

# **Malowniczość pejzażu dźwiękowego. O pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery**

Robert Losiak

---

## Malowniczość pejzażu dźwiękowego. O pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery

---

Robert Losiak

---

### Pejzaż dźwiękowy

Pojęcie pejzażu dźwiękowego (*soundscape*) pojawiło się w dyskursie humanistycznym za sprawą kanadyjskiego kompozytora, badacza środowiska dźwiękowego Raymonda Murraya Schafera w późnych latach 60. XX wieku. Prawdopodobnie jako pierwszy posłużył się nim jednak w odniesieniu do swoich kompozycji muzycznych Alvin Lucier, tworząc ów intrygujący neologizm od słowa krajobraz (*landscape*)<sup>1</sup>. Sam Schafer unikał szczegółowego wyjaśniania pojęcia pejzażu dźwiękowego, a także traktowania go jako ścisłej kategorii badawczej. Posługiwał się zaś tym pojęciem chętnie i w różnych kontekstach. Wydaje się to znaczące dla rozumienia idei i intencji tego autora. Kategoria pejzażu dźwiękowego ze swym metaforyczno-poetyckim potencjałem stała się pojęciem-kluczem Schaferskiej ekologii akustycznej, obecnym w jej języku, jak wolno przypuszczać, przede wszystkim z intencją inspirowania czytelnika, pobudzania jego muzyczno-dźwiękowej wyobraźni, skierowania jego uwagi bardziej w stronę estetycznego odczuwania niż poznawczego rozpoznawania otoczenia dźwiękowego – audiosfery. W najważniejszej ze

---

**Robert Losiak** – dr, adiunkt w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, współpracownik Instytutu Kulturoznawstwa UWr., założyciel Pracowni Badań Pejzażu Dźwiękowego przy IKult. UWr. Interesuje się problematyką pejzażu dźwiękowego, jest autorem ponad 30 artykułów naukowych z tego zakresu, współredaktorem pracy zbiorowej *Audiosfera miasta* (2012) oraz monografii *Audiosfera Wrocławia* (2014). Kontakt: robertlos@op.pl

---

<sup>1</sup> M. Kapelański *Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod banderą szkoły pejzażu dźwiękowego*, „Muzyka” 2005 nr 2, s. 107-119.

swych prac, *The Tuning of the World* (1977), Schafer wyjaśnia krótko i rzeczowo pojęcie pejzażu dźwiękowego, ujmując je jako konkretne środowisko dźwiękowe („wyodrębniony obszar akustyczny”), podlegające badaniom. Twierdzi także, że termin ten można odnieść zarówno do rzeczywistych środowisk, jak i do „abstrakcyjnych konstrukcji”, takich jak np. kompozycje muzyczne, nagrania czy audycje radiowe<sup>2</sup>. Jednakże powyższe wyjaśnienie nie musi, a nawet nie powinno satysfakcjonować krytycznego czytelnika. Uderzająca wydaje się bowiem rozbieżność między tak oględnie sformułowaną definicją pejzażu dźwiękowego a potencjałem znaczeniowym tej *per excellence* kategorii poetyckiej, potencjałem, który Schafer skądinąd przecież zakładał czy przewidywał, o czym może świadczyć następująca jego wypowiedź:

Brakowało mi słowa opisującego ów wir przyjemności i bólu, który odczuwałem w uszach od rana po noc. Przyszło mi na myśl wyrażenie „pejzaż dźwiękowy”. Wydaje mi się, że sam je wymyśliłem, wywodząc je ze słowa „pejzaż”, choć być może pożyczyłem je skądś – jest to bez znaczenia. Używałem je ogólnie w odniesieniu do środowiska dźwiękowego, jak i do konkretnych jego przykładów.<sup>3</sup>

Głos ten wydaje się szczególnie ważny i znaczący, wyjaśnia bowiem kategorię pejzażu dźwiękowego w związku z indywidualnym postrzeganiem/doświadczeniem audiosfery. Doświadczenie to można rozumieć jako subiektywne odczuwanie o charakterze estetycznym (a także pozaestetycznym), co Schafer dosadnie ujął tu jako „przyjemność” lub „ból” codziennego obcowania z dźwiękami otoczenia. Jeśli więc środowisko akustyczne rozumieć jako istniejące obiektywnie, poza ludzką świadomością i oceną, to pejzaż dźwiękowy byłby środowiskiem odczuwanym przez człowieka i postrzeganym (ujmowanym, waloryzowanym) w ludzkiej perspektywie. Potwierdzenie dla takiej wykładni kategorii pejzażu można odnaleźć w definicji, którą podaje opracowany przez Barry’ego Truaxa, współpracownika Schafera, *Słownik ekologii akustycznej* (1978):

2 R.M. Schafer *The Tuning of the World*, Knopf, New York 1977, fragmenty tłumaczenia za: M. Kapelański *Koncepcja „pejzażu dźwiękowego” (soundscape) w pismach R. Murraya Schafera*, praca magisterska napisana w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kier. prof. M. Gołąba, Warszawa 1999, maszynopis.

3 R.M. Schafer *Voices of Tyranny, Temples of Silence*, Bancroft, Ontario 1993, przeł. M. Kapelański, za: M. Kapelański *Narodziny i rozwój ekologii akustycznej*, s. 108.

Pejzaż dźwiękowy – jest to środowisko dźwiękowe pojmowane z naciskiem na sposób, w jaki jest ono postrzegane przez jednostkę lub społeczeństwo. Pejzaż dźwiękowy zależy więc od stosunku między jednostką i dowolnym środowiskiem dźwiękowym.<sup>4</sup>

Niniejsza definicja poza wcześniej już wskazanym w wypowiedzi Schafera aspektem doświadczenia indywidualnego wydobywa jego wymiar ponadindywidualny, społeczny, wspólnotowy, co oczywiście jeszcze pogłębia i poszerza pole interpretacji kategorii pejzażu dźwiękowego. Stąd już tylko krok do namysłu nad pejzażem dźwiękowym w perspektywie, jaką wobec pojęcia i idei krajobrazu (w jego rozumieniu wizualnym) podejmuje refleksja kulturoznawcza. Jej przedstawiciel, Stanisław Pietraszko, interpretuje doświadczenie krajobrazu i krajobrazowe postrzeganie rzeczywistości jako proces kulturotwórczy, polegający na nadawaniu znaczeń i wartości wyodrębnionemu fragmentowi rzeczywistości (najczęściej przyrodniczej) oraz postrzeganiu i interpretowaniu jej w tychże kontekstach. Oznacza to, że krajobraz ma status bytu kulturowego<sup>5</sup>. Krajobraz nie jest więc obiektywnie istniejącym wycinkiem rzeczywistości danej w spostrzeżeniu wizualnym, lecz jej subiektywnym czy raczej intersubiektywnym obrazem, interpretacją dokonywaną z uwagi na swe aksjosemiotyczne nacechowanie. Choć podziwianie krajobrazu jest aktem indywidualnym, stoi za nim przyswojenie pewnych znaczeń i wartości, funkcjonujących w sferze kultury, a zatem odwołujących się do doświadczeń wspólnotowych. Przenosząc tę interpretację na problem pejzażu dźwiękowego, należałoby powiedzieć, że pejzaż ów stanowi prezentację subiektywnego doświadczenia audiosfery jako rezultat procesu, w którym obiektywnie istniejące środowisko akustyczne zostaje przekształcone w środowisko dla odbiorcy – z pełnym zrozumieniem zarówno dla jednostkowego, jak i wspólnotowego sensu tego procesu<sup>6</sup>.

4 *Handbook of Acoustic Ecology*, ed. B. Truax, A.R.C. Publications, Vancouver 1978; przeł. M. Kapelański, za: M. Kapelański *Koncepcja „pejzażu dźwiękowego”*, s. 111.

5 S. Pietraszko *Studia o kulturze*, AVA Publishers, Wrocław 1992.

6 Kwestia związku Schaferowskiej kategorii pejzażu dźwiękowego z kulturoznawczo interpretowaną kategorią krajobrazu znalazła swoje rozwinięcie w koncepcjach badań nad pejzażem dźwiękowym prowadzonych w Pracowni Badań Pejzażu Dźwiękowego przy Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Zob. m.in. *Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wydawnictwo UW, Wrocław 2014.

### W stronę zaangażowania estetycznego

Kulturoznawczy namysł nad krajobrazem przynosi jeszcze jedno istotne tu rozstrzygnięcie. Krajobraz, jak twierdzi Pietraszko, historycznie pojawił się w świadomości człowieka dopiero wtedy, gdy zdołał on osiągnąć dystans wobec świata przyrody, pozwalający na postrzeganie owego świata w perspektywie wartości, a nie jedynie pożytków<sup>7</sup>. Rozwijając tę myśl, należałoby powiedzieć, że w doświadczeniu krajobrazu następuje zawieszenie praktycznego (użytecznościowego) znaczenia danej nam w oglądzie przestrzeni – znaczenia, które wynika z rozumienia owej przestrzeni jako miejsca/sytuacji działania – pojawia się natomiast możliwość jej kontemplacji, oglądu bezinteresownego, jaki sprzyja m.in. przeżyciu estetycznemu. Krajobraz staje się w związku z tym obiektem podziwu, wzruszenia; wywołuje zachwyt, nostalgię lub smutek. Jakkolwiek skłonni byłibyśmy wiązać wskazane tu odczucia z doświadczeniem estetycznym, trzeba zastrzec, że krajobraz zawiera nie tylko estetyczne wartości czy przekazy. Pietraszko twierdzi, że być może częściej nawet aksjotyczny sens krajobrazu spełnia się w sferze wartości etycznych<sup>8</sup>. Ta ostatnia kwestia wydaje się godna głębszego namysłu także w odniesieniu do pejzaży dźwiękowych. Przykładem mogą być tu intensywnie obecne w przestrzeni dźwiękowej i powszechnie rozpoznawalne w swym przekazie znaczeniowym formy fonicznego upamiętniania, za jakie należy uznać np. dźwięki dzwonów, kurantów, hejnały czy inne, obecne jako dźwiękowe symbole, cytaty muzyczne<sup>9</sup>. W innym, lecz nie mniej ważkim sensie za etycznie nacechowaną należy uznać ocenę pejzażu dźwiękowego w kontekście kategorii hałasu i ciszy – co, jak się wydaje, jest najczęstszym sposobem interpretacji otoczenia dźwiękowego w doświadczeniu potocznym<sup>10</sup>. Ujmowanie pejzażu dźwiękowego jako hałaśliwego bądź cichego bynajmniej nie wyklucza relacji estetycznej, bowiem możemy – i tak czynimy – ciszę i hałas postrzegać jako źródła zmysłowej przyjemności/przykrości (w tymże kontekście Schafer pisał o doznawaniu przyjemności lub bólu); równocześnie należy zauważyć, że kategorie hałasu i ciszy wprowadzają interpretację środowiska dźwiękowego jako zagrażającego (agresywnego) lub

7 S. Pietraszko *Studia o kulturze*, s. 109.

8 Tamże, s. 110.

9 Zob. R. Losiak *Pamięć przywołana. W poszukiwaniu mnemotopów fonicznych*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2012 vol. 2 (12), s. 141-152.

10 Zob. M. Kasprzak *Wielkomięskie hałasy*, w: *Audiosfera Wrocławia*, s. 261-281.

przyjaznego, co z kolei stawia problem na płaszczyźnie etycznej. Kwestia ta jest na tyle doniosła w dyskursie pejzażowym, że – jak warto odnotować – właśnie ona legła u podstaw Schaferowskiego ruchu ekologii dźwiękowej. W związku z tym sfera estetyczna jako kontekst dla aksjologicznej interpretacji pejzażu dźwiękowego mogłaby wydawać się drugorzędna, a jednak to właśnie w tym obszarze doświadczenia Schafer odnajduje drogę ratunku wobec zagrożeń, na jakie narażone jest jego zdaniem współczesne środowisko dźwiękowe. Troska, jaką wobec audiosfery wykazuje i propaguje badacz, jest motywowana nie tylko etycznie, ale właśnie estetycznie, czego dobitnym wyrazem może być szeroko znana idea pejzażu dźwiękowego świata jako „potężnej makrokosmicznej kompozycji wymagającej słuchania równie uważnego, jak symfonia Mozarta”<sup>11</sup>. Bez wątplenia w promowaniu tej idei Schaferowi chodzi o estetyczną bezinteresowność, która ma się wyrażać w myśleniu i kontemplowaniu audiosfery w kategoriach muzyczno-artystycznych; prawdopodobnie chodzi także o wzniosłość, jaką ta idea wnosi. Wzniosłe hasło „pejzażu dźwiękowego świata” może stanowić moralny impuls, wyzwalaający relację troskliwości wobec środowiska dźwiękowego<sup>12</sup>; stanowi równocześnie przekaz estetyczny, do estetycznego odczuwania skłaniający.

Estetyczność jako płaszczyznę relacji z pejzażem dźwiękowym można rozważyć w odniesieniu do zarówno estetycznego doświadczenia, jak i sfery wartości. W pierwszym wypadku należy wskazać na zaangażowanie zmysłów, dotyczące bodźców słuchowych, a w pewnym zakresie także taktylnych i kinestetycznych<sup>13</sup>. Dźwięki otoczenia przez swoje właściwości akustyczne mogą bardzo intensywnie pobudzać naszą zmysłowość, aż do fizycznego doznania bólu. Związane z tym odczucia zmysłowe można zawrzeć w relacji przyjemny – przykry. Uznanie tych kategorii w kontekście doświadczenia audiosfery siłą rzeczy stanowiłoby daleko idące ograniczenie i uproszczenie dla estetycznej interpretacji pejzażu dźwiękowego, trudno z nich jednak zrezygnować,

11 R. M. Schafer *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982 nr 9, s. 298–315.

12 Zob. R. Losiak „Troska” i „beztroska” w przestrzeni fonosfery. Wokół aksjologicznego i egzystencjalnego kontekstu „troskliwości”, w: *Aksjologiczne przestrzenie kultury*, red. R. Tańczuk, D. Wolska, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2005, s. 82–90.

13 W tym ostatnim sensie chodzi o to, że pejzaż dźwiękowy, rozgrywając się w pewnej przestrzeni, może być percypowany jako przestrzenny. Pojęcie zmysłu kinestetycznego zostało tu przywołane za Marią Gołaszewską (zob. teŝe *Estetyka pięciu zmysłów*, PWN, Warszawa–Kraków 1997).

skoro to właśnie w tym obszarze pojęć można najczęściej sytuować wyrażane potoczne opinie i oceny odnoszące się do doświadczenia audiosfery<sup>14</sup>. Warto jednocześnie przypomnieć, że Wolfgang Welsch uznał przyjemność zmysłową za niezbywalną podstawę wszelkiego estetycznego zaangażowania, obecną zarówno w estetycznym doświadczeniu człowieka, jak i w preestetycznym odczuwaniu zwierzęcia<sup>15</sup>.

Drugą kwestią, wymagającą podjęcia w związku z estetycznością pejzażu dźwiękowego, jest sfera wartości. Ujmując pejzaż dźwiękowy zgodnie z kulturoznawczą koncepcją krajobrazu jako swego rodzaju przekaz wspólnotowy nacechowany aksjotycznie, można postawić pytanie, czy istnieje specyficzny dla niego obszar wartości estetycznych, dający się określić za pomocą rozpoznanych kategorii. Kwestia ta wydaje się trudna, a być może nawet nierozstrzygalna w zakresie ogólnym, bowiem wymaga odniesienia do konkretnych przykładów pejzaży dźwiękowych, a w ich obrębie – analizy zarówno aspektu przedmiotowego (zjawisk dźwiękowych i ich wzajemnych relacji), jak i podmiotowego (dyspozycji percepcyjnej odbiorcy). Łatwiej też zapewne byłoby dokonać estetycznej interpretacji wyodrębnionych artefaktów dźwiękowych, niż rozpatrzyć kwestię wartości estetycznych pejzażu dźwiękowego ujmowanego jako pewna struktura całościowa.

Wydaje się natomiast możliwe wskazanie pewnych przykładów pejzaży dźwiękowych, które mają utrwalone miejsce w przekazie kultury i których walor estetyczny wydaje się w tego powodu czytelny i jednoznacznie interpretowany. Respondenci badań poświęconych recepcji audiosfery Wrocławia, odpowiadając na pytanie dotyczące charakterystyki swoich ulubionych miejsc/zjawisk dźwiękowych, wskazali m.in. na takie przykłady jak wiosenne odgłosy lasu z dominującym śpiewem ptaków, szmer strumienia górskiego, rytmiczny szum fal morskich, odgłosy łąk przesyconych delikatnym brzmieniem owadów (por. przypis 14). Być może nie byłoby uzasadnione bezpośrednie odniesienie przekazu estetycznego, jaki zawiera się w tych przykładach, do kategorii piękna, jednak z pewnością można go wiązać z wartościami i jakościami estetycznymi i z nim powiązanymi, jak łagodność, harmonia, subtelność, barwność czy wdzięk. Inny, szeroko utrwalony w potocznej

14 Odwołuję się do materiału badawczego w postaci wywiadów otwartych przeprowadzonych z mieszkańcami Wrocławia, w ramach projektu pn. „Pejzaż dźwiękowy Wrocławia – badania nad audiosferą miasta środkowoeuropejskiego”, zob. *Audiosfera Wrocławia*.

15 W. Welsch *Estetyka zwierząt*, przeł. K. Wilkoszewska, w: *Estetyka poza estetyką*, Universitas, Kraków 2005, s. 171-206.

wyobraźni obszar odczuć estetycznych, łączy się z obrazami dźwiękowymi, które zachwycają i porywają słuchaczy potęgą brzmienia przyrody (jak np. odgłosy burzy, gwałtownych ulew, sztormów, zawiei), a które w związku z tym można ujmować w kontekście estetycznych kategorii wzniosłości, grozy, patosu<sup>16</sup>. Zwróćmy uwagę, że wiele z przywołanych tu przykładów pejzaży dźwiękowych stało się współcześnie – wzorem landszaftowych malowideł czy fotografii – przedmiotami wymiany handlowej w postaci nagrań, co jeszcze bardziej służy utrwaleniu ich estetycznego przekazu w masowej wyobraźni odbiorców. Nawet jeśli przyjąć, że motywacja kupowania tych „produktów” dźwiękowych ma podłoże praktyczne (tzn. odnosi się do wskazanej przez Stanisława Pietraszkę sfery „pożytków”, nie zaś wartości; nabywane są bowiem najczęściej w związku z ich właściwością określoną przez producentów jako „relaksacyjna”), to jednak ich walor estetyczny nie jest pomijany, a nawet bywa świadomie przywoływany i eksponowany w przekazie reklamowym<sup>17</sup>. Na podobnej zasadzie funkcjonują nagrania pejzaży dźwiękowych we współczesnych przestrzeniach publicznych, związanych najczęściej z handlem, usługami, wypoczynkiem czy rekreacją. Ta pojawiająca się obecnie coraz wyraźniej skłonność do wyzyskiwania przekazu estetycznego pejzaży dźwiękowych dla celów komercyjnych czy marketingowych godna jest wnikliwej analizy, która w tym miejscu jednak nie zostanie podjęta. Można natomiast stwierdzić, że skutki takich działań w wymiarze społecznym wydają się ambiwalentne: z jednej strony mogą służyć pobudzeniu świadomości fonicznej, sprzyjać estetycznemu uwrażliwieniu na środowisko dźwiękowe, stwarzają także większe niż dotąd możliwości jego kształtowania i projektowania. Z drugiej strony tendencja ta z perspektywy wrażliwości i troski o pejzaż dźwiękowy może okazać się niebezpieczna: traktując doświadczenie pejzażu dźwiękowego komercyjnie i funkcjonalnie, buduje jego uproszczony przekaz estetyczny, skupiony wyłącznie na doznaniach przyjemności i relaksu, faworyzuje estetyczną wartość ładności (kategoria M. Gołaszewskiej), odnosząc ją do „kojących” odgłosów natury. Można w tym dostrzec ten sam niebezpieczny mechanizm komercyjnej i nachalnej estetyzacji, który

16 Przywoływane kategorie odnoszą się do teorii i klasyfikacji wartości estetycznej zaproponowanej przez M. Gołaszewską (zob. M. Gołaszewska *Istota i istnienie wartości*, PWN, Warszawa 1990).

17 Przykładem może być seria płyt CD pod nazwą *Muzyka relaksacyjna*, Wyd. „Point Music”, 2001. Wśród wydanych tytułów znalazły się następujące: *Fale Oceanu*, *Tropikalne Lasy Deszczowe*, *Szmer Strumyka*, *Kojący Śpiew Ptaków*, *Wieloryby Oceanu*, *Burze*, *Grzmoty i Błyskawice*.



wielokrotnie opisywał Welsch w odniesieniu do różnych przejawów życia codziennego. Między innymi właśnie w związku z tym problemem warto przywołać kategorię malowniczości, jak dotąd chyba nieobecną w refleksji nad pejzażem dźwiękowym; kategorię, która nie tylko poszerza spektrum estetycznej interpretacji pejzażu dźwiękowego, ale wydaje się skłaniać do głębszego wniknięcia w doświadczenie audiosfery także poza kontekstem estetycznym.

### Malowniczość

Beata Frydryczak charakteryzuje malowniczość jako zapomnianą na gruncie estetyki akademickiej i zaniedbaną we współczesnej kulturze kategorię wartości estetycznej, która pojawiła się pod koniec XVIII wieku w myśli angielskiej (jako *the picturesque*) w odniesieniu do estetycznego doświadczenia przyrody i z potrzeby wyjścia poza dychotomię piękna i wzniosłości. Dostrzega równocześnie zbieżność między malowniczością i adaptowanym na grunt estetyki pojęciem nastroju, które

łączy się z emocjonalnym odkryciem przyrody i jej moralnej idealizacji, co swój najpełniejszy wyraz przybrało w idei „powrotu do natury” J.J. Rousseau. Przede wszystkim jednak wiąże się z rozwojem ogrodu angielskiego.<sup>18</sup>

Wszystkie te fakty mają związek z krystalizacją koncepcji (i samego pojęcia) krajobrazu jako idei estetycznej, dla rozwoju której kategoria malowniczości okazała się fundamentalna. Za wykładnię malowniczości należałoby uznać przede wszystkim zmysłową fascynację naturą, wyrażającą się w jej obrazowym (naocznym) postrzeganiu oraz ujmowaniu odwołującym się do doświadczenia malarskiego (zakładającego wprawność oka, umiejętność konstruowania kompozycji, perspektywę i percepcyjny dystans). Na „obrazujący” – w malarskim sensie – kontekst malowniczości wskazywałaby zresztą sama jej nazwa<sup>19</sup>. Istota malowniczości zawiera się w odczuciu ulotności

18 B. Frydryczak *Kultura i nastroje – w poszukiwaniu nowych kategorii estetycznych*, w: *Aksjotyczne przestrzenie kultury*, Wydawnictwo UWr, Wrocław, s. 260.

19 Jak podaje Władysław Tatkiewicz, obecne w językach francuskim i angielskim pojęcie *pittoresque/picturesque* oznaczało pierwotnie właśnie „malarskość”, a dopiero potem „malowniczość” (W. Tatkiewicz *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1982). Z kolei Beata Frydryczak

danego w oglądzie obrazu natury, doświadczenia go w szczególnej (niepowtarzalnej) chwili, co trzeba uznać za niezbywalny aspekt każdego doznania percepcyjnego. Malowniczość kładzie zatem nacisk na podmiotowość aktu percepcji i związany z tym nieuchronnie moment subiektywny. Trzecią ważną komponentę malowniczości stanowi doznanie nastroju – jako emocjonalnej „aury”, w której przejawia się przedmiot percepcji estetycznej<sup>20</sup>. Uznając znaczenie nastroju, malowniczość zwraca się szczególnie ku tym rodzajom odczuć, które eksponowała kultura XVIII-wiecznego sentymentalizmu – w tym kontekście „nastrojowość” staje się synonimem elegijności, melancholii, refleksyjności, tajemniczości. Malowniczość dowartościowuje zatem to, co w doznaniu estetycznym jawi się jako nieprzejrzyste, zawile; podkreśla nieregularność, załamanie, unika doskonałości racjonalnego obrazu świata<sup>21</sup>.

Proponując odniesienie pejzażu dźwiękowego do kategorii malowniczości, napotykaemy od razu wątpliwość wynikającą z faktu rozumienia tejże kategorii estetycznej w kontekście wizualnym, związanej z naocznym postrzeganiem i obrazowaniem natury. Paradoks, o jakim można tu mówić, tkwi u źródeł samego pojęcia pejzażu dźwiękowego w jego związku z obrazem, widokiem, postrzeganiem wzrokowym; wynikający stąd wzrokocentryczny sens tej kategorii stał się już przedmiotem rozważań, w tym także komentarzy krytycznych wobec tego pojęcia<sup>22</sup>. Kategoria pejzażu dźwiękowego *ex definitione* nie odrzuca więc wizualnej interpretacji rzeczywistości dźwiękowej, a wręcz wydaje się ją utwierdzać; wbrew głosom krytycznym wolno sądzić, że tkwi w tym jej nośność i atrakcyjność jako swoistej metafory. Wychodząc z założenia, że malowniczość można w trwały sposób przypisać doświadczeniu krajobrazu, uzasadnione wydaje się jej uwzględnienie w analizie estetycznej pejzażu dźwiękowego – być może w większym stopniu niż kategorii piękna czy wzniosłości.

---

twierdzi, że przyjęte w języku polskim tłumaczenie *picturesque* jako „malowniczości” powinno zostać zastąpione terminem „obrazowość” (B. Frydryczak *Kultura i nastroje...*, s. 262).

20 Frydryczak pisze o tym następująco: „malowniczość wyraża się przez percepcję i dany moment, doświadczenie podmiotu i szczególną aurę postrzeganego fragmentu natury” (B. Frydryczak *Kultura i nastroje*, s. 262-263).

21 Na ten aspekt malowniczości kładzie nacisk William Gilpin, pierwszy teoretyk malowniczości, w eseju *O malowniczym pięknie* (B. Frydryczak *Kultura i nastroje*).

22 A. Nacher *Sto tysięcy miliardów dźwięków – podróż poza wzrokocentryzm (pejzaż dźwiękowy, soundwalk, aural safari)*, „Kultura Współczesna” 2010 nr 3 (65), s. 102-116.

W związku z wizualnym charakterem malowniczości istotne znaczenie dla jej rozpoznania w odbiorze pejzażu dźwiękowego należy przypisać perspektywie przestrzennej, odniesieniu do takich jej aspektów jak odległości i rozległości, horyzont, zróżnicowanie planów. Można mówić w tym wypadku o interpretacji pejzażu dźwiękowego jako przestrzennie zakomponowanej struktury, w znacznym stopniu jednak nietrwałej, niestabilnej, zmiennej w czasie – co dodatkowo wnosi do tej interpretacji istotny aspekt ulotności. Waler malowniczości pejzażu dźwiękowego ujawnia się szczególnie w sytuacjach, gdy wrażenia dźwiękowe percypowane są jako dochodzące z oddalenia; wynikają z rozległości przestrzeni i zarazem tę rozległość potwierdzają. Ważną rolę w takim odczuwaniu pejzażu dźwiękowego odgrywają odpowiednie warunki akustyczne, a zwłaszcza czynnik pogłosu, który regulując czas wybrzmienia, może zacierać kontury dźwięków oraz ich kierunki, czyniąc obraz dźwiękowy niewyraźnym, rozmięczonym. W analogiczny sposób warunki akustyczne mogą sprzyjać także postrzeganiu zjawisk brzmieniowych jako form linearnych, sugerując w percepcji słuchowej odniesienia dźwięków do kształtów, figur, płaszczyzn i w ten sposób wzmacniając związek pejzażu dźwiękowego z kategorią malowniczości. Zwróćmy uwagę, że omawiany tu aspekt doświadczenia estetycznego wskazuje wyraźnie na przedmiotowo-podmiotowy charakter tego doświadczenia, mającego obiektywne przesłanki w środowisku dźwiękowym, a jednocześnie uwarunkowanego sposobem percepcji, twórczą aktywnością wyobrazeniowo-obrazową odbiorcy. Perspektywa przestrzenna, jaką wprowadza odbiorca do interpretacji pejzażu dźwiękowego, wiążąc go z kategorią malowniczości, pozwala na ulokowanie dźwięków w przestrzeni i wyjaśnienie ich jako jej korelatów. Interpretacji takiej sprzyja proces percepcji, który przebiega równocześnie w obszarze wizualnym i audialnym, co przecież dzieje się najczęściej. Wynika stąd szczególnie doniosłość kategorii malowniczości, która wskazuje na ów moment zbieżności percepcji wizualnej i audialnej, nie redukując doświadczenia pejzażu dźwiękowego do sfery dźwiękowej.

### **Zakończenie: poza estetykę**

W rejonach wysokogórskich dźwięki rozchodzą się szeroko w rozległej przestrzeni, odbijają się o ściany gór, nikną długo w czeluści kotlin i wąwozów. Nad szczytami zapada często długa, milcząca, złowroga cisza. Kiedy indziej dźwiękowe władanie nad okolicą przejmuje wszechobecny odgłos wiatru, który świszczy, wyje, gwizdże, huczy w szczelinach skalnych, załomach,

konarach drzew. Schodząc w doliny, można z oddali usłyszeć charakterystyczne dla tych rejonów i wyraźnie dominujące odgłosy: drobne i dźwięczne brzmienia dzwonek pasterskich, silny, wibrujący dźwięk dzwonu kościoła w pobliskiej wsi, przeciągłe, przesywające ujadanie psa. Dźwięki te docierają powoli, jakby z ociąganiem. W nadmorskim pejzażu dźwiękowym charakterystyczne dla niego dźwięki (szum fal, krzyk mew, niekiedy sygnały statków) dochodzą nagle i milkną w nierozpoznanym oddaleniu. W przypadku odgłosu fal ważny jest ich puls, rytm, ale także miękkość lub twardość, gładkość lub szorstkość brzmienia.

Plaża w Ostendzie jest szeroka i ledwo dostrzegalnie odchyła się w poprzek w stosunku do linii hoteli. Stojąc tam ma się wrażenie, iż dalekie morze jest powyżej plaży i prędzej czy później wszystko zostanie zatopione i pogrążone w zapomnieniu przez ogromną, łagodną falę przypluwu. Zupełnie inny jest Adriatyk w Trieście, gdzie góry jakby wskakują ze swoistą energią do morza, a gniewne pięści fal odbijają się z hałasem od skał jak kauczukowe piłki. W Ostendzie przeciwnie, połączenie morza z lądem dokonuje się łagodnie, kojąco dla oka i ucha.<sup>23</sup>

Wystające z wody gałęzie bują się w nieskończonym, jednostajnym tańcu. Ten sam zaprogramowany przed laty, kiwający się ruch. Dzień i noc, dzień i noc. Gdy w pobliżu znajdzie się inna gałąź, o którą można się ocierać, gałęzie zaczynają „gadać”. Niektóre wydają wysokie dźwięki przypominające śpiew obłąkanego zwierzęcia, jedno- lub kilkutonowy, pełen żalości i bólu. [...] Nocą dochodzą jeszcze inne dźwięki, w dzień ledwie słyszalne. Ot, choćby takie mlaskanie brzegu.<sup>24</sup>

Powyższe przykłady opisów pejzaży dźwiękowych można odnieść, jak się wydaje, do kontekstu malowniczości, choć w żadnym z nich kategoria ta nie zostaje bezpośrednio przywołana. Ujmując zdarzenia dźwiękowe w związku z obrazem wizualnym, opisy te akcentują ich wzajemne przenikanie, dopełnianie. Istotne znaczenie ma tu moment subiektywny, ujawniający się w sposobie charakteryzowania przestrzeni, zdarzeń, dźwięków, poczucia czasu,

23 R.M. Schafer *Muzyka środowiska*, s. 291.

24 M. Ostrowski *Czarne brody na Bugu*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1973, za: S. Bernat *Krajobraz dźwiękowy doliny Bugu*, Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, vol. LIV, Lublin 1999, s. 302-303.

przede wszystkim zaś w wydobyciu nastroju, jaki zawiera się w przekazie otoczenia dźwiękowego. Nastrojowość, jako szczególna jakość określająca sposób emocjonalnego odczuwania rzeczywistości, wydaje się czynnikiem przesądającym o interpretacji pejzażu dźwiękowego jako malowniczego. Kontekst nastroju sprawia zarazem, że interpretacja ta wychodzi już poza perspektywę estetyczną. W przypadku pejzażu malowniczego odczucie nastroju wiąże się z dojmującym poczuciem ulotności świata, zawierającej się w doświadczeniu słuchowym: dźwięki łagodnie przychodzą i odchodzą, wybrzmiewają i cichną w oddaleniu. Można w tym akcie dostrzec szczególną dyskrecję rzeczywistości, jej ulotność, albo też wręcz przeciwnie, można go interpretować jako wołanie świata, zew skierowany w naszą stronę. Doświadczenia słuchania świata, o które upomina się Schafer, staje się w takiej sytuacji nie tylko przeżyciem estetycznym, związanym z „przyjemnością” zmysłową lub „bólem”, ale aktem egzystencjalnie ważnym, upewniającym nas w istnieniu rzeczywistości, która wydaje się w tej właśnie chwili wychodzić nam naprzeciw. Jeśli doświadczeniu temu towarzyszy nastrój nostalgii, to być może dlatego, że odnajdujemy w tym zdarzeniu motyw nieuchronności, przemijania, osamotnienia. Tak bliskie sentymentalnemu ujęciu malowniczności.

## Abstract

---

**Robert Losiak**

UNIVERSITY OF WROCLAW

*The Picturesqueness of the Soundscape: The Aesthetic Experience of the Acoustic Environment* [Audiosfera]

In this article Losiak juxtaposes the reception of the soundscape with the aesthetic category of the picturesque. He outlines the concept of the soundscape, emphasizing its rootedness in the tradition of R. Murray Schafer's acoustic ecology. He also relates the problem of the soundscape to the category of landscape and its interpretation in cultural studies. He points to the meaning of the aesthetic experience in relation to the soundscape, referring to the question of sensual perception as well as to aesthetic values. The neglected category of picturesqueness, Losiak concludes, is particularly useful in the aesthetic analysis of the soundscape, as it allows us to interpret our experience of a landscape within as well as outside of aesthetic contexts.

## Keywords

---

soundscape, landscape, aesthetic experience, aesthetic value, picturesqueness