

Sebastian BERNAT

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Wydział Nauk o Ziemi i Gospodarki Przestrzennej
e-mail: sebastian.bernat@mail.umcs.pl
ORCID: 0000-0001-7224-6534

ORGANY W PRZESTRZENI. ROZWAŻANIA Z ZAKRESU GEOGRAFII MUZYKI

Organs in space. Reflections on the geography of music

Abstract: This article deals with the geography of music as a research sub-area of cultural/human geography. Its purpose is to recognize the relationship of organs and space. Based on databases, publications and websites, it presents examples of the occurrence of organs in the landscape. Reference was also made to the phenomenon of experiencing pipe organ, including in virtual space. Finally, attention was drawn to the need to protect the organ as an element of space, and research perspectives on the topic were indicated. The research was qualitative and based mainly on a phenomenological approach. The analysis of the relationship between space and the organ made it possible to see the unique values of the instrument, which is an important part of world heritage and requires protection and activities aimed at popularization in society.

Key words: heritage, human geography, landscape, music, pipe organ, perception

WPROWADZENIE

Przestrzeń należy do grupy pojęć, które odgrywają szczególną rolę w geografii. Dyscyplina ta, a zwłaszcza geografia społeczno-ekonomiczna, jest wręcz określana jako *nauka przestrzenna*, czyli nauka społeczna koncentrująca się na roli przestrzeni jako podstawowej zmiennej, wpływającej na organizację społeczeństwa oraz zachowania jednostek (Cox 1995). Według definicji encyklopedycznej *przestrzeń* to całokształt stosunków zachodzących między współistniejącymi obiektami, wzajemne ich rozmieszczenie, rozmiary i kształty określone przez rozkład materii w ruchu. Jednak jak zauważyli Z. Chojnicki (1999) i A. Lisowski (2003), pojęcia przestrzeni nie da się zdefiniować w sposób wszechogarniający z uwagi na jego szeroki zakres znaczeniowy. Dlatego funkcjonują różne podziały i klasyfikacje przestrzeni, które mają charakter umowny. Zdaniem A. Lisowskiego (2003) przestrzeń ma trzy podstawowe znaczenia w geografii, jako przedmiot poznania, instrument pomiaru relacji oraz zasób oddziałujący w złożony sposób na działania społeczne. Wyróżniane są m.in.: przestrzeń fizyczna, ekologiczna, kulturowa, społeczna. Człowiek przekształca przestrzeń fizyczną w przestrzeń społeczną (kulturową) poprzez nadanie jej znaczeń i odniesienie do wartości. Mówimy zatem o oswojaniu przestrzeni, które dokonuje się głównie poprzez tworzenie relacji społecznych, znaczeń i symboli. Szczególne miejsce wśród typów przestrzeni zajmuje pojęcie przestrze-

Wpłynęło: 21.09.2022

Zaakceptowano: 21.11.2022

Zalecany sposób cytowania / Cite as: Bernat S., 2022, Organy w przestrzeni. Rozważania z zakresu geografii muzyki, *Prace i Studia Geograficzne*, 67.2, Wydział Geografii i Studiów Regionalnych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 131-148, DOI: 10.48128/pisg/2022-67.2-08.

ni sakralnej, świętej, będącej niezmiernie ważnym elementem wielu kultur (Wojciechowski 1998). Stosunkowo nowym typem przestrzeni jest przestrzeń wirtualna (cyberprzestrzeń), rozumiana jako przestrzeń otwartego komunikowania się za pośrednictwem połączonych siecią komputerów i pamięci informatycznych na całym świecie (Myga-Piątek 2014, Sztumski 2011).

Y.-F. Tuan (1977, s. 23) wyprowadza koncepcję przestrzeni z bezpośredniego, ludzkiego doświadczenia i zauważa, że „przestrzeni doświadczamy bezpośrednio jako czegoś w czym się poruszamy”. Ponadto zauważa, że choć organizacja ludzkiej przestrzeni zależy prawie wyłącznie od wzroku, pozostałe zmysły rozszerzają i wzbogacają przestrzeń wizualną. Przedmiot lub miejsce zyskuje konkretną realność, jeśli doświadczamy go wszystkimi zmysłami oraz aktywną, refleksyjną myślą. W doświadczaniu przestrzeni ważną rolę odgrywa słuchanie, czyli wielowymiarowy proces percepcji dźwięku polegający na odbieraniu docierających do odbiorcy fal akustycznych i rozpoznawaniu ich jako dźwięków o określonej głośności, wysokości oraz barwie (Moore 1999). W. Welsch (2001) podkreśla, że słuch nie gwarantuje dystansu, lecz wymaga bezpośredniego zaangażowania. Między widzeniem a słyszeniem zachodzą znaczące różnice. Widzenie jest „zmysłem dystansowania”, zaś słyszenie – „zmysłem powiązania”. Widzialne trwa w czasie, słyszalne natomiast przemija. Dźwięk wzmacnia poczucie przestrzeni, dynamizuje i uduchawia ją, tworzy atmosferę miejsca, jest bogatym źródłem informacji (Tuan 1977). Badacze chcąc określić zjawiska związane z dźwiękiem w przestrzeni posługują się różnymi określeniami, m.in. audiosfera, fonosfera, melosfera, sonosfera słuchokrąg, przestrzeń akustyczna, krajobraz / pejzaż dźwiękowy / akustyczny (Bernat 2015). Pierwsze cztery pojęcia łączy człon „sfera”, co oznacza przestrzeń sferyczną rozpościerającą się wokół odbiorcy, z wyraźnie zaznaczonymi centrum i peryferiami. Przestrzeń akustyczna według H.M. McLuhana (2001) to przestrzeń, która nie ma środka ani granicy, w przeciwieństwie do przestrzeni ściśle wizualnej, jest integralna, postrzegana dzięki jednoczesnemu współgraniu wszystkich zmysłów. Krajobraz dźwiękowy (*soundscape*), definiowany jest w międzynarodowej normie ISO12913-1 (2014) jako środowisko akustyczne postrzegane lub doświadczane i/lub rozumiane przez osobę lub ludzi w kontekście. Pojęcie *soundscape* powstałe przez analogię do *landscape* (krajobraz), akcentuje zatem doświadczanie krajobrazu przez słuchanie. *Soundscape* jest ważnym elementem dziedzictwa przyrodniczego i kulturowego, szczególnie wrażliwym na zmiany związane z rozwojem cywilizacji i powinien być traktowany jako niematerialne dziedzictwo kulturowe godne ochrony i przywracania (Bernat 2015).

Przedmiotem rozważań przedstawionych w niniejszym artykule są organy, stanowiące instrument muzyczny, aerofoniczny (dęty), klawiszowy, złożony ze zmiennej liczby piszczałek, ustawionych na skrzyni, zwanej wiatrownicą, w których powstaje dźwięk pod wpływem strumienia powietrza napływającego z miecha po naciśnięciu klawisza (Dorawa 2011). Występują niemal na całym świecie, głównie w kościołach (kaplicach), ale także w salach koncertowych, halach widowiskowych, pawilonach handlowych, kinach, teatrach. Spotykane są również w ogrodach, pod ziemią (jaskinie), pod wodą i w krajobrazie. Historyczne instrumenty organowe są uznawane za ważny element światowego dziedzictwa kulturowego¹. Jako najpełniejszą formę organowego dziedzictwa kulturowego można traktować „krajobrazy organowe” (*orgellandschaften* / *organ landscape*), stanowiące z perspektywy muzykologicznej „trójdźwięk miejscowego budownictwa organowego, miejscowego organisty (wykonawcy), kompozycji związanej z miejscem, autorstwa kompozytorów którzy żyli i tworzyli w konkretnym krajobrazie z jego specyficznym klimatem, barwami, językiem ludzi go zamieszkujących” (Linke 1986, s. 10) lub rozumiane jako „inwentarz organów, który z upływem czasu rozwinął się w krajobrazie kulturowym danego regionu” (Greß 2006, s. 81). Mają one charakterystyczną tożsamość regionalną, ukształtowaną przez lokalnych rzemieślników (budowniczych organów) (Türk 2017).

Celem artykułu jest rozpoznanie relacji organów i przestrzeni. Zaprezentowano w nim przykłady występowania organów w krajobrazie, rozumianym jako „historycznie ukształtowany fragment przestrzeni geograficznej, powstały z zespolenia oddziaływań środowiskowych i kulturowych,

¹ zob. Gołos 1972; Urbanczyk 2011; Šercer, Kavić 2013; Gerner 2021.

tworzących specyficzną strukturę, objawiającą się regionalną odrębnością postrzeganą jako swoista fizjonomia” (Myga-Piątek 2001, s. 165). Jest to obraz przestrzeni „wycięty”, identyfikowany, nazwany i odczuwany przez człowieka w postępowaniu myślowym, doświadczalnym i emocjonalnym (Myga-Piątek 2014). Każda przestrzeń wytwarza swoje krajobrazy. Krajobraz wpisany jest w przestrzeń przyrodniczą, ale kształtowany jest kulturowo. Y.-F. Tuan (1977) zaznacza, że kulturowe spojrzenie na krajobraz jest próbą wychwycenia, w jaki sposób obszar lub jego wygląd nasycone są znaczeniami. Podobnie W. Meining (1979) traktuje krajobraz jako tekst, który może być tłumaczony w kategoriach wartości i znaczeń przypisywanych mu przez mieszkańców. Charakterystyczne elementy krajobrazu, często mające znaczenie symboliczne, budzą emocjonalną więź z krajobrazem, poczucie swojskości i zakorzenienia.

W artykule odniesiono się także do fenomenu doświadczania organów, czyli procesu postrzegania organów, polegającego na ich wielozmysłowym odbiorze i przeżywaniu bezpośredniego z nimi kontaktu. Na koniec zwrócono uwagę na potrzebę ochrony organów jako elementu przestrzeni i wskazano perspektywy badawcze w podejmowanej tematyce.

METODY

Artykuł prezentuje podejście geograficzne, czyli badające otaczającą nas rzeczywistość w aspekcie przyrodniczym, społecznym i humanistycznym (Liszewski, Suliborski 2006). W szczególności osadzono go w geografii humanistycznej, której głównym celem jest zrozumienia człowieka w świecie – „bycia w świecie” (Tuan 1977). Geografia humanistyczna kładzie nacisk na zachowanie wzmoczonej świadomości doznań geograficznych i dążenie do przekazania innym jakie znaczenie ma zachwyt nad konkretnymi miejscami (Relph 1985). Nawiązuje przez to do fenomenologii, akcentującej subiektywne znaczenia i wartości oraz istotność indywidualnego doświadczenia w miejscu (Merleau-Ponty 2012).

W szczególności praca dotyczy geografii muzyki jako podobszaru badawczego geografii kultury / geografii człowieka². Geografia muzyki koncentruje się głównie na wzorcach lokalizacji i dyfuzji muzyki i jej instrumentarium oraz przestrzennych kontekstów wykonywania i konsumpcji muzyki (Kearney 2010). Odnosi się także do postrzegania miejsca w muzyce, wydzieleniu regionów muzycznych oraz oddziaływania na krajobraz kulturowy (Carney 1987, Carney 1998, Sternberg 1998). W ramach tego kierunku badawczego uwzględniane są studia krajobrazów dźwiękowych (Dalbom 2006). Relacje muzyki i krajobrazu badał m.in. G. Revill. Zauważył on, że „relacje między abstrakcją a obrazowaniem w muzyce nadal kształtują sposób, w jaki koncepcje natury i kultury łączą się w muzycznych krajobrazach” (Revill 2013, s. 234). Interesującym zagadnieniem jest też analiza „ścieżki życiowej” wybitnych kompozytorów wymiarze przestrzenno-kulturowym (Marshall, Marshall 2016). Dźwięk i muzyka jest traktowana jako wskaźnik geograficzny, element opisu rzeczywistości społeczno-przestrzennej, alternatywa dla obrazów (Raibaud 2014).

R. Hudson (2006) zauważył, że muzyka i jej relacje z miejscem są dość zaniedbanym obszarem w geografii człowieka. Szczególnie mało uwagi poświęcano muzyce klasycznej (Dalbom 2006). Choć w ostatnich latach obserwujemy wzrost publikacji w zakresie geografii muzyki to jednak badań w tej tematyce jest nadal stosunkowo mało w Polsce³. J. Działek (2021) odniósł się do tej subdyscypliny badawczej prezentując problematykę geografii sztuki. Jak zauważył J. Bański (2011), geografia sztuki należy do niszowych dziedzin w badaniach geograficznych w Polsce. Dalej stwierdził, że sam dźwięk i muzyka dostarczają poprzez zmysł słuchu wielu interesujących informacji geograficznych ale interpretowanie muzyki i tworzenie na ich podstawie obrazu rzeczywistości byłoby

² zob. m.in. Nash 1968; Carney 1987; Kong 1995; Carney 1998; Smith 2000; Dalbom 2006; Hudson 2006; Matykowski, Kulczyńska 2008; Kearney 2010; Canova 2013; Raibaud 2014; Zmudzińska i in. 2018.

³ zob. m.in. Bernat 2002; Matykowski, Kulczyńska 2008; Zmudzińska i in. 2018; Kaczmarek, Kaczmarek 2022; Matykowski, Zmudzińska 2022; Parysek 2022.

poważnym nadużyciem ze względu na nadmierny subiektywizm. Jednak badania z zakresu geografii muzyki prowadzi się na całym świecie. Według J. Działka (2021, s. 16) powinny one mieć przede wszystkim charakter poznawczy, umożliwiając „wyjaśnienie i zrozumienie całej panoramy przestrzennych aspektów funkcjonowania świata artystycznego, by później zdobytą wiedzę wykorzystać można było dla potrzeb społeczeństwa i twórców”.

Realizacja celu badań wymagała wykorzystania wielu źródeł informacji i zastosowania różnych metod badawczych. W pierwszej kolejności były to metody zbierania informacji (przegląd literatury i źródeł internetowych) na temat organów i ich doświadczania. Wybrane teksty – narracje zostały przytoczone dosłownie i poddane interpretacji, doceniając różnorodność ludzkich doświadczeń w ramach przeżywanej rzeczywistości.

Badania miały charakter jakościowy, opisowy i eksploracyjny. Choć reprezentują podejście geograficzne to jednak można je określić jako badania pogranicza co najmniej dwóch dyscyplin naukowych (geografia i muzykologia), co jest zgodne z przesłaniem K.H. Wojciechowskiego (1986, s. 38): „jeśli badania geograficzne mają rozwijać się tak, aby nie pozostawać w tyle za rozwojem cywilizacyjno-społecznym, to nie można rezygnować z prób działania na terenach pogranicza wielu dyscyplin badawczych”.

ORGANY JAKO ELEMENT PRZESTRZENI

Organy są instrumentem najczęściej zlokalizowanym w kościołach katolickich i protestanckich na chórze organowym. Jego najbardziej widocznym elementem jest tzw. prospekt organowy, stanowiący frontową (w dawnych organach najbardziej dekoracyjną część instrumentu z bogatym wystrojem plastycznym) część szafy organowej, w której umieszczone są różnorodne piszczałki, wydające dźwięki o różnej wysokości i barwie (fot. 1).



Fot. 1. Prospekt organów w Olkuszu (Polska)

Źródło: fot. ze zbiorów autora

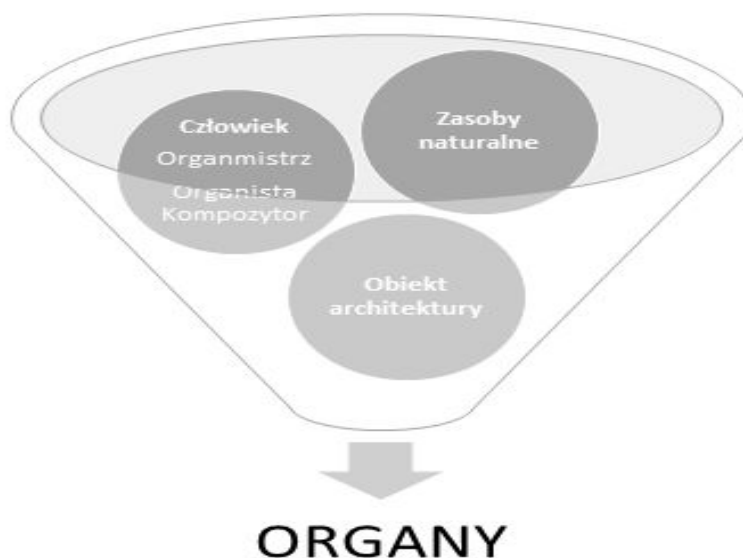
Photo 1. Prospectus of the organ in Olkusz (Poland)

Source: photo by the author

Organy nazywane są „królem instrumentów” (Angster i in. 2017) dzięki wielu „królewskim przymiotom”, takim jak: monumentalne rozmiary, niezwykle kształty i ozdoby wzniesione na dekorowanej emporze (niczym na wysokim tronie), niezwykle walory brzmieniowe (najszerza skala wysokości dźwięków, najbogatsza paleta barw, największe możliwości dynamiczne). Organy łączą muzykę i fizykę, architekturę i matematykę, sztukę i naukę. Powstają w oparciu o zasoby naturalne (m.in. surowce metaliczne, drewno) i są wytworem kultury, tworzonym przez organmistrzów dla konkretnego wnętrza architektonicznego i wykorzystywanym w celach użytkowych i/lub artystycznych (ryc. 1). Dla organów równie ważne znaczenie, jak same ustanawiające je elementy mają ich relacje z otoczeniem, M. Urbańczyk (2011) wyróżnia 5 rodzajów przestrzeni związanej z organami: architektoniczną, funkcjonalną, symboliczną, akustyczną i sonorystyczną. Przestrzeń nie jest jednak „partnerem” wyłącznie dla samej architektury organów, postrzeganej wizualnie, ale także dla ich struktury dźwiękowej. Na przestrzenny aspekt tego instrumentu zwrócił uwagę B. Pociąg (1995, s. 84) w następujących słowach:

Organy są instrumentem wkomponowanym w realną przestrzeń, wewnątrz architektoniczne kościoła. Rozległość, rozciągłość, szerokość, objętość – to cechy zasadnicze ich uniwersum dźwiękowego. Z brzmień wszystkich instrumentów brzmienie organowe kojarzy się nam najbardziej z kształtem wizualnym, plastyczną bryłą, budulcem architektonicznym; z takiego brzmienia – surowca dźwiękowego – można wręcz muzykę budować, wznosić ją i rozprzestrzeniać na podobieństwo dzieła architektury: filary, łuki, wiązania; ściany, sklepienia; fundamenty i zwieńczenia.

Przy projektowaniu instrumentu należy brać pod uwagę warunki akustyczne pomieszczenia, związane z jego wielkością, kształtem, strukturą ograniczających go powierzchni oraz właściwościami akustycznymi przedmiotów w nim umieszczonych (Urbańczyk 2011). Istnieje wiele czynników wpływających na optymalny efekt brzmieniowy organów we wnętrzu, z których najważniejszymi są czas pogłosu i rozproszenie (dyfuzyjność). O optymalnego czasu pogłosu zależy „pełnia” i „żywość” brzmienia. Za idealne rozproszenie uznaje się natomiast takie, gdy w odczuciu słuchaczy dźwięk odbity dociera do uszu ze wszystkich kierunków z możliwie równym natężeniem i w odpowiednim czasie. Na warunki rozchodzenia się dźwięku wpływa też lokalizacja instrumentu w danym wnętrzu oraz forma prospektu i szafy organowej. Efekt przestrzenny (architektoniczny) organów wyraża się w sposobie powiązania formalnego i stylowego struktury organowej z architekturą wnętrza.



Ryc. 1. Jak powstają organy?

Źródło: opracowanie własne

Fig. 1. How are organs formed?

Source: author's own study

Historia organów sięga starożytności. Na początku służyły rozrywce i tańcom, a od około 670 r. wprowadzone przez papieża Witaliana I do kościoła katolickiego, stały się właściwym i jedynym instrumentem muzycznym, współuczestniczącym w liturgii (Dorawa 2011). Szczególne miejsce w kościele przypisał organom Sobór Watykański II jako tradycyjnemu instrumentowi muzycznemu, którego brzmienie dodaje majestatu ceremoniom kościelnym, a umysły wiernych podnosi do Boga i spraw niebieskich⁴. Wcześniej Papież Pius XII zauważył, że „pierwszeństwo przed wszelkimi instrumentami w świętych obrzędach mają organy, tony ich bowiem nadzwyczaj harmonizują ze świętymi pieniami i obrzędami, dodając im przedziwnej wspaniałości i przepychu; wzniosłością zaś swoją i słodyczą wzruszają serca wiernych, napieniając je jakby niebiańską radością i mocno pociągają ku Bogu i rzeczom wyższym. W użyciu ich wszakże nie może być nic światowego, nic hałaśliwego czy krzykliwego, gdyż uchybiałoby świętym czynnościom i powadze miejsca” (Urbańczyk 2011, s. 293).

Szczególną wartość reprezentują organy zabytkowe, stanowiące świadectwo minionych czasów o dużym zróżnicowaniu geograficznym. W europejskim budownictwie organowym kształtowanie charakterystycznych cech dla poszczególnych krajów i ośrodków zaznaczyło się już na przełomie XV i XVI w. (Erdman 1992). Ostatecznie w XVII w. wykrystalizowało się to, co można nazwać stylami narodowymi w europejskim budownictwie organowym (np. północnoniemiecki, francuski, hiszpański, włoski). W XVIII w. działało w Europie wielu słynnych organmistrzów, np. Gottfried Silbermann w Saksonii. Wraz z rozwojem kolonializmu instrumenty były budowane także w krajach kolonialnych, zgodnie ze stylem charakterystycznym dla imperium kolonialnego. W XIX w. budownictwo organowe w Europie zostało znacząco przeobrażone pod względem technicznym, powodując często utratę wartości historycznych instrumentów. Wówczas rozwinęto także produkcję fabryczną organów, w tym na eksport.

W 2017 r. rzemiosło i muzyka organowa (*Organ craftsmanship and music*) w Niemczech zostały wpisane przez UNESCO na Reprezentatywną Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Ludzkości⁵. W uzasadnieniu wpisu czytamy, że od wieków kształtowały „krajobraz muzyczny” i wytwórstwo instrumentów w tym kraju. UNESCO poprzez wpis doceniło umiejętności budownictwa organowego wypracowane w licznych warsztatach organmistrzowskich (i ich przekaz międzypokoleniowy) oraz powstała tu muzykę organową, jako uniwersalny język, sprzyjający porozumieniu międzyreligijnemu. Wiedza i specjalistyczne umiejętności potrzebne do pielęgnowania tego elementu dziedzictwa łączyły w ciągu dziejów współpracujących ze sobą rzemieślników, kompozytorów i muzyków. Przekazywane na ogół w sposób nieformalny stanowią ważny wyznacznik tożsamości wspólnotowej. Poprzez ten wpis, choć dotyczący w opinii społecznej tematu niszowego, doceniono wielowiekowe dziedzictwo organowe, nie tylko jednego kraju, ale także całego świata. Poza tym rozpoznano jego wkład w zrównoważony rozwój (Gerner 2021).

Choć organy są powszechnie kojarzone z wnętrzami obiektów to znane są przykłady ich występowania w otwartej przestrzeni, w krajobrazie. W Bilboa Park w San Diego w Kalifornii znajdują się plenerowe organy, uznawane za największe na świecie tego typu organy piszczalkowe, zbudowane w 1914 r. w *Spreckels Organ Pavilion* na potrzeby wystawy Panama-California. Kilkakrotnie rozbudowywane, są instrumentem na którym wykonywane są regularnie otwarte koncerty. Podobnego typu instrument występuje w Nowym Jorku (*Massey Memorial Organ*), choć umiejscowiono go w audytorium na świeżym powietrzu z dachem.

W austriackiej twierdzy Kufstein (Tyrol), w jednej z otwartych wież (Bürgerturn), znajdują się równie wyjątkowe organy Heldenorgel zbudowane w 1931 r. dla upamiętnienia poległych w I wojnie światowej. Dźwięki organów codziennie towarzyszą mieszkańcom i uatrakcyjniają pobyt turystów w mieście, jednocześnie upamiętniając ofiary konfliktów zbrojnych i wzywając do pokoju na całym świecie. Można je usłyszeć nawet w odległości do 10 kilometrów w sąsiedniej Bawarii, zależnie od warunków wietrznych.

⁴ *Konstytucja o liturgii świętej* – <http://ptm.rel.pl/files/swii/139-sacrosanctum-concilium.pdf> [data dostępu: 4.06.2022].

⁵ *Intangible Cultural Heritage* – <https://ich.unesco.org/en/RL/organ-craftsmanship-and-music-01277> [data dostępu: 4.06.2022].

W Parku Sibeliusa w Helsinkach znajduje się pomnik światowej sławy kompozytora J. Sibeliusa (1865–1957), odsłonięty w 1967 r. i stanowiący jedną z najbardziej znanych atrakcji turystycznych stolicy Finlandii. Przypomina on organy piszczałkowe z uwagi na skupisko setek metalowych rur przypominających piszczałki organowe. Choć instalacja ta wywołała liczne kontrowersje jest uznawana za jeden z symboli Finlandii. W 2021 r. dzięki zastosowaniu innowacyjnej technologii z wykorzystaniem generatora wiatrowego, pomnik przekształcono w organy koncertowe, wybrzmiewające muzykę fińskiego kompozytora. Inna instalacja, nazwana „Grającymi organami” została zamontowana w 1966 r. na Przełęczy Snózka w Polsce, znanej z dalekich widoków sięgających po Tatry (fot. 2). Artystycznym zamierzeniem jej twórcy W. Hasiora była realizacja wizji organów „grających wiatrem” ku pamięci wszystkich ofiar wojny. Jednak wbrew koncepcji Hasiora piszczałki nie zostały zamontowane, zaś u podnóża rzeźby pojawiła się tablica z napisem „Wiernym synom ojczyzny poległym na Podhalu w walce o utrwalenie władzy ludowej”. Pomimo uznania pomnik przez kilka stowarzyszeń za symbol komunistycznej władzy, po odnowieniu zamontowano go na pierwotnym miejscu, a z tablicy u podnóża instalacji skuto kontrowersyjną inskrypcję.



Fot. 2. Instalacja „Grające organy” W. Hasiora na Przełęczy Snózka (Polska)
Źródło: fot. ze zbiorów autora

Photo 2. Installation “Playing organs” by W. Hasior on Snózka Pass (Poland)
Source: photo by the author

Jedną z największych atrakcji turystycznych chorwackiego miasta Zadar są „Morskie organy” (chorw. *Morske Orgulje*) zbudowane w 2005 r. To wyjątkowa grająca instalacja, a jej zasada działania jest podobna do tradycyjnych (piszczałkowych) organów (Oberman i in. 2020). Powietrze przepychane jest ciśnieniem wody przez system rur, osadzonych pod kamiennymi schodami nadmorskiej promenady. W każdej z rur ulokowane są gwizdki, które odgrywają siedem akordów w pięciu tonacjach. W momencie, kiedy fala wtłacza do rur wodę, z gwizdków wydobywa się dźwięk. Osoby przebywające wówczas na nabrzeżu stają się słuchaczami wyjątkowego „koncertu morza”.

W podziemnej jaskini w pobliżu Parku Narodowego Shenandoah w Wirginii (USA) zbudowano w latach 50. XX w. największy instrument świata, nazwany *The Great Stalacpipe Organ*. Jest to elektrycznie uruchamiany litofon, w którym dźwięk wytwarzany jest poprzez delikatne uderzanie w stalaktyty o różnej długości i grubości gumowymi młotkami, uruchamianymi elektromagnetycznie za pomocą mechanizmu połączonego z konsolą, przypominającą kontuar organów piszczałkowych. W czasie koncertu powstaje „podziemny krajobraz muzyczny” (*Luray Caverns*).

W krajobrazie różnych regionów świata spotykane są także obiekty geologiczne/formy rzeźby terenu nazwane „organami”, z uwagi na podobieństwo ich kształtu do prospektu organowego. W nauce terminem „organy geologiczne” określane są formy krasu kopalnego – kieszenie, jamy, kominy, szczeliny, studnie, powstające pod pokrywą osadów, przez rozpuszczanie skał krasowych, przeważnie marglistych i ilastych wapieni, szczególnie kredowych (Kunsky 1956). Formy te są zwykle widoczne w odsłoniętych ścianach łomów, rzadko na wcięciach dolinnych, zaś na powierzchni ziemi ukazują się dopiero wtedy, gdy ich niekrasowa pokrywa zostaje zniszczona i stają się wówczas podobne do żeber i lejków krasowych. Formy te osiągają do około 10 m głębokości i 20 m szerokości. Są one pospolite m.in. w skałach wieku kredowego w okolicach Londynu, w Basenie Paryskim, na Zelandii, w wapieniach triasowych w okolicach Berlina, w gipsach górnego permu na południowych zboczach Harzu, w wapieniach i dolomitach Jury Frankońskiej, w wapieniach paleozoicznych krasu czeskiego, w wapieniach koralowych Bermudów i południowej Australii.

W krajobrazie Polski „organy” to także nazwy własne obiektów, będących genetycznie różnymi formami rzeźby (mikrorzeźby), np. Wielkie Organy Wielisławskie czy Małe Organy Myśliborskie na Pogórzu Kaczawskim oraz wschodnie zbocze Doliny Kościeliskiej w Tatrach Zachodnich zwane Organami. Nazwy te zostały nadane najprawdopodobniej przez miejscową ludność ze względu na podobieństwo do piszczalek organowych, a następnie utrwaliły się w tradycji ludowej (Radwańska-Paryska, Paryski 2004). Wszystkie wymienione formy można określić jako „organy geomorfologiczne”, czyli formy mezo- i mikroreliefu powierzchni Ziemi, charakteryzujące się obecnością sąsiadujących ze sobą, stromych form wypukłych w postaci słupów, żeber i przedzielających je form wklęsłych (Bernat 2001). Występują najczęściej w obrębie ścian skalnych, choć spotykane są także w postaci odrębnych form. Powstanie „organów geomorfologicznych” wiąże się zarówno z procesami egzo- (kras, wietrzenie), jak i endogenicznymi (plutonizm, wulkanizm, ruchy orogeniczne). Odsłonięcie ich na powierzchni jest najczęściej spowodowane bezpośrednią działalnością człowieka (wydobycie kopalin). Formy tego typu są chronione w Polsce najczęściej jako pomniki przyrody (np. Organy Wielisławskie) bądź stanowiska dokumentacyjne. Zdarza się, że są częścią obszaru chronionego – parku narodowego (np. Tatrzańskiego PN) lub krajobrazowego (np. PK Chełmy) bądź projektowanego geoparku (np. Kraina Wygasłych Wulkanów). Dla ochrony tego typu form (imponujące bazaltowe kolumny przypominające piszczalki organowe) w Australii (Wiktoria) utworzono Park Narodowy Organ Pipes jako część aborygeńskiego krajobrazu kulturowego (*Organ Pipes National Park*). Podobne struktury są częścią Hong Kong UNESCO Global Geopark. Występują również w Armenii (*Symphony of Stones / Basalt Organ*), we Francji (*Bort les Orgues*), w Hiszpanii (*Los Organos* na wyspie La Gomera) oraz w Czechach (*Varhany* albo *Panská Skála* w Górach Łużyckich, *Varhany* w Skalnym Mieście Adršpach) (fot. 3).

W Stanach Zjednoczonych (Arizona) znajduje się pomnik narodowy a jednocześnie Światowy Rezerwat Biosfery, chroniący najbardziej na północ wysunięte siedlisko „kaktusa organowego” (*Stenocereus thurberi*) i innych organizmów pustyni Sonora (*Organ Pipe Cactus National Monument*). Ponadto w prowincji *Pinar del Río* na Kubie występuje pasmo górskie *Sierra de los Órganos* będące częścią pasma górskiego *Guaniguanico*. Są też góry *La Sierra de los Organos* w południowo-zachodniej części Stanów Zjednoczonych (Nowy Meksyk). Wymienione nazwy własne zostały wprowadzone zapewne przez podobieństwo form przyrody żywej i nieożywionej do wizualnej formy instrumentów organów, przypominających piszczalki organowe.

Na koniec wspomnieć należy, że z inspiracji „krajobrazem słupów bazaltowych” przypominających piszczalki organowe powstała architektura Hallgrímskirkja, będącego największym i najbardziej charakterystycznym kościołem w Reykjavíku. Zainstalowane tam organy piszczalkowe, poprzez komputer połączony z satelitą meteorologicznym Meteosat-10 tworzą muzykę na żywo generując rytmy, melodie i harmonie według specjalnie zaprojektowanego systemu. W niektórych częściach utworu *Celebration* Wayne Siegel komputer tworzy wariacje na temat melodii z sześciu różnych tradycyjnych islandzkich psalmów, często śpiewanych w kościele z tekstami Hallgrímura. Każde wykonanie utworu jest wyjątkowe i uzależnione od pogody na dużym obszarze północnej Europy rozciągającym się od Islandii do Polski.



Fot. 3. Organy w Skalnym Mieście Adršpach (Czechy)

Źródło: fot. ze zbiorów autora

Photo 3. The organ in the Rock Town of Adršpach (Czech Republic)

Source: photo by the author

ORGANY JAKO PRZEDMIOT DOŚWIADCZANIA

Organy pozostają niewątpliwie instrumentem stanowiącym ważny, charakterystyczny element wyposażenia wielu zabytkowych oraz współczesnych obiektów sakralnych i sal koncertowych, których akustyka i wystrój współtworzy ich percepcję (Kearney 2020). Brzmienie instrumentu zależy nie tylko od akustyki wnętrza ale także zdolności organmistrza, jakości użytych materiałów oraz wrażliwości intonatora (Szostak 2021). Każdy instrument posiada unikatową kombinację piszczałek, a przez to różnorodność możliwości dźwiękowych, na które wpływają cechy miejsca (obiekту) jego lokalizacji. Wiedza o tej wyjątkowej przestrzeni życiowej jest odkrywana w umiejętnej interakcji między zmysłem słuchu a miejscem, zapośredniczonej przez materialność instrumentu doświadczaną przez dotyk (Kearney 2020). Niepowtarzalność instrumentów powoduje, że każdy z nich inspiruje organistę w sposób wyjątkowy (Szostak 2021).

Dźwięk organów łączony jest z „toposami wzniosłości, majestatu i potęgi oraz religijnej kontemplacji i „niebiańskiej” nastrojowości, kojarzony z obrazami uroczystych wydarzeń kościelnych albo emocjami bliskimi stanom duchowego uniesienia” (Szoka 2021, s. 17). Organom przypisywany jest wymiar emocji ale także wymiar eschatologiczny i aspekt ponadczasowości. Dla osób wierzących dźwięk organów, w których „poszczególne piszczałki współpracują ze sobą i współbrzmiać, tworzą harmonijną jedność, jest obrazem zjednoczenia całego świata stworzonego w nieustannym uwielbieniu swojego Stwórcy” (Baran 2019, s. 184). J. Gembalski (1997, s. 178) zauważa, że „organy, poprzez swoją wielowarstwowość [...] prowadziły do stanu obcowania z pięknem zintegrowanym, wpływającym na całą osobowość odbiorcy. Nawet kiedy milczały, oferowały odbiorcy kilka obszarów fascynacji i nie pozostawiają go w sytuacji estetycznego chaosu”. Również współcześnie wywołują w odbiorcach pozytywne stany emocjonalne, wznoszą ich swym dźwiękiem, bogactwem form i treści w obszary duchowych uniesień czy mistycznej ekstazy. W wielu świątyniach stają się dziełem sztuki ubogacającym człowieka poprzez dźwięk, trafiającym w głąb ludzkiej duszy, budującym jego wrażliwość na piękno i kierującym jego myśl ku Bogu. Nic dziwnego, że muzyka

organowa pomaga zmniejszyć stres, zredukować emocje doświadczane zwłaszcza w okresie świątecznym: napięcie – niepokój, depresję – odrzucenie, złość – wrogość i zmęczenie. Co ciekawe, organy cyfrowe okazały się równie skuteczne w wywoływaniu korzystnych zmian nastroju jak organy piszczalkowe (Marley i in. 2001). Jednak w opinii J. Gembalskiego (1997, s. 177) brzmienie organów piszczalkowych, zwłaszcza budowanych w stylu barokowym jest niepowtarzalne, bowiem „odznaczają się niezwykle bogactwem barw, zestawów kolorystycznych, umożliwiając tworzenie niezliczonych kombinacji wyrazowych, dynamicznych”. Dodatkowo wyjątkowość brzmienia jest wzmacniana wizualnie przez architekturę i wystrój plastyczny prospektu organowego. Poszukiwanie nowych rozwiązań w budownictwie organów wiązało się bowiem w przeszłości nie tylko z poszukiwaniem coraz lepszych warunków generowania i wzmacniania dźwięku ale także ze wzbogacaniem ich strony wizualnej, zdolnej poszerzyć zakres oddziaływania instrumentu na inne zmysły niż słuch (Gembalski 1997, Smulikowska 1989).

Organy, będąc częścią przestrzeni muzycznej świątyń (Rosiński 2006), mogą oddziaływać na odbiorców, przyciągając ich do wnętrza obiektu i czasem zaskakując. R. Kapuściński (2008, s. 259, 233–234) w swoich reporterskich notatkach zwrócił uwagę na muzykę organową składającą się na całościową percepcję miejsca, w którym przebywał:

Kordoba. Wchodzi się tam w chłodny, kamienny półmrokznaczony równymi rzędami marmurowych kolumn. Nad nami wznosi się w regularnych, misternych rytmach sklepienie o tak doskonałej lekkości, że za chwilę mogłoby unieść się i odsłonić niebo rozżarzone o tej porze dnia i roku do białości. We wnętrzu panuje jednak chłód z wolna przywracający naszemu ciału, umęczonemu spiekotą miasta, energię i siłę. Stoimy pośród tej nieomylnie muzułmańskiej architektury, mimowolnie oczekując przeciągłych wołań muezina, wzywających nas do skupienia i modlitwy. Tymczasem głos, który nas dobiega jest inny – to muzyka organów. To melodia fugi Jana Sebastiana wypełnia otaczające nas mury zdobne w zawile arabeski i starannie wypisane wersety Koranu [...]

Frankfurt, lipiec 1993. Metrem pojechałem z dworca kolejowego do starego miasta, które nazywa się tu Remersberg. Była niedziela [...] W pewnej chwili dobiegły mnie dźwięki muzyki organowej. Rozejrzałem się, zobaczyłem stojący obok stary kościół. (Przewodnik: stary, trzynastowieczny kościół gotycki im. Św. Mikołaja). Drzwi główne, wychodzące wprost na plac, były otwarte. Wszedłem do środka. Półmrok, pusto. Tylko w jednej z ławek siedziała starsza kobieta, sądząc z ubioru i wyglądu, gdzieś ze Wschodu. Chorwatka? Litwinka? Polka? Jakiś turysta prowadził swoją wideokamerę stropami kościoła – wolno z dołu do góry, a potem nagle susem w dół, jakby filmował skaczącego narciarza. Stałem przy nawie. Niewidoczny dla mnie organista grał sonaty Salomona Rossiego. Stara i teraz, w tym miejscu, jakoś smutno brzmiąca muzyka. Zobaczyłem samotny krzyż nad ołtarzem, puste konfesjonały, nieruchome lustro wody w kamiennej chrzcielnicy. Byłem w innym świecie niż ten, który przesuwiał się, krążył na zewnątrz, za murami. Te dwa światy sobie nie przeszkadzały, ale też nie umiałem znaleźć między nimi żadnego związku. A może jednak świadomość, że tam, przy głównym rynku w Remersberg stoi ów kościółek, który wypełniają w tej chwili sonaty Rossiego, jest jakoś potrzebna temu tłumowi na ulicy, dla którego ma swoją wagę pewność, że wszystko jest tam, gdzie powinno być – na swoim miejscu?

Muzyka organowa może być traktowana zatem jako element „krajobrazu dźwiękowego” obiektów sakralnych, związanych z religią chrześcijańską (Jeon i in. 2014) i ich sąsiedztwa. Jest także częścią doświadczenia turystycznego (Urry 2002), które powinno być angażujące, wyjątkowe i autentyczne, a jego fundament stanowić powinna m.in. multisensoryczność, interaktywność oraz współtworzenie doznań (Stasiak 2013). Zainteresowaniu organami z perspektywy doświadczenia turystycznego sprzyja tworzenie szlaków organowych, będących rodzajem szlaków kulturowych, a ich główną ideą jest promocja organów i muzyki organowej jako elementów dziedzictwa kulturowego, materialnego i duchowego (Bernat 2021). Wyjątkowym obiektem na szlaku organowym może być Filharmonia Łódzka, w której wnętrzu znajdują się dwa unikatowe instrumenty wybudowane w latach 2010–2014. Są to 37 głosowe organy barokowe (na wzór organów „typu silbermannowskiego”) i 66 głosowe symfoniczne organy romantyczne. Budowa tych instrumentów, zaprojekto-

wanych w różnych stylach historycznych, stanowi wyjątkowy projekt w skali światowej i pozwala wykonawcom grać muzykę danej epoki z jak największą wiernością oryginałowi. Na klarowność brzmienia organów pozytywnie wpływa także bardzo przejrzysta akustyka sali koncertowej⁶.

Od wielu lat w licznych ośrodkach na całym świecie są organizowane festiwale organowe. Można je uznać za fenomen kulturowy, gdyż organizowane są najczęściej w sezonie letnim (urlopowym), kiedy nie funkcjonują instytucje kultury. Wówczas kościoły stają się nie tylko miejscami kultu religijnego ale także „salami koncertowymi”, przyciągającymi licznych słuchaczy muzyki organowej i sakralnej (Jędrusiak, Wyszowska 2019). Wśród festiwali są zarówno te o bogatych tradycjach, organizowane na najcenniejszych, zabytkowych instrumentach, jak i te w małych ośrodkach miejskich czy wiejskich, gdzie instrumenty organowe nie posiadają wyjątkowych wartości, ale ich możliwości pozwalają poprzez koncerty dotrzeć z wysoką kulturą do zwykłych mieszkańców, rzadko korzystających z ofert instytucji kultury. Jak zauważył M. Wrona (2007), powstawanie kolejnych imprez tego typu, którym towarzyszy „wskrzeszanie” do życia koncertowego zapomnianych lub zaniedbanych historycznych organów lub budowa nowych, pełnowartościowych koncertowych instrumentów, sprzyja fenomenowi współczesnego zainteresowania się organami. Dzięki powszechnie dostępnym festiwalom, koncertom i nagraniom muzyka organowa staje się dostępna bez ograniczeń, a przez to jest coraz bardziej rozumiana i doceniana.

DYSKUSJA I WNIOSKI

Organy to nie tylko instrument będący źródłem dźwięku, ale także obiekt różnego pochodzenia, dostępny wizualnie, zarówno we wnętrzach budynków, jak i w krajobrazie. Organy mogą stanowić zatem część krajobrazu lokalnego, nie tylko poprzez przenikający do niego dźwięk, ale także poprzez formy rzeźby terenu czy instalacje artystyczne, nawiązujące głównie do wizualnej formy instrumentów organowych. Obecność organów jako nazw miejscowych obiektów występujących w różnych częściach świata świadczy o ich znaczeniu (symbolice) obecnym w świadomości społecznej. Zgodnie z teorią sytuacji estetycznej, stanowiącej fundament estetyki i odnoszącej się do relacji twórca–odbiorca–dzieło, odbiór i interpretacja dzieła są uwikłane w świat wartości (Gołaszewska 1984). Pozwala to wyjaśnić dlaczego skojarzenia form rzeźby terenu z organami są uwarunkowane występowaniem wartości chrześcijańskich, których organy są reprezentantem.

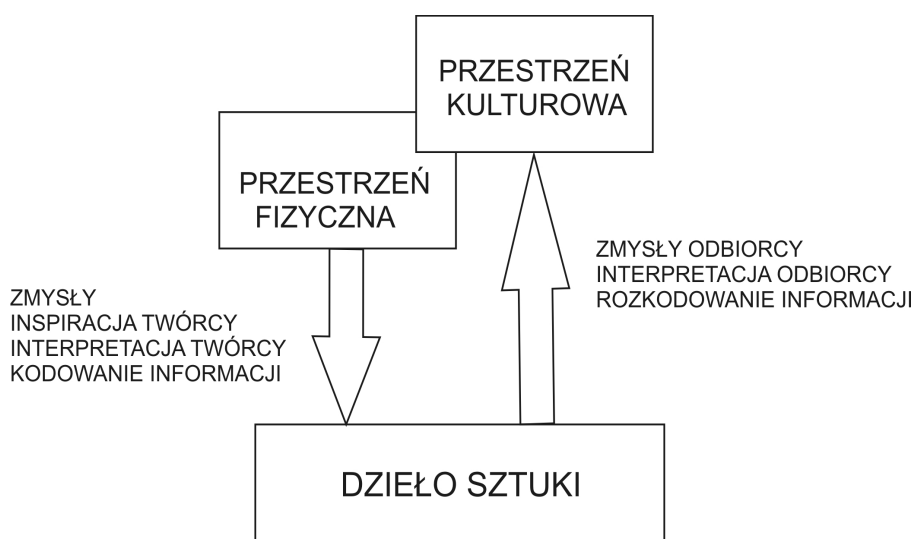
Organy mają zatem wymiar przestrzenny i czasowy, są zmienne w przestrzeni i w czasie, występują powszechnie w krajach katolickich i protestanckich, są symbolem trwałości i *sacrum* (ryc. 2).



Ryc. 2. Atrybuty organów
Źródło: opracowanie własne
Fig. 2. Attributes of the organ
Source: author's own study

⁶ *Filharmonia Łódzka, organy* – <https://filharmonia.lodz.pl/pl/o-f%C5%82/organy> [data dostępu: 7.11.2022].

Kluczem do zrozumienia, czym są organy, jest proces percepcji, poprzez który przestrzeń fizyczna (obiektywnie istniejąca) staje się przestrzenią kulturową (ryc. 3). Doświadczenie organów wiąże się z cielesnością doświadczenia instrumentu w relacji do przestrzeni, w którą został wkomponowany (Kearney 2020). Ważne jest tu zarówno doświadczenie wykonawcy koncertu (muzyki), jak i odbiorcy. Każdy instrument posiada unikalne możliwości brzmieniowe, których poznanie przez wykonawcę (organistę) odbywa się w umiejętnej interakcji między nim i przestrzenią, za pośrednictwem przez materialność instrumentu dostępnego dotykem i wzrokiem. Organy funkcjonują zatem jako przedłużenie doznań cielesnych, angażowanie zmysłów wzroku, słuchu, dotyku a nawet węchu, w taki sposób, że konstruowana jest świadomość „przestrzeni organowej”, która może stać się przestrzenią świętą. Odbiorca nie zawsze jest przygotowany na doświadczenie tej przestrzeni, jednak dzięki doświadczeniu wykonawcy może stać się ona dla niego również dostępna i skłaniać do jej poznania oraz odkrycia piękna i sensu świata na drodze muzyki (por. Kearney 2020; Szostak 2021).



Ryc. 3. Jak powstaje przestrzeń kulturowa organów?

Źródło: opracowanie własne

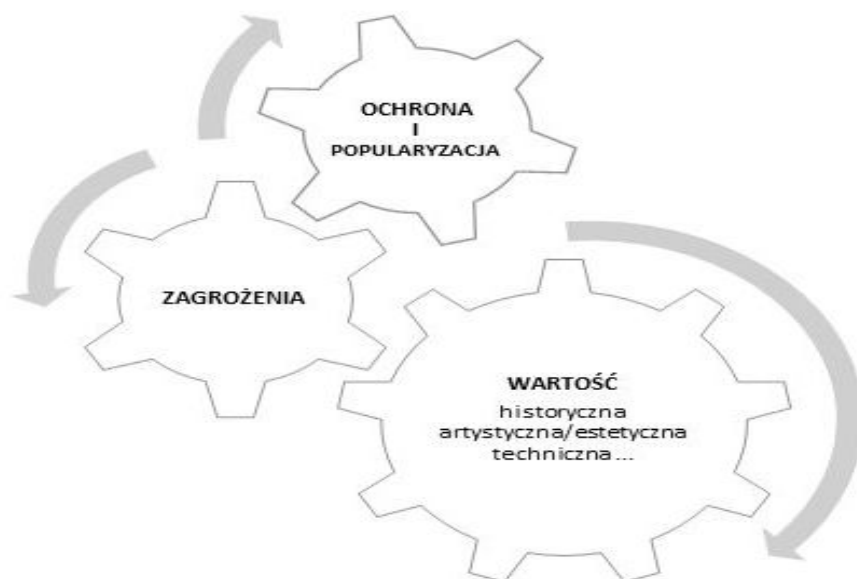
Fig. 3. How is the cultural space of organs created?

Source: author's own study

Przestrzeń kulturową, związaną z instrumentami organowymi znajdującymi się we wnętrzu obiektów (głównie sakralnych) poznajemy poprzez przemieszczanie się od krajobrazu (otoczenia) po wnętrze obiektu. Towarzyszy temu sekwencja doświadczeń, od poznania organów z zewnątrz obiektu, w którym się znajduje się, przy ich zróżnicowanej słyszalności (zależnie od otwartości obiektu i głośności dźwięku), po doświadczenie cielesne angażujące wszystkie zmysły, pozwalające „zanurzyć się” w bogactwie brzmień i obrazów, a niekiedy także zapachów. Przestrzeń kulturowa organów to zatem przestrzeń symboliczna, przeżywana (doświadczana), emocjonalna, efemeryczna (nieciągła), której najważniejszym elementem jest dźwięk, zwykle zorganizowany w określone struktury, czyli muzykę. Przy jej braku, doświadczenie przestrzeni jest niepełne, głównie wizualne. Innymi przykładami przestrzeni kulturowej są przestrzenie związane z instrumentami organowymi, instalacjami artystycznymi oraz formami rzeźby terenu, strukturami geologicznymi i przyrody ożywionej (o nazwach inspirowanych wizualną formą instrumentów organowych) zlokalizowanymi w krajobrazie. Poza tym organy mogą stanowić część przestrzeni wirtualnej. Sytuacja pandemii COVID-19 wzmocniła ostatnio rolę wirtualnej popularyzacji organów. Ich brzmienie w ramach okazjonalnych projektów i festiwali muzycznych jest dostępne wraz z kontekstem wizualnym (np. obraz

otoczenia katedry w Oliwie i regionu prezentowany z drona w projekcie „Wygrywamy przyszłość”⁷) szerokiemu gronu użytkowników Internetu. Popularność wirtualnej prezentacji organów i muzyki organowej daje możliwość zrozumienia trudnego czasu pandemii i wskazuje na tęsknotę publiczności za rzeczywistym przeżyciem muzycznym (Kearney 2020).

Analiza relacji przestrzeni i organów pozwoliła dostrzec wyjątkowe wartości dziedzictwa organowego (uznanego przez UNESCO za część światowego dziedzictwa niematerialnego), przez co wymagającego ochrony oraz działań ukierunkowanych na popularyzację w społeczeństwie (ryc. 4). S. Kaczmarek i A. Kapusta (2022) zauważyły, że udostępnianie niematerialnego dziedzictwa (tradycji) na potrzeby turystyki masowej skłania do jego reprodukowania w formie produktu turystycznego. Ważne jednak aby nie utraciło ono autentyczności, przy czym doświadczanie autentyczności oraz autentyczność produktów turystycznych są ściśle związane z przestrzenią (Kaczmarek, Kapusta 2022). W przypadku dziedzictwa organowego, mającego także wymiar przestrzenny, autentyczność jest rozpoznawalna głównie przez specjalistów (ekspertów), choć wrażliwość słuchowa potencjalnych turystów może także okazać się cenna w jej identyfikacji. Poza tym trudno tutaj mówić o masowości turystyki, z uwagi na stosunkowo niewielkie zainteresowanie tą formą dziedzictwa mimo powszechności występowania w Europie, ale także poza nią. Dodać też należy, zgodnie z S. Kaczmarek i A. Kapustą (2022), że delimitacja dziedzictwa na materialne i niematerialne jest bezcelowa. Istnieje bowiem dziedzictwo organowe, kształtowane w procesach społecznych z wykorzystaniem artefaktów, którego przejawy mogą być zarówno materialne, jak i niematerialne.



Ryc. 4. Dlaczego należy chronić i popularyzować w społeczeństwie organy?

Źródło: opracowanie własne

Fig. 4. Why should organs be protected and popularized in society?

Source: author's own study

W 2011 r. została przedstawiona społeczności międzynarodowej *Zurich Resolution*, w której podkreślono, że organy są w Europie dobrem kulturowym o zasięgu światowym⁸. Organy i muzyka organowa wzmacniają tożsamość kulturową mieszkańców Europy, pielęgnują dialog z innymi kultura-

⁷ *Wygrywamy przyszłość*, 2020, Gość Gdański – <https://www.youtube.com/channel/UCowtPswSixmTMXo0DWKuv0A/search?query=wygrywamy+przysz%C5%82o%C5%9B%C4%87> [data dostępu: 4.06.2022].

⁸ *Zurich Resolution*, 2011, Internationales Symposium zur Bedeutung und Zukunft der Orgel 8–11. September 2011 in Zürich – https://www.zhdk.ch/file/live/07/07ebb66df91daa5c1697167014a95115d254db38/zuercher_resolution_2011_englisch.pdf [data dostępu: 4.06.2022].

mi, odwołują się do tradycji, przechowują spuściznę wielu pokoleń. Zauważono jednak, że w dobie gwałtownych zmian dziedzictwu organowemu grozi utrata uwagi i uznania na jakie zasługuje. Dlatego twórcy rezolucji apelują do osób odpowiedzialnych za politykę, Kościół i kulturę, w szczególności do władz Unii Europejskiej, UNESCO, rządów państw, władz kościelnych, uczelni i szkół muzycznych, organizatorów koncertów i dziennikarzy o wdrożenie odpowiednich działań, mających na celu ochronę dziedzictwa organowego i promocję kultury organowej. W tym samym czasie toczyła się w Europie dyskusja na temat ograniczeń w budowie organów, wynikająca z wprowadzenia *Dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady 2011/65/UE*⁹ w sprawie ograniczenia stosowania niektórych niebezpiecznych substancji w sprzęcie elektrycznym i elektronicznym. Zwrócono bowiem uwagę, że tradycyjne organy piszczałkowe jako instrumenty produkowane z wykorzystaniem stopów różnych metali (m.in. cynk, ołów, mosiądz, miedź) powinny podlegać *Dyrektywie*, co skutkowałoby zanikiem ich wytwórstwa. W efekcie ze względu na wyjątkową wartość kulturową oraz analizę możliwych kosztów środowiskowych, ekonomicznych i społecznych zdecydowano się na wyłączenie organów piszczałkowych z zapisów *Dyrektywy (Final Report 2012)*.

W ostatnich latach organy jako element wyposażenia obiektów sakralnych (także znajdujących się na liście światowego dziedzictwa UNESCO), w związku z wydarzeniami katastrofalnymi stały się przedmiotem uwagi społeczności międzynarodowej. Pożar katedry Notre Dame w Paryżu, który wybuchł 15 kwietnia 2019 r., wzbudził niepokój o los znajdującego się tam zabytkowego instrumentu. Niestety podobne zdarzenie w dn. 18 lipca 2020 r. spowodowało całkowite zniszczenie wielkich 400-letnich organów w katedrze w Nantes na zachodzie Francji, choć instrument przetrwał wiele wcześniejszych tragedii (Bordas 2020).

Dobrze, że na jedną z list światowego dziedzictwa UNESCO zostały także wpisane rzemiosło i muzyka organowa w Niemczech, co może sprawić że zainteresowanie społeczeństwa dziedzictwem organowym będzie wzrastało. Przyczynia się do tego także popularność festiwali organowych i wirtualnych projektów organowych oraz rozwój turystyki doświadczeń, choćby wzdłuż szlaków organowych (Bernat 2021). D.H.R. Spennemann i M. Parker (2020) wobec pandemii COVID-19 wskazują na konieczność rozpoznania, które dźwięki i *soundscape* powinny być zachowane dla przyszłych pokoleń jako część dziedzictwa ludzkości. Niewątpliwie organy na to zasługują, choćby poprzez długie trwanie i skojarzenie z *sacrum* (Bernat 2013). Jak słusznie zauważył R. Losiak (2017) organy to także trwały element lokalnego krajobrazu dźwiękowego obecny w pamięci mieszkańców, kształtujący świadomość foniczną miejsca zamieszkania (również poczucie tożsamości, lokalnej dumy) i mający realny wpływ na przestrzeń dźwiękową otoczenia. D.H.R. Spennemann (2022) słusznie wskazał, że dziedzictwo kulturowe powinno być chronione nie dla ekspertów, ale dla całej społeczności jako ważny czynnik wpływający na jej zdrowie psychiczne i przywiązanie do miejsca. Dzieje się tak, choćby poprzez wpisy przestrzeni kulturowych, także związanych z instrumentami muzycznymi i muzyką, na listę niematerialnego dziedzictwa UNESCO (Bernat 2014).

Ważną rolę w ochronie „przestrzeni organowej” mogą też odrywać działania planistyczno-projektowe polegające na ochronie otoczenia obiektów z instrumentami organowymi (strefy ochrony konserwatorskiej) oraz wzbogacania go o zieleń, izolującą od hałasu, związanego z uciążliwym sąsiedztwem a jednocześnie stanowiącą właściwy łącznik między krajobrazem a obiektem, w którym znajduje się instrument i umożliwiającą sekwencję doświadczeń.

Organ i muzyka organowa zajmują szczególne miejsce w kulturze, wynikającym m.in. z ich związku z *sacrum*. Poza tym organy, w wielu miejscowościach, położonych z dala od ośrodków kultury, często były / są jedynym profesjonalnym instrumentem, którego dźwięk stanowi(ł) dla lokalnych społeczności model kształtowania ich gustu muzycznego. Organizowane powszechnie festiwale organowe obejmują te z najcenniejszymi, zabytkowymi in-

⁹ *Final Report, 2012, Measures to be implemented and additional impact assessment with regard to scope changes, pursuant to the new RoHS Directive*, European Commission, DG ENV, BIO Intelligence Service, Paris – <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/c0538d04-854b-4adc-9bbf-2c268f682272> [data dostępu: 4.03.2022].

strumentami, a także te w mniejszych ośrodkach miejskich czy wiejskich, gdzie organy nie są unikatowe. Wówczas stwarza się możliwość przekazania wysokiej kultury poprzez występy na żywo zwykłym mieszkańcom, którzy rzadko korzystają z tego, co mają do zaoferowania instytucje kultury. Oprócz wpływu festiwalu organowych na rozwój lokalny i regionalny problemem wartym uwagi jest także wpływ działań wojennych na Ukrainie na „przestrzeń organową” Europy w perspektywie odbudowy/rekonstrukcji utraconego dziedzictwa.

Organy ze względu na swą wielowymiarowość są bogatym obszarem badawczym, podlegającym różnorodnym interpretacjom (Urbańczyk 2011). Łączą w sobie wyrafinowaną myśl techniczną i artyzm efektu plastycznego wraz z najbardziej wzniosłymi ideami muzycznymi, funkcję statyczną i dynamiczną, wizualno-przestrzenną i dźwiękotwórczą (artystyczno-muzyczną). Jako ewoluujący w czasie instrument noszą znamiona epoki w której powstały. Tematyka organów poprzez usytuowanie na pograniczu dyscyplin naukowych i sztuki, może nie zostać właściwie zrozumiana i skazana na odbiór jako bardzo subiektywna czy niewarta uwagi. Jej wartość związana jest jednak z przenikaniem różnych podejść do integralnego poznawania i interpretacji otaczającej nas rzeczywistości. Czyż nie na tym polega wyjątkowość geografii?

Literatura

- Angster J., Miklos A., Rucz P., 2017, Acoustics of Organ Pipes and Future Trends in the Research, *Acoustics Today*, 13, s. 10–18.
- Bański J., 2011, Dzieło sztuki jako źródło wiedzy w badaniach geograficznych, *Przegląd Geograficzny*, 83, 2, s. 233–250.
- Baran P., 2019, Błogosławieństwo organów – wczoraj i dziś, *Pro Musica Sacra*, 17, s. 171–191.
- Bernat S., 2001, Organy w muzyce i przyrodzie, *Geografia w szkole*, 2, s. 109–114.
- Bernat S., 2002, *Geografia a dźwięk i muzyka*, [w:] E. Orłowska (red.), *Kultura jako przedmiot badań geograficznych. Studia teoretyczne i regionalne*, Oddział Wrocławski Polskiego Towarzystwa Geograficznego, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław, s. 55–64.
- Bernat S., 2013, Dźwięk a *sacrum* w krajobrazie, *Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego*, 21, s. 11–22.
- Bernat S., 2014, Przestrzeń kulturowa a krajobraz kulturowy na listach UNESCO, *Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego*, 24, s. 115–132.
- Bernat S., 2015, Wokół pojęcia *soundscape*. Dyskusja terminologiczna, *Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego*, 30, s. 45–57.
- Bernat S., 2021, Organowe podróże po Polsce – rozwojową formą turystyki, *Turystyka Kulturowa*, 2 (119), s. 50–80.
- Bordas J., 2020, *Grand orgue de la cathédrale de Nantes : son titulaire espère la construction d'un orgue exceptionnel* – <http://www.classicagenda.fr/orgue-cathedrale-nantes-michel-bourcier/> [data dostępu: 14.06.2022].
- Canova N., 2013, Music in French geography as space marker and place marker, *Social & Cultural Geography*, 14, 8, s. 861–867.
- Carney G.O., 1987, *The sounds of people and places: Readings in the geography of American folk and popular music*, University Press of America, Boston.
- Carney G.O., 1998, Music Geography, *Journal of Cultural Geography*, 18, 1, s. 1–10.
- Chojnicki Z. (red.), 1999, *Podstawy metodologiczne i teoretyczne geografii*, Bogucki Wyd. Nauk., Poznań.
- Cox K.R., 1995, Concepts of Space, Understanding in Human Geography, and Spatial Analysis, *Urban Geography*, 16, 4, s. 304–326.
- Dalbom C.J., 2006, *Music and sound geography*, [w:] B. Warf (red.), *Encyclopedia of Human Geography*, Sage Publ., London, s. 313–314.
- Dorawa M., 2011, *Organy Torunia i okolicznych kościołów*, Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń.
- Działek J., 2021, *Geografia sztuki. Struktury przestrzenne zjawisk i procesów artystycznych*, Instytut Geografii i Gospodarki Przestrzennej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Erdman J., 1992, *Organy. Poradnik dla użytkowników*, Wyd. Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa.
- Filharmonia Łódzka, organy – <https://filharmonia.lodz.pl/pl/o-f%C5%82/organy> [data dostępu: 7.11.2022].

- Final Report*, 2012, *Measures to be implemented and additional impact assessment with regard to scope changes, pursuant to the new RoHS Directive*, European Commission, DG ENV, BIO Intelligence Service, Paris – <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/c0538d04-854b-4adc-9bbf-2c268f682272> [data dostępu: 4.03.2022].
- Gembalski J., 1997, Piękno zintegrowane. Organy jako synteza sztuk, *Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne*, 30, s. 175–179.
- Gerner M., 2021, Her majesty, the queen of sounds. Cultural sustainability and heritage in organ craftsmanship and music, *International Journal of Cultural Property*, 28(2), s. 285–310.
- Gołaszewska M., 1984, *Estetyka i antyestetyka*, Wyd. Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Gołos J., 1972, *Polskie organy i muzyka organowa*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- Greß F.H., 2006, *Die Orgellandschaft Sachsen*, [w:] *Silbermann. Geschichte und Legende einer Orgelbauerfamilie. Herausgegeben vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe und vom Franziskanermuseum Villingen-Schwenningen*, Jan Thorbecke Verlag der Schwabenverlag AG, Ostfildern, s. 81–82.
- Hudson R., 2006, Regions and place: music, identity and place, *Progress in Human Geography*, 30, 5, s. 626–634.
- Intangible Cultural Heritage* – <https://ich.unesco.org/en/RL/organ-craftsmanship-and-music-01277> [data dostępu: 4.06.2022].
- ISO 12913-1:2014 *Acoustics—Soundscape—Part 1: Definition and Conceptual Framework*, 2014, ISO, Geneva – <https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:12913:-1:ed-1:v1:en> [data dostępu: 4.03.2022].
- Jeon J.Y., Hwang I.H., Hong J.Y., 2014, Soundscape evaluation in a Catholic cathedral and Buddhist temple precincts through social surveys and soundwalks, *Journal of the Acoustical Society of America*, 135(4), s. 1863–1874.
- Jędrzyak T., Wyszowska I., 2019, *Perły architektury sakralnej miejscem letnich koncertów organowych* – <http://turystykakulturowa.eu/wp/2019/08/perly-architektury-sakralnej-miejscem-letnich-koncertow-organowych/> [data dostępu: 14.06.2022].
- Kaczmarek S., Kaczmarek J., 2022, W stronę geografii sztuki. Rozmowy o komponowaniu geografii, *Prace i Studia Geograficzne*, 67.1, s. 171–179.
- Kaczmarek S., Kapusta A., 2022, Od dziedzictwa niematerialnego do produktu turystycznego – o autentyczności w turystyce kulturowej, *Turystyka Kulturowa*, 3, s. 7–48.
- Kapuściński R., 2008, *Lapidaria I–III*, Wyd. Agora, Warszawa.
- Kearney D., 2010, Listening for geography: the relationship between music and geography, *Chimera*, 25, s. 47–76.
- Kearney M.R., 2020, The Phenomenology of the Pipe Organ, *Phenomenology & Practice*, 15, 2, s. 24–38.
- Kong L., 1995, Popular music in geographical analyses, *Progress in Human Geography*, 19, 2, s. 183–198.
- Konstytucja o liturgii świętej* – <http://ptm.rel.pl/files/swii/139-sacrosanctum-concilium.pdf> [data dostępu: 4.06.2022].
- Kunsky J., 1956, *Zjawiska krasowe*, Państwowe Wyd. Nauk., Warszawa.
- Linke N., 1986, *Organ Landscape Gdańsk and West Prussia*, [opis do płyty CD], Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, 3190274–2, Detmold.
- Lisowski A., 2003, *Koncepcje przestrzeni w geografii człowieka*, Uniwersytet Warszawski – Wydział Geografii i Studiów Regionalnych, Warszawa.
- Liszewski S., Suliborski A., 2006, Jedność geografii a problem kształcenia akademickiego, *Czasopismo Geograficzne*, 77, 1–2, s. 3–22.
- Losiak R., 2017, Instrumenty muzyczne w pejzażach dźwiękowych – instrumentologia wobec *soundscape studies*, *Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki*, 2, 6, s. 11–19.
- Marley J.E., Searle P., Chamberlain N.L., Turnbull D.R., Leahy C.M., 2001, Carols in the wind, *The Medical Journal of Australia*, 175, s. 11–12.
- Marshall R., Marshall T., 2016, *Exploring the World of J. S. Bach: A Traveler's Guide*, Urbana, University of Illinois Press, Chicago–Springfield.
- Matykowski R., Kulczyńska K., 2008, Muzyka jako przedmiot badań geografii kultury. Wybrane problemy, *Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego*, 11, s. 265–274.
- Matykowski R., Zmudzińska K., 2022, Festiwale muzyki popularnej w Polsce i ich oddziaływanie jako problem badawczy geografii społeczno-ekonomicznej, *Czasopismo Geograficzne*, 93(2), s. 183–215.
- McLuhan M.H., 2001, *Wybór tekstów*, E. McLuhan, F. Zingrone (red.), przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań.
- Meining W., 1979, *The Interpretation of Ordinary Landscapes*, Oxford University Press, New York.
- Merleau-Ponty M., 2012, *Phenomenology of perception*, Routledge, London.
- Moore B., 1999, *Wprowadzenie do psychologii słyszenia*, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa–Poznań.

- Myga-Piątek U., 2001, Spór o pojęcie krajobrazu w geografii i dziedzinach pokrewnych, *Przegląd Geograficzny*, 73, 1–2, s. 163–176.
- Myga-Piątek U., 2014, O wzajemnych relacjach przestrzeni i krajobrazu kulturowego. Rozważania wstępne, *Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego*, 24, s. 27–44.
- Nash P.H., 1968, Music regions and regional music, *Deccan Geography*, 6, s. 1–24.
- Oberman T., Jambrošić K., Horvat M., Bojanić Obad Šćitaroci B., 2020, Using Virtual Soundwalk Approach for Assessing Sound Art Soundscape Interventions in Public Spaces, *Applied Sciences*, 10, s. 2102.
- Parysek J., 2022, Muzyczne opisanie świata. Wprowadzenie do geografii muzyki (?), *Prace i Studia Geograficzne*, 67.1, s. 165–170.
- Pocieja B., 1995, *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Radwańska-Paryska Z., Paryski W.H., 2004, *Wielka encyklopedia tatrzańska*, Wyd. Górskie, Poronin.
- Raibaud Y., 2014, *Music and territory from a geographical vantage*, [w:] N. Canova, P. Bourdeau, O. Soubeyran (red.), *La petite musique des territoires. Arts, espaces et sociétés*, Editions Centre national de la recherche scientifique (CNRS), Paris, s. 39–51.
- Relph E., 1985, *Geographical experiences and being-in-the-world. The phenomenological origins of geography*, [w:] D. Seamon, R. Mugerauer (red.), *Dwelling, place and environment. Towards a phenomenology of person and world*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht, s. 15–31.
- Revell G., 2013, *Landscapes, Music and the Cartography of Sound*, [w:] P. Howard, I. Thompson, E. Waterton (red.), *The Routledge Companion to Landscape Studies*, Routledge, London, s. 231–240.
- Rosiński P., 2006, O przestrzeni muzycznej kościołów Ziemi Sandomierskiej, *Kieleckie Studia Teologiczne*, 5, s. 445–464.
- Šercer M., Kavić Z., 2013, *The organ – queen of instruments and part of cultural heritage, Economy of eastern Croatia yesterday, today, tomorrow*, Proceeding GIH Osijek, Croatia, 2, s. 266–273.
- Smith S., 2000, *Geography of music*, [w:] R.J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt, M. Watts (red.), *The dictionary of human geography*, Blackwell Publishing, Oxford, s. 530–531.
- Smulikowska E., 1989, *Prospekty organowe w dawnej Polsce*, seria „Studia z historii sztuki”, 49, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Wyd. Ossolineum, Wrocław.
- Spennemann D.H.R., 2022, The Nexus between Cultural Heritage Management and the Mental Health of Urban Communities, *Land*, 11(2), s. 304.
- Spennemann D.H.R., Parker M., 2020, Hitting the ‘pause’ button. What does COVID-19 tell us about the future of heritage sounds?, *Noise Mapping*, 7, 1, s. 265–275.
- Stasiak A., 2013, Nowe przestrzenie i formy turystyki w gospodarce doświadczeń, *Turyzm*, 23, 2, s. 65–74.
- Sternberg R., 1998, Fantasy, geography, Wagner, and opera, *Geographical Review*, 88(3), s. 327–348.
- Szoka M., 2021, *Potwór kontra nowa muzyka. O współczesnej twórczości organowej nieco subiektywnie*, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Łódź.
- Szostak M., 2021, The Organ as a Source of Inspiration. The Rebirth of Giant (Paris–Vatican–Licheń), *Opoliensis Musica Ecclesiastica*, 9, Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej, Wyd. Sindruk–DIMK, Opole.
- Sztumski W., 2011, Ekologia przestrzeni, *Problemy Ekorozwoju*, 6, 1, s. 117–138.
- Tuan Y.-F., 1977, *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Türk E., 2017, Particular features of the Transylvanian Organ Landscape, *Musicology Today, Journal of the National University of Music*, 4, s. 255–288.
- Urbańczyk M., 2011, *Ochrona i konserwacja organów zabytkowych na tle rozwoju sztuki organmistrzowskiej. Wybrane problemy*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice.
- Urry J., 2002, *The Tourist Gaze*, SAGE Publications, London.
- Welsch W., 2001, *Na drodze do kultury słyszenia?*, [w:] E. Wilk (red.), *Przemoc ikonizacji czy nowa widzialność?*, przeł. K. Wilkoszewska, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 56–74.
- Wojciechowski K.H., 1986, *Problemy percepcji i oceny estetycznej krajobrazu*, Wyd. Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Wojciechowski K.H., 1998, *Koncepcja przestrzeni geografii humanistycznej*, [w:] S. Symotiuik, G. Nowak (red.), *Przestrzeń w nauce współczesnej*, tom 1, Wyd. Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 141–154.
- Wrona M., 2007, *Tradycje sztuki organowej we współczesnej Polsce* – <https://culture.pl/pl/artukul/tradycje-sztuki-organowej-we-wspolczesnej-polsce> [data dostępu: 4.06.2022].
- Wygrywamy przyszłość, 2020, Gość Gdański – <https://www.youtube.com/channel/UCowtPswSixmTMXo0DWKuv0A/search?query=wygrywamy+przysz%C5%82o%C5%9B%C4%87> [data dostępu: 4.06.2022].
- Zmudzińska K., Pawlak N., Matkowski R., 2018, Problematyka badawcza geografii muzyki i dźwięku ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień turystyki, [w:] Z. Młynarczyk, A. Zajadacz (red.), *Uwarunkowa-*

nia i plany rozwoju turystyki. Turystyka przyrodnicza i uwarunkowania jej rozwoju. Turystyka i Rekreacja – Studia i Prace, 20, s. 123–140.

Zurich Resolution, 2011, Internationales Symposium zur Bedeutung und Zukunft der Orgel 8–11. September 2011 in Zürich – https://www.zhdk.ch/file/live/07/07ebb66df91daa5c1697167014a95115d254db38/zuercher_resolution_2011_englisch.pdf [data dostępu: 4.06.2022].