” (2011). Przypomina on, że za sprawą dźwięku, podobnie jak ambientu, jesteśmy zanurzeni w środowisku, że umiejscawia nas on w świecie, można powiedzieć, że dźwięk współtworzy dane miejsce i doświadczając go, nie możemy go od niego oddzielić. Thibaud pisze (2011):

Jeśli dźwięk i ambient są ze sobą ściśle powiązane, dzieje się tak dlatego, że oba kwestionują ideę wyraźnego rozróżnienia między postrzegającym a postrzeganym, podmiotem i przedmiotem, wnętrzem i zewnętrzem, jednostką i światem. Zamiast polegać na dualistycznym i substancjalistycznym sposobie myślenia, wymagają one alternatywy dla ontologii rzeczy, takiej, która uwzględni medium, zmienność i »quasi-obiekty«.

² Thibaud używa rzeczownika *ambiance*, który w języku polskim jest tłumaczony jako atmosfera lub ambient. Zob. Thibaud (2017). Thibaud przywołuje w swoim artykule Gernota Böhmego (1998), którego koncepcja atmosfery jest w Polsce lepiej znana.

³ Wszędzie, gdzie nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie własne.

Rozwijając dźwiękowy paradygmat miejskiej atmosfery i wskazując na poznawcze walory analizy atmosfery z perspektywy dźwiękowej, Thibaud przedstawia trzy obszary eksploracji relacji między dźwiękiem a ambientem: „dostrajanie do ambientu (the tuning *into* an *ambiance*), „odslanianie ambientu” (the unfolding *of* an *ambiance*) i „sytuowanie się w ambiancie” (the situating *within* an *ambiance*) (2011).

W atmosferze miasta jesteśmy zanurzeni i rezonujemy z nią, przy czym rezonans jest czymś podstawowym dla naszego doświadczenia zmysłowego. Jak mówi Thibaud za Gillesem Deleuzem: „nie ma doznania bez wibracji i rezonansu, niezależnie czy to jest dźwięk, światło czy tekstura” (Thibaud, 2011). Nasze ciało dostraja się i synchronizuje z otoczeniem, a „granica między ciałem a światem jest nieuszczelna” (2011). Problem rezonansu kieruje naszą uwagę nie na percepcję świata, jego interpretację, ale na jego odczuwanie, na jego bezpośrednie, afektywne, zmysłowe, cielesne doznawanie, niezapośredniczoną komunikację z nim. Chodzi tu o patyczny (*pathic*) wymiar naszego doświadczenia zmysłowego, nie gnostyczny (*gnostic*)⁴. Ten wymiar odbioru atmosfery jest prekognitywny i wiąże się z doznaniem przestrzeni akustycznej. Thibaud pisze, że opisu ambientu można dokonywać używając terminów pochodzących, między innymi, z akustyki czy wiedzy o muzyce. Możemy więc mówić o tonie ambientu – jego „afektywnej tonalności”, która „jest związana ze zdolnością do bycia dostrojonym do miejsca” (2011).

Thibaud podkreśla również, że ze względu na czasowy, aktywny i zbiorowy wymiar dźwięku jego nagrania są użyteczne dla dokumentowania i badania dynamiki ambientu – „rejestracja dźwięku może być wykorzystana do zaprojektowania i opracowania etnografii sensorycznej świata miejskiego” (2011). Ta możliwość wiąże się z czasową naturą dźwięku: „jeśli chcemy przestudiować, w jaki sposób atmosfera ewoluuje i się rozwija, słuchamy jej uważnie, aby móc przekomponować jej wewnętrzną dynamikę” (2011). Słuchanie atmosfery pozwala uchwycić proces jej powstawania i transformacji. Przy czym istotne jest to, że atmosfera, jak już wspomniałam, jest efektem zarówno ludzkich działań, jak i otoczenia, w którym one przebiegają, dlatego chcąc uchwycić jej dynamikę: „Musimy także wziąć pod uwagę codzienne czynności mieszkańców miasta: ludzi chodzących ulicami, rozmawiających ze sobą, prowadzących samochody, budujących nowy dom, koszących trawniki itp. Wszystkie te czynności są słyszalne i stanowią element ambientu” (2011). Thibaud przypomina także, że dźwięk jest związany z ruchem, działalnością, co sprawia, że w atmosferze „słysząc nie tylko samą aktywność społeczną, ale także sposób i warunki, w jakich działanie jest realizowane. Innymi słowy, dźwięk jest bardzo użytecznym medium, które może nam pomóc udokumentować społeczny wyraz ambientu” (2011). Nasłuchiwanie atmosfery umożliwia także uchwycenie dynamiki, rozwoju życia społecznego, stylu życia mieszkańców, które ją współtworzą. Co szczególnie ważne, ze względu na problem reprezentacji dźwiękowej miasta, zdaniem socjologa (2011):

⁴ Thibaud odwołuje się do koncepcji Erwina Strausa (1963), który rozróżniał patyczny i gnostyczny modus doświadczenia. Modus patyczny związany jest z bezpośrednią, prekonceptualną komunikacją ze światem, afektywnością i doznaniem cielesnymi, natomiast gnostyczny jest związany z pojęciowością. Zobacz na temat koncepcji Strausa: Piłat (1999).

dźwięk może zaznaczać miejski charakter ambientu. Na bardzo podstawowym poziomie rodzaj sygnałów akustycznych jest dość istotny: ciągły hałas uliczny, zwarte głosy w tłumie, dźwięki urządzeń elektronicznych lub muzyka w tle w przestrzeniach publicznych działają jako wskaźniki miejskiej atmosfery. Ale przede wszystkim gęstość mikro-zdarzeń, utrata przerw i pauz, odbijany echem dźwięk zamkniętego pomieszczenia i szybkie tempo życia ulicznego zanurzają nas w świat miejski. Nie trzeba przekonywać, że dźwięk jest bardzo potężnym medium do wyrażania ekologii sensorycznej przestrzeni miejskich.

Rozważania nad ambientem dotyczą zawsze doznań usytuowanych w konkretnej przestrzeni. Podobnie dźwięk jest zależny od miejsca, dlatego, zdaniem Thibauda, może być pomocny w wyjaśnieniu „usytuowania każdej określonej atmosfery” (2011), a zmysł słuchu w odróżnianiu ich od siebie. Dodatkowym argumentem za użytecznością dźwięku w badaniach atmosfery jest również to, że ma on zdolność łączenia i splatania różnych czynników konstytuujących ją (własności zabudowy, sposobu życia ludzi, ich zachowań, urządzeń technicznych, a także warunków atmosferycznych):

Jeśli każdy zmysł do pewnego stopnia odnosi się do wszystkich tych zmiennych, uważam, że dźwięk jest najodpowiedniejszy do włączenia, przyswojenia i splecenia ich wszystkich razem. Kiedy przysłuchujesz się miejscu, możesz usłyszeć deszcz spływający po chodniku, wiatr wiejący między drzewami lub stłumiony dźwięk ośnieżonej przestrzeni; słyhać pogłos małego wewnętrznego placu lub hałas uliczny w tle, który rozprasza się na otwartym terenie dużego parku; słyhać szybkie kroki przechodzących ludzi lub przyjazną rozmowę w tłumie; słyhać dzwonienie telefonów komórkowych lub przefiltrowaną muzykę z iPoda. (Thibaud, 2011)

3. Ambient Paryża

Projekt *The Paris Soundscapes Archive* Desa Coulama może być interpretowany jako próba uchwycenia i utrwalenia miejskiej atmosfery w medium dźwięku. Głównym jego celem było „uchwycenie i zachowanie współczesnej kompozycji dźwiękowej” (Coulam, 2019a) Paryża, miasta, które przechodzi wielkie przemiany, skutkujące zarówno zmianą jego pejzażu wizualnego, jak i dźwiękowego. Des Coulam informuje, że na jego projekt istotny wpływ mieli fotografowie (Eugène Atget, Charles Marville, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau i Brassai), dokumentujący XIX-wieczny Paryż, a więc ten czas, w którym przechodził on za sprawą Georgesa Haussmanna fundamentalną przebudowę. Jak się wydaje, Coulam traktuje nagrania, jak swego rodzaju fotografie – zatrzymane w kadrze fragmenty życia miasta – w które dźwięk wprowadza wymiar czasowy. Inspiracją dla dokumentalisty była również twórczość Georgesa Pereca, który wręcz obsesyjnie usiłował zachować swoje doświadczenia i otaczający go świat. Coulam wspomina, że *Tentative d' 'épuiement d'un lieu parisien*, książka będąca zbiorem „szczegółowych obserwacji, które Georges Perec zapisał siedząc na Place Saint-Sulpice w Paryżu, nauczyła mnie, jak obserwować »ce qui se passe quand il ne rien se passe«, co się dzieje, gdy nic się nie dzieje” (Coulam, 2019b).

Kolekcja archiwisty zawiera 3000 nagrań z 20 dzielnic Paryża oraz z niektórych jego przedmieść. Strona internetowa projektu, *Soundlandscapes*, odsyła do prowadzonego przez niego bloga, nagrań odbytych spacerów dźwiękowych, dźwiękowych map: Paryża, jego pasaży i mostów, targowisk i ulic. Zadaniem bloga, podobnie jak map, jest

„kontekstualizowanie dźwięków Paryża”, ponieważ, jak pisze, „dźwięki nie istnieją w próżni, zarówno w znaczeniu realnym, jak i metaforycznym” (Coulam, 2019c). Znaczące jest motto (autorstwa Ludwiga Kocha), jakie zamieścił na jednej z podstron internetowych *Soundlandscapes*, tej, która informuje o projekcie archiwizacyjnym: „Jest atmosfera w dźwięku, który przynależy tylko do Paryża” (2019c). Takie motto oraz nagrania i wypowiedzi Coulama mogą uzasadniać rozpatrywanie jego projektu z perspektywy zaproponowanej przez Thibauda. Autor archiwum pisze (Coulam, 2019a):

Próbuję uchwycić wszystkie aspekty pejzażu paryskiego od głębin paryskich kanałów po wspaniałość Pałacu Elizejskiego, od tego, co spektakularne po otaczające nas dźwięki codzienne – dźwięki, które wszyscy słyszymy, ale rzadko słuchamy – dźwięki tego, co się dzieje, gdy nic się nie dzieje. Moje Archiwum Pejzaży Dźwiękowych Paryża jest projektem, którego celem jest uchwycenie każdego aspektu złożonych współczesnych paryskich pejzaży dźwiękowych. Ale jest to także projekt dynamiczny, ponieważ utrwała zmieniający się pejzaż dźwiękowy w przestrzeni i czasie – to, jak pejzaż dźwiękowy się zmienia, gdy przemieszczamy się z centrum na peryferie lub jak niektóre dźwięki znikają, a nowe się pojawiają.

Różnej długości nagrania, dostępne dzięki *soundcloud*, opatrzone są fotografią i krótką informacją o miejscu ich wykonania. Fotografia daje namiastkę doświadczenia wizualnego danej przestrzeni i rozgrywających się w niej zdarzeń. Nie wiemy, czy zdjęcia zostały wykonane w momencie nagrania, czy stanowią tylko ikoniczny znak miejsca, wybrany jako najbardziej dla niego adekwatny. Niezależnie od tego, nagrania i zdjęcia współgrają ze sobą, pozwalając zanurzyć się w atmosferze danej lokalizacji, a uważne słuchanie dostraja nas do niej (zob. np., *Show Jumping in the Bois De Boulogne*). Nagrania rejestrują dynamikę zdarzeń, słyszymy dźwięki ludzi przemierzających przestrzeń (*Passerelle Senghor – On the Bridge*), pracujących w niej (*Quartier des Célestins – Making Horseshoes*), nawołujących swoich klientów (*Marché Barbès*). Udziela nam się atmosfera targowiska, manifestacji, odczuwamy wzrost napięcia w tłumie manifestujących (*Protest – 2010 Pension Reform*). Można powiedzieć, że nagrania są mediami, dzięki którym możemy doświadczyć dźwiękowego aspektu atmosfery Paryża. Zarejestrowane przez Desa Coulama pejzaże dźwiękowe francuskiej metropolii zdają się oddawać specyficzną atmosferę sytuacji, w których znalazł się dokumentalista, sprawiają, że słuchając ich, przemieszczamy się do miejsc, w których nagranie zostało wykonane i zostajemy w nie zanurzeni, spleceni z ludźmi, przedmiotami, architekturą i przyrodą, w których brzmienia się wsłuchujemy.

4. Dźwiękowe panoramy miast

Kolekcja Desa Coulama daje nam wgląd w poszczególne zakątki Paryża i oferuje zapośredniczone doświadczenie jego atmosfery. Z nagranych w różnym czasie i miejscu dźwięków stworzył on także kompozycję: *Paris – A Sound Tapestry* (43'54), będącą swego rodzaju dźwiękową panoramą miasta. Warto zastanowić się również nad sposobami reprezentacji miast w tego rodzaju ich dźwiękowych obrazach.

Paris – A Sound Tapestry można było wysłuchać we Wrocławiu podczas festiwalu Musica Electronica Nova w 2016 roku w ramach cyklu *Portrety miast*. Kompozycja ta jest kolażem dźwięków, które Coulam uważa za charakterystyczne dla stolicy Francji, definiujące ją. Utwór jest próbą stworzenia dźwiękowego portretu miasta, skomponowania wariacji na temat jego unikalnej atmosfery. W wywiadzie dla Pracowni Badań Pejzażu Dźwiękowego w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego mówił o osobistym doświadczeniu pejzażu dźwiękowego miast i specyficznych brzmieniach, które uznajemy za charakterystyczne dla nich (Coulam, 2016). Przekonywał, że to, które dźwięki będą za takie uznane, zależy, między innymi, od czasu pobytu w mieście, od tego, kim jesteśmy i jakie są nasze relacje z miejscem. Znane nam już ze strony *Soundlandscapes* zdanie Kocha, co ciekawe, rozpoczyna i kończy *Paris – A Sound Tapestry*, w którym rozbrzmiewa paryskie metro, ulice i targowiska, kawiarnie, kościoły, manifestacje. Słyszymy, między innymi, bawiące się dzieci, rozmowy, kroki, muzyków ulicznych, piosenkę o Paryżu i Marsylianę, odgłosy rowerów, drzwi, huśtawki, ptaki, wiatr. Wszystkie te dźwięki tworzą harmonijną mozaikę, która pochłania słuchacza i pozwala doświadczyć dynamiki życia Paryża, miasta o szczególnej atmosferze, której nie możemy pomylić z inną.

O ile kompozycja Desa Coulama stworzona została z jego nagrań i, można powiedzieć, jest świadectwem indywidualnego doświadczenia specyficznej dźwiękowej aury Paryża, to kompozycja Kamili Staśko-Mazur, pt. *Szum oswojony*, jest dźwiękową wariacją na temat doświadczenia audiosfery Wrocławia przez jego mieszkańców. Kompozytorka prezentowała ją w 2016 roku podczas wspomnianego festiwalu w ramach wydarzenia zatytułowanego: *Requiem dla przejścia Świdnickiego. Szum oswojony* (12'20) to wielokanałowe słuchowisko stworzone w całości z autorskich nagrań *field recordingowych* audiosfery Wrocławia oraz z wywiadów z mieszkańcami tego miasta zebranych w ramach projektu badawczego *Pejzaż dźwiękowy Wrocławia – badania nad audiosferą miasta środkowoeuropejskiego*⁵. Staśko-Mazur, opisując swoją kompozycję, wskazywała, że jej „warstwa muzyczna była inspirowana odnotowanymi w wypowiedziach mieszkańców Wrocławia elementami krajobrazu dźwiękowego”⁶. Wywiady stały się więc kluczem do doboru nagrań poszczególnych obszarów miasta. Kompozytorka chciała usłyszeć Wrocław tak, jak słyszą go jego mieszkańcy. Opisany utwór jest interesujący w kontekście prowadzonych tu rozważań, ponieważ jest szczególną próbą artystycznej reprezentacji doświadczenia audialnego mieszkańców miasta. To nie wrocławianie nagrywają miasto, to artystka, wsłuchując się w ich relacje o ucieleśnionym i emocjonalnym odbiorze miejskiej audiosfery, nadaje im dźwiękową formę, rejestrując opisany przez nich pejzaż dźwiękowy. Jest to kompozycja zbudowana z różnych warstw reprezentacji audiosfery Wrocławia (narracja respondentów, nagrania artystki). Uwzględniając opinie mieszkańców miasta o ich lokalnym pejzażu dźwiękowym, artystka w pewnym stopniu oddała im głos i uczyniła ich współtwórcami dźwiękowego obrazu doświadczenia miasta.

⁵ Na temat projektu zob: Losiak, R., Tańczuk, R. (red.) (2014). Nagrania wywiadów są zachowane w archiwum dźwiękowym Pracowni Badań Pejzażu Dźwiękowego.

⁶ Wypowiedź z prywatnej korespondencji z kompozytorką z roku 2019.

Jeszcze inną próbą całościowej reprezentacji miasta jest Francisca Lópeza *Sonopolis* z 2011 roku (46'56)⁷, utwór skomponowany dla Studio Akustische Kunst w Kolonii. Kompozycja ta nie jest portretem żadnego konkretnego miasta, to raczej dźwiękowy pejzaż miasta współczesnego, miasta w ogóle, złożony z nagrań z ponad stu miast z całego świata, zarejestrowanych przez artystę w latach 1985-2010. Dźwięki, między innymi, Moskwy, Tajpeju, Dakaru, Kapsztadu, Montrealu, Melbourne zostały przetworzone elektroakustycznie, zmontowane w mistyczną, pełną kontrastów kompozycję, w której zdaje się wybrzmiewać to, co ludzkie i nieludzkie. Słuchając nagrania, mamy wrażenie, że słyszymy dźwięki dzwonów, urzędów, deszczu, wiatru, ptaków, wsłuchujemy się w życie miasta, ruchy jego ciała, rytm jego serca i oddechu. Kolejne sekwencje dźwięków są wzmacniane, zagęszczane, chwilami niemal cichną, by powrócić z nową intensywnością. Co interesujące, kompozycja ta zwraca uwagę szczególnie spleceniem dźwięków, kojarzących się nam z brzmieniami natury i cywilizacji miejskiej. To, co często zdaje się być nie do usłyszenia w mieście, tu wydaje się wyeksponowane. W odniesieniu do tego utworu trudno stawiać pytania o reprezentację z początku tego tekstu. Jednak zakcentowanie przez Lópeza dźwięków natury kieruje nas ku problemowi obecności tego, co subnaturalne w nagraniach. W związku z tym zagadnieniem warto wspomnieć nagrania Petera Cusacka z cyklu *The Sounds From Dangerous Places*.

Cusack jest autorem bardzo interesujących projektów: *Favourite Sounds of London* (rozpoczęty w 1998 r.), w którym podejmował problem relacji mieszkańców Londynu z ich środowiskiem dźwiękowym, ich stosunku do codziennie słyszanych dźwięków, oraz *Berlin Sonic Places* (2012), dotyczącego, między innymi, zmiany pejzażu dźwiękowego stolicy Niemiec na skutek jej radykalnej transformacji po obaleniu muru⁸. *The Sounds From Dangerous Places* to próba dźwiękowej reprezentacji miejsc, takich jak Czarnobyl czy pola naftowe w okolicach Baku, w których środowisko zostało drastycznie zniszczone. Zebrane na pierwszej płycie nagrania uzupełnione zostały dodatkowymi opisami, komentarzami, zdjęciami, tekstami piosenek i wierszy osób wysiedlonych z Czarnobyla (Kinnear, 2012). Dzięki Cusackowi możemy usłyszeć Czarnobyl, miasto, które opanowała subnatura. Według Davida Gissena (2009), subnatura to życie, które „zaczyna kwestionować dominującą społecznie rolę architektury” (Gissen, 2009, s. 150; zob. też: Nahirny, 2014) to natura niepożądana i zagrażająca architekturze i urbanistyce, a może nawet powinniśmy dodać, miejskiemu życiu. W przestrzeni miasta subnaturalne są: woda zalewająca chodniki, chwasty rozkruszające wiązania materiałów budowlanych, czy gołębie defekujące na zabytkowe budynki, szczury stanowiące zagrożenie epidemiologiczne i kuny podgryzające przewody garażowanych samochodów. Za sprawą Cusacka możemy w pewnym stopniu przysłuchać się, jak będzie brzmiał nasz „świat bez nas” (Weisman, 2007), gdy dokończymy dzieła jego niszczenia. Nagrania z *The Sounds From Dangerous Places* są intencjonalną rejestracją subnaturności oraz konsekwencji antropocenu. Dźwiękowe reprezentacje ludzi i nie-ludzi niechcianych, marginalizowanych czy wykluczanych z miasta i miejskiej społeczności mogą być intencjonalne, ale również przypadkowe. To, co

⁷ Korzystam z nagrania dostępnego w czasopiśmie *Journal of Sonic Studies*, 2016, s. 11.

⁸ Zob.: <https://www.favouritesounds.org/>, dostęp: 23.08.2019. Zob. także wywiady z Cusackiem: Lappin, Ouzounian (2016) oraz wywiad przeprowadzony przez Zuzanę Friday Prikrylova (2013).

subnaturalne i wykluczane ma szanse pojawić się w nagraniu w sposób przypadkowy, nieprzewidywalny, a jego usłyszenie, o ile nagranie nie zostanie poddane celowej obróbce, staje się kwestią naszego nastawienia odbiorczego.

5. Dźwiękowe *studium* i *punctum*

Problem odbioru nagrań miejskiej audiosfery, ale także innych przestrzeni, prowokuje również do zadania pytania o ich zdolność poruszenia odbiorcy, ożywienia go i związania jego osobistego doświadczenia z tym, co poza nim i co dane jest za sprawą nagrania. Jeśli, ryzykując oskarżenie o wrokocentryzm, zdecydujemy się przyjąć przywołaną już analogię między nagraniem a fotografią, to warto zastanowić się, czy kategorie *studium* i *punctum*, które zaproponował Roland Barthes (1996) w *Świetle obrazu. Uwagi o fotografii*, mogą być przydatne w rozważaniach nad dźwiękowymi reprezentacjami miasta. Przypomnijmy krótko zaproponowany przez filozofa sposób ich rozumienia. O ile *studium* wiąże się z tym, co odbierane jest w fotografii świadomie i za sprawą wiedzy i uczestnictwa w kulturze, to *punctum* jest tym, co „narusza *studium*” i niespodziewanie przyciąga uwagę oglądającego: „*Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu *celuje* we mnie (ale także uderza mnie, uciska)” (Barthes, 1996, s. 47). Barthes pisze, że nie każde zdjęcie, nawet jeśli się podoba, ma *punctum*. Ten szczególny element fotografii, jakim ono jest, musi w jakiś sposób nas poruszyć. Inaczej niż *studium*, które odnosi się do tego, co lubimy (*to like*), ono wiąże się z porządkiem miłości (*to love*). Rozpoznanie *studium* to rozpoznanie intencji fotografa. Obecność *punctum* w zdjęciu oznacza, że potrafi nas ono zatrzymać, zranić, że będziemy je pamiętać, że zakłóci odbiór tematu zdjęcia. *Punctum* zmienia odczytanie zdjęcia: „Czuję, że sama jego obecność zmienia moje odczytanie, że patrzę już na zdjęcie jako na coś nowego, wyróżnionego w moich oczach wyższą wartością” (1996, s. 73). Dostrzeżenie *punctum* w zdjęciu jest zależne od odbiorcy, jego wrażliwości, pamięci i doświadczenia. Autor *Światła obrazu* stwierdza: „przytoczyć przykłady *punctum* to znaczy w pewnym sensie się odsłonić” (1996, s. 77). *Punctum* może być proustowskie, może też być po prostu przyciągającym, nakłuwającym szczegółem, który dominuje całą fotografię (1996, s. 83). Szczegół ten jest raczej czymś przypadkowym, niezamierzonym przez fotografa. Jest czymś przygodnym, co pojawia się w kadrze, zaświadcza o jego obecności w danej sytuacji. *Punctum* jest poruszające, trudne do wyartykułowania, wyprowadza postaci z kadru, kontynuuje obraz poza granicą zdjęcia.

W nagraniach audiosfery miasta możemy doszukiwać się aspektu odpowiadającego *studium*. Rozpoznanie poszczególnych dźwięków i identyfikacja ich źródeł, a także zdarzeń, których dźwiękowy ślad został utrwalony, wymaga kompetencji kulturowych, znajomości kodu. Dźwiękowi dokumentaliści, czasem być może w obawie, że to, co zostało zarejestrowane nie zostanie właściwie rozpoznane, podają dodatkowe informacje dotyczące nagrania, np., co, gdzie, kiedy zostało nagrane. Wskazują one na ten aspekt nagrania, którego odbiór wymaga wiedzy. Dźwiękowa reprezentacja może nam sprawić przyjemność, możemy ocenić ją w kategoriach: podoba mi się/nie podoba, lubię/nie lubię. Słuchając nagrań tramwajów, manifestacji, zabaw dzieci na podwórku, czy dzwonów kościoła, słuchamy, zgodnie z intencją ich autora, określonego komunikatu o tym, jak brzmią te zdarzenia czy urządzenia w danym mie-

ście. Nagranie, inaczej niż obraz fotograficzny, ma wymiar czasowy, co powoduje, że wychwycenie w nim szczegółu przykuwającego naszą uwagę, dźwięku czy jego sekwencji, wydaje się znacznie trudniejsze. A jednak słuchając, bywamy również poruszeni, emocjonalnie dotknięci, wytrąceni z porządku wiedzy. Zdarza się, że w nagraniu pojawia się dźwięk szczególny, który zwraca naszą uwagę, zatrzymuje nas. Prowadzi do swego rodzaju zawieszenia intencjonalnego przesłania nagrania i zarazem wyprowadza poza nagranie w sferę wspomnienia czy fantazmatu. Usłyszenie dźwiękowego *punctum* nie musi się nam przydarzyć. Nie sposób podać zasady jego doświadczenia, podobnie jak nie można podać recepty na wykonanie nagrania, w którym *punctum* będzie usłyszane. Słuchając nagrań miejskiej audiosfery, bywamy niekiedy znużeni ich powtarzalnością, schematycznością. Jednak gdy zostaniemy dotknięci tym szczególnym brzmieniem, które poruszy nas i zainicjuje to najbardziej indywidualne doświadczenie miejskiej audiosfery, mamy szansę na połączenie tego, co osobiste z tym, co należy do miasta i życia w nim, a co swój wyraz znalazło w zarejestrowanym dźwięku. Mnie udało się odnaleźć dźwiękowe *punctum* w jednym z nagrań Desa Coulama, *Rue du Faubourg Saint-Denis – A Soundwalk* (12'52), rejestrującym dźwięki ulicy będącej wielokulturowym tygłem, pełnej restauracji, kawiarni. Nagranie rozpoczyna się głośnym sygnałem, prawdopodobnie karetki pogotowia. Słyszymy, między innymi, głosy ludzi przebijające się przez szum przejeżdżających samochodów, motorów, kroki, rozmowy, nie tylko w języku francuskim. Niektóre słowa są wyraźnie uchwytnie. Wśród dźwięków wyróżnia się muzyka grana przez akordeonistę, dzwonek roweru, przesuwany wózek z supermarketu, nawoływanie sprzedawcy. Moją uwagę zatrzymała pojawiająca się prawie w połowie nagrania krótka wymiana zdań między dziewczynką a mężczyzną. Jest to jeden z najcichszych fragmentów. Najpierw słyszymy wyraźnie korki przechodzącej kobiety, a następnie (6'27-6'40) bardzo cichą rozmowę. Nie wiem, o czym dziewczynka i mężczyzna rozmawiają, i właściwie nie jest to istotne. W całym nagraniu te kilka sekund pozwoliło mi doświadczyć bardzo intymnej relacji między dwojgiem ludzi, przywołać wspomnienie spacerów z moimi rodzicami w dzieciństwie. Dźwięki te wodrębniają prywatną, bardzo osobistą przestrzeń na dość hałaśliwej ulicy, wśród przemierzających ją ludzi.

6. Podsumowanie

Autorzy omawianych nagrań w różny sposób próbują przedstawić życie miasta, jego dynamikę, różnorodność miejskiej audiosfery, a także to, co subnaturalne. Portret dźwiękowy Paryża Coulama czy utwór Lópeza dobrze oddają złożoną dźwiękową kompozycję, jaką tworzą mieszkańcy tych przestrzeni wraz z rzeczami, których używają, zjawiskami przyrodniczymi, zwierzętami. Jak się wydaje, nagrania poszczególnych miejsc są dobrym medium, pozwalającym na doświadczenie ich specyficznej atmosfery i tego, w jaki sposób się ona zmienia. Potrafią one wywołać emocje, pobudzić, sprawić nam przyjemność, zaciekawić, ale też znużyć. Pewnego rodzaju znużenie miejskimi dźwiękami, jakie pojawia się podczas długiego odsłuchiwania nagrań, jest szczególnie znaczące, jeśli zgodzimy się, że zmęczenie jest jednym

z nieodłącznych doznań mieszkańców miast⁹. Przesłuchując dźwiękowe archiwa miast, a także mapy dźwiękowe, możemy odnaleźć dźwiękowe *punctum*, które przesunie naszą uwagę z ich wymiaru informacyjnego i pojęciowego na ten, który porusza naszą wyobraźnię i emocje, pobudza wspomnienia.

Bibliografia

- Anderson, I. (2016). Soundmapping beyond the grid: Alternative cartographies of sound. *Journal of Sonic Studies*, 11. Pobrane z: <https://www.researchcatalogue.net/view/234645/234646> (24.08.2019).
- Barthes, R. (1996). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Böhme, G. (1998). The atmosphere of a city. *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics*, 7, 5-13.
- Coulam, D. (2016). Wywiad przeprowadzony przez Roberta Losiaka, Sławomira Wieczorka, Kamilę Staśko-Mazur. Wrocław: Archiwum Pracowni Badań Pejzażu Dźwiękowego, Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytet Wrocławski.
- Coulam, D. (2019a). *Welcome to Soundlandscapes*. Pobrane z: <http://soundlandscapes.eu/home> (23.08.2019).
- Coulam, D. (2019b). *About*. Pobrane z: <http://soundlandscapes.eu/about> (23.08.2019).
- Coulam, D. (2019c). *The Paris Soundscapes Archive*. Pobrane z: <http://soundlandscapes.eu/paris%2Dsoundscapes> (23.08.2019).
- Friday Prikrylova, Z. „You learn a lot about the city by asking about its sound”: Peter Cusack interview, *Sounds*. Pobrane z: <https://cdm.link/2013/05/you-learn-a-lot-about-the-city-by-asking-about-its-sound-peter-cusack-interview/> (24.08.2019).
- Gissen, D. (2009). *Subnature: Architecture's other environments*. New York: Princeton Architectural Press.
- Kinnear, T. (2013). Approaches to place in recent field recordings: Part 2 of 3: Peter Cusack, Sounds from dangerous places. *Ecomusicology Newsletter*, 2(2), 16–19. Pobrane z: https://www.academia.edu/11619040/_Approaches_to_Place_in_Recent_Field_Recordings_Part_2_of_3_Peter-_Cusack_Sounds_from_Dangerous_Places_2012_Ecomusicology_Newsletter_2_no_2_2013_16_19 (23.08.2019).
- Krause, B. (2013). *The voice of the natural world*. Nagranie pobrane z: https://www.ted.com/talks/bernie_krause_the_voice_of_the_natural_world/transcript (05.04.2019).
- Lappin, S., Ouzounian, G. (2016). Sonic places: In conversation with Peter Cusack. *Journal of Sonic Studies*, 11. Pobrane z: <https://www.researchcatalogue.net/view/236026/236027> (05.08.2019).

⁹ W tym kontekście warto przywołać klasyczny esej Georga Simmla (2006) na temat doświadczenia zmysłowego mieszkańców.

- Losiak, R., Tańczuk, R. (red.) (2014). *Audiosfera Wrocławia*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Nahirny, R. (2014). Subnatura i miasto. Przyroda poza kontrolą. *Kultura-Historia-Globalizacja*, 16, 139-149. Pobrane z: http://www.khg.uni.wroc.pl/files/11_khg_16_Nahirny_t.pdf (05.08.2019).
- Piłat, R. (1999). *Umysł jako model świata*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Simmel, G. (2006). Mentalność mieszkańców wielkich miast. W: G. Simmel, *Mosty i drzwi. Wybór esejów* (M. Łukasiewicz, tłum.) (s. 114-134). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Sounds from dangerous places: Sonic journalism*. Pobrane z: https://we-make-money-not-art.com/the_public_is_now_used/ (24.08.2019).
- Stanisz, A. (2012). Audiografia i dewizualizacja antropologii w badaniu miejskiej audiosfery. W: R. Losiak, R. Tańczuk (red.), *Audiosfera miasta* (s. 99-112). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Stanisz, A. (2017). Field recording jako metoda etnografii poprzez dźwięk. *Przegląd Kulturoznawczy*, 1(31), 1-19.
- Straus, E. (1963). *The primary world of the senses*. New York: Free Press.
- Thibaud, J.-P. (2011). A sonic paradigm of urban ambiances. *Journal of Sonic Studies*, 1. Pobrane z: <https://www.researchcatalogue.net/view/220589/220590> (24.08.2019).
- Thibaud, J.-P. (2017). Towards an art of impregnation. W: M. Cobussen, V. Meelberg, B. Truax (red.), *The Routledge companion to sounding art* (s. 265-274). New York, London: Routledge.
- Waldock, J. (2011). Soundmapping: Critiques and reflections on this new publicly engaging medium. *Journal of Sonic Studies*, 1. Pobrane z: <https://www.researchcatalogue.net/view/214583/214584> (24.08.2019).
- Weisman, A. (2007). *Świat bez nas*. Gliwice: Centrum Kształcenia Akademickiego.

Źródła audio i nagrania

- Coulam, D. *Show Jumping in the Bois De Boulogne*. Nagranie pobrane z: <https://soundcloud.com/soundlandscapes/show-jumping-in-the-bois-de-boulogne> (23.08.2019).
- Coulam, D. *Passerelle Senghor – On the Bridge*. Nagranie pobrane z: <https://soundcloud.com/soundlandscapes/passerelle-senghor-on-the> (23.08.2019).
- Coulam, D. *Quartier des Célestins – Making Horseshoes*. Nagranie pobrane z: <https://soundcloud.com/soundlandscapes/quartier-des-c-lestins-making> (23.08.2019).
- Coulam, D. *Marché Barbès*. Nagranie pobrane z: <https://soundcloud.com/soundlandscapes/march-barb-s> (23.08.2019).
- Coulam, D. *Protest – 2010 Pension Reform*. Nagranie pobrane z: <https://soundcloud.com/soundlandscapes/protest-2010-pension-reform> (23.08.2019).
- Coulam, D. *Rue du Faubourg Saint-Denis – A Soundwalk*. Nagranie pobrane z: https://soundcloud.com/soundlandscapes?utm_source=embed&utm_medium=icon (23.08.2019).
- López, F. (2016). Sonopolis. *Journal of Sonic Studies*, 11. Nagranie pobrane z: <https://www.researchcatalogue.net/view/234363/234364> (24.08.2019).

Sonopolis. On sonic representations of the city

Abstract

Sound archives, sound maps and artistic sonic icons of a city and the city in general represent the complexity of the urban space and the living within it in a very specific way. Do they have the potential to reveal those aspects of urban life that are absent from visual representations? Does the subnatural (David Gissen), the ousted, the marginalized have a chance to mark its presence in sound recordings? How much do sound representations help to experience the complex ambiance (Jean-Paul Thibaud)? Is it possible, following the concept of Roland Barthes, to find in some representations, like in photographs, the specific sonic *punctum* that determines their value and changes the recipient? I attempt to answer these questions by discussing Des Coulam's recordings in his sound archive (*Paris Soundscape Archive*) and the sonic representations by Peter Cusack (*The Sounds From Dangerous Places*), Kamila Staško-Mazur's (*Szum oswojony, The Habituated Hum*) and Francisco López's (*Sonopolis*).

Keywords: urban ambiance; recordings of the urban soundscape; sonic *punctum*; sonic *stadium*; Des Coulam; Kamila Staško-Mazur; Peter Cusack; Francisco López

Renata Tańczuk, kulturoznawczyni, dr hab., profesor w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Prowadzi badania w zakresie studiów nad rzeczami i kolekcjonowaniem, sound studies i soundscape studies. Interesuje się kondycją współczesnej humanistyki oraz humanistyką środowiskową. Autorka monografii: *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej* (2011), *Kolekcja – pamięć – tożsamość. Studia nad kolekcjonowaniem* (2018) oraz współredaktorka, między innymi, takich pozycji jak: *Audiosfera Wrocławia* (2014), *Sounds of War and Peace. Soundscapes of European Cities in 1945* (2018). Współredaguje czasopismo „Audiosfera. Koncepty – Badania – Praktyki” (<http://pracownia.audiosfery.uni.wroc.pl/czasopismo/>).