

NIEMATERIALNE WARTOŚCI KRAJOBRAZÓW KULTUROWYCH

Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego Nr 15

Komisja Krajobrazu Kulturowego PTG, Sosnowiec, 2011

Rafał KOŁACKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Instytut Socjologii

Toruń, Polska

e-mail: rafixk@wp.pl

PREZENTACJA MULTIMEDIALNEGO PROJEKTU TONOPOLIS. ROLA KRAJOBRAZU DŹWIĘKOWEGO W TURYSTYCE MIEJSKIEJ TORUNIA

*MULTIMEDIA PROJECT OF TONOPOLIS.
THE ROLE OF SOUNDSCAPE IN URBAN TOURISM IN TORUŃ*

Słowa kluczowe: projekt multimedialny, mapa dźwiękowa, Toruń

Key words: multimedia project, sound map, Toruń

Streszczenie Projekt Tonopolis jest szeroko zakrojonym działaniem artystycznym, którego efektem są dwie integralne części: album dźwiękowy zatytułowany Tonopolis oraz strona internetowa www.tonopolis.pl.

Główną częścią płyty Tonopolis są nagrania terenowe, zrealizowane w okresie jednego roku na terenie Torunia. Podstawowym celem tych nagrań było przybliżenie krajobrazu dźwiękowego mojego rodzinnego miasta, m. in. odkrycie i rejestracja dźwięków charakterystycznych dla danego miejsca. tzw. soundmarks.

Nowatorska witryna www.tonopolis.pl, autorstwa pary współczesnych artystów: Ewy i Jacka Doroszenko, stanowi dopełnienie całego projektu Tonopolis.

Praca nad projektem Tonopolis stała się także, dla osób ją tworzących pretekstem do zastanowienia się nad problemem wykorzystania charakteru dźwiękowego miasta w szeroko rozumianej turystyce. Czy dźwięk może być produktem, poprzez który można wypromować miasto, dzielnicę itd. W jaki sposób należy to zrobić? W jaki sposób należy badać stopień atrakcyjności dźwięku pod względem turystycznym? Artykuł ma za zadanie chociaż po części odpowiedzieć na te pytania.

Abstract *The Tonopolis Project is a wide-range artistic activity which brings two integral results: the sound album titled Tonopolis and the website www.tonopolis.pl.*

The main part of the Tonopolis Project are the field recordings made in Toruń during one year. These recordings aimed at familiarizing the listeners with the soundscape of the author's hometown, including discovering and recording the sounds characteristic for a given place, i.e. the so-called soundmarks.

The website www.tonopolis.pl created by artists Ewa and Jacek Doroszenko complements the Tonopolis Project. For the people who worked on the Tonopolis Project it was also an occasion to think over the issue of using the sound characteristics of a city in tourism. Can the sound become a product used to promote a city or a district? How should this be done? How to investigate the level of attractiveness of the sound in tourism? This article aims at answering at least some of these questions.

WPROWADZENIE

Projekt Tonopolis, stworzony przez trójkę artystów: Ewę i Jacka Doroszenko oraz piszącego te słowa, był od początku przede wszystkim subiektywną, artystyczną wizją jego poszczególnych autorów. Podczas realizacji koncepcji nie zostały przeprowadzone bardziej wnikliwe badania krajobrazu dźwiękowego, jednak sam fakt rejestracji audio, robienia zdjęć przyczynił się z pewnością do poruszenia pewnych nurtujących problemów związanych z audiosferą Torunia, szczególnie w kontekście koncepcji nowej, kształtującej się dziedziny jaką jest antropologia zmysłów. W myśl jej teoretycznych postulatów, których celem jest pokazanie, iż wiedza etnograficzna jest tworzona nie tylko poprzez obserwacje zjawisk widzialnych, lecz również przez inne doświadczenia zmysłowe, takie jak ból fizyczny, słuch i smak. Zmysłowość jest w tym konkretnym przypadku przenoszona na pierwszy plan poprzez większą ilość uczestnictwa. Ponadto współcześni badacze związani ze studiami zmysłowymi, m. in. Sarah Pink i Ivan Brady, twierdzą, iż to właśnie sztuka (obrazy, poezja, wideo, performance etc.) niesie ze sobą szczególny potencjał w przedstawianiu ucieleśnionego i wielozmysłowego doświadczenia etnograficznego pracy terenowej, oraz że wywołuje u czytelnika/widza/słuchacza doświadczenie zmysłowe. Takie podejście może chociaż w niewielkim stopniu pomóc zrozumieć sam proces badawczy¹.

Wydaje się ponadto, że rację ma Robert Losiak, który twierdzi: „podejmując określone czynności, mające na celu charakteryzację sonosfery miejskiej, należało zastanowić się, czy celem wyznaczonej pracy ma być wyłącznie próba rejestracji i dokumentacji obiektywnie istniejącego pejzażu dźwiękowego. Utrwalenie zdarzeń dźwiękowych, w postaci nagrań i zapisów, ich dalsza analiza i opracowanie, służyć mogą w toku dalszych analiz ostatecznemu dokonaniu opisowej rekonstrukcji krajobrazu dźwiękowego. Taki sposób badania ma oczywiście swoje uzasadnienie, stanowi swoisty dokument historii, świadectwo kulturowej i cywilizacyjnej tożsamości miasta. Daje też podstawy do dokonania szeregu odniesień porównawczych, co przewiduje również strategia badawcza szkoły ekologii dźwiękowej” (Losiak, 2007).

Postępując zgodnie z powyższym stwierdzeniem należy uświadomić sobie pewien fakt. Wnioski, które nasunęły się podczas realizacji projektu Tonopolis, nie są w stanie dostatecznie opisać sonosfery Torunia. Miejsmy jednak nadzieję, że będą one pierwszym etapem złożonego procesu badawczego, wstępną fazą badań. Praca nad projektem Tonopolis stała się bowiem pretekstem do zastanowienia się nad problemem wykorzystania charakteru dźwiękowego miasta w szeroko rozumianej turystyce. Czy Toruń jako miasto turystyczne posiada charakterystyczny dla siebie krajobraz dźwiękowy? Czy wyróżnia się jakimś fenomenem brzmieniowym na tle innych miast? Czy dźwięk może być produktem, poprzez który da się wypromować miasto, dzielnicę itd.? W jaki sposób należy to zrobić? W jaki sposób należy badać stopień atrakcyjności dźwięku pod względem turystycznym?

¹ Por. m. in. S. Pink, *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, Kraków 2009.

Artykuł ma na celu krótką prezentację projektu Tonopolis, będzie także próbą odpowiedzi na wyżej postawione pytania. Autor zdaje sobie jednak sprawę z faktu, że udzielenie precyzyjnych odpowiedzi wymaga przeprowadzenia bardziej wnikliwych analiz, zastosowania dodatkowych metod badawczych (Bernat, 2008).

ROZWINIĘCIE

Krajobraz dźwiękowy można określić jako kompleks elementów przyrodniczych oraz elementów wprowadzonych przez człowieka na naturalnie ograniczonym wycinku ziemi, będący źródłem aktualnie postrzeganych dźwięków, reprezentujących określone cechy estetyczne i odpowiadających za uzupełnianie widoku o określone informacje. Jest on zatem dodatkową – dźwiękową warstwą krajobrazu. Podobnie jak tradycyjnie pojmowany krajobraz charakteryzują go następujące cechy: zajmuje wycinek przestrzeni i można go przedstawić na mapie jako efekt spacerów dźwiękowych (*soundwalks*); charakteryzuje się określoną „fizjonomią dźwiękową”, którą można przedstawić na nagraniu audio; jest uzupełnieniem obrazu, jest systemem dynamicznym, o sposobie funkcjonowania zależnym od jego części składowych, powiązań między nimi i rodzaju dominujących procesów, podlega ewolucji, czyli ma swoją historię (krajobraz dzisiejszy jest obrazem „wczorajszego”, zaś krajobraz jutra powstaje dzisiaj). Krajobraz dźwiękowy jest indywidualny dla każdego regionu, jest częścią „ducha miejsca”. Wywołane zapamiętanymi dźwiękami a zwłaszcza sekwencjami dźwięków (melodią, muzyką) skojarzenia są spoiwami integrującymi postrzegane scenerie, struktury przestrzenne odwzorowane mapami oraz dotychczasowe informacje o regionie. Krajobraz dźwiękowy stanowi zatem sens, istotę, wizerunek (*image*) geograficznego regionu czy miasta (Bernat, 2008).

Najważniejszą kategorią poznania pejzażu dźwiękowego są pojęcia „*hi-fi*” i „*lo-fi*”. „*Mianem hi-fi określamy system o korzystnym stosunku sygnału do zakłóceń*” (Schafer, 1982). – pisze Schafer „Na ogół w obszarze dźwiękowym *hi-fi* mieszczą się bardziej odgłosy wsi niż miasta, nocy bardziej niż dnia, czasów dawnych bardziej niż dzisiejszych”². Na drugim biegunie znajduje się pejzaż „*lo-fi*”, w którym delikatna równowaga słuchania i wytwarzania dźwięków jest poważnie zakłócona.

Wszystkie krajobrazy współczesnych miast, również Torunia, przynależą oczywiście do pejzaży dźwiękowych „*lo-fi*”. Według teorii R.M. Schafera rewolucje przemysłowe zubożyły środowisko miejskie, które zostało zdominowane przez dźwięki o wykresie linii prostej. Z dźwięków tła wyróżnił on dwa typy o małej wartości informacyjnej – efekt Dopplera i drony. Pierwszy powstaje, kiedy źródło dźwięku jest w ruchu i ma wystarczającą prędkość, żeby zgęścić fale dźwiękowe. Kiedy się przybliża do obserwatora wzrasta wysokość dźwięku, a kiedy fala wydłuża się przy oddalaniu, wysokość się zmniejsza. Efekt ten był obecny również w naturze (dźwięk pszczoł), ale dopiero w czasach rewolucji przemysłowej został zauważony przez Christiana Johanna Dopplera, który wytłumaczył to zjawisko na zasadzie analogii ze

² Tamże, s. 296.

światłem. Natomiast główną cechą dronu jest jego ciągłość (generator), może być ostry, posiadać metaliczne „ziarenka” (mechaniczna piła) albo punktowy, połączony w rytmicznym łańcuchu (maszyna tkacka i młócaca). Drony, które są ciągle słyszalne (np. tuby fluorescencyjne, wentylacja, sprzęt chłodzący, linie wysokiego napięcia na wsi) są powiązane z częstotliwością linii elektrycznej (50 Hz w Europie i 60 Hz w Ameryce Północnej). Kiedy poprosimy kogoś by zaśpiewał spontanicznie, natężenie często nawiązuje do harmonii natężenia częstotliwości linii elektrycznej (Skolimowski, 2005).

Dźwięki określane jako drony są chyba najliczniejszą grupą dźwięków towarzyszącą naszej cywilizacji. Świat przemysłu wytworzył ogromną różnorodność dźwięków. Podczas przeprowadzanych nagrań bardzo często wyróżniały się one wśród innych dźwięków. Generujące je wszechobecne wentylatory, urządzenia klimatyzacyjne, które można spotkać gdzieś na peryferiach miast, zapleczach większych sklepów ale też w bezpośrednim, bliskim otoczeniu głównych ulic, stały się - z uwagi na charakterystykę dźwięku, który emitują - niczym mantra, pewnego rodzaju formą transu, w którym zupełnie nieświadomie zanurzonych jest większość mieszkańców współczesnych miast. Włączenie się sprzętu wentylacyjnego i kompresorów w fabryce lub betoniarki na budowie odgrywa rolę dźwiękowego wyznacznika rytmu pracy, nawet dla ludzi, którzy bezpośrednio nie zależą od ich funkcjonowania. Przenośne znaczenie angielskiego zwrotu - „to be down” - być zdołowanym określa zarówno kogoś kto jest pełny melancholii jak i samą naturę dronu. Często przejściowe lub zupełnie wstrzymanie produkcji (przemysłowej) przenosi dron z właściwego na przenośne znaczenie (Augoyard, Torgue, 2006).

Innymi rodzajami dźwięków tła są te, używane w zamkniętych pomieszczeniach publicznych. Ich funkcją jest zamaskowanie nieprzyjemnego hałasu, stworzenie atmosfery odbieranej jako bardziej komfortowej lub bardziej zachęcającej do konsumpcji. Coraz częściej dźwięki te używane są także w przestrzeniach otwartych. Chyba najbardziej reprezentatywnym przykładem zastosowania tego rodzaju dźwięków jest grupa zdarzeń dźwiękowych określana w literaturze jako tzw. muzak. Historia muzaka sięga przełomu lat dwudziestych i trzydziestych, kiedy to w amerykańskim mieście Seattle wystartowała firma Muzak Corporation, która postawiła sobie za zadanie upowszechnienie muzyki mechanicznej o wysokim standardzie. Była to odpowiedź na elitaryzm muzyki, wynikający z ograniczonego dostępu do płyt. Wtedy nie tłoczono ich jeszcze w nakładach masowych, ponieważ sprzęt odtwarzający był stosunkowo drogi, a gospodarka amerykańska - borykająca się z potężnym kryzysem - nie rokowała szybkiego postępu w dziedzinie show-biznesu. Muzyka popularna była ciągle towarem dla wybranych, a niższe warstwy powstającej klasy średniej mogły ją „konsumować” tylko przy okazji uroczystości zbiorowych. Muzak Corporation wpadła na pomysł przekroczenia barier ekonomicznych i dostarczenia muzyki do biur i miejsc masowego żywienia metodami niejako akwizycyjnymi. Aby ułatwić dystrybucję, w 1934 r. utworzono holding Wired Radio, który umożliwiał jej granie non stop w restauracjach i klubach. Firma w ciągu dziesiątków lat przeszła wiele transformacji, i niejako przy okazji wylansowała samo zjawisko „tapety muzycznej”.

Dzisiaj nikt już nie wyobraża sobie miejsc publicznych bez nieustannego brzęczenia. Nazwa korporacji posłużyła również do określenia samego gatunku muzycznego, który stanowi dziś osobną gałąź rynku. Był on początkowo używany w wielkich sklepach, centrach handlowych, hotelach i restauracjach a w późniejszym okresie także na terenie parkingów, w transporcie publicznym, a nawet miejscach rekreacyjnych na zewnątrz jak stoki narciarskie czy plaże. Dzisiaj muzak jest uruchamiany kiedy osiągnięty zostanie określony stopień zagęszczenia ludzi, kiedy powstaje potrzeba zagłuszenia tłumu, by uniknąć indywidualnego odbioru. Muzak jest również używany w przestrzeniach klaustrofobicznych, takich jak windy i metro, by stworzyć alternatywę dla uczucia niepokoju, niepewności. Również na terenie Torunia możemy zaobserwować niemal na każdym kroku obecność „tapety muzycznej”, która jest istotnym elementem jego dźwiękowego krajobrazu³.

Kolejną grupą dźwięków, wyróżnionych przez R.M. Schafera są sygnały, ich nazwa zaczerpnięta została z teorii komunikacji. To dźwięki pierwszoplanowe, słuchane świadomie i uważnie, często zawierające pewne wiadomości lub informacje. Sygnały także, były licznie reprezentowane podczas realizacji płyty Tonopolis chociażby w postaci pikawek sygnalizacyjnych na przejściach dla pieszych, zapowiedzi spikerów na dworcach, czy też odgłosów klaksonów samochodowych. Jest to jednak grupa dźwięków, które nie przyczyniają się w sposób szczególny do specyficznego dla Torunia charakteru krajobrazu dźwiękowego.

Dźwięki rozpoznawcze (*soundmarks*) to występujące w danej społeczności sygnały dźwiękowe, które są z jakiegoś względu wyjątkowe lub posiadają szczególną wartość dla lokalnej społeczności. Te dźwięki biorąc pod uwagę koncepcję płyty były dla mnie niezwykle ważne, gdyż to właśnie one wpływają w decydujący sposób na charakter krajobrazu dźwiękowego. Niestety z przykrością trzeba stwierdzić, że coraz częściej trudno jest wyróżnić tego rodzaju grupę dźwięków, która w sposób bezdyskusyjny byłaby kojarzona tylko i wyłącznie z Toruniem, miasto nie doczekało się jeszcze tego rodzaju zdarzenia dźwiękowego, jakim z całą pewnością jest fenomen krakowskiego hejnału mariackiego. Rozwój cywilizacyjny, o czym była już mowa, charakteryzują znaczące zmiany w dźwiękowej warstwie krajobrazu. W panoramie miasta średniowiecznego, otoczonego murami miejskimi dominował zamek oraz wieże kościelne, z których rozbrzmiewały dzwony i hejnał. Dźwięki były wyraziste, autentyczne (jedyne w swoim rodzaju), nieciągłe, przerywane. Ważną rolę odgrywał głos ludzki. Zasięg murów oraz zasięg słyszalności sygnałów dźwiękowych wyznaczał granice społeczności, integrował do wspólnych działań. Współcześnie warstwa dźwiękowa krajobrazu jest mało zróżnicowana, dominuje wszechobecny hałas komunikacyjny, od czasu do czasu słychać syreny, różne odgłosy nakładają się, włączając się w szum miasta o monotonnej linii brzmieniowej. Człowiek jest osaczany przez wszechobecny hałas, który wkroczył również do parków miejskich, na obszary wiejskie, a nawet do parków narodowych. Coraz trudniej pojedynczy dźwięk kojarzony

³ Tamże, s. 67-68.

jest z danym miejscem, gdyż wszędzie występują dźwięki podobne czy też nawet takie same. Dlatego w niezwykle ważnym dla nas kontekście budowy i naprawy dźwiękowej tożsamości miasta szczególnie istotną rolę odgrywać powinny argumenty obecne w manifestach programowych szkoły ekologii dźwiękowej, które w znacznej części opierają się na badaniach sonosfery miast (Bernat, 2007).

Pomijając problemy związane z obecnością hałasu, nie jest doceniane również znaczenie dźwięku dla kreowania tożsamości miasta, jego klimatu i nastroju. Wytwarzanie standardowych urządzeń infrastruktury miejskiej oraz pojazdów komunikacji publicznej i indywidualnej jest jednym z powodów upodobnienia się do siebie miast w sferze dźwiękowej. Kiedy w dowolnym mieście zamkniemy oczy i usłyszymy dźwięki dochodzące z ulicy, zaczniemy odnosić wrażenie, że jesteśmy w przestrzeni, którą doskonale znamy. We wszystkich miastach słychać takie same ostrzegawcze sygnały dźwiękowe wydawane przez tramwaje, karetki pogotowia, wozy strażackie, klaksony samochodowe itp. Taką samą muzykę jak w innych miastach można usłyszeć również na placach targowych, w centrach handlowych, na plażach i w parkach rozrywki. Jest to rezultat rozszerzenia się globalnej popkultury, którą między innymi lansują stacje telewizyjne. Przy omawianiu miejskiej sfery dźwiękowej należy wspomnieć o Krakowie. Jest to jedno z miast, w którym sfera dźwiękowa współtworzy jego tożsamość. W Krakowie co godzinę słychać na rynku melodię hejnału mariackiego, która z wielką celebracją jest odgrywana na trąbce z wieży kościoła. Jest to lokalna tradycja, której historia liczy sobie kilkadziesiąt lat. W Polsce podejmowano próby aby odgrywać podobne hejnały w innych miastach lub konstruować zegary, które odtwarzają różne melodie w przestrzeni publicznej. Takie działania, podobnie jak w Krakowie miały wspierać tożsamość miasta, umacniać lokalny patriotyzm i tworzyć nową lokalną tradycję. Jednak tego rodzaju wydarzenia w przestrzeni publicznej nie zyskały społecznego poparcia i po krótkim okresie zanikły (Skalski, 2008).

Wydaje się, że wyżej opisany problem, ujednoczenia dźwiękowego miast wymaga także estetycznego uzasadnienia. Sam R.M. Schafer twierdzi, że kluczem do wyjaśnienia problemów audiosfery współczesnej jest nie tylko rozwój technologiczny lecz bardziej estetyczna postawa współczesnego człowieka, a ściślej mówiąc jego postawa an-estetyczna, rozumiana jako kulturowo uwarunkowany proces postępującego znieczulenia zmysłowego; proces, który w znaczącym stopniu dotyczy także percepcji audytywnej. Znieczulenie foniczne przejawiałoby się - idąc za sformułowaną przez Wolfganga Welscha koncepcją „anestetyki” - jako tendencja do stopienia wrażliwości słuchowej (w sensie fizjologicznym), jak i estetycznej (w sensie aksjologicznym); odnosiłoby się też do różnych form audialnej patologii: od aktów akustycznej (w tym muzycznej) przemocy, do tak charakterystycznego dla współczesnego człowieka lęku wobec ciszy (Losiak, 2007).

Chociaż władze Torunia próbują w pewnym stopniu wpłynąć pozytywnie na krajobraz dźwiękowy miasta nowymi architektonicznymi inwestycjami, wydaje się jednak, że z perspektywy metodologii projektowania akustycznego są to starania niemal całkowicie nietrafione. Najlepszym przykładem na potwierdzenie tych słów jest budowa fontanny „Cosmopolis”, która z całą pewnością nie wyróżnia się niczym szczególnym.

PODSUMOWANIE

Toruń nie posiada swojego, specyficznego charakteru dźwiękowego. Podobnie jak w innych miastach dominują tu dźwięki związane bezpośrednio z hałasem cywilizacyjnym oraz wprowadzaniem muzyki tła do miejsc publicznych. Na dodatek ów proces degradacji pejzażu dźwiękowego zamiast stopniowo się poprawiać coraz bardziej pogłębia się co istotnie wpływa na obniżenie atrakcyjności turystycznej tego miasta. Na ten fakt szczególnie powinni zwrócić uwagę osoby odpowiedzialne za projektowanie przestrzeni miejskiej.

LITERATURA

- Augoyard J. F., Torgue H., 2006: *Sonic Experience*, Montreal.
- Bernat S., 2007: Ochrona środowiska przed hałasem-podejście jakościowe, *Czasopismo Techniczne*, nr 7, s. 277-282.
- Bernat S., 2008: Kierunki kształtowania krajobrazów dźwiękowych. [w:] S. Bernat (red.), *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, Lublin, s. 100-122.
- Bernat S., 2008: Metody badań krajobrazów dźwiękowych. [w:] S. Bernat (red.), *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, Lublin, s. 122-133.
- Losiak R., 2007: Miejskie pejzaże dźwiękowe. Z projektu badań nad audiosferą w doświadczeniu odbiorczym. [w:] Janiak. A., Krzemińska W., Wojtasik-Tokarz A. (red.), *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka*, Wrocław, s. 237-247.
- Pink S., 2009: *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, Kraków.
- Schafer, R. M., 1982: Muzyka środowiska, *Res Facta* nr 9, s. 288-315.
- Skalski K., 2008: Wykorzystanie siły wody i wiatru do tworzenia kojących przestrzeni dźwiękowych w krajobrazie miasta. Propozycje projektowe dla Warszawy. [w:] S. Bernat (red.), *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, Lublin, s. 153-163.
- Skolimowski J., 2005: Nowy York - Symfonia Wielkiego Miasta, *Glissando*, nr 2, s. 62-65.