

**ARCHEOAKUSTYKA.
POMIĘDZY SŁUCHANIEM PRZESZŁOŚCI
A PRZEPISYWANIEM HISTORII**

**ARCHEOACOUSTICS.
BETWEEN LISTENING TO THE PAST
AND REWRITING THE HISTORY**

Tomasz Misiak

orcid.org/0000-0001-9656-9610

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa,
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Aleje Marcinkowskiego 29, 60-967 Poznań
tomasz.misiak@uap.edu.pl

ABSTRACT: The main problem presented in the article is archeoacoustics understood as a modern sub-discipline of archeology. The aim of the research was to outline the theoretical map of ideological references used by this young, still developing field. In order to understand the complex interdisciplinary nature of the archeoacoustic approach, ideological concepts were indicated and described, which, starting from various research assumptions, reflected on the role and methods of the impact of the sound in culture.

KEY WORDS: archeoacoustics, maps of ideological references, practical realization, sound in the pre-history

Dźwięk jest zjawiskiem ulotnym. Nie można go zatrzymać, nie zmieniając jego postaci. Zatrzymanie dźwięku oznacza zanik jego wybrzmiewania. Możemy zachować dźwięk. Dźwięk zarejestrowany jest jednak niemy; aby usłyszeć, musimy go odtworzyć. Każde odtworzenie jest przywołaniem i, jako takie, zostaje uwikłane w określone formy zapośredniczenia. Formy te mogą być różne. Przez stulecia modyfikowano je na wiele sposobów: od fonografu i gramofonu przez magnetofon po cyfrowe techniki rejestracji poszukiwano mediów, które w sposób jak najbardziej dokładny byłyby w stanie oddać niuanse słuchanych dźwięków. I choć współcześnie

korzystamy z „bezstratnych” formatów audio, to wciąż nie jesteśmy w stanie przekroczyć podstawowej właściwości każdego dźwięku: jego czasowości, a więc także jego niepowtarzalności. W latach 90. ubiegłego wieku fenomen ten trafnie przedstawił amerykański badacz Walter Jackson Ong:

Nie ma sposobu zatrzymania dźwięku, posiadania dźwięku. Mogę zatrzymać pracę kamery filmowej i pokazywać na ekranie jedno ujęcie. Zatrzymując ruch dźwięku nie mam niczego – jedynie ciszę, ale żadnego dźwięku. I choć wszystkie doznania zmysłowe rozgrywają się w czasie, to żadne inne nie jest aż tak oporne wobec działań zatrzymujących, stabilizujących. Widzenie pozwala zarejestrować ruch, może jednak rejestrować również bezruch. Więcej nawet, widzenie preferuje bezruch, oglądając bowiem coś dokładnie, wolimy, by pozostawało nieruchome. Często sprowadzamy ruch do serii kolejnych ujęć, by lepiej zobaczyć, czym jest ruch. Nie istnieje odpowiednik „serii ujęć” dla dźwięku. Oscylogram jest cichy. Tkwi poza światem dźwięku. (Ong, 1992, s. 56)

Dokonywane przez Onga analizy, mające na celu zrekonstruowanie „psychodynamiki oralności”, choć zakorzenione w wąskiej przestrzeni badań poświęconych pierwotnym kulturom oralnym, wpisują się także w bardziej ogólne rozważania dotyczące dźwięku jako znaczącego elementu konstruowania rozmaitych tożsamości. Na polu antropologii za prekursora takiego myślenia uznaje się Stevena Felda, który w latach 80. ubiegłego stulecia, w ramach prowadzonych przez siebie badań poświęconych kulturze ludu Kaluli (Papua Nowa Gwinea), zaproponował termin „antropologia dźwięku” (*antropology of sound*). Zdaniem Felda dźwięk stanowi istotny element współokreślający symbolikę konstruującą społeczno-kulturową tożsamość badanego plemienia. Różne dźwiękowe formy ekspresji (również te, które nie są bezpośrednio związane z muzyką lub językiem) pozwalają na wskazanie pola dociekań, które wykracza poza tradycyjne sposoby badań. W książce *Sound and Sentiment* autor proklamuje podejście, które określa mianem „socio-akustyki”. Dziedzina taka miałaby śledzić te formy ekspresji, które plasują się na przecięciu rozmaitych form komunikacyjnych i sztuki oraz znajdują swoje odzwierciedlenie w charakterystycznych formach słuchania otaczającego środowiska, w konsekwencji pełniąc ważne role w kształtowaniu określonych postaw partycypacyjnych w obrębie kultury. W tym kontekście Feld pisze o „akustemologii” (*acoustemology*), w ramach której, w analogii do klasycznie rozumianej epistemologii, podkreślanoby rolę dźwięku w procesach poznawczych (Feld, 2012).

Zorientowana na dźwięk i różne sposoby słuchania antropologia, współcześnie kontynuowana i interdyscyplinarnie rozbudowywana między innymi w ramach *sound studies* (Sterne, 2012), zwraca się także w stronę „archoakustyki” (*archeoaoustic*). Idee stojące u podstaw archoakustyki wciąż są rozwijane, a sama dyscyplina poszukuje swojej badawczej tożsamości. Bez wątpienia jej korzeni szukać można w muzykologicznie i etnomuzykologicznie zorientowanych badaniach archeologicznych i takich propozycjach jak „archo muzykologia” (*archeomusicology*) Casji S. Lund, z jej badaniami poświęconymi prehistorycznej Skandynawii (Lund, 1981). Rozwijanie metod pozwalających na rekonstrukcję dawnych instrumentów muzycznych i związa-

nych z nimi kultur doprowadziło do instytucjonalnej konsolidacji tego rodzaju badań w ramach International Study Group on Music Archaeology (ISGMA) i ugruntowało rolę tego rodzaju dociekań w szerszym polu badań archeologicznych (Till, 2014).

Sama archeoakustyka wykracza jednak znacząco poza ramy muzykologiczne i kieruje się w stronę także tych fenomenów związanych z dźwiękiem, które nie są związane z tradycyjnie rozumianą muzyką. Stąd, obok zasobu idei charakterystycznych dla muzykologii oraz akustyki, w badaniach archeoakustycznych wykorzystuje się także pojęcia związane z ekologią akustyczną (*acoustic ecology*), a zwłaszcza pojęcie „pejzażu dźwiękowego” (*soundscape*), zaproponowane przez kanadyjskiego badacza Murraya R. Schafera (1994). Szeroki zakres znaczeniowy związany z pojęciem pejzażu dźwiękowego pozwala na branie pod uwagę całokształtu fenomenów dźwiękowych (łącznie z artefaktami wydającymi dźwięk) charakterystycznego dla danego środowiska i związanych z nim społeczności. W książce *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* Schafer staje przed problemem językowych trudności z wyrażaniem rozmaitych idei związanych z naszymi doświadczeniami słuchowymi. Znaczna część zakorzenionych w kulturze zachodniej metafor pozwalających wyrazić nasze sposoby bycia w świecie związana jest z postrzeganiem wzrokowym. Widzenie bardzo często wiązane było bądź utożsamiane z wiedzą, co doprowadziło do epistemologicznej waloryzacji określonego sposobu mówienia o świecie. Sam termin *universum*, który w większości języków słowiańskich stał się podstawą określenia/pojęcia rozumianego jako „świat”, pierwotnie oznaczał „światło”. Wiele greckich i łacińskich terminów związanych z widzeniem czy wyjaśnianiem weszło na stałe do dyskursu filozoficznego jako metafory wzrokocentryczne, nobilitujące doznania wzrokowe, a tym samym tworzące określoną hierarchię zmysłowości ze wzrokiem na szczycie. Schafer dostrzegał konieczność nowych terminów, neologizmów, które zwracałyby uwagę na zaniedbywane przez zachodnią filozofię sfery doświadczenia. To właśnie takie sformułowania jak *soundscape*, które na podobieństwo do terminu *landscape* miałyby oznaczać „pejzaż dźwiękowy” czy *schizofonia* – termin podkreślający swoje podobieństwo ze schizofrenią. Pojęcia te miały wzbudzić dyskusję na temat naszych słuchowych doświadczeń w kulturze współczesnej, a także wskazać nowe obszary problemowe proklamowanego przez Schafera stanowiska ekologicznego.

Perspektywa zarysowana w latach 70. ubiegłego stulecia przez Schafera, a później kontynuowana przez innych badaczy tworzących ogólnościowy ruch ekologii akustycznej, poszerzyła znacząco spektrum badań podejmowanych na styku archeologii i muzykologii, przyczyniając się także do zwiększenia stopnia interdyscyplinarności archeoakustyki.

W prologu do książki *Archeoacoustic. The Archeology of Sound*, stanowiącej zwieńczenie jednej z pierwszych międzynarodowych konferencji naukowych poświęconych tej problematyce, Ezra Zubrow podkreśla, że jednym z podstawowych zadań archeoakustyki jest słuchanie przeszłości. Jak jednak tego dokonać, gdy nie możemy już słuchać dźwięków charakterystycznych dla czasów przed wynalezieniem mediów i technologii umożliwiających rejestrację dźwięków? Zubrow przypomina, że istnieje

je pięć głównych sposobów rekonstrukcji pejzaży dźwiękowych przeszłości: analiza historycznych świadectw literackich, analiza tradycji oralnej, studia nad artefaktami dostarczonymi przez archeologów i historyków techniki, biologiczne badania nad DNA oraz komparatystyczne studia językoznawcze. Archeoakustyka wnosi kolejny sposób, który akcentuje wagę dźwięku w przywoływaniu przeszłości. Dźwięk jest tutaj rozumiany nie tylko jako świadectwo określonego stanu rzeczy, ale także jako element doświadczenia, które należy zrekonstruować. Archeoakustyka „bada przeszłość poprzez dźwięk. [...] jest badaniem przeszłych dźwięków rekonstruujących przeszłe istnienie” (Zubrow, 2014, s. 7). W tak zarysowanej perspektywie „Archeoakustyka to nowa i niezwykła dziedzina. To niezwykle bycie prawdziwie interdyscyplinarnym. Wykracza poza nauki ścisłe, inżynierię, badania terenowe, nauki społeczne i humanistyczne, architekturę, a nawet badania nad zdrowiem publicznym” (Zubrow, 2014, s. 7). Jednocześnie, dodajmy, łączy się ze wszystkimi wymienionymi dziedzinami.

Interdyscyplinarne zagęszczenie postawy archeoakustycznej komplikuje się jeszcze bardziej, gdy w obieg postulowanych w jej ramach dyscyplinarnych przynależności i przekroczeń włączony zostanie namysł nad mediami. Archeolodzy tropiący i odzyskujący rozmaite fenomeny dźwiękowe przeszłości z jednej strony sami muszą korzystać z różnych technologii i sprzężonych z nimi mediów, z drugiej zaś badane przez nich artefakty stanowią media zapośredniczające doświadczenia związane z dźwiękiem i słyszeniem. Poszerzenie analiz archeoakustycznych o rozważania dotyczące mediów wymaga zatem kolejnych założeń metodologicznych. W tym kontekście warto odwołać się do, zaproponowanej przez Siegfrieda Zielinskiego, „an-archeologii mediów”. Jak rozumieć postawę an-archeologiczną? Zielinski podpowiada: „w koncepcji *archaiologia* zawiera się nie tylko to, co stare, pierwotne (*archaios*), ale również czynność rządzenia, panowania (*archein*), jak też rzeczownik *archos*, przywódca. *Anarchos* to *nomen agentis* do *archein* i oznacza nieobecność przywódcy, a także rozwiążność” (Zielinski, 2010, s. 37). Jeśli zatem archeologię traktować jako swoistą formę identyfikacji władzy w geście odkrywania i porządkowania historii, to an-archeologia rezygnowałaby zarówno z władzy, jak i z chęci porządkowania. Co to oznacza dla badań nad mediami? Przede wszystkim „pochwałę osobliwości”. An-archeolog w swej postawie badawczej wyczulony jest na to, co niezwykle, sensacyjne, niepowtarzalne, ale zarazem z rozmaitych powodów (kulturowych, estetycznych, ideowych) zapomniane czy też spychane na margines teoretycznych rozważań oraz praktycznych zastosowań. An-archeolog wykorzystuje „pobudzający potencjał” odkrytych przez siebie sensacji, aby pokazać, że one wciąż działają mimo tego, a może właśnie na przekór temu, że zostały pominięte i nie wpisały się w tradycyjną wizję historycznego postępu. W tym sensie an-archeolog rezygnuje z władzy porządkowania. Nie chodzi o to, aby traktować „znaleziska” jako brakujące elementy pozwalające lepiej zrozumieć zarysowany już w pewien określony sposób rozwój historyczny. W takiej perspektywie „porządek jest oznaką braku, a nie nadmiaru” (Zielinski, 2010, s. 38), a osobliwości stają się fenomenami wyrzuconymi na margines historii, który przypomina, że wizja postępu jest, podobnie jak składające się na nią elementy, teoretyczną konstrukcją, a nie odzwierciedleniem rzeczywistości.

W postawie archeoakustycznej odnaleźć można podobne tropy. Próba wyknnięcia się tradycyjnym, uporządkowanym i zhierarchizowanym sposobom myślenia wiąże się w tej perspektywie badawczej z odejściem od prymatu wizualności i zaakcentowaniem roli dźwięku oraz słyszenia. Archeoakustyka stanowi znaczący wkład w rozwijaną przez takich badaczy jak Martin Jay, Wolfgang Welsch czy wspomniany już Murray Schafer ideę kultury słyszenia. Kultura słyszenia rozumiana jest zwykle na dwa sposoby. Pierwszy zakłada zmiany o charakterze globalnym i zmierza do przeformułowania tradycyjnej hierarchii zmysłowości ze wzrokiem na jej szczycie. Skutki takiej zmiany szczegółowo opisuje Jay. Kultura słyszenia wiązałaby się jego zdaniem z detranscendentalizacją perspektywy, ponownym wcieleniem podmiotu poznającego oraz przypisywaniem większej wagi czasowi niż przestrzeni (Jay, 1994, s. 186–187). Cechy te, pomijane w tradycji filozoficznej od Platona po Kartezjusza, spychane były przez długi czas na margines teoretycznych zainteresowań badaczy głównie dlatego, że najważniejsze aspekty myślenia przedstawiano, odwołując się do metafor wizualnych, które znalazły także swoje odzwierciedlenie w języku. Uwolnienie znaczeń związanych z doświadczeniami audytywnymi miałyby więc przyczynić się do rekonfiguracji pola doznań zmysłowych i otwarcia na alternatywne względem władzy wzroku wizje świata oraz naszego w nim uczestnictwa.

Drugi sposób rozumienia kultury słyszenia wyznaczony jest przez skromniejszy cel, jakim jest kultywowanie i ochrona naszej cywilizacyjnej sfery dźwięku (Welsch, 1997). Archeoakustyka korzysta z potencjału teoretycznego kultury słyszenia, odwołując się do podobnej metaforyki, a jednocześnie podkreśla wagę mikrohistorii opartych na doświadczeniach związanych z różnymi formami zapośredniczania dźwięku. W planie bardziej szczegółowym zaś archeoakustyka rozpięta jest między rekonstrukcją dawnych pejzaży dźwiękowych a akustycznymi badaniami określonych przestrzeni i znajdujących się w nich artefaktów. I jeden, i drugi sposób wiąże się z próbą przekroczenia stereotypowych wyobrażeń o archeologii jako dziedzinie na wskroś wizualnej.

Zazwyczaj archeologia wikłana jest w kompleks wyobrażeń o charakterze wizualnym. Zwieńczeniem archeologicznych prac badawczych jest zwykle coś, co można zobaczyć. Tego oczekuje się od archeologów – odsłaniania tego, co z różnych powodów zakryte i unaoczniania dawnych form oraz oznak życia. W stereotypowych wyobrażeniach dotyczących archeologii rzadko myśli się o doznaniach zmysłowych innych niż wizualne. Archeoakustyka odsłania zatem to, co ukryte w samej archeologii.

Inspiracje do tego rodzaju działań płyną nie tylko z ugruntowanych empirycznie postaw naukowych, ale niekiedy także z wizji o charakterze futurystycznym, które archetypiczne wyobrażenia na temat możliwości zapisu dźwięku przedstawiają w języku literackiej fantazji. W krótkim opowiadaniu *Time Shards (Odlamki czasu)* opublikowanym w 1979 roku Gregory Benford przedstawia historię, w której bohater, badacz dawnych kultur, odtwarza dźwięk z tysiącletniego fragmentu ceramiki. Dźwięk ten miał zostać zarejestrowany przez starożytnego rzemieślnika podczas pracy przy kole garncarskim (Benford, 1979). Podobna wizja pojawiała się w historii już wcześ-

niej i wielokrotnie później powracała, zasilając wyobraźnię archeologów. Śpiewający podczas pracy garncarz, przenoszący za pośrednictwem ostrego narzędzia drgania na gliniany materiał, stał się metaforą dawnych, być może nieuświadomianych sposobów rejestracji dźwięku. To archetypiczne myślenie o zakodowanych w artefaktach danych audialnych odbiło się szerokim echem także w świecie archeologii, gdy w latach 90. ubiegłego stulecia Paul Astrom i Mendel Kleiner opublikowali badania, na podstawie których wnioskowali o możliwości odczytu dźwięku z niektórych odnalezionych artefaktów, zadając pobudzające wyobraźnię pytanie: „czy wazy mówią?” (Kleiner, Astrom, 1993).

Bez względu na trudności związane z możliwością weryfikacji podobnych hipotez sugerujących istnienie prehistorycznych technik rejestrowania dźwięku, wyprzedzających pionierskie XIX-wieczne poszukiwania w tym zakresie, idea poszukiwania dźwięku jako znaku ekspresji nieistniejących już plemion lub cywilizacji wciąż pozostaje aktualna. Badania prowadzone od lat 80. ubiegłego wieku przez Iegora Renzikoffa i Michela Dauvoisa zaowocowały m.in. hipotezą o powiązaniach między rozmieszczaniem malowideł naskalnych a charakterystycznymi dla nich efektami akustycznymi. Współcześnie podobne dociekania prowadzi między innymi Rupert Till z zespołem, rekonstruując pejzaże dźwiękowe w czterech jaskiniach w Cantabrii (La Garma, Las Chimeneas, La Pasiega and El Castillo) oraz w jaskini Tito Bustillo w Asturii, w ramach projektu *Songs of the Cave*. Podobne badania doszukują się nie tylko relacji między najstarszymi przedstawieniami wizualnymi i dźwiękowym wymiarem danego miejsca, ale także świadomych sposobów „projektowania dźwiękowego”, ściśle sprzężonego z architekturą.

Na uwagę zasługują w tym kontekście praktyki oraz media stosowane przez badaczy, które zbliżają ich pracę do eksperymentalnych działań artystycznych, których zresztą Till jest świadomy, czemu daje wyraz w swych publikacjach, gdzie obok empirycznych analiz będących efektem badań terenowych znajdują się opisy twórczych założeń awangardowych muzyków. Jest to istotne zwłaszcza w kontekście określonego sposobu słuchania, które nie jest w wypadku tego rodzaju badań wyłącznie słuchaniem analitycznym, lecz również słuchaniem artystycznym, pozwalającym na wyśledzenie estetycznych cech słuchanych przestrzeni. Sam Till tak opisuje stosowane w ramach swych badań metody:

Najbardziej złożona konfiguracja wykorzystywała głośnik w kształcie dwunastościanu (przeznaczony do wykonywania pomiarów akustycznych i dyfuzyjnych sygnałów testowych we wszystkich kierunkach jednakowo), uzupełniony o głośnik niskotonowy (w celu zwiększenia pasma niskich częstotliwości). Do generowania sygnałów sinusoidalnych wykorzystano laptop z profesjonalną kartą dźwiękową. Sygnały testowe stopniowo przesuwają falę sinusoidalną przez wszystkie słyszalne częstotliwości. Reakcja akustyczna przestrzeni na emitowane sygnały jest rejestrowana. W jednej jaskini głośnik nie zmieściłby się w wąskim wejściu, a w innych miejscach poruszanie sprzętem było uciążliwe i czasochłonne. Wracając rok po wstępnym badaniu pilotażowym, użyliśmy mniejszego przenośnego głośnika. Zapisując reakcję akustyczną tego głośnika w komorze bezdechowej, byliśmy w stanie ocenić jego właściwości i skompensować jego niedokładności. Głośnik

zasilany bateryjnie zapewnia nam przenośny generator sygnału w miejscach o utrudnionym dostępie lub tam, gdzie na swobodną pracę nie pozwala bliskość delikatnych pozostałości archeologicznych. (Till, 2014, s. 297)

Praca archeoakustyka polega w dużej mierze na odpowiednim słuchaniu oraz wydobyciu na jaw ukrytych dźwięków; praca taka może zmienić nasze utarte, ugruntowane tradycją przekonania dotyczące sposobów słuchania oraz mediów umożliwiających rejestrację fenomenów akustycznych. Nie zawsze jest to jednak związane z eksploracją stanowisk archeologicznych w tradycyjnym rozumieniu. Jedno z najbardziej spektakularnych odkryć ostatnich lat, w kontekście pionierskich sposobów rejestracji dźwięku, miało bowiem miejsce w bibliotece. Carl Haber i Earl Cornell, badacze z Lawrence Berkeley National Laboratory Uniwersytetu w Kalifornii, dotarli do przechowywanych we Francuskiej Akademii Nauk w Paryżu, sporządzanych od lat 50. XIX wieku przez Édouarda-Léona Scotta de Martinville'a, zapisów fal dźwiękowych wykonanych przy pomocy wynalezionej i skonstruowanego przez niego „fonoautografu”. O tym, że Édouard-Léon Scott de Martinville (1817–1879), francuski zecer i księgarz, był twórcą pierwszego znanego urządzenia do zapisu dźwięku, wiedziano od dawna; samemu konstruktorowi nie udało się jednak nigdy odtworzyć zapisanych dźwięków, co stało się dopiero w 2008 roku. Wówczas grupa badaczy prowadzących projekt *First Sounds* (obok wymienionych Habera i Cornella, także Patrick Feaster, David Giovannoni i inni) odnalazła w paryskich archiwach fonogramy wykonane przez Scotta. Odtworzono je w Lawrence Berkeley National Laboratory za pomocą oprogramowania komputerowego nazywanego „wirtualną igłą”. Najstarszym odtworzonym fragmentem jest nagranie z 1860 roku, na którym znalazła się francuska piosenka ludowa *Au clair de la lune, mon ami Pierrot*, prawdopodobnie śpiewana przez samego konstruktora. Odkrycie to wywołało falę zainteresowania i przyczyniło się do zrewidowania historii mediów audialnych, w której dotychczas prym wiodł fonograf Thomasa Alvy Edisona. Jak zauważają badacze, mamy w tym przypadku do czynienia ze swoistym „przepisaniem” historii, która, wydawać by się mogło, była już raz na zawsze ustalona.

Projekt *First Sound* to przykład współczesnych badań interdyscyplinarnych, rozpiętych między archeoakustyką i archeologią mediów, mających na celu śledzenie osobliwości, których znaczenia, z uwagi na niedoskonałość środków technicznych dostępnych w czasach ich powstawania, nie mogliśmy w pełni zrozumieć. Przepisywana w ten sposób historia wymaga ponownego namysłu nad ontologią zarejestrowanego dźwięku i skłania do stawiania wielu pytań zmieniających nasze zwyczajowe myślenie o dźwięku i sprzężonych z nim sposobach słuchania.

Jaka jest różnica między dźwiękiem zarejestrowanym a dźwiękiem odtworzonym? Co o przeszłości mogą, a czego nie mogą nam powiedzieć zarejestrowane dźwięki? Czym jest nagranie? Czy jeśli artysta/konstruktor nie zakładał w swych celach badawczych odtworzenia dokonanego przez siebie zapisu, to mamy do czynienia z nagraniem? Czym jest dźwięk odtworzony po raz pierwszy po wielu latach w zupełnie innej sytuacji komunikacyjnej? Czego możemy dowiedzieć się o przeszłości

za pośrednictwem takich dźwięków? Bez względu na możliwe odpowiedzi na te i podobne pytania archeoakustyczne, słuchanie przeszłości niejednokrotnie może jeszcze przyczynić się do ponownego „przepisywania historii”.

BIBLIOGRAFIA

- Benford, G.
1979 *Time shards*. Pobrano z: <http://www.lightspeedmagazine.com/fiction/time-shards/>
- Feld, S.
2012 *Sound and sentiment. Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Durham: Duke University Press.
- Jay, M.
1994 *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley: University of California Press.
- Kleiner, M., Astrom, P.
1993 The brittle sound of ceramics – can vases speak? *Archeology and Natural Science*, 1, 66–72.
- Lund, C. S.
1981 The archaeomusicology of Scandinavia. *World Archaeology*, 12(3), 246–265.
- Ong, W. J.
1992 *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego
- Schafer, M. R.
1994 *The soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books.
- Sterne, J. (red.)
2012 *The Sound Studies Reader*. London: Routledge.
- Till, R.
2014 Sound Archaeology: terminology. Paleolithic cave art and the soundscape. *World Archaeology*, 46(3), 292–304.
- Welsch, W.
1997 On the way to an auditive culture? W: W. Welsch, *Undoing aesthetics* (s. 150–167). London: SAGE Publications.
- Zubrow, E.
2014 The silence of sound: A prologue. W: L. C. Eneix (red.), *Archeoacoustic. The archeology of sound* (s. 7–9). Florida: The OTS Foundation.

ARCHEOACOUSTICS. BETWEEN LISTENING TO THE PAST AND REWRITING THE HISTORY

Summary

The main issue presented in the article is archaeoacoustics, which is understood as the subdiscipline of archaeology. The purpose of the studies was to describe the theoretical map of ideological references used by this young and still developing discipline. To understand the complicated

interdisciplinarity of the archaeoacoustics, I describe the main approaches that come from multiple research areas and which interpret the role and ways of the impact of the sound to the culture. Significantly, the traditions presented in the article, similarly to the contemporary archaeoacoustics, transgressed the museological analyses of the sound. The study of the main theoretical approaches and terms connected to the chosen theoretical statements allowed to show that such propositions as “psychodynamics of orality” of Walter Jackson Ong, “acoustemology” of Steven Feld, “acoustic ecology” by Murray R. Schafer, or “anarcheology of media” of Sefried Zielinski complement the interdisciplinary research axis and contemporary transgressions of archaeoacoustic studies in its ideological sphere and in the context of their practical realizations. In the light of other disciplines dealing with sounds, the archaeoacoustics is an intermediated and exposing various forms of art phenomenon that spreads between the critical thinking of the past and rewriting history.