

Robert LOSIAK

Uniwersytet Wrocławski
Instytut Kulturoznawstwa
Wrocław, Polska
e-mail: robertlos@op.pl

MUZYKA W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ MIASTA Z BADAŃ NAD PEJZAŻEM DŹWIĘKOWYM WROCŁAWIA

Pytanie o muzykę w przestrzeni miasta jest tu formułowane w perspektywie, jaką wyznacza szeroko rozumiana refleksja nad audiosferą¹ – przestrzenią foniczną świata człowieka, refleksja, która współcześnie, m.in. za sprawą „szkoły pejzażu dźwiękowego” R. Murraya Schafera przybiera postać autonomicznej dyscypliny badawczej (por. Schafer, 1982; Kapelański, 2005). Koncepcja badania audiosfery miejskiej zakłada konieczność wyodrębnienia i opisu różnorodnych zjawisk czy zdarzeń fonicznych, zarówno akustycznych, dźwiękowych, jak i ściśle muzycznych, które współtworzą audialny obraz miasta. Analiza tych zjawisk daje możliwość rozpoznania audiosfery miasta w jej aspekcie strukturalnym (uwzględniającym wymiar przestrzenny i czasowy występujących zjawisk) oraz pozwala na wskazanie tych elementów, które mają szczególne znaczenie dla określenia swoistości pejzażu dźwiękowego miasta.

Muzyka obecna w przestrzeni publicznej jest jednym z najistotniejszych i najbardziej wyrazistych elementów budujących doświadczenie fonicznej percepcji miasta. Zjawiska muzyczne pozostają najłatwiej uchwytnie i rozpoznawalne w bogatej i złożonej strukturze miejskiej audiosfery. W wielkomiejskim pejzażu dźwięko-

¹ Pojęcie „audiosfery” zostało tu przyjęte za Marią Gołaszewską (Gołaszewska, 1997) oraz Maciejem Gołąbem (Gołąb, 2004) jako kategoria ujmująca w sposób najbardziej ogólny, najszerszy problem środowiska fonicznego człowieka – ze wskazaniem na jego aspekt percepcyjny, dany w doświadczeniu słuchowym (por. także: Misiak, 2007). W obrębie tak rozumianej *audiosfery* wyodrębnić można różnego rodzaju fenomeny akustyczne, które z punktu widzenia analizy muzykologicznej (uwzględniającej stopień morfologicznego złożenia dźwiękowych postaci) obejmują zjawiska muzyczne (meliczne), dźwiękowe (brzmieniowe) oraz foniczne (szmerowe), dla określenia których Maciej Gołąb proponuje odpowiednio kategorie: „melosfery”, „sonosfery” i „fonosfery” (Gołąb, 2003).

wym o charakterystyce określonej przez Schafera pojęciem *lo-fi*¹, muzyka okazuje się jednym z niewielu elementów przyjmujących znaczenie swego rodzaju fonicznych figur. Tym, co decyduje o możliwości percepcyjnego wyodrębnienia zjawisk muzycznych jest – mówiąc językiem teorii muzyki – ich meliczna struktura, oparta na zasadach regulacji diastematycznej (zmiany wysokości przebiegu dźwiękowego)², co pozwoliło Maciejowi Gołąbowi na wyodrębnienie szczególnej klasy zjawisk fonicznych określonych pojęciem „*melosfery*”, definiowanej jako sfera „*dźwiękowych dyskursów znaczących*” (Gołąb, 2003). Ów aspekt znaczenia w podanej definicji ma odniesienie ściśle muzyczne (tzn. odwołuje się do zasad muzycznego kształtowania, do reguł syntaksy i składni muzycznej), ale sugeruje równocześnie odwołanie do sfery znaczeń i wartości, rozumianych jako przekaz kulturowy³. Muzyka w mieście rozpoznawalna jest bowiem nie tylko z uwagi na swą dźwiękową formę, ale także z uwagi na złożony kontekst odniesień, w szczególności zaś z uwagi na swój aspekt artystyczny i estetyczny. Stąd Maciej Gołąb uściślając zakres kategorii muzyki w kontekście badań nad audiosferą miasta, przywołuje średniowieczne pojęcie „*musica artificialis*”, wskazujące już bezpośrednio na artystyczny sens zjawisk muzycznych (Gołąb, 2004). Dlatego analiza muzyki w świetle badań nad audiosferą miasta nie powinna ograniczać się jedynie do dokumentacji i opisu obecności zjawisk muzycznych w przestrzeni miejskiej, ale musi uwzględnić możliwie szeroką interpretację tej obecności, określającą kontekst funkcjonalny, semiotyczny i aksjotyczny muzyki w mieście, a jej nadrzędnym celem wydaje się możliwość odpowiedzi na pytanie o znaczenie muzyki w kulturowo rozumianej przestrzeni miasta.

Prezentacja przedstawionego problemu oparta jest na materiale badań prowadzonych w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego w ramach projektu pn. *Pejzaże foniczne Wrocławia*. Badania terenowe audiosfery Wrocławia, prowadzone przez studentów kulturoznawstwa i muzykologii, obejmują opis i analizę zjawisk muzycznych obecnych w przestrzeni publicznej miasta, uwzględniają zróżnicowanie urbanistyczne i funkcjonalne przestrzeni miejskiej oraz biorą pod uwagę kontekst czasowy i sytuacyjny (m.in. aspekt codzienności i odświętności). Celem badań jest opisanie współczesnej audiosfery Wrocławia z określeniem jej fo-

¹ Pojęcie „*lo-fi*” wprowadza R. Murray Schafer na oznaczenie typu przestrzeni dźwiękowej, charakteryzującej się nadmiarem trudnych do wyodrębnienia bodźców fonicznych, stanowiącym „*zatłoczony obszar dźwiękowy*” (Schafer R.M. 1982, s. 296).

² Problem ścisłego rozgraniczenia zjawisk muzycznych i pozamuzycznych pozostaje tu jednak nie w pełni rozstrzygniętym dylematem metodologicznym, zwłaszcza w kontekście twórczości XX-wiecznej awangardy muzycznej, podważającej utarte granice muzyczności.

³ Jest to nawiązanie do takich podstaw myślenia o kulturze, jakie określają ją jako „*sferę aksjosemiotyczną*” (Pietraszko S. 1992).

nicznej odrębności, ale także rozpoznanie zjawisk typowych dla miasta środkowoeuropejskiego.

U ŹRÓDEŁ MUZYKI W MIEŚCIE. PRZESTRZEŃ PUBLICZNA A PRZESTRZEŃ PRYWATNA

Dokonując wstępnej charakterystyki muzyki w przestrzeni miasta, uchylamy na początku pytanie o jej wartość artystyczną i estetyczną. Mamy na uwadze przede wszystkim sposób obecności muzyki w miejskiej przestrzeni; pytamy o relacje, jakie buduje z miejscem swego zaistnienia – relacje zarówno w sensie czasowo-przestrzennym, jak i kulturowym.

Audiosferę miasta współtworzy zarówno muzyka wpisana na trwałe w jego przestrzeń, związana z określonym miejscem (np. ulicą, placem, dzielnicą) czasem (porą dnia, uroczystością, dniem świątecznym), czy obiektem (np. kościołem, miejscem rozrywki czy handlu), jak też muzyka obecna akcydentalnie, jednorazowo. To rozróżnienie wydaje się podstawowe w analizie pejzażu dźwiękowego miasta. W innym kontekście wyodrębnić należy muzykę dla miasta swoistą, czyli taką, która jest kulturowo (historycznie, etnicznie) z miastem związana i stanowić może o jego tożsamości. Jako przykłady wskazać można m.in. hejnał miasta, muzykę kościelnych dzwonów, kurantów, muzyczny folklor miejski. Z drugiej strony obecna jest w przestrzeni miasta – niekiedy trwale – muzyka pozbawiona bezpośredniego odniesienia do jego kulturowej czy fonicznej tradycji, muzyka w tym sensie „uniwersalna”. Zasadne wydaje się w związku z tym rozróżnienie „muzyki miasta”, jak i „muzyki w mieście”. Kwalifikację tę odnieść można do jeszcze innego problemu, jaki stanowi wskazanie muzyki „żywej” (w postaci koncertów, występów ulicznych muzyków, spontanicznych form muzykowania czy śpiewu na ulicach lub w parkach i in.) oraz muzyki odtwarzanej (często obecnej w miejscach handlu i usług, w kawiarniach i pubach, ale także jako muzyka przydomowa, samochodowa itp.). Niektóre przykłady muzyki „żywej”, np. uliczne muzykowanie, w swych utrwalonych formach, stają się „muzyką miasta”; tworzą jego muzyczną czy kulturową tradycję.

Dokonując dalszego rozpoznania źródłowego muzyki w mieście istotne wydaje się uwzględnienie intencji, jaka wiąże się z jej wprowadzeniem w przestrzeń publiczną. Wskazać tu można sytuacje świadomego tworzenia czy aranżowania muzyki, która staje się w ten sposób „muzyką-dla-miasta” (choć niekoniecznie musi być „muzyką miasta”); w równej mierze jednak w przestrzeni publicznej funkcjonuje muzyka przypadkowa, której obecność nie jest wynikiem świadomych czy celowych działań, a która z tego powodu traktowana być może nawet jako element zanieczysz-

czenia audiosfery miasta¹. Choć – jak wolno sądzić – nie zawsze to, co przypadkowe, musi oznaczać pozbawione wartości.

Kwestia intencji dotyczy jednak nie tylko świadomej lub przypadkowej obecności muzyki w przestrzeni miasta. Jest to także problem relacji pomiędzy przestrzenią publiczną i prywatną. W odniesieniu do muzyki oraz innych zjawisk fonicznych zagadnienie to wydaje się szczególnie trudne do rozważenia, ale intrygujące. W codziennych doświadczeniach fonicznych obserwować można sytuacje przekraczania granicy obecności muzyki, przenikania jej pomiędzy przestrzenią prywatną a publiczną. Muzyka z otwartych okien mieszkań i samochodów, muzyka w biurach, sklepach, punktach usługowych odtwarzana dla prywatnego użytku przez pracowników, ale funkcjonująca w przestrzeni publicznej, muzyka osobista (z telefonów komórkowych, a nawet walkmanów – przenikająca niekiedy poza „przestrzeń głowową”² jej odbiorców), wreszcie nocne śpiewy biesiadników – stają się muzyką publiczną, a zatem elementem audiosfery miasta. W niektórych sytuacjach wydaje się to sprawą przypadku, nieświadomego lub bezmyślnego działania – ale czy zawsze? Donośna muzyka w otwartych oknach mieszkań bywa niekiedy celowo skierowana na zewnątrz, w przestrzeń osiedla, ulicy, podwórka. Można zadać pytanie, jakie intencje kryją się za takim działaniem wielu mieszkańców współczesnych miast – czy jest to tylko przejaw przemocy akustycznej?³

PRZESTRZEŃ I CZAS MUZYKI W MIEŚCIE

Analiza audiosfery otwiera problem związku muzyki z przestrzenią i z czasem miasta. Muzyka w mieście w wielu wypadkach posiada swoje *locum*, przestrzeń trwale związaną i kojarzoną z jej obecnością. Istnieją stałe miejsca koncertów plenerowych i muzycznych pikników, swoje enklawy posiadają uliczni muzycy, ściśle wyznaczone miejsce w przestrzeni miasta ma hejnał miejski czy muzyka dzwonów kościelnych. Trwałymi miejscami obecności muzyki stają się sklepy i galerie handlowe, puby i kawiarnie. Są to oczywiście miejsca z różnych powodów nieprzypadko-

¹ Koncepcja ekologii dźwiękowej R.M. Schafera która zakłada świadome dążenie do eliminowania z audiosfery zjawisk niepożądanych, przypadkowych, a więc jest formą pielęgnowania audiosfery, świadomego jej kształtowania (Schafer, 1982).

² Pojęcie przywołane przez R. Murraya Schafera (Schafer, 1982).

³ Przekraczanie granic prywatności w sferze fonicznej jest – jak twierdzi jednak z badaczek audiosfery Wrocławia – cechą charakterystyczną nowoczesnego stylu życia, którą zasadnie określa pojęcie „dźwiękowego ekshibicjonizmu” (Badania D. Szymonik, *O dźwiękowym ekshibicjonizmie*, Wrocław 2008). Charakterystyczne, że problem ten znajduje swoje odniesienie do sfery komunikacji werbalnej, czego przykładem może być współczesna kultura rozmów telefonicznych (por. Krzemińska A., Krzemińska W., 2007).

we: miejsca interesujące turystycznie, miejsca spotkań, zabaw, odpoczynku, handlu¹. Ten związek muzyki z przestrzenią miasta ma więc przede wszystkim swoje uzasadnienie funkcjonalne, ale jest istotny także ze względów fonicznych: muzyka ma większe szanse świadomego zaistnienia w takich obszarach i miejscach, które R. Murray Schafer określa kategorią *hi-fi*, tzn. pejzażu dźwiękowego o korzystnym stosunku sygnału do zakłóceń – a zatem bardziej na śródmiejskich deptakach i w parkach, niż w pobliżu arterii komunikacyjnych czy na terenach przemysłowych, a także bardziej w dni świąteczne, niż powszednie, wieczorem i w nocy niż w godzinach szczytu. W ten sposób w analizie problemu pojawia się równocześnie aspekt czasowy, związany z rytmem miejskiego życia.

Problem przestrzeni muzyki w mieście jest jednak nie tylko kwestią wskazania miejsc jej zaistnienia, ale także sposobu (sposobów) jej przestrzennej obecności. Ogólnie powiedzieć można, że obecność muzyki wnosi do percepcji przestrzeni miasta swoistą formę porządkowania, sprzyja percepcyjnemu rozpoznaniu fonicznego środowiska miasta², co jednakże przekłada się intencjonalnie na rozpoznanie przestrzeni także w sensie poza fonicznym: obecność muzyki w szczególny sposób delimituje przestrzeń miasta, stając się dla jej uczestników-obszerników miejscem koncentracji zdarzeń czy punktem odniesienia³.

¹ W przypadku Wrocławia trwałe enklawy obecności muzyki stanowią: Rynek, Ostrów Tumski, przejście podziemne na ulicy Świdnickiej. W obrębie tych obszarów uliczni muzycy mają stałe, ściśle wyznaczone miejsca (nie dotyczy to zespołów romskich, które posiadają pozwolenie władz miasta na muzykowanie „wędrownie” po całym obszarze Rynku). Plac Gołębi (zachodnia pierzeja Rynku) jest stałym miejscem masowych koncertów plenerowych, podobnie jak Wyspa Słodowa, na której odbywają się koncerty skierowane do węższej grupy odbiorców (młodzież, studenci), ale gdzie także, w letnie popołudnia i wieczory, grupy młodzieży przysiadają przy gitarze. Miejsca enklaw muzycznych stanowią także niektóre wrocławskie parki i ogrody (Ogród Botaniczny, Park Południowy, Pergola przed Halą Ludową), gdzie powraca przedwojenna tradycja plenerowego, niedzielnego i świątecznego koncertowania.

² „Muzyka zdomowiała się w przestrzeni miasta, wtopiła w jego krajobraz, przekształcając czasem hałaśliwą nijakość jeśli nie zawsze w przyjemny dla ucha azyl (co zależy od gustu słuchacza), to przynajmniej w zorganizowaną przestrzeń dźwiękową.” (Badania A. Szela, M. Konopki, M. Krowińskiego, *Muzyka w przestrzeni publicznej miasta*, Wrocław 2008).

³ Dotychczasowe badania nad tym zagadnieniem dały możliwość sformułowania trzech sposobów relacji muzyki z przestrzenią:

a. muzyka w przestrzeni otwartej: opis gry ulicznego muzyka na wrocławskim rynku. Muzyka jest tu dominującym zdarzeniem dźwiękowym; skupia uwagę, koncentruje zdarzenia dźwiękowe wokół (ruch przechodniów, gwar rozmów). A także w pewnym sensie organizuje przestrzeń miasta, staje się centrum, do którego podążają lub oddalają się przechodnie. Jej obecność jest dominująca, ale nie przytłaczająca. Nie stanowi ograniczenia dla przestrzeni, nie wypełnia jej całkowicie.

b. muzyka w przestrzeni ograniczonej, zamkniętej: muzycy w przejściu podziemnym na ulicy Świdnickiej. Muzyka wiąże się z konkretnym, ograniczonym miejscem, buduje swego rodzaju enklawę przestrzenną i akustyczną, gdyż niesłyszalna jest poza wyznaczonym obszarem.

Uporządkowanie przestrzeni miasta w związku z obecnością muzyki znajduje swoje odniesienie także do zjawisk czasowych. Można powiedzieć, że muzyka z jednej strony wpisuje się w pewien czas miasta, jego rytm, z drugiej strony – sama ten rytm wyznacza. Wskazać można przy tym pewne rodzaje rytmicznych sekwencji audiosfery, w dużym stopniu związanych ze zdarzeniami muzycznymi. Jest zatem rytm dobowy, codzienny, wyznaczony takimi zdarzeniami fonicznymi jak np. pojawiający się o określonej godzinie hejnał miejski, muzyka dzwonów kościelnych czy (mniej precyzyjnie) muzyka uliczna; jest rytm dni świątecznych, w których muzyka obecna jest w mieście w postaci koncertów plenerowych, uświetnia uroczystości kościelne i państwowe, parady uliczne¹; w zauważalny sposób rytm obecności zdarzeń muzycznych w mieście regulowany jest także zmianą pór roku (dotyczy to np. ulicznego muzykowania czy imprez plenerowych). Wydaje się, iż szczególne znaczenie w kształtowaniu swoistej sekwencyjności audiosfery miasta należy przypisać czasowi świątecznemu, który nie tylko sprzyja oficjalnie aranżowanej obecności muzyki, ale wyzwala też spontaniczną aktywność muzyczną mieszkańców – czego przykładem mogą być tak charakterystyczne dla polskich miast nocne śpiewy biesiadników, uliczne występy muzyczne grup kibiców czy rezerwistów².

KULTUROWE ASPEKTY SPOSOBU UOBECNIANIA MUZYKI W PRZESTRZENI MIASTA

Perspektywa kulturoznawcza stoi u podstaw podjętej tu próby refleksji nad zagadnieniem muzyki w audiosferze miasta. Jej pełne uwzględnienie wymagałoby

c. muzyka obecna „totalnie”: koncert muzyczny na rynku. Muzyka staje się wówczas w pełnym tego słowa znaczeniu „osią wydarzeń”, całkowicie podporządkowuje sobie okoliczną przestrzeń i zdarzenia. Intensywnie nagłośniona muzyka w połączeniu z zamkniętą architektonicznie przestrzenią powoduje, że koncert staje się „okolicznością niemal materialnego obcowania z dźwiękiem”, muzyka jest fizycznie odczuwalna poprzez wibracje ulicznego bruku i ścian domów. „Ma tu miejsce doświadczenie zanurzenia w dźwięku”, co związane jest właśnie z ukształtowaniem zamkniętej śródmiejskiej przestrzeni. (Badania A. Szelaąg, M. Konopki, M. Krowińskiego, *ibid*).

¹ Kwestię rozróżnienia audiosfery codziennej i odświętnej rozważa Ewa Kofin, dostrzegając idące za tym istotne różnice w sposobie funkcjonowania muzyki w mieście. Zwraca uwagę na takie zjawiska audiosfery odświętnej, jak defilady, pochody z udziałem muzyki, a także czas karnawału (E. Kofin, *Muzyka wokół nas. Studium przeobrażeń recepcji muzyki w dobie elektronicznych środków jej przekazywania*).

² We Wrocławiu istnieje kilka charakterystycznych przykładów fonicznych muzyki odświętnej, związanych z przestrzenią publiczną. Jest nią hejnał Festiwalu Wratislavia Cantans rozbrzmiewający z wieży ratusza w dniu rozpoczęcia i zakończenia festiwalu; polonez tańczony na Rynku przez młodzież miasta, rozpoczynający okres studniówek, kolędowanie przy choince miejskiej na Placu Gołębim rozpoczynające okres świąteczny. Także liczne imprezy plenerowe na Rynku, Wyspie Słodowej (np. Sylwester, Juwenalia, Święto Wrocławia).

analizy całego kontekstu aksjo-semiotycznego, jaki wiąże się z obecnością muzyki w przestrzeni publicznej. Nie można na przykład stracić z pola widzenia aspektu komunikacyjnego, co wynika z faktu, iż muzyka w przestrzeni miasta okazuje się ważnym elementem pozawerbalnych znaczeń. Szczególnego znaczenia nabiera także rozważenie pewnych kwestii artystycznych i estetycznych, skoro muzyka jest artefaktem wpisanym trwale w świat sztuki. Wskazać tu można kilka wątków problemowych.

1. Muzyka obecna w przestrzeni fonicznej miasta funkcjonuje na zasadzie fragmentu. Nawet jeżeli utwór jest wykonywany czy odtwarzany w całości, to sposób, w jaki jest on percypowany w przestrzeni miasta (w ruchu, w przemieszczaniu), nie pozwala zazwyczaj na uchwycenie całości jego muzycznej formy. Mariusz Karbowiak analizując zagadnienie fragmentaryczności we współczesnej kulturze audiowizualnej, ujmuje ów problem w ten sposób: przechodząc przez miejsca i ulice, w których wykonywana jest muzyka w mieście, (np. ulica Świdnicka czy Rynek we Wrocławiu), „przesuwamy się od jednej strefy wpływów do drugiej”. Muzyka miesza się i łączy ze sobą. „Daje to efekt ogromnego kolażu dzieł, form i treści” (Karbowiak, 1997, s.93-98). Można wskazać też przypadki odwrotne, kiedy to muzyka „przesuwa się” względem odbiorcy, jak w sytuacji percepcji muzyki z przejeżdżających samochodów. Jak pisze Ewa Kofin, muzyka z samochodów „wplata przelotnie w ogólna fonosferę jakieś fragmenty muzyczne, dla postronnych zupełnie przypadkowe i wyrwane z kontekstu, często mieszające się ze sobą” (Kofin, ibid., s. 68). Fragmentaryzacja jako zasada odbioru rozbija integralność formy muzycznej i zrozumienie logiki jego przebiegu, uniemożliwia ogląd utworu jako całościowo postrzeganego dzieła sztuki.

2. Odbiór muzycznych fragmentów, odbiór pozbawiony odniesienia do muzycznej całości, jest jednym z przejawów – mówiąc językiem Marcina Czerwińskiego – odarcia sztuki z jej naturalnego kontekstu kulturowego, w którym dzieło powstało, i który stanowi dla niego komentarz i fundament odkrywający piętra znaczeń, co za M. Karbowiakiem odnieść można do problemu muzyki w mieście (Karbowiak, ibid.). Muzyka, funkcjonująca często w przestrzeni miasta w formie cytatów i adaptacji, ulega zatem „przesunięciu w sferę treści bardziej trywialnych, służących rozrywce, relaksowi; staje się sentymentalną pożywką dla odbioru bezrefleksyjnego, roztargnionego, byle jakiego” (Czerwiński, 1973, s. 14). Trudno w jakimś zakresie nie uznać racji tego stwierdzenia. Muzyka, zwłaszcza dzieła o wybitnej wartości artystycznej, obecna jako element krajobrazu fonicznego miasta w miejscach turystycznych, handlowych, rozrywkowych, komunikacyjnych – ulega banalizacji, staje się swego rodzaju gadżetem fonicznym, służącym skomercjalizowanej (bo podporządkowanej celom zarobkowym) rozrywce przeznaczonej dla przypadkowego, masowego odbiorcy (turysty,

przechodnia). Staje się artystycznym czy estetycznym odpowiednikiem pożywienia typu „fast food” – konsumowanym na miejscu podobnie jak jedzenie uliczne¹.

3. Za pospieszną i często mimowolną konsumpcją muzyki w przestrzeni miasta kryje się niebezpieczeństwo estetycznego (w źródłowym znaczeniu: zmysłowego) znieczulenia – co Wolfgang Welsch ujmuje pojęciem „anestetyzacji” (Welsch, 1996). Muzyka, obecna nadmiernie w różnych sytuacjach publicznych, odbierana fragmentarycznie i „peryferyjnie”, przestaje być rozpoznana w swym artystycznym i estetycznym przekazie (por. Kofin, *ibid.*) i traktowana bywa przez odbiorców wyłącznie jako zjawisko akustyczne, a wręcz jako foniczne zakłócenie, wpisujące się w szum, hałas miejski². Tym samym obecność muzyki może być interpretowana jako przejaw „przemocy akustycznej” (Schafer, *ibid.*), staje się często trudnym do rozstrzygnięcia, powszechnie znanym źródłem konfliktów społecznych³. Podkreślić należy, że przemoc muzyczna o której tu mowa, jest w równej mierze kwestią naruszenia prawa do ciszy, co prywatności artystycznych czy kulturowych preferencji; jest wyrazem przemocy fonicznej, jak i estetycznej.

4. Wskazanie potencjalnych zagrożeń, jakie dla sfery doświadczenia artystycznego stanowić może obecność muzyki w przestrzeni miasta, nie powinno przesłonić faktu, że „muzyka miasta”, a zwłaszcza pewne formy „żywej” działalności artystycznej (np. muzyków ulicznych), jest ważnym przejawem aktywności twórczej, działaniem niezależnych artystów (wykonawców, *happenerów*, *showmanów*) dla których przestrzeń miejska okazuje się czasami jedynym możliwym miejscem twórczości i prezentacji. W związku z tym na obecność muzyki w przestrzeni miejskiej spojrzeć trzeba również, a może przede wszystkim, jako na zjawisko kulturotwórcze, kształtujące i rozwijające specyficzne formy działań artystycznych czy kultywujące tradycje muzycznego folkloru miasta. W obecności muzyki w przestrzeni miasta zawiera się zatem niezbywalny, a ciągle niedoceniany w badaniach, sens artystycz-

¹ Oto wnioski na ten temat jednej z grup badaczy: „W przestrzeni ulic muzyka znajduje się w obcym dla siebie środowisku; dla jej esencjonalnego odbioru niezbędna jest cisza. Tylko wtedy odbiór jest czysty i pełny. W przestrzeni publicznej niewiele jest takich miejsc, szanujących muzykę.” (Badania A. Szelaż, M. Konopki, M. Krowińskiego, *ibid.*)

² Jak wynika np. z badań nad recepcją muzyki kościołów Wrocławia, odbiorcy często nie dostrzegają muzycznego aspektu dźwięków dzwonów kościelnych, łączą je wyłącznie z funkcją sygnału (informacja o mszy), a także odnoszą do problemu hałasu, postrzegając jako zakłócenie foniczne utrudniające życie okolicznych mieszkańców. (Badania A. Michalskiej, *Dźwięki wybranych kościołów Wrocławia jako przykład fonosfery miasta*, Wrocław 2007)

³ Ewa Kofin pisze np. na temat uciążliwości hejnału mariackiego dla mieszkańców okolic Rynku w Krakowie, (Kofin E., *ibid.*, s. 69)

ny, który może być poważnym materiałem źródłowym dla poznania historii i kultury miasta i regionu¹.

RECEPCJA MUZYKI

Analiza problemu muzyki w przestrzeni miasta wymaga odniesienia do kontekstu odbiorczego, do sfery recepcji, która została poddana badaniu w postaci ankiet i rozmów z mieszkańcami – uczestnikami miejskiej audiosfery. W prowadzonych badaniach recepcji audiosfery Wrocławia zwraca uwagę świadomość istotnego znaczenia muzyki w przestrzeni fonicznej miasta. W wielu przypadkach respondenci zwracają uwagę na muzykę jako zjawisko pierwszoplanowe dla określenia charakterystyki fonicznej konkretnego miejsca. Obszary na mapie miasta kojarzone z obecnością muzyki opisywane są często jako z tego powodu „przyjazne fonicznie”². Rynek wrocławski został przez zdecydowaną większość respondentów uznany za miejsce najbardziej reprezentatywne i znaczące dla audiosfery Wrocławia z powodu dużego skupienia zdarzeń muzycznych i prawie nieprzerwaną (całodobową) aktywność foniczną. W określeniu muzyki obecnej w przestrzeni fonicznej miasta respondenci odwołują się przede wszystkim do takich kategorii wartości, które potwierdzają ich artystyczne i estetyczne preferencje (np. muzyka *dobra, ulubiona, przyjemna, nieprzyjemna, ogłupiająca, agresywna*), a także wiążą obecność muzyki z pewnymi jej funkcjami w przestrzeni miasta (przede wszystkim z sytuacją zabawy, wypoczynku, odświętności)³.

Nie kwestionując wartości poznawczej przeprowadzonych badań ankietowych należy jednak zwrócić uwagę, że to, co istotne dla opisu doświadczenia odbioru muzyki w przestrzeni miasta, przejawia się nie zawsze w wypowiedziach mieszkańców, ale w ich sposobie zachowania w przestrzeni miasta, w sposobie, w jakim reagują na muzykę w sytuacji publicznej jako odbiorcy stający się niekiedy aktywnymi uczestnikami muzycznych działań. Zachowania przechodniów, uczestników koncertów i pikników, bywalców pubów czy kawiarni, jest manifestacją ich stosunku do muzyki, ale często wyrażają coś jeszcze: są probierzem zadowolenia w mieście,

¹ Ten aspekt problemu znalazł się w badaniach S. Selegrat, *Muzyka i muzycy na wrocławskim rynku. Wiosna 2008*

² Jako miejsca fonicznie najbardziej przyjazne we Wrocławiu wskazywano najczęściej Rynek, Ostrów Tumski oraz Wyspę Słodową. Jednym z powodów takiego wskazania okazała się obecność muzyki (uliczni grajkowie) w tych miejscach (na Rynku i Ostrowie Tumskim są to zarabiający muzycy, na Wyspie Słodowej – spontanicznie muzykujące grupy młodzieży z gitarą) (na podstawie badań A. Wojtanowicz, M. Pawlikowskiej, *Spoleczny odbiór fonosfery Wrocławia*, Wrocław 2008)

³ Badania A. Wojtanowicz, M. Pawlikowskiej, *ibid.*

„bycia u siebie” – wyrażają poczucie swobody lub skrepowania w przestrzeni miasta, bliskości i więzi albo wyobcowania, pozwalają oswoić miasto, albo od niego dystansują. W znaczący sposób odczucie to może stać się również udziałem gości miasta, turystów, którzy budują swoją wiedzę o miejscu także w kontekście własnych doświadczeń fonicznych.

WNIOSKI: ZNACZENIE MUZYKI W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ MIASTA

Czy w warunkach współczesnej cywilizacji wielkomiejskiej można jeszcze powiedzieć, że muzyka służy budowaniu tzw. „społeczności akustycznej” (por. Schafer, *ibid.*)? Biorąc pod uwagę parametry akustyczne pejzażu fonicznego miasta, określone charakterystyką *lo-fi*, wydaje się to mało realne. Z drugiej jednak strony wiele wskazuje na to, że ta Schaferowska idea może stać się na nowo atrakcyjna dla mieszkańców współczesnych miast, żyjących w świecie globalizacji i patrzących na siebie nawzajem zza szyb samochodów. „Muzyka miasta” sprzyja zachowaniu pewnej tradycji uwarunkowanej historycznie, etnicznie, religijnie, a także artystycznie; buduje tożsamość miejsca i ludzi. Zachowanie i utrwalanie „muzyki miasta” wydaje się zatem szczególnie ważne i wymagające troskliwej dbałości w kontekście następujących procesów unifikacji wielu zjawisk kulturowych. Ale istnieje jeszcze inny powód istotnego znaczenia muzyki w przestrzeni miasta: jej obecność służy spotkaniu – staje się pretekstem nawiązywania relacji, tworzenia więzi o które trudno w świecie ludzi żyjących na co dzień w skonwencjonalizowanym systemie norm i zachowań społecznych. I nie chodzi tu tylko o sytuacje odświętności, budowania wspólnoty wokół zdarzeń niecodziennych, szczególnych. Obecność muzyki w mieście wydaje się tym bardziej znacząca, jeśli wiąże się właśnie z sytuacjami codzienności, jeśli pojawia się w tej codzienności niejako na przekór – wbrew pospiesznemu rytmowi miasta. Wtedy jej obecność interpretować można jako wezwanie do spotkania, do bezpośredniego i – co szczególnie ważne: bezinteresownego, bo opartego na relacji estetycznej – kontaktu z drugim człowiekiem. Obecność muzyki staje się wówczas, na co wskazują m.in. wypowiedzi niewidomych mieszkańców Wrocławia, świadectwem życia, fonicznym potwierdzeniem bliskości i wspólnoty¹. Warto pielęgnować te sytuację, nawet jeśli jest to wspólnota chwilowa.

¹ Por. *Niewidzialna mapa Wrocławia*, red. M. Bączyk, 2006, s. 74.

LITERATURA

- Czerwiński M., 1973: *Telewizja wobec kultury*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Gołaszewska M., 1997: *Estetyka pięciu zmysłów*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Gołąb M., 2003: Próba definicji fonosystemu przedstawienia teatralnego. Na przykładzie TIS MW2 Bogusława Schaeffera [w:] *Pamiętnik Teatralny* 3-4/2003.
- Gołąb M., 2004: *Wrocławskie pejzaże dźwiękowe. Badania nad audiosferą metropolii środkowoeuropejskiej – projekt badań, maszynopis*.
- Kapelański M., 2005: *Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod banderą szkoły pejzażu dźwiękowego*. *Muzyka* 2/2005.
- Karbowiak M., 1997: *Fragment i zasada fragmentaryczności w fonosferze współczesnej*, Praca magisterska napisana w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego pod kierunkiem prof. dr hab. M. Gołąba, Wrocław, Maszynopis.
- Kofin E.: *Muzyka wokół nas. Studium przeobrażeń recepcji muzyki w dobie elektronicznych środków jej przekazywania*, Maszynopis w przygotowaniu do druku.
- Krzemińska A., Krzemińska W., 2007: *Ekspansja nowych form komunikacyjnych w środowisku dźwiękowym człowieka* [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań* (red.): A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik–Tokarz. Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Wyższej Szkoły Edukacji TWP, Wrocław.
- Losiak R., 2007: *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. Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Wyższej Szkoły Edukacji TWP, Wrocław.
- Misiak T., 2007: *Od przestrzeni akustycznej do akustycznej cyberprzestrzeni. Słyszanie w refleksji filozoficznej a muzyka elektroniczna; Wykład wygłoszony podczas Konferencji Naukowej Muzyka jako medium komunikacyjne*, Akademia Muzyczna w Poznaniu, listopad 2007.
http://kaleka.net/files/od_przestrzeni_akustycznej_do_akustycznej_cyberprzestrzeni/
- Niewidzialna mapa Wrocławia*, koncepcja i opracowanie: M. Bączyk. Ośrodek Postaw Twórczych, Wrocław 2006.
- Pietraszko S., 1992: *Studia o kulturze*. AVA Publishers, Wrocław.
- Schafer R. Murray, 1982: *Muzyka środowiska*, tłum. D. Gwizdalanka, Res Facta nr 9.
- Welsch W., 1996: *Estetyka i antyestetyka (w:) Postmodernizm. Antologia przekładów* (red.): R. Nycz. Kraków.

SUMMARY

THE MUSIC IN THE PUBLIC SPACE OF THE CITY FROM A RESEARCH PROJECT ON THE SOUNDSCAPE OF WROCLAW

The music appears in public space is one of the important elements audio sphere of the city. In the relation to the other phonic elements (tones, sounds, noises) which create audio sphere stand out permanent and logically composed the structure of a sound results creating separation a whole – what Maciej Gołąb describes *melosphere* notion. The music in urban space performs different functions (publicity, recreation, signal), stand out on remark surplus value: artistic and aesthetic which concerns. Describe the music in space of the city is necessary pay attention on her connection with place, time and situation in which the music becomes. We should take into account on constant or accident her presents in audio sphere, and also her presents living or reproduction. Particular attention draws music connection with the city (bugle-call, folklore of the city) witch evidence about phonic identity of the city. Analysis of music in space of the city it's not only records her presents but finds broad cultural interpretation, qualify functions and values music in the city and answers a question about phonic identity of the city also the music part in the process of making the space of the city their home.