

Већу Интердисциплинарних студија  
Универзитета уметности у Београду

Сенату Универзитета уметности у Београду

Извештај комисије за оцену и одбрану докторске дисертације  
МАРИЈЕ ДИНОВ ВАСИЋ - *СТУДИЈЕ ИЗВОЂАЧКИХ УМЕТНОСТИ:  
ПЕРФОРМАТИВНОСТ И ФУНКЦИЈА ТЕЛЕСНОГ ГЕСТА У ПИЈАНИЗМУ*

**Уводно образложење  
(хронологија докторске дисертације)**

Марија Динов Васић је 31. јануара 2018. године пријавила тему докторске дисертације под називом - *СТУДИЈЕ ИЗВОЂАЧКИХ УМЕТНОСТИ: ПЕРФОРМАТИВНОСТ И ФУНКЦИЈА ТЕЛЕСНОГ ГЕСТА У ПИЈАНИЗМУ*. Веће Интердисциплинарних студија је (8. фебруара / 15. марта / 12. априла / 17. маја) донело одлуку о именовању комисије за оцену испуњености услова за стицање доктората и научне заснованости теме докторске дисертације Марије Динов Васић под називом - *СТУДИЈЕ ИЗВОЂАЧКИХ УМЕТНОСТИ: ПЕРФОРМАТИВНОСТ И ФУНКЦИЈА ТЕЛЕСНОГ ГЕСТА У ПИЈАНИЗМУ*, у саставу:

др ТИЈАНА ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ, редовни професор ФМУ,  
др МАРИНА МАРКОВИЋ, редовни професор ФДУ,  
др ИВАНА МЕДИЋ, научни сарадник Музиколошког института САНУ и,  
др МАРИЈА МАСНИКОСА, ванредни професор ФМУ (ментор).

Веће Интердисциплинарних студија је на седници одржаној 14. јуна 2018. године донело одлуку о усвајању позитивног Извештаја Комисије за оцену испуњености услова за стицање доктората и научне заснованости теме докторске дисертације и одобравању теме докторске дисертације.

Сенат Универзитета уметности је на седници одржаној 28. јуна 2018. године донео одлуку о одобравању рада на докторској дисертацији. За ментора је именована др Марија Масникоса, ванредни професор ФМУ.

На основу обавештења ментора од (од 6. јуна 2019. године) Веће Интердисциплинарних студија је на седници одржаној (датум) донело одлуку о именовану Комисије за оцену и одбрану докторске дисертације Марије Динов Васић под називом - *СТУДИЈЕ ИЗВОЂАЧКИХ УМЕТНОСТИ: ПЕРФОРМАТИВНОСТ И ФУНКЦИЈА ТЕЛЕСНОГ ГЕСТА У ПИЈАНИЗМУ*, у саставу:

др ТИЈАНА ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ, редовни професор ФМУ,  
 др МАРИНА МАРКОВИЋ, редовни професор ФДУ,  
 др НЕВЕНА ДАКОВИЋ, редовни професор ФДУ,  
 др ИВАНА МЕДИЋ, виши научни сарадник Музиколошког института САНУ, и,  
 др МАРИЈА МАСНИКОСА, ванредни професор ФМУ (ментор)

Комисија је на свом састанку од (6. септембра) предложила и том приликом усвојила Извештај којим се позитивно оцењује докторска дисертација Марије Динов Васић под називом - *СТУДИЈЕ ИЗВОЂАЧКИХ УМЕТНОСТИ: ПЕРФОРМАТИВНОСТ И ФУНКЦИЈА ТЕЛЕСНОГ ГЕСТА У ПИЈАНИЗМУ*.

Осим овог уводног образложења, Извештај комисије садржи: биографске податке о кандидату, анализу, критички увид у докторску дисертацију и оцену њених резултата, као и закључак Комисије.

### **Биографски подаци о кандидаткињи**

Марија Е. Динов Васић рођена је 1980. године. Студије клавира завршила је на Факултету уметности у Нишу у класи проф. Драгослава Аћимовића. Дипломирала је 2003. године са просечном оценом 9,82 и оценом 10 на дипломском испиту. Током студија више пута је убрајана међу најбоље студенте Универзитета у Нишу. Била је стипендиста Амбасаде Краљевине Норвешке. Била је проглашена за најбољег дипломираног студента Факултета уметности Универзитета у Нишу за академску 2002/03. школску годину. Постдипломске студије клавира похађала је у класи проф. Жени Захаријеве на Националној музичкој академији Панчо Владигеров у Софији

(Бугарска), где је и магистрирала 2006. године са просечном оценом 10 (и оценом 10 на завршном магистарском испиту). Одбранила је магистарску тезу под називом "Особености музичког језика у клавирским делима Клода Дебисија", такође са највишом оценом. Током постдипломских студија била је стипендиста Министарства образовања Републике Бугарске и мађарске организације *Soros Supplementary Grants Program*. Интердисциплинарне докторске студије Теорија уметности и медија уписала је 2015. године и обавила је све обавезе предвиђене програмом студија с просечном оценом 10.

Марија Динов Васић награђивана је на пијанистичким такмичењима у Србији (Ниш 1995, Београд 1999) и иностранству (Италија 1996, Француска 1998), као солиста и камерни музичар. Наступила је као солиста са Нишким симфонијским оркестром и камерним оркестром Цонстантинус. Усавршавала се на мајсторским курсевима клавира код Наума Љвовича Штаркмана и Александра Дорењског (1995), а курс извођачке интерпретације слушала је код Драгољуба Катунца. Учествовала је у раду летњих клавирских школа — ЕПТА, Београд (1995) и летње музичке академије у Русалки (Бугарска, 2003). Продуктивну сарадњу са проф. Клаусом Шилдеом започела је у Охриду (Македонија, 2014). Ова сарадња је настављена наредних година (2015-2017) у оквиру фестивала *Piano Summer* (Србија, Врање) у чијем раду Марија Динов Васић активно учествује као један од оснивача. Фестивал се у континуитету одржава у Врању последњих пет година, а од 2016. године Фестивал је подржан од стране Министарства културе и информисања Републике Србије и Српске академије наука и уметности.

Од јануара 2005. до јула 2019. године Марија Динов Васић радила је као асистент на Катедри за клавир Факултета уметности у Нишу. У раду са студентима је показала професионализам и посвећеност што потврђују њихови бројни наступи у земљи и иностранству међу којима се издваја интегрално извођење свих дела за клавир и оркестар Л.В. Бетовена (од којих четири премијерно) у Нишу и Скопју (2009). За ту прилику Марија Динов Васић урадила је редакцију Бетовеновог раног клавирског концерта у Ес-дуру, WoO 4 (редакцију солистичке и клавирски извод оркестарске деонице) који у оваквом аранжману није објављиван. Од 2003. године Марија Динов Васић континуирано је ангажована на Факултету уметности у Нишу и као сарадник на предмету Клавир-упоредни предмет и као уметнички сарадник - корепетитор на Катедрама за гудачке инструменте (на предметима Виолина и Контрабас) и дувачке инструменте (на предмету Хорна), и поред тога на предмету Гитара, те на Катедри за соло певање.

Марија Динов Васић перманентно наступа на концертима као солиста, камерни музичар и клавирски сарадник. Забележени су њени наступи (путем ТВ и радио станица) широм Србије и у земљама из окружења (БиХ, Македонија, Бугарска), као и у Немачкој. Одржала је на десетине солистичких и целовечерњих камерних концерата изводећи стилски и формално разнолик и широк репертоар.

Афинитете према теоријским дисциплинама Динов Васић показала је кроз истраживачки рад у области историје и теорије пијанизма приређујући концертна предавања на којима своја запажања илуструје извођењем краћих сегмената или целовитих композиција, за које је добијала добре критике у домаћој штампи. Посебно се истиче низ оваквих предавања (одржаних у Србији и Босни и Херцеговини 2012. године) посвећених клавирској музици Клода Дебисија (поводом 150 година од рођења композитора) у којима се ауторка бавила интерпретацијским специфичностима ове музике. Запажено је и њено предавање (опет поводом 300 година од рођења композитора) на тему "Piano work of C.P.E. Bach as a relection of modern pianism" одржано у Македонији 2014. у оквиру међународног фестивала *Piano Summer* Охрид. Ова сарадња се наставља у наредним едицијама фестивала (Врање) када је излагала на теме: „Alexander Scriabin – a world of interaction between composer, pianist and philosopher“ (2015), "Маргерит Лонг - велика дама француског пијанизма" (2016), "Pianism as narrative practice" (2017) и „Image of *The Girl with flaxen hair* in the sound of Debussysm“ (2018).

Учествовала је у раду три научне конференције и објавила је четири научна рада од којих су два објављена у научним часописима категорије М51.

- Динов Васић, Марија (2018). „Пијанизам у мрежи нових медија“, излагање на научном скупу НИСУН 8, Филозофски факултет у Нишу. Рад је прихваћен за објављивање у зборнику (2019).
- Динов Васић, Марија. (2018). „Слика *Девојке са ланеном косом* у звуку дебисизма“, *Лунар*, 63/3, стр. 57-72. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Динов Васић, Марија. (2017). „Пијанизам као наративна пракса“, *Наслеђе*, 36, стр. 339-351. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Динов Васић, Марија. (2017). „Процеси транскултурализације на примеру мелодије „Twinkle, Twinkle Little Star“, *Култура*, 156, стр. 210-224. Београд: Завод за проучавање културног развитака.

- Динов Васић, Марија, (2014). „Уметност клавирке интерпретације“, књига апстракт са Другог националног научног скупа са међународним учешћем *БАРТФ: Уметност и култура данас: дух времена и проблеми интерпретације*. Ниш: Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу, стр. 27-28.
- Динов Васић, Марија, (2012). „Значај клавирске музике Клода Дебисија у пијанистичком развоју“, излагање на *VI научног скупу Катедре за теоријске предмете Факултета уметности у Нишу*.

Од 2018. године Марија Динов Васић објављује критичке текстове о музичком извођаштву на нишком порталу *Јужне вести*. Говори и пише енглески и бугарски језик, служи се италијанским и немачким језиком.

## **Анализа докторске дисертације**

Докторска дисертација Марије Динов Васић (у даљем тексту Кандидаткиња) под називом *Студије извођачких уметности: перформативност и функција телесног геста у пијанизму*, састоји се из четири целине/поглавља и укупног је обима 237 страна (фонт: Times New Roman, 12 pt, проред 1,5). Основни текст чине УВОД под насловом „На почетку...“ (стр. 8-14) и четири поглавља различитог обима: *СТУДИЈЕ ИЗВОЂАЧКИХ УМЕТНОСТИ У МУЗИЦИ* (стр. 15-25); *ТЕОРИЈА О МУЗИЧКОМ ГЕСТУ* (стр. 26-55); *ТЕЛЕСНИ ГЕСТ У ПИЈАНИЗМУ* (стр. 56-104); и *ПЕРФОРМАТИВНОСТ И ФУНКЦИЈА ТЕЛЕСНОГ ГЕСТА У ИЗВОЂЕЊИМА КЛАВИРСКИХ ПРЕЛИДА КЛОДА ДЕБИСИЈА* (стр. 105-212). Следе *ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА*, под насловом „На послетку...“ (стр. 213-219); а затим и *ЛИТЕРАТУРА* (стр. 220-231) која обухвата 225 јединица на српском, хрватском, енглеском, француском, немачком и бугарском језику, као и око двадесет интернет адреса. На крају рада дата је *БИОГРАФИЈА* кандидаткиње уз списак објављених научних радова (стр. 232-234). Свему наведеном претходи *АПСТРАКТ* на српском и енглеском језику.

У *УВОДНОМ* сегменту рада, симболично насловљеном: „На почетку...“, Марија Динов Васић образлаже концепцију своје докторске дисертације, за чији основни циљ ауторка поставља конструкцију теоријског концепта извођачког пијанистичког геста, који је настао на основи аналитичког промишљања самог процеса пијанистичког

извођења, и то кроз његове есенцијалне партикуларне елементе – телесне гестове извођача (стр. 9). Ауторка наглашава да је студија заснована на истраживању природе телесних покрета (кинестетичких гестова) које у својим извођењима користе пијанисти како би у једној синергијској, "аудитивно-визуелној" извођачкој форми, кроз телесни покрет, "отелотворили" музичко-поетски садржај (стр. 9). Кандидаткиња промишља музичко извођаштво као високо кодирани семиотички систем, у којем је извођачки гест, као садејство музичког геста и његовог телесног еквивалента (конетичког геста), најважнији знак који дејствује у оквиру тог система (стр. 10). Овом тезом Кандидаткиња на индиректан начин (а касније у тескту дисертације и директно) у своје методолошко поље уводи и димензију музичке семиотике. Из те визуре Марија Динов Васић указује на чињеницу да извођачки гест моделира комуникацију између музичког дела и аудиторијума, те пласира тезу да извођачки гест треба схватити као есенцијални феномен у комуникационом ланцу дело-извођач-публика, те да би управо продубљено разматрање и разумевање самог извођачког геста – омогућило један утемељени и свеобухватни приступ извођачкој пракси као феномену „вишег реда“.

Такође, ауторка у уводном поглављу своје дисертације указује и на прагматички значај теорије извођачког геста, која би за саме извођаче била значајна као основа за разумевање природе извођачких гестова у музици, као и за промишљање стратегије извиђења на нов начин.

Пошто је у уводу мапирала теоријски и аналитички простор у којем ће се „кретати“ њено докторско истраживање, Кандидаткиња је саржај своје дисертације структурисала кроз четири појединачна поглавља у оквиру којих су мапирани кључне проблемске димензије дефинисане теме.

У првом поглављу рада – СТУДИЈЕ ИЗВОЂАЧКИХ УМЕТНОСТИ У МУЗИЦИ – Кандидаткиња се на занимљив начин бави специфичном „дијалектиком епистемолошких процеса која условљава вишесмеран развојни однос између студија извођаштва и музикологије“ (20). Поглавље започиње историјским ситуирањем студија извођачких уметности у пољу системске музикологије (Адлер, 1885), да би се ауторка у даљем току текста бавила еволуцијом ове науке, све до њене садашње позиције унутар интердисциплинарне музикологије. Доследно пратећи линију развоја дискурса о перформативности (почев од дефиниције овог појма коју је извео Остин / John Langshaw Austin), Кандидаткиња разматра актуелизацију концепта телесности у хуманистичким наукама и теорији уметности, у другој половини 20. века, иницирану Мерло-Понтијевим

идејом тела-субјекта, односно Понтијевим концептима „корпореалности свести“ и „интенционалности тела“ . Пратећи ову нит, Кандидаткиња издваја концепт отеловљења (ембодимент) који у студије извођачких уметности уводе Зарили и Фишер – Лихте, као и допринос Пелинског који, почетком XXI века (2005.) указује на „повратак тела“ тј. „окретање телу“ у музикологији у последњој деценији XX века. У овом занимљивом, контрапунктски вођеном тексту, чија је главна тема увођење извођачког геста у дискурс музикологије, а њен неодвојиви контрасубјект – историја и теорија студија музичког извођаштва, Кандидаткиња износи свој добро аргументовани став да студије музичког извођаштва нису ни могле бити развијене пре последње деценије XX века јер је главна линија развоја музикологије до тога времена била фокусирана на дело које „постоји независно од своје реализације у звуку“, док је извођач као тело-субјект у овим разматрањима био скрајнут. По њеном мишљењу, „перформативни обрт“ с почетка XXI века, неминовно је у фокус музиколошких разматрања увео извођача, и то не само извођача који је „објект посматрања“ већ и извођача који је „субјект и актер конкретне извођачке ситуације“ (23). Овај други приступ извођачу за који се Кандидаткиња залаже, укључује и афективни феномен извођења, и „неодвојиво је везан за субјективност и телесност“ (23). Кандидаткиња аргументује своју тезу указујући на чињеницу да наука крајем XX века доказује да је „когнитивни процес у потпуности отеловљен“, те да је тело медиј кроз који примамо искуствене информације а преко них потом формирамо сазнања о екстерном свету“. (23) Надовезујући се на претходну аргументацију, Кандидаткиња изводи своју тезу да су „отеловљени изрази и форме комуникативни, те да је покрет „основни исказ који свој облик добија посредством тела“. Надаље, у јасном теоријском кораку, Кандидаткиња повезује концепт покрета и геста који је схваћен као „покрет који представља промену стања која постаје означена као значајна од стране агента“ (24). Дошавши до категорије (извођачког) геста, у својој логично вођеној теоријској доскусији, ауторка истиче да је гест „широко распрострањен семиотички феномен“ који већ од 80-их година прошлог века заокупља пажњу многих семиотичара музике, међу којима, пре свих, Лидова и Хаттена, чија су одређења музичког и извођачког геста, полазна основа и њене дисертације.

У другом поглављу – **ТЕОРИЈА О МУЗИЧКОМ GESTУ** - постављен је појмовно-теоријски оквир дисертације и представљена су базична методолошка разматрања везана за истраживање извођачког музичког геста. Ово поглавље структурирано је у четири потпоглавља: **ХАТЕНОВА ТЕОРИЈА О МУЗИЧКОМ GESTУ** (стр. 32); **ХАТЕНОВА**

**ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ИЗВОЂАЧКОГ ГЕСТА** (стр. 45); **СТУДИЈЕ МУЗИЧКОГ ИЗВОЂАЧКОГ ГЕСТА** (стр. 48); **СТУДИЈЕ О ПИЈАНИСТИЧКОМ ГЕСТУ** (стр. 52). После уводног дела у којем Кандидаткиња феномен људског геста представља у културолошком контексту (са акцентом на разумевању појмова пресликавање/аналогичност и имагинација), подсећајући читаоца на три упоришне тачке теорије геста („гест је покрет који има значење“, „гест је универзалија“, „гест је знак“), ауторка у првом потпоглављу („Хаенова теорија о музичком гесту“) синтетично и зналачки приказује Хатенову теорију о музичком гесту (објављену 2004. године) која и данас спада у ред капиталних доприноса у областима семиотике музике и музичког извођаштва, и уједно представља најзначајнији теоријски ослонац ове дисертације.

Кандидаткиња у тексту овог дела поглавља предочава да Хатенова теорија има за циљ конструкцију сврсисходног концепта музичког геста као знака и демонстрацију његовог значаја за анализу и интерпретацију музичке структуре и њеног експресивног значења. Приказ ове теорије је веома опсежан, и зналачки селективан: Кандидаткиња се освирће на оне сегменте теорије који ће послужити за потоњу изградњу и артикулацију њеног теоријског доприноса у пољу теорије извођачког пијанистичког геста. Водећи читаоца по теоријском пољу Хатенове књиге, Кандидаткиња као најзначајније елементе издваја осам кључних карактеристика људских гестова које у својој књизи износи Хатен, као и десет карактеристика музичког геста, те најзад, Хатенову веома флексибилну и аналитички применљиву поделу стратегијских гестова. Посебну пажњу Кандидаткиња посвећује разматрању утицаја који је на Хатенову теорију имала раније настала студија Дејвида Лидова (1987), као и кључним елементима које је у семиотику музичког геста увео Хатен - *концепт емергенције, концепт генерализације и појам музичког агенса*. Управо последњи појам, *музички агенс*, као „имплицитни извор гестовне енергије“ (дакле, музички извођач), протумачен у контексту Пирсове теорије знака по којој „знак саопштава информацију (и) о ономе ко гест производи“ - послужио је кандидаткињи да се приближи сопственом дефинисању телесног геста у пијанизму, што је тема трећег поглавља дисертације.

У последња два потпоглавља другог поглавља, у тексту се изводи уодношавање теорије о музичком гесту са актуелним студијама музичког извођаштва. Кандидаткиња дискутује ситуацију у младој „академској дисциплини“ која је названа *студије музичког геста*, посебно издвајајући студије о пијанистичком гесту. У четвртом потпоглављу, које је посвећено студијама о пијанистичком гесту, занимљиво је описан педагошки метод



Александре Пирс, америчке композиторке и пијанисткиње, који је заснован на гестовној интерпретацији музичког дела. Сматрајући да овај метод има своја ограничења и није увек применљив, Кандидаткиња ненаметљиво износи свој став да савремена интерпретација не може бити ослоњена само на механизме отеловљеног искуства, већ мора садржати и елемент креативне имагинације.

Главна тема трећег (централног) поглавља – **ТЕЛЕСНИ ГЕСТ У ПИЈАНИЗМУ** - усмерен је ка формирању оригиналног теоријског концепта имплицираног у теми дисертације. Поглавље се састоји из шест потпоглавља: **ИСТОРИЈСКИ ПРЕГЛЕД ЛИТЕРАТУРЕ О КЛАВИРСКОЈ ТЕХНИЦИ** (стр. 65); **ПИЈАНИСТИЧКА ТЕХНИКА КРОЗ ПРИЗМУ ТЕОРИЈЕ О ГЕСТУ** (стр. 70); **ПЕВАЊЕ НА КЛАВИРУ** (стр. 73); **АНАЛОГИЈА ИЗМЕЂУ КЛАВИРА И ОРКЕСТРА** (стр. 78); **ТЕЛЕСНИ ГЕСТ КАО НОСИЛАЦ ПЕРФОРМАТИВНОГ ИЗРАЗА** (стр. 83); **АРТИКУЛАЦИЈА ПИЈАНИСТИЧКОГ ГЕСТА** (стр. 94).

Поглавље је концентрисано на дефинисање и истраживање перформативног кинестетичког покрета, односно телесног пијанистичког геста. На почетку дискусије успостављена је паралела са појмовно-теоријским оквиром елаборираним у тексту претходног поглавља дисертације и то путем сагледавања карактеристика пијанистичке технике кроз призму теорије о гесту, након чега следе секције чији садржаји произилазе из разматрања и систематизације појединачних елемената из спектра пијанистичких гестова, а који су директно условљени перформативном техником извођача. Пре свих, описан је и детаљно објашњен први елемент клавирске технике који је према пропозицији Хајнриха Шенкера (Heinrich Schenker) индикативно формулисан као *певање на клавиру*. У овом делу студије изнета је кључна Шенкерова теза да приликом свирања на клавиру *смисао фразе детерминисае позицију и покрет руке* – која је Кандидаткињи послужила као идеја-водиља за аналитичко поглавље дисертације. После изношења темељно образложених претпоставки за креирање аутентичног теоријског концепта пијанистичког музичког геста, Кандидаткиња елаборира дистинкције између пијанизма и других музичких извођачких дисциплина кроз сагледавање аналогije између клавира и оркестра. За овом специфичном компарацијом следи феноменолошка студија о телесном гесту као носиоцу перформативног израза.

У овом, „развијаном“, изузетно луцидном и асоцијативно „развијаном“ делу дисертације поентирани су сличност и теоријски изведена аналогija између два медија заснована на феномену телесности, а то су - телесни гест извођача, као фундаментални

носилац перформативног музичког израза, и глас, као основно изражајно средство у реторици. Нарочито је надахнуто написан део текста у којем Кандидаткиња, инспирисана психоаналитичким схватањем *гласа*, у књизи *Глас и ништа више* (2012) Младена Долара, поставља тезу о пијанистичком телесном покрету као лакановском *парцијалном објекту* (89), на коју надовезује тврдњу да „оно што је *глас* за гласовног извођача (глумца или певача), за пијанисту, као перформативног уметника, то је покрет руком и/или телом“ (89). У том смислу, она изводи и образлаже пуну аналогију између утицаја телесног геста пијанисте на сам звук клавира и утицаја афективне интонације говорника на значење његовог говора, те скреће пажњу на значај индивидуалног облика извођачког геста, који као „индивидуални телесни покрет“ „настаје из симбиозе човека са инструментом“. Питање које лебди над текстом овог, петог потпоглавља је: да ли, како и у којој мери перформативно обликован телесни покрет може сугерисати неку ванмузичку идеју програмског садржаја?

У шестом потпоглављу овог (трећег) поглавља дисертације објашњени су различити начини обликовања звука на клавиру, а изнете су и прве претпоставке о могућем асоцијативном потенцијалу различитих видова перформативне артикулације клавирског звука кроз телесне покрете. Образлажући специфичности шест основних облика пијанистичке артикулације, Кандидаткиња истиче да се сваки од њих креира јасно профилисаним покретом којим се изводи музички гест, као и да сваки од њих „може да репрезентује читаво поље конотативних значења произашлих и/или повезаних са симболичком одређеног пијанистичког покрета“ (97). Износећи потом тезу да реторика сваког пијанистичког геста има „најдиректнију експресивну вредност“, Кандидаткиња успоставља директну корелацију између пијанистичког геста који она схвата као „реторички сегмент извођачке наратије“ (102) и Хатеновог концепта реторичког геста, чиме се јасно затвара теоријски круг мапиран на самом почетку дисертације. Завршни „акорд“ овог поглавља у пуно сагласје доводи Хатенову тезу да је сваки гест интермодална појава коју је могуће категоризовати као „форму мисли или мисаону форму“, са Шенкером тезом да „смисао фразе детерминише позицију и покрет руке, из чега Кандидаткиња изводи своју централну тезу – да је „смислена целина покрета руке, односно пијанистички перформативни гест, максимално подударан на симболичком нивоу са осмишљеном музичком фразом, тј. смисаоном целином коју такође креира сам пијаниста на основу сопственог тумачења партитуре“. (104) Оваква завршница трећег поглавља дисертације директан је увод у четврто, аналитичко

поглавље у којем Кандидаткиња аналитичким разматрањем испитује и потврђује оправданост својих теоријских поставки.

Четврто поглавље под називом – **ПЕРФОРМАТИВНОСТ И ФУНКЦИЈА ТЕЛЕСНОГ ГЕСТА У ИЗВОЂЕЊИМА КЛАВИРСКИХ ПРЕЛИДА КЛОДА ДЕБИСИЈА** - доноси аналитичку студију у којој је на одабраном узорку сачињеном од деветнаест различитих извођења прве свеске Дебисијевих *Прелида* постигнуто уодношавање добијених конкретних резултата са теоријским основама рада. Поглавље садржи ненасловљени теоријски увод и два потпоглавља: **МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА** и, **АНАЛИЗА ИЗВОЂЕЊА ПРВЕ СВЕСКЕ ДЕБИСИЈЕВИХ ПРЕЛИДА**. Поглавље је упркос сегментацији, монолитно, написано у чврстој спрези теоријског и аналитичког дискурса.

Основна идеја овог поглавља била је, према Кандидаткињиним речима „да из широке палете пијанистичких извођења, осветли перформативни капацитет телесног геста, његову специфичну функцију, те да укаже на „синергију музичке наративности дела (у виду корелације са ванмузичким садржајима у Дебисијевим делима) и гестовне „партитуре“ појединих пијаниста“, односно да утврди да ли се (и када) пијанистички гестови односе на имплицирану значењску раван разматраних композиција, „или је у питању индивидуална експресивна гестуалност проистекла из музичке синтаксе самог дела.“ (120)

Аналитичка студија чији су налази детаљно презентовани у овом поглављу дисертације, у највећој мери је концентрисана око видео снимка на којем пијаниста Иљја Итин (Иља Итин) изводи Прелиде, док су, као „корелати“, анализирана још три снимка истог дела у извођењима нешто млађе пијанисткиње Лили Богданове (Лили Богданова), али и двојице пијаниста "старије генерације" - Данијела Баренбојма (Daniel Barenboim) и Артура Бенедетија Микеланђелија (Arturo Benedetti Michelangeli). Кандидаткиња истиче да је приликом посматрања одабраних пијанистичких извођења у потпуности евидентно како сви пијанисти изводе дела уз апсолутно поштовање и реализацију свих фактурних и експресивних елемената назначених у партитури, те да је видан њихов респектабилан однос према ранијој извођачкој пијанистичкој традицији.

Параметри по којима је компарација изведена били су: облик, артикулација, брзина, дужина трајања, интензитет димензија и експресивна природа извођачких гестова, као потврђене „константне вредности“ анализираних извођења. Сагледавањем поменутих

извођења, Кандидаткиња је установила да „постоји висок степен корелације свих уочених појанистичких гестова са наративном матрицом анализираних партитура“. (122)

У свом специфичном аналитичком поступку Кандидаткиња полази од тезе да су мотиви у Дебисијевим *Прелидима*, заправо *симболи*, односно „звучне асоцијације одређених појава и процеса“. Препознајући у овим мотивима-симболима, конзистенцију *музичких гестова* (у Хатеновом смислу), Кандидаткиња ове кључне мотиве, за сваки прелид појединачно, схвата као (музичке) *гестовне симболе*. Извођач, по мишљењу Кандидаткиње, својим *пијанистичким гестом* отеловљује Дебисијеве музичке мотиве - симболе („смисаоне фразе“), у чему му значајно помаже сам композитор наводећи програмске наслове на крају сваког прелида.

Отуда ауторка у свом специфичном аналитичком поступку, у свакој композицији из Дебисијеве прве свеске *Прелида*, испрва тражи и проналази аналогију између појаве имплициране насловом и „музичке слике“ – гестовног симбола те појаве у Дебисијевој партитури, да би, најзад уочила и аналогију између *гестовног симбола* и одговарајућег/одговарајућих *пијанистичких телесних гестова*, уочених у конкретним извођењима пијаниста. Идући и корак даље, Кандидаткиња уочава а у великом броју разматраних извођења постоји висок степен сличности између извођачевог облика руке у процесу извођења са појавом на коју асоцира одређени прелид. Аргументујући своју тврдњу низом примера, Кандидаткиња у девет од дванаест прелида из прве збирке Дебисијевих *Прелида* уочава експлицитну везу између мануелног обликовања карактеристичних пијанистичких гестова са њиховом програмском идентификацијом., док у преостала три прелида из ове збирке, по ауторкином мишљењу ова веза није једнозначна јер *гестовни симболи* у ова три прелида нису тако „сликовито“ дефинисани у самој партитури, те се у овим комадима од пијанисте захтева интроспекција и потпуно индивидуална креација пијанистичког геста.

Посебно је занимљива Кандидаткињина теза да телесни гестови сваког пијанисте говоре о његовом експресивном приступу самом делу (односно, његовој основној идеји), као и да сваки пијаниста посредством свог јединственог „додира“ клавира (који „резултира из индивидуалног тактилног механизма пијанисте“), на свој начин „презентује идеју оформљену музичким изражајним елементима“. На основу свих анализа, Кандидаткиња непретенциозно, али луцидно и језгровито пише: „Сваки гест замишљен да креира јединицу музике, неизбежно ће објединити структуру и експресију, као и биомеханичке и афективне компоненте“. (148)

Уочавајући специфичне разлике у извођењу пијаниста старије и млађе генерације, Кандидаткиња поставља тезу о својеврсном дијахроном "померању" гестовног језика пијанизма. Наиме, она уочава да у појединим извођењима пијаниста "млађе генерације" (Итин, Богданова, Ланг Ланг) постоји „(пре)наглашавање ефективне функције извођачког геста која тада поприма одлике 'перформанса' као још увек актуелног уметничког жанра који је у форми 'акционе уметности' настао шездесетих година XX века.

Такође, Кандидаткиња указује и на „наслућене корелативне односе између пијанистичког геста и његових 'пандана' који су носиоци значења у другим видовима гестуалних уметности као што су: плес, пантомима, хиронимија, неми филм“.

С обзиром на синтетичност и евидентну теоријску „густину“ свих, претходно коментарисаних поглавља ове дисертације, ЗАКЉУЧАК, са непретенциозним и симболичним насловом „*На послетку...*“, доноси сажету рекапитулацију претходно изведених теза и закључака појединачних поглавља. У овом кратком поглављу, Кандидаткиња сумира само неке од теоријских доприноса своје дисертације (дефинисање телесног геста у пијанизму; схватање пијанистичког геста као „перформативног обликовања аудиовизуелних сензација кроз кинестетичке телесне покрете“; „формирање оновних претпоставки о могућем асоцијативном потенцијалу различитих видова перформативне артикулације клавијског звука кроз телесне покрете“, и тд.).

Од посебног је значаја ненаметљиво пласирана констатација ауторке да је „верификација и валидација установљеног теоријског концепта спроведена кроз аналитички рад на одабраном узорку, при чему је уодношавање резултата добијених емпиријским поступком са теоријским основама рада, постигнуто у готово свим истраживачким проблемским димензијама дисертације“. (213)

Иако у тексту Закључка Кандидаткиња дискутује и неке од „емпиријских“ закључака насталих на основу компаративне анализе снимака одабраних извођења Дебисијевих Прелида, њена пажња је, на крају дисертације више усмерена ка могућностима које дисертација отвара за даља истраживања и ка будућим (могућим) теоријским контекстуализацијама.

Посебно је овде интригантна Кандидаткињина теза да је концепт извођачког тела, као есенцијални феномен који генерише извођење, „тачка“ преко које се може извести веза

између пијанизма и других гестуалних уметности, те да је **телесни гест** категорија која би у оваквим компаративним студијама могла бити *тачка еквиваленције*. Сагледавајући своју дисертацију из овог аспекта, Кандидаткиња у Закључку износи мишљење да би њена опсежна студија могла бити полазна основа за будућа разматрања „наслућеног корелативног односа између пијанистичког геста и његових пандана који су носиоци значења у другим видовима гестуалне уметности“.

### **Критички увид у дисертацију и оцена њених резултата**

Анализа докторске дисертације Марије Динов Васић *СТУДИЈЕ ИЗВОЂАЧКИХ УМЕТНОСТИ: ПЕРФОРМАТИВНОСТ И ФУНКЦИЈА ТЕЛЕСНОГ ГЕСТА У ПИЈАНИЗМУ*, показала је да се ради о једном теоријски утемељеном, проблемски разрађеном и специфичном истраживњу, чији захвати, аналитички и теоријски продори сведоче о значајном остварењу у области теорије музичког - пијанистичког извођаштва, и шире – у пољу интердисциплинарних студија теорије извођачке уметности. Вреди посебно нагласити да је дисертација Марије Динов Васић једна од првих, ако не и баш прва дисертација у нашој средини, која се бави питањима функције телесног геста у укупном интерпретативном исказу извођача, и храбро закорачује у поље нове академске дисциплине - *студије музичког геста*.

У складу са интердисциплинарним карактером теме дисертације, широка теоријска платформа ове дисертације обухватила је: историју и теорију извођачких уметности, елементе опште и музичке семиотике, елементе теорије перформативности, елементе музикологије, и, најзад, елементе историје и теорије пијанизма.

Начин на који су све поменуте дисциплине „умрежене“ у докторској дисертацији Марије Динов Васић, показује суверено познавање широког круга области везаних за тему дисертације и слободно кретање кроз релевантну литературу, вођено специфичним истраживачким „синописом“.

Циљ дисертације који је постављен у уводу овог рада – „конструкција теоријског концепта извођачког пијанистичког геста“ – остварен је у трећем поглављу рада, и аналитички потврђен у аналитичком, четвртном поглављу дисертације.

Централни допринос ове дисертације припада теоријском поступку уодношавања сродних, али неподударних, заправо, међусобно „надовезујућих“, и у досадашњој

литератури недовољно рашчлањених категорија *геста*. Веома пажљиво и луцидно, Кандидаткиња у занимљивом току своје дисертације разликује и разграничава најшире схваћену категорију *геста*, као *покрета* са „уписаним“ значењем; *музичког геста* као „смисаоне целине“ која постоји већ на нивоу нотног записа; и, *извођачког - пијанистичког геста* као телесног покрета руке који је максимално подударан на симболичком нивоу са извођачевим тумачењем музичког геста, али, за разлику од музичког геста у нотном запису, има реторичка својства и „најдиректнију експресивну вредност“. Из овог базичног теоријског уодношавања различитих видова музичког геста (које је у тексту дисертације потпомогнуто мноштвом значајних дигресија), израсла је „регистарски“ богата, „хибридна“ аналитичка апаратура која истовремено садржи и „преплиће“ елементе музичке анализе дела, елементе анализе пијанистичке технике и аналитичку процедуру музичке семиотике усмерене на феномен геста. Укупно гледано, Кандидаткиња је остварила једну завидну теоријско-аналитичку синтезу која ће, верујемо, бити незаобилазна референца како за будућа научна истраживања у овој области, тако и за пијанисте којима овај рад нуди своју прагматичку димензију - теоријски и „практични“ кључ за размивање природе извођачких гестова и осмишљавање „реторичке димензије извођачке наратије“.

Укупно гледано, докторска дисертација Марије Динов Васић представља опсежну, методолошки конзистентну студију чија богата полифона текстура и занимљив начин излагања указују на ауторкину несумњиво високу компетенцију за проблематику коју разматра.

## **Закључак Комисије**

Докторска дисертација Марије Динов Васић - *СТУДИЈЕ ИЗВОЂАЧКИХ УМЕТНОСТИ: ПЕРФОРМАТИВНОСТ И ФУНКЦИЈА ТЕЛЕСНОГ ГЕСТА У ПИЈАНИЗМУ*, представља аналитички интердисциплинарни научни рад, који у потпуности задовољава критеријуме и стандарде докторских студија на Универзитету уметности у Београду – у пољу интердисциплинарних наука о уметности.

Својим одабиром провокативне, и до сада мало истраживане теме, луцидним извођењем нових теоријских поставки и њиховим уодношавањем са релевантним теоријским становиштима других аутора, ширином сагледавања разматраног феномена у културном

контексту, те сувереним аналитичким и теоријско-интерпретативним захватом и продором у теоријску дубину разматране проблематике, Кандидаткиња је својом докторском дисертацијом остварила значајан допринос у оквирима савремене теоријске мисли у пољу студија извођачких уметности, и уже, у области *студија музичког геста*.

Оцењујући докторску дисертацију Марије Динов Васић као научно-теоријски заснован, оригиналан и обухватан аналитички рад, Комисија једногласно и са задовољством предлаже Већу Интердисциплинарних студија и Сенату Универзитета уметности у Београду да прихвате Извештај и покрену процедуру за јавну одбрану докторске дисертације кандидаткиње МАРИЈЕ ДИНОВ ВАСИЋ, под називом *СТУДИЈЕ ИЗВОЂАЧКИХ УМЕТНОСТИ: ПЕРФОРМАТИВНОСТ И ФУНКЦИЈА ТЕЛЕСНОГ ГЕСТА У ПИЈАНИЗМУ*.

Комисија у саставу:

---

др ТИЈАНА ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ, редовни професор ФМУ,

---

Др НЕВЕНА ДАКОВИЋ, редовни професор ФДУ,

---

Др МАРИНА МАРКОВИЋ, редовни професор ФДУ,

---

др ИВАНА МЕДИЋ, виши научни сарадник Музиколошког института САНУ и,



---

др МАРИЈА МАСНИКОСА, ванредни професор ФМУ (ментор)

У Београду, 6. септембра 2019. године