

Milan Milojković

Ira Prodanov

Ljubica Ilić



ZVUČNI PEJZAŽI NOVOG SADA



AKADEMIJA UMETNOSTI
UNIVERZITETA U NOVOM SADU

Milan Milojković

Ira Prodanov

Ljubica Ilić

Zvučni pejzaži Novog Sada



Novi Sad, 2024.

Izdavač: Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu

Za izdavača: prof. Zoran Krajišnik

Recenzenti:

Bojana Radovanović, Muzikološki institut SANU, Beograd

Ana Đorđević, University College Cork (Irska)

Dizajn korica: Milan Milojković

Prelom i korektura: Milan Milojković, Ljubica Ilić, Ira Prodanov

ISBN: 978-86-6214-000-5

Objavljivanje ove publikacije je realizovano uz finansijsku podršku Ministarstva nauke, tehnološkog razvoja i inovacija.

Sadržaj:

1 Uvod 7

2 Osvrt na metodologiju, terminologiju i literaturu 9

3 Zvučni pejzaži Novog Sada

Milan Milojković – Opisi zvukova iz istorije Novog Sada 69

Ljubica Ilić – Novosadski zvučni flanerizam 99

Ira Prodanov – Stranice iz zvučnog dnevnika 113

Milan Milojković – Simfonija velikovaroške larme 131

4 Katalog snimaka zvukova 138

5 Zvučna mapa Novog Sada 167

6 Literatura 169

7 Biografije autora 183

1

Uvod

„Svaki proučavalac svetskih zvučnih pejzaža će imati velike koristi od poznavanja istorije muzike“
Rejmond Marej Šafer

Ova studija je nastala kao deo projekta „Zvučni pejzaži lokalnih urbanih zajednica kao građa za muzikološke narative“ podržanog od strane Ministarstva nauke, tehnološkog razvoja i inovacija, koji je imao za cilj da podstakne implementaciju novih naučnih metoda i dostignuća u umetnička istraživanja. S obzirom na to da studije zvučnih pejzaža u našoj široj naučnoj zajednici nisu nepoznate, ali da je, uprkos tome, u muzikološkim napisima njima pažnja posvećivana tek sporadično, došli smo na ideju da kreiramo interaktivnu elektronsku publikaciju, namenjenu pre svega studentima i istraživačima, u kojoj bi najpre rezimirali trenutno stanje u ovoj oblasti, kao i mogućnosti muzikološkog angažmana u srodnim naučnim i umetničkim istraživanjima, a zatim bi predstavili rezultate svojih teorijskih promišljanja i terenskih aktivnosti. Cilj ovakvog poduhvata je da pruži podršku budućim studijama zvuka u našoj lokalnoj sredini i, konkretno, na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu.

Namera nam je, takođe, da ovom knjigom motivišemo studente i istraživače da se posvete studijama zvučnih pejzaža, ne samo u našem gradu, već i u drugim sredinama, kako bi, pre svega, podigli svest muzikologa o sopstvenom zvučnom okruženju, te ukazali na nove mogućnosti rada u našoj naučnoj zajednici koji, pored muzikoloških, uključuje i kompetencije drugih disciplina i podstiče saradnju širokog kruga proučavalaca zvuka – na akademijama i institutima, ulicama i parkovima, fabrikama i kancelarijama, u dvoranama i klubovima. Takođe, nastojali smo da skrenemo pažnju na značaj naših ličnih impresija i zapažanja, identiteta i doživljaja, te naše pozicije u društvu sa kojima učestvujemo u stvaranju svakodnevice, za ishod naših naučnih i umetničkih postignuća. S tim u vezi, tokom rada na ovoj studiji smo svoju subjektivnost „ugradili“ u profesionalni angažman, bez zaklanjanja iza „objektivnosti“ u pristupu problemu i realizaciji postavljenih ciljeva. Iako ovakva odluka podrazumeva i eksponiranje elemenata naših ličnosti koji obično nisu u vezi sa naučnim istraživanjima, smatramo da je to mala „žrtva“ u odnosu na to kolike su prednosti posmatranja muzike (a i svega ostalog sveta) u ukupnosti svog akustičkog konteksta, budući da se takvim pristupom može kritički sagledati ne samo zvuk i njegova strukturisanost već i naša percepcija tih sonornosti, kao i reakcija na njih.

Naše uši jesu samo naše, ali smatramo da ono što čujemo i pripovedamo o tome kroz složenu mrežu znanja i značenja, delimo sa zajednicom kojoj pripadamo, te kao krajnji ishod ovakvih proučavanja vidimo poboljšanje uslova u kojima živimo zajedno sa svojim komšijama. Ova knjiga je mali, ali nadamo se, tek jedan od mnogih koraka koji će biti načinjeni u tom pravcu.

Autori,
Novi Sad, 1. 12. 2024.

2

Milan Milojković – Osvrt na metodologiju, terminologiju i literaturu

Određenje zvučnog pejzaža

Polazeći od pretpostavke da je svaki zvučni¹ pejzaž zapravo subjektivni konstrukt osobe koja njime opisuje svoje akustičko okruženje, a imajući u vidu i kritike ovakvog pristupa, za potrebe ovog istraživanja se može prihvatiti da je pomenuto shvatanje zvučnog pejzaža adekvatno, budući da se oslanja na veoma široku bazu dosadašnjih radova koji se zasnivaju na toj pretpostavci, te su važna referenca pri daljoj realizaciji ovog projekta (Porteos, 1985; Truax, 1999; Finegold, 2003; Gage, 2004; Brown, 2004, Yang, 2005; Dubois, 2006; Kang, 2006; Brown, 2016: 5). S tim u vezi, Braun (Lex Brown) i saradnici konstruisanje zvučnog pejzaža vide kao cirkularni/višesmerni

¹ U ovom radu će sledeći termini biti shvaćeni u značenju koje im je određeno u studiji *Soundscape Ecology* Alma Farine: „Pojam zvuk se odnosi na informacije o energiji koja je deo fizičkog fenomena pritiska talasa koje stvara vibrirajući objekt [...] Pridev 'sonično' ili 'sonorno' određuje svaki fizički ili konceptualni objekt koji zvuk stvara [...] Pridev 'akustički' se odnosi na organizamsku percepciju, interpretaciju i reakciju na zvuk“ (Farina, 2014: 3).

proces u kojem zvučni izvori koji čine akustičko okruženje stvaraju slušni nadražaj čije se značenje interpretira i na koje se reaguje, čime se stvara kontekst zvučnog pejzaža. Međutim, taj kontekst istovremeno određuje zvučne izvore kao i slušne nadražaje, njihovu interpretaciju i reakciju na njih (Brown, 2016: 6). Od reakcije, naposljetku, zavise ishodi zvučnog pejzaža.

Reakcije, na primer, mogu biti zadovoljstvo, uzbuđenje ili strah, dok su ishodi, sledstveno tome, vezanost za neku lokaciju, osećaj sklada ili nesklada itd. Braun, dalje, ishode deli na direktne i indirektne ili omogućene. Direktni ishodi proizlaze iz svesti o određenom zvučnom pejzažu (naučna ili umetnička istraživanja), dok su indirektni ishodi posledica nesvesne izloženosti određenom akustičkom okruženju (npr. deca i ljudi u parku) (Brown, 2016: 7).

U tom smislu, zvučni pejzaž se može shvatiti kao (verbalna, zapisana, naslikana, komponovana itd.) predstava o nekom akustičkom okruženju. Poreklo termina u engleskom jeziku (soundscape) vodi ka poređenju sa pojmom pejzaž (landscape). Pejzaž je takođe izdvojeni segment prostora, obično onaj koji se može obuhvatiti pogledom, a koji je zbog nečeg zavredeo pažnju i zbog toga je percipiran kao celina. Pejzaž je, tako, istovremeno predstava o nekom prostoru i sam taj prostor (Leppert, 2012: 409).

Analogno tome, zvučni pejzaž je doživljaj zvukova jednog akustičkog okruženja koji sadrži i same te zvukove koji su doživljeni. Izbor zvučnog pejzaža Rejmond Marej Šafer (Raymond Murray Schafer) vidi povezanim sa specifičnim zvučnim osobenostima (soundmarks, eng.) (Schafer, 1977: 9), te se može reći da je skretanje pažnje na odlike nekog zvuka prvi korak ka konstrukciji jednog zvučnog pejzaža.

Zanimljivo je sagledati i zvanične ISO definicije zvučnih pejzaža u kojima se navodi da je zbog toga što se polje razvijalo

na različite načine u različitim delovima sveta i u okviru različitih naučnih disciplina, postoji velika raznovrsnost mišljenja oko ove definicije i ciljeva: „Kao posledica, termin zvučni pejzaž je postao idiosinkretičan i višeznačan“ (ISO, 2014). Ovo inicijalno objašnjenje je detaljnije obrazloženo poređenjem pejzaža (landscape) sa zvučnim pejzažem (soundscape) i isticanjem da oba termina zavise od ljudske percepcije: „za potrebe ovog međunarodnog standarda, zvučni pejzaž će se razumeti kao opazajna konstrukcija u vezi sa fizičkim fenomenom. Standard pravi razliku između zvučnog pejzaža kao opazajne konstrukcije i akustičkog okruženja kao fizičkog fenomena, te pojašnjava da zvučni pejzaž postoji kao ljudsko opažanje akustičkog okruženja“ (ISO, 2014).

Braun i saradnici pozivajući se na Mahera (Maher, 2004) navode da su „akustičko okruženje mesta ili prostora svi zvukovi iz svih izvora koje neko može čuti na tom mestu“ (Brown, 2016: 2). Dakle, u ovoj definiciji je značajna reč *može* koja upućuje da to nisu zvukovi koje je neko već čuo ili sluša, nego svi koji su prisutni bez obzira na slušaoca, što deluje pomalo kontroverzno. Isti autori, međutim, ističu da se kao sinonimi koriste i termini „sonorno okruženje“ (Schafer, 1977), „zvučno okruženje“ (Yang, 2005), „okruženje zvuka“ (Truax, 1999) i „auralni prostor“ (Shulte-Forkampf, 2003). Takođe, ambijentalni zvukovi nekog mesta se mogu smatrati akustičkim okruženjem. Akustičko okruženje neke lokacije zavisi od prisutnih izvora zvuka, pozicije slušaoca i propagacionih uslova između njih (Brown, 2016: 2). U tom smislu se može zaključiti da akustičko okruženje *prethodi* stvaranju zvučnog pejzaža.

S druge strane, Sara Pejn (Sarah Payne) definiše zvučni pejzaž kao „totalitet svih zvukova na nekoj lokaciji sa naglaskom na veze između individualnih ili društvenih opažanja, razumevanja i interakcije sa zvučnim okruženjem“ (Farina, 2014:

3), što je veoma blisko sa prethodnim određenjem akustičkog okruženja zbog napomene o totalitetu svih zvukova, ali je bitna razlika u drugom delu definicije koji ističe značaj doživljaja i ishoda koji zvučni pejzaž *razlikuju* od akustičkog okruženja. Ono je zbog toga širi pojam koji se odnosi na objektivnu, fizičku prisutnost zvukova na nekoj lokaciji, dok je zvučni pejzaž specifični *doživljaj* te lokacije i *iskaz* o njemu.

Međutim, nameće se pitanje kako postajemo svesni akustičkog okruženja i da li se činom određenja nekog okruženja kao akustičkog zapravo već formira zvučni pejzaž? Kada je reč o čoveku kao slušaocu, čini se da prave dileme i nema jer će svako opažanje, bez obzira na *objektivnost* u pristupu, biti lični, subjektivni konstrukt. Nasuprot tome, kada je reč o snimanju, i pored čovekovog uticaja na izbor lokacije i onoga šta će biti snimljeno, oprema za snimanje, tj. mikrofoni „čuju“ drugačije od čoveka, te se može reći da je akustičko okruženje ipak moguće kao snimak na kojem se nalazi više i/ili drugo od onoga što bi čovek na toj lokaciji doživeo. U situacijama bez snimanja, akustičkog okruženja možemo postati svesni naknadno, pošto se udubimo u svoje zvučne pejzaže i nastojimo da im odredimo granice i kontekst. U toj situaciji istraživač može postati svestan zvukova koji okružuju neki zvučni pejzaž, ali ne ulaze u njegov sastav.

U tom smislu, snimak može biti značajan aspekt zvučnog pejzaža, i takođe, uz pomoć snimka se može puno saopštiti o utisku o zvuku na nekoj lokaciji. Na primer, odabir šta će se snimati može pružiti važne informacije, kao i načini snimanja i obrade zvuka u kojima se takođe vidi kako se prilagođava zvučno okruženje. Zvukovi se instrumentalizuju i iz akustičkog dizajna počinje da se rađa *narativ* koji po svojim ishodima može biti sličan verbalnom, tekstualnom ili grafičkom utisku o nekom zvučnom pejzažu, što će biti detaljno razmotreno kasnije.

Postoje primeri istraživanja u kojima su čak i podaci sa društvenih mreža uključeni u dizajn zvučnih pejzaža gradova kako bi se prikupila znanja o vezama između emocija (iskazanih između ostalog i emotikonima) i akustičkih okruženja Londona i Barselone, poput rada ilustrativnog naslova *Chatty maps* grupe autora (Aiello, 2016).

Oksfordski rečnik, takođe, naglašava značaj *percepcije* za zvučni pejzaž, koji je definisan kao „zvukovi čuti na određenoj lokaciji, posmatrani kao celina“ (Farina, 2014: 3). Nasuprot tome, akustičko okruženje bi bili svi zvukovi bez obzira na to da li ih čujemo ili ne. Kako ističu Dženings i Kejn (Paul Jannings, Rebecca Cane), „percepcija zvučnog pejzaža je inherentno *lična* i pod uticajem onoga što slušalac, svaki sa jedinstvenim setom iskustava i preferencija, *unos* u slušalačku situaciju. Ovaj okvir je tako određen predlogom da nečija percepcija zvučnog pejzaža zavisi najviše od aktivnosti koje obavlja u to vreme i posledično njegovog *slušalačkog stanja* (state of listening)“ (Farina, 2014: 4, Jennings, 2013). Takvo shvatanje vodi ka određenju značaja proučavanja zvučnog pejzaža kao „kulturnog područja koje doprinosi određenju karakteristika nekog regiona, kulture naroda i uopšte kulturnog nasleđa. Strogi i kontinuirani spoj između zvuka i okruženja naglašava važnost zvučnog konteksta u oblikovanju [...] tradicija i jačanju osećaja mesta i svakog drugog pitanja povezanog sa ljudskom kulturom i nasleđem“ (Farina, 2014: 4).

Ovakvim proučavanjima se mogu smatrati projekti kao što su *Sonocities* – učenje kulture kroz gradske zvučne pejzaže² i *Napolisoundscape* – istraživanje urbanog prostora.³ Prvi upotrebljava zvučne pejzaže grada kako bi motivisao slušaoce da nauče istorijske i kulturalne činjenice o lokaciji na kojoj

² <http://sonor-cities.edu.gr>

³ <https://www.napolisoundscape.com/>

slušaju. Metodologija ovog istraživanja je podrazumevala najpre sastavljanje kolekcije relevantnih tekstova sa terminološkim objašnjenjima i pregledom istorijata razvoja studija zvučnih pejzaža (Kallimopoulou, 2013), a zatim i formiranje mape sa značajnim zvukovima i lokacijama na kojima je moguće kroz akustičke fenomene elemenata prošlosti doživeti kulturalna značenja koja su povezana sa tim mestom.

Nešto manje elaboriran je rezultat projekta iz Napulja, ali sa srodnom načelnom idejom da se zvučni doživljaj urbane sredine što više integriše sa znanjem i kulturalnim značajem gradskih lokacija. U tom smislu, mapa ili karta zvučnih pejzaža se čini kao adekvatno metodološko oruđe koje su istraživači temeljno razradili počev od zvučnih šetnji (soundwalks, u Wilson, 2015: 271) sve do izrade zvučnih mapa uz pomoć online alata i servisa (koji, takođe, integrišu i podatke sa društvenih mreža i javnih aktivnosti korisnika na internetu, što je detaljno razmotreno u pomenutom radu *Chatty maps*).

Iz toga proizlazi da je proučavanje zvučnog pejzaža važno zbog toga što on reflektuje *lična i kolektivna svojstva* pripadnika neke zajednice. Međutim, istraživači nastoje da se ne razdvajaju od „običnih ljudi“ koji su doživeli određeni slušni utisak, a koji su u studijama zasnovanim na anketama obično shvaćeni kao „objekt“ koji se proučava. To nije dominantan stav u recentnim studijama u ovom polju, gde se uočava suprotna tendencija *uključivanja* istraživača kao slušalaca i njihove integracije u zajednicu koja se proučava, te uzimanja u obzir i tako stečenih doživljaja kao relevantnih izvora naučnih informacija, temeljeći ovakav postupak na idejama bliskim *sonornoj kompetenciji* o kojoj će biti reči kasnije. Za sada je značajno istaći da u studijama zvučnih pejzaža istraživači često zauzimaju određen *aktivistički* odnos prema temi kojom se bave, što je na posletku jedan od temeljnih postulata Šaferove inicijalne ideje o studijama

zvučnih pejzaža, uspostavljene sedamdesetih godina (vidi str. 37).

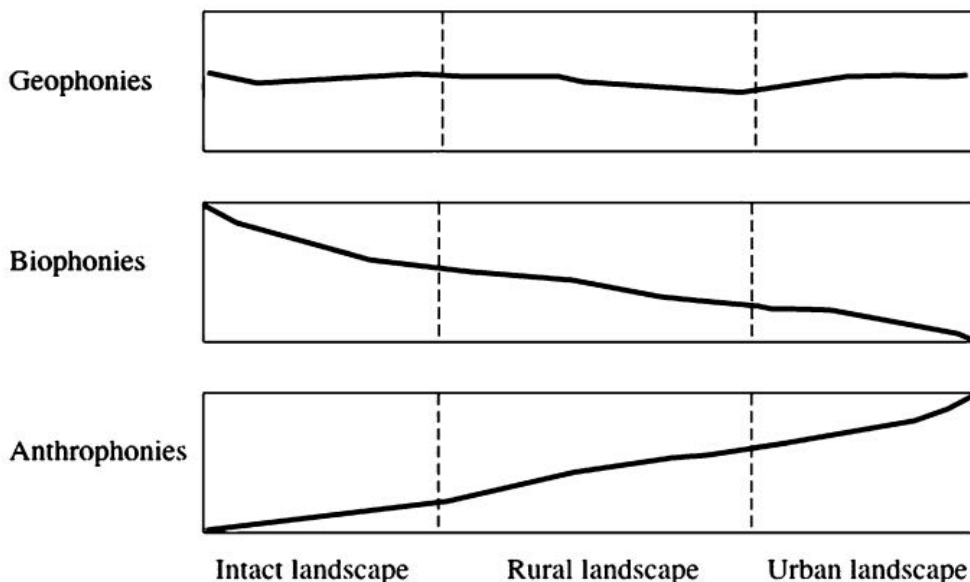
Značajno je zbog toga pomenuti, na primer, radove koji se bave problemima u gradovima kao što su Liverpool i Birmingham iz ugla istraživača koji su aktivni učesnici društvenih aktivnosti i građanske borbe (Waldock, 2015: 248–266; Wilson, 2015: 267–283). S druge strane, kritika imanentna Šaferovoj metodologiji rezultirala je i analizama zagađenja bukom kroz studije zvučnih pejzaža, kao što je komparativno istraživanje situacije u Bangkoku i Los Anđelesu Džeka Fonga (Jack Fong), obavljeno sa ciljem da se dokaže upotrebljivost originalnih Šaferovih koncepata u praksi (Fong, 2014: 173–192). Njegova studija je pokazala da kvalitativno razumevanje urbane buke otkriva društvene strukture poput kulturalnog prihvatanja (*accommodations*, eng.) buke, uticaja urbane konfiguracije grada i stepena ekonomskog razvoja na nivoe i vrste buke (Fong, 2014: 173).

Među aktivistima–istraživačima, čini se da su najbrojniji oni koji ovo naučno polje sjedinjuju sa *ekologijom*,⁴ opet ostajući u krugu Šaferovih ideja o zagađenju zvukom koje je jedno od centralnih u njegovim istraživanjima. Razume se, aktivistički pristup ne podrazumeva (uvek) odustajanje od dosadašnje naučne metodologije, te se na polju eko-akustike razvila čitava mreža termina i klasifikacija koje uzimaju u obzir značajne aspekte uticaja zvuka na životnu sredinu.

Zvučni pejzaž se iz ugla eko-akustike, tako, može definisati i kao ukupna zvučna energija koju proizvodi određeni (prostorni) pejzaž i rezultat je preklapanja triju zvučnih izvora – geofonih, biofonih i antropofonih (Krause, 2012: 56). Geofoni

⁴ U tom smislu je najznačajnije pomenuti aktivnosti Svetskog foruma akustičke ekologije koji je objavljivao naučni časopis *Soundscape* od 2000. do 2023. godine, kada je preimenovan u *Acoustic Ecology Review* prateći promene u ovom polju i širenje oblasti proučavanja.

izvori su oni koje proizvode nebiološke prirodne pojave kao što su vetar, kiša, grmljavina, poplava, zemljotresi itd. Biofoni izvori su zvukovi biljaka i životinja, dok su antropofoni rezultat zvukova koje proizvodi čovek, ne samo svojim telom, već i posredstvom uređaja i mašina (Farina, 2014: 2). Na geofone ne utiče da li je pejzaž netaknut, ruralni ili urbani, dok biofoni i antropofoni međusobno imaju suprotne krive (Farina, 2014: 10, primer 1).



Primer 1, odnos pejzaža i izvora zvukova prema studiji Alma Farine

Eko-akustička istraživanja nas tako suočavaju sa vrstama izvora zvukova, koje su istraživači do sada na mnogo načina pokušali da klasifikuju i sistematizuju. Takvim pokušajima nužno prethode istraživanja slušanja, te će u daljem tekstu fokus biti na načinima opažanja zvukova i njihovoj recepciji.

Slušanje i doživljaj zvuka

Šafer ističe da je „eskimsko“ shvatanje prostora veoma značajno za studije zvučnih pejzaža budući da kod njih „slušni prostor nema odabrani fokus. To je sfera bez fiksiranih granica, prostor koji *čini sama stvar*, ne prostor koji stvar sadrži. To nije slikovit prostor, zatvoren, već dinamičan, uvek u fluksu, kreirajući svoje dimenzije iz trenutka u trenutak [...] Oko fokusira [...] sluh obuhvata zvuk iz bilo kojeg pravca“ (Schafer, 1977: 157). Zvučni pejzaž je, u tom pogledu, rezultat opažanja *zvuka u kontekstu*, što je složen proces podložan daljim podelama na (promenljive) segmente koji ga čine.

Šafer se upravo poziva na Pjera Šefera (Pierre Schaeffer) kada uspostavlja terminološko određenje najmanjeg elementa zvučnog pejzaža, budući da je francuski autor definisao *zvučni objekt* kao akustički objekt za ljudsko opažanje, a ne kao matematički ili elektroakustički objekt za sintezu zvuka (Schafer, 1977: 129). Tako je zvučni objekt najmanja samostalna čestica zvučnog pejzaža. Budući da sadrži početak, sredinu i kraj, moguće ga je analizirati pomoću njegove ovojnice – udara, tela i opadanja (attack, body, release, eng.). Zvukovi sa naglim udarom uvek sadrže šum budući da se telo naglo pobudi na oscilovanje što uzrokuje obogaćenje spektra i disonantnu, oštru, ivicu zvuka. Udar je zbog toga najzaslužniji za opažanje zvuka i njegov identitet. Odsecanjem početka, zvuk može postati neprepoznatljiv. Njegovo opadanje, s druge strane uvek sadrži i određeni nivo reverberacije koja se može razumeti iz ugla slušaoca kao vreme koje je potrebno zvuku da se utopi u ambijentalni šum (Schafer, 1977: 129–130).

Opisana analiza zvučnog objekta je jedino moguća sa snimljenim uzorcima u studiju ili laboratoriji. Nasuprot zvučnim objektima, *zvučni događaji* se javljaju na određenom mestu i sa određenim trajanjem – dakle, u kontekstu – te su češći pri analizama zvučnih pejzaža, iako se čini da nije moguće u potpunosti razdvojiti ova dva pristupa (Schafer, 1977: 131). Naime, da bi se zvuk posmatrao kao zvučni objekt, potrebno je da se izdvoji iz konteksta, čemu prethodi njegovo opažanje u njemu, dakle, posmatra se kao zvučni događaj. Tako da se pri opažanju događaja, na osnovu njegovih svojstava i efekta koji ostvaruje na slušaoca, vidi i buduća uloga tog zvuka kao zvučnog objekta. On je kao događaj dao povoda da bude dalje procesuiran do nivoa objekta i analiziran samostalno.

Šafer ističe nekoliko korisnih opštih informacija koje bi trebalo da sadrži opis zvučnog pejzaža, bilo da njegove sastavne delove želimo da posmatramo kao objekte ili kao događaje: *udaljenost* od izvora zvuka, njegovu relativnu *snagu* (glasnoću), da li se izdvaja iz okruženja ili se jedva nazire, da li je *semantički* izdvojiv ili je deo većeg konteksta ili poruke, da li je opšta *tekstura* ambijenta slična ili promenljiva i da li okruženje proizvodi reverberaciju, eho ili druge *efekte* kao što su vetar ili kiša (Schafer, 1977: 134).

Ovim isticanjem važnih elemenata zvučnih pojava i shvatanja opaženog zvuka u kontekstu, Šafer zapravo pravi generalizovanu podelu činilaca nekog zvučnog pejzaža na *tonalne zvukove, signale i markere*, ulazećii u kontroverzno polje sistematizacije i katalogizacije zvukova. On, kao i drugi, uočava nedovoljnu svest o vrstama i značaju zvukova, kao i izostanak mogućnosti da se zvukovi i pejzaži opažaju u muzejskom i arhivskom okruženju, te nastoji da dođe do temelja na kojima bi se takva institucija izgradila.

Termin *tonalni zvukovi* koji predlaže je očito pozajmljen iz muzičke terminologije i odnosi se na toniku, zvuk koji određuje tonalitet, svojevrsnu referentnu tačku pri slušanju. Iako su to zvukovi oslonca, oni se često slušaju nesvesno, podrazumevaju se jer smo na njih naviknuti. U slučaju zvučnih pejzaža to su zvukovi geografije i klime – voda, vetar, šuma, ravnica, ptice insekti i životinje. Takođe, to su zvukovi u drugom planu, *lo-fi* zvukovi.

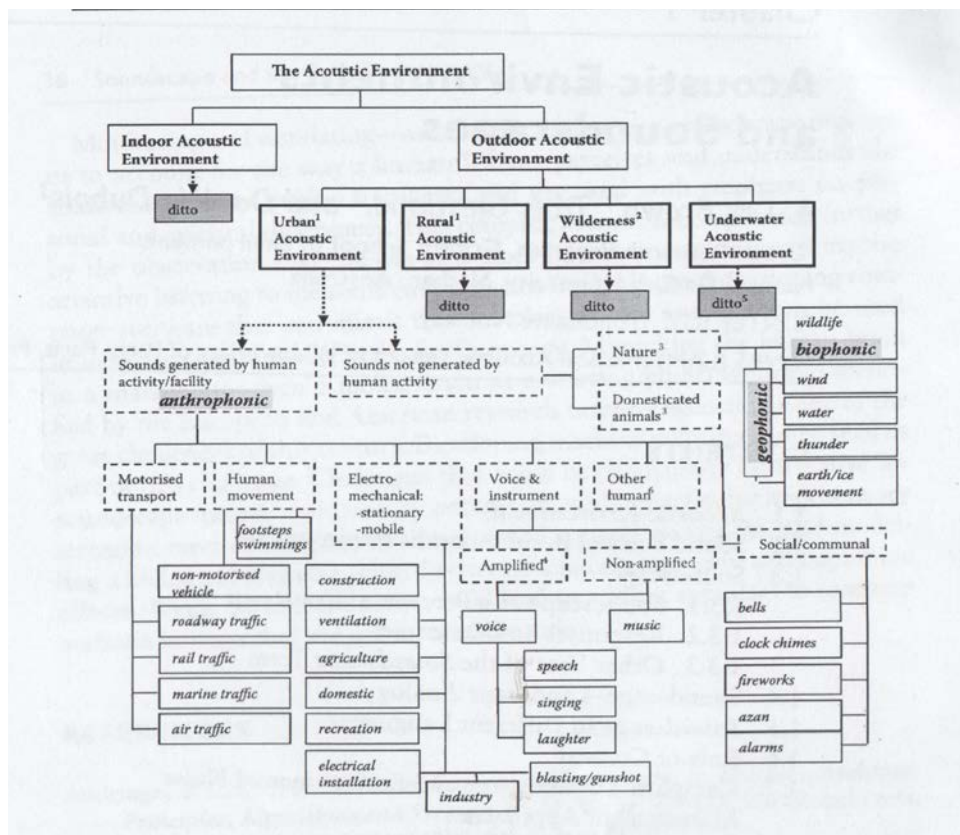
Nasuprot njima su *signali*, zvukovi u prvom planu koji se slušaju svesno. Bilo koji zvuk može postati signal ukoliko se tako posmatra i ako nešto znači. Neki su društveno uslovljeni (sirene, zvuk zvona, alarmi), dok su neki rezultat karakteristika individue koja ih sluša. Pored ove dve grupe, Šafer izdvaja i *markere* kao zvukove čija ih naročita svojstva vezuju za neku lokaciju ili značenje u lokalnoj zajednici (Schafer, 1977: 9). Kako je ova podela slušanja nastala sedamdesetih godina, a u vezi sa konstatacijom da je slušanje određeno razvojem audio tehnologije, logično je pretpostaviti da je do danas ponuđeno više desetina teorijskih i praktičnih određenja slušanja u studijama zvučnih pejzaža. I pored značajnih razlika, čini se da većina autora ipak prihvata Šaferov stav da je slušanje, zapravo, način dodirivanja na daljinu, a budući da se uši ne mogu zatvoriti, njihova jedina zaštita je psihološki mehanizam koji filtrira neželjene zvukove kako bi se koncentrisao na one željene (Schafer, 1977: 11). Slušanje je, u tom smislu, proces na koji utiče veliki broj individualnih faktora zbog čega se svaka kategorizacija ili pokušaj sistematizovanja mora shvatiti uslovno, tj. samo kao predlog koji će svaki slušalac svesno i/ili nesvesno prilagoditi svojim osobenostima. To će biti slučaj i sa kategorizacijom zvukova primenjenom u ovom radu.

Šafer, s tim u vezi, često slušanje jednostavno deli na *figuru* i *tlo*. Figura je u fokusu interesovanja, a tlo je scena ili

kontekst. Pored ovih kategorija, on uvodi i *polje* kao određenje mesta na kojem se opažanje odvija. Figura je srodna signalu ili markeru a tlo čine ambijentalni, tonični zvukovi. Polje je mesto na kojem se zvukovi odvijaju, odnosno zvučni pejzaž (Schafer, 1977: 152). Ta podela se može razumeti i kao podela na planove: prvi plan je promenljiviji, manje povezan sa okruženjem, dok je drugi ređe podložan promenama, karakterističan za određenu lokaciju, više pod uticajem konfiguracije terena (Farina, 2014: 11–12). U tom smislu Šafer naziva *hi-fi* zvukovima one koji se lako raspoznaju i ništa ih ne maskira, dok su *lo-fi* zvukovi oni koje je teško razaznati iz drugog plana ili od zvukova koji ih preklapaju ili okružuju (Farina, 2014: 13; Schafer, 1977: 43).

Braun sa saradnicima se nadovezuje na takvo shvatanje, predlažući da se izvori zvukova podele prema mestu na kojem nastaju i ta podela uključuje i prethodnu, naročito onu iz oblasti eko-akustike. *Akustička okruženja* se tako mogu podeliti na ona u *zatvorenom* i ona u *otvorenom* prostoru. Budući da je u fokusu ovog rada zvuk grada, okruženja u zatvorenom prostoru će biti razmatrana samo izuzetno.

Akustička okruženja otvorenog prostora se mogu dalje podeliti na *urbana*, *ruralna*, *divlja* i *podvodna*. Izvori zvukova urbanih akustičkih okruženja sadrže već pomenute antropofone, biofone i geofone zvukove, među kojima se antropofoni izvori dalje mogu grupisati na *motorne pokretne* (saobraćaj), *ljudske pokretne* (hodanje, bicikl), *elektro-mehaničke* (pokretne i statične), *glasove i instrumente*, *društvene* i druge, kao što se vidi iz tabele (Brown, 2016: 4, primer 2).



Primer 2, podela izvora zvukova prema studiji Leksa Brauna

U katalogu zvukova koji je deo ove knjige, biće upotrebljena Braunova podela, uz uvažavanje mogućnosti da se kategorije preklapaju i/ili su nedovoljno diferencirane, kao i uticaja drugačijih podela izvora zvukova koji se zasnivaju na vlastitim kriterijumima istraživača koji su ih zabeležili. Takođe, pojedinačni opisi doživljaja zvučnih pejzaža mogu koristiti drugu terminologiju ili metafore čija je upotreba opravdana tendencijom ka što efektnijem predstavljanju onoga što je istraživač doživeo i zabeležio.

Braun naglašava veoma važnu ulogu konteksta prilikom dizajna zvučnog pejzaža, tj. opažanja zvukova i prenošenja doživljaja o njima. On kontekst razume kao zbir svih ne-akustičkih komponenti nekog mesta, uključujući ljudska iskustva i sećanja koja utiču na opažajnu konstrukciju zvučnog pejzaža. Pozivajući se na istraživanje Herenc-Paskal (Karmele Herranz-Pascual), on prihvata podelu konteksta na četiri *klastera* – *osobu, mesto, interakciju* između osobe i mesta i *aktivnost*, ističući da svaki element u njima može da utiče na iskustvo akustičkog okruženja. „Svako mesto ima svoj specifični reljef, kao i estetske, fizičke i društvene atribute koji se menjaju u zavisnosti od vremenskih uslova, doba dana i godišnjeg doba. Svaka osoba nosi sa sobom na to mesto svoju demografiju, zapažanja, način života, kulturu, veze, stavove i izbore [...] Promenom jednog od ovih elemenata, čak i ako svi ostalu ostanu konstantni, može se značajno izmeniti iskustvo okruženja u nekom trenutku u vremenu, samim tim i opažajna konstrukcija zvučnog pejzaža“ (Brown, 2016: 10; Herranz-Pascual, 2010).

Boteldoren (Dick Botteldooren) sa saradnicima, zato, navodi da je kontekst određen svim čulnim stimulansima od kojih su vizuelni najznačajniji, kao i znanje koje su ljudi akumulirali o određenom mestu, upotreba tog znanja, svrha i značenja u određenoj kulturi, te motivacija i cilj da se bude na nekom mestu itd (Botteldooren, 2016: 18).

Istraživanje zvučnih pejzaža Novog Sada će, tako, staviti poseban fokus na kontekst javljanja zvukova s obzirom na njegov značaj upravo za studije života u jednom gradu, kako bi se obuvatio što širi spektar doživljaja i značenja različitih elemenata akustičkog okruženja koji čine našu svakodnevicu. Tako su snimljeni zvukovi kojima su istraživači bili neposredno izloženi, pre analize i opisa bili razvrstani prema kategorijama iz Braunove tabele, a zatim je uz pomoć analize konteksta

i njegovog doprinosa percepciji zvukova sagledan uticaj tih elemenata na doživljaj određenog zvučnog pejzaža.

U vezi sa slušanjem Boteldoren ističe da je značajno pomenuti da Bari Trueks (Barry Truax), na primer, deli ovu aktivnost na *usmereno* (attentive) i *celovito* (holistic) slušanje pri čemu se prvo odnosi na slušanje istaknutih pojedinačnih nadražaja u prvom planu uključujući memoriju izbor i selekciju, dok se drugo odnosi na slušanje zvukova u drugom planu, kao celine (Truax, 2001). S druge strane, on se poziva na Vilijema Gavera (William Gaver) koji slušanje deli na *svakodnevno* i *muzičko* slušanje. Svakodnevno slušanje je usmereno ka zvučnom izvoru, dok je muzičko slušanje fokusirano na sam zvuk (Gaver, 1993). Kada je reč o zvučnim pejzažima, Boteldoren naglašava da je u tom slučaju najznačajnije slušanje *usmereno, analitičko i deskriptivno* budući da je ono podstaknuto određenim impulsom, ali ne zanemaruje ni *celovito* slušanje budući da „dopušta organizmu da brže kreira mentalne predstave o svom okruženju i da na njega odreaguje“. Međutim, sve vrste slušanja se mogu smatrati delom istog iskustva (Botteldooren, 2016: 19–20).

Slušanje, budući da ne može biti prekinuto kao gledanje zatvaranjem očiju, u velikoj meri zavisi od pažnje koju slušalac usmerava ka određenom nadražaju. Tako se može reći da se zvučni događaji u okviru nekog akustičkog okruženja formiraju uz pomoć *selektivne pažnje* čime se stvara *auditivna scena* (polje) čijom *analizom* se dolazi do zvučnog pejzaža. Analiza auditivne scene se zasniva na „identifikaciji zvučnih objekata zasnovanoj na njihovim spektrottemporalnim osobenostima, što je naučen proces pri čemu se učenje temelji na višestrukome javljanju tih osobenosti“ (Botteldooren, 2016: 21). S tim u vezi se uočava da je pažnja važan element analize auditivne scene, te Boteldoren izdvaja različite vrste pažnje – *pažnju podstaknutu isticanjem*,

višečulnu pažnju, pažnju usmerenu ka lokaciji, voljnu pažnju i pažnju iz sećanja (Botteldooren, 2016: 22).

Pažnja podstaknuta *isticanjem* je najčešće izazvana fizičkim, akustičkim prominentnostima određenog zvuka, među kojima je na prvom mestu glasnoća, ali i oštrina, grubost i generalno neželjena zvučna svojstva. Međutim, pažnju mogu pobuditi i istaknuta simbolička svojstva, kao i prepoznavanje i bliskost sa zvukom, njegovom bojom, ritmom, periodičnošću itd. *Višečulna* pažnja je posledica slušanja u realnom okruženju (grad, park) nasuprot eksperimentalnom, konstruisanom (kao što je koncertna dvorana), budući da se slušalac oslanja na čitav čulni aparat kako bi strukturisao predstavu o tom okruženju.

Boteldorenova zapažanja upućuju na to da je čulo vida najčešći okidač slušanja, ali i druga čula mogu usmeriti slušalačku pažnju na objekte koji po svojim zvučnim karakteristikama ne izazivaju usmereno slušanje. On, tako, navodi da je pažnja usmerena ka *lokaciji* uslovljena osećajem razdaljine od izvora zvuka, te budući da je osećaj razdaljine zasnovan na glasnoći, ona je u izvesnom smislu suprotna od pažnje podstaknute isticanjem. Drugim rečima, odsustvo istaknutosti glasnoćom se opaža kao razdaljina od zvuka (npr. zvuk aviona na nebu ili grmljavine u daljini skreće pažnju na razdaljinu između slušaoca i izvora budući da se veoma glasan zvuk opaža kao tih). *Voljna* pažnja, odnosno, pažnja na osnovu *sećanja* se zasniva na prepoznavanju zvukova i njihovog značenja, analizi i tumačenju, odnosno pričanju priče zvukovima, za razliku od iznenađujućih zvukova koji privlače pažnju svojim isticanjem van očekivanog konteksta. Ona se zasniva na kompleksnom odnosu između očekivanja, procene i savladavanja koji utiču na to šta će izazvati slušalačku pažnju. Samim tim, sadejstvo ovih elemenata će rezultirati individualnim reakcijama te će pažnja različitih slušalaca biti usmerena na drugačije objekte

u zavisnosti od prethodnog iskustva iz kojeg proizlazi šta očekuje, kako procenjuje situaciju i kako savladava očekivane i iznenađujuće zvučne objekte (Botteldooren, 2016: 22–26).

S tim u vezi, Botteldooren navodi da su za slušanje veoma važni *predviđanje* i *procena* (Botteldooren, 2016: 29). Očekivani zvukovi rezultiraju pozitivnim osećanjima kao i estetskim zadovoljstvom, dok greška u predviđanju izaziva učenje i adaptaciju *predviđalačkog samopouzdanja*, što uslovljava reakciju. Predvidljivost se smatra prijatnom, ali ukoliko je nešto previše predvidljivo, može rezultirati kognitivnom dosadom i neopažanjem. *Procena* je manje impulsivan evaluacioni proces koji se zasniva na prethodnim iskustvima predviđanja i greške. Ona se može dovesti u vezu sa pozitivnim osećajem prilikom uspešnog predviđanja budući da se uspeh pripisuje zvučnom nadražaju kao njegovo svojstvo, iako ga on nema. Takođe, događaji koji su neočekivani ali se smatraju dobrodošlim ili bezopasnim mogu izazvati osećaj pozitivne procene. Primarna procena se tako odvija u odnosu na čovekovo blagostanje, te on u zavisnosti od toga da li je procena pozitivna ili negativna aktivira sekundarnu procenu, tj. suočavanje sa situacijom na osnovu koje reaguje prilagođavanjem ponašanja. Zvukovi koji podstiču željeno ponašanje ili ga ne sputavaju, smatraju se poželjnim čak iako su iznenadni, dok su oni koji slušaoca suočavaju sa potrebom da prilagodi ponašanje ili reakciju shvaćeni kao negativni (Botteldooren, 2016: 29–30).

U istraživanju koje je prethodilo pisanju ove knjige primenjeno je Trueksovo usmereno i celovito slušanje kako bi se najpre otpočelo sa stvaranjem kataloga zvukova grada, a zatim su tokom analize i opisa zvučnih pejzaža određivane auditivne scene u gradu na osnovu selektivne pažnje uperene ka pojedinačnim zvučnim pojavama. U tom smislu je nakon razmatranja više modusa snimanja odabrano audio-vizuelno

beleženje akustičkih okruženja budući da je najviše snimaka koji su napravljeni podstaknuti višечulnom pažnjom, tj. vizulenim nadražajima koji su usmerili i slušalačku pažnju. S obzirom na to da je u ovom radu reč o zvučnim pejzažima urbane sredine, pažnja usmerena ka lokaciji je bila primarni modus slušanja, dok je tokom analize aktivirana pažnja na osnovu sećanja i prepoznavanja zvukova.

Rezultat proučavanja zvučnih pejzaža

Na osnovu prethodnog razmatranja se može zaključiti da pored pažnje i procene, opažanje zvukova zavisi i od individualnog znanja o slušanju i prirodnih slušnih mogućnosti, ali i od izraženosti zvuka, emocija slušaoca i njegovog prethodnog iskustva, kao i od društvenih konvencija kojima je slušalac podređen u trenutku slušanja i lingvističkog konteksta u kojem ispoljava svoje slušalačko iskustvo. Boteldoren navodi da na značenje zvuka podjednako utiču trenutno stanje svesti i emocija slušalaca kao i sam zvučni stimulans. Značenje je najbliže povezano sa asocijativnom memorijom. Najpre se uspostavlja veza između zvuka i događaja koji ga izaziva, a zatim se angažuje simbolički nivo koji zvuk povezuje sa značenjem uslovljenim individualnim iskustvom i društvenim konvencijama (npr. automobilska sirena) (Botteldooren, 2016: 25–26). U vezi sa tim se ističe da je posebno značajno i jezičko okruženje u okviru kojeg se opisuje neki zvučni pejzaž budući da je značenje zvukova kada se iskazuje rečima ili drugim simbolima istovremeno određeno kako kontekstom slušanja tako i kontekstom u kojem se to značenje formuliše i iskazuje (Botteldooren, 2016: 26). Boteldoren ističe da „analitički opis zvučnih pejzaža uključuje inventarizaciju zvukova i izvora koji ih proizvode. Pored toga, sadrži opis zvučnih kvaliteta, značenja za određenu grupu ljudi i indikaciju saglasnosti, zasnovanu na definiciji konteksta koji generiše određena očekivanja“ (Botteldooren, 2016: 35).

Šafer, s druge strane, znatno slobodnije primećuje da se o zvukovima može govoriti ili se oni mogu nacrtati, ali da je u oba slučaja reč o deskriptivnim tehnikama. On ističe da „postoje tri sistema grafičke notacije: akustički koji predstavlja mehanička svojstva zvuka opisom na papiru ili na ekranu; fonetički pomoću kojeg se projektuje i analizira ljudski govor; i muzička notacija koja dozvoljava predstavljanje određenih zvukova koji poseduju muzička svojstva“ (Schafer, 1977: 123). Prema tome, može se prihvatiti da su „sve vizuelne predstave zvuka arbitrarne i zamišljene“ (Schafer, 1977: 127).

Zato Šafer preferira opis zvuka koji pored ranije pominjanih elemenata ovojnice sadrži i relativno *trajanje, frekvenciju i dinamiku, interne fluktuacije, masu i teksturu*. Masa se, prema Šaferovoj definiciji, odnosi na zvukove koji sadrže komplekse frekvencija, bez obzira na to da li je reč o tonovima ili klasterima. Ona se odnosi na širinu spektralnog opsega koji zvuk zauzima. *Tekstura* je posebna vrsta unutrašnjeg podrhtavanja zvuka koja ima regularni modulirajući efekt (tremolo ili vibrato). Šafer ističe da je *gest* ime koje se može dati određenom događaju, dok je tekstura generalizovani *agregat*, neprecizna anarhija konfliktnih akcija (Schafer, 1977: 159).

On, dalje, dodaje da je uopšteno gledano svaki znak reprezentacija fizičke realnosti. U našem slučaju se onda može razumeti da znak ne zvuči, već je indikacija nečega zvukom, dok je signal zvuk sa specifičnim značenjem. „Zvučni događaj je simboličan kada u nama izaziva emocije ili misli izvan svojih mehaničkih senzacija ili signalne funkcije, kada ima oreol ili reverberaciju koja zvoni kroz dublje slojeve psihe“ (Schafer, 1977: 169).

Može se uočiti da je ovim stavovima blisko i istraživanje semiotike zvučnih pejzaža Frederika Nilboa (Frederik Nielbo) koji zvučni pejzaž vidi kao pejzaž značenja/smisla (meaningscape,

eng.), ističući da su opažajne mogućnosti čoveka u direktnoj vezi sa značenjem koje za njega ima neki zvuk i reakcije na auditivni stimulans. On navodi da je „zvuk određen fizičkim svojstvima izvora zvuka, na primer, vrstom interakcije sa njim, veličinom, oblikom i materijalom od kojeg je napravljen. Takođe, zvuk je oblikovan refleksijama i apsorpcijama drugih objekata u okruženju. Informacija je, takoreći, otisnuta u zvuk i može služiti kao znak koji nosi značenje o zvučnom izvoru i okruženju. U tom smislu, morfofiziologija opažajnog sistema reflektuje ekološke i semiotičke niše na koje je neka vrsta adaptirana“ (Nielbo, 2015), što je u našem slučaju ljudska vrsta.

U tom smislu se može reći da prethodno opisani teorijski i analitički pristupi slušanju vode ka dizajnu zvučnog pejzaža koji se zasniva na viziji određene lokacije i zvuka koji se sa njom podudara. Boteldoren ističe da dizajner nastoji da zamisli i formuliše očekivanja trenutnih ili budućih korisnika određene lokacije. Zahtevi koji se postavljaju pred zvučni pejzaž navode na očekivanja da on treba da bude:

Pozadinski (backgrounded) – gde aktivnosti i ponašanje ne zahtevaju da se zvučni pejzaž opaža

Podržavajući – gde zvučni pejzaž pojačava iskustvo i efekat posete lokaciji

Fokusiran – zvučni pejzaž koji je tačka interesovanja sam za sebe. To može biti statična akustička skulptura ili dinamični, ali prijatni zvučni događaji pri čemu se prijatnost definiše kao podrška ili odsustvo smetnje bihevioralnim opcijama: „nakon što se ispune ovi ciljevi dizajna, može se pristupiti kompoziciji zvučnog pejzaža, pri čemu je najznačajnije usmeravanje pažnje posetioca i poznavanje značenja zvukova koji su integrisani u zvučni pejzaž“ (Botteldooren, 2016: 36).

Kako ovo istraživanje u osnovi sadrži ideju da se znanje o različitim zvučnim pejzažima stiže pored neposrednog prisustva i putem audio snimaka, verbalnih opisa i vizuelnih prikaza slušnog iskustva, pretpostavka je da zvučni pejzaž koji bi kreirao muzikolog sadrži specifičnosti koje su blisko povezane sa istraživanjem prirode zvuka i njegovog simboličkog konteksta. Iako je muzičko slušanje nasuprot slušanju naučnika drugih disciplina ili „običnih ljudi“, ciljano slušanje „zvuka kao takvog“ u idealizovanim uslovima, muzikološko slušanje odavno ne podrazumeva samo ovaj modus već pored njega uključuje i zvuk u širokoj ravni različitih konteksta, od akustičkih i fizičkih do simboličkih i metaforičkih. Samim tim, čini se da bi muzikolozi uz ostale naučnike koji se bave ovom oblašću iz svog ugla, mogli da daju značajne doprinose teoriji i praksi zvučnih pejzaža.

Na osnovu prethodnih zapažanja o poželjnim rezultatima zvučnih pejzaža su formulisani i očekivani ishodi ovog proučavanja te su doživljaji istraživača iskazani uz korišćenje audio-vizuelnih snimaka, kataloških opisa, opisa doživljaja i zapažanja, kao i grafičkih ilustracija koje upotpunjuju ili dodatno objašnjavaju određeni zvučni doživljaj.

Sonološke kompetencije muzikologa

Razume se da nije Šafer prvi primetio vezu između muzike i načina na koji je ustrojen svet u kojem je stvorena. On u svojoj knjizi upućuje na *Igru staklene bižuterije* Hermana Hesea (Hermann Hesse) koji navodno referira ka drevnom kineskom izvoru u kome se ističe da je „muzika dobro uređenog vremena mirna i vesela kao i njena vlast. Muzika promenljivog vremena je uzbuđena i agresivna, a njena vlast je pervertirana. Muzika propadajuće države je sentimentalna i tužna, a njena vlast je ranjiva“ (Schafer, 1977: 7). Šafer nastoji da ova zapažanja integriše u studije zvučnih pejzaža, sledstveno stavu da su oni zapravo muzika *orkestra univerzuma* iz koje se mogu uočiti uticaji politike i vlasti na zvučno okruženje, naročito ako je buka u pitanju, te se u njegov rad prenosi donekle ambivalentni stav prema zvučnom pejzažu kao polaznoj osnovi za kritiku društva. On može biti formulisan kao kompozicija, dakle umetničko delo, ali i kao naročita vrsta zvučnog dokumenta koji je objekt proučavanja različitih prirodnih i humanističkih disciplina i koji je prisutan u njihovim tekstovima kao izvor materijala za analizu i kao inicijator ličnog doživljaja određenog ambijenta i zvukova u njemu. U tom smislu, muzikološko bavljenje zvučnim pejzažima može imati policentričnu vizuru, s obzirom na to da se neki zvučni pejzaž može posmatrati kao delo, ali i kao izvor za proučavanje konteksta u kojem se muzika stvara i sluša, sve do nivoa uticaja politike i ekonomije na akustičko okruženje.

Ako se prihvati rasprostranjen stav da je muzika društvena delatnost i da je ona specifična artikulacija stavova o svetu, onda se njeno proučavanje ne može zaustaviti na kompoziciji

izvedenoj u idealizovanim uslovima, kao što to primećuje Trueks. Ti uslovi, koliko god bili savršeni, deo su šire slike koju čine željeni i neželjeni zvukovi, opaženi i ignorisani, te je proučavanje zvučnih pejzaža od strane muzikologa zapravo širenje objekta proučavanja na kontekst koji omogućava i određuje nastanak i recepciju neke muzike, ne samo neposredno, već i posredno, potencijalno. Drugim rečima, muzikolozi ne moraju proučavati samo zvučne pejzaže muzičkih ostvarenja, već mogu bilo koje akustičke ambijente tumačiti sa znanjem koje je zasnovano na pomenutim principima razumevanja muzike. Kao što pokazuje čuveno delo Džona Kejdža (John Cage) 4' 33" (1952) na primer, muzika se ne mora sastojati samo od zvukova koje proizvode muzičari na koncertu, već može uključivati i sve ostale zvukove koji se na taj način shvate.

S tim u vezi, Šafer primećuje da „opšte akustičko okruženje društva može biti razumevano kao indikator društvenih uslova koji ga proizvode i može nam reći puno o kretanjima i evoluciji tog društva“. On, takođe, zvučne pejzaže vidi kao način da se poboljšaju uslovi života i smatra da njihovo proučavanje treba da vodi tom cilju, naglašavajući da je „najrelevantnije iskustvo nekog zvuka neposredno i direktno svedočenje o tom zvuku koji se intimno poznaje“ (Schafer, 1977: 7).

Čini se da Šafer podržava muzikološke studije zvučnih pejzaža kada kaže da nam analiza nastanka i promene muzičkih stilova pokazuju da su ljudi kroz istoriju slušali drugačije. Poređenje različitih muzika i svetova u kojima nastaju omogućava uvid u to koji su elementi zvuka smatrani važnim a koji sekundarnim itd. Šafer je, zapravo, jedan od retkih proučavalaca ove teme u čijim tekstovima se direktno govori o kompetentnosti određene osobe da se bavi zvučnim pejzažima. On po uzoru na Ota Laskea (Otto Laske) koristi termin *sonološka kompetencija*,⁵ za čije sticanje predlaže

⁵ Oto Laske je takođe autor i koncepta muzičkog inženjeringa koji je bio vrlo značajan za razvoj elektroakustičke muzike i muzikologije (Milojkov-

određenu vrstu solfeđa (ili tehnike „čišćenja ušiju“, kako ih on naziva) gde se ustima i glasom oponašaju zvučni događaji i objekti kako bi se što bolje razumeli procesi u opažanju i svojstva nekog zvuka. U prilog tome on ističe da onomatopeje u različitim jezicima ukazuju na načine na koji se određeni zvukovi percipiraju u zajednicama koji njime govore, te zaključuje da je „utisak polovina opažanja, a druga polovina je izraz tog utiska“ (Schafer, 1977: 153). Sonološka kompetencija je u tom smislu shvaćena kao sposobnost opažanja zvukova, primanja utisaka i njihovog iskazivanja, odnosno upotrebe opaženih zvukova za dizajn zvučnog pejzaža (Schafer, 1977: 153). U ovom slučaju su analogije sa muzičkim obrazovanjem veoma upadljive, a muzikološki trening podrazumeva sticanje upravo veština upotrebe opaženih tonova i/ili zvukova – od vežbi iz kontrapunkta i harmonije, preko poznavanja muzičkih oblika i stilova, do semplova i sintetizovanih sonornosti elektroakustičke muzike – kao preduslova za sticanje uvida u šira društvena kretanja i njihove veze sa razvojem muzičkog života.

Kako Beri Trueks naglašava, „dezintegracija ukupnog zvučnog utiska na njegove sastavne parametre je veština koja, čini se, mora biti naučena; i dok je to verovatno ona koja je neophodna za akustički dizajn, zvučni pejzaž se ne može razumeti prosto kao katalog takvih parametara, čak iako je to moguće, već jedino kroz mentalno formirane reprezentacije koje funkcionišu kao osnova za memoriju, poređenje, grupisanje, varijacije i razumevanje“ (Schafer, 1977: 133). Čini se da muzikolog može uspešno da odgovori na ove zahteve, budući da u istoriji muzike postoje srodna shvatanja koja naglašavaju značaj ambijenta za formulisanje stvaralačkih ideja. U tom smislu je vrlo ilustrativan opis stohastičkog principa Janisa Ksenakisa (Iannis Xenakis) koji kaže:

ić, 2020: 100–104).

druge (misli na one van muzike, prim. M. M) staze vode ka istom stohastičkom raskršću – pre svega, prirodni događaji kao što je lupa kiše o tvrdu površinu ili pesma zrikavaca u letnjem polju. Ovi zvučni događaji su napravljeni od hiljada izolovanih zvukova; ovo mnoštvo zvukova, posmatrano u celini je novi zvučni događaj. Ovaj masovni događaj je artikulisan i formira plastični kalup vremena, koji u sebi sledi aleatoričke i stohastičke zakone. Ako neko želi da kreira veliku masu tačkastih tonova kao što su picikati gudača, on mora najpre znati ove matematičke zakone koji su, u svakom slučaju, ništa drugo do utegnuti i koncizni izraz lanaca logičkog rasuđivanja. Svako je posmatrao zvučni fenomen političkog okupljanja desetina ili stotina ljudi. Ljudska reka izvikuje slogane u uniformnom ritmu. Onda se sledeći slogan javi sa čela demonstracija; prostire se ka začelju, smenjujući prvi slogan. Talas promena tako prolazi sa čela ka repu. Žamor ispunjava grad a inhibirajuća sila glasa i ritma dostiže klimaks. To je događaj velike snage i lepote u svojoj nasilnosti. Zatim se dogodi susret sa neprijateljem. Savršeni ritam poslednjeg slogana se razbije u veliki klaster haotičnih uzvika, koji se takođe protežu ka začelju. Zamislite još i izveštaje o desetinama automatskih rafala i zviždanje metaka koji dodaju svoje tragove totalnom neredu. Masa se onda brzo razbeži i nakon zvučnog i vizuelnog pakla sledi detonirajući smiraj pun očajanja, prašine i smrti. Statistički zakoni ovih događaja, razdvojeni od svojih političkih ili moralnih konteksta su isti kao i oni kod zrikavaca ili kiše. To su zakoni prelaska iz savršenog reda u totalni nered na kontinuirani ili eksplozivni način. To su stohastički zakoni (Schafer, 1977: 159).

Kako je rezultat Ksenakisove zamisli muzika koja je do danas postala deo antologije ostvarenja XX veka, širenje fokusa

istraživanja na zvučne pojave van muzike može dovesti do boljeg razumevanja određenih kompozicionih strategija i postupaka, kao i načina na koje su shvaćeni od strane slušalaca u određenom istorijskom periodu, te kako je do njih došlo i da li je (i kako) akustičko okruženje kompozitora uticalo na formulisanje stvaralačkih svetonazora.

Tome u prilog idu i razmatranja Berija Trueksa iz ugla stvaraoca, o odnosu između (elektroakustičke) kompozicije i zvučnih pejzaža, u kojima uviđa da muzika može biti značajan deo zvučnih pejzaža, te da njeno stvaranje ili slušanje određuje i percepciju nekog akustičkog okruženja. Kako navodi, „tehnologija dozvoljava muzici da bude sve više uklopljena u medijsko okruženje kao roba čija je razmenska vrednost mnogo veća od upotrebne vrednosti. Muzika često funkcioniše kao surogat okruženje koje se umeće između nas i spoljašnjeg sveta, namećući neki odnos umesto da ga izražava. Muzika kao izraz ljudskog duha je zarobljena u borbi sa muzikom kao proizvodom korporativne kontrole“ (Truax, 1992: 374). Kako bi se kritički nastupilo prema negativnim pojavama u našoj zvučnoj svakodnevnici, neophodno je poznavati kakvi su bili zvučni pejzaži iz prošlosti. U tom smislu Trueks naglašava: „naši koncepti dizajna (zvučnih pejzaža) moraju biti utemeljeni u našem razumevanju prošlosti. Ona se ne može ponovo dostići, samo se može re-kreirati svesnim restrukturiranjem odnosa. Ali proces restrukturisanja može imati koristi od znanja o tome kako su zvučni pejzaži funkcionisali pre industrijalizacije i elektrifikacije, čak i ako ne možemo obnoviti te uslove“ (Truax, 1992: 376).

Trueks primećuje da muzika postaje sve više deo svakodnevice, te samim tim, njena zastupljenost progresivno utiče na doživljaje zvučnih pejzaža. U tom smislu je proučavanje muzike u svom akustičkom okruženju sve potrebnije, budući

da muzikolozi dele tu svakodnevicu sa ostalim slušaocima, te se može pretpostaviti da sve veća zastupljenost muzike u njoj ide u prilog muzikološkim sonornim kompetencijama. Trueksov tekst je pisan u vreme kada je još uvek tzv. vokmen (walkman, eng.) bio dominantni način da se muzika integriše u svakodnevno muzičko okruženje (takođe predmet pojedinačnih studija i istraživanja, kao što je Bull, 2016: 73–86). Međutim, današnja moda, naročito među mlađom populacijom da se zvučni sadržaj sa smartfona emituje javno, neretko pojačan preko dostupnih i rasprostranjenih *bluetooth* zvučnika, daje još više povoda da se muzikološka znanja uključe u proučavanje zvučnih pejzaža koji su sada ispresecani sonornim porukama, estetizovanim znakovima, zvučnim mimovima i inovativnim agresivnim načinima eksteriorizacije onoga što je tradicionalno bio lični doživljaj. Takva muzika se može tumačiti i kao sredstvo agresije, alat u arsenalu huligana, te ukazuje na direktnu vezu između tehnološkog razvoja i društvenih problema, koju, iz stvaralačke vizure uviđa i Trueks kada kaže da je „značajna u vezi sa kompozitorskom upotrebom tehnologije sposobnost da se promeni proces kompozicionog mišljenja, ne samo njegov rezultat“ (Truax, 1992: 375). Ova tvrdnja se može shvatiti kao tačna bilo da je reč o muzici koja se *pasivno* uklapa u svakodnevni ambijent, bilo da se odnosi na umetnička dela koja zahtevaju *aktivan* slušalački angažman.

Tako se i dalje može smatrati validnim Trueksovo zapažanje od pre više od tri decenije da muzika sve više postaje ambijent. Nasuprot njoj on vidi muziku za čije slušanje je potreban određeni angažman, aktivnost, onu koja se ne može slušati u pozadini. Za takvu muziku kaže da zavisi od ličnih motiva slušaoca, ali da je ona ta koja održava ideal o muzici kao ljudskoj aktivnosti (Truax, 1992: 385). U tom smislu, zadatak muzikologa bi bio da sagleda svojstva, razloge i načine

postojanja obeju ovih vrsta, budući da njihova funkcija ne zavisi samo od kompozicionih metoda i estetskog ishoda već i od reakcije na nju, te njenog odnosa prema akustičkom okruženju u kojem nastaje i u kojem se sluša.

Istorija proučavanja zvučnih pejzaža i muzika

Čini se da je najrasprostranjeniji stav u savremenoj literaturi da su proučavanja zvučnih pejzaža započela aktivnostima kompozitora i muzikologa Rejmonda Mareja Šafera sedamdesetih godina prošlog veka u Kanadi, kada je inicirao osnivanje *Projekta svetskog zvučnog pejzaža* (World Soundscape Project)⁶ i predložio objekt proučavanja kao i metodološke i teorijske osnove budućih istraživanja. Ipak, njegov pionirski rad je u značajnoj meri oslonjen na prethodne istraživačke prakse, naročito Majkla Sautvorta (Michael Southworth) u radu *Zvučno okruženje grada* (Southworth, 1967), kao i one koje su obavljali pročavaoci okupljeni oko Pjera Šefera i Grupe za muzička istraživanja (1953. godine kao Groupe de Recherche de Musique Concrète, od 1958. godine Groupe de Recherche Musicale; Milojković, 2020: 57–62).

Šafer ističe da je Sautvort bio prvi koji je upotrebio termin zvučni pejzaž za određenje doživljaja urbanog akustičkog okruženja sa ciljevima koji se u značajnoj meri podudaraju sa njegovim:

- 1) da analizira opazajni oblik zvučnog pejzaža kako bi razvio tehnike i jezik kojim bi mogao da ga zabeleži (glavna pažnja je posvećena tipovima i kvalitetima

⁶ <https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>

zvukova, njihovoj prostornoj distribuciji, nivoima do kojih utiču na okruženje, promenama u zvučnom pejzažu tokom vremena i interakcijama između zvuka, vidljivih aktivnosti i prostornih oblika);

2) da analizira odlike zvučnih pejzaža onako kako ih ljudi opažaju;

3) da istraži mogućnosti i značaj zvučnog dizajna gradova i uspostavi kriterijume takvog dizajna (Southworth, 1967: 2).

Kako je već prvi Sautvortov cilj bio razvoj tehnika beleženja, odnosno snimanja rezultata svojih istraživanja, ne iznenađuje kad Semjuels (David Samuels) sa saradnicima navodi da se može uočiti da je razvoj uređaja za snimanje i reprodukciju zvuka generalno podstakao istraživanja zvučnih ambijenata, fizičkih svojstava zvuka, načina na koje se on opaža i na koje se može koristiti u medijima, u muzici i ostalim umetnostima (Samuels, 2010: 330). Međutim, interesovanje muzičara za inkorporiranje nemuzičkih zvukova u svoja dela, znatno je starije od tehnologije snimanja zvuka, a u zavisnosti od shvatanja se može pratiti do sve od 17. veka, a u nekim slučajevima i pre toga. Čuveni primeri takve prakse su ciklus koncerata *Godišnja doba* (1718–1720) Antonija Vivaldija (Antonio Vivaldi), tzv. „programski komadi“ i svite Fransoa Kuprena (François Couperin) ili nešto kasnija *Muzička vožnja sankama* (1755) Leopolda Mocarta (Leopold Mozart), te njemu pripisana *Simfonija igračkaka* (oko 1760) čiji pravi autor do danas nije pouzdano utvrđen, da navedemo samo one najpoznatije. U izvesnom smislu, madrigalizmi, tonsko slikanje i onomatopeje kao kompozicione tehnike daju povoda da se posmatraju kao veza muzičara sa svojim akustičkim okruženjem ispoljena kroz umetničko delo. Brojne karakterne simfonije 18. veka takođe svedoče o ovoj praksi, a

popularnost nekih od njih daje povoda da ih se posmatra kao žanr, poput „lovačkih simfonija“, „ratnih ili vojničkih simfonija“, i naročito pastoralnih ostvarenja, gde je verovatno dovoljno setiti se Betovenove (Ludwig van Beethoven) *Šeste simfonije* (1808) ili *Velingtonovog marša* (1813), originalno napisanog za automatski mehanički instrument panharmonikon (Will, 2002: 156–187).

Inspiracija prirodom u muzici 19. veka je, uz ideju o „programnosti“ muzike još bliže povezala kompoziciono stvaralaštvo sa akustičkim ambijentom prirode, bilo kao izraz otuđenosti u Šumanovim (Robert Schumann) programskim minijaturama, kao refleksija o putovanju u Berliozovom (Hector Berlioz) *Haroldu u Italiji* (1834) ili kao politički čin iskazan muzikom kao u Smetaninom (Bedřich Smetana) ciklusu *Moja domovina* (1879) ili, donekle, i u Mokranjčevim *Rukovetima*. S druge strane, opise urbanih pejzaža izraženih muzikom možemo uočiti na primer u *Suveniru iz Firence* (1890) Petra Iljiča Čajkovskog (Пётр Ильич Чайковский), *Suveniru iz Moskve* (1882) Henrija Vjenjavskog (Henri Wieniawski), *Suveniru iz Beča* (1838) Klare Šuman (Clara Schumann), *Sećanjima na jedno veče u Berlinu* (1830) Fernanda Sora (Fernando Sor) ili *Uspomenama na Alhambru* (1896) Franciska Tarege (Francisco Tárrega), kao i veoma zanimljivoj *Drugoj simfoniji* (1914) Ralfa Vona Vilijimsa (Ralf Vaughan Williams) u kojoj je autor na direktniji način od svojih prethodnika nastojao da dočara muzikom ambijent određenih londonskih četvrti.

Međutim, nesporno je da otkriće fonografa, mikrofona i posledično ostale opreme za snimanje znatno transformiše odnos između kompozitora i akustičkog okruženja. Luiđi Rusolo (Luigi Russolo) je nagovestio da će XX vek biti vek buke svojim intonarumorigumima, uređajima za pravljenje buke različitog kvaliteta koja je opažana kao muzika. Rusolov postupak deluje u

ovom kontekstu kao „Kejdž u ogledalu“. Naime, dok će Kejdž u 4' 33" nastojati da vremenski i prostorno uokviri slučajne šumove koji će biti percipirani kao sadržaj muzičkog dela, Rusolo kreira uređaj koji će akustički omeđiti prostor-vreme šumova koji se slušaju kao muzika, a koji dominiraju tim okvirom, tako da „tišina“ nije potrebna za njihovo opažanje. Naprotiv, oni svojim intenzitetom i često monotonom ujednačenošću „osvajaju“ i nasilno preuzimaju akustičko okruženje u kojem se više ništa drugo ne čuje od njih. Delo može trajati u nedogled budući da uređaji sami rade, nije im potreban operater, a prostire se onoliko dokle zvuk dopire. Rusolo je buku, tj. šum, kao nusproizvod tehnologije – industrijske, saobraćajne ili snimateljske – već na samom početku razvoja snimateljskih mogućnosti izdvojio kao gradivni materijal muzike ogromne snage i zastrašujućih potencijala, kada ta buka iz udobnih koncertnih prostora dođe u našu svakodnevicu, što je proces koji se i dalje intenzivira, više od 100 godina kasnije.

U tom smislu je značajno pomenuti i simfonijsko ostvarenje pod nazivom *Zavod, muzika mašina* (1926) Aleksandra Mosolova (Алексаандр Васильевич Мосолов) u kojem je, takođe pretežno muzičkim sredstvima uz dodatak zvučnih objekata poput čeličnih listova, dočaran zvuk i ambijent rada jedne, u značajnoj meri idealizovane fabrike.

Tako se u Evropi još dvadesetih i tridesetih godina XX veka javljaju eksperimenti sa optičkim filmskim snimačima pomoću kojih su autori poput Valtera Rutmana (Walter Ruttmann) u Berlinu nastojali da zabeleže zvukove okruženja sa ciljem da ih proučavaju i dalje instrumentalizuju. O tome svedoči Rutmanova kompozicija realizovana montažom pod nazivom *Weekend* (1930). Na njegove eksperimente se hronološki nadovezuju nastojanja sa snimačem na magnetnu žicu Halima El Daba (Halim El Dabh) u Kairskom radiju koji je dalje unapredio

metode rada sa snimljenim zvukom, kao i načine njegove upotrebe. Kompozitori Paul Hindemith (Paul Hindemith) i Ernst Toch (Ernst Toch) su tridesetih godina u Nemačkoj nastojali da intervencijama u gramofonsku ploču kreiraju naročite zvučne instalacije ili ambijente u kojima su snimljeni zvukovi modifikovani i ponavljani u lupu ili sekvenci, uz druge slične eksperimente.

Pored Šeferovog kataloga zvučnih objekata koji je svakako istorijski najznačajniji poduhvat sistematizacije i klasifikacije snimljenih zvukova, ne bi bilo pravedno izostaviti i srodan projekat Žan-Kloda Risea (Jean-Claude Risset) načinjen u Bel laboratorijama u SAD sa ciljem ne samo da zabeleži i obradi željene zvukove, već i da se oni digitalnim sredstvima rekreiraju i pomoću njih generišu novi zvukovi, a koji je rezultirao čuvenim *Uvodnim katalogom kompjuterski sintetizovanih zvukova* (Risset, 1969; Milojković, 2020: 143–146).

Džonu Kejdžu pripada naročito istaknuto mesto u istoriji proučavanja zvučnih pejzaža iz više razloga. Najčešće pominjani je onaj vezan za srodnost između koncepcije njegove kompozicije 4' 33'' sa shvatanjem zvučnog pejzaža kao vremenski i prostorno omeđene lokacije kojom se prostiru zvukovi koje proizvode oni koji taj prostor ispunjavaju, svesni ili ne da su deo kompozicije/ zvučnog pejzaža. Uz ovo objašnjenje se najčešće napominje da je Kejdž inspiraciju za ovo delo dobio tokom boravka u „gluvoj sobi“ (anechoic chamber) na Univerzitetu Harvard u kojoj je i pored savršene zvučne izolacije i dalje mogao da čuje dva zvuka – svoj krvotok i nervni sistem (Stain, 2004). Međutim, Kajl Gen (Kyle Gann) i youtuber VWestlife navode drugi mogući uticaj na Kejdža i njegovu „tišinu“ (Gann, 2010: 160).

Naime, sa porastom produkcije popularne muzike u Americi i naročito njenog načina distribucije u džuboksima (nakon pojave ploča na 45 obrtaja) namenjenim, pre svega,

tinejdžerima i mladima ograničene platežne moći, ovi uređaji za javnu reprodukciju muzike su postali važan aspekt zvučnih pejzaža, naročito zatvorenih prostora koji do tada nisu bili ispunjeni mehanički reprodukovanom muzikom. Budući da nisu svi posetioци takvih prostora imali isti muzički ukus, vlasnici džuboksa su nastojali da omoguće najširi mogući izbor svojim mušterijama. Među njima je bilo i onih koji prosto nisu želeli nikakav zvuk da dolazi iz džuboksa, te je i za njih postojalo rešenje – ploča na kojoj je bila snimljena tišina. Ona je zapravo bila izdanje Kejdžove kompozicije nastalo pre nego što je on proglasio svojim delom. Ove ploče sa tišinom su se od ostalih ploča razlikovale jedino po svom sadržaju, tačnije njegovom odsustvu. Inače su po ostalim parametrima morale biti jednake sa drugim pločama da bi funkcionisale u mašini. Tako, one imaju brazde, samim tim i trajanje koje je bilo oko 3 minuta za ploče na 78 obrtaja i nešto duže za one na 45, i za to vreme posetilac koji želi tišinu je mogao da uživa u žamoru ostalih gostiju, osoblja, zvukova iz kuhinje i verovatno glasnom i neprijatnom negodovanju grupe nezadovoljnih tinejdžera.

Producentske kuće nisu bile naklonjene ovoj pojavi zbog toga što od tih ploča nisu mogli imati nikakvu zaradu za reprodukovanje (autorske tantijeme), osim one koja bi ostajala u džuboksima.

Ovaj primer vrlo slikovito ilustruje uticaj snimljenog zvuka na studije zvučnih pejzaža jer zapravo dokumentuje praksu koja će tek godinama kasnije da postane teoretizovana i široko prihvaćena među istraživačima. Zaista, gost koji bi se odlučio da pusti ploču sa tišinom u takvom ambijentu je nesvesno kreirao jedan zvučni pejzaž, želeći da modifikuje svoje zvučno okruženje u skladu sa ličnim afinitetima i očekivanjima. On je konstruisao jednu viziju određene lokacije i upotrebio tehnološka sredstva da istakne pojedine zvukove, koje smatra poželjnim, a da

zakloni one nepoželjne. Takođe, iskoristio je zvučne alate da utiče na svoju dobrobit. U izvesnom smislu se može opravdati pretpostavka da je u ovom slučaju reč i o estetski motivisanoj odluci, budući da su singlice sa tišinom očitobile namenjene starijoj populaciji kao sredstvo za kontrolu mlađe autoritetom tišine. Ako je singlica pop muzike nudila primamljivu iluziju zavodljivim melodijama i lepim izvođačima, ploča sa tišinom je vraćala prisutne u „zvučnu realnost“ odraslih, otrežnjujuće „kanone i fuge“ trenutaka predaha onih bolje plaćenih sa fizički lakšim poslovima koje služe oni lošije plaćeni za teži fizički napor.

Takođe, ove ploče se mogu shvatiti kao još jedan u viševekovnom nizu pokušaja uspostavljanja kontrole nad zvučnim i naročito muzičkim preferencijama jedne društvene grupe nad drugom – odraslih nad mladima.

Primer sa tihim pločama takođe od Kejdža logično vodi ka Šaferu. Njegovi kritičari mu zameraju romantizam u shvatanju zvučnih pejzaža (Samuels, 2010: 331), budući da se u shvatanju zvuka koje je formulisao može naslutiti upravo ljubitelj ploča sa tišinom, s obzirom na veoma izražen stav o tome koje zvukove smatra poželjnim a koje ne, na osnovu svoje utopijske vizije idealnog zvučnog ambijenta (sa *hi-fi* nasuprot *lo-fi* zvukima). Međutim, kako se pokazalo, Šaferova određenja zvučnog pejzaža su i dalje u osnovi savremenih modifikacija značenja ovog termina. On navodi da studije zvučnih pejzaža postavljaju pitanje odnosa između čoveka i zvukova u njegovom okruženju i šta se dešava kad se ti zvukovi promene (Schafer, 1977: 3–4). Šafer, dakle, tretira svet kao makrokosmičku muzičku kompoziciju, pozivajući se na Kejdžovu izjavu da su „muzika zvukovi, zvukovi oko nas bez obzira na to da li smo u ili van koncertne dvorane“, dodajući da „danas svi zvukovi pripadaju kontinuiranom polju mogućnosti koje se nalazi u okvirima

obuhvata muzike. Novi orkestar je sonorni univerzum. A, muzičari, svako i sve što zvuči“ (Schafer, 1977: 5).

U težnjama za istorijskim utemeljenjem svoje teorije, Šafer poseže za izvorima čak iz antičkog doba, uviđajući da je muzika od tih vremena bila, između ostalog, izraz nastojanja da se čovek uskladi sa svojim okruženjem. On izdvaja dve struje u razvoju antičke muzike na osnovu dva mita o njenom nastanku. Prema prvom, apolonijska muzika je izvođena na liri, eksternom zvučnom objektu, samim tim je opisna, epska, zasnovana na kontemplacijama o univerzumu, „poslata od bogova da nas podsete na harmoniju sveta“ (Schafer, 1977: 6). Ona je zapisiva, matematička, povezana sa transcendentalnim vizijama utopije i harmonije sfera, na posletku – šenbergijanska, njeni metodi izražavanja su zasnovani na teorijama o brojevima i nastoji da harmonizuje svet pomoću akustičkog dizajna, od enterijera crkava do proračuna snage za ozvučenje stadiona. Nasuprot njoj je dionizijska muzika, njen simbol je aulos, ekspresija daha, simbola života i ljudskosti. Iracionalna i subjektivna, ona se zasniva na fluktuacijama tempa, dinamičkim senčenjima, tonskoj boji, te nju Šafer vidi kao muziku opere, bel kanta i Bahovih (Johann Sebastian Bach) pasija, drugim rečima, muzika javne i artikulisane predstave izraza (ekspresije), ili kako je Šafer određuje, „muzika kao potraga za harmonizujućim uticajem zvukova u svetu oko nas“ (Schafer, 1977: 6). Ovu teoriju je demonstrirao u svojoj čuvenoj studiji obuhvatajući prirodne zvučne pejzaže, ruralne zvučne pejzaže, prelazak sa ruralnih na urbane, kao i zvučne pejzaže industrijske i elektronske revolucije. Njegova studija uključuje različite vrste prirodnih zvukova (vetar, vodu, ptice itd.), *društvene* zvukove (vreme, dan, noć, ulica, posao), zvukove izuma iz 18. i 19. veka, *šizofone* zvukove, zvuk radija, muzike, koncertnih dvorana, kancelarija, fabrika i ljudskih interakcija.

Podsticaj za ovako inkluzivni pogled na stvaranje muzike sonornog univerzuma Šaferu je pružio još jedan Šeferov saradnik i jedan od suosnivača Grupe za muzička istraživanja, Lik Ferari (Luc Ferrari) koji je svoje ostvarenje *Presque rien No. 1 – Le Lever du jour au bord de la mer* (1970) realizovao tako što je snimao zvukove prirode i okruženja tokom boravka na odmoru na jugoslovenskom primorju. Snimke je kasnije obradio i od njih sačinio dvadesetominutnu kompoziciju – zvučni pejzaž u kome je stvaralačkim elektroakustičkim sredstvima kreirao izraz svog doživljaja o lokaciji na kojoj su zvukovi zabeleženi kao i o zvučnim objektima izolovanim iz zabeleženog akustičkog okruženja. Ferari je nakon ovog dela nastavio da razvija upotrebu zvukova zvučnih pejzaža kao sredstva muzičkog izraza.

Uticaj kompozitorskog stvaralaštva Berija Trueksa na studije zvučnih pejzaža se najdirektnije ogleda u njegovom svojevrsnom autopoeitičkom napisu *Elektroakustička muzika – unutrašnji i spoljašnji svet* iz 1992. godine u kojem je, kao jedan od retkih stvaralaca koji je od početka sa Šaferom bio uključen u formiranje proučavanja zvučnih pejzaža, iskazao svoje viđenje odnosa između muzike i njenog akustičkog okruženja (Truax, 1992: 374–398), o čemu je već bilo reči u vezi sa muzikološkim kompetencijama. Međutim, značajno je pomenuti da je više njegovih kompozicija nastalo u odnosu na teorije o zvučnim pejzažima i to kao nastojanja da se kompjuterskim sredstvima izazovu ili simuliraju doživljaji koji su inače povezani sa načinima na koje se opažaju zvukovi u akustičkom okruženju, pod snažnim uticajem Janisa Ksenakisa.

U tu svrhu Trueks je koristio granularnu sintezu, kao na primer u svojim kompozicijama *Riverrun* (1986), *The Wings of Nike* (1987), i *Tongues of Angels* (1988). Njegova upotreba granularne sinteze najčešće rezultira zvučnim teksturama nalik onima koje nastaju u prirodi, a koje sam autor opisuje naturalnim

metaforama – „reka zvuka“, „zvučni granulati“, „mehurići zvuka“, „oblaci zvuka“ itd (Truax, 1986).

Srodna, nešto kasnije nastala ideja o korišćenju digitalne tehnologije kako bi se algoritamski oponašali prirodni procesi u kompoziciji ili instalaciji prisutna je u softveru *fLOW*⁷ (1998) kojeg je austrijski kompozitor Karlheinz Essl (Karlheinz Essl) odredio kao generator zvučnog pejzaža ambijenta (Essl, 2023). Kako autor navodi, softver „generiše stalno menjajući zvučni pejzaž bez ponavljanja u realnom vremenu koji ispunjava prostor preplavljujućim zvukovima koji podsećaju – metaforično – na tembrove vode, vatre, zemlje i vazduha. Ovaj generator zvučnih pejzaža ambijenta se sam prilagođava različitim parametrima i kontrolerima koji su predstavljeni u realnom vremenu na ekranu“ (Essl, 2023).

Jedan od značajnijih uticaja na studije zvučnih pejzaža je i koncept „dubokog slušanja“ kompozitorke Polin Oliveros (Pauline Oliveros), koji se, iako nastao u vezi sa muzikom, odnosi na široko polje opažanja zvučnih stimulansa, meditacije i nastojanja da se postigne skladan odnos između čoveka i njegovog okruženja. Ideju je ova autorka prema sopstvenim rečima razvijala od kada je nabavila prvi magnetofon 1953. godine, a može se reći da je kao zaokružena i razvijena umetnička praksa definisana *Zvučnim meditacijama* iz 1970. godine (CDL, 2021). Međutim, Oliveros je „duboko slušanje“ ustanovila kao celoživotnu praksu, čiji razvoj i dalje traje. Kako se ističe na internet prezentaciji *Centra za duboko slušanje*⁸ u osnovi ove ideje je „istraživanje razlika između nevoljne prirode opažanja (hearing, eng.) i svesne prirode slušanja (listening, eng.). Praksa uključuje telesne vežbe (bodywork, eng.), zvučne meditacije i interaktivna izvođenja, kao i slušanje zvukova svakodnevnog života,

⁷ <https://www.essl.at/works/flow/download.html>

⁸ <https://www.deeplisting.rpi.edu/>

prirode, sopstvenih misli, mašte i snova. Ona neguje povišenu svest o zvučnom okruženju, eksternom i internom, promoviše eksperimente, improvizaciju, saradnju, igru (playfulness, eng.) i druge kreativne veštine vitalne za lični i zajednički razvoj“ (CDL, 2021).

Kanako Čikami (Konako Chikami) ukazuje na to da u stvaralaštvu japanskih kompozitora, naročito Torua Takemicua (Toru Takemitsu) i Keiko Abe (Keiko Abe) postoji specifično shvatanje odnosa između muzike i njenog akustičkog okruženja koje je povezano sa tradicionalnim konceptima iz japanske istorije umetnosti i filozofije. Naime, Čikami ističe da je za Takemicuovo shvatanje „potoka zvuka“ koji obuhvata muziku zajedno sa svim ostalim zvukovima koji se javljaju zajedno sa njom, potiče od interesovanja za „sawari“, termin kojim se opisuju kompleksni i šumoviti tembri tradicionalnih instrumenata poput šamizena, bive i šakuhačija (Chikami, 2021: 50–51). „Sawari“ se odnosi na spoj između određene visine note i svih nečistoća i šumova koji se sa njom javljaju kao posledica konstrukcije instrumenta i načina njegovog sviranja. Kako ističe Takemitsu: „japanska muzika uvažava kvalitet zvuka više nego melodiju. Inkluzija prirodne buke (šumova) u muziku, kao što su zvukovi zrikavaca, simbolizuje razvoj japanskog oduševljenja kompleksnim zvukovima“, te Japanci, kako ističe, „nalaze više smisla u slušanju unutrašnjih kvaliteta zvukova, od slušanja zvukova kao sredstva izraza“ (Chikami, 2021: 55). Pored toga, Čikami navodi da je „većina japanske muzike kroz istoriju pokazala osetljivost prema kvalitetu zvuka i naročito izrazu koji podseća na prirodne zvukove“ (Chikami, 2021: 55). U tom smislu, Takemicuov ciklus kompozicija pod nazivom *Waterscape* ispoljava autorovo shvatanje zvukova vode i prirode, kao i njihovo mesto među izražajnim sredstvima savremene muzike. Zanimljivo je pomenuti da je treće delo u ovom ciklusu *Rain Tree*

Sketch II (1992) posvećeno Olivijeu Mesijanu (Olivier Messiaen), autoru *Kataloga ptica* (1956) koji je veoma značajan iz aspekta uvođenja zvukova prirode u muzička ostvarenja (Milojković, 2020: 41).

Iako se ističe kao naročito značajan i za Takemicu, Čikami navodi da je drevni japanski koncept *ma* suštinski važan za razumevanje stvaralaštva marimbistkinje i kompozitorke Keiko Abe. *Ma* je pojam koji se u različitim kontekstima različito prevodi, te ga Čikami uopšteno tumači kao „energiju koja se pojavljuje iz tišine“ (Chikami, 2021: 82), dok je u slikarstvu i na filmu to „negativni prostor“, značaj praznog dela slike koji je jednak sa onim na kojem je nešto prisutno (Iimura, 2002). U slučaju Abe, *ma* se razume kao potencijalna energija iz tišine koja prethodi nastupu tona: „jedan ton postoji u tišini koja prethodi njegovom javljanju, dok su sledeći u tišini između tonova“ (Chikami, 2021: 89). Izvođač 'hvata' zvuk iz buke koja ga okružuje i pretvara ga u ton: „drugim rečima, ova *ma* energija – deo univerzalne energije života – već postoji u vazduhu i izvođač se mora povezati sa *ma* da bi izveo dragoceni prvi ton“ (Chikami, 2021: 90). Prema tome, sva muzika je već sadržana u buci ambijenta, a zadatak muzičara je da je iz njega ekstrahuje i artikuliše kao muzički tok, ne izolujući je, pritom, od tih zvukova, već ih predstavljajući kao celinu. U tom smislu se izvođačka ili kompozitorska intervencija u zvukove akustičkog ambijenta vidi samo kao usmeravanje pažnje upotrebom naročitih instrumenata na aspekte zvučnosti koji već postoje u sonornom svetu koji nas okružuje. Tako je *ma*, kako je opisan u vezi sa stvaralaštvom Keiko Abe, veoma srodan *dubokom slušanju* Polin Oliveros s obzirom na to da je muzika samo usmerenje slušalačke pažnje na neki aspekt zvuka koji inače ne bi bilo moguće opaziti uobičajenim, svakodnevnim slušanjem. Još jedna sličnost je isticanje značaja meditacije kako za *ma*

tako i za *duboko slušanje* koja se može razumeti kao osobeni način sticanja sonoloških kompetencija za ovu naročitu vrstu slušanja zvučnih pojava i pejzaža.

Takođe se može primetiti dosta sličnosti između ovih koncepata i Šaferove koncepcije zvučnih pejzaža. Gotovo svi ističu značaj blagostanja kao ishoda proučavanja, kao i naglasak na proučavanju i razvijanju tehnika slušanja. Međutim, ideja Oliveros iz akademske teorije preteže u filozofiju i praksu svakodnevice, te je i po težnji da se zvučno okruženje prilagodi i transformiše takođe srodna Šaferovoj. Međutim, čini se da ciljevi nisu sasvim isti. Šafer je isticao pre svega udruživanje proučavalaca, akademskih istraživača, umetnika i muzičara kako bi se svest o zvučnim pejzažima unapredila i proširila, a zvučno okruženje promenilo, dok je teorija Oliveros stekla sledbenike koji podsećaju na kult u kojem se praktikuje čitav niz životnih aktivnosti nalik na religijske rituale koji se, na posletku isto kao i kod Šaferovog centra, sprovode kako bi se uticalo na društvene procese i pitanja identiteta, roda, okoline i politike.

Pored pomenutih autora postoji nemali broj stvaralaca koji su u različitom obimu i sa različitim idejama nastavili da razvijaju ideje zvučnih pejzaža kao element stvaralačke poetike, te se može reći da je ovo polje do danas postalo etabliran i kontinuirano prisutan segment elektroakustičkog muzičkog stvaralaštva.

Kada je reč o novosadskim autorima koji su u svoje stvaralaštvo uvrstili i zvukove okruženja, značajno je pomenuti Ernea Kiralja (Ernő Király), kompozitora koji se bavio etnomuzikološkim istraživanjima i bio zaposlen u RTV, te je obavljajući poslove reportera i istraživača često bio u prilici da snima i proučava zabeležene zvukove sa neke lokacije (Baštić, 2021: 133–158). Kiralj je svoju stvaralačku koncepciju zasnovao na spoju zvukova mašina i narodne muzike (Milojković, 2021:

121–122). Kako je isticao, ideju je dobio još kao dečak dok se igrao u šivaćoj mašini za kojom je njegova majka radila i radeći pevala narodne pesme (Kunkel, 2021: 103). Spoj zvuka mašine preko kojeg se čula folklorna melodija je veoma zanimljiv iz ugla gledanja Berija Trueksa budući da je reč o muzičkom elementu koji je shvaćen kao celina sa svojim nemuzičkim okruženjem i tako unet u delo te postao podložan kompozitorovim intervencijama. Kiralj je zajedno sa Oskarom Pandijem i Rudolfom Bručijem 1976. godine realizovao i dokumentarno-igrani film pod nazivom *Stare žice – novi zvuci* o svom stvaralaštvu u kojem posebno naglasio značaj mašinskih zvukova za shvatanje muzike, a taj je segment uneo i u svoje poduhvate na polju dizajna instrumenata. U njegovim kompozicijama u koje je uključena magnetofonska traka, kao što su *Spiral* (1976) i *Crno-belo* (1986) osnova dramaturgije je „igra tonova, kao tame i svetlosti i to u jednom zvučnom ambijentu fabričkih mašina, zvukova klastera itd. prethodno snimljenih na magnetofonsku traku“ (Veselinović-Hofman, 2000: 136; Milojković, 2017: 152).

Rudolf Bruči u svojoj kompoziciji *Ptice* (1974) za traku i kamerni ansambl takođe unosi zvukove ambijenta u muzičko delo i to upravo kao vrstu „zvučnih kulisa“, ambijentalnih zvukova koji instrumentalni segment kompozicije „uokviruju“ i usmeravaju slušalačku pažnju (Milojković, 2021b: 116–132). Mitar Subotić je pod pseudonimom Rex Ilusivii objavio kompoziciju pod nazivom *Thanx Mr. Rorschach – ambijenti na muziku Erika Satija* (1987) koja je sačinjena od „delikatne teksture malih zvukova folklornog i nemuzičkog porekla, preko koje se javljaju delovi snimka kompozicije poznatog francuskog autora“ (Milojković, 2017: 155).

Donekle srodan način upotrebe snimljenih zvukova, ali ovoga puta iz gradskog okruženja može se uočiti u kompoziciji *Urban music* (1986) Stevana Kovača Tikmajera u kojoj je autor

koristio zvukove zabeležene na „Sanyo vokmenu“ tokom 1986. godine u Novom Sadu (Milojković, 2017: 154). Slavko Šuklar se takođe oprobao u dizajnu zvučnih pejzaža u svom ostvarenju *Sound landscape* (1990) koje je predstavljeno na izložbi *Kompjuterska umetnost* 1991. godine u Beogradu (Milojković, 2017: 154).

Kada se ima u vidu odnos muzičkog stvaralaštva i upotrebe zvukova svakodnevice, kako kod inostranih tako i kod domaćih autora, može se reći da studije zvučnih pejzaža iz ugla muzikologa imaju široku bazu praksi i ideja iz muzičke prošlosti na koje se mogu osloniti pri opažanju zvučnog sadržaja, a naročito u vezi sa njegovom kontekstualizacijom i daljom problematizacijom.

Veze studija zvučnih pejzaža sa naučnom produkcijom u Srbiji

Iako je ranije konstatovano da studije zvučnih pejzaža nisu bile često u fokusu naših muzikologa i pisaca o muzici, naučnici iz drugih disciplina su povremeno posvećivali pažnju ovom problemu. Čini se da su napisi o zvuku iz medicinskih nauka najviše uticali na oblikovanje svesti naučne zajednice o akustičkom okruženju. Međutim, većina napisa na ovu temu polazi od pretpostavki o štetnosti buke i svoja istraživanja temelji na ispitivanju i rešenju problema prouzrokovanih bukom. Ona je u većini napisa shvaćena kao negativna pojava, tj. zagađivač i to najčešće na osnovu svoje glasnoće, što je fenomen koji primećuje i Šafer. U daljem tekstu će najpre biti sagledani napisi iz periodičnih publikacija koji se odnose na zvukove (najčešće buku) u Novom Sadu, a zatim će biti sačinjen pregled naučnih publikacija kojima je ova tematika u fokusu.

Jedan od najranijih napisa na temu buke urbane sredine i njenog uticaja na zdravlje ljudi u Novom Sadu objavljen je u novinama *Zastava* 1924. godine. U njemu se navodi da: „larma utiče na zamaranje duha i tela“, ali da se

o tome malo zna izvan krugova stručnih lekara i fiziologa. U današnjem nesrazmerno razvijenom industrijskom svetu larma je neminovan pratilac skoro u svakom poslu: po fabrikama, štamparijama, uredima sa pisaćim mašinama, najzad, nenasna ulična huka po svim većim gradovima. Ljudi koji svakodnevno rade u takvim mestima postepeno se toliko naviknu na larmu da je retko kad primećuju u svom poslu. Ali

posledice koje ona ostavlja za sobom zapažaju se ranije ili kasnije u životu. [...] U novije doba čine se pokušaji da se gradska larma bar donekle umanji, kad već nije moguće da se sasvim izbegne. Opštinske uprave, po preporuci svojih inženjera i lekara, nastojavaju da zamene ulične tramvaje podzemnim željeznicama, da asfaltiraju ulice, i zabrane teretni saobraćaj u blizini bolnica, škola i biblioteka. Po uredima se obične pisane mašine zamenjuju takozvanim 'tihim'. Ali sve su to samo pokušaji jer stvarno umanjivanje larme i ulične buke je još daleko od onoga što se u istini želi (*Zastava*, 1926: 4).

Pored ovog teksta, u srpskoj međuratnoj periodici se može pronaći još nekoliko značajnih napisa o gradskoj buci sličnih ovom, pretežno uopštenih, bez referisanja ka određenom gradu ili izvoru buke. Tako se veoma srodan napis može pronaći i u beogradskoj *Pravdi* od 4. 11. 1932. godine u kojem se ističe da su naučnici:

utvrdili da velikovaroška larma neobično štetno utiče na stanovnike varoši i u mnogome doprinosi širenju nervoze među radništvom i ostalim stanovništvom. [...] Ceo život u velikoj varoši danas je uređen tako da se larma iz dana u dan povećava. Toj larmi umnogome doprinosi i huka automobilskih motora, naročito motocikla, kao i svirka automobilskih sirena. Tramvaji takođe mnogo pojačavaju uličnu larmu. [...] Po pisanju jednog londonskog lista, englesko društvo za suzbijanje larme po velikim varošima do sada je utrošilo nekoliko miliona da dođe do svoga cilja. Do sada postignuti rezultati su neznatni jer velikovaroška larma se ne može tako lako ugušiti kao što se misli. U Americi se sada takođe radi na osnivanju 'antilarmaških' društava. Američke varoši se po larmi i buci ni po čemu ne razlikuju od evropskih, šta više govori se da je Njujork najglasnija varoš na svetu (*Pravda*, 1932: 10).

Iz ovog članka se uviđa da je u prvoj polovini XX veka svest o zagađenju „velikovaroškom larmom“ već postojala, a očigledno je da su ljudi bili svesni i teškoća sa kojim će se suočiti prilikom rešavanja ovog problema. Stim u vezi je značajno sagledati članak objavljen u *Beogradskim opštinskim novinama* 1930. godine u kojem se opisuje prva konferencija protiv „velikovaroške larme“ koja je održana u Beču. Autor navodi da: „larma i buka, taj izraz neprekidnog i neumornog saobraćaja i borbe za život, obično se smatra kao jedan od neizbežnih atributa velikog svetskog grada; obično se veli da su živci velikovaroških stanovnika potpuno očeličeni protiv te sveopšte i neprekidne galame koju kao i da ne čuju“ (BON, 1930: 514). Buka grada je na konferenciji bila upoređena sa bukom nedavnog svetskog rata, te je istaknuto da

vremenom živci i srce velikovarošana neće više moći lionski da izdrže inferno danonoćne saobraćajne buke milionskog grada. Naročito je živo diskutovano o tome kako bi mogao da se ublaži mnogohiljadostruki hor automobilskih truba. U pogledu saobraćajnih propisa o skretanju, trubni signali su već bili zamenjeni optičkim signalima, ali se postavlja pitanje, šta da se uradi pa da se ublaži mnogo češće trubljenje radi toliko potrebne opomene prolaznicima. [...] Nije se došlo do Bog zna kakvih konkretnih rezultata. Konferencija se jedino složila u pogledu dela rezolucije koji preporučuje i onako već preopterećenoj bečkoj upravi da svojim bezbrojnim nadležstvima i ustanovama doda još jednu: Zavod za naučno proučavanje velikovaroške larme i načina za njeno ublažavanje (BON, 1930: 514).

Tekst je veoma pesimistično intoniran za vest o jednoj utemeljivačkoj konferenciji, te autor deluje razočarano što

osim kontatacije i institucionalizacije buke nisu preduzeti neki konkretniji koraci za rešavanje problema kojeg su očitó svi već bili uveliko svesni. Takođe, tekst upućuje na zamenu zvučne automobilske signalizacije žmigavcima, što je zanimljiva pojava jer svedoči o tome da su svetlosni signali za skretanje automobila nastali kao jedno od rešenja zagađenja saobraćajnom bukom.

Beogradske novine *Vreme* od 4. 4. 1937. godine u dodatku *O vama i za vas, gospođe* posvećenog modi i kozmetici objavljuju zanimljiv tekst o uticaju buke na lepotu u kojem se vrste štetnih uticaja buke šire i na izgled čoveka. Kako se ističe:

spavamo rđavo jer nam smeta larma ulice, tramvaj, radio. Podsvest i živci reaguju na svaku smetnju za vreme odmora. [...] Što se tiče larme, na nju se može naviknuti ali to ne znači da zvuci ne prodiru preko vašeg organa čula do vašeg živčanog sistema i prouzrokuju rđav san i čak košmar. Larma i svetlost za vreme sna prave nas umornim, nervoznim, nestrpljivim i oronulim (*Vreme*, 1937: 13).

Zanimljivo je da se u ovom članku skreće pažnja na činjenicu da se uši ne mogu zatvoriti, te da to što se zvukovi svesno ne opažaju, ne znači da ne nadražuju naš nervni sistem, što je činjenica od koje polaze i savremena istraživanja opisana u prvom poglavlju. Takođe, upućuje se i na to da je saobraćajna buka u to vreme već bila problem i tokom noći, ne samo danju. Tako časopis *20. Oktobar* donosi veoma živ opis gradske buke u Beogradu nakon Drugog svetskog rata, uz ilustraciju karikaturom:

jure motocikli uz pucnjavu auspuha, besomučno sviraju trube automobila i mnogi građani isto tako, računajući da je sloboda isto što i anarhija, ne vode računa o ostalima već galame kao da je grad samo za njih. [...] Ovaj deo Dositejeve ulice izložen je

svakodnevnom slušanju proba iz pozorišta – ali to je opravdana i neophodna larma, pa niko protiv toga i nema ništa, međutim, motori koji tutnje i dozivi vikom i trubama sasvim su izlišni (Đelineo, 1946: 7).

U ovom kratkom opisu gradske užurbane atmosfere upadljiva je podela buke na željenu i neželjenu. „Opravdana i neophodna larma“ je suprotstavljena tutnjanju, sirenama i vici, te iz toga proizlazi i određeni stav prema dizajnu zvučnog pejzaža – buka nije sva nepoželjna i opasna, već samo ona nastaje kao (slučajna, nus-) posledica drugih aktivnosti. Probe pozorišta su uređena i uvežbana buka te se njeno prisustvo u akustičkom okruženju ne smatra lošim, nasuprot „granularnoj“ i stohastičkoj buci saobraćaja i ljudi u pokretu, kako je opisao i Ksenakis.

Veoma neobičan članak na temu zagađenja bukom je objavljen u *Borbi* 9. 2. 1958. godine u kojem se ističe da „kod nekih mesta u proizvodnji larma dostiže 100 do 130 fona. Na tim mestima pojedine zemlje zapošljavaju gluvoneme. Tako se na primer u SAD za ispitivanje motora na mlazni pogon upotrebljavaju samo gluvi specijalisti. Sada se pokušava da se obuče gluvonemi za pilote na mlaznjacima. Njima se slušalice zamenuju optičkim signalima“ (Borba, 1958: 10). Ovaj tekst iako deluje kao pozitivno svedočanstvo o inkluzivnosti osoba sa slušnim oštećenjima, zapravo se može posmatrati i kao svojevrsno „mirenje“ sa bučnim aktivnostima. U svetlu prethodnih rešenja zagađanja bukom, gluvoća kao jedno od njih, svakako, deluje najneobičnije.

Tesktovi naučnika koji se bave pitanjima zvuka takođe su najčešće motivisani gradskom bukom da istražuju akustičko okruženje. Međutim, većina napisa je utemeljena u tradicionalnom pristupu buci kao zagađivaču, dok se u retkima primećuje otklon od takvog gledišta ka studijama zvučnih pejzaža.

Jedan od izuzetno retkih napisa koji nedvosmisleno pripada studijama zvučnih pejzaža je tekst Katarine Paunović sa Instituta za higijenu sa medicinskom ekologijom Medicinskog fakulteta Univerziteta u Beogradu pod nazivom *Kako čovek reaguje na zvuke u životnoj sredini*. Autorka najpre definiše zvučni pejzaž kao „pojam koji obuhvata celokupno zvučno okruženje, kao i reakcije ljudi na njega“, pozivajući se na inostrane studije (Davis, 2013: 224–231; Kang, 2016: 284–294). Ona dodaje da je engleski termin *soundscape* nastao od reči zvuk (sound) i sufiksa -scape, koji znači „vidik“, odnosno „pogled na nešto“, čime se ovaj termin odnosi na celokupno viđenje ili percepciju zvukova u okruženju.“ (Paunović, 2020: 67) što su definicije koje su razmatrane u prethodnom poglavlju. Autorka navodi i definiciju psihoakustike kao značajnu za njeno istraživanje, budući da je razume kao disciplinu koja „proučava izvore, kvalitet i karakteristike zvukova iz okruženja u odnosu na ljudske reakcije, preference, stavove i očekivanja“ (Paunović, 2020: 67). Ova definicija se može porediti i sa prethodno razmatranim određenjima studija zvučnih pejzaža koja se u značajnoj meri mogu razumeti kao da pripadaju ovako shvaćenoj psihoakustici. Autorka dalje ističe da bi se „ravnoteža između prirodnih zvukova i saobraćajne buke mogla uzeti kao indikator kvaliteta zvučnog pejzaža, kako bi se istakao nesklad između onih zvučnih izvora koji se percipiraju kao prijatni, pozitivni i blagotvorni nasuprot onih koji se smatraju nepovoljnim, negativnim, i štetnim po zvučni pejzaž“ (Paunović, 2020: 67), što otkriva utemeljenje njenog istraživanja u šaferovskoj tradiciji shvatanja zvučnih pejzaža kao okruženja koje treba dizajnirati tako da se umanjí njegoa štetnost a poveća korisnost za slušaoca.

Paunović ističe da se bukom uobičajeno smatraju zvukovi iz svakodnevnog urbanog okruženja bez obzira na glasnoću i utisak, ali da oni mogu izazvati „negativnu afektivnu

percepciju zvuka. Ovo nadalje implicira da karakterisanje nekog zvuka kao buke zavisi, ne od samog zvuka, već od slušaoca. Uznemirenje bukom je tipična psihološka i fiziološka reakcija na buku. Obično se opisuje kao osećanje nezadovoljstva, razdražljivosti, anksioznosti, frustracije, ili ljutine, izazvanog zvukovima iz okruženja“ (Paunović, 2020: 68). Ovo je shvatanje buke koje se temelji na prethodno razmatranim teorijama o zvučnim pejzažima, iako je obavljeno sa ciljem da istraži negativne reakcije na zvuk. Međutim, tekstovi drugih autora buku posmatraju najčešće kao glasan, škodljiv zvuk shvatajući ovaj opis kao objektivnu činjenicu, upravo suprotno definiciji Paunović – karakterišu buku na osnovu odlika zvuka, a ne na osnovu percepcije slušaoca. Iako stavovi nisu potpuno uniformni, može se uočiti da se u ovom aspektu preklapaju.

U tom smislu je značajno istaći istraživanje Emila Živadinovića sa saradnicima iz Instituta za javno zdravlje Vojvodine i Medicinskog fakulteta Univerziteta u Novom Sadu koje upravo ispituje prosečno uznemirenje saobraćajnom bukom u Novom Sadu (Živadinović, 2022: 283–296). Ovo istraživanje je značajno zbog toga što razmatra jednu konkretnu vrstu buke, kako će se ispostaviti daleko najzastupljeniju u našem akustičkom okruženju, i jednu vrstu njenog uticaja na čoveka – štetnu po zdravlje. Autori polaze od konstatacije da sve svetske zdravstvene institucije „prepoznaju buku okruženja (environmental noise, eng.) kao faktor koji doprinosi uznemirenju, slušnim problemima, narušavanju sna, kognitivnim poremećajima kod dece i kardiovaskularnim problemima“ (Živadinović, 2022: 283). Iako ova definicija ne određuje buku kao uzročnika, već samo kao faktor koji doprinosi bolesti, autori su odredili uznemirenost bukom (noise annoyance, eng.) kao uzročnika koji se može izmeriti, iako navode da je

uznemirenost bukom subjektivna – individualne razlike su velike i zavise od nivoa buke i nekoliko drugih neakustičkih faktora. Jedan od izazova koji se postavljaju pred higijenu kao granu medicine je da odredi, na osnovu raspoloživih podataka, koliko je ljudska populacija uznemirena bukom okruženja. U tom smislu je napravljena razlika između uznemirenosti populacije preko dana (odnosi se na procenat populacije koja se susreće sa bukom tokom dnevnih aktivnosti) i uznemirenosti noćnom bukom (koja se odnosi na procenat populacije čiji san je prekinut ili uznemiren bukom) (Živadinović, 2022: 284).

Budući da su uzorci sakupljeni ciljano pored saobraćajnica, može se reći da je ovo specifična vrsta zvučnog pejzaža napravljena sa ciljem da se izmeri samo pozadinski *lo-fi* zvuk, koji se matematičkim putem pretvara u procenat uznemirenosti populacije (Živadinović, 2022: 285). Isti autor sa saradnicima u ranijem istraživanju pruža uvid u pojedinosti merenja buke u Novom Sadu od 1985. godine, predstavljajući detaljno metodologiju merenja, vrstu i tehnologiju uređaja za merenje buke, promene u vremenu i zaključke koji se mogu izvesti na osnovu ovako sprovedenog istraživanja. Ovaj tekst je veoma značajan i za naše istraživanje zbog toga što ukazuje na kontinuirano interesovanje dela naučne zajednice u Novom Sadu za zvučno okruženje, ali je ono ipak zasnovano samo na jednom shvatanju zvuka kao buke, odnosno štetne pojave. Zanimljivo je da je ovo obimno i dragoceno istraživanje zasnovano na ideji koju ističe i Šafer, a to je da se zvukovi mogu predstaviti preko svoje zvučne ovojnice, tj. amplitudne modulacije neke oscilacije, što je u ovom slučaju i ostvareno budući da se studija zasniva na podacima dobijenim meračima nivoa zvuka (Živadinović, 2018: 137–143).

Emina i Zoran Kričković sa Instituta za plućne bolesti Vojvodine i Medicinskog fakulteta UNS, kao polaznu pretpostavku u svom istraživanju određuju „zagađenje bukom“ (Kričković, 2020: 12–15). Oni istražuju uticaj na zdravlje saobraćajne buke merene u gusto naseljenim i prometnim delovima grada, kao i buku u industrijskim postrojenjima i njen uticaj na zdravlje ljudi. Ovde se takođe izdvajaju dve specifične vrste buke koje i Šafer ističe kao ključne u zvučnom određenju naše svakodnevice. Međutim, one se razmatraju isključivo kao zagađivači, bez razmatranja pojedinačnih zvučnih svojstava osim ako nisu štetni po ljudsko zdravlje.

Sunčica Stankov i Bogdan Stepančev iz novosadskog Doma zdravlja daju znatno detaljnije određenje onoga što smatraju zvukovima štetnim po zdravlje ljudi:

glavni uzroci buke su drumski i avionski saobraćaj, železnica i industrija. Međutim, u savremenim urbanim naseljima izvori buke postaju sve brojniji. Na primer, značajni izvori buke su okupljanja na javnim površinama, glasan govor na ulici, vikanje i glasna muzika iz restorana i barova, posebno noću, što ometa san populaciji koja živi u određenom delu grada. Takođe, buka uzrokovana glasnim govorom, vikanjem i muzikom posebno je prisutna u obrazovnim ustanovama. Česte uzroke buke čine i zvuci rashladnih uređaja i domaćih životinja, pri čemu zvuci električnih aparata i hrkanje ukućana, kao i zvuci iz susedstva, češće ometaju ljude i čine ih osetljivijim na te zvuke nego na saobraćajnu buku. Veliki problem predstavlja i buka u stambenim objektima i njihovoj neposrednoj okolini, posebno buka nastala kao posledica narušavanja kućnog reda u vreme odmora i noću. Buka sa gradilišta, renoviranje stanova, glasan govor i muzika iz susednih stanova, neadekvatna upotreba zajedničkih prostorija (glasno

govor u hodnicima, udaranje vratima lifta) takođe zahtevaju pažnju, te uvođenje zakonskih mera i njihovo sprovođenje“ (Stankov, 2022: 77–83).

U daljem tekstu se, međutim, ne razmatraju pojedinačno ovi zvukovi, već se sagledavaju bolesti koje neki od ovih zvukova izazivaju. Zanimljivo je da se u radu kao rešenje očekuje zakonska regulativa, ali nije istaknuto kako bi se ona sprovodila u delo i kakva bi bila njena učinkovitost.

Napisi pravnika i saobraćajnih stručnjaka se čini se, na-dovezuju na medicinska istraživanja. U tekstovima poput napisa *Pravni okvir zaštite od komunalne buke u Republici Srbiji* Miloša Rubežića obrazlažu se problemi i rešenja zagađenosti bukom. Rubežić navodi da je naša zemlja postajući kandidat za člana EU prihvatila obaveze da uskladi svoj pravni okvir zaštite od buke sa evropskim direktivama, prema kojima je buka svaki neželjeni ili štetni zvuk (Rubežić, 2017: 420). Ova definicija, iako deluje veoma obuhvatno, zapravo se temelji na akustičkom nivou bilo kog zvuka koji prelazi granice opasne po zdravlje, određujući buku kao termin koji se odnosi na intenzitet zvuka.

U tekstu Mirjane Martić, takođe iz oblasti pravnih nauka, predložena je nešto šira definicija buke, takođe kao neželjene pojave, ali sada u kontekstu životne sredine gde se smatraju „izvorima buke [zvukovi, prim. M. M.] iz motornih vozila, aviona, različitih uređaja i opreme na otvorenom prostoru“, čime se isključuje buka iz zgrada, a prevozna sredstva i mašine određuju kao glavni emiteri buke. Značajno je pomenuti da je u Direktivi evropskog parlamenta o zaštiti od buke ona definisana

kao neželjen ili po ljudsko zdravlje i okolinu štetan zvuk u spoljnjem prostoru izazvan ljudskom aktivnošću, uključujući buku koju emituju: prevozna sredstva, motorni, železnički i vazdušni saobraćaj, kao i buka

iz područja sa industrijskim delatnostima. Neke kategorije buke, kao što je buka u prevoznom sredstvu ili buka od vršenja svakodnevnih kućnih poslova, ne ulaze u opseg zaštite ove Direktive. Isti je slučaj i sa bukom kojoj je izložena osoba koja proizvodi buku, bukom koju emituju susedi, buka na radnom mestu, itd. (Martić, 2022: 1182).

S tim u vezi, u tekstu *Buka kao spoljašnji efekat saobraćaja i prevoza* autori potvrđuju da je saobraćaj prepoznat kao jedan od glavnih izvora buke današnjice i sagledavaju uobičajene načine kojima se ublažavaju posledice zagađenjem bukom (Starčević, 2016: 866–891). U izvesnom smislu se i ovakav pristup može smatrati bliskim studijama zvučnih pejzaža iako se nigde tako izričito ne određuje, zbog toga što autori, donekle u Šaferovoj tradiciji, nude potencijalna rešenja za dizajn željenog zvučnog pejzaža ili barem kompromisnog rešenja kojim se balansira između uticaja buke na zdravlje i potreba za transportom. Srodno ovom je i istraživanje Saše Milojevića sa saradnicima o veoma konkretnim merama za ublažavanje buke gradskih autobusa (Milojević, 2016: 377–382).

Najznačajniji projekat do sada na ovu temu u kojem su učestvovali naši muzikolozi i etnomuzikolozi jeste *Zvučna ekologija grada – Urbani zvučni pejzaži Berna, Ljubljane i Beograda* koji je finansirala Švajcarska nacionalna fondacija za nauku (SNSF) u okviru programa (SCOPEs). Projekat je rezultirao dvema publikacijama – izdanjem časopisa *Muzikologija* sa temom broja *Urbana zvučna ekologija* i *Muzikološkim zbornikom* Odseka za muzikologiju Filozofskog fakulteta u Ljubljani na temu *Muzika, zvuk i ekologija*. U ovim publikacijama su objavljene studije Ivane Medić o zvučanju Savamale (Medić, 2016: 39–53; Medić, 2017: 39–57), Marije Dumnić o ambijentu Skadarlije (Dumnić, 2016: 55–70; Dumnić, 2017: 75–88) i

Srđana Atanasovskog (Hofman i Atanosovski, 2017: 89–101; Atanasovski, 2016: 11–23).

Kada je reč o drugim napisima muzičara i muzikologa, značajno je pomenuti tekst Andrije Filipovića koji teorijski sagledava problem zvučnih pejzaža uopšte u odnosu na filozofska razmatranja Deleza i Gatarija (Gilles Deluze, Felix Guattari) (Filipović, 2012: 15–29). Međutim, u radu se ne postavlja kao cilj bavljenje nekim konkretnim zvučnim pejzažima ili primena razmatranih teorijskih postulata. U teorijskom smislu blizak napis ovom, pod nazivom *Zvučni pejzaži preobražavanja savremenog grada* sačinila je i Ljubica Ilić, ali je u njemu fokus na pojedinačnim iskustvima i sadrži znatno više detalja iz primenjenih inostranih studija zvukova urbanih sredina, (Ilić, 2022: 28–36). U ovom kontekstu je važan i razgovor Ksenije Stevanović sa kompozitorkom Svetlanom Savić koja pripada malobrojnim srpskim autorima čiji pristup elektroakustičkoj muzici rezonuje sa opisanim Trueksovim shvatanjem. Takođe je zanimljivo ponovo pominjanje saobraćajne buke, ali ovoga puta u znatno drugačijem kontekstu nego u medicinskim ili pravničkim napisima:

Spektar zvukova koji me zanimaju je širok. Trenutno volim da snimam u javnom prevozu. Volim prljave, nesavršene zvukove. Volim distorzije, šumovite ritmove, sve frekvencijske opsege šuma. Izbegavam da čistim i poliram svoje semplove. Zvuk je ok za mene u svom sirovom stanju, kada je rudimentaran i direktan ('in your face'). Želim da ostane živ, prirodan i neuredan. To je način na koji se borim protiv perfekcionizma (Stevanović, 2020: 7).

I pored ovako upečatljivog shvatanja odnosa između akustičkog ambijenta i upotrebe zvukova u elektroakustičkoj muzici koji

kao da direktnije ilustruju Trueksove ideje nego primeri koje on navodi, kod srpskih muzičkih pisaca nije bilo značajnijeg interesovanja za teorijsko razvijanje ovih stvaralačkih strategija, za razliku od kompozitorske prakse o kojoj je bilo reči ranije. Povremeno su u domaćim publikacijama kao što je *Novi zvuk* strani autori objavljivali radove bliske ovoj temi, ali bez većeg odjeka u domaćoj akademskoj zajednici (Elferen, 2012: 75–91; Cobussen, 2017: 269–284; Pinheiro, 2023: 60–83).

Odabrane metode istraživanja zvučnih pejzaža u Novom Sadu iz ugla muzikologa

Ako se na osnovu prethodnog pregleda prihvati da je cilj proučavanja zvučnih pejzaža 1) sagledavanje odnosa prema zvuku čoveka u njegovom okruženju zarad poboljšanja životnih uslova, 2) dokumentovanje, arhiviranje i katalogizovanje zvukova zbog kasnijeg proučavanja i 3) analiza i sinteza zvučnih fenomena sa ciljem dočaravanja doživljaja nekog akustičkog okruženja, onda se može reći da ti ciljevi nisu u suprotnosti sa aktuelnim muzikološkim praksama i da je, uz do sada utemeljeno znanje iz ove oblasti, potrebno samo instrumentalizovati već dostupne resurse naše matične discipline kako bi se krenulo ka realizaciji cilja. Muzikološko slušanje zvučnih pejzaža bi u tom smislu bilo pre svega estetsko, usmereno ka simboličkom opisivanju ciljano opaženih akustičkih nadržaja, ali bi vrlo lako moglo da obuhvata i uvide koji se tiču ontologije zvuka, kao i akustičke ekologije, s obzirom na imanentni sud o slušanom zvuku u muzikološkim narativima. U tom smislu rezultirajući zvučni pejzaž muzikologa implicira svojevrsnu kompoziciju

strukturisanost, nešto nalik na slušanje različitih verzija Kejdžove 4' 33" ili reprodukovanje gramofonskih ploča sa tišinom, ali je za razliku od slušanja muzike, ovoga puta pažnja usmerena ka ukupnosti zvučnog doživljaja, postavljajući, čini se kao malo kad u istoriji, subjektivnost muzikologa kao važan element u oblikovanju profesionalnog iskaza.

U tom smislu, troje muzikologa iz Novog Sada – dr Milan Milojković, dr Ira Prodanov, dr Ljubica Ilić – odlučilo je da kreira svoje zvučne pejzaže sa različitih lokacija u svom neposrednom okruženju sa ciljem da se pre svega pridruže srodnim istraživanjima koja se, kako je pokazano u prethodnom tekstu, već nekoliko decenija unazad sprovode u gradovima širom sveta. Istovremeno, budući da je reč o naučnicima čije područje bavljenja karakteriše naročita vrsta slušanja, njihovi snimljeni, verbalni i grafički opisi će, pored osnovnih ciljeva koji su navedeni, nastojati da ukažu i na specifičnosti muzikološkog pristupa proučavanju zvučnih pejzaža, koji, iako oslonjen na dosadašnja istraživanja kompozitora, akustičara, arhitekata i naučnika drugih disciplina, ipak poseduje pomenute osobenosti.

Istraživanje je započelo analizom napisa iz prošlosti Novog Sada u kojima se govori o nekoj zvučnoj pojavi ili se upućuje na karakteristike tadašnjeg zvučnog ambijenta. U tu svrhu su korišćeni izvori poput *Istorije Novog Sada* Melhiora Erdujheljija, kao i periodične publikacije, pretežno iz perioda 19. i prve polovine 20. veka. Takođe, kao izvori za proučavanje zvukova iz posleratnog perioda korišćena su i svedočanstva o određenim lokacijama u gradu prikupljena u knjizi *Studija sećanja na prostoru Novog Sada i Petrovaradina* Kristijana Obšusta o kojoj će kasnije biti više reči. Cilj ovog segmenta rada je da se, po uzoru na Šaferovu metodologiju, najpre sagledaju izvori o akustičkoj istoriji grada i pokuša konstruisati istorijski narativ iz ugla studija zvučnih pejzaža, kako bi se sagledavanje savremenih pojava utemeljilo u istorijskim proučavanjima.

Zbog lakšeg transfera podataka i iskustava, kao i uobičajene muzikološke prakse, snimanja i zvučne šetnje⁹ tokom kojih je odabrano akustičko okruženje za analizu rezultirale su audio-vizuelnim snimcima ambijenata različitih trajanja, uzimajući u obzir da bi duži uzorci pružili drugačiji uvid u ta okruženja od kraćih, te su razmatrani i snimci od nekoliko sekundi do desetak minuta. Snimci poseduju i vizuelnu komponentu zbog toga što su vidljivi stimulansi često inicijatori ciljanog slušanja, a takva praksa je u skladu i sa pomenutim idejama višeculne pažnje koju ističe Boteldoren.

Beleženje snimaka je bio prvi korak u kreiranju zvučnih pejzaža i oni su posledica ciljanog slušanja ambijenta sa idejom da se obuhvati što više sadržaja, odnosno, zvučnih događaja njegove celine. U tom smislu, analiza polazi od toga da je snimak svojevrsno kejdžijansko spektro-temporalno „omeđenje“ prostora nad kojim će biti sprovedena analiza. Važno je napomenuti da je za potrebe ovog istraživanja snimak posmatran samo kao podsetnik na lično neposredno iskustvo boravka na određenoj lokaciji kojoj je posvećen zvučni pejzaž, u skladu sa stavom više autora da je takvo iskustvo zvuka nezamenjivo u studijama urbanih zvučnih pejzaža te da (poželjna i vrlo korisna) upotreba snimka prilikom njegovog opisa može samo doprineti boljem sećanju i lakšoj analizi, ali ne može zameniti lično iskustvo.

Analitički postupak će, takođe zbog mogućnosti kasnijeg poređenja, biti donekle uniforman kod svih istraživača, i polaziće od pružanja elementarnih podataka o snimku, datumu i vremenu nastanka, kao i razlozima za njegovo snimanje. Dalje, ⁹ Koncept zvučnih šetnji je ustanovio još Šafer (Schafer, 1977: 212–213) kao slušanje uz kretanje po mapi, a detaljnije je razvijen u tekstu Helen Wilson (Wilson, 2015: 267–283). Na njega se nadovezuje i kolekcija tekstova projekta SonorCities u kojem je detaljno opisan rad sa mapama zvučnih pejzaža (Kallimopoulou, 2013: 31–41; 99–103).

svaki istraživač će ponuditi svoj verbalni opis planova i zvukova koji se nalaze na snimku. Opis će uključivati individualnu terminologiju svakog od istraživača, te sa tim delom prestaje uniformnost i svakom istraživaču je prepušteno da upotrebom termina za koje proceni da su najadekvatniji što detaljnije dočara željene aspekte određenog zvučnog pejzaža. Takođe, istraživačima je prepušteno da odaberu da li će svoje opise opremiti i grafičkim sredstvima (fotografijama, isečcima iz video-snimaka, spektrogramima, crtežima i drugim priložima), kao i koja će sredstva iz arsenala muzikoloških alata primeniti kako bi došli do prethodno istaknutih ciljeva. Budući da je u fokusu ovog istraživanja, pre svega, muzikološki zvučni pejzaž otvorenih prostora (po uzoru na inostrane primere), zajednički cilj svih pojedinačnih opisa je težnja ka što potpunijem uvidu u svest o akustičkom okruženju naučnika koji učestvuju u projektu, kao aktivnih sudionika u životu grada i njegove akademske zajednice.

Osim ovih osnovnih načela, nije unapred postavljeno nikakvo ograničenje i istraživačima je prepušteno da samostalno odrede kako će dočarati svoj doživljaj nekog zvučnog pejzaža.

Audio-vizuelni zapisi u ovom projektu su zabeleženi mobilnim telefonima. Razlozi u prilog ovoj odluci se temelje na činjenici da je sa porastom uloge smartfona i društvenih mreža u savremenom životu, snimanje telefonom postalo jedan od najrasprostranjenijih načina beleženja događaja i ambijenata koji, budući da su načinjeni ličnim uređajem, ispoljavaju najveći stepen intimnosti koji se sreće u savremenoj tehnolgiji snimanja. Iako ovaj postupak nije sasvim u skladu sa Šaferovim uputstvima da se zvučni pejzaži beleže najboljom mogućom opremom, mobilni telefon je odabran kao najdostupnije sredstvo, alat sa kojim su ljudi navikli da rade i sa kojim već imaju naviku da beleže pojave koje okupiraju njihovu pažnju.

U tom smislu se može posmatrati kao idealni snimateljski alat za studije zvučnih pejzaža budući da su prihvatljivog kvaliteta, praktično sveprisutni i samim tim jednostavni za upotrebu i dalju obradu. Odabran je audio-vizuelni zapis nasuprot „čistom“ audio snimku zbog toga što su kamere na telefonima uglavnom tako nameštene da zabeleže najširi mogući „zvučni ugao“, kako bi se što vernije prenela atmosfera nekog snimka. Takođe, Boteldoren i saradnici navode da je vizuelni podsticaj najčešće zaslužan za skretanje pažnje ka nekom izvoru zvuka, te se i iz tog ugla ovakav postupak može smatrati opravdanim, iako video ne sadrži u svakom primeru informacije značajne za zvučni doživljaj.

Zvučni pejzaži Novog Sada

Milan Milojković – Opisi zvukova iz istorije Novog Sada

Napisi iz dalje prošlosti koji govore o nekom zvuku u naseobinama na teritoriji današnjeg Novog Sada veoma su retki. To je razumljivo kada se, na primer, pogleda veoma živopisna *Istorija Novog Sada* Melhiora Erdujheljija u kojoj autor navodi pojedine opise prostora na kojima se nalazi ovaj grad.¹⁰ On ističe da naseobine oko Petrovaradina uz Dunav pouzdano postoje već u 13. veku, ali da je reč o manjim naseljima koja su gravitirala ka skeli koja je tu bila saobraćala (Erdujhelji, 1894: 2–4). Tako da se može pretpostaviti da se osim u slučaju prevoza i tadašnjih ljudskih aktivnosti daleko od urbanih centara, veći deo današnje teritorije grada bio slabo naseljen i ispunjen zvucima prirode. Prvi popis stanovnika naselja koje će kasnije postati deo Novog Sada, a koje se tada zvalo Vašaroš Varad, datiran je 1522. godine i

¹⁰ *Istorija Novog Sada* Melhiora Erdujheljija je objavljena 1895. godine trojezično, na srpskom, mađarskom i nemačkom jeziku. Erdujhelji je boravio u Novom Sadu od 1887. do 1894. godine radeći kao pomoćni župnik, predavač teologije i učitelj mađarskog jezika (Ozer, 2011: 193). U Enciklopediji Novog Sada se navodi da je od gradske uprave dobio zadatak da napiše istoriju grada povodom hiljadugodišnjice mađarske države (Popov, 1997: 75–76).

u njemu se na ovoj lokaciji pominje naselje od 19 domaćinstava (Stojkovski, 2022: 303). Kako ističe Đere

širi prostor Novog Sada, praktično južne Ugarske, devastiran je u doba otomanske vladavine, kao i tokom Bečkog rata i Rakocijevog ustanka. Na pomenutim oblastima su sve do Požarevačkog mira prolazile velike vojske sa svim nedaćama koje su iz toga proisticale te je renovacija sveukupnog života i obnova mreže naselja istinski mogla biti započeta tek posle Požarevačkog mira 1718. godine (Đere, 2020: 178).

Zvukove sela i prirode su u srednjem veku, tako, povremeno narušavale vojske i ratovi koji su se vodili oko Petrovaradina, ali je šira oblast sve do utvrđivanja austrijske, odnosno mađarske vlasti u 18. veku bila veoma slabo naseljena, te se može reći da je zvukove prirode ovog okruženja malo ko mogao da čuje. Sredinom 18. veka se iz nekoliko manjih naselja formira najpre Petrovaradinski rit/šamac a zatim i Novi Sad kao slobodan grad, a u povelji Marije Terezije kojom su žitelji ovog naselja otkupili svoju slobodu i status, na zanimljiv način se govori o imenovanju naselja, koje u sebi „krije“ priču o promeni geografskog ali i zvučnog pejzaža. Kako ističe Erduhelji, predlozi građana kao što su *Dunavar* i *Vizkez* su odbijeni, a odabrano je ime Novi Sad (Neoplanta lat., Neysatz nem. Uj-videgh, mađ., Erdujhelji, 1894: 164) zato što je trebalo da upućuje na novi (za)sad ljudi u do tada napuštenoj i opusteloj ravnici:

kraljičin izbor može se sretnim i zgodnim nazvati, jer pregnatno iskazuje novi stanak varoši, središta novog u opustelom kraju. Varoši i mesta dobijaju svoja imena ponajviše po svojim osobitim svojstvima i to po najkarakterističnijim. I u nazivanju Novog Sada potvrdilo se to pravilo: po karakterističnoj osobini

mesta. Ta posle turskih ratova bila je cela Bačka naseljena pustoš, te potom s pravom je prva varoš toga kraja sa novim stanovništvom dobila ime Novi Sad (Erduhelji, 1894: 165).

Formiranjem grada je ozvaničen početak (1. februara 1748, Erduhelji, 1894: 165) transformacije zvukova ove regije od *hi-fi*, prirodnog akustičkog okruženja sačinjenog od zoofonih i biofonih zvukova, u urbanu celinu u kojoj će postepeno početi da dominiraju antropofone zvučnosti. Kako ističe Đere, „već od najranijih vremena stanovništvo se po gradu naseljavalo po nacionalnoj pripadnosti u manje-više jasno omeđene kvartove, te se znalo koji su delovi naselja srpski, koji mađarski ili nemački, u kojim ulicama stanuje najviše Slovaka, Rusina ili Jevreja“ (Đere, 2020: 183). Na osnovu toga se može, dakle, pretpostaviti da je govor koji se mogao čuti u različitim delovima grada bio jedna od indicija njegove strukturisanosti i podele njegovih stanovnika.

Već 1777. godine se desio neobičan događaj u čijem opisa se mogu primetiti i pojedini detalji akustičkog okruženja:

8. oktobra 1777. godine u jutrenje sahate grdna množina naroda se skupljala po sokacima i s pretnjama gurala se prema vladičinu dvoru. Vođa nezadovoljnika stane pred episkopa i od prilike ovako mu rekne: Čujemo da se mrtvaci u zatvorenu sanduku moraju nositi u groblje, tu naredbu si ti izdao. Ti hoćeš da nas pounijatiš, ti si nas izdao. Na utišavajuće reči episkopove ponovi razdraženi govornik: čuti, ti si naš narod izdao! Episkopu udare suze na lice i klone na stolicu. Stariji iz množine utišavali su mlađe našto episkop ustane sa stolice i obeća da će u Karlovce podneti izvešće o željama narodnim (Erduhelji, 1894: 227).

Naime, reč je o pobuni pravoslavnih žitelja protiv odluke da se mrtvi moraju nositi na groblje u zatvorenom sanduku, što je bilo

u suprotnosti sa narodnim običajem, ali u skladu sa medicinskim i higijenskim preporukama. Opis dočarava atmosferu svojevrsnog narodnog veća, javne rasprave građana sa jedne i crkvenih i državnih vlasti sa druge strane. Žamor i buka su bili pod izvesnom kontrolom starijih i mudrijih koji su pokušavali da umire mlađe i žustrije. Kasnije se u ceo događaj uključila i vojska pošto se narod nije hteo razići, te su vlasti privremeno dozvolile sahranjivanje uz otvorene sanduke. Uglavnom, može se pretpostaviti da u prvim godinama postojanja Novog Sada, njegovi zvukovi svakodnevice u javnom prostoru su uglavnom poticali od ljudskih glasova, kako građana tako i vojske.

Pretpostavka koja se opravdano nameće je da su zvucima tadašnjeg akustičkog okruženja doprinosili i relativno brojne novosadske zanatlije. Đere navodi da je Novi Sad 1828. godine imao 530 zanatlija, od čega 22 zlatara, 4 časovničara, 7 bakrorezaca, 3 puškara, 62 krojača, 18 kabaničara, 8 dugmetara, 4 šeširdžije, 12 berbera, 2 lulara i po jednog orguljara, popločivača ulica, vlasuljara i proizvođača poklopaca za lule (Đere, 2020: 179). Iz ovog šarenila zanimanja je skoro izvesno poticao i značajan deo spektra sonornosti koje su ispunjavale tadašnji akustički ambijent grada.

Iako su opisi zvukova u Erdujheljijevoj istoriji veoma retki, ipak je jedan slučaj kome posvećuje puno pažnje zanimljiv i u kontekstu studija zvučnih pejzaža. Naime, opisujući početke građanskih nemira iz Revolucije 1848. godine, autor ističe:

20. aprila se u Novom Sadu svetina uzbunila. Po opisivanju Pešti Hirlap-a rulja je nosila crvene, bele i plave kokarde; izneli su napolje iz srpskih crkvenih arhiva sve mađarski pisane zapisnike i spise koje su mogli naći i spalili su ih. Zatim su uz klicanje živila Srbija, Hrvatska i Slavonija pod svojim zastavama došli pred varošku kuću odakle su posle podne oko 2 saha-

ta na jedno 50 karuca i kola preko mosta kroz Petrovaradin otišli u Karlovce mitropolitu. Pred več su svratili u gostionicu petrovaradinske carinare, tu su dočekali svoju pratnju od otprilike 200 glava i častili je pivom (Erdujhelji, 1894: 313–314).

Međutim, nekoliko meseci kasnije, slično „uzbunjivanje svetine“ je dostiglo mnogo veći nivo:

za danas je bio određen izbor poslanika, već jutros rano silan se svet bio iskupio pred gostionicom 'Zeleni venac'. Iz dvorišta se baš htelo da krene nekoliko kola narodnih gardista iz staro-kerskog logora, tu se kod kola iskupilo nekoliko Mađara i Srba i nešto se sporečkaše. Osobito su Mađari prebacivali Srbima da kriju naoružane Srbijance u svojim podrumima. Na to larma poče sve jača da biva, te državni poverenik, koji je u istoj gostionici stanovao dade pozvati sebi dva senatora. Po njegovu savetu bude narod pozvan varoškoj kući da bira poslanika i time se larma nešto utišala. Ali tek što je prošlo po sahata a ono opet nastane užasna vika. Kao što se tvrdi: neki Mađar po imenu Jovan Sabo posvađao se pred nekim dućanom sa jednim naoružanim Srbijancem i počeše da se tuku. [...] Petar Čarnojević sišao je istina među razjaren svet i trudio se da ga utiša, ali i ako je dugo među njima bio, ipak je slabo uspeo. U to već udariše zvona na larmu. Naoružani Srbijanci koji zaista po podrumima skriveni behu, izađu na polje i pomešaju se među krvožedni narod. Vrlo mlogi Srbi, među njima i narodne gardiste slegnu se sa svojim i zvaničnim oružjem na pijacu i počeše ubijati pritisnute Mađare i Nemce ne birajući koga će. Strahovit prizor. [...] Posvuda po ulicama se čulo strahovito deranje, pucanje, pomagaj vikanje... Koliko ih je poubijano pouzdano ne znam a držim da se to nikad neće ni doznati (Erdujhelji, 1894: 325–326).

Zanimljivo je da u potrazi za istinitim svedočanstvom o tome šta se zapravo tada dogodilo u gradu, Erdujhelji navodi nekoliko izjava svedoka, čije se priče u različitim detaljima ne podudaraju. Međutim, ono što je svima zajedničko je da su krici, vrisci i jauci, vreva, pucnjava i dreka ostavili dubok utisak na prisutne, nagoveštavajući nemile događaje koji će uslediti. Može se reći da je ovo jedan od najranijih opisa urbanog zvučnog ambijenta u Novom Sadu (pored ostalog), u jednom tragičnom momentu njegove istorije. Iz ovog perioda potiče i svedočanstvo o upotrebi crkvenih zvona kao tajnih zvučnih signala prilikom ratnih operacija. Erdujhelji prenosi reči oficira mađarske vojske koji je učestvovao u tim borbama:

Sa novosadske istočno-pravoslavne saborne crkve više se puta čulo neobično i sumnjivo zvonjenje, što je nama padalo u oči. Istragom se doznalo da time Srbi daju znak austrijskoj vojsci ulogorenoj u Kamenici da zajednički udaraju tj. kad se namerava sa rimskog šanca ili iz Karlovaca udariti na nas. Dozovem pred sebe istočno-pravoslavno sveštenstvo i zabranim mu dalje zvonjenje, samo na veliku njihovu molbu toliko im dopustim da mogu zvoniti u izvesno vreme ali to moraju od slučaja do slučaja prijaviti na što oni i pristanu. Neko su se vreme držali svoga obećanja ali naskoro iznova zabrujaše izdajnička zvona a moji vazda budni domobranci kad to čuše jurnu u crkvu i uhvate u tom gimnastičkom športu Srbina po imenu Zagoricu sa dva druga mu, s mesta ih uhvate i oteraju (Erdujhelji, 1894: 339).

Tragičan ishod ovih ratnih okršaja je dobro poznat, te su Novosađani nakon revolucije bili prinuđeni da svoj grad ponovo izgrade, budući da je malo građevina preživelo mađarsko bombardovanje sa Petrovaradina. Erdujhelji živopisno dočarava

mir koji je snažno kontrastirao buci i topotu iz revolucionarnih godina: „sumoran se mir nastanio u Novome Sadu i okolini. Čađavi zidovi primaju nemilim pogledom stranca kad zaluta u njihovu žalosnu sredinu. Po ulicama Novog Sada nema sveta, na pijaci ne krči od žurnog pazara, po zgradama bez krovova dimi se ovde-onda žar“ (Erdujhelji, 1894: 344).

Može se primetiti da je zvuk tema o kojoj se piše u Erdujheljijevoj knjizi samo onda kada je rezultat izuzetnih, nažalost, često nasilnih događaja. To su zvukovi koji svakako privlače pažnju jer dočaravaju turbulentnost društvenih promena. Međutim, sve do druge polovine 19. veka, autor ne pominje zvukove koji se ne odnose na političke ili ratne događaje. Drugim rečima, zvukovi svakodnevice nisu bili smetnja te se nisu smatrali vrednim pomena.

Tranformacija grada i njegova izgradnja nakon 1849. godine je dovela do stvaranja urbane celine kakva je danas poznata. U ovom periodu su postavljene osnove izgradnje Novog Sada kao savremenog grada koji će odlikovati između ostalog i diversifikacija i povećanje gradske buke kao rezultat modernizacije i industrijalizacije. Kako Đere ističe:

Po savremenim shvatanjima, menjala se tehnika gradnje, vodovod i kanalizacija, slično širokim i prohodnim ulicama, postali su nešto što se podrazumeva. Potrebe građanskog društva i kapitalističke privrede, nalagale su modernizaciju saobraćaja i komunikacija: izgradnju železnice, parobrodske saobraćaja, osavremenjivanje poštanske mreže, proširenje telegrafske i izgradnju telefonske mreže; podizanje zgrada za nove birokratske ustanove, za kasarne, sudove, zatvore, kao i nove stambene zgrade za rastući broj stanovnika. Industrijalizacija, povećanje obima trgovine, porast značaja obrazovanja i kulture, nametali su

nove ustanove, brojne građevinske objekte pa i preuređenje gradskog prostora. [...] Nova naučna otkrića, povećana svest o značaju zdrave životne sredine, [...] nametali su popločavanje i ozelenjavanje ulica i trgova, formiranje većih parkova, isušivanje močvarnih terena i slično (Đere, 2020: 186–187).

Kako je pomenuto, mirnodopski razvoj Novog Sada je doveo do otvaranja fabrika i postrojenja u gradu i njegovom okruženju, a osim fabrike tekstila i parnih mlinova, skoro sve su počele sa radom nakon revolucije. U gradu su u drugoj polovini 19. veka radile fabrike sapuna i sveća, tegova i vaga, nameštaja, bojenja tekstila, kočija, poljoprivrednih mašina, roletni, kablova kao i gradska klanica (Đere, 2020: 188). Iako Đere navodi da je ovaj broj postrojenja nevelik kada se uporedi sa drugim sličnim gradovima tog vremena, može se opravdano pretpostaviti da su ove fabrike bile značajan izvor zvukova, koji je zasigurno uvećao udeo industrijske buke u akustičkom okruženju grada u odnosu na period kada je u njemu dominirala pomenuta zanatska proizvodnja. Uz ove izvore zvukova se mogu dodati i železnica, parobrodi kao i vojni aerodrom koji su periodično ispunjavali gradski pejzaž svojom hukom.

Na prelasku iz 19. u 20. vek Novim Sadom je odzvanjalo 14 hektara kaldrme, raspoređenih na 88 popločanih ulica i trgova, a do pojave tramvaja 1911. godine, njima su se vozila pretežno zaprežna kola i fijakeri. Đere navodi da je 1884. godine, na primer, izdato 15 dozvola za fijakere sa dva konja i 70 dozvola za fijakere sa jednim konjem (Đere, 2020: 195). Ovi fijakeri su pretežno saobraćali između centra grada i železničke stanice na današnjem Limanu, kao i do pristaništa, te se može zaključiti da je na ovim deonicama bilo najviše saobraćajne buke pre pojave motornih vozila.

Opisujući život grada u mirnodopskim okolnostima austrougarske vlasti, Erdujhelji pominje i omiljena mesta za večernje izlaske Novosađana, među kojima je naročito popularna bila gradska streljana u kojoj: „traje strelišna sezona svake godine od 1. maja do nedelje pred svim svetima, tada se u pucanju vedžbaju članovi, u prostorijama strelišne bašte svira svake nedelje muzika i drže se zabave i igranke. Divne prostorije i bašta strelišta zaista su zgodne za taka zabavljanja“ (Erdujhelji, 1894: 432).

Pored ovakvih ugodnih ambijenata i mesta za odmor i razonodu ispunjenih muzikom i pucnjavom, Erdujhelji kao karakteristične za period druge polovine 19. veka pominje i zvukove topova kojim su se obeležavali značajni datumi u istoriji ili posete zvaničnika, dok je većina ostalih zvukova u gradu dolazila od crkvenih zvona brojnih gradskih crkava, kočija i konjskih zaprega, zanatskih radionica, vašara i pijaca, uz povremene javne nastupe horova i ređe orkestara koji su ponekad izvodili svoj program na otvorenom, često uz pozorišne umetnike. Međutim, osim u slučaju nasilja, može se zaključiti da nijedan od ovih zvukova nije bio dovoljno značajan za istoriju grada prema Erdujheljijevom mišljenju, te nije smatrao da treba da ih detaljnije opiše.

Đere, s druge strane, navodi da su od druge polovine 19. veka popularna izletišta Novosađana bile plaže na Dunavu i banje, naročito nakon izgradnje Jodne banje. Može se pretpostaviti da je na ovim mestima dominirala ljudska graja i žamor, budući da su bila udaljena od važnijih tadašnjih saobraćajnica (Đere, 2020: 196). Novosađani su povremeno i svojim ekscentričnim nastojanjima obogaćivali ukupni akustički ambijent u svom gradu. O jednom takvom eksperimentu svedoči reportaža sa Narodne zabave održane u Pozorišnoj dvorani 18. 2. 1889. godine na kojoj je bilo „trgovaca, zanatlija,

ljudi od pera u velikom broju. Može se reći, bio je ceo Novi Sad“ (Zastava, 1889: 1). Vrhunac zabave je bilo predstavljanje jednog novog zvuka koji do tada javnost nije imala prilike da čuje:

Došlo je nešto novo, do sad nigde ne čuveno. To beše harmonijum uz pratnju gajdaša. Oni, koji se razumu u muzici, sumnjahu da će se to moći udesiti kako valja. No pokušaj ispade preko svakog očekivanja. Đura Stajić koga smo lane slušali na harmonijumu, svirao je i ovog puta, a pratio ga je novosadski čuveni gajdaš Pera Eremić. Gajde pozlatio, a obukao ih u svilu, kao da će u svatove. Zabruja harmonijum, te podržavaše zvuk gajdi, a kad upade gajdaš, zvuci oba instrumenta se spojiše ujedno, da ih ne možeš razaznati. Svako je nedanimice slušao tu novu svirku, koja je izazvala sa svoje originalnosti i lepote silno dopadanje (Zastava, 1889: 1).

Kao grad u kojem je od osnivanja negovan suživot više naroda i različitih religijskih uverenja, njegovo akustičko okruženje je bilo ispunjeno zvukovima zvona sa brojnih crkava raspoređenih po centru grada. Đere navodi da je u gradu 1908. godine bilo 15 verskih objekata: pet pravoslavnih crkava i jedna kapela, dve katoličke sa kapelama i po jedna unijatska, reformatorska, evangelička, jevrejska i jermenska crkva (Đere, 2020: 182). Zanimljivo svedočanstvo o jermenskoj crkvi koje uključuje i prethodne navode o akustičkom okruženju Novog Sada, zabeleženo je u napisu povodom smrti poslednjeg njenog sveštenika 1936. godine: „ta mala crkva skoro nevidljiva u novosadskom sitiju, čija zvona na zvoniku gube svoj zvuk u vrevi grada, pisku sirena i fabričkih dimnjaka, imala je kao predstavnika duhovne vlasti i pastve jedinog svoga čuvara i duhovnika dr. Menevišijana“ (D-č-ć, 1936: 10).

U 20. veku broj svedočanstava o zvukovima Novog Sada se znatno uvećava, a izvori koji o njima govore se nalaze u dnevnim novinama i magazinima. Na primer, dnevne novine *Jedinstvo* objavljivane dvadesetih godina u Novom Sadu kao organ Demokratske stranke u Kraljevini SHS, u povremenim izveštajima sa važnih proslava svedoče o tome da se praksa pucanja iz topova prilikom obeležavanja važnih praznika nastavila i u novoj državi. Iako se i u ovom glasilu retko obraćala pažnja na zvukove grada, može se reći da su njegovi autori „nesvesno“ učestvovali u dizajnu željenog zvučnog pejzaža izveštajima sa političkih skupova o kojima su najčešće pisali. Uprkos tome su u fokusu njihovih tekstova sadržaji političkih govora, a očigledna je i pristrasnost u načinu pisanja te se obično skupovi onih na čijoj strani su simpatije autora određuju kao naročito uspešni (Demokratska stranka, kralj), nasuprot „neuspešnim“ nastupima opozicionih političara u čemu se ogleda i specifičan željeni dizajn zvučnog pejzaža u skladu sa političkom opcijom kojoj su naklonjeni.

U novosadskom listu *Zastava* od 21. novembra 1922. godine objavljena je jedna neobična molba za noćnom tišinom u Njegoševoj ulici u centru grada: „molimo naše nadležne i merodavne faktore da uzmu malo bolje u obzir tu ulicu u kojoj se najviše noću larva. Isto tako molimo i vojne vlasti da i one upute g. oficire, osobito mlađe, da mirnije idu kući sa lumpovanja“ (Zastava, 1922: 3). Da je Njegoševa ulica bila stecište noćnog života grada kojeg prate i odgovarajući zvuci zabave i poroka, svedoči i sumorno intonirani napis u novosadskom tabloidu *Savremeni Novi Sad*¹¹ u kojem se ističe da se:

¹¹ Više o ovom tabloidu u Barović, 2017: 119–133.

novosadska berza ljubavi preselila na ulicu. Od zgrade Uprave fondova pa Njegoševom ulicom, sve do porušene zgrade okružne radničke blagajne videćete između 9 i 11 sati noću ispijena, bleđa, bolesna lica palih devojaka i žena, koje tu na trotoaru traže život i prividnu, trenutnu sreću i zadovoljstvo koje im može dati prvi prolaznik – ako je toga večera naročito raspoložen i za takve budalaštine [...] Svake večeri odigravaju se na novosadskoj berzi ljubavi male, sitne, a koji put i krupnije drame, a da za njih skoro niko i ne haje. Muški pol, zastupljen je na toj berzi očaja, bola i strahota, iz svih društvenih klasa, i niko ne haje za posledice i sutrašnji dan (*Savremeni Novi Sad*, 1924: 5).

Novine *Dan*, takođe objavljivane u Novom Sadu u međuratnom periodu, u broju od 22. 10. 1935. godine sadrže zanimljiv opis Trifkovićevog trga do kog vodi Njegoševa ulica i zvukova koji se na njemu mogu čuti, naročito u večernjim časovima:

Evo već nekoliko dana oko 7 i po časova uveče odigravaju se u tom nesretnom parku od kojeg je svako već ruku digao neviđene scene. Desetak mangupa u to vreme posakrivaju se po preostalim džbunovima te uz paklenu viku i larmu skaču po tom parku, čupajući ono malo rastinja što je ostalo. Kada ih neko od prolaznika opomene da to ne čine, ospu se na njega najpogrdnijim rečima koje naš jezik ima. Tako se to odigrava svako veče sve do 9 i 10 časova. U to vreme prolaze seljaci sa svojim kolima natovarenim voćem i drugim proizvodima koji idu na Temerinsku pijacu. [...] kad naiđu ta seoska kola poskaču nazad neprimetno na njih pa iz korpa krađu što im dođe pod ruku. Seljaci ih kada primete počnu juriti, ali ovi mangupi pobegnu put konvikta i izgube se u pravcu Nikolajevske porte. Seljaci su u nemogućnosti da jure i dalje za njima, te ostaju vičući

i grdeći dozivajući policiju u pomoć koja u opšte ne dolazi niti ta zapomaganja čuje. Ovo se dešava svako veče između 9 i 10 časova te larma i vika bespomoćnih seljaka uznemiruje ove stanovnike oko parka. Aman, gospodine uredniče, objavite ovo neće li se ipak neko naći u čiju nadležnost ovo spada da se ova sramota i bruka u centru Novog Sada onemogućí i ovom zlu učini jednom kraj (*Dan*, 1935: 4).

Kao što se može primetiti, saobraćaj se u ovom periodu sastojao pretežno od zaprežnih kola što je sasvim drugačiji izvor buke od motornih vozila koja će ih ubrzo zameniti. Takođe se primećuje da su izvori buke i dalje pretežno glasovi ljudi, te da iako je ovo nesumnjivo opis svakodnevice, uznemirenje bukom ovde nije samo zbog njene glasnoće i zvučnih karakteristika, već je u sprezi sa drugim događajima kojih je posledica. Ovaj opis Trifkovićevog trga je veoma sličan onome kako je Novi Sad predstavljen više od jednog veka ranije. U oba opisa se uočava da su izvori zvukova u urbanom akustičkom okruženju bili ljudi i životinje, dok su mašinski zvukovi pre predstavljali izuzetak nego svakodnevicu.

Naime, *Dan* od 17. 5. 1936. godine donosi opis Novog Sada iz 1815. godine objavljen originalno u knjizi *Topografski opis Petrovaradina i okoline mu* Franje Šmasa. U tekstu se između ostalog pominje i nekoliko elemenata tadašnjeg akustičkog okruženja, počev od solare na Dunavu gde se prodavala građevinska roba, ugalj, kreč itd., nakon čega se opis usmerava ka početku ulice sa daščanim kućama u kojima su bile prodavnice drva, voća i posuđa:

no, otud nas mami dalje neka larma i povici. To dolazi iz 'bircuzeva' i 'palinkara' gde muzika svira i gde se igra u slatkom uživanju i to se razleže na sve strane. [...] Na nedeljnim vašarima gomilaju se kupci

i prodavci. Hiljadama ljudi i stotinama kola zakrčuju uzani prostor na pijaci i u Dunavskoj ulici tako da od larme, ljudske zveke kola i dreke one marve što se na prodaju doteruje ne čuje čovek sopstvene reči (Ž. S., 1936: 8).

Pored ostalog, članci u novinama *Dan* iz druge polovine tridesetih godina XX veka sadrže dva veoma značajna opisa gradskih zvukova. Jedan od 19. 4. 1936. godine govori o nabavci nove sirene za uzbunu u slučaju vazdušne opasnosti. Kako se navodi:

njen zvuk je visoko C. Prečnik sirene je 1.20 metara. Prema eksperimentima koji su vršeni sa istim tipom sirene od strane fabrike koja je isporučila ovu gradskom poglavarstvu, njen zvuk koji se postiže bez postupnosti odjednom, može da se čuje, pri povoljnim atmosferskim prilikama na pučini i do 30 kilometara daljine. U Novom Sadu će biti vršeni eksperimenti ovih dana u dva maha, danju kada je saobraćaj razvijeniji i kada ima najviše gradske buke i noću za vreme odmora Novosađana. U okolini Novog Sada formiraće se relejne stanice koje će obavestiti tehničke stručnjake o efektu i radijusu alarmne sirene. Pretpostavlja se da će u najgorem slučaju zvuk sirene moći da se čuje do Futoga a pri tihom vremenu i do Sremskih Karlovaca (*Dan*, 1936: 12).

Ovaj veoma slikovit opis dometa nove sirene dopušta nam da naslutimo razmere neprijatnosti takvog zvuka, koja je, ipak, znatno manja od neprijatnosti na koju taj zvuk upozorava. Nisam uspeo da pronađem da li je bilo nekih reakcija na ovu sirenu, niti kolika je bila njena efikasnost pet godina kasnije. Važno je primetiti da je novinar naglasio da se zvuk javlja naglo, a ne postepeno, što je važan podatak kada se imaju u

vidu Šeferovi i Šaferovi stavovi o značaju zvučne ovojnice za percepciju zvuka. Oštريا ovojnice ima više šuma, te je u ovom slučaju naglo pokretanje takve sirene sa tom snagom verovatno ličilo na eksploziju iz koje se izdvaja ton C koji nastavlja da traje.

U jednom drugom napisu iz *Dana* se govori o vežbi za odbranu od napada iz vazduha za koju su se Novosađani pripremali, u kojoj je učestvovala i ova sirena, ali bez više detalja o njenoj ulozi i zvuku. U ovom opisu se „skrio“ i pomen „gradske buke“ bez detaljnijih opisa, ali se može sa sigurnošću reći da je sredinom tridesetih godina XX veka buka u Novom Sadu tokom dana bila nešto što su građani primećivali.

Za drugi zvuk kojim su se bavili novinari *Dana* se gotovo može reći da pripada studijama zvučnih pejzaža. Naime kako se ističe u tekstu pod naslovom *Novosadski 'Prater' na Bulevaru oduzeo je mir velikog broja stanovništva okolnih ulica od 12. 6. 1936. godine*

od pre izvesnog vremena na kompleksu zemljišta na Bulevaru, dozvolom obrtnog odseka Gradskog poglavarstva smeštene su razne sprave za distrakciju, ljuljaške i ringišpili čije se priredbe prate 'muzikom' iz – prepotopskih verglova. Ova muzika na koju muzikalni novosađani uopšte nisu navikli, naročito s obzirom na okolnost da baš u ovom kraju živi relativno najveći broj intelektualaca, prouzrokovala je veliki nemir i nelagodno osećanje među stanovnicima Bulevara i okolnih ulica. Od jutra do mraka čuje se naizmenično piskavi zvuk verglova koji pored cirkusa 'Rebering' stvaraju novi – muzički cirkus. Jedan veliki broj građana žali se na ovu neželjenu muziku. Jedan mlađi intelektualac koji stanuje u domu Trgovačke omladine i koji ima tu nesreću da stanuje viz-a vi od verglova, tako da zvuk muzike uporno dopire do njegovog stana, sav uzbuđen je došao u našu redakciju najavljujući: – Spasite nas od ove napasti. Moram da

bežim od kuće, jer od verglova nemam mira. Kako to da je grad dao dozvolu ovim verglašima baš u centru Novog Sada pored tolikih drugih praznih placeva [...]. Mogu da razumem da se ima obzira i prema tim ljudima jer im je to profesija, ali grad treba da vodi računa i o odmoru svojih građana koji ne izbegavaju nikakve obaveze (Dan, 1936: 8).

Ono što najpre upada u oči u ovom tekstu jeste pominjanje intelektualaca koji su, kako se čini, osetljiviji na buku nego oni koji to nisu, iako bi logičnije bilo obratno budući da su radnici obično na udaru buke zbog uslova na poslu. Međutim, čini se da je ovde pominjanje intelektualaca upotrebljeno kako bi se ukazalo na to da oni tu kategoriju zvuka doživljavaju kao neželjenu, ali da to nije univerzalno prihvaćen stav, budući da buka dolazi iz cirkusa, koji je kako se može pretpostaviti bio vrlo posećen. Tako da u ovom članku dolazi do izražaja i svojevrsna klasna borba oličena u mladom trgovcu koji cirkus očito smatra bukom i radničkom klasom koja dolazi u njegov komšiluk u potrazi za lakom zabavom. Iako je terminologija i način predstavljanja problema iz današnjeg ugla pomalo komičan, značajno je primetiti oslanjanje na institucije u iščekivanju rešenja ovog problema, kao i traženje formalnog okvira u kojem se može raditi na artikulaciji toga kako će grad „voditi računa o odmoru svojih građana“ od zvuka. Bilo bi zanimljivo da postoji svedočanstvo o tome kako su ljubitelji cirkusa videli ovu specifičnu situaciju.

Da je Novosađanima glasnoća zvuka bila važan aspekt svakodnevice svedoči i članak objavljen u *Danu* 23. 12. 1938. godine koji obaveštava javnost da su dvojica njihovih sugrađana – Teodor Gerla i Geza Balog – konsturirali uređaj za pojačavanje zvuka instrumenta koji pritom ne deformiše njegove osobine. Kako se navodi u tekstu

Naročitim dugmetom na zvučniku glas se može pojačati i to toliko da se čoveku čini kao da čuje zvukove jedne divovske, neprirodno velike gitare. [...] Ovaj originalni izum može da se upotrebi na svima instrumentima sa metalnim žicama [...] Zvuk se može pojačati do 200 puta pa i više. Cela aparatura nije veća od kutije šibica. Njenu konstrukciju izumitelji nam nisu objasnili nego su nam prikazali samo njeno čudotvorno dejstvo. Ova mala bela kutijica montira se ispod žica [...] i instrument pri tome ne trpi nikakvu štetu. Ovih dana mladi izumitelji prikazaće na jednoj otmenoj zabavi svoj izum novosadskoj publici pred kojim će g. Geza Balog svirati na svojoj havajskoj gitari – čija će jačina zvuka publiku iznenaditi (F, 1938: 8).

Može se pretpostaviti na osnovu opisa da je reč o nekoj vrsti magneta nalik na one koji se nalaze na savremenim električnim gitarama, koji je koristio radio prijemnik kao pojačalo. Nisu poznati detalji o ovom izumu, ali je zanimljivo da je u opisu novinara jačina zvuka povezana sa veličinom njegovog izvora, te „divovska gitara“ o kojoj govori upućuje na to je reč o periodu u kojem elektronski pojačivači zvuka nisu bili nešto što se podrazumeva. Takođe, ističu se samo pozitivni aspekti ovog uređaja, te se može reći da njegova glasnoća nije bila tolika da izaziva neprijatne asocijacije. Međutim, da bi takav zaključak bio opravdan bilo bi neophodno imati uvid u još neko svedočanstvo o rezultatima upotrebe ovog misterioznog izuma. Značajno je istaći da ukoliko je zaista reč o elektromagnetnom transduktoru (pretvaraču, pickup, eng.), onda je on napravljen samo sedam godina od onog koji se uobičajeno smatra prvim pronalaskom te vrste, dok je zvaničan patent u SAD prihvaćen 1937. godine, a prijavljen tri godine ranije (Smithsonian, 2018). Nije poznato

da li je Teodor Gerla bio upoznat sa ovim pronalascima u SAD, ali je u svakom slučaju njegov poduhvat impresivan.

U *Danu* su se povremeno mogli susresti i napisi o gradskim događajima koji uključuju i osvrte na akustički ambijent, kao u tekstu povodom posete rođendana kralja i proslave njegovog rođendana u Novom Sadu 8. 9. 1938. godine, u kome se navodi:

Sa svih strana masa je pozdravljala prolazak trupa koje su marširale uz pratnju vojne muzike. Dolazak čete mornara u belim uniformama pozdravljen je frenetično. Jedna eskadrila aviona, teških bombardera, kružila je sasvim nisko nad trupama tako da se zvuk motora mešao sa maršom orkestra vojne muzike i hukom motorizovanih odreda koji su prošli posle pešadije (*Dan*, 1938: 3).

I pored nemalog broja opisa zvučnih događaja koji su ispunjavale živote Novosađana gotovo dva veka, sve do Drugog svetskog rata nije bilo napisa u kojem se stanovnici žale na buku motornih vozila koja će od pedesetih godina nadalje suvereno okupirati akustički ambijent Novog Sada i postati glavni uzročnik akustičkog zagađenja.

Drugi svetski rat je doneo i jednu od najtragičnijih epizoda u istoriji Novog Sada danas uobičajeno poznatu pod nazivom „Novosadska racija“. Reč je o događajima koji su rezultirali masovnim ubistvima Srba, Jevreja, Roma i pripadnika drugih naroda koje su izveli mađarski okupatori. Pored brojnih svedočanstava o toku racije, pojedinostima oko identifikacije i broja žrtava i posledicama ovog užasnog događaja, moguće je pronaći i svedočanstva o zvukovima koji su pratili ovaj traumatični period. Naime, u vezi sa Racijom prvi put se može pronaći članak u kojem je tišina tretirana sa negativnim predznakom, kao nagoveštaj zločina koji će uslediti:

Svud u gradu na vidnim mestima, bila je izlepljena objava vojne mesne komande, kojom se zabranjuje ulični saobraćaj, svaki društveni život kao i svako sakupljanje u privatnim stanovima. Zabranjeno je svako putovanje i udaljavanje iz grada. Naređeno je da svi prozori na kući moraju biti zatvoreni sa spuštanim zavesama. Bogomolje moraju biti stalno zatvorene, a zvonjenje zabranjeno (Njegovan, 2009: 289).

Ova zloslutna tišina se od 24. januara pretvarala u jezive urlike pokolja koji se odvijao na uglu Miletićeve i Grčkoškolske ulice, Miletićeve ulice i Trifkovićevog trga, na keju, u kasarni (današnja Vojvode Bojovića), na Štrandu, Uspenskom groblju, fudbalskom igralištu NAK i po pojedinim kućama (Njegovan, 2009: 290). Užas ovih zločina je verovatno usmerio pažnju na prikupljanje činjenica pri njihovom dokumentovanju, te je osim konstatacija da je Raciju pratilo intenzivno pucanje i brojni krici ubijenih, teško pronaći neko konkretnije svedočanstvo o sećanjima na zvukove.

Od izuzetnog značaja za proučavanje zvučnih pejzaža Novog Sada u periodu posle Drugog svetskog rata jeste opsežna studija Kristijana Obšusta pod nazivom *Kultura sećanja na prostoru Novog Sada i Petrovaradina* u izdanju Arhiva Vojvodine koja je rezultirala štampanom publikacijom i sajtom sa interaktivnom mapom grada na kojoj je moguće pretraživati sećanja građana vezana za pojedine lokacije u gradu (Obšust, 2021a). Studija obuhvata dokumente o spomenicima i mestima komemoracije na teritoriji grada od kraja 18. veka do 1918. godine, ali što je za ovu knjigu značajnije, sadrži i opise ispitanika o njihovim sećanjima koja vezuju za određene lokacije u gradu u periodu od 1945. do 1991. godine. Tekstovi iz perioda socijalizma su prikupljeni terenskim antropološkim istraživanjem i

beleženjem „narativa građana o različitim lokacijama“, koji su dobijeni putem „nestrukturiranih intervjua“ (Obšust, 2021b: 9). Razume se, u fokusu ove studije nisu posebno istaknuta sećanja na neki zvuk, već je akcenat na lokalitetima i ukupnosti doživljaja koji je ostao u sećanjima građana, ali je veoma značajno to što se u ovom slučaju neki gradski pejzaž interpretira kroz subjektivnu konstrukciju ispitanika, povezanu sa ulogom koju ta sećanja imaju u njihovoj memoriji. S tim u vezi, može se reći da je razlika između Obšustove metodologije i one primenjene u ovom radu u tome što je njemu u fokusu spomenička arhitektura i delovi grada koji u sećanjima ljudi figuriraju kao privatni, lični spomenici, oličeni u opisima doživljaja tih lokacija, dok je ovaj rad posvećen istraživanju doživljaja zvuka na određenim mestima u gradu od strane muzikologa. Drugim rečima, opisi zvukova u Obšustovoj knjizi i onih koji su deo ovog istraživanja se razlikuju u sonološkim kompetencijama onih koji ih opisuju. Razlika je, takođe, i u postupku mapiranja lokaliteta, iako se može uvideti određena analogija. Obšust lokalitete mapira prema njihovom istorijskom značaju i kasnije, značaju za ispitanike, dok su u ovom radu lokacije birane na osnovu zvučnih karakteristika, kako u istorijskom pogledu, tako i za učesnike u ovom projektu. Tako se može reći da je istraživanje zvučnih pejzaža Novog Sada svojevrsni podskup, dalje suženje fokusa Obšustove studije, budući da se iz ukupnog doživljaja gradskih lokacija izdvaja „samo“ zvuk i od ukupnog stanovništva „samo“ muzikolozi koji su njegov deo.

Opisi doživljaja Obšustovih ispitanika o urbanim lokalitetima za koje ih vezuju neka sećanja povremeno uključuju i opise zvukova koji su bili važni za ukupni doživljaj. Tako se u knjizi navodi da je u periodu pre izgradnje današnje železničke stanice postojao pružni prelaz na uglu ulica Stevana Musića i Maksima Gorkog, koji je bio veoma prometan budući u gusto naseljenom

delu grada. Prilikom prolaska preko tog prelaza, navodi se da je lokomotiva „jako pištala kako bi upozorila one koji prelaze prugu“ (Obšust, 2021b: 267). Može se pretpostaviti da je sirena lokomotive u centru grada bila upečatljiv zvučni marker koji je periodično ispunjavao veći deo akustičkog ambijenta. O tome svedoči još jedan ispitanik govoreći o prolasku voza kroz Novi Sad i Petrovaradin: „tada su još bile parne lokomotive koje su strašno pištale kada bi se približavale mostu, kako bi stanovnici Podgrađa u Štrosmajerovoj ulici kroz koju je prolazila pruga mogli da zatvore prozore kako im ne bi ulazio dim, budući da je pruga prolazila nekoliko metara od njihovih prozora“ (Obšust, 2021b: 268–269).

Još jedno unikatno i značajno sećanje na „izgubljene“ zvukove je ono iz pedesetih godina koje govori o parobrodima koji su prilikom prolaska ispod Mosta maršala Tita „spuštali svoje dimnjake kako bi mogli da prođu ispod mosta“, pri čemu su zupčanici u tom mehanizmu „ispuštali jake zvukove“ (Obšust, 2021b: 269–270).

Šezdesetih godina se i način života u gradu menja, sudeći po svedočenjima, te se na primer, u ovom periodu pominju i zvukovi motora „Vespa“ na kojem bi mladići ulazili na korzo (obuhvatao delimično današnje ulice Mihajla Pupina i Modene) među šetače „i da su često dodavali gas kako bi se motor bolje čuo“ (Obšust, 2021b: 279). Zanimljivo sećanje je i ono na zvuk sportskog pištolja kupljenog u prodavnici lovačke opreme u Jevrejskoj ulici koji je bio „jako bučan“, zbog čega su vlasnika i njegovog druga „često opominjale komšije, posebno, kada bi pucali u hodniku“ (Obšust, 2021b: 286). Drugačija vrsta buke je dopirala od ljudi koji su sekli drva po kućama na cirkularnoj testeru koju je pokretao dvotaktni motor, budući da su „te mašine bile užasno bučne kada su ih vozili, čuli su se na kilometre“ (Obšust, 2021b: 290).

S druge strane, nije bilo neuobičajeno da iz ugostiteljskih objekata dopire zvuk radija. Kako ističe jedan od ispitanika, ostalo mu je u sećanju da su se u restoranu „Palić“ u blizini Srpskog narodnog pozorišta pratili prenosi sportskih događaja, pri čemu je „radio bio pušten jako glasno, do te mere da se nije moglo normalno razgovarati“, često uz glasno navijanje pojedinih ljubitelja sporta (Obšust, 2021b: 317).

Da je saobraćajna gužva u gradu već bila dostigla ozbiljne razmere svedoči i postavljanje prvog semafora u gradu na Trgu slobode, tada još uvek otvorenom za motorni saobraćaj. Rad semafora je u prvim danima njegovog postojanja upotpunjavao milicioner sa pištaljkom kojom bi „pojašnjavao“ svetlosne signale zbunjenim građanima koji ih isprva nisu najbolje razumeli. Čini se da je pištaljka ostavila veoma jak utisak na svedoke budući da se sećaju „da je bilo strašno pošto je pištao i kada treba i kad ne treba“, a „zvuk pištaljke je ulazio u kosti koliko je bio strašan“. Sagovornik se seća situacije „da su deca iz unutrašnjosti na zvuk pištaljke stala ukopana na sred puta, ističući koliko su bila prestrašena i zbunjena od semafora, milicionera, ogromnog prometa automobila, kamiona i autobusa“ (Obšust, 2021b: 330). Važan terminal za gradske autobuse je bio na Trifkovićevom trgu nakon zatvaranja Trga slobode za vozila, te da se buka premestila na ovaj, znatno manji i gušće naseljeni prostor (Obšust, 2021b: 333).

Kao što je već pomenuto, osnivanjem Radija Novi Sad 1949. godine se značajno uvećava baza snimljenih zvukova u gradu, a tome doprinosi i početak emitovanja televizijskog programa 1975. godine. Iako je fonoteka ove institucije značajan izvor za proučavanje snimljenog zvuka, ipak se mogu uočiti i neki nedostaci ovih izvora kada se upotrebe za studije zvučnih pejzaža.

Naime, kao što se može i očekivati, snimanja u gradu su obavljena za potrebe radijskog i televizijskog emitovanja, te su zapisi po pravilu usmereni na određeni sadržaj – govornika, koncert i tek izuzetno ambijent. Čak i u onim slučajevima gde postoji video zapis nekog ambijenta/pejzaža, vrlo često zvuk koji prati taj video nije „iz kadra“, već je kasnije montiran. Iako je veoma značajno analizirati kako i zašto je ova praksa postala uobičajena, to za ovu studiju nije od primarnog značaja, već će fokus biti na onim zapisima iz arhive u kojima je moguće uočiti snimke akustičkih okruženja, češće kao pozadinski zvuk nekog sagovornika ili događaja, a samo izuzetno kao samostalni zapis akustičkog ambijenta.

Tako je, na primer, moguće čuti kako je zvučao veseli zimski događaj namenjen najmlađim žiteljima Novog Sada nazvan „Sneškograd“, održavan ponekad u gradu, ali češće na obroncima Fruške Gore šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka. Iako snega povremeno i dalje ima te se i „Sneškograd“ još uvek organizuje, ovi prizori dečije igre na snegu su svakako nešto što se sve ređe sreće (ne samo zbog globalnog zagrevanja), pa se samim tim i dečija graja povezana sa grudvanjem i sankanjem postepeno premešta u zvukove prošlosti.

S druge strane, veoma je značajan [snimak zvuka prvog računarskog centra u Novom Sadu](#) otvorenog 1977. godine pri Institutu za matematiku UNS, u kojem su instalirane masivne elektromehaničke mašine za obradu podataka koje proizvode veoma karakteristične zvukove. S obzirom na to da se računarski procesi obavljaju ciklično i periodično, ovi zvukovi se mogu slušati i kao kompozicija koja neposredno odražava zvuk procesuiranja podataka. Ovi zvukovi su posledica mnogobrojnih mehaničkih pokretnih segmenata tadašnjeg računarskog sistema koji su gotovo svi do danas zamenjeni nečujnim digitalnim

ekvivalentima. Značajno je uporediti i koliko se zvuk računara promenio za 40 godina – od glasnog industrijskog „brundanja“, periodičnog i neumoljivo preciznog šklocanja do kontinuiranog šuma diskretne glasnoće.

Iako je u Novom Sadu postojao veliki broj fabrika u periodu socijalizma, o čemu svedoče i zapisi u arhivu RTV-a, može se uočiti da je buka tih fabričkih postrojenja bila neželjeni zvuk prilikom snimanja, te su video izveštaji najčešće sadržali montirani zvuk koji je naknadno nasnimljen i koji ne potiče iz fabričke hale. Zbog toga su dokumenti o akustičkom okruženju novosadske industrije veoma retki. Jedan od takvih snimaka je [izveštaj iz fabrike NIT u Novom Sadu](#) iz 1979. godine gde je u pozadini izjava sagovornica moguće čuti kako je zvučao proizvodni proces u toj industriji.

Što se drugih gradskih ambijenata tiče, oni su retko snimani bez nekog određenog povoda, ali je na njima zvuk iz kadra znatno češće prisutan nego što je to slučaj sa industrijskim zvukovima. Može se pretpostaviti da je to zbog uobičajene percepcije fabričkih zvukova kao neželjenih i neprijatnih, nasuprot zvukova gradskih središta koji su smatrani poželjnim. Međutim, kako je ovde reč o snimcima informativnog karaktera, može se reći da je isecanjem zvuka fabrike iz tih snimaka kreirana određena „lažna“ predstava o ambijentima tih fabrika, budući da se iz prethodno razmatranih napisa vidi da buka fabrika nije zanemarljiv faktor uticaja na zdravlje i radnu sposobnost radnika. Kako nema podataka da je ovo zaista bila namera ili neka „urednička politika“ kuće, može se zaključiti da su snimatelji vođeni „zdravim razumom“, odnosno uobičajenim shvatanjima o zvuku procenili da bi takva buka bila neprikladna za emitovanje, negativno bi uticala na razumljivost govora i percepciju informacije koja se želi preneti ovakvim snimkom.

Nasuprot tome je, na primer, [reportaža o „čoveku orkestru iz Dunavskog parka“](#), tj. jedinstvenom multiinstrumentalisti koji je svirao više instrumenata odjednom, uvezanih u unikatni sistem kontrole zvukova koji je sam napravio (nažalost, ime ovog Novosađanina nije zabeleženo na snimku). Ovaj simpatični ekscentrik je bio značajan element akustičkog okruženja Dunavskog parka 1981. godine budući da je tada intenzitet saobraćaja u okolnim ulicama bio – čini se – nešto niži nego što je danas, te su zvukovi šuštanja drveća, vode, pataka i „čoveka orkestra“ bili prominentniji. Odabir gradskog parka za mesto na kojem će nastupati govori o specifičnom vidu akustičkog dizajna ovog umetnika koji je najpre kreirao izvore zvukova, a zatim ih uklopio u ambijentalno okruženje javnog urbanog prostora koje su njegovi sugrađani mogli da percipiraju kao celinu zajedno sa muzikom koju je izvodio. To je postupak veoma sličan tzv. uličnim muzičarima, s tom razlikom što ovde nije reč o ulici, dakle, mestu na kojem stalno cirkuliše veliki broj ljudi, već o parku, lokaciji koja znatno više podseća na koncertni prostor zbog toga što je promet u parku znatno sporiji, nema saobraćaja i gužve, a specifični reljef parka kao i brojne klupe za odmor čine akustičko okruženje manje dinamičnim i zbog toga lakše opazivim, zvukovi se sporije menjaju te je mogućnost za njihovu pažljivu i posvećenu percepciju veća.

Akustički ambijent sa znatno drugačijim izvorima zvukova ali sličnim tempom odvijanja događaja može se primetiti na snimku zvuka bazena na SPENS-u, kao i na Štrandu, budući da su graja pomešana sa zvukovima vode konstantno prisutni u stalno izmenjivim odnosima, ali bez čestih odvlačenja fokusa ka pojedinačnim izvorima.

Masovni događaji poput sletova, [ispraćaja Štafete mladosti](#) i [proslava Prvog maja](#) često su bili zabeleženi na video snimcima, te je moguće uočiti kako su ti događaji zvučali.

Naročito je zanimljiva proslava prvomajskog praznika kada se uporedi sa današnjim okupljanjima za praznik rada, budući da je repertoar muzike i govora znatno izmenjen. Govori o položaju radnika su nestali, muzika je izgubila ideološki i politički karakter i zamenjena je zabavnom ili novokomponovanom narodnom muzikom. Takođe, organizovane bine sa razglasima su ustupile mesto bluetooth zvučnicima u privatnoj organizaciji. Roštilj je ostao kao jedina zajednička odlika.

Materijali iz devedesetih godina koji se mogu povezati sa studijama zvučnih pejzaža su često reflektovali sumornu svakodnevicu. Ukupan udeo saobraćajne buke je bio nešto manji zbog nestašica benzina i sve starijih i lošijih prevoznih sredstava koja su se vozila ulicama Novog Sada, a što je bila posledica osiromašenja izazvanog raspadom zemlje, ekonomskim sankcijama i ratom u susedstvu. Nasuprot tome, pojavljuju se izveštaji o kriminalnim obračunima na javnim mestima uz upotrebu vatrenog oružja, kao i slučajevi detonacija bombi donetih sa ratišta.

Međutim, takav akustički ambijent je kako se ispostavilo samo „smirenje pred buru“ kojom su i simbolično završene devedesete godine, ostavljajući na Novi Sad posledice koje se do danas osećaju. Zvukovi sirena za vazдушnu opasnost i snažnih eksplozija odmah potom, i dalje su duboko urezani u sećanje ne samo Novosađana već i većine stanovnika Srbije koji su preživeli bombardovanje od strane NATO-a tokom proleća 1999. godine. Novi Sad je bombardovan gotovo svakog dana tokom trajanja napada a osim vojnih, privrednih i infrastrukturnih objekata u gradu, gađane su i pojedine gradske četvrti. Prve bombe su pale 24. 3. 1999. oko 19 i 45 na Centar za policijsku obuku na Klisi, fabriku *Novograp* i kasarnu *Jugovićevo* na Majevidi. Srušena su sva tri mosta u gradu – Varadinski 1. aprila, most Slobode 3. aprila i nakon više napada konačno i Žeželjev most 26. aprila. Srušene su zgrade RTV Novi Sad na Mišeluku, kao i Rafinerija

nafte. Gađana su gradska naselja Sremska Kamenica, Šangaj, Vidovdansko naselje, Ribnjak i Detelinara.

Jedan od uznemirujućih simbola bombardovanja bile su sirene za vazдушnu opasnost koje su se oglašavale svakodnevno, isprva izazivajući paniku i uznemirenost, a kasnije su se građani navikli na njih i prilagodili svoj način života ovom zvuku. Međutim, zvukovima detonacija se nisu mogli prilagoditi te iako sirene nisu imale naročitu akustičku snagu (u Beogradu su bile na granici funkcionalnosti zbog buke i veličine grada), njihov zvuk je povezivan sa mnogo glasnijim i jezivijim zvukovima detonacija bombi koji bi ubrzo usledio.

Portal 021.rs je povodom 21. godišnjice od bombardovanja intervjuisao građane kako bi zabeležio njihova sećanja na ove događaje. U jednom od njih se ističe na koji način su se odrasli trudili da zaštite decu od zvukova aviona i bombi, slušanjem glasne muzike „da bi se zamaskirao fijuk raketa na oko 200 metara vazdušne linije od kasarne Stara Detelinara. Deci je objašnjeno da grmi zato što padaju čoko-bombonice koje ćemo sutra skupljati po travi [...] Uveče smo ih stavljali da spavaju pre nego što krene da grmi da ne bi čule, a u toku dana bi gledale bučne crtaće na akumulator“ (021.rs, 2024).

Druga sugrađanka se prisetila kako je išla na pripreme za prijemni ispit za fakultet od 20 časova: „pre nego što sam izašla iz stana, ako se dobro sećam, oglasile su se sirene...Stigla sam do Spensa, prelazim Maksima Gorkog kod cvećare *Tirkiz*. Čule su se detonacije, ali opet kao i mnogo puta ranije. Bilo je puno vojnih vežbi u to vreme i svako malo je nešto pucalo. Ovaj put je ipak delovalo nešto čudnije“ (021.rs, 2024). Novinari BBC-ja na srpskom jeziku su u istom periodu objavili kratki film o sećanjima preživelih koji su se u vreme bombardovanja mosta Slobode zatekli na njemu. Jedan od svedoka tog događaja je trenutak udara rakete u most opisao na sledeći način: „Bljesak i

velika buka. Grmljavina i škripa konstrukcije. Padaju te sajle. Mi smo prosto poleteli u kolima“ (Paramentić, 2024).

U dvehiljaditim godinama zvukove Novog Sada su povremeno upotpunjavali brojni politički protesti, kao i česti festivali na otvorenom koji se periodično odvijaju u gradu poput *Festivala uličnih svirača*, kao i *Zmajeve dečije igre*. Pored toga, zvukovi svakodnevice su sve više bivali ispunjeni saobraćajnom bukom zbog toga što je broj automobila počeo da raste nakon 2000. godine, stabilizovano je snabdevanje gorivom, ali je ukupnom nivou buke doprinela i izgradnja velikog broja stambenih zgrada u ulicama koje su nekad bile ispunjene kućama. Budući da ove ulice ne raspolažu potrebnom infrastrukturom za ovako znatno povećanje saobraćaja, pojavio se veliki problem nedostatka parkinga. On je uslovio da vožnja kolima traje duže usled potrage za parking mestom, a takođe je doveo i do toga da se vozila parkiraju na površinama koje za to nisu predviđene. Do danas je Novi Sad postao grad u kojem dominiraju automobili (iako je moguće pešice ili javnim prevozom doći do većine lokacija u gradu) te je teško, naročito u centru grada, naći prostora gde nema automobila i saobraćaja, tokom celog dana i noći. Buci u centru grada značajno doprinose i veliki građevinski radovi (ironično) na izgradnji podzemnih garaža koje bi trebalo da reše ovaj problem, međutim, nakon otvaranja jedne od njih se čini da je problem samo postao način da se na njemu zaradi, a da rešenje koje je dobro za zdravlje građana nije u planovima za budućnost.

Povremeno od 2018. godine na dan ili dva u jesen Novi Sad ispunjava glasan i kontinuirani zvuk koji potiče iz gradske toplane kao posledica pripreme za grejnu sezonu. Zvaničnici nisu ponudili odgovor na to zašto se ova buka javlja niti da li postoji namera da se ona eliminiše. Zanimljivo je iz ovog ugla i istraživanje zagađenosti Dunava na osnovu njegovog zvuka.

Kako ističe Maja Brborić, jedna od učesnica na ovom projektu

mi smo svi inženjeri ili hemičari, nama su zvuci Dunava delovali apstraktno, ali kolega dr Fernando Palac iz Nemačke ima uređaj i pomoću njega snima. To nisu šumovi, već kompozicije, reflektuje se neka melodija kada uroni sondu u Dunav, stvara se audio snimak, zapravo dobijemo muziku. U zavisnosti koliko je zagađenje ili koliko je čisto, dobijaju se različiti zvukovi. On ih upoređuje i može na osnovu toga da meri kontaminaciju vode (Miloš, 2024).

Kako se može primetiti iz ovog napisa, kao i onih u prethodnom poglavlju, zvukovi koji se mogu čuti u Novom Sadu predmet su interesovanja naučnika različitih profila, koji na osnovu odlika akustičkog okruženja i zvučnih događaja u njemu utvrđuju različite aspekte uticaja na životnu sredinu i ukupnu dobrobit čoveka. Međutim, krajem 2024. godine grad je potresao jedan od najstrašnijih zvukova u njegovoj burnoj istoriji, nastalih u mirnodopsko vreme. Velika betonska nadstrešnica na nedavno renoviranoj i dva puta svečano otvaranoj železničkoj stanici u Novom Sadu je 1. 11. 2024. godine pala na građane koji su čekali ispod nje i ubila 15 ljudi. Svedočenja očevidaca delimično dočaravaju zvučnu sliku užasa koja je pratila ovaj zločin.

Kako navodi novinarka Iva Ogarević citirajući jednog od očevidaca „ljudi su sedeli na klupi, kada se nadstrešnica srušila, smrvivši nevine duše u trenu. Taj zvuk bio je poput detonacije, kao da se zemlja otvorila. Jednostavno se ne može opisati, nisam znao gde sam“ (Ogarević, 2024). Budući da za ovaj zločin niko nije odgovarao niti preuzeo odgovornost do zaključenja teksta – usledila je ostavka ministra građevine i saobraćaja koji nije prihvatio odgovornost – ogorčeni i uplašeni građani su već sutradan počeli da se okupljaju, najpre u tišini kako bi odali poštu

stradalima, a nakon nekoliko dana i na masovnom protestu koji je okupio prema različitim izvorima više desetina hiljada ljudi. Kako je bes građana bio vidljiv, protest je bio veoma bučan i napet, što su iskoristili i huligani i navijači, te je tokom njega došlo do nasilja i incidenata koji su rezultirali lomljenjem prozora na Gradskoj kući, na šta policija nije reagovala iako je bila prisutna. Međutim, reagovala je tamo gde protest nije bio nasilan, te je uhapšen student Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu zbog toga što se branio od napadača koji su izgledali kao huligani, ali se kasnije ispostavilo da je reč o policajcima u civilu.

To je samo podstaklo nove proteste, ovoga puta uključujući i Akademiju, njenu upravu i studentski parlament koji su se pored traženja pravde za žrtve zločina na stanici sada uključili i u protestne aktivnosti tražeći da se njen student oslobodi budući da je njegovo hapšenje nakon pokušaja samoodbrane moglo da se vidi u živom televizijskom prenosu, dok za mnogo veći zločin sa višestrukim smrtnim ishodom i ogromnom štetom još uvek niko nije bio uhapšen. Značajno je istaći da je jedan od vidova protesta, naročito nakon ovog događaja, bila blokada prometnih gradskih saobraćajnica, s obzirom na to da se pretpostavlja da je upravo ometanje vožnje automobila čin koji će imati najviše efekta na vlast. Tako je pored višečasovnih blokada Varadinskog mosta i raskrsnice ispred železničke stanice, od 15. 11. 2024. narod počeo da se zaustavlja na ulicama na mestu gde se ko zatekao na 15 minuta kako bi se skrenula pažnja na broj poginulih u zločinu za koji nisu pronađeni izvršioци. Ovaj način protesta nije doveo do smanjenja intenziteta gradske buke već je, čini se, dodatno intenzivirao u drugim delovima grada ili je zastojem doveo do trubljenja i zakrčenja saobraćaja, ali i negodovanja onih koji se ne saosećaju sa žrtvama i ne smatraju da treba vršiti pritisak na nadležne.

Ljubica Ilić – Novosadski zvučni flanerizam

Flaner – nevidljiv, a u centru sveta

Da li ste ikada razmišljali o svemu što je sadržano u reči flanerizam, toj šarmantnoj reči koju obožavaju pesnici i humoristi? Praviti beskonačne ekspedicije kroz ulice i šetališta; lutati sa nosom u vazduhu, rukama u džepovima i kišobranom pod miškom, kako priliči svakoj iskrenoj duši; ići pravo, iako možda bez razmišljanja kuda, i bez žurbe...

Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (Boutin, 2015: 18)

Flaner (fran. flâneur) je gradska lualica koja upija i proživljava ushićenost modernog grada.¹² Urbani prostor sa mnoštvom dešavanja je njegovo prirodno stanište, a ne umirujuća priroda i posmatranje udaljenih pejzaža.¹³ Flaneru je jednako mrzak i

¹² U leksikografskom smislu, sama reč znači „besciljni šetač, lualica, danguba, bespoličar, dokoličar” (Franjić, 2022: 352).

¹³ Ili rečima jednog savremenog flanera: „U prirodi žive divlje bube i divlje životinje, tamo nema knjižara i kafe za usput, neopisivo mi je dosadno i osećam se kao obrok” (Milenković, 2019).

prostor privatne sfere, jer je „heroj modernog života onaj koji živi u javnom gradskom prostoru” (Tester, 2015: 5). Ili kao što Bodler (Charles Baudelaire) tvrdi: „Gomila je njegovo područje, kao što je vazduh područje ptica, kao što je voda područje riba” (Bodler, 1954: 46). Dakle, flaner je, pre svega, šetač.¹⁴ U pitanju je radoznalo hodanje, bez cilja, prevashodno vođeno iskustvom tela u pokretu. Naravno, za Bodlera, ova lualica je zapravo sam pesnik, jer je on taj koji je u besciljnoj potrazi za novim iskustvom, koje definiše modernost.¹⁵ Ali istina je da flaner može biti svako ko se prepusti iskustvu grada bez posebnog plana i cilja i ko može da prepozna i doživi njegovu ubrzanost i promenljivost: ono što je za Bodlera bila nova i definišuća paradigma životnog iskustva u Parizu 19. veka, a koju je pre svega prepoznavao umetnik odnosno pesnik, vremenom postaje iskustvo bilo kog stanovnika industrijalizovanog grada, koji razume luksuz dokolice.¹⁶ Jer u

¹⁴ Ili šetačica. Brojne su studije koje se bave problematikom rodne definicije flanera. Uprkos istoriji termina u koju se ubraja i Bodlerovo upadljivo mizogino tumačenje u eseju *Slikar modernog života* (1863), ovde prihvatam stanovište Dubravke Oraić Tolić, koja flanera kao i genija, dendija, boema, nadčoveka i mogućnosti čoveka, smatra simbolički androgimnim kategorijama. Videti u Franjić, 2022.

¹⁵ „U užem kulturno-povijesnom smislu flaner jest metafora slobodnog umjetnika, predstavlja besciljnoga šetača koji šeta civilizacijskim prostorima ranoga kapitalizma, lociran u metropoli građanske revolucije – Parizu. U širem smislu flaner je oblik raspršenoga modernog subjekta i njegove percepcije grada”. (Franjić, 2022: 352–353).

¹⁶ Dom flanerizma je Pariz, ali je, ubrzo nakon Bodlera i Benjamina, ova ideja dobila na značaju u široj intelektualnoj zajednici, pa je i danas aktuelna u teorijskim razmatranjima urbanog života. Mišel de Serto (Michel de Certeau) i Anri Lefebr (Henri Lefebvre) su u svojim radovima demokratizovali flanerizam, skrećući pažnju na probleme urbanog planiranja kao i na kontrolu i ograničenje urbanog kretanja građana. O vidovima savremenog pomeranja granica u ovom kretanju videti (Laviolette, 2014: 253–270).

suštini flanerizma je neproduktivnost kao otpor brzini stalnog društveno-ekonomskog rasta, privilegija pripadnika više klase koji ima vremena za dokolicu preobražena u opšti bunt protiv zamke brzine i besciljnosti modernog razvoja.

Teoretičari se kontinuirano bave značenjskim transformacijama flanerskog iskustva kao proizvoda užurbane industrijalizacije i razvoja zapadnog društva.¹⁷ Naročito je popularna interpretacija flanerizma koju je, u kontekstu razmatranja Pariza 19. veka i poezije Bodlera, dao Valter Benjamin (Walter Benjamin).¹⁸ Njegov flaner besciljno luta popunjavajući praznine komodifikovane realnosti, i u tom lutanju, i sam učestvuje u ritualima komodifikacije, zamenjujući bodlerovska avanturističku poetiku flanerizma jednom otrežnjujućom kritikom realnosti, u kojoj se i samo lutanje tumači kao otpor.¹⁹ U suštini ovog fenomena je zapravo paradoks ekstatičnog učestvovanja u brzini svakodnevice i

¹⁷ U tom smislu, flaner je „svjedok prelaza grada iz predmoderne u modernu” (Berbić, 2020).

¹⁸ Flaner je bio stalna Benjaminova preokupacija. Naročito je važna diskusija o flaneru u njegovom nedovršenom projektu Arkade Pariza, odnosno *Das Passagen-Werk* (1927–40). U pripremnom tekstu za ovaj obimni projekat, Benjamin o flaneru tvrdi: „Bodlerov genije, koji se hranio melanhlijom, jeste alegorijski genije. S Bodlerom, Pariz po prvi put postaje tema lirske poezije. Ta poezija nije himna domovini; to je pre pogled alegoriste, koji se spušta na grad, pogled otuđene osobe. To je pogled flâneura, čiji način života, iza svog ublaženog oreola, još uvek uspeva da sakrije predstojeću ispraznost žitelja velikog grada. Flâneur se još uvek nalazina pragu – kako metropole, tako i srednje klase. Ni jedna, niti druga, još uvek nemaju vlast nad njim. U bilo kojoj od njih on nije na svome. On traži utočište u gomili” (Benjamin, 2011).

¹⁹ „Gomila je veo kroz koji se poznati grad flâneuru ukazuje kao fantazmagorija – čas kao pejzaž, čas kao soba. Oboje postaju elementi robne kuće, koje i same koriste „flanerizam” da bi prodale robu. Robne kuće su flâneurova poslednja promenade” (Benjamin, 2011).

otpora istoj kroz besciljno lutanje.²⁰ Drugim rečima, flanerizam je diskurzivna kategorija mitološko-idealističkog tipa u čijoj je prirodi da sadrži konceptualne kontradiktornosti, a ne neka objektivna pojavnost društvene realnosti (Shields, 2015: 67).

Prevažodno fokusiran na prizore, flanerizam je preteča opsesije razumevanja sveta pogledom, koju će zasvagda učvrstiti doba ekrana. Ali je ipak u pitanju koncept prošlosti: u savremenom gradu, flanerizam se svodi na nostalglično iskustvo, jer je bazirano na efemernom, „predekranskom” pogledu koji odmah nestaje, dok je sam flaner samotni autsajder, koji nema želju da iskustvo zatoči ili podeli sa drugim.²¹ Zato ne čudi što je vizuelni aspekt, odnosno čulo vida, u centru pažnje benjaminovskog flanera, dok je slušanje niže rangirano u hijerarhiji senzornog upijanja grada. U tom smislu, Benjaminov flaner je intelektualno distancirani posmatrač, a kao i kod Bodlera, njegova anonimnost mu dopušta da neometano posmatra. On voli samoću, ali želi biti sam u gomili.²²

Naravno, iz današnje perspektive, koju određuje kriza fizičkog javnog prostora, flanerski projekat može delovati anahrono i nostalglično. Preovladava mišljenje da je savremeni grad nekako lišen misterije lutanja, jer je javni prostor do te mere racionalno uređen da ne preostaju zone nepoznatog za istraživanje.²³ Ali to svakako nije slučaj. I pored toga

²⁰ Prisila P. Ferguson skreće pažnju na etimologiju reči, koja u sebi od samog početka nosi remetilački faktor subjekta koji ide protiv ustaljenih građanskih normi. U rečniku popularne upotrebe termina iz 1808, navodi se da je flaner „lenčuga, besposličar, nepodnošljivo dokon čovek, koji ne zna šta će sa svojom nevoljom i dosadom” (Ferguson, 2015: 24). U književnosti se termin prvi put pojavio u priči Edgara Alana Poa (Edgar Allan Poe) Čovek gomile (1840), o kojoj su kasnije pisali i Bodler i Benjamin.

²¹ Jer flaner je oličenje alijenacije i vremensko-prostorne psihotičnosti subjekta otuđenog, kako od sebe, tako i od sveta. Shields, 2015: 77.

²² Ovako govori Benjamin o Bodleru (Gleber, 1999: 59).

²³ Aktuelni su projekti „muzičkih auditivnih šetnji” koji, dodavanjem sopstvenog saundtreka iskustvu šetnje i slušanjem muzike putem slušalica,

što transformacije savremenih gradova istiskuju pešake iz centralnih zona, i što je odnos prema javnom prostoru, pod uticajem virtuelnog, sasvim drugačiji od onog koji inspiriše devetnaestovekovnog flanera, i danas postoji mogućnost flanerskog iskustva u urbanim sredinama koje su ostavile prostor za kretanje šetača. Novi Sad upravo pripada toj grupi, jer još uvek omogućava slobodno lutanje ulicama, trgovima, mostovima, bulevarima, pijacama i skrivenim gradskim ćoškovima.

Zvučni flanerizam

Zvučnim flanerizmom bavi se Eme Buten (Aimée Boutin) u studiji *Grad buke: Zvuk i Pariz 19. veka*, zaključujući da kritička tradicija mitologizuje flanera kao ikonu vizuelno definisane modernosti, dok se zvučni aspekti flanerizma isuviše često ignorišu (Schmidt, 2017: 12). Prevazilazeći koncept flanerizma kao vizuelno fokusiranog iskustva, Buten uvodi ideju multisenzornog percipiranja grada, u kome i sluh igra značajnu ulogu. Polazeći od popularnosti Benjaminove okulocentrične perspektive, ona ukazuje na postojanje čitave jedne predistorije flanerstva (ukoliko Benjamina uzmemo kao polaznu tačku, što je opšte mesto u teoriji), koja uzima u obzir uronjenost svih čula u iskustvo urbanog lutanja. Tako su tragovi flanerskog osluškivanja grada prisutni još u tekstovima Onorea de Balzaka (Honoré de Balzac) *Fiziologija braka* (1829) i Viktora Furnela (Victor Fournel) *Šta vidimo na ulicama Pariza* (1858), dajući

ponovo vraćaju misteriju u iskustvo flanera. Videti npr. (Schmidt, 2017: 91–111).

značajan prostor zvučnom estetskom iskustvu. I kod Benjamina postoji „fina podešenost na zvuk“, bilo da je u pitanju zvuk kao mnemotehničko sredstvo ili pominjanje gradske buke: glasova, krikova, zveckanja kočija, zalupljenih vrata i vojnih orkestara (Boutin, 2015: 13). Ali njegov flaner je, pre svega, posmatrač, koji niže različite vizuelne utiske u jedinstveno kaleidoskopsko iskustvo.

Benjaminovski pristup flanerizmu nastao je pod uticajem hijerarhije čula sociologa Georga Zimela (Georg Simmel), koji je ostvario izuzetan uticaj na shvatanje modernosti iz perspektive čulne percepcije urbanog okruženja. U ovom kontekstu je svakako vredno pomena i to što je Zimel, pre specijalizacije iz oblasti filozofije i sociologije, pokušao da doktorira sa muzikološkom temom pod nazivom „Fiziološke i etnološke studije o muzici“, što svedoči o njegovoj preokupaciji čulnim i, posebno, zvučnim. Vajt Erlman (Veit Erlmann) primećuje da je Zimel naročito bio zaokupljen „tempom života“. Prema Zimelu, električnoosvetljenje i štampa transformišu regularnost životnog ritma tradicionalnih društava u moderno individualističko bivstvovanje i „stalnu spremnost za iskustvo i akciju, u kombinaciji sa kontinuiranim osluškivanjem autonomnog života stvari, koje se prilagođava nadolazećim životnim prilikama i izazovima“ (Erlmann, 2010: 280). Zimel i Benjamin su dali novu definiciju modernosti koja bi se mogla nazvati neurološkom, sa fokusom na haotičnije, fragmentarnije i dezorijentisanije lično iskustvo, koje je oblikovano raznovrsnim šokovima proisteklim iz brojnih senzornih nadražaja moderne urbane sredine (Singer, 1995: 72–73). U tom smislu, sluh je za Zimela (kao i za Adorna, uostalom) pasivan dok vid uvek implicira komunikaciju, jer oko „ne može da da bez primanja“. Ipak, iz flanerske perspektive, sluh bi zapravo bio savršeno čulo za iskustvo flanera, koji ne želi da komunicira već samo da prima utiske. Ovaj koncept se

umnogome podudara sa onim koji nudi Buten o modernosti kao prevashodno zvučnom a ne vizuelnom fenomenu, oslanjajući se na rad teoretičara koji se bave istraživanjem studija zvuka (*sound studies*) i zvučnih pejzaža (*soundscapes*). Douglas Kan (Douglas Kahn) primećuje da je i Benjamin prepoznao značaj osluškivanja grada citirajući Zimelove reči:

Onome ko vidi a ne čuje daleko je neprijatnije nego onome ko čuje a ne vidi. Ima u tome nešto karakteristično za sociologiju velikog grada. Izrazita prevaga aktivnosti oka nad aktivnošću uha određuje međuljudske odnose u velikim gradovima. Glavni razlog za to je javni prevoz. Pre razvoja autobusa, železnice i tramvaja u 19. veku, ljudi nikada nisu morali da se gledaju minutima pa čak i satima, a da ne razgovaraju jedni sa drugima (Kahn, 1999: 44).

S obzirom da je flaner blisko povezan sa projektom modernosti, nameće se potreba za dodatnim određenjem pojma u gradu 21. veka. Nove jezičke odrednice poput post-flanera ili neo-flanera ipak nisu neophodne, jer iako je flanerizam jedna konceptualna relikvija, on nije izgubio na snazi već se u savremenom kontekstu, u kome i dalje dominiraju moderne boljke alijenacije i okulocentrizma, može smatrati i izuzetno aktuelnim, uz dodati sloj subverzivnosti, ukoliko se u urbano lutanje uključi i istraživanje ostalim čulima. Iz ove perspektive, osluškivanje jednog savremenog srednjoevropskog grada kao što je Novi Sad nudi nove interpretacije flanerizma.

Flaner u Novom Sadu

Dijapazon zvučnih iskustava flanera je i u Novom Sadu raznovrstan: šetnja od vrha Petrovaradinske tvrđave, preko mosta Varadinska duga do užeg centra grada, vodi šetača na zvučni put koji oscilira između tišine i buke i na kome izranjaju zvuci uličnih muzičara i glasovi i povici trgovaca, dok nenamerno prisluškivanje uvodi dramu privatne sfere u javni prostor. S obzirom da sluh samo prima a ne daje, odnosno da je u pitanju čulo čiji je jedini pravac spolja ka iznutra, šetač prolazi kroz niz atmosferski sasvim različitih „upijanja” grada, stvarajući zvučni ekvivalent kaleidoskopskog iskustva, Benjaminove omiljene metafore za flanersku vizuelnu izloženost gradu. Žamor vežbača u dvorištu Akademije umetnosti ([pr. br. 1](#)) i zatomljene odjeke gradske buke u delovima Petrovaradinske tvrđave ([pr. br. 2](#), [pr. br. 3](#), [pr. br. 4](#), [pr. br. 5](#)), smenjuje glasnost ulica Podgrađa ([pr. br. 6](#), [pr. br. 7](#)), Varadinskog mosta ([pr. br. 8](#)) i Bulevara Mihajla Pupina ([pr. br. 9](#)). Šetnja centrom grada praćena je zvukom uličnih muzičara ([pr. br. 10](#)), radio stanica ([pr. br. 11](#)), ličnih ispovesti ([pr. br. 12](#)) i trgovanja ([pr. br. 13](#)). Ali svakako najznačajniji element novosadskog flanerizma jeste jedan od najkontroverznijih fenomena u izučavanju zvučnih pejzaža – buka. Zvuci motornih vozila i automobilskih sirena dominiraju novosadskim zvučnim pejzažima, i ukoliko su i obeležje ushićenja urbanog života, njihov je intenzitet povremeno takav, da potire sve druge okolne (i ne samo slušne) senzacije ([pr. br. 14](#)).²⁴

²⁴ Zanimljiva je i današnja nostalgija za bukom usled razvoja saobraćajne infrastrukture, kao u slučaju Pariza. Savremeni zvučni flaner Des Kulam, koji prave pariske zvučne zapise, pati za „divnim zveketom” starih vozova metroa, koji su potpuno nestali u protekloj deceniji, kao i za zvukom tramvaja koji su izmešteni na gradsku periferiju, dok se između tramvajskih

Bez konkretnog plana i cilja, dokoličarsko lutanje gradom postavlja šetača-subjekta u jedno eksperimentalno senzorno iskustvo, a buka je njegov najneizbežniji i najproblematičniji deo. Zvuci iskaču bez očekivanja ([pr. br. 15](#)) i van konteksta ([pr. br. 16](#)), ometajući ali i podstičući na dalje slušanje. Balansiranje između zvučnih impresija koje inspirišu flanera i onih koje ga ometaju je zapravo suština modernog flanerizma, i iako je danas anahrona, u savremenom gradu postaje subverzivna, jer u jednoj krajnje utilitarnoj svakodnevici u prvi plan stavlja prepuštanje senzornom istraživanju urbane okoline i „pregovaranje” čulima. I ostali zvučni aspekti savremenog grada poput Novog Sada potvrđuju ovu ambivalentnost flanerizma, koja je preživela sve krize modernosti i koja oblikuje i savremeno flanersko iskustvo. Muzika u javnom prostoru, emitovana sa zvučnika restorana i kafića ili izvođena na ulici može biti iritantna i remetilačka ([pr. br. 17](#)), ali i nostalgična i evokativna ([pr. br. 18](#)). Nenamerno prislušivanje uvodi šetača u lične prostore drugih ([pr. br. 19](#)), uz mogućnost da sazna vredne informacije ili da bude izložen onima koje ga ne zanimaju. Čak i u želji da se skloni, šetač teško može da izbegne neželjene zvukove ([pr. br. 20](#), [pr. br. 21](#)). I upravo odnos šetača-dokoličara prema neželjenom zvuku — kako je možda i najadekvatnije nazvati buku u kontekstu urbanog zvučnog pejzaža — otkriva značaj flanerizma za savremenog urbanita.

šina sadi trava, ne bi li se smanjila buka kretanja. Po Kulamu, zvuk starog Pariza je danas potpuno izgubljen (Patrão, 2017).

Spas od buke ili buka kao spas?

Od kraja 19. veka, objavljeno je bezbroj eseja, pamfleta i novinskih članaka koji su posvećeni borbi protiv buke modernog grada, dok upravo preovladavaju pritužbe na buku motornih vozila i automobilskih sirena.²⁵ Većina je buku redovno pripisivala nižim ešalonima društva, radničkoj klasi i antiintelektualnim tendencijama. Buka je smatrana primitivnom i štetnom po tišinu civilizacije (Smith, 2007: 53). Sa tehnološkim napretkom urbanih sredina, rasla je i pojava anksioznosti: u prvoj polovini 20. veka, postala je uobičajena dijagnoza neurastenije i nadraženosti nervnog sistema usled stresa modernog urbanog života, i naročito buke.²⁶ Od samog početka se primećuje i kontradikcija u ovoj borbi: manifestni borci protiv buke nisu imali ništa protiv industrijskog razvoja i novih tehnologija koji je zapravo stvaraju.²⁷ Zvučni flanerizam je epitom ove kontradikcije: šetač je obuzet brzinom i bukom

²⁵ U periodu između 1910. i 1940. većina evropskih i američkih gradova je organizovala veliki broj značajnih javnih kampanja protiv buke. Nakon 1925. razvila se tehnologija merenja jačine zvuka i uveden je standard glasnosti, pa je ova borba postala objektivnija i sistematičnija (Bruyninckx, 2012: 135).

²⁶ Brojni su napisi iz evropske novinske štampe koji podržavaju ovu tezu. Džejms Mansel (James Mansell), na primer, navodi sadržaj oprostajnog pisma iz 1929. koje je objavljeno u britanskim novinama The Manchester Guardian: „Preosetljiv sam. Buka me je ubila. Ne podnosim svet. Nisam lud, ali me sve boli. Nema leka” (Mansell, 2017: 3).

²⁷ Tako je krajem dvadesetih godina prošlog veka, Londonska komisija za buku donela zaključak da je ulična buka daleko ozbiljniji problem u odnosu na industrijsku, te da joj se teže prilagoditi jer „nema ritma”, stvara bes i pojačava umor (Bijsterveld, 2012: 154).

grada, ali ih istovremeno i prezire. Paralela sa odnosom prema modernosti sama se nameće, jer je moderni subjekt omamljen brzinom promena, ali i izgubljen usled nesigurnosti pravca njihovog kretanja. U tom smislu, modernost nije određena samo konceptualno ili institucionalno, već kao „senzorno iskustvo uznemirujuće atmosfere“, dok je „buka modernost manifestovana u zvučnoj formi“ (Bijsterveld, 2012: 154).

Praćenje istorije odnosa prema buci otkriva da je u pitanju fenomen koji umnogome određuje i odnose društvene moći. I kao što mnogi teoretičari pokazuju, većina rasprava o buci zapravo otkriva klasne predrasude vezane za pitanja statusa i ukusa, koja se javljaju razvojem modernosti.²⁸ Jer kao što Zijad Fahmi (Ziad Fahmy) postavlja pitanje: ako je buka nepoželjan zvuk, za koga je nepoželjna? (Fahmy, 2020: 8). Može se dodati: koja je buka poželjna a koja ne? I da li je kontinuirana izloženost nepoželjnim zvucima uvek stvar izbora ili je zapravo u pitanju određena vrsta zvučnog ekvivalenta ekološke nepravde? U tom smislu, mora se prepoznati da flaner uvek zadržava privilegovani društveni status onoga ko ne mora, već bira da se izlaže senzornim impresijama, što je verovatno i najočiglednije ukoliko se sagleda njegov odnos prema buci. Jer za dokoličara koji ima mogućnost da neometano luta, i buka može biti izvor poetskog zadovoljstva. Tako da ne iznenađuje da od samog početka modernog urbanog dokoličarenja, flaner pokazuje sklonost ka bučnoj gradskoj svakodnevi kao izvoru inspiracije. Benjamin, na primer, komentariše da se Čarls Dikens (Charles Dickens) na proputovanjima uvek žalio na nedostatak ulične buke, koju je smatrao neophodnom za stvaranje (Kahn, 1999: 43). Gustav Šarpentje (Gustave Charpentier) jednako ceni inspiraciju zvuka ulice u komponovanju, beležeći: „Kroz otvorena vrata dopirali su do mene povici uličnih prodavaca

²⁸ Videti, na primer, Fahmy, 2020.

iz starih predgrađa... pesme su bile kao nasmejani 'dobar dan' prijatelja kojima je stalo do mog zadatka, znajući da pokušavam da napišem njihovu priču, i tako želeći da me ohrabre" (Boutin, 2015: 39). Svakako je u osnovi ovakvog stava i romantičarski otpor diktatu građanskih konformističkih vrednosti i česta identifikacija sa klasnim autsajderima koji se po navici „odozgo" optužuju za proizvodnju remetilačkog faktora buke. Avangardisti će ovaj bunt pretvoriti u pravu umetničku poetiku, pa Rusolo u svom poznatom manifestu o umetnosti buke piše: „Prođimo kroz veliku modernu prestonicu sa ušima budnijim od očiju i uživaćemo u prepoznavanju vrtloga vode, vazduha i gasa u metalnim cevima, roptanja zvukova koji dišu i pulsiraju sa neospornom animalnošću, palpitacija ventila, prolaska motora, zavijanja mehaničkih testera, drmanja tramvaja na šinama, pucanja bičeva, mlataranja zavesa i zastava" (Russolo, 1913).

Oslušivanje grada kao „vrlina beskorisnosti"

Preobražavanje savremenog grada u poslednjih nekoliko decenija učinilo je da senzorna iskustva urbane svakodnevice gube na značaju. Uprkos tome, sudeći po kontinuiranoj prisutnosti u intelektualnoj sferi, ideja flanerizma nikada nije prestala da bude atraktivna za teorijska promišljanja odnosa subjekta i gradskog okruženja. Mišljenja o današnjoj poziciji i funkciji flanera su raznovrsna: kao što flanerizam ima bezbroj tumačenja, tako se i njegova sudbina u savremenom dobu različito tumači. Iskustvo novosadskog zvučnog flanerizma pokazuje da ova praksa može poslužiti kao antidot za savremene vidove alijenacije, naizgled paradoksalno ali upravo zato jer je

vremensko-prostorna psihotičnost subjekta, kako prema sebi tako i prema drugima, postala znatno složenija u odnosu na doba nastanka flanerizma. Naime, uprkos popularnosti koju je termin stekao u medijskoj kulturi poslednjih godina, flaner ne može biti turista, influencer niti konzument, jer je njegovo, u osnovi složeno čulno iskustvo, suprotno od vrste iskustava koje plasira kultura društvenih mreža, zasnovanih na deljenju informacija i okulocentričnom hedonizmu. Ukoliko se doda i fokus na slušnu senzornu perspektivu, savremeni flanerizam se može tumačiti i kao jedna vrsta buntovnog, ali i eskapističkog i terapijskog čina, kojim „vrlina beskorisnosti” postaje sama sebi cilj, dok usmeravanje pažnje na čulno iskustvo urbanog prostora utire put novim promišljanjima o odnosu subjekta i grada. U tom smislu, flaner je detektiv (baš onako kako ga je često zvao i Benjamin) nostalgičar, čije besciljno urbano lutanje u doba šopinga, turističkih tura i sveprisutnih ekrana, dobija novu vrstu interpretativne snage.

Ira Prodanov – Stranice iz zvučnog dnevnika

Pravo na sopstveni urbani zvučni pejzaž

„Zapadnjačka spoznaja već 25 vekova pokušava da vidi svet. Ne shvata da se svet ne gleda, već sluša. On se ne čita, on se čuje“, istakao je Žak Atali (Jacques Attali) u svojoj knjizi Buka – Oglad o političkoj ekonomiji muzike (Atali, 2007: 7). Ovaj francuski teoretičar kulture, inače po primarnoj vokaciji ekonomista i prvi direktor Svetske banke, jedan je od prvih koji je istakao da je buka proizvod koji se „kupuje, prodaje, nameće, zabranjuje“, te da se „ništa na svetu bitno ne dešava, a da nema buke“ (Atali, 2007: 7). On pominje buku rada, buku svečanosti, buku prirode, pobune, revolucije, besa, beznađa... On opominje da usred „galame“ u kojoj živimo, galame spektakla, serijskih proizvoda i jeftinih zabava, „treba konačno da naučimo da jedno društvo ocenjujemo prema njegovim bukama“ (Atali, 2007: 7). Premda nije mnogo potrebno da se potvrdi stav ovog francuskog mislioca da je krajnje vreme da, na osnovu zvuka, vidimo u kom pravcu ide ljudsko ludilo, ipak se kroz njegove prilično dramatične zaključke u pogledu buke kao moćne sile, naziru „nadanja“. A ona se – nadanja – mogu „čuti“, i to ponekad –

kako se u ovoj publikaciji nazire – „glasnije“ od najbučnijih, što ne reći i najzloslutnijih buka, koje u urbanom zajednici u kojoj živimo trenutno odzvanjaju. Buka je „od početka oružje moći – ona određuje vlasništva, označava granice neke sile, obeležava posedovanje prostora, daje sredstva da se sporazumemo, nađemo hranu – i da preživimo“ (Atali, 2007: 10). Otuda je jasno da je svaka buka sredstvo da se kontroliše određeno društvo. Pri tome, mogućnost da se danas snimi apsolutno sve – razgovori, demonstracije, pregovori, svađe, pa čak direktno i stradanja – pokazuju kako snimljeni zvuk ima moć da se njime vlada, i da on istovremeno bude oruđe za vladanje. Da se upotrebi za gotovo nezamislive svrhe. A ponajpre za demonstraciju moći, za dokaz o njenoj veličini. Ili pak – retko – za njeno odsustvo. Jer ništa tako dobro ne čujemo, nego kad ga – nema.

Nasuprot Ataliju koji buku koristi i u metaforičkom smislu, Džon Kejdž je svojevremeno tvrdio da „ne postoji buka, samo zvuk“ (Kejdž, 1981). Čak i ako prihvatimo tu kejdžovsku „mekšu“ i sveobuhvatniju verziju termina, moramo konstatovati da se u javnom prostoru našeg „polisa“ danas, regularno „proizvode“ zvuci koji su bliski demonstraciji „sile“. Razume se, te sile mogu biti upotrebljene u kontekstu nekog nastojanja da se klimave stvari poprave – konstrukcije, objekti, površine, alati, sredstva – ali čini se da se ti zvuci, bučni zvuci, po svojoj prirodi imaju potencijal da uzurpiraju, da naudi, čak i kad su namere „proizvođača“ – časne. I dok Kejdž uživa u zvucima, Atali razmišlja kako buku zvukova usmeravati, kako je držati pod kontrolom u nameri da se sačuva određeni svet vrednosti, određeni poredak. Svakako da je u tom pravcu najbolje razmišljati o buci koja je nekom organizacionom smislu dobro osmišljena, kreirana s intencijom da se pretvori u muzičko delo, da predstavi neku „buku višeg reda“. Stoga, aleatoričke „galame“ horskih glasova hora u *Pasiji po Luki* Kžištofa Pendereckog (Krzysztof

Penderecki) ili u kompoziciji *Vokalizazione* (Vocalisation) Ernea Kiralja, na primer, predstavljaju lavinu buke koja ima nekakav smisleni tok i kontekst koji provocira intelektualnu maštu u najpozitivnijem smislu. Možemo ove zvuke nazvati šarmantno osmišljenim ili čak neosmišljenim tj. donekle „zadatim“ bukama kojima odzvanjaju pomenute kompozicije. Ali tu smo u polju muzičke umetnosti. Međutim, postoje buke koje s muzikom nemaju veze, a koje uzurpiraju ne samo čulo sluha, već i nervni sistem i direktno izazivaju strah. One su obično vezane za ulicu, javni prostor: zlokobna galama navijača na utakmicama koje više nisu samo fudbalska igra, zlokobne reči u sukobu demonstranata i policije (na bilo kom mestu u svetu!), vrisak užasnutog posmatrača...

Ako se pažnja usmeri na buke koje nas okružuju u urbanom metežu Novog Sada, može se zaključiti da u tom konkretnom urbanom pejzažu skoro nije moguće osetiti zvučni užitak bez „konfundirajuće“ varijable.²⁹ U „zvučćem“ urbanom prostoru Novog Sada, naravno, moguća je i neka vrsta samoodbrane u vidu bega u sopstveni stambeni prostor u koji, pak, buka često prodire. Međutim, u javnom prostoru subjekt se dobrovoljno podvrgava urbanom zvuku, daje saglasnost da bude uzurpiran i da se nad njim vrši nekakva zvučna „sila“. Onog trenutka kad individua kroči u društveni prostor, ona pristaje da kao subjekt učestvuje u tom kovitlacu buke, pristaje na nečiju demonstraciju moći kroz zvuk, koja je često izvan kontrole i izvan mogućnosti da se „kanališe“ nekim pravnim sredstvima. Subjekt je izložen, dakle, različitim „terorima“ buke. Kada se pokaže mogućim izbor sopstvenog zvučnog urbanog pejzaža, subjekt se odlučuje na zvukove koji odgovaraju njegovom/njenom senzibilitetu.

²⁹ Konfundirajuća varijabla je sintagma koja se koristi u istraživanjima u psihologiji, a predstavlja u izvesnom smislu varijablu koja „ometa“ predmet istraživanja. U slučaju ovog istraživanja, primer bi bio užitak u zvuku graje na dečjem igralištu koji ometa bušilica za ugradnju klima uređaja.

Radikalan primer su one individue koje u javnom prostoru nose slušalice i biraju da čak i u tom kontekstu ostanu „sami“ sa svojom privatnom zvukom. Ne pristaju da se nad njima „bučno“ vlada. Ovi „nosači slušalica“ jasno pokazuju svoje nepristajanje na asamblaž zvukova grada, po cenu da ih taj izbor dovede u realnu opasnost – čulo sluha opominje da nam je neki automobil opasno blizu, da se približava biciklista, da je iza nas razjareni pas. Najzanimljivija „umetna“ verzija ovog „biranja“ zvuka u javnom prostoru koja je ravna „performativnom činu“ jeste tzv. *Silent Stage* na novosadskom festivalu *Exit*: gomila u jednom od „džepova“ Petrovaradinske tvrđave dobija slušalice i bira kanal koji će slušati, jednog ili drugog didžeja na sceni ili – „ništa“, jer se nudi i opcija „nijedno od dva ponuđena“. Posmatrač gomile ovo stejdža uočava neobičnu sliku: polovina publike ljulja se i pleše u jednom ritmu, dok druga polovina radi to isto nesinhronizovano s prvom. Onaj ko posmatra od gore, kao nekakav rezervni igrač na klupi, konstatuje jednu vrstu neobične otuđenosti subjekata u javnom prostoru i to otuđenosti zvukom zbog kojeg su na prvom mestu skupa!?

U kontekstu javnog prostora kao demonstracije buke, valja istaći da su „elite“ buku drugih uvek smatrali „pretećom ili škodljivom“. Pojedini zvuci, odnosno buke kojima odzvanja Novi Sad danas, predskazuju promene koje „elite nastoje da učutkaju ili da tom bukom ovladaju“. I dok se promene dešavaju, subjekt se, poput klatna, pridružuje javnom zvuku ili se od njega otiskuje, nastojeći da ostvari svoje pravo na izbor onog što će slušati. Jer to je na izvestan način i njegova lična karta. Nismo slučajno u mladosti, kad nekog upoznamo, prvo pitali: „Šta slušaš?“

Stranice iz zvučnog dnevnika

[Limanska pijaca, 7. 8. 2024.](#)

U svojoj pesmi *Beautiful city*³⁰ Alfred Lord Tenison (Alfred Lord Tennyson) kritikuje grad kao stecište političkih borbi, ali i polje neprekidnih nastojanja da se nešto radi, dešava, proizvodi, menja, oblikuje. Pogotovo ističe promene koje nagoveštavaju boljitak, a koje se skoro uvek preokrenu u suprotnost. Na kraju pesme pominje i „plimu građanskog ludila“. Zvuci Limanske pijace početkom meseca avgusta, verovatno zbog nesrećnog građevinskog rešenja koje uključuje metalnu kupolu, odzvanjaju kao zvuci užurbanog, zadihanog Tenisonovog grada koji nagoni svoje stanovnike na stalnu, zamarajuću aktivnost, na neprekidno delanje čiji je rezultat konstantan umor. Zapravo, to su zvuci koji nalikuju oglašavanju nekakve džinovske, zadihane mašine za proizvodnju napetosti ili na buku fabričke hale u kojoj se taj proces odvija. Pokušala sam da pronađem u našoj i stranoj poeziji dodatni stimulans za komparaciju s ovim zvukom, ali sam na kraju sama odabrala reči:

³⁰ Beautiful city: Beautiful city, the centre and crater of European confusion/ O you with your passionate shriek for the rights of an equal humanity/ How often your Re-volution has proven but E-volution/ Roll'd again back on itself in the tides of a civic insanity!

Tresak, buka, žamor, gužva

Tresak, buka, žamor, gužva

Tresak, buka, žamor, gužva

Grad, Grad, Grad.

Vika, cijuk, brm, tres.

Vika, cijuk, brm, tres.

Vika, cijuk, brm, tres.

Grad, grad, grad.

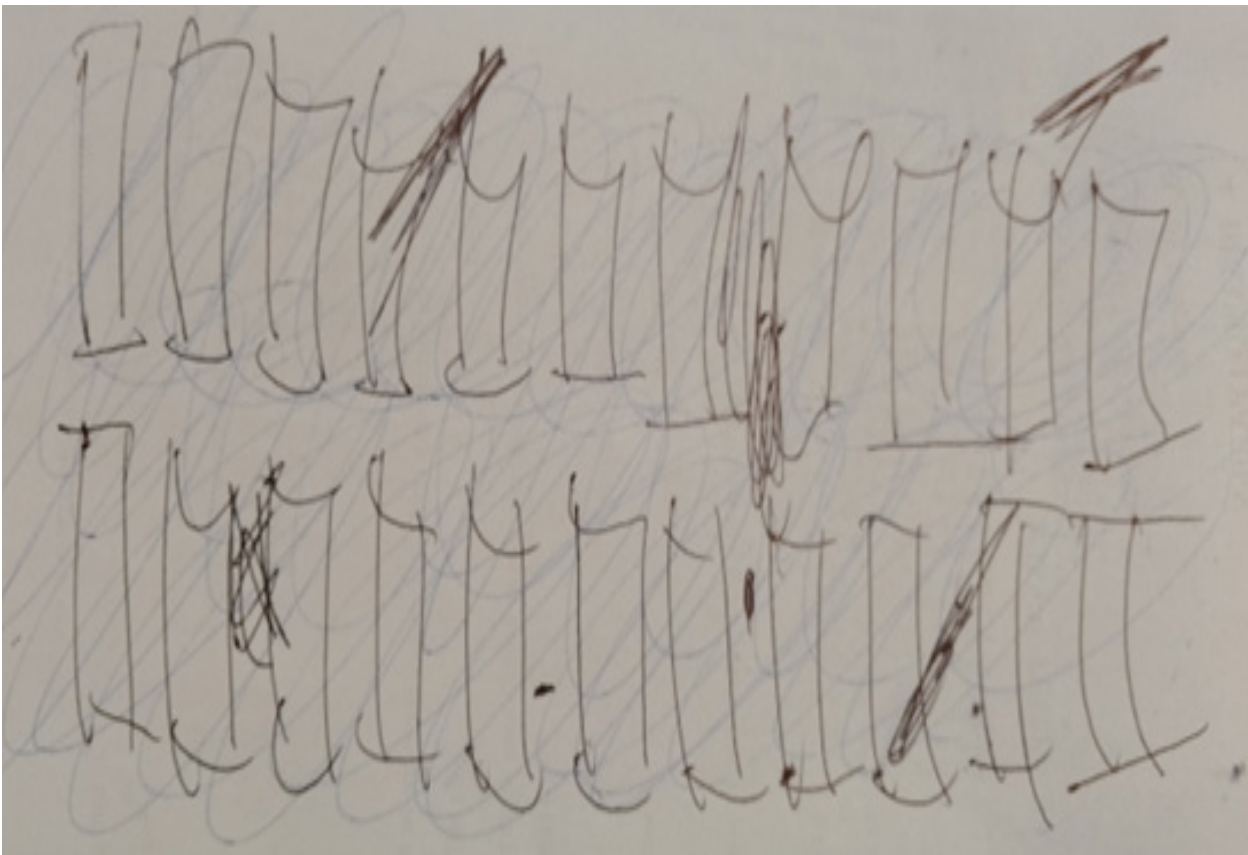
Žurba, napon, uzdah, zvek.

Žurba, napon, uzdah, zvek.

Žurba, napon, uzdah, zvek.

Grad, grad, grad.

Boja siva, metalna.



Deca u toku velikog odmora u dvorištu škole, 17. 10. 2024.

Zvukovi snimljeni na dvorištu u toku velikog odmora su, kao i zvuk graje u hodniku škole, nešto čemu takođe prethodi iščekivanje. Zvuk tapkanja lopte ovde je skoro sasvim zagušen automobilima, ciklom dece, lavežom pasa. Ipak, sveukupnost različitih zvučnih senzacija odliskava jednu vrstu zajedništva u različitosti, koegzistencije različitih koncepata odmora, jer se u isto vreme u daljini igra košarka na jednom delu terena, dok se u drugom deca igraju vije, šetaju i dele užinu ili jednostavno odlaze izvan školskog dvorišta da nešto kupe. Grupice se mogu slušno mapirati, ali ukupan utisak jeste istinska relaksiranost, „davanje oduška“, razdraganost, sloboda. Fotografija koja je priložena uz snimak, međutim, nosi u sebi dozu sete. Ona je realizovana u toku snimanja i predstavlja srce na dotrajalom betonu kao asocijaciju na materijalnu dotrajalost većine škola u državi, dotrajalnost koncepta koji se u njoj sprovodi i generalna zapuštenost školskog sistema, uprkos kojem deca i dalje zvuče živost i emituju glasovima pulsirajuću neobuzdanu energiju.



Jutra na Grbavici, kamion za odnošenje smeća, 30. oktobar
2024.

Maljčiki (Idoli)

Plamene zore bude me iz sna
 Fabrička jutra, dim iz dimnjaka
 Pesma se ori, mladi radnici
 Čelična jutra, hitam fabrici
 Drugovi moji, radni, veseli
 Bicikle voze, ponositi svi
 Drugovi moji, radni, veseli
 Pobede nove nosićemo mi (раз, два, три)
 Sunce već greje, vetar ćarlija (la-la-la-la)
 Jutarnja rosa (la-la-la-la), zemlja mirisna (la-la-la-la)
 Sunce već greje (la-la-la-la), a-a-a-a-a (la-la-la-la-la-la-la-la-la)
 Bogata žetva (la-la-la-la), radujem se ja

Jutro u gradu – buka, kao u nekoj fabrici. Pesma „Maljčiki“ sastava Idoli prva asocijacija. Zvuk kamiona za odnošenje smeća koji specifičnim sistemom prazni podzemne kontejnere nimalo šarmantno opominje da živimo u džinovskoj fabrici, da smo od početka dana primorani na pritisak, na neugodnost, da u njoj „moramo“ da živimo, jer je takav ritam nametnut odnekud.

Pitanje koje se nameće dok se proces posmatra: zašto ovaj kamion svo razvrstano smeće na „komunalni otpad“, ambalažni i staklo baca u isto mesto u kamionu?

Odgovor: Srbija. Sve je naopačke.

Blokada suda 19. novembra 2024.

Zbog tragedije koja se desila padom nadstrešnice u Novom Sadu na Željezničkoj stanici 1. novembra u 11.56 u gradu su se organizovali brojni skupovi podrške porodicama nastradalih. Međutim, to su bili istovremeno i politički skupovi na kojima su građani i građanke tražili odgovornost nadležnih. Ne radi se samo o političkoj odgovornosti, već i o realnoj odgovornosti onih koji su radili rekonstrukciju zgrade stanice. Nemiri se događaju zato što Javno tužilaštvo u Novom Sadu još uvek nije dalo nikakve izjave povodom istražnog postupka po ovom predmetu, dok je istovremeno pozatvarano više javnih ličnosti, ali i građana koji su učestvovali u demonstracijama. Zvuk koji se čuje je zvuk sile i očaja istovremeno. Nisam bila lično prisutna, ali me je prilog s interneta podstakao da ga ipak uvrstim u kolekciju, jer me je i ovako, iz medija, potresao. Iako se nekoliko glasova čuje konkretno koji galame „šta je bre bilo“, zapravo je u pitanju natezanje policajaca i građana koji ne dozvoljavaju pristup sudu u kojem treba da se održe ročišta za optužene građane, dok istovremeno u istoj zgradi ne deluje da se bilo kakvi postupci preduzimaju da se privedu oni koji su direktno odgovorni. Nazvala bih ovaj zvučni snimak „uzaludnost otpora“, jer smo, nažalost, poslednjih godina viđali mnogo ovakvih skupova i bili prisutni na njima. Mnogi od nas su svoju mladost i zrele godine proveli na protestima u ovoj državi, ali mi se čini da su metodi vladajuće partije takvi da zavode neobrazovane i nemoćne, a njih je u zemlji najviše. Bojim se da inteligencija i znanje gube bitku na svim planovima, pa će tako biti i u ovom slučaju. Gde zakaže zdrav razum, tu nema spasa.



„Šta je bre bilo?“ – blokada suda

[Košarkaški trening, 10. oktobar 2024.](#)

Jedinstvo, energija, solidarnost, snaga. Iritantna škripa patika o parket nagoni mog psa da cvili. Budući da se čuju samo koraci, udar lopte i po koji komentar saigrača, jasno je da se radi o treningu. U protivnom, bila bi galama, navijačka atmosfera, „vihor“ energije publike. Zvuk se u potpunosti razlikuje od zvuka košarke 3 na 3 na tartanskoj podlozi, u parku.

[Košarkaška utakmica 27. 10. 2024. Jutro 9 h. 3 na 3. Podloga tartan.](#)

Snimak realizovan u parkiću između zgrada, na netom postavljenoj novoj tartan podlozi. Zvuk odslikava mušku energiju, čvrstinu, snagu, napor, posvećenost, srčanost, borbu, jedinstvo, zajedničkost, usredsređenost. Zbog specifične podloge, gotovo da je teško zamisliti da je u pitanju košarkaška

utakmica 3 na 3. Sve deluje kao da je u nekoj pećini i kao da je u pitanju neki radni angažman, a ne sportska igra. U želji da uporedim zvuk, nastojala sam da istražim da li postoji negde teren koji je još uvek pod betonom u Novom Sadu. Rečeno mi je da su svi tereni prekriveni tartanom u septembru i oktobru 2024.

Popovica, 2. avgust, 2024.

Zvuk koraka po zemlji, zajedno sa povremenim ptičjim pevom, ušuškan je i prijatan kao usta puna hrskavih štapića. Dečja pištaljka pojavljuje se kao slučajni „ometač“ ugodne atmosfere sunčanog popodneva. Osećaj koji pobuđuje ovaj zvuk je osećaj potpune opuštenosti u kojoj se prebiraju misli, staloženo, odmorno, posvećeno. Boja svetlo žuta i blago zelena.



Spokoj u kojem je nastao snimljeni zvuk.



Snimljeni zvuk priziva ukus štapića.

[Pored Muzičke škole „Isidor Bajić“, 30. 10. 2024.](#)

„Raspevani grad“ mogao bi biti naziv ovog zvučanja. Iako je zvuk pomešan sa vrevom na ulici, saobraćajem, ipak se čuju metoda uputstva profesorke koja predaje balerinama i baletanima u učionici čiji su prozori otvoreni. Zvuk pulsira neobuzdanim entuzijazmom, verovatno zato što je onome ko snima jasan izvor. Neko ko sluša samo snimak, mogao bi steći utisak da je u pitanju svirka sa neke kućne žurke koja se razliva kroz gužvu.

Zvukovi Popovice, 28. 10. 2024. 18 sati

Zvuk vatre na otvorenom. Sigurnost, toplina, miris pečenog hleba. Lavež pasa u daljini, još više ističe osećaj zaštićenosti. Asocijacija izvan trenutka: život, moć, snaga. Boja jarko crvena i jarko narandžasta.



Bašta kafića Hogar u Novom Sadu, 3. novembar, 2024, 11 sati prepodne

Johan Pachelbel (Johann Pachelbel): Kanon u D-duru

Nakon tragedije na Željezničkoj stanici u Novom Sadu, 1. novembra, gde je život izgubilo 15 osoba, a dve su još uvek na intenzivnoj nezi, proglašena je trodnevna žalost u Novom Sadu, kasnije i u Vojvodini. Za ostatak Srbije, žalost je trajala 1 dan, premda je predsednik Vučić rekao da je država jedna velika porodica i da, kad neko strada, tad tuguje cela porodica. U ovom slučaju, cela porodica tugovala je jedan dan, a onda je naredna dva dana tugovao deo porodice.

Šta mi je poručio zvuk klasične muzike u bašti jednog kafića? Da nešto „nije u redu“. Sasvim drugačiji utisak imala sam kad sam nešto ranije u svom automobilu uključila radio na kojem je upravo bio drugi stav Bruhovog (Max Bruch) Koncerta za violinu. Preko mene se u tom trenutku razlio neverovatan spokoj, mir, nekakvo ozbiljno „vreme“ tokom kojeg sam zorno obratila pažnju na sebe i svet oko sebe. U bašti kafića, naprotiv, zvuk je išao kao sa istrošenog tranzistora. Obrada prebrza ili je emitovano trećerazredno izvođenje. Tek, ova muzika u nedeljno jutro nije opomenula ni na žalost, ni na preispitivanje osećanja. Bio je to zvuk nedostojan Pachelbela, nedostojan pristojne publike, nedostojan tuge. U razgovoru s konobarom, saznala sam njegov stav: „Kada se žali, ne sluša se ništa. Mora biti apsolutna tišina“. I u u baštama drugih kafića puštala se klasična muzika. Na nekim mestima glasnije, na nekima tiše. Setila sam se da sam u istom tom kafiću Hogar čula Mocartov (Wolfgang Amadeus Mozart) treći stav neke od simfonija, ne znam tačno koje. Beše to u maju mesecu prošle godine, kada je

država isto tako žalila, taj put pobijenu decu. Mocart mi je tada zvučao beskrajno svetlo i blistavo. Svejedno je da li je snimak dobar ili loš, sve me je ovo navelo na ideju da treba uvesti, zakonom uvesti, jedan dan u mesecu obavezu celodnevnog puštanja klasične muzike u celoj državi. Da ljudi zastanu, zapitaju se, osveste, da dobiju jednu dozu kvalitetnog zvuka, da očiste slušne kanale, da očiste svoje mozak. Nemogući zakon.

Blokada suda 20. novembar 2024.

Razlog zašto sam uključila ovaj zvuk iako nisam ni ovde bila lično prisutna jeste utisak koji sam stekla gledajući ga na fejsbuk profilu. Naime, do tog trenutka demonstracije posle 1. novembra i obrušavanja nadstrešnice smatrala sam logičnim sledom događaja koji je uzrokovan nepoverenjem u sve što Država radi „za“ građane, odnosno šta se sprovodi kao državna politika na svim nivoima. Događaji ispred suda su mi ogoljeno pokazali da više nema milosti, da je policija u službi te iste Države i da neće štedeti građane koji joj se suprotstave. Zastrašujući luk od „ispao vam je pištolj“ do „ko vadi pištolj“, pokazuje u kratkom vremenskom roku koliko je tanka linija između upozorenja i pretnje. Upravo je to eklatantan primer kako jedna vest može da se „iskrivi“ i glasno izgovorena izazove tragediju. Snimak galame blokade suda 20. novembra izaziva napetost, strah, i u svega 20 sekundi pokazuje kako je put do tragedije brz i „lak“. Dovoljno je da se nešto kaže na dva načina i da se sve surva u propast. Srećom, to se ispred suda nije dogodilo, ali šta da jeste? Ko bi bio odgovoran? Snimljen zvuk bi se mogao nazvati i Stadijum 2 budući da postoji i zvučni

snimak blokade od prethodnog dana, gde se čuje samo tiskanje i negodovanje svetinje, uz pojedini uzvik ili glasan komentar. Šta je tu bizarno? Na snimku se vidi da se ljudi gotovo tuku, a ispred 'mrtva-hladna' Marinika Tepić daje intervju. Zastrašujuće...

[Graja dece u hodniku škole na malom odmoru, 16. 10. 2024.](#)

Razlog odabira zvuka je kriza u školstvu u kojoj umesto temeljnih reformi, zvaničnici odgovorni za ovaj sektor osmišljavaju polovična rešenja u kojima se polako obesmišljava ovaj važan zajednički dečji prostor u kojem ona usvajaju znanja, ali i komunikacione veštine. Na molbu, naime, da se ovaj zvuk snimi, dobijen je odgovor da je pitanje „šta nam treba“, budući da se termini malih i velikih odmora u pojedinim školama pomereni. Najmanji uzrasti pohađaju nastavu u međusmeni, u kojoj odmori nisu kad i za ostale đake. Pitanje je vremena kada će se grupe tako izmeštati da graje u nekadašnjem smislu reči možda neće više ni biti. Graja na hodnicima može postati tako zvučna „istorijska kategorija“ o kojoj će se govoriti, ali je neće biti moguće doživeti. Graja dece kroz školske hodnike je potrebna, ona „odzvanja“ energijom, potencijalom u smislu akcije, životnošću. Ona je kontrast tišini u kojoj se znanje usvaja. Graja je potreba da se pusti zvuk kao znak „oduška“ posle napornog časa, posle pažljivog fokusiranja na materiju. Zvuk dece u hodniku asocira na detinjstvo, na radost. Zvučna asocijacija izvan školskog ambijenta je kucanje čaša pri proslavama. Reči koje se mogu povezati za odabrani zvuk: blistavost, čistota, radost, poletnost, sunce, rosa. Osećaj: blagost, naklonost, nostalgija.



Demonstracije u nedelju 24. novembra 2024, popodnevni časovi

Demonstracije zakazane ispred Željezničke stanice u Novom Sadu. Kolona je krenula ka Mostu slobode. Zvuk izaziva sećanje na demonstracije devedesetih i generalno, osećaj da su demonstracije naš život, onih rođenih 1970. i pet godina iznad i ispod toga. Realni osećaj: sila, bes, snaga. I opet stari „unutrašnji osećaj“: uzaludnost otpora (slično kao i na sličnim snimcima demonstrancija). Znam lično ljude koji su došli na vlast posle velikih demonstracije čuvenog 5. oktobra, ljude intelektualce, poznanike, komšije iz Asistentskog doma – naučnog podmlatka Univerziteta u Novom Sadu. Kako su se ti ljudi ponašali kad su došli na vlast!? Bezočna otimačina svega što im je došlo na put. Moj zaključak: intelektualni nivo nema veze s moralom i etikom. Kad srećem te ljude koji su se dočepali vlasti tako što je nas na hiljade demonstriralo, prelazim na drugu stranu ulice. I iskrsava večno pitanje: da li ćemo zaista ceo naš „zreo“ život provesti demonstrirajući? Umesto da živimo u sređenoj državi i da nas jedino brine da li ćemo uspeti da realizujemo neki veoma koristan projekat, da li ćemo izvući maksimum iz studenata, da li ćemo imati dovoljno vremena za sebe i one s kojima volimo da provodimo vreme?

H. M. Encensberger

POSMATRANJE SMENE VLADAJUĆE ELITE

Ovaj stržući šum,
kopanje, dan i noć,
palčeva, prstiju, kandži –
to je od grebanja,
od pentranja, od gmizanja ovih
koji tu sa zadržanim dahom
gore streme, gore,
uvek naviše, puni straha,
straha, da će peščani obronak
popustiti pod pritiskom,
pa će skliznuti naniže, tamo
odakle su došli,
i tako, što oni više, u panici,
još pre nego što se trošna ivica
smrvi, slomi po svemu
što pod sobom slute,
počinju da gaze nasumice,
to dublje, nezaustavljivo,
srljaju
ka dnu

Prevela s nemačkog Ira Prodanov

Zvuk Popovice, 12. 8. 2024. 20.00

Zvuk odiše potpunim spokojstvom i mirom. Umirujući glas zrikavaca koji se periodično ponavlja doprinosi tom „zen“ efektu koji, premda snimljen u gotovo mrkloj noći, ima sve što je potrebno za jedan pozitivan, relaksiran doživljaj. Fotografija snimljena u toku beleženja zvuka („Svetlo u mraku“) rezonira sa osećanjem koji on izaziva, osećanjem sigurnosti, prepuštanja, potpune predanosti trenutku.



Neobično je što mi je ova pesma pala na pamet, usred sveg tog mira. Moguće je da je boravak u prirodi i muzika noći proizvedena u njenom okrilju, podstakla neka moja sećanja na detinjstvo, pa i na pesme koje sam tad čitala.

Desanka Maksimović

OTIĆI ĆU U PASTIRE

(odlomak)

I ja imam ćud pustinjaka,
bežim od gradova i mašina.

I meni je draži, sred šumskog mraka,
planinski izvor nego čaša vina.

[Popodne na Popovici, 30. jula 2024.](#)

Kuća, dom. Moj svet detinjstva zvučao je baš tako. Imali smo ogromno dvorište u kojem, kad pas laje, zvuk odzvanja, prostire se sve do kapije i susednog dvorišta. To se danas može doživeti samo van velegrada, u manjim varošicama. Sećanje koje izaziva: baka mi u letnjoj kuhinji dodaje brašna i aleve paprike da „kuvam“ u dvorištu s mojim sudićima. Bezbrižno vreme koje više neću doživeti.

Svađa kučića na ulici, 15. novembar, 2024.

Zvuk svađe kučića na ulici gotovo da nije mogao da se čuje pre 5-6 godina na Grbavici. Gajenje kučića po stanovima nije uopšte bilo popularno sve do izbijanja korone kada je, zbog dozvole da se „kučkari“ slobodno kreću sa svojim ljubimcima, naglo skočila popularnost za njima. Budući da sam vlasnik psa (iz azila), nudile su mi se u to vreme komšije koje su bile željne šetnje da šetaju mog psa za vreme kad je slobodno kretanje bilo zabranjeno (koliko se sećam, posle 19 časova). Sve u svemu, posedovanje psa u vreme korone predstavljalo je neku vrstu povlašćenog tretmana. Sada je broj pasa na ulicama porastao i zvuk njihove svađe je gotovo svakodnevna pojava na ulicama Novog Sada. Meni lično njihova galama ne smeta, ali su se i tu stvorili tabori pristalica i „mrzitelja“ životinja. Ne bez razloga. Pored buke koju proizvode, tu je i izmet. Brojni vlasnici pasa ne čiste za svojim ljubimcima, pa su nam se ulice pretvorile u javne klozete za pse. Kao i u slučaju đubreta, i ovo je stvar naše čvrsto usađene nekulture koju ćemo teško iskoreniti. Za svojim psom ne kupe najčešće vlasnici velikih pasa, što nije teško proceniti na ulici. Takođe i vlasnici veoma malih pasa nemaju običaj da čiste iza njih, jer je prljavština koju ostavljaju za sobom, po njima, „zanemarljiva“. U knjizi „Opet on“ Timura Veresa, u izdanju Lagune (2014), u kojoj je u centru pažnje Hitler koji je na neki način „oživeo“ u sadašnjem vremenu, s dozom humora i ironije, pominje se upravo i kultura čišćenja za psima. Hitler se, naime, čudi zbog čega ljudi trče za psima i čiste – to u „njegovo vreme nije bilo moguće“. On ističe da je to „ponižavajuće“. Izgleda da neki ljudi danas to isto misle, ali ne misle da je ponižavajuće hodati po izmetu njihovih ljubimaca.

Sam zvuk galame dva psa meni je nešto prirodno, potpuno očekivajuće za životinje, koje na ovaj način proveravaju svoju snagu, proveravaju svoju teritoriju i na kraju krajeva, komuniciraju. U ovom slučaju, ta svađa je bezazlena – vlasnici po zakonu drže svoje pse na povocu, pa je jedini njihov kontakt „verbalni“, kroz lajanje. Inače, zvuk koji je pre pola veka za Grbavicu, u kojoj su mahom bile porodične kuće, bio sasvim normalna pojava.

Milan Milojković – Simfonija velikovaroške larme

I Largo – Allegro risoluto – moderato: Veče na raskrsnici ulica
Milana Rakića i Save Vukovića

U ovaj deo grada sam tokom svojih zvučnih šetnji otišao vođen idejom da je zagađenje zvukom saobraćaja manje tamo gde su ulice uže i generalno neadekvatne za savremeni saobraćaj, projektovane u vreme kada se njegove današnje razmere verovatno nisu mogle ni naslutiti. U izveštajima koji su navedeni u poglavlju o istoriji grada, ovaj njegov deo se nije isticao tišinom, već naprotiv, čini se da je tada mala propusna moć ulica dovela do značajnije koncentracije ljudi na njima koji su dolazili sa pristaništa ili na njega odlazili. Međutim, u večernjim satima se za ovaj deo grada ne pominju neke bučne aktivnosti čak i pored prisustva nekoliko biruza u tom kraju. Danas je situacija čini se znatno drugačija. Iako pristaništa na toj lokaciji davno nema, ovaj deo grada, kao najstariji, delimično je konzerviran i postoje stalna nastojanja da se njegov autentični izgled što je više moguće očuva. Međutim, ta nastojanja su u suprotnosti sa kapitalističkim urbanizmom u gradu koji podrazumeva izgradnju višespratnih zgrada bez (dovoljno) parking mesta i garaža na mestima gde su nekad bile prizemne kuće, u ulicama

koje ne mogu da prime tu količinu automobila. Rezultat je da su čak i ulice u delovima naselja koji su pod zaštitom, a naročito u okolnim ulicama koje tu zaštitu ne uživaju, automobili parkirani svuda, gde je god je to fizički moguće, što inače uske ulice čini još užim. To je ukratko kontekst u kojem je zabežen ovaj snimak.

On svedoči o jednoj kratkoj ali dinamičnoj kompoziciji savremene novosadske svakodnevice koja, kao i većina savremenih dela, započinje blagim tihim zvukovima, ali onda za manje od 3 minuta eskalira do granica napetosti, stvarajući izražen skok u akustičkoj tenziji koji (još jednom) ilustruje zbog čega je uticaj ambijentalnog zvuka na raspoloženje ljudi i zdravlje jedan od najznačajnijih faktora uticaja na našu svakodnevicu. Naime, iako se ove dve ulice seku gotovo pod pravim uglom, one, kao i većina ulica u ovom kraju krivudaju, te kako su uz to i veoma uske, vozači su prinuđeni da voze sporo. Uz to, obe ulice su praktično zakrčene parkiranim automobilima što lokalnih stanovnika, što onih koji u svojim ulicama ne mogu da nađu parking. Uz to, ovaj kraj je u fazi rekonstrukcije, a okolina u stalnoj izgradnji, te su građevinske mašine i raskopani kolovozi veoma česta pojava. Logično, neke od ovih ulica su jednosmerne, a neke nisu. U takvom ambijentu su se na raskrsnici najpre istovremeno zatekla dva vozila koja su u nekoliko sekundi inače miran zvučni ambijent dovele do nivoa *lo-fi* buke koji prekriva normalnu glasnoću govora. Međutim, ubrzo nakon toga dolazi još vozila koja ne mogu da prođu od neodlučnih vozača koji pokušavaju da se bezbedno mimođu pritom prateći u koju stranu mogu da skrenu. Na to se nadovezuje uključivanje parkiranih automobila koji se sada premeštaju kako bi zaglavljani u raskrsnici mogli da prođu, ali zbog njih ni taj automobil ne može da se pomeri. Zbog ovog naglog povećanja zvukova automobila na malom prostoru, zvučni ambijent je postao veoma napet, zvukovi su počeli da dolaze sa svih strana, da se progresivno pojačavaju i da ispoljavaju neperiodičnosti u

svom odvijanju koje ukazuju na neodlučanost vozača i zakrčenje u raskrsnici. S obzirom na to da ove ulice nemaju trotoar na tom delu, snimanje događaja je postalo ugroženo budući da nervoznim vozačima pešak nije u tom trenutku bio prioritet. Intenzitet zvuka je nakon nekoliko minuta visoke tenzije počeo postepeno da opada, ali su se posledice kratkog ali intenzivnog zakrčenja osećale još nekoliko minuta kasnije s obzirom na to da je dosta vozila pristiglo u međuvremenu. Sudeći po tome se može reći da se iz kompozicije zvukova kojima rezultira protok saobraćaja na nekoj lokaciji može razumeti uticaj na stanovnike koji su prinuđeni da to slušaju, ali i na učesnike u saobraćaju, te da se iz strukture takvih zvučnih kompleksa zaista može razumeti gotovo muzičko ponašanje zvuka, ali budući neželjeno i nekontrolisano od strane autora – za razliku od muzike ne nudi estetsko već nervno uzbuđenje.

[II Scherzo: Beogradska kapija](#)

Beogradska kapija u Petrovaradinu je zahvaljujući svojoj konstrukciji i intenzitetu saobraćaja kroz nju postala moćan i fascinantant instrument. Njeni kratki tuneli su podeljeni tako da kroz središnja dva prolaze vozila u različitim pravcima a spoljni su namenjeni pešacima. U zavisnosti od mesta gde se stoji, unutar kapije zvuk automobila se reflektuje o polukružne tavanice tunela i sa svojim odjecima filtrira i modifikuje, često sa nepredvidivim ishodom. Automobili sa svojim veoma različitim zvukovima i glasnoćama motora prolaze kroz tunel promenljivim brzinama i intenzitetom, a takođe i u suprotnim smerovima, tako da su svi parametri ovog zvučnog pejzaža podložni konstantnim promenama u zadatim okvirima. U tom smislu zvuk koji se u određenom vremenskom intervalu opaža

u kapiji ima kompozicionu strukturisanost nalik na stohastičke kompozicije ili one koje su određene Poasonovom distribucijom. Zvučni parametri su u načelu limitirani – to su granularni zvukovi motora bez precizne visine ali sa prepoznatljivim karakterom i njihovo trajanje zavisi od brzine prolaska kroz tunel. Od toga zavisi i ovojnica, ali ona je uvek ovalnog oblika budući da zvukovi dolaze u zvučnu sliku postepeno isto kao što iz nje nestaju. Međutim, zbog prirode ambijenta dinamička ovojnica je takođe i tembralna, te se zvukovi moduliraju tokom odvijanja i njihovo prostiranje kroz tunel je nepredvidivo s obzirom na to da se često zvuk javlja tokom trajanja repa reverba prethodnog automobila, a neretko idu jedan drugom u susret te je dinamičko i tembralno podrhtavanje u međusobnoj sprezi. Kompozicionom utisku doprinosi to što su boje zvuka motora iz iste kategorije zvučnih izvora te se međusobno dopunjuju i u izvesnom smislu deluju konsonantno, tj. harmonično. Međutim, kao i slučaju muzike, ovako generisani zvučni segmenti postaju monotoni za slušanje u dužem vremenskom intervalu i pogodni su samo kao način generisanja manjih segmenata.

III Con moto: Železnička stanica Novi Sad

Zvuk voza je za mene oduvek bio posebno značajan. Budući da potičem iz železničarske porodice, još kao mali sam imao prilike da se vozim u kabini lokomotive, da slušam zvuk motora, sirene i pruga iz različitih uglova, iz kupea, hodnika i lokomotive. Kasnije, kao srednjoškolac i student sam često putovao vozom s obzirom na to da sam imao povlasticu. Još kasnije, kao urednik emisije na internet radiju Popscotch, pravio sam emisije posvećene samo zvucima lokomotiva.

Zvuk koji se čuje tokom putovanja vozom je kao pokretni zvučni pejzaž. Njegovu osnovu čini ujednačeni ostinato lokomotive, čija usporavanja, stajanje i ubrzavanja omeđuju makroformu kompozicije jednog putovanja. Preko tog ostinata se povremeno maestozno javlja duvačka sekcija sirene, a sa njima se prepliće perkusivni ritam zvuka koji nastaje kad točkovi pređu preko mesta na kojima su šine spojene. Sve što se vidi kroz prozor voza se kreće u ritmu ove muzike.

Kada je u Novom Sadu započela rekonstrukcija pruge, iako je ona bila već odavno sazrela za temeljnu popravku, nisam bio oduševljen, znajući koliko su drugi srodni projekti trajali. I ova rekonstrukcija je potrajala, ali je pojava voza Soko brzo kompenzovala nezadovoljstvo zbog trajanja i utrošenih sredstava. U odnosu na moju predstavu o vozovima, Soko je bio nešto sasvim drugačije, bolji čak i od vozova kojima sam se vozio u inostranstvu. Nov, u početku čist, brz, tačan, udoban, odavao je utisak samopouzdanja i snage. Njegove kompozicije su zvučale kao kada bi stari orkestar dobio mlade muzičare sa novim instrumentima. Tempo je postao stabilniji, intonacija preciznija, a stare zvukove škljocanja i čegrtanja zamenili su novi blipovi i blopovi, simboli digitalne stabilnosti i besprekorne kontrole. I unutrašnji zvukovi Sokola su bili drugačiji. Njegova mašina ne bi pokazivala uzdahe zamora pri kretanju niti je cijukao i stenjao pri stajanju. Taktovi koje otkucava dok prima putnike kroz svoja automatska vrata, dočekujući ih jednotonskom piskutavom melodijom, najavljivali su trenutak kada će bez opazivog zvučnog napora moćni motori ubrzati ogromnu konstrukciju do 200 kilometara na čas, ostavljajući na stanici putnike u znatnom tišem ambijentu čavrljanja kineskih radnika i gradskog saobraćaja u daljini. Huk motora Sokola je imao znatno sitniju granulaciju od starijih lokomotiva što je zvuk činilo „mekšim“, ali i manje očiglednim u ukupnoj buci stanice.

Tokom vožnje je takođe taj zvuk bio znatno manje primetan.

Poslednji put sam na stanici bio 22. 10. 2024. godine, snimajući i osluškajući akustički ambijent stanice. Sve je delovalo kao i inače. Spikeri su svojim monotonim glasom najavljivali polaske i dolaske preko novog PA sistema koji iako prilično glasan, nije gubio na razumljivosti i bio je znatno poboljšanje u odnosu na stari razglas. Soko je svirao svoj stanični intermeco, ispraćajući i dočekujući putnike, čiji se neujednačeni koraci, pozdravljanja i zvukovi prtljaga na točkićima mešaju sa besprekorno pravilnim i neumoljivo tačnim taktovima voza.

Ta čistoća u izvođenju ove mašinske muzike uliva poverenje putnicima da će sve biti u redu i da će bezbedno stići do svojih odredišta. Prvog novembra ove godine je ova harmonična simfonija ljudi i mašina naglo i surovo prekinuta padom nadstrešnice na sedamnaestoro ljudi koji su bili spremni da sudeluju u ovom veličanstvenom koncertu. Njegov zvuk je značio život. Sada je na stanici tišina.

[IV Lento funebre: Komemorativni skup za nastradale na stanici 2. 11. 2024.](#)

Tihi žamor i huka vetra. Nema raspoznatljivih zvukova saobraćaja. Povremeno se raspoznaje govor. Dron u pozadini stvara napetost i huka se talasa, dinamički nije konstantna. Iako je ovaj prizor daleko od tišine, upadljivo je odsustvo zvukova saobraćaja, kao i polu-šapat kojim se ljudi jedni drugima obraćaju. Atmosfera je bila ispunjena nevericom i strahom budući da je bilo ko od okupljenih mogao biti na stanici prethodnog dana kada kada se ona srušila. Huk vetra, lišća i toplane u daljini pojačavao je utisak napetosti i uplašnosti za sopstveni život. Buka je od 1. 11. u Novom Sadu dobila veoma

negativnu simboliku, najpre upućujući na opasnosti od rušenja brojnih novoizgrađenih objekata, a zatim i na građanske nemire koje je ovaj simbol podstakao. U blizini stanice koja je sada ograđena nema više buke i nekadašnje užurbanosti, neumoljivo tačna ritmična pulsiranja voza Soko se više ne čuju. Te večeri su se čuli samo šapati ljudi koji su došli da odaju počast stradalima na stanici.

4.

Katalog zvukova Novog Sada

Broj: 001 Naslov: Limanska pijaca

Datum i vreme snimanja: 3. 8. 2024.

Ime snimatelja: Ira Prodanov

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.51

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Žamor, snažna huka u pozadini bez prekida, deluje kao mašinskog porekla, povremeno se razaznaje saobraćaj, povremeno u prvi plan izbiju glasovi, šetnja kroz pijacu, osećaj velikog prostora sa puno reverberacija, hala, sadržaj teksturalan/granularan, tek pri kraju sa blagim prigušenjem usled promene mesta snimanja.

Broj: 002 Naslov: Limanska pijaca

Datum i vreme snimanja: 4. 8. 2024.

Ime snimatelja: Ira Prodanov

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.01

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Povremeno se glasnije ističu glasovi od pozadinske buke koja je konstantna i odaje utisak velikog zatvorenog prostora, hale. Svi zvukovi se gube u reverbu žamora. Raspoznaje se govor muškarca i žene na srpskom jeziku (reči *Ne, ne, ne* i *Rado*). Prema kraju intenzitet pozadinske buke opada a sve glasnije se čuje karakterističan zvuk dizel automobilskog motora i zvuk jakog vetra.

[Broj: 003](#) [Naslov: Limanska pijaca](#)

Datum i vreme snimanja: 5. 8. 2024.

Ime snimatelja: Ira Prodanov

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 3.02

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Iz prominentne pozadinske buke sa reverberacijom velike hale se na oko 20'' snimka čuje glasan dečiji vrisak, zatim smeh. Povremeno se iz huke razaznaje govor koji se brzo utapa u žamor. Čuje se glasan nerazumljiv govor u daljini nalik na najavljiivača ili reklamu. Povremeno se prepoznaje saobraćaj i glasovi (*ne čujem te*), melodija mobilnog telefona u daljini, piskava. Vetar pri kraju snimka i jasniji muški i ženski glasovi. Zvukovi otvaranja vrata.

[Broj: 004](#) [Naslov: Limanska pijaca](#)

Datum i vreme snimanja: 6. 8. 2024

Ime snimatelja: Ira Prodanov

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.40

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Iz prominentne pozadinske buke sa reverberacijom velike hale se na oko 1' 40'' čuje čegrtanje točkova ručnih kolica o popločani pod pijace. Razaznaje se ženski govor (*nije skupo ali je interesantno*, tiše; *drugi je za kuhinju*, glasnije). Muški glas pri kraju (*Dobar dan, kako ste, glasnije, 100 dinara*, tiše).

[Broj: 005](#) [Naslov: Limanska pijaca](#)

Datum i vreme snimanja: 9. 8. 2024.

Ime snimatelja: Ira Prodanov

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.23

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Najpre se čuje prostor ispred pijace, Vojvođanska ulica, pored pošte. Snažan vetar. Ulazak u pijacu je praćen nestankom vetra a pojačavanjem pozadinske huke sa velikom reverberacijom hale. Delimično razumljiv ženski govor (*Javio mi se... nisam uspela da ga pitam kako*). Sporadični tupi udari i škripa. Muški glas (*izvolite*). Nerazumljivi glasovi i žamor.

[Broj: 006](#) [Naslov: Popovica](#)

Datum i vreme snimanja: 12. 8. 2024

Ime snimatelja: Ira Prodanov

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.24

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Lavež pasa u daljini, raspoznatljiv, sa vrlo malo pozadinskog šuma, blago strujanje vazduha.

[Broj: 007](#) [Naslov: Popovica](#)

Datum i vreme snimanja: 4. 7. 2024.

Ime snimatelja: Ira Prodanov

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 9.02

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Na početku lagano strujanje vazduha i blago šuštanje lišća u pozadini, čuje se zvuk gugutke u daljini i prigušeni lavež psa. Iz velike daljine dopire zvuk motora. Zujanje insekta, koraci, žubor vode koja se sipa u pliću metalnu kantu. Naglo se uključi glasan granularni mašinski zvuk, hrapave teksture nalik mešalici za beton. Zvukovi punjenja i pražnjenja mešalice, većinom ujednačen zvuk sa povremenim snažnim grebućim presecanjima kontinuirane teksture. Zvižduk čoveka, nalik na narodnu melodiju ili povremeno kao ćijuk ptice. Ponov zvuk vode, sada na fonu zvuka mešalice. Uz veliki reverb mešalice staje i čuje se ponovo sve kao sa početka, s tim što je lavaž pasa sada znatno glasniji i ima ih više. Huka aviona iz velike daljine. Ponovo zvuk vode koja se iz česme sipa u posudu, verovatno plastičnu. Lavež pasa ne prestaje. Pri kraju snimka škljocanje, koraci i zvuk aktivnosti. Snažnija huka motora, moguće aviona, koja se vrlo postepeno javlja i gubi u reverberaciji otvorenog prostora.

[Broj: 008](#) [Naslov: Dunavski park](#)

Datum i vreme snimanja: 21. 10. 2024 08:16

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.00

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Čuje se pozadinska buka ne previše glasno, sačinjena od zvukova saobraćaja. U daljini se čuje automobilska sirena i zvuk gradskog autobusa kako se zaustavlja. Svi zvukovi dolaze sa desne strane gde je ulica, dok je sa leve, ka sredini parka huk mnogo manji i čuju se povremeno cvrkuti ptica.

[Broj: 009](#) [Naslov: Popovica](#)

Datum i vreme snimanja: 10. 8. 2024.

Ime snimatelja: Ira Prodanov

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 1.07

Atmosferski uslovi: Noć

Sadržaj: Lavež pasa iz velike daljine, zrikavci u prvom planu, pri kraju šuštanje koje nastaje zbog pomeranja snimatelja.

[Broj: 010](#) [Naslov: Akademija \(Tvrđava\)](#)

Datum i vreme snimanja: 23. 10. 2024. 10.40

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 1.15

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Razumljiv govor na srpskom, muški i ženski glasovi, muzički instrumenti u pozadini (violina i flauta), lupanje, udarci, škripa sa leve strane, a sa desna se čuju koraci i grebanje. Šum u pozadini vrlo tih, šuštanje krošnje na vetru.

[Broj: 011](#) [Naslov: Opservatorija \(Tvrđava\)](#)

Datum i vreme snimanja: 23.10.2024. 9.21

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.01

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Nivo šuma veoma tih, uglavnom od blagog vetra i krošnji drveća. Povremeno se može razaznati da saobraćaj u daljini doprinosi šumu. Od polovine snimka počinju da se čuju ptice. Tri različita cvrkuta se raspoznaju – ćijukanje, frktanje i graktanje. Ćijukanje traje najduže, ali je tek nešto glasnije od šuma, a graktanje je najglasnije ali se javlja samo jednom.

[Broj: 012](#) [Naslov: Molinarijev park \(Petrovaradin\)](#)

Datum i vreme snimanja: 23.10.2024. 9.12

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.23

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Saobraćaj čini jedinu opazivu zvučnu teksturu. Šumovi različitih boja prelaze sa leva na desno i teksture se preklapaju i prelivaju. Zvuči kao kompozicija sa šumom kao izvorom zvuka gde se filtriranjem i promenama u panorami teksture pokreću i uodnošavaju.

[Broj: 013](#) [Naslov: Beogradska kapija \(Petrovaradin\)](#)

Datum i vreme snimanja: 23.10.2024. 09.04

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 01.32

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Saobraćaj čini jedinu opazivu zvučnu teksturu. Šumovi različitih boja prelaze sa leva na desno i teksture se preklapaju

i prelivaju. Zvuči kao kompozicija sa šumom kao izvorom zvuka gde se filtriranjem i promenama u panorami teksture pokreću i uodnošavaju. Velika reverberacija. Intenzivna strujanja kad prođe vozilo. Doplerov efekt izražen.

Broj: 014 Naslov: Crkva sv. Juraja (Petrovaradin)

Datum i vreme snimanja: 23.10.2024. 09.01

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.55

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Saobraćaj i ćijukanje ptica na otprilike izjednačenom dinamičkom nivou. Saobraćaj konstantan sa svih strana.

Broj: 015 Naslov: Spomenik Jovi Zmaju

Datum i vreme snimanja: 22. 10. 2024. 10.26

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 3.19

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Šum u pozadini konstantan, sačinjen od zvuka saobraćaja ili mašina u daljini i žamora. Ne previše glasan ali primetan. Sa leve strane dopire glasno guslanje uz teško razumljivo pevanje. Žamor se povremeno pojačava i stišava. U pozadini guslanja se čuje i zvuk nalik na mlevenje. Čuje se i prigušena škripa nalik na trenje metala o metal. Guslanje isprekidano. Pozadinski šum u veoma dubokom registru, na momente kao neko grotlo. Čuje se zvuk nalik na metlu i zatim zvuk frule. Dečija graja sa desne

strane. Ženski glasovi dominiraju, iako se povremeno raspoznaju i muški. Povremeno se razume razgovor na srpskom jeziku. Frula ima sve duže fragmente, nalik na kolo ili neku folklornu melodiju. Varijacije na jednu formulu se više puta izlažu. Ženski i dečiji nerazumljivi glasovi prelaze sa leve na desnu stranu. Veći deo snimka prisutna granularna tekstura metenja, čegrtanja, pucketanja i žamora.

[Broj: 016](#) [Naslov: Partija boćanja na Keju](#)

Datum i vreme snimanja: 22. 10. 2024. 14.37

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.24

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Šumovi saobraćaja u pozadini ali vrlo izraženi. Razumljivi muški glasovi (srpski). Zvukovi udaranja gvozdениh kugli. Tupi udarci kugle o tlo. Povici i dobacivanja (bodrenja).

[Broj: 017](#) [Naslov: Ulica Laze Telečkog](#)

Datum i vreme snimanja: 22. 10. 2024. 14.56

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.27

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Nizak nivo pozadinskog šuma, ali konstantan, nerapoznatljiv. Muški i ženski glasovi na kineskom jeziku. U daljini se čuje graja, žamor i tiha muzika u daljini, teško raspoznatljiva, kao elektronska. Čuje se i potmuo bas nalik na sint ali vrlo

prigušen. Razumljiv glas muški (srpski). Pucketanje i šuštanje desno. Srpski i kineski jezik se prepliću i međusobno nadglasavaju. Potmula muzika se utapa u žamor i šum.

[Broj: 018](#) [Naslov: Devojka sa rogom izobilja](#)

Datum i vreme snimanja: 22. 10. 2024. 14.23

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.32

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Šum u pozadini relativno tih, ali povremeno pojačan saobraćajem. Dečija graja u daljini. Zvukovi automobila i motora dominiraju, ali nisu previše glasni. Kratki isečci dens muzike ženski vokal. Otvoreni prostor. Iako postoji fontana, žubor se ne razaznaje iz šuma.

[Broj: 019](#) [Naslov: Laze Telečkog, pekara Perc](#)

Datum i vreme snimanja: 22. 10. 2024. 09.11

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 1.54

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Huk klima uređaja ili ventilacije u pozadini. Karakterističan, monoton, manje raznovrstan od saobraćaja. Kašalj, udarci i lupa. Škripa. Ženski glasovi. Šuštanje nalik na gužvanje plastične kese. Dosta iskričavih, granulastih zvukova.

Broj: 020 Naslov: Železnička stanica Novi Sad

Datum i vreme snimanja: 22. 10. 2024. 09.39

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 1.04

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Zvuk voza „Soko“ dok stoji u stanici, pre ulaska putnika. Kontinuiran mašinski zvuk bez izraženih podrhtavanja u teksturi. Tihi žamor u pozadini. Zvuk električnog trotineta koji prolazi. Pred kraj zvuk ispuštanja vadauha pod pritiskom kroz metalnu cev.

Broj: 021 Naslov: Železnička stanica Novi Sad

Datum i vreme snimanja: 22. 10. 2024. 09.53

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.55

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Zvuk signala za otvaranje vrata na vozu „Soko“. Zvuk otvaranja vrata, koraci, žamor i topot putnika koji ulaze u voz. Zvuk otkucavanja vrata, ujednačen i postojan. Udari i škljocanja. Zujanje u srednjem visokom registru konstantno, manje ili više izraženo. Pištanje povremeno bliže ili dalje, kao i kucanje. Ponekad sa eho efektom. Veliki reverb. Glasno kašljanje.

Broj: 022 Naslov: Železnička stanica Novi Sad

Datum i vreme snimanja: 22. 10. 2024. 10.00

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 3.36

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: zvuk najavljičice na stanici, ženski glas, glasan, razumljiv uz veliki reverb. Karakteristično periodično i prominentno škljocanje otvorenih vrata voza „Soko”. Zujanje u srednjem visokom registru konstantno, manje ili više izraženo. Pištanje povremeno bliže ili dalje, kao i kucanje. Žamor i graja. Kotrljanje i koraci. Zvuk pada malog metalnog predmeta na beton. Ponovo glas najavljičice. Zvuk zvona mobilnog telefona. Zvuk ispuštanja vazduha. Pištaljka otpravnika. Voz polazi iz stanice. Glasna škripa. Zaglušujući huk sa uzlaznim glisandom. Sirena voza u daljini. Doplerov efekat. Odlaskom voza se znatno smanjio nivo buke u pozadini.

[Broj: 023](#) [Naslov: Raskrsnica ulica Save Vukovića i Milana Rakića](#)

Datum i vreme snimanja: 25. 10. 2024. 19.15

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 1.45

Atmosferski uslovi: Veče

Sadržaj: Huk saobraćaja isprva u daljini i relativno tih ali se ubrzo pojačava i umnožava. Pored zvukova motora čuju se i škrife kočnica. Čuju se zvukovi pojedinačnih vozila koja se kreću. Čuju se glasovi i žamor. Ženski glasovi povremeno razumljivi (srpski). Nagli dekrešendo ka kraju, vozila odlaze i vraća se prvobitni tihi žamor ali veoma kratko jer ga prekida zvuk uključivanja vozila.

[Broj: 024](#) [Naslov: Almaška crkva](#)

Datum i vreme snimanja: 25. 10. 2024. 19.20

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 1.18

Atmosferski uslovi: Veče

Sadržaj: isprva tih huk ali se ubrzo javlja zvuk motornih vozila i bicikala. Razumljivi zvučovi saobraćaja.

[Broj: 025](#) [Naslov: Socijalno](#)

Datum i vreme snimanja: 25. 10. 2024. 19.49

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp3

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.59

Atmosferski uslovi: Veče

Sadržaj: Srednje glasan zvuk saobraćaja uz povremeno šuštanja i lupu koja je utopljena u motornu huku.

[Broj: 026](#) [Naslov: Ugao Milana Rakića i Svetosavske](#)

Datum i vreme snimanja: 25. 10. 2024. 19.17

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.28

Atmosferski uslovi: Veče

Sadržaj: Vrlo blagi pozadinski šum, lavež pasa. Huk možda od saobraćaja ali vrlo prigušen, neprepoznatljiv.

Broj: 027 Naslov: tehno u Dunavskom parku

Datum i vreme snimanja: 25. 10. 2024. 20.00

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.01

Atmosferski uslovi: Veče

Sadržaj: Glasna tehno muzika emitovana iz parka (Devojka sa rogom izobilja). Veoma velika reverberacija otvorenog prostora, snažan bas. Povremeno se javljaju zvukovi saobraćaja i žamor, ženski glasovi. Tehno sve vreme raspoznatljiv perkusivni zvukovi se utapaju u reverberaciju ambijenta, naročito bass kick.

Broj: 028 Naslov: teniski tereni

Datum i vreme snimanja: 25. 10. 2024. 12.27

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 1.52

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Pozadinski šum pretežno od vetra i saobraćaja u daljini. Čuju se udari loptice za tenis i dečija graja u daljini. Saobraćaj povremeno glasniji. Zvukovi udara loptica prisutni periodično sve vreme, sa odstupanjem u ritmu. Sirene vozila i vetar. Zvuk guranja plastične kante za smeće preko pločnika.

Broj: 029 Naslov: Trg republike

Datum i vreme snimanja: 24. 10. 2024. 10.55

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.20

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Zvuk ventilacije iz prodavnica brze hrane dominira, kontinuirani i širokopojasni šum. Zvuk saobraćaja u daljini, blažeg intenziteta. Zvukovi vožnje bicikla, koraka, vetra. Lavež pasa u daljini. Škripa kočnica. Cvrkut golubova. Razumljiv govor sa leve strane, psovke. Pozadinski šum povremeno obogaćen drugim šumovima i čegrtanjem o kaldrmu koji se u njega utapaju. U daljini tih cvrkut drugih ptica.

[Broj: 030](#) [Naslov: Dunavska ulica](#)

Datum i vreme snimanja: 25. 10. 2024. 19.04

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 1.19

Atmosferski uslovi: Veče

Sadržaj: Ulični svirači violina i klavir sviraju plesnu melodiju. Povremeno se u tišim delovima utapaju u žamor govora i saobraćaja u daljini. Lavež pasa, zvuk vožnje bicikala, škripa kapija. Glasovi mnogo ljudi, retko razumljivi, (srpski, ruski).

[Broj: 031](#) [Naslov: Park prisajedinjenja](#)

Datum i vreme snimanja: 24. 10. 2024. 10.47

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.23

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Pozadinski šum relativno tih, ali se onda čuju pojedinačni zvukovi startovanja motora, škripa trenja nekog velikog metalnog predmeta o metal i koraci. Šum lišća na vetru. Razumljiv govor, srpski, praćen koracima, sve bliži odlazi sa leva na desno. Cvrkut prica.

[Broj: 032](#) [Naslov: Katolička porta](#)

Datum i vreme snimanja: 24. 10. 2024. 11.04

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.09

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Zvukovi gradilišta, sečenje brusilicom. Glasan pozadinski šum, glasovi i žamor. Zvuk vetra. Trenje metalnih šipki o beton. Glasovi sve glasniji sa leva, povremeno razumljivi, srpski, muški i ženski.

[Broj: 033](#) [Naslov: Klupe kod biblioteke u Gimnazijskoj ulici](#)

Datum i vreme snimanja: 24. 10. 2024. 10.59

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.14

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Ulični svirač svira na akustičnoj gitari i peva. Žamor mnogih glasova koji prelaze kroz panoramu praćeni zvucima koraka. Vetar. Pozadinski šum vrlo tih, retko se razaznaje od graje i muzike. Smeh i razumljiv ženski govor, srpski.

[Broj: 034](#) [Naslov: Trg slobode](#)

Datum i vreme snimanja: 24. 10. 2024. 11.08

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.34

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Vetar. Žamor. Nizak nivo pozadinskog šuma, uglavnom sačinjenog od brojnih glasova u daljini. Čuju se koraci iz više pravaca. Veliki odjek kod glasnih zvukova, gotovo se jasno čuje dupliran zvuk, desetak milisekundi razmaka. Zvuk pražnjenja metalnih kanti za smeće. Zvuk udara štapa za hodanje, s desna na levo.

[Broj: 035](#) [Naslov: Bećarac, vodozahvat](#)

Datum i vreme snimanja: 24. 10. 2024. 10.17

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.02

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Kontinuirani mašinski zvuk koji dolazi iz postrojenja za preradu vode. Žubor vode koja curi iz postrojenja. Šuštanje lišća i cvrkut više vrsta prica. Šuštanje talasa Dunava u daljini. Nizak nivo pozadinskog šuma. Ne čuje se saobraćaj, postrojenje je glasnije. Lavež u daljini.

[Broj: 036](#) [Naslov: Kej, spomenik žrtvama Racije](#)

Datum i vreme snimanja: 24. 10. 2024. 10.34

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.46

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Glasan saobraćaj iz više pravaca, vetar. Zvuk pataka, zvuči kao razgovor pataka.

[Broj: 037](#) [Naslov: Varadinski most, ispod](#)

Datum i vreme snimanja: 24. 10. 2024. 10.38

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 1.39

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Glasan zvuk u basovom registru svaki put kada vozilo pri brzini pređe preko dela mosta kojim je spojen sa prilazom. U zavisnosti od veličine vozila i brzine, menja se i karakter zvuka. Pozadinski šum vrlo glasan, ali je glasan i udar. Uvek u paru, prednji i zadnji točkovi. Vetar.

[Broj: 038](#) [Naslov: Limanski park, skulptura jelena/čoveka](#)

Datum i vreme snimanja: 24. 10. 2024. 9.56

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.06

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Saobraćaj u daljini, umerene glasnoće ali prepoznatljiv, žamor glasova koji su povremeno razumljivi, muški. Cvrkut ptica, tih.

[Broj: 039](#) [Naslov: Spens tunel](#)

Datum i vreme snimanja: 24. 10. 2024. 9.35

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 1.57

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Zvuk saobraćaja u kratkom tunelu, karakterističan reverb tunela. Opaziv i kod vozila i kod glasova. Muški glasovi razumljivi, psovke. Zvuk sirene automobila. Kad se ne čuju vozila čuje se pozadinski šum kontinuiran, od klima uređaja i saobraćaja u daljini. Kašalj.

[Broj: 040](#) [Naslov: most Slobode, ispod](#)

Datum i vreme snimanja: 24. 10. 2024. 10.05

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.29

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Vetar. Saobraćaj preko mosta, potmuo sa puno basa. Zvuk lanaca i kapije. Snažan huk vetra i saobraćaja. Cvrkut ptica glasan i raspoznatljiv, nivo šuma na trenutak znatno opadne, ali se ubrzo vrati. Cvrkut prilično ujednačene glasnoće.

[Broj: 041](#) [Naslov: Limanski park, spomenik Subi](#)

Datum i vreme snimanja: 24. 10. 2024. 9.51

Ime snimatelja: Milan Milojković

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 2.02

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Saobraćaj, prilično glasan. Šum vetra i lišća.

[Broj: 042](#) [Naslov: Akademija, Tvrđava, donji hol](#)

Datum i vreme snimanja: 02. 09. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.29

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Glasan zvuk klavira, flaute, glasovi (govor, dubok muški glas), svi sviraju različito, veliki reverb, mešanje zvukova.

[Broj: 043](#) [Naslov: Akademija, Tvrđava, dvorište](#)

Datum i vreme snimanja: 02. 09. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.24

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: violina flauta u prvom planu ali iz daljine, iako glasno, u pozadini šum saobraćaja.

[Broj: 044](#) [Naslov: Banovina, novi parking](#)

Datum i vreme snimanja: 02. 09. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.27

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: glasan šum saobraćaja i vetra, znatno tiše se čuje ćijukanje ptica

[Broj: 045](#) [Naslov: Banstol](#)

Datum i vreme snimanja: 10. 07. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.27

Atmosferski uslovi: Jutro

Sadržaj: Brojna ćijukanja ptica, gotovo granularna tekstura, u daljini se čuje huk saobraćaja, ptice, znatno glasnije. Čuje se pevanje petla.

[Broj: 046](#) [Naslov: Banstol](#)

Datum i vreme snimanja: 10. 07. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.27

Atmosferski uslovi: Veče

Sadržaj: Glasna pop muzika u daljini, praktično prekriva pevanje ptica.

[Broj: 047](#) [Naslov: Brunch Promenada](#)

Datum i vreme snimanja: 03. 08. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.20

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Glasna pop muzika i žamor glasova koji pokušavaju da je nadjačaju, povremeno razumljive reči na srpskom.

[Broj: 048](#) [Naslov: Bulevar Mihajla Pupina](#)

Datum i vreme snimanja: 20. 08. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.29

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Izuzetno glasan mašinski zvuk saobraćaja i građevinskih mašina, postepeno se utišava ali ga smenjuje drugačiji huk, nešto slabijeg intenziteta.

[Broj: 049](#) [Naslov: autobus broj 17](#)

Datum i vreme snimanja: 10. 07. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.24

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Izuzetno glasna buka motora i trešenja karoserije autobusa.

[Broj: 050](#) [Naslov: Dunavski park](#)

Datum i vreme snimanja: 20. 08. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.36

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Blaga ali prisutna huka saobraćaja. Graja i glasovi u daljini.

Broj: 051 Naslov: Restoran „Gondola“

Datum i vreme snimanja: 26. 07. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.21

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Glasan huk kuhinjskih aparata i klima uređaja, žamor i muzika se mešaju. Saobraćaj postepeno sve glasniji.

Broj: 052 Naslov: Dvorište hotela „Vojvodina“

Datum i vreme snimanja: 26. 07. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.25

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Huka klima uređaja i saobraćaja, neraspoznatljiva. Gotovo da nema drugih zvukova ili su u daljini i uronjeni u huk.

Broj: 053 Naslov: Hol banke „Intesa“

Datum i vreme snimanja: 08. 08. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.22

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Žamor, huk saobraćaja prolazi od spolja, glasno kucanje (u tastaturu) i pištanje uređaja.

Broj: 054 Naslov: Dvorište saborne crkve

Datum i vreme snimanja: 26. 07. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.20

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Razumljiv govor, ženski i muški glas. Žubor vode. Ptice u daljini cvrkuću.

Broj: 055 Naslov: Krov „Nork“-a, kineski restoran

Datum i vreme snimanja: 10. 07. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.26

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Spiker sa radija, muški glas, razumljiv. Huka saobraćaja veoma glasna.

[Broj: 056](#) [Naslov: Beogradska kapija](#)

Datum i vreme snimanja: 10. 07. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.20

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Saobraćaj, vidi snimak br. 13.

[Broj: 057](#) [Naslov: Petrovaradin, Beogradska ulica](#)

Datum i vreme snimanja: 2. 09. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.21

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Vrlo glasan saobraćaj.

[Broj: 058](#) [Naslov: Petrovaradinski most](#)

Datum i vreme snimanja: 2. 09. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.26

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Huk saobraćaja prekriva sve ostale zvučove ali se čuje drugačije nego na ulici, veliko rasipanje zvučva i vetar, svi zvučovi su blago prigušeni.

[Broj: 059](#) [Naslov: Podzemni prolaz](#)

Datum i vreme snimanja: 8. 08. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad trajanje: 0.17

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: zvuk gitare, veliki reverb, saobraćaj i žamor, prigušeni.

[Broj: 060](#) [Naslov: Riblja pijaca](#)

Datum i vreme snimanja: 11. 09. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.23

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Žamor, razumljiv govor, ženski glasovi.

[Broj: 061](#) [Naslov: Trg slobode](#)

Datum i vreme snimanja: 26. 07. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.20

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Žamor brojnih glasova i veliki reverb, vetar, tih huk saobraćaja u daljini.

[Broj: 062](#) [Naslov: Tvrđava, Kapija Karla VI](#)

Datum i vreme snimanja: 2. 09. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.22

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Blizu tišine, huk saobraćaja iz velike daljine, šuštanje vetra.

[Broj: 063](#) [Naslov: Tvrđava, Leopoldova kapija](#)

Datum i vreme snimanja: 2. 09. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.25

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Vetar, relativno glasan, ali to je utisak zbog odsustva druge glasnije buke, zvuk saobraćaja postepeno nadjačava.

[Broj: 064](#) [Naslov: Tvrđava, sat](#)

Datum i vreme snimanja: 2. 09. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.25

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Huk u pozadini, tih ali konstantan, verovatno klima uređaj. Žamor, takođe tih.

[Broj: 065](#) [Naslov: Tvrđava, tunel ka gradiću](#)

Datum i vreme snimanja: 2. 09. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.25

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Pozadinski huk konstantan, opaža se karakteristična reverberacija tunela.

[Broj: 066](#) [Naslov: Tvrđava, stepenice ka gradiću](#)

Datum i vreme snimanja: 2. 09. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.29

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: huk saobraćaja na otvorenom prostoru ili uzvišenju, žamor u daljini.

[Broj: 067](#) [Naslov: Tvrđava, put ka Akademiji](#)

Datum i vreme snimanja: 2. 09. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.34

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Vetar, cijukanje ptica, u početku tih pozadinski šum ali se onda čuje uključivanje motornog vozila, glasno i u prvom planu. Buka saobraćaja naglo eskalira.

[Broj: 068](#) [Naslov: Unutrašnjost saborne crkve](#)

Datum i vreme snimanja: 26. 07. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.25

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Vrlo tih huk, veliki reverb, nerazumljivi glasovi. Koraci i škripa vrata.

[Broj: 069](#) [Naslov: Unutrašnjost SPENS-a](#)

Datum i vreme snimanja: 20. 08. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.30

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Kontinuirani glasan huk klima uređaja i saobraćaja koji probija spolja. Žamor.

[Broj: 070](#) [Naslov: Promenada Univerexport](#)

Datum i vreme snimanja: 06. 07. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.20

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Žamor, prigušena muzika povremeno probija kroz žamor, zvuci kesa, bipovi i kliktanje kasa.

Broj: 071 Naslov: Štrosmajerova

Datum i vreme snimanja: 02. 09. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.31

Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: Prigušena saobraćajna huka, povremeno sve glasnija, žamor glasova u daljini, najpre nerazumljivi pa razumljivi.

Broj: 072 Naslov: Zlatne grede

Datum i vreme snimanja: 11. 09. 2024.

Ime snimatelja: Ljubica Ilić

Vrsta snimka: mp4

Mono/stereo/multi: stereo

Mesto (grad): Novi Sad

Trajanje: 0.23

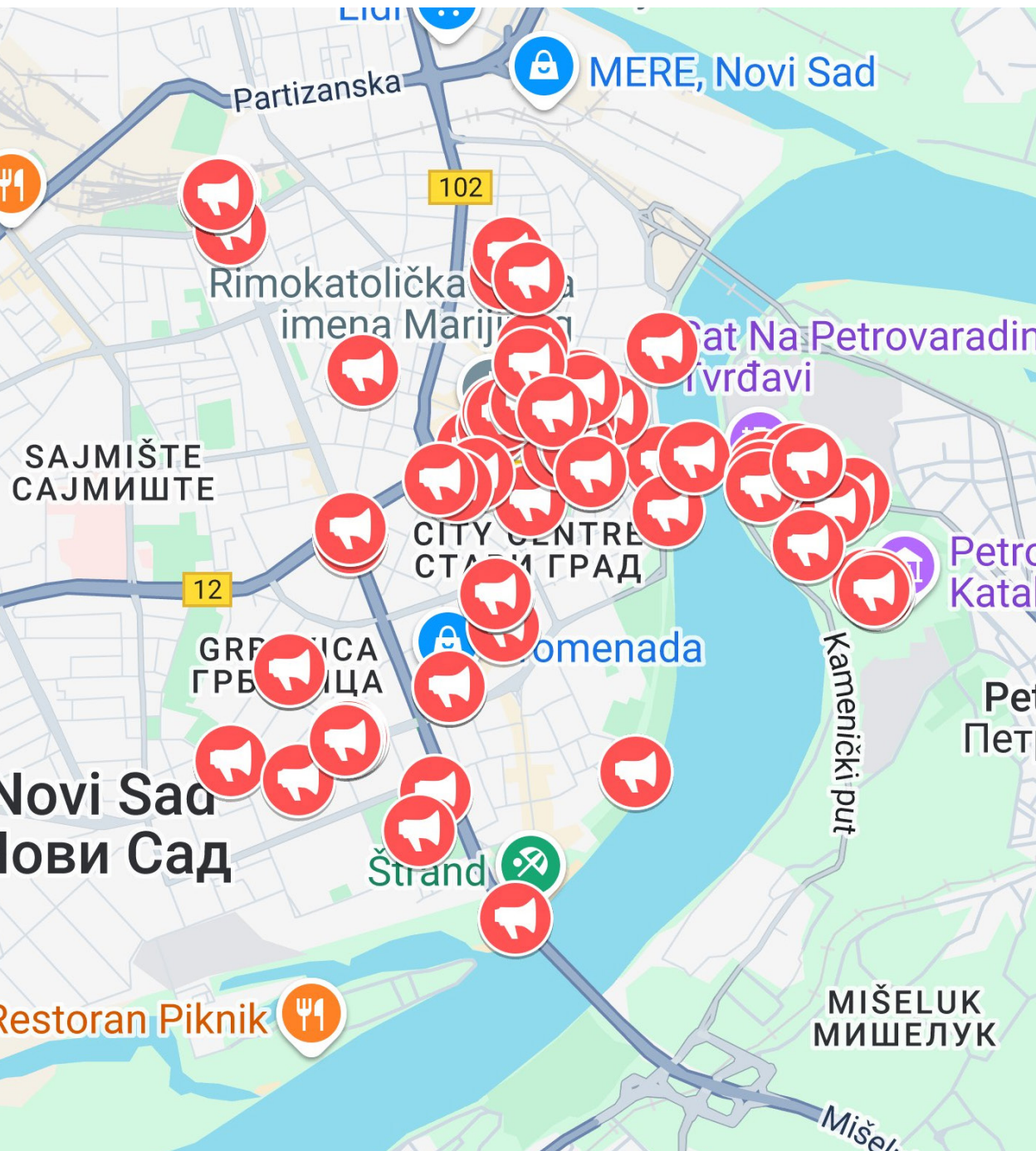
Atmosferski uslovi: Dan

Sadržaj: relativno tih i prigušen saobraćaj ili zvuk klima uređaja, žamor u daljini, dečiji plač.

5

Mapa zvukova

(Klikom na mapu se otvara Google maps ove knjige)



6

Literatura:

021.rs (2024): „Bombardovanje 1999. godine – čega se sećaju Novosađani: Esmeralda, trčanje po čvarke, žurke...” *021.rs*. <https://www.021.rs/story/Novosadske-price/370700/Bombardovanje-1999-godine-cega-se-secaju-Novosadjani-Esmeralda-trcanje-po-cvarke-zurke.html>

Aiello, Luca Maria, Rossano Schifanella, Daniele Quercia, Francesco Aletta (2016): „Chatty maps: constructing sound maps of urban areas from social media data.” *Royal Society open science* 3: 150690. <http://dx.doi.org/10.1098/rsos.150690>

Atali, Žak (2007): *Buka – ogledi o političkoj ekonomiji muzike*. Beograd, XX vek.

Atanasovski, Srđan (2016): „Rhythmanalysis of the Policescape: The Promise of an Ecological Turn in the Practice of Soundscape Studies.” *Muzikološki zbornik* LII/2. 11–23.

Barović, Vladimir (2017): „Savremeni Novi Sad – međuratni, lokalni, nedeljni tabloid.” *Godišnjak filozofskog fakulteta u Novom Sadu* XLII–2. 119–133.

Baštić, Julijana (2021): „Ethnomusicological Activities of Ernő Király.” *Ernö Király – Life in Music*. Milojković, Milan et. al., Novi Sad: Akademija umetnosti: 133–158.

Bijsterveld, Karin (2012): „Listening to Machines: Industrial Noise, Hearing Loss and the Cultural Meaning of Sound.” *The*

Sound Studies Reader. Sterne, Jonatan. New York: Routledge, 152–167.

Benjamin, Walter (2011) „Pariz, prestonica XIX veka”, *Vodič kroz Projekat Pasaži*. Golijanin, Aleksa, 2011, 2016, 2021. <http://anarhija-blok45.net>

BON (1930): „Konferencija protiv velikovaroške larme.“ *Beogradske opštinske novine* 9–10 (5. 5. 1930). 514.

Borba (1958): „Gluvonemi su traženi specijalisti.“ *Borba* 38/23 (9. 2. 1958). 10

Бодлер, Шарл (1954): „Сликар модерног живота”, *Романтична уметност*. Београд: Просвета, 1954, 37–81.

Boutin, Aimée (2015): *City of Noise: Sound and Nineteenth-Century Paris*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press.

Berbić, Nino (2020): „O flanerizmu”. *Prometej: za laičku državu i sekularno društvo*, 24.5.2020. <https://www.prometej.ba/clanak/kultura/fotografija/o-flanerizmu-4420>

Botteldooren, Dick, et. al. (2016): „From Sonic Environment to Soundscape.” *Soundscape and the Built Environment* urednici Kang, Jian, Brigitte Schulte-Fortkamp. New York: Routledge: 19–38.

Brown, Lex, Andreas Muhar (2004): „An approach to the acoustic design of outdoor space.” *Journal of Environmental Planning and Management* 47: 827–842.

Bull, Michael (2016): „Sounding Out the City: An Auditory Epistemology of Urban Experience.“ *The Auditory Culture Reader*. Bull, Michael. New York: Routledge: 73–86.

Brown, Lex, Truls Gjestland, Daniele Dubois (2016): „Acoustic Environments and Soundscapes.“ *Soundscape and the Built Environment*. Kang, Jian, Brigitte Schulte-Fortkamp. New York: Routledge: 1–15.

Bruyninckx, Joeri (2012): „Sound Sterile: Making Scientific Field Recordings in Ornithology.“ *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Pinch, Trevor, Karin Bijsterveld. Oxford: Oxford University Press, 127–150.

Dan (1935): „Divlji zapad u centru Novog Sada.“ *Dan* 125 (22. 10. 1935). 4

Davies William J et al. (2013): „Perception of soundscapes: An interdisciplinary approach.“ *Applied Acoustics* 74/2. 224–231.

Chikami, Kanako (2021) Utilizing concepts of Ma in Japanese Percussion Repertoire (phd thesis), George Mason University.

CDL (2021): About the Center for Deep Listening. <https://www.deeplistening.rpi.edu/about-us/>

Cobussen, Marcel (2017): „Improvising (with) sounds – sonic postcard from Belgrade.“ *New Sound* 50. 269–284.

D-č-ć, S. (1936): „Umro je dr. Gabrnjel Menevišijan, sveštenik jedine jermenske crkve u Jugoslaviji.“ *Dan* 267 (15. 11. 1936). 10.

Dan (1936): „Alarmna sirena.“ *Dan* 90 (19. 4. 1936). 12.

Dan (1936): „Novosadski 'Prater' na Bulevaru oduzeo je mir velikog broja stanovništva okolnih ulica.“ *Dan* 134 (12. 6. 1936.). 8.

Dan (1938): „Sjajan uspeh defilea trupa na bulevaru Kraljice Marije.“ *Dan* 200 (8. 9. 1938). 2–3.

Dubois, Daniele, Catherine Gustavino, Manon Rimbault (2006): „A cognitive approach to urban soundscapes: Using verbal data to access everyday life auditory categories.“ *Acta Acustica united with Acustica* 92: 865–874.

Dumnić, Marija (2016): „Defining Nostalgic Musicscape: Starogradska muzika in Skadarlija (Belgrade) as Sound Environment.“ *Muzikološki zbornik* LII/2. 55–70.

Dumnić, Marija (2017): „Kako muzika utiče na zvučni pejzaž: o muzičkim preferencijama u Skadarliji.“ *Muzikologija* 22/1. 75–88.

Đelineo, Vid (1946): „Noćna i jutarnja larva u našem gradu.“ *20. oktobar 84* (12. 7. 1946). 7.

Đere, Zoltan (2020): „Urbanistički i demografski razvoj Novog Sada 1867–1918.“ *Na granici hrišćanske Evrope – poglavlja iz hiljadugodišnjeg mađarsko-srpskog suživota*. Hornjak, Arpad. Novi Sad: Forum. 176–203.

Elferen, Izabela van, Imar de Vris (2012): „Plutajući glamur reprezentacija, performativnost i identitet u zvonu mobilnog telefona.“ *Kultura* 134. 75–91.

Erduhelji, Melhior (1894): *Istorija Novog Sada*. Novi Sad. Izdavačka knjižarnica i štamparija A. Pajevića.

Erlmann, Veit (2010): *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*. New York: Zone Books.

Essl, Karlheinz (2023): *fLOW ambient soundscape generator*. <https://www.essl.at/works/flow/download.html>

F. (1938): „Mladi novosadski muzičari konstruisali aparaturu koja pojačava zvuk violine, tamburice, gitare i drugih instrumenata.“ *Dan* 289 (23. 12. 1938). 8.

Fahmy, Ziad (2020): *Street Sounds: Listening to Everyday Life in Modern Egypt*. Stanford: Stanford University Press, 2020.

Farina, Almo (2014): *Soundscape Ecology – Principles, Patterns, Methods and Applications*. Springer Nature.

Ferguson, Priscilla Parkhurst (2015) „The Flâneur On and Off the Streets of Paris.“ *The Flâneur*. Tester, Keith. New York and London: Routledge, 22–42.

Filipović, Andrija (2012): „Noise and noise – the micropolitics of sound in everyday life.“ *New Sound* 39. 15–29.

Finegold, Lawrence, Kozo Hiramatsu (2003): „Linking soundscapes with land use planning in community noise management policies.“ *InterNoise 2003*, Seogwipo, 3855–3863. <https://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE02456194>

Franjić, Luka i Ivan Trojan (2022): „Modernizam AGM-ova flanera i postmoderni medijasferni flanerizam Branka Čegeca.“ *Anafora* IX: 351–372.

Fong, Jack (2016): „Making operative concepts from Murray Schafer’s soundscapes typology: A qualitative and comparative analysis of noise pollution in Bangkok, Thailand and Los Angeles, California.“ *Urban studies* 53: 173–192.

Gage, Stuart, Praveen Ummadi, Ashton Shortridge, Jiaquo Qi, Pradeep Kumar Jella (2004): „Using GIS to Develop a Network of Acoustic Environmental Sensors.“ *ESRI International user conference*. <https://proceedings.esri.com/library/userconf/proc04/docs/pap1688.pdf>

Gann, Kyle (2010): *No Such Thing As Silence – John Cage’s 4’ 33’’*, Yale University.

Gaver, William (1993): „What in the World Do We Hear?: An Ecological Approach to Auditory Event Perception.“ *Ecological Psychology* 5: 1–29.

Gleber, Anke (1999): *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*. Princeton: Princeton University Press.

Herranz-Pascual, Karmele, Itziar Aspuru, Igone Garcia (2010): „Proposed Conceptual Model of Environmental Experience as Framework to Study the Soundscape.“ *Internoise 2010*. https://www.researchgate.net/publication/285200832_Proposed_Conceptual_Model_of_Environmental_Experience_as_Framework_to_Study_the_Soundscape#fullTextFileContent

Hofman, Ana, Srđan Atanasovski (2017): „Zvuk i sećanje kao intervencija protiv politika urbanog utišavanja.“ *Muzikologija* 22/1. 89–101.

Iimura, Takahiko (2002): „A Note for MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji.“ *Millennium Film Journal* No. 38: <http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ38/iimura.html>

Ilić, Ljubica (2022): „Zvučni pejzaži preobražavanja savremenog grada.“, *Muzika u drugačijem ključu*. Prodanov, Ira. Novi Sad: Akademija umetnosti, 2022. 28–36. <https://akademija.uns.ac.rs/wp-content/uploads/2022/12/Muzika-u-drugacijem-kljucu2022web.pdf>

ISO (2014): „Acoustics — Soundscape — Part 1: Definition and conceptual framework.“ *ISO Online Browsing Platform*. <https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:12913:-1:ed-1:v1:en>

Jennings, Paul, Rebecca Cain (2013): „A framework for improving urban soundscapes.“ *Applied Acoustics* 74. 293–299.

Kallimopoulou, Eleni, Panagiotis C. Poulos, Kostis Kornetis, Spyros Tshipidis (2013): *Learning Culture Through City Soundscapes - A Teacher Handbook*. Athens, <https://web.archive.org/web/20240714140353/http://sonor-cities.edu.gr/>

Kahn, Douglas (1999): *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press.

Kang, Jian (2006): *Urban Sound Environment*. London: Taylor & Francis.

Kang Jian et. al. (2016) „Ten questions on the soundscapes of the built environment.“ *Build Environment* 108. 284–294

Kejždž, Džon (1981) *Radovi, tekstovi 1939–1979*. Beograd, Radionica SKC.

Krause, Bernie (2012): *The Great Animal Orchestra*. London. Profile books.

Kričković Emina, Zoran Kričković (2020): „Recentno stanje zagađenja buke na teritoriji grada Novog Sada i mogući zdravstveni efekti.“ *Sestrinska reč* 23/81. 12–15.

Kunkel, Michael (2021): „– Motors and Melodies: An Intermedial Concept in The Music of Ernő Király.“ *Ernö Király – Life in Music*. Milojković, Milan et. al., Novi Sad: Akademija umetnosti: 103–118.

Laviolette, Patrick (2024): „The Neo-Flâneur Amongst Irresistible Decay.“, *Playgrounds and Battlefields: Critical Perspectives on Social Engagement*. Martínez, Francisco and Klemen Slabina. Tallinn: TLU Press, 2014, 253–270.

Leppert, Richard (2012): „Reading sonic landscape.“ *The Sound Studies Reader*, Sterne, Jonathan, New York: Routledge.
 Maher, Robert C (2004): „Obtaining Long-Term Soundscape Inventories in the U.S. National Park System.“ *White paper for National park service Natural Sounds Program* https://nios.montana.edu/rmaher/publications/whitepaper_maher_040130.pdf

Mansell, James G (2017): *The Age of Noise in Britain: Hearing Modernity*. Urbana: University of Illinois Press.

Martić, Mirjana (2022): „Prekršajnoppravna zaštita životne sredine od buke.“ *Glasnik Advokatske komore Vojvodine* 94/4. 1179–1213.

Medić, Ivana (2016): „The Soundscape of Change: The Reculturalization of Savamala.“ *Muzikološki zbornik* LII/2. 39–53.

Medić, Ivana (2017): „Godine dobrog zvuka: Mikser festival u Savamali (2012–2016).“ *Muzikolgija* 22/1. 39–57.

Milenković, Ivan (2019): „Šetač.“ *Vreme* br. 1463, 16. 1. 2019. <https://vreme.com/vreme-uzivanja/setac/>

Milojević, Saša, Dobrosav Gročić, Dragić Dragojlović (2016): „CNG propulsion for reducing noise of existing city buses.“ *Journal for Applied Engineering Science* 14/3. 377–382.

Milojković, Milan (2017): „Elektroakustička muzika u Vojvodini – od eksperimenta do akademskog predmeta (1960–2000).“ *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 57. Novi Sad: Matica srpska: 147–162.

Milojković, Milan (2020): *Digitalna tehnologija u srpskoj umetničkoj muzici*. Novi Sad. Matica srpska.

Milojković, Milan (2021): „– Electroacoustic Works by Ernő Király: Composer’s Relationship with Music Technology and an Overview of Compositional Strategies.“ *Ernö Király – Life in Music*. Milojković, Milan et. al., Novi Sad: Akademija umetnosti: 119–132.

Milojković, Milan (2021b): „Improvisation, aleatorics and ex-

tended techniques in Rudolf Brucci's compositions *Imaginations and Birds*." *The Life and Work of Rudolf Bruči*. Medić, Ivana, Ivan Mudi. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing: 116–132.

Miloš, Senka (2024): „Neobična akcija srpskih naučnika: Zvuk Dunava otkriva koliko je voda zagađena.“ *Sputnik Srbija*. <https://lat.sputnikportal.rs/20240907/neobicna-akcija-srpskih-naucnika-zvuk-dunava-otkriva-koliko-je-voda-zagadjena--1176967119.html>

Nielbo, Frederik (2015): „From soundscape to meaningscape.“ *Euronoise 2015* https://www.researchgate.net/publication/279537665_From_soundscape_to_meaningscape_invited_paper#fullTextFileContent

Njegovan, Drago (2009): „Jedan manje poznat izveštaj o „Raciji“ u Južnoj Bačkoj 1942. godine.“ *Rad Muzeja Vojvodine* 51. 279–294.

Obšust, Kristijan (2021a): *Internet platforma Kultura sećanja Novog Sada*. Novi Sad: Arhiv Vojvodine. <https://kulturasecanja.com/>

Obšust, Kristijan (2021b): *Kultura sećanja Novog Sada*. Novi Sad: Arhiv Vojvodine.

Ogarević, Iva (2024): „Očevidac tragedije na Železničkoj stanici u Novom Sadu: 'Jedna žena je ostavila dete na klupi da bi kupila kartu i mogla je da vidi obrušavanje nadstrešnice'“ *Nova.rs*. <https://nova.rs/vesti/hronika/ocevidac-nesrece-u-novom-sadu-zvuk-bio-poput-detonacije/>

Ózer, Agnes (2011) „Érdújhelyi Menyhértről, Újvidék Történetírójáról.” *Godišnjak istorijskog arhiva grada Novog Sada* 5. 185–193.

Patrão, Carlo (2017): „Listening to the City of Light: An Interview with Sound Recordist Des Coulam.” *Sounding Out!* 16. 1. 2017. <https://soundstudiesblog.com/tag/paris-soundscapes-collection/>

Paramentić, Svetlana (2024): „NATO bombardovanje 1999: Sećanja preživelih sa mosta Sloboda u Novom Sadu.” *BBC News* na srpskom. https://www.youtube.com/watch?v=kqr_3M3H-hsw

Paunović, Katarina (2020): „Kako čovek reaguje na zvuke u životnoj sredini.” *Srpski medicinski časopis Lekarske komore* 1/1. 66–74.

Pinheiro, Sara (2023): „Foley gesture: Towards a theory of acousmatic foley.” *New Sound* 61. 60–83.

Popov, Dušan (ur.)(1997): „Erduhelji, Melhior.” *Enciklopedija Novog Sada* 8 Edi-Zur. Novi Sad: Novosadski klub „Dobra vest“. 75–76.

Porteos, J. Douglas, Jane F. Mastin (1985): „Soundscape.” *Journal of Architectural and Planning Research*, Vol. 2, No. 3: 169–186.

Pravda (1932): „Borba protiv larme.” *Pravda* 308 (4. 11. 1932).

10.

Russolo, Luigi (1913): *The Art of Noises*, https://web.archive.org/web/20100305212012/http://120years.net/machines/futurist/art_of_noise.html

Risset, Jean-Claude (1969): *An Introductory Catalogue of Computer Synthesized Sounds*. New Jersey: Bell Telephone Laboratories.

Rubežić, Miloš (2017): „Pravni okvir zaštite od komunalne buke u Republici Srbiji i njegova usaglašenost sa Direktivom 49/2002/ES.“ *Glasnik Advokatske komore Vojvodine* 89/9–12. 419–442.

Samuels, Dawid W. et. al. (2010): „Soundscapes: Toward Sound-ed Anthropology.“ *Annual Review of Anthropology* 39: 329–345.

Savremeni Novi Sad (1924): „Novosadska berza ljubavi.“ *Savremeni Novi Sad* 4 (28. 6. 1924). 5.

Schafer, Raymond Murray (1977): *Our Sonic Environment and The Soundscape – The Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.

Schulte-Forkamp, Brigitte, Peter Lercher (2003): „The importance of soundscape research for the assessment of noise annoyance at the level of the community.“ *TechniAcustica Bilbao* 2003. https://documentacion-sea-acustica.es/storage/publicaciones/Bilbao03_aam008.pdf

Schmidt, Paul (2017): „Scrolling Through Soundscapes: Remystifying the City with Personal Audio.“ *Junctions*, Vol. 2, Issue 2: 91–111.

Shields, Ron (2015): „Fancy Footwork: Walter Benjamin’s Notes on flâneur“, *The Flâneur*. Tester, Keith. New York and London: Routledge, 61–80.

Singer, Ben (1995): „Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism.“ *Cinema and the Invention of Modern Life*. Charney, Leo, Vanessa. R. Schwartz. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, 72–102.

Smith, Mark M (2007): *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Smithsonian (2018): „Invention.“ *Lemelson center for the study of invention and innovation – Smithsonian institution*. <http://invention.si.edu/invention-electric-guitar/p/35-invention>

Southworth, Michael Frank (1962): *The Sonic Environment of cities* (MA thesis). Boston. MIT.

Stankov Sunčica, Bogdan Stepančev (2022): „Uticaj buke na zdravlje ljudi.“ *Medicinski časopis* 56/2. 77–83.

Starčević, Slobodan, Nebojša Bojović (2016): „Noise as external effect of traffic and transportation.“ *Vojnotehički glasnik* 64/3. 866–891.

Stevanović, Ksenija (2020): „The sound is my personal diary – conversation with Svetlana Savić.“ *New Sound* 56, 1–8.

Stojkovski, Boris (2022): „Neka razmatranja o srednjovekovnom Novom Sadu.“ *Godišnjak filozofskog fakulteta u Novom Sadu* XLVII–2. 297–312.

Tester, Keith (2015): „Introduction“. *The Flâneur*. Tester, Keith. New York and London: Routledge, 2015, 1–21.

Truax, Barry (1992): „Electroacoustic music and the soundscape: the inner and outer world.“ *Companion to contemporary musical thought*: 374–398.

Truax, Barry (1986): *Riverrun for four computer-synthesized soundtracks*. <https://www.sfu.ca/~truax/river.html>

Truax, Barry (1999): *Handbook for Acoustic Ecology*. Burnaby. Cambridge Street Publishing.

Truax, Barry (2001): *Acoustic communication*. New Jersey: Norwood.

Vreme (1937): „San i lepota.“ *Vreme* 5467 (4. 4. 1937). 13

Veselinović-Hofman, Mirjana (2000): „Erne Kiralj kao poslenik avangarde u jugoslovenskoj muzici.“ *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 26–27. Novi Sad: Matica srpska: 119–147.

Waldock, Jacqueline (2015): „Hearing urban regeneration community composition as a tool for capturing change.“ *The Auditory Culture Reader*. Bull, Michael. New York: Routledge: 151–162.

Will, Richard (2002): *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*. Cambridge University Press.

Wilson, Hellen F. (2015): „Sonic Geographies, Soundwalks and More-Than-Representational Methods.“ *The Auditory Culture Reader*. Bull, Michael. New York: Routledge: 163–172.

Yang, Wei, Jian Kang (2005): „Soundscape and sound preferences in urban squares: A case study in Sheffield.“ *Journal of Urban Design* 10: 61–80.

Zastava (1889): „Narodna zabava.“ *Zastava* 29 (18. 2. 1889). 1.

Zastava (1922): „Ko pravi noćne nagrede?“ *Zastava* 265 (21. 11. 1922). 3.

Zastava (1926): „Larma i zamorenost.“ *Zastava* 282 (10. 12. 1926). 4.

Ž. S. (1936): „Kako je izgledao Novi Sad pre 120 god.“ *Dan* 113. 8.

Živadinović Emil, Marija Jevtić, Sanja Bijelović (2018): „Buka u životnoj sredini u Novom Sadu 1985. – 2016.“ *Medicinski pre-gled* 71/3–4. 137–143.

Živadinović Emil, Marija Jevtić, Sanja Bijelović, Nataša Dragić (2022): „Noise induced human population annoyance in urban environment of city of Novi Sad (Serbia).“ *Kragujevac Journal of Science* 44. 283–296.

Biografije autora:



Dr Milan Milojković (1986, Zaječar) nakon završene SMŠ Josip Slavenski u Beogradu (2006), započinje studije muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, koje završava 2018. godine odbranom doktorske disertacije. Trenutno radi kao vanredni profesor na katedri za muzikologiju i etnomuzikologiju Akademije umetnosti u Novom Sadu. Jedan je od muzičkih urednika na 3. programu Radio Beograda. Bavi se dizajnom analognih i digitalnih muzičkih instrumenata i nastupa sa raznim pretežno kamernim ansamblima.



Dr Ira Prodanov (1970), muzikolog, redovni je profesor na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu i na Akademiji umjetnosti u Banjoj Luci. Oblasti njene ekspertize pripadaju istraživanju muzike 20. i 21. veka, interdisciplinarnosti u muzici, drugim umetnostima i nauci, a posebno je posvećena analizi odnosa muzike i medija, muzike i religije, teorije i prakse popularne muzike. Objavila je šest knjiga i više od 50 naučnih radova. Uvela je master program Muzika i mediji na Akademiji umetnosti. Prevodi knjige sa nemačkog i engleskog jezika.



Dr Ljubica Ilić je docent na Katedri za muzikologiju i etnomuzikologiju Akademije umetnosti u Novom Sadu. Osnovne studije završila je na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Uz podršku stipendije rektora, masterirala je i doktorirala na Kalifornijskom univerzitetu u Los Anđelesu (UCLA). Na istom univerzitetu je, kao dobitnik Ahmanson-Geti stipendije, završila postdoktorske studije, a potom radila i kao gostujući profesor na Katedri za muzikologiju. U svom istraživanju usredsređena je na razmatranje različitih aspekata zvučne pojavnosti sopstva u modernoj zapadnoj kulturi.

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

534(497.113 Novi Sad)

МИЛОЈКОВИЋ, Милан, 1986-

Zvučni pejzaži Novog Sada [Elektronski izvor] / Milan Milojković, Ira Prodanov, Ljubica Ilić. - Novi Sad : Akademija umetnosti, 2024

Opis zasnovan na stanju na dan 18.12.2024. - Nasl. s naslovnog ekrana.
- Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija. - Садржи
и Google мапу са звуковима снимљеним на различитим местима у
Новом Саду.

ISBN 978-86-6214-000-5

1. Проданов Крајишник, Ира, 1970- 2. Илић, Љубица, 1976-
а) Нови Сад - Звукови

COBISS.SR-ID 159615241