

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије
Теорија уметности и медија

Докторска дисертација:

**Примена гешталт аналитичког метода у проучавању форме Мокрањчевих
руковети**

Аутор:

Милоје Николић

Ментор:

др Соња Маринковић, ред. проф.

Београд, јун 2016. године

Апстракт

Дисертација *Примена гештALT аналитичког метода у проучавању форме Мокрањчевих руковети* започета је са основним циљем да реши још отворене проблеме у истраживању формалних аспеката *руковети* Стевана Стојановића Мокрањца, пре свега питање одређења макроформе ових специфичних *интрасемиотичких бимедијалних* колажа, заснованих на обрадама народних песама. Како су већ почетна истраживања показала да је основна постављена теоријско-методолошка траса добра, али да ни изабрани метод, ни гештALTна теорија на којој је заснован, нису сасвим довршени концепти и да су стога у многим доменима неоперативни, аутор овог рада је конституисао *проширени гештALTни аналитички метод*, у који су укључени елементи сродних и компатибилних теорија и модела: про-гештALTне *теорије микрогенезе*, когнитивистичке *теорије нивоа обраде* и модела *опажајног поља* Рудолфа Арнхајма.

Резултати тестирања одрживости и вредности овог хибридног метода на ширем, категоријалном аналитичком узорку, вокалној музици, значајни су на подручју квалитативне анализе: дефинисан је нови модел разграничења аналогно и пропозиционално кодованих компонената вокалне музике и механизам одложеног *прекодовања* афективно-емотивно значајних садржаја текста у аналогни код; направљен је модел *етапне макрогенезе*, којим се од тока тонова и њихових сложаја (акорада) творе гештALTно-опажајно релевантне *динамичке форме* разних нивоа, од базичног, који је основа динамичности, до завршног, који је носилац коначног достигнутог смисла односне композиције; на основу разлагања тока вокалне музичке композиције на вертикалне *динамичке врсте* сачињен је модел *полифоније* њихових *парцијалних динамичких форми*, као крајњи домет квалитативног разлагања и ординалног уређења анализираних вокалних музичких токова; повезивањем модела *етапне макрогенезе* са *моделом соматовисцералне аференције емоција* сачињен је хипотетички конструкт специфичне недовршене *музичке емоције* (још несигурно генетички повезане са *правим* емоцијама), коју текст вокалне музичке композиције може усмерити ка евокацији одређене *праве* емоције, у којој онда музика постаје *фактор динамичности*.

Нажалост, резултати овог тестирања су показали немогућност пуне операционализације новоствореног аналитичког модела у доменима у којима се

захтева примена интервалских мерења и аритметичких израчунавања. Због тога су у примени овог метода на основни аналитички узорак, Мокрањчеве руковети, додате и искуствене, интуитивне и феноменолошким методом добијене апроксимације потребних квантификатора, а искоришћена је и посебна подобност ових композиција да се постојећи неупитни резултати, добијени другим аналитичким методима, искористе као тачке ослоња за примену *проширеног гешталтног метода* на необрађене или недовољно добро обрађене структурно-формалне нивое. Из наведених разлога и завршна *динамичка форма* руковети приказана је као дводимензионална, одвојено текстуална и музичка (која укључује и звучну компоненту текста), која (сада) омогућује поређење упоредивих елемената, структура и квалитета тих основних компонената вокалних музичких дела. Завршни закључак рада указује на то да вредност примене гешталтног аналитичког метода није првенствено у давању готових резултата, већ у осветљавању структуре начина на који наше опажање и мишљење стиже од сировог звучног материјала до свог коначног става о завршној форми, односно интуитивно доступном инхерентном смислу одслушаног вокалног музичког дела.

Abstract

The initial goal of the dissertation titled *Application of the analytical gestalt method to study of rukoveti by Mokranjac* was to solve still open problems in studying formal aspects of *rukoveti* by Stevan Stojanovic Mokranjac, primarily those concerning macroforms of specific *intrasemiotic bimodal* collages based on folk songs arrangements. Since early investigations showed that the basic theoretical and methodological approach was good, but that neither the chosen method nor the underlying gestalt theory were entirely finished concepts which made them inoperative in many domains, the author of this paper designed *an expanded analytical gestalt method* which incorporated elements of related and compatible theories and models: *pro-gestalt microgenesis theory*, *cognitive levels of processing theory* and Rudolf Arnheim's *perceptual field model*.

Sustainability and significance of this method were tested on a wider categorial analytical sample – vocal music, which yielded results important in the field of quality analysis: a model to distinguish between analogously and proportionally coded components of vocal music and a mechanism of delayed *precoding* of an affectively and emotionally

significant textual content into an analogous code; a model of *macrogenesis in stages* used to turn the course and combinations of tones (chords) into different levels of gestalt relevant *dynamic forms*, ranging from fundamental as the base of dynamicity to terminal as the carrier of the final, reachable sense of the composition; dissolution of the vocal musical course into vertical *dynamical categories* was employed to create a polyphony model of *partial dynamical forms* as the finite goal of quality dissolution and ordinal arrangement of the analysed vocal musical courses; the model of *macrogenesis in stages* was used together with the *model of somatovisceral afferency of emotions* to form a hypothetical construct of specific unfinished *musical emotion* (still vague genetic connection to *real* emotions), which can be directed towards evocation of a certain *real* emotion by the text of the vocal musical composition, and in which the music can then become a *factor of dynamicity*.

Unfortunately, the testing results showed impossibility of a full operationalization of the newly formed analytical model in domains requiring application of interval measurements and arithmetic calculations. Therefore, application of this method to the primary analytical sample, *rukoveti* by Mocranjac, involved approximations of the needed quantifiers acquired by experience, intuitive or phenomenological method. Furthermore, a particular suitability of these compositions enabled the use of valuable results obtained by other analytical method as cornerstone points for application of the *extended gestalt method* to unprocessed or insufficiently processed structural and formal levels. Due to these reasons, the final *dynamical form* of *rukoveti* is shown as two-dimensional – both textual and musical (including the sound text component), which (now) enables comparison of comparable elements, structures and quality of fundamental components of vocal musical compositions. The final conclusion suggests that the value of the gestalt method application does not primarily lie in yielding complete results, but in throwing some light on the way in which our perception and judgment transform raw sound material into an ultimate intuitive opinion on the final form, i.e., on the sense of the heard vocal musical composition.

САДРЖАЈ

Апстракт ... 2

Abstract ... 3

I. УВОД ... 12

I.1. О аналитичком (истраживачком) узорку ... 12

I.2. Резултати досадашњих истраживања ... 13

I.3. Циљеви рада ... 21

I.4. Полазне хипотезе и истраживачка питања ... 22

I.5. Полазна литература ... 24

I.6. Методолошка основа рада ... 29

I.7. Методи истраживања ... 31

I.8. Очекивани резултати истраживања ... 33

II. ГЕШТАЛТНА ТЕОРИЈА ... 35

II.1. Утемељења ... 35

II.2. Основне поставке и дефиниције ... 37

II.3. Еколошко-еволуциони смисао успостављања гешталтне организације нашег опажања и мишљења ... 40

II.4. Конституисање гешталтâ ... 42

II.5. Гешталтни модел опажања и мишљења – основни принципи ... 45

▶ *Принцип једноставности* ... 45

▶ *Принцип усмеравајуће тенденције* ... 46

▶ *Принцип центрираности* ... 47

II.6. Принципи (закони) опажајне организације ... 48

II.6.1. *Принцип груписања* и његови деривати ... 48

II.6.1.1. Принципи груписања на ниском (опажајном) нивоу (*low-level grouping*) ... 50

II.6.1.1.1. Најопштији принципи груписања ... 50

▶ *Принцип близине* ... 50

▶ *Принцип сличности* ... 53

▶ *Принцип заједничке судбине* ... 54

- II.6.1.1.2. Принципи груписања који остварују своје дејство тек ако су опажајни (гешталтни) елементи оријентисани у 2-Д или 3-Д простору ... 55
- ▶ *Принцип континуитета или доброг наставка* ... 55
- II.6.1.2. Принципи груписања који делују на основу својстава целине (принципи груписања на вишем опажајном нивоу) – класични ... 55
- ▶ *Принцип затворености* ... 56
 - ▶ *Принцип равнотеже* ... 56
 - ▶ *Принцип симетрије* ... 56
- II.6.1.3. Принципи груписања који делују на основу својстава целине (принципи груписања на вишем опажајном нивоу) – новији ... 56
- ▶ *Принцип заједничког региона* ... 56
 - ▶ *Принцип повезаности елемената са заједничком границом* ... 57
 - ▶ *Принцип повезаности елемената преко других елемената* ... 57
 - ▶ *Принцип прошлих искустава* ... 57
- II.6.2. *Принцип раздвајања фигуре и основе* ... 58
- II.6.2.1. Класични индикатори конфигуралности ... 59
- ▶ *Конвексност* ... 59
 - ▶ *Симетрија* ... 59
 - ▶ *Мањи простор (мања област)* ... 59
 - ▶ *Затвореност (заокруженост)* ... 59
- II.6.2.2. Новије откривени индикатори конфигуралности ... 59
- ▶ *Препознатљивост (блискост, „фамилијарност“)* ... 59
 - ▶ *Нижњи положај (позиција) у вертикалној подели* ... 60
 - ▶ *Већа ширина базе од ширине врха („узлазно усмерење“ поларитета „врх – подножје“)* ... 60
 - ▶ *Истуреност (продорност)* ... 60
 - ▶ *Фреквенција просторног обрасца (фреквенција обрасца „шаре“)* ... 61
 - ▶ *„Акварел-илузија“* ... 61
- II.6.3. Опажање својстава основе ... 62
- II.6.4. Двочасности (амбиваленције) у раздвајању фигуре од основе ... 62
- II.7. Проблем конституисања гешталтних примитива и базичних гешталта.. 63

**III. ПРОШИРЕНИ ГЕШТАЛТНИ (ГЕШТАЛТНО-КОГНИТИВНИ)
АНАЛИТИЧКИ МОДЕЛ ... 64**

III.1. Теорија микрогенезе ... 64

III.2. Когнитивистичка закрпа - теорија нивоа обраде ... 70

III.2.1. Основни концепт ... 70

III.2.1.1. Чулна меморија ... 71

III.2.1.2. Радна (оперативна) меморија ... 74

III.2.1.3. Дуготрајна меморија ... 79

III.3. Гешталтно опажајно поље ... 80

III.3.1. Класични гешталтни концепт ... 80

III.3.2. Арнхајмов модел опажајног поља ... 82

**IV. ВОКАЛНА МУЗИКА И ЊЕНА АНАЛИТИКА У СВЕТЛУ ГЕШТАЛТНЕ
ТЕОРИЈЕ ... 84**

IV.1. Основни приступ ... 84

**IV.2. Основна подела – модална (вертикална): аналогно и пропозиционално
постављени слојеви вокалне музике ... 85**

IV.2.1. Музика vs. текст – на основу чега је могуће опажајно их раздвојити? ... 85

IV.2.2. Модално раслојавање говора ... 87

IV.2.3. Нова граница модалног раслојавања вокалне музике ... 88

IV.2.4. Гешталтни статус пропозиционалне компоненте говора ... 91

IV.2.5. Последице новог постављања модалне границе у вокалној музици ... 93

IV.3. Темпорално (хоризонтално) раслојавање вокалних музичких дела ... 94

IV.3.1. Основни приступ ... 94

**IV.3.2. Обрада звучних импулса вокалних музичких дела у чулној аудитивној
(ехоичкој) меморији ... 95**

IV.3.2.1. Краткотрајна ехоичка меморија ... 95

IV.3.2.1.1. Чулно-когнитивна обрада ... 95

IV.3.2.1.2. Обрада у гешталтном опажајном пољу ... 100

IV.3.2.2. Дуготрајна ехоичка меморија ... 103

IV.3.2.2.1. Опште поставке ... 103

IV.3.2.2.2. Музика ... 104

IV.3.2.2.3. Музичка компонента говора ... 108

IV.3.2.2.4.	Пропозиционална компонента говора ...	109
IV.3.3.	Обрада звучних импулса вокалних музичких дела у <i>радној</i> и <i>дуготрајној</i> меморији ...	110
IV.3.3.1.	Општи приступ ...	110
IV.3.3.2.	Музика у <i>радној</i> и <i>дуготрајној</i> меморији ...	111
IV.3.3.2.1.	Теоријски аспект ...	111
IV.3.3.3.	Психофизиолошка реалност (утемељење) претходно изложених конструктора ...	117
IV.3.3.4.	Звучна (аналогна) компонента говора (текста) у <i>радној</i> и <i>дуготрајној</i> меморији ...	126
IV.3.3.5.	Синтактичко-семантичка (пропозиционална) компонента текста у <i>радној</i> и <i>дуготрајној</i> меморији ...	130
IV.4.	Интеграција компонената вокалне музике и њихових посебних форми у завршном обликовању вокалних музичких дела ...	133
IV.4.1.	Општи приступ ...	133
IV.4.2.	Израчунавање опажајних тежина ...	136
IV.4.2.1.	Начелни прилаз ...	136
IV.4.2.2.	Музика ...	137
IV.4.2.3.	Звучна (музичка) димензија текста ...	152
IV.4.2.4.	Пропозиционална димензија текста ...	154
IV.4.3.	Сабирање <i>опажајних тежина</i> из различитих компонената вокалне музике ...	156
V.	ПРИМЕНА ГЕШТАЛТНОГ АНАЛИТИЧКОГ МЕТОДА У АНАЛИЗАМА МОКРАЊЧЕВИХ РУКОВЕТИ ...	158
V.1.	Анализа текста ...	158
V.1.1.	Опште поставке ...	158
V.1.1.1.	Теоријски аспект примене гешталтног аналитичког метода на анализе текстова руковети ...	158
V.1.1.2.	Операционализација гешталтне анализе текстова руковети ...	163
V.1.1.3.	Практична примена гешталтног аналитичког метода на текстове Мокрањчевих руковети ...	172
V.1.1.3.1.	Руковети у којима доминирају значењски нецеловити (незаокружени) текстови ...	172

- ▶ *Прва руковет ... 172*
- ▶ *Трећа руковет ... 187*
- ▶ *Пета руковет ... 190*
- ▶ *Приморски напјевы ... 193*
- ▶ *Друга руковет ... 194*

V.1.1.3.2. Руковети у којима су значењски нецеловити (незаокружени) текстови смештени у средње делове, између гешталтно заокружених формалних оквира ... 196

- ▶ *Десета руковет ... 196*
- ▶ *Шеста руковет ... 200*
- ▶ *Седма руковет ... 202*
- ▶ *Осма руковет ... 204*
- ▶ *Девета руковет ... 205*

V.1.1.3.3. Руковети изграђене искључиво од значењски целовитих (заокружених) текстова ... 207

- ▶ *Тринаеста руковет ... 207*
- ▶ *Дванаеста руковет ... 209*
- ▶ *Петнаеста руковет ... 210*
- ▶ *Четрнаеста руковет ... 212*
- ▶ *Једанаеста руковет ... 214*

V.1.1.4. Закључак ... 215

V.2. Анализа звучне (музикалне) компоненте текста ... 216

V.2.1. Општи приступ – нивои анализе ... 216

V.2.2. Ниво стихова ... 217

V.2.3. Ниво строфа ... 221

V.2.4. Виши (надстрофични) нивои ... 224

V.2.5. Анализа звучне компоненте текстова вишегласних обрада песама у руковетима... 225

V.2.6. Закључак ... 227

V.3. Анализа музике ... 227

V.3.1. Општи концепт ... 227

V.3.2. Основни проблеми примене гешталтног аналитичког метода у истраживању музичких форми Мокрањчевих руковети ... 233

- V.3.3.** Предлог дефинисања аналитичког модела којим се превазилазе основни проблеми примене гешталтног аналитичког метода у анализи музичке форме Мокрањчевих руковети ... 235
- V.3.4.** Примена предложеног аналитичког модела на анализе музичких форми појединачних Мокрањчевих руковети ... 259
- V.3.4.1.** Основна подела ... 259
- V.3.4.2.** Руковети са релативно великим бројем песама – од 8/9 до 13 ... 260
- V.3.4.2.1. Неке важне заједничке одлике ... 260
- V.3.4.2.2. Прикази анализа руковети ... 262
- ▶ *Трећа руковет* ... 262
 - ▶ *Прва руковет* ... 266
 - ▶ *Пета руковет* ... 271
 - ▶ *Приморски напјеви* ... 275
 - Верзија за мешовити хор (основна) ... 275
 - Верзија за женски хор ... 277
 - Славољуб Лжичар: *Приморски напјеви* (мушки хор и клавир) ... 278
- V.3.4.3.** Руковети са пет песама/ставова ... 281
- V.3.4.3.1. Подела на подгрупе ... 281
- V.3.4.3.2. Руковети уочљиве симетричне целовите макроформе ... 282
- ▶ *Шеста руковет* ... 282
 - ▶ *Седма руковет* ... 284
- V.3.4.3.3. Руковети симетричне форме темпа ... 286
- ▶ *Десета руковет* ... 286
 - ▶ *Дванаеста руковет* ... 287
 - ▶ *Четрнаеста руковет* ... 288
- V.3.4.3.4. Руковети које не показују изразите симетрије на макроплану, али су међусобно сличне по неким другим особинама ... 289
- ▶ *Друга руковет* ... 289
 - ▶ *Петнаеста руковет* ... 291
- V.3.4.4.** Руковети са четири песме/става ... 292
- ▶ *Једанаеста руковет* ... 292
 - ▶ *Осма руковет* ... 294
 - ▶ *Девета руковет* ... 295

▶	<i>Тринаеста руковет ...</i>	297
○	b-moll верзија ...	297
○	a-moll верзија ...	298
V.3.5.	Закључак ...	299
V.3.5.1.	Основни облици динамичких форми Мокрањчевих руковети ...	301
▶	<i>Конкавни лук ...</i>	301
▶	<i>Конвексни лук ...</i>	301
▶	<i>Дуж (одсечак праве линије) ...</i>	302
V.3.5.2.	Визуелна опажајна закривљеност динамичких форми Мокрањчевих руковети ...	302
V.3.5.3.	Визуелна опажајна нагнутоост (усмерености) динамичких форми ..	303
▶	<i>Узлазна ...</i>	303
▶	<i>Силазна ...</i>	304
▶	<i>Нулта (паралелност са апсцисом, глобална динамичка статичност) ...</i>	304
V.3.5.4.	Упоредна вишедимензионална таблица музичких динамичких форми Мокрањчевих руковети ...	304
V.4.	Анализа односа музике и текста ...	307
V.4.1.	Полазне чињенице ...	307
V.4.2.	Упоредна вишедимензионална таблица укупних (збирних, текстуално-музичких) динамичких форми Мокрањчевих руковети ...	314
VI.	ЗАКЉУЧАК ...	320
VII.	БИБЛИОГРАФИЈА ...	332

ПРИЛОЗИ

▪	Биографија Милоја Николића ...	348
▪	Изјава о ауторству ...	357
▪	Изјава о коришћењу ...	358
▪	Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације ...	359

I. УВОД

I.1. О аналитичком (истраживачком) узорку

Руковети Стевана Стојановића Мокрањца (1856-1914), настале у периоду од 1883. до 1909. године, цикличне су вокалне музичке композиције за *a cappella* хор, састављене од већег броја уметничких обрада народних или по фолклорном обрасцу (ново)компонованих песама, са подразумеваним континуитетом повезивања песама-ставова, тј. без пауза између њих (сем оних „психолошких“, на које по обичајном праву, полагају интерпретатори ових дела).

Избор песама за сваку поједину рукует показује склоност композитора ка експлоатацији добитака, пре свега општестилских, из претходних, прекомпозиционих, изворних фолклорних уређења материјала одговарајуће руковети: бирају се песме из једног краја, односно фолклорног подручја, често још и са додатним критеријумима избора по основу повезаности њихових садржаја – чешће на плану текстова, ређе још и по питањима елемената и различитих подструктура музичког садржаја.

Број песама у једној руковети варира од четири до десет¹, с тим да се у хронологији њиховог настанка примећује законитост смањивања ових бројева у касније компонованим делима.

Текстови руковети колажно састављају целине или, чешће, делове изворних текстова обрађених песама, са свим „правима“ колажне технике кад је реч о слободи избора дужине изабраних делова, њиховог редоследа, евентуалних понављања, па и извесних садржајно-структурних промена и прилагођавања новом контексту. За већину оваквих текстуалних колажа карактеристично је да показују наклоност ка некаквом мање или више уочљивом уређењу, најчешће тематском, с тим да у новоформираној целини делови неретко губе свој изворни тематско-изражајни идентитет и функцију.

Музичке форме песама-ставова руковети принципијелно поштују целовитост *мелострофе*, као јединичне и идентификационе форме изворних песама, али не и изворни број строфа (што најчешће произлази из одговарајућих одлука на текстуалном плану). Оне повремено садрже и различите додатке, најчешће у виду из фолклора преузетих *рефрена* (*запева, упева, припева*) или мање или више разрађених *кода*, ређе

¹ *Четврта руковет*, којој је генеричко име руковети дао сам композитор иако садржи само једну једину песму, у једном ригиднијем теоретском смислу не припада овом скупу и неће бити узимана у обзир у анализама спроведеним у овом раду. Узгред, ово је и једина Мокрањчева вокално-инструментална „руковет“.

некаквих других и друкчије структурираних целина, које се само делимично могу повезати са фолклорним изворима односне руковети. У појединим случајевима композитор користи и озбиљно скраћивање појединих песама, остављајући им само онолику дужину и квалитет да не изгубе свој идентитет, чиме чува могућност њиховог иконичког коришћења, као сигнала. Ово се увек изводи у ситуацијама у којима оне представљају скраћена репризна понављања већ изложених песама, па је њихова улога преваходно реминисцентна.

За музичку обраду (прецизније: надградњу) карактеристично је прилично доследно инсистирање композитора на примени различитих видова варијационог принципа, међу којима доминирају промене на фактурно-оркестрационом и хармонском плану, док су структурна и друга варирања (темпо, карактер и сл.) ређа и не превише разуђена. Само изузетно унутар једне песме могу се појавити и два различита материјала фолклорног порекла; овакве појаве нису још добиле сигурно објашњење да ли је реч о аналогној структури фолклорног оригинала или је у питању ауторска интервенција композитора – фолклорни извори су, нажалост, баш у тим случајевима изгубљени или недоступни.

Музичке макроформе руковети показују такође тенденције ка извесном уређењу, али, сем већ поменуте спољашње сличности са одређеним историјским формалним обрасцима, законитости овог уређења нису до краја разјашњене. У неким од њих коришћено је право на репризна понављања појединих песама, после краћих или дужих сегмената музичког тока који садрже друге, различите песме – ова понављања, како је већ речено, понекад су скраћена, реминисцентна.

Више о особинама Мокрањчевих руковети, посебно онима од веће релевантности за овај рад, може се наћи у различитој, пре свега релативно новијој литератури о њима, посебно у већим текстовима Властимира Перичића [Перичић, 1969] и аутора овог рада [Nikolić, 1987; Николић, 2006/1]. Најобухватнији преглед укупне литературе о руковетима дат је у чланку Соње Маринковић *Актуелна питања у проучавању Мокрањчевих руковети* [Маринковић, 2014]

I.2. Резултати досадашњих истраживања

Мокрањчеве руковети, као вокалне, музичко-текстуалне композиције, по дефиницији (па и по мање-више јасно препознатљивим интенцијама њиховог аутора), јесу бимедијална поетско-музичка дела, релативно равноправних интермедијалних односа

[cf. Knežević, 2013: 9, 23]. Ипак, њима су се озбиљније аналитички бавили до сада готово искључиво истраживачи музике – композитори, музиколози, теоретичари музике, диригенти и други. Прилози теоретичара књижевности су мање-више инцидентни, најчешће несистематични у односу на целину проблема, више парцијална „пријатељска помоћ“, него озбиљне комплетне и комплементарне студије, какве, као нужне, реално захтевају ове релативно сложене композиције [cf. Јовановић, 1981].

Унутар корпуса аналитичких приказа текстова руковети, који, како је речено, углавном долазе од музичара, са тачке гледишта овог рада најзначајнији су они који се баве *руковеданем*, као специфичним поступком који се директно (генерички) везује баш за ова Мокрањчева дела, као и они који истражују *драматургију* текстова руковети, повезујући их, на различите начине, са надграђеном музичком драматургијом.

Појам *руковеданя*, који је Петар Коњовић извео етимолошко-поетски из Мокрањчевог поетског термина *руковети* [cf. Коњовић, 1965], добио је различита значења у поменутих текстовима, која, на нивоу аналитичког посматрања текстова руковети, углавном варирају феноменолошки коректну али аналитички-оперативно нејасно утемељену одредницу „уметнички обрађен и органски јединствен хорски циклус народних песама“ [Перичић, 1992: XVII] или неку од њених поетизованих парафраза, на пример: “наш музички епос, у коме су опевани наши људи и предели, наше нарави и обичаји, судбинска повезаност нашег човека за родну грудуну“ [cf. Живковић, 1957: 29]. Војислав Вучковић донекле прецизира првонаведени дискурс као „постизање суштине народнога осећања“ кроз „захватање супротних расположења у што потпунијој мери“ и „изражавање у својој општости (не појединачности), дакле типичности“ [Војислав Вучковић, у: Живковић, 1957: 28-29], али и такво одређење остаје удаљено од оног нивоа прецизности који би био употребљив у одговарајућој стандардној анализи. Пет битних карактеристика жанровског одређења руковети које је за текстуално-музички синкретизам руковети формулисао Петар Бингулац – избор песама, начин њиховог груписања, формална целовитост, мајсторска уметничка обрада и психолошка продубљеност везе речи са музиком – могли би се, *mutatis mutandis*, узети као композициони аспекти и самих текстова руковети, када би се знале квалитативне и квантитативне вредности које се крију иза ових критеријума и дефинишу их [cf. Маринковић, 2014: 130]. Најзад, ни транспоновано читање дефиниције *руковеданя* као „драматуршког и композиционог правила образовања

/музичког/ говора“, односно као *интер(интра)текстуалности* [cf. Медић, 2001: 70], не престава прецизно теоријско одређење, нити носи методолошко упутство за анализирање и препознавање таквих организација, па се и оно може сврстати, заједно са свим наведенима, у контекст метафоричних испитивања и закључивања.²

Егзактнији аналитички приступ доносе малобројни радови који се баве *драматургијом* текстова руковети, јер се (када се) ослањају на већ релативно разрађену методологију истраживања драмских текстова. Они, међутим, наилазе на незанемарљиве препреке у чињеницама да текстови песама руковети потичу у далеко највећој мери из лирске поезије, као и да се у њиховим колажно сачињеним нарацијама (где их има) неретко не сагледавају било какви сукоби, без којих нема драме – тада је и примена њене аналитичке методологије у најмању руку спорна [cf. Стевановић, 2006]. Доступни радови ове врсте не досежу до оног нивоа аналитичко-синтетичке прецизности и потпуности који би дали одговоре на основно питање форме, односно смисла текстова руковети. Ипак, макар и непотпуни и условни са становишта овог рада, они дају важне почетне импулсе истраживањима текстова Мокрањчевих руковети која се предузимају у овој дисертацији.

Теоретско-аналитички дискурси истраживања Мокрањчевих руковети су се у огромној већини релевантних радова формирали првенствено у односу на музичку компоненту (медиј) ових дела, с тим да се у њима не занемарује у потпуности ни текстуални аспект руковети, али се он углавном посматра неаутономно, у контексту његове везе са музиком.

Историјска и општа културолошка истраживања на овом плану створила су у протеклих нешто више од сто година релативно заокружени и комплетирани оквир одговорâ на већину релевантних питања везаних за њихову историјску генезу и њихов *друштвени смисао* – пре свега за онај које су имале у времену настанка, у нешто мањој мери за онај настао њиховим каснијим уметничким животом и деловањем [cf. Маринковић, 2014].

² Овде се аутор овог рада мора сагласити са наведеним ставом, да су по својој генези и (на њој заснованој) жанровској дефиницији, руковети не само *интермедијалне* (*бимедијалне*), већ и *интертекстуалне* композиције, у којима новонастали спојеви употребљених изворних фолклорних материјала и њихових уметничких обрада и надградњи ступају у активну интеракцију, унутар које се, у најмању руку, могу „читати једни кроз друге“. Овај аналитичко-теоријски дискурс, користи се у актуелном раду само у оним ситуацијама и у оној мери у којој се може повезати са гешталтним аспектима рецепције анализираних дела и вокалних музичких дела уопште.

Међутим, иако су давале сразмерно значајне симптоматске информације о ширим друштвеним последицама деловања руковети, методе примењене у поменутој групи истраживања нису омогућавале налажење одговора на суштинска питања њиховог дубљег и трајнијег смисла и значења, оног (смисла, значења) који би, у најмању руку, надишао историјске условности и друштвене турбуленције и био гарант дугорочнијег опстанка и активитета ових композиција. Лако се показује да се овако постављен проблем своди на проналажење и разумевање оних аспеката устројства ових уметничких дела које омогућавају њихово некакво животно релевантно (позитивно, у еволутивном смислу) деловање на њихове појединачне слушаоце.³

Доступни стручни и научни радови која су на неки начин усвојили поменуту оријентацију на испитивање примарно оних вредности и особности Мокрањчевих руковети које су усмерене ка индивидуалним доживљајима и реакцијама њихових слушалаца и који иду даље од поетизованих описа поменутог *руковедња* (сада збирног, музичко-текстуалног) или ученог али неодређеног говора о музичко-текстуалној *драматургији* руковети, оријентишу се, практично без изузетка, на структурна испитивања ових дела као аутономних ентитета, на истраживања које траже и очекују да нађу њихов смисао „у њима самима, независно од субјеката /слушалаца/ и њихових вредности и доживљаја“ тј. у основи позитивистички [cf. Miljević, 2007: 173].

У аналитичким радовима који се баве формом (односно формама) Мокрањчевих руковети на строже научно утемељени начин и који су за овај текст најзанимљивији, методолошки оквир велике већине препознаје се као архаични *позитивистички емпиризам*, односно *елементаризам* [cf. Miljević, 2007: 183]. Полазећи од историјских предзнања о руковетима као низовима уметничких обрада народних песама, користећи углавном класични, „школски“ метод истраживања вокалних музичких композиција,⁴ уз повремено ослањање на поставке и резултате специфичних аналитичких поступака

³ Овим се не спори друштвени карактер опстанка и развоја свих уметности (ту и вокалне музике), али се описаним ставом потенцира чињеница да друштво носе његови чланови-појединци, који својим деловањем (уз дејство природне средине) утичу пресудно на то како се стварају све друштвене, па и уметничке структуре и форме. Штавише, и сама искра постанка уметности морала је да се оваплоти у неком појединцу, као нека срећна мутација гена, која је – потом – успела да запали ватру користи и прихватања, како код свог домаћина, тако и у широј друштвеној заједници.

⁴ У анализи текстова истражују се на формалном плану првенствено версификационо-прозодијски елементи, док се у анализи садржаја потенцирају поделе, груписања и промене препознатих потцелина на тематском и афективно-емотивном плану (као релевантне за музичку обраду, односно надградњу). Музичка анализа је скоро без изузетка заснована на методологији установљеној у римановској класичној науци о музичким облицима и са њом спрегнутим методама анализа појединих музичких планова и компонената.

етномузикологије – ови радови постављају лако (каткад и сувише лако) и, по правилу, неупитно, критеријуме за деобу текстова и музике руковети на потцелине, све до (некаквих) структурално-формалних елемената, и концентришу се на истраживање односа међу њима, што, као крајњи резултат, даје вербални (евентуално и визуелно-схематски) приказ форме као идентификационо битне структуре. Добијени резултати, међутим, не дају било какав наговештај путева и начина разумевања тих форми, односно налажења смисла и/или значења анализираних дела (сем, евентуално, оних који своје упориште траже у историји или социологији уметности).⁵

Чланак Властимира Перичића *Белешке о формалној структури руковети* [Перичић, 1969] представља, колико је познато, први значајан искорак ка методолошком дискурсу *модерног* (музичког) *формализма* у истраживању Мокрањчевих руковети. Центрираност овог рада на класификацију руковети по основу њихових макроформалних музичких образаца може се, чини се, протумачити као став аутора да је тајна разумевања (а можда и вредновања) ових дела пре свега у њиховим целовитим формама.⁶ То се односи посебно на оне групе и подгрупе руковети чије су макроформе препознате као у значајној мери аналогне са неким већ познатим и у пракси „провереним“ формалним моделима – они (модели) на неки начин „сведоче“ и „гарантују“ базично „успостављање реда“ у својим структурним опонашатељима, као предуслова „естетског ефекта форме“, што би требало да значи значи: „крајњег ефекта музичког дела“ [cf. Novak, 2004: 27]. Међутим, померањем тачке ослонца крајњег закључивања у вези са смислом (разумевањем) анализираних Мокрањчевих дела са њихове непосредно уочене и описане макроструктуре на неке већ етаблиране формалне обрасце није избегнута циркуларност датих тумачења – нема никаквих научних доказа (посебно у контексту примене истог, *формалистичког* метода) о одређеној естетској или каквој другој вокално-музичкој делотворности вредности узорних форми (формалних образаца).⁷ Тако се, у крајњој линији, и овом приступу

⁵ Овде се имају у виду не само дела наведена у попису цитираних и коришћених дела у овом раду, већ и многобројни радови које је аутор овог рада имао прилику да прочита или чује у усменим саопштењима током своје дуге педагошке праксе. Њихова библиографија, која би захтевала посебан стручни рад, није до сада сачињена, али се њихово постојање и одређени утицај на формирање ширег мњења о рукаветима не могу занемарити.

⁶ Класичан теоријско-методолошки приступ класификацији научних метода овакав методолошки дискурс сврстава (већ) у *структурализам* [cf. Mišević, 2007: 182-183].

⁷ Наведени став о формалистичкој усмерености предметног Перичићевог чланка доведен је у питање чињеницом да насловна синтагма *формална структура* импликује да је *форма* тек један од аналитичком разматрању подложних планова вокалног музичког дела (овде: руковети). Последично, појам *структуре* је овде третиран хијерархијски виши од појма *форме*, но над свима влада *формални образац*. Има, ипак,

мора приговорити мање-више исто што и другим аналитичким дискурсима базираним на *позитивистичком емпиризму* (пародирајмо Фохта): проучавају се превасходно „спољне манифестације једног процеса, чије се значење и некаква унутрашња вредност не знају и не утврђују“ [cf. Focht, 1980: 26-28].⁸

Ипак, историјски значај наведеног Перичићевог чланка не може се пренебрегнути: његови *модерно формалистички*, односно *класични структуралистички* импулси, посебно извлачење у први план примарних обликотворних фактора и дефинисање основних структурних схема⁹, довели су у наредним деценијама до настанка низа аналитичких текстова у српској музикологији који настављају зацртаном трасом, избегавајући (углавном успешно) замке наивног *позитивистичког елементаризма* и развијајући и профињујући методолошке поступке *класичног структурализма*, односно (*постмодерног*) *формализма*.¹⁰

Нажалост, „источни грех“ свих ових методских праваца и поступака није се могао отклонити унутар њих самих – сва многобројна и рафинирана сазнања о структури и форми Мокрањчевих руковети нису открила тајну њиховог *значења*, односно *смисла*. Штавише, нису успостављени са довољним степеном научне методолошке строгости чак ни базични критеријуми примењених аналитичких разлагања¹¹, као ни они (критеријуми) који би указивали експлицитно на принципе и законе одговарајућих синтеза, посебно кад је реч о конституисању крупнијих заокружених музичких целина (ентитета).¹² Недостатак јасног разграничења појмова

разлога да се верује да је до ове термилошке збрке дошло првенствено због тога што у српској теоријској и музиколошкој пракси (а, чини се, и шире) није спроведено доследно термилошко разграничење ова два појма, па се они користе у доброј мери колоквијално, у складу са тренутним личним схватањем и потребама аналитичара, односно писца аналитичких текстова.

⁸ Треба нагласити, још једном, да је у овде датом контексту наведени Фохтов цитат пародирани.

⁹ Атрибут *класични* употребљен је овде и на другим сличним местима уз базични термин *структурализам* када се овај користи у значењу какво му даје класификација која у оквиру методског правца *позитивизма* препознаје „методолошка схватања“ *позитивистичког емпиризма (елементаризма), структурализма, функционализма и бихејвиоризма* [cf. Miljević, 2007: 175-176 и 182-183]; без наведеног атрибута или уз атрибут *постмодернистички*, појам *структурализма* се користи у обиму и значењу дефинисанима у доступној постмодерној методолошкој литератури [cf. Novak, 2004: 73-91].

¹⁰ Ту спадају и одговарајући, релативно обимни радови аутора овог текста настали пре 2003. године, односно пре личног открића гешталтне теорије и потенцијала њене примене на подручју анализа уметничких дела, посебно у истраживањима у домену вокалне музике.

¹¹ Коришћење достигнућа етномузиколошке и књижевно-теоријске аналитике дало је ипак неке методолошки прихватљиве почетне резултате, али је и даље остало добрим делом отворено базично питање дефиниције и критеријума издвајања из целине композиције музичких мотива, као јединичних елемената музичких структура у најчешће примењиваним класичним аналитичким системима.

¹² Проблем дефиниције музичке реченице, структуре, односно форме која је у примењеним методама базична музичко-синтаксичка целина, овде је додатно искомпликован чињеницом да музички фолклор коришћен у Мокрањчевим руковетима најчешће не конституише своје форме одговарајућег ранга на класичарски начин, на коме је, пак, заснована класична музичка теорија и анализа.

структура и *форма* само је потенцирао изостајање одговора на питање о сврховитости и смислу аналитичког (односно аналитичко-синтетичког) трагања за њима, на свим нивоима композиције. Тамо где се одбрана од оваквих питања сводила на став о томе да је једини смисао музичког дела „естетско (естетичко) уживање“, односно „*естетски ефекат*“ *форме* (важи ли он и за структуру?!) [cf. Novak, 2004: 27], наметало се ново питање о значењу тог „уживања“, односно „ефекта“ и, још више, како то да је највећи део музичких дела светске музичке продукције (укључујући ту и она фолклорна, која чине базу за стварање руковети) минорне естетске вредности, а опстаје, и чак шири своју популарност?¹³ Како то да је музика у таквим условима уопште опстала као глобални феномен, присутан дословно у свим познатим друштвеним заједницама? Све то враћа на основно питање, настало много пре руковети: шта је смисао музике, односно музичког дела, за сваког њеног појединог (појединачног) слушаоца?

На овом месту мора се указати и на неке „пробоје“ који су остварени у српској теоријско-аналитичкој литератури везаној за овде актуелна питања а која нису још примењена на Мокрањчеве руковети (бар не у већој мери и консеквентно), те њихови потенцијали на том плану нису сасвим сагледани.

Ту се у првом реду мисли на књигу Берислава Поповића *Музичка форма или смисао у музици* [cf. Поповић, 1998], која представља, колико је познато, први велики и несумњиво значајан и утицајан рад у Србији који експлицитно указује на везу *форме* и *смисла* у музици – одговарајућа питања у вези са текстом и односом текста и музике у вокалним музичким делима остала су ван његовог видокруга. Слојевити текст ове књиге не допушта лако препознавање њених теоријско-методолошких основа, а, чини се, они у њој и нису јединствени нити хомогени. Уз одређени ризик претераног поједностављења, може се истаћи да она представља покушај утемељења законитости организације музичких токова и (довршених) музичких дела у законима физике, чије се дејство сматра универзалним, па тиме примењивим и на музичке феномене. У том делу је ова теорија блиска са оном која ће бити разматрана у овој дисертацији, а и немали број термина и феномена ће бити исти или сродни: *енергија, гравитација, тежина, структурно тежиште, еквиваленције, симетрије, хијерархијска организација сложених целина* и други. Међутим, иако се на више места позива на Ајнштајнову концепцију закривљеног простор-времена, чак експлицитно посматра форму као феномен којим се закривљује простор-време, основни модел ове теорије, *модел*

¹³ Ово питање остаје актуелно и када се отклоне сви музици „спољашњи“ утицаји.

издвојених поља, у коме се обавља интерактивна хијерархијска изградња музичких форми различитих нивоа, у основи је њутновско-еуклидски модел *отвореног поља* [cf. Поповић, 1998: 61-68]. Последично, у таквом пољу немогуће је ограничити број, нити прецизирати грађу могућих „структурно-музичких ситуација при којима музички елементи успостављају такве облике и стварају такве међусобне односе како би у пуној мери истакли „тежишта“ и изазвали присуство свих сила у једном музичком току, да бисмо „осетили чврстину целог здања, односно јако дејство закона повезаности форме“ – што је дато као нека врста дефиниције „добре“ музичке форме [cf. Поповић, 1998: 109; 90].

Даље, систематично избегавајући чак и помињање опажајне и когнитивне психологије, и тамо где релативно ретко и несистематично користи резултате њихових истраживања, Поповић је пропустио да узме у обзир ограничења и специфичности људског опажања и мишљења, па су и одговарајући закључци његове теорије утолико спорни или нереални – примера ради, сва неограничена „преплављивања семантичким таласом који може да достигне прилично велике размере“ [cf. Поповић, 1998: 56] суочиће се са ограничењима Милеровог закона „магичног броја“ капацитета наше когниције, а очекивања да ће наша меморија омогућити стварање завршне форме из свих „акумулираних“ утисака у процесу рецепције музике биће значајно ограничена нашом заборавношћу, због које је и нужна гештално-когнитивна редукција.

Најзад, поставка поменуте теорије да је музика језик (инспирирана Чомскијевом генеративном теоријом језика) померила је теоријски дискурс Поповићеве теорије ка пропозиционалности музичких закона, а удаљила од истраживања која трагају за темељним, „урођеним“ смислом музике, њених токова и дела – која су, подсетимо, у фокусу ове дисертације.

Укупно узев, Поповићева теорија представља значајну станицу на путу освешћивања и утврђивања става да се за основним смислом музичког дела трага у његовој форми, те да се та музичка форма „артикулише“ као „оне вредности композиције које нису негде у ванмузичким чињеницама или околностима, већ су у самим музичким односима, који се, напослетку, структурирају путем параметара чисто музичке логике“ [cf. Поповић, 1998: 72] – остаје још немали посао да се ти параметри одреде, квалитативно и, можда, квантитативно.

Радови Михаила Антовића, *Музика и језик у људском уму* [Antović, 2004] и *Лингвистика, музикалност, когниција* [Antović, 2009] дају значајан допринос

систематичном сагледавању праваца савремених когнитивистичких теоријско-аналитичких промишљања на подручјима лингвистике и музике, укључујући и она која заговарају „повратак гешталту“. Они, међутим, не нуде јасно профилисан метод истраживања који би био директно применљив на питања актуелна у овом раду, па ће овде бити коришћени само као општији извори (референце).

Аналогни закључак може се применити и на сасвим нову књигу *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing* [Интердисциплинарни приступ музици: слушање, извођење, компоновање] Тијане Поповић Млађеновић, Бланке Богуновић и Иване Перковић [Popović Mladjenović, Bogunović and Perković, 2014]. Њени аутори се залажу за комплексан интердисциплинарни, психолошко-музиколошки приступ истраживањима музичких феномена, когнитивистичког проседеа, и дефинишу и на одабраним примерима проверавају неколико посебних методских поступака, у оквирима општијег дескриптивног феноменолошког метода [cf. Groenewald, 2004]. Стицајем околности наведена књига је прекасно доспела у видокруг аутора ове дисертације да би могла да утиче на поставке теоријско-методолошког дела дисертације, па се стога, на овом месту, може само констатовати оквирна сагласност и компатибилност теоријско-аналитичких приступа у оба рада.

I.3. Циљеви рада

Полазна тачка овог рада јесте став, уграђен у темеље савремене психологије и антропологије, да је за сваког човека потреба за налажењем смисла свих ствари и за разумевањем процеса са којима се на било који начин сусреће (како оних у спољашњој средини, тако и оних унутарњих) основа успешне борбе за опстанак, и да је, стога, она практично непрекидна.¹⁴ Пут до тог циља води преко анализе, чији се задатак, ипак, не завршава упознавањем састава и структуре неке ствари или појаве (процеса) кроз рашчлањење, већ мора тежити својеврсном повратном процесу синтетизовања, који ће да омогући налажење и препознавање траженог смисла, схваћеног као значење и значај, циљ и сврха, као разлог због чега је нешто учињено, створено или постоји [cf. Duden, 2015: Sinn, der].

На описаном ставу заснива се основни смисао овога рада, циљ и сврха наредне „метаанализе“ („анализе анализе“), разлог истраживања могућности, ограничења и оправданости примене једног специфичног аналитичког метода – гешталтног – на

¹⁴ Још је Платон рекао да је човек биће које тражи смисао.

једну групу вокалних музичких композиција (на свој начин такође специфичних) за које још није заокружен сложени одговор на питање њиховог инхерентног смисла, односно значења – на руковети Стевана Стојановића Мокрањца.¹⁵

Два су основна конкретна циља овог рада:

а. Налажење одговора, или бар маркирање пута ка месту налажења одговора на питања оних темељних значења Мокрањчевих руковети која су инхерентна њиховом („руковетном“) бићу бимедијалних, текстуално-музичких уметничких дела (композиција).

б. Дефинисање што потпунијих и прецизнијих алгоритама долажења до тих одговора (или бар трасирања путева до њих) који би се заснивали на анализама записâ наведених дела у слушаочевој меморији и, пре свега, у нотама.

Како се може проценити да је за постизање ових циљева неопходно разрешити одговарајуће проблеме на општијем нивоу значења и приступа анализи вокалних музичких дела, па и уметничких дела уопште, као спонтани, колатерални циљеви рада могу се појавити решавања и што је могуће боља разрешавања аналогних питања и проблема на вишем, односно општијем нивоу. Ови општији циљеви биће узимани у обзир у свим ситуацијама у којима се не буду постављали релативно прешироки и сувише комплексни захтеви за елаборацијом која до њих треба да доведе.

I.4. Полазне хипотезе и истраживачка питања

Полазна хипотеза је да се главни циљеви овог рада (иза којих стоји огромна потреба праксе) не могу постићи истраживањем и закључивањем искључиво унутар метафорична четири зида простора текстуалних и музичких структура и форми.¹⁶ Сликвито: излазак из живог песка методолошко позитивистичког чистунства (својеврсног методолошког „ларпурлартизма“) није могуће вучењем самог себе за перчин – тиме се као успешним постигнућем, колико је познато, хвалио само чувени барон Минхаузен.

Претпоставка аутора овог рада је да се ка спасењу може кренути само налажењем тачке (или тачака) ослонца изван затвореног круга произвољно

¹⁵ Употреба малог слова за термин *руковети* импликује – тачно! – да ће овај рад у обзир узети не само композиције из познате Мокрањчеве збирке *Руковети* (која, истини за вољу, и није као таква створена ни означена руком овог композитора), већ, макар у извесној мери (тамо где је то важно из било ког разлога који буде наведен), и остале композиције које могу да се подведу под наведено генеричко име, а на основу суштинске еквиваленције њихових садржаја, структура и форми.

¹⁶ Уздржимо се за сада од дефинисања ових базичних термина и њиховог односа.

одређиваних структура и форми анализираних уметничких дела (ту и Мокрањчевих руковети) – погледом у одрази у огледалима што нам их поставља тај спољашњи свет као своју помоћ за ослобађање од ограничења наше омеђености. То се могло и морало извести ширењем релевантног аналитичког обзора, првенствено таквим које би у поменути простор истраживања припустило и комплетно психолошко-дживљајно и укупно когнитивно устројство човека-појединца (од кога све што је у вези са музичким делима полази и у коме се, ипак, све и завршава).¹⁷ Другим речима, тежиште истраживања смисла вокалних музичких дела, ту и Мокрањчевих руковети, мора се, макар привремено, померити са самог дела на његовог примаоца, човека.

Релативно лако се доказује да основно деловање (вокалне) музике на њене реципијенте, бар до сада, није изазвано директним дејством њене „голе“ физичке силе. Мали енергетски импулси музике, ма како специфично били организовани, тешко да су производили довољно јаке и делотворне вибрације и резонанције код људи да би били од таквих користи које би омогућиле толико значајне еволутивне предности да музика постане и остане једна од важних тековина свих људских друштава кроз историју [cf. Nikolić, 1987].

Остаје, дакле, да се испитају она „чињења“ (вокалне) музике, односно (вокалних) музичких дела која се остварују у човековом унутрашњем доживљајном свету, од чулно-опажајног предворја до крунске сале свести.

Аутора овог рада интуиција и одређени стицај околности (готово случајно „откриће“ дела Рудолфа Арнхајма [Rudolf Arnheim] у критичном тренутку) усмерили су ка гешталтној теорији од самог почетка озбиљнијег интересовања за излазак из описаног 'зачараног' круга. Тако је формирана основна хипотеза овог рада, да управо гешталтна теорија која може да пружи најкомплетније одговоре на питања базичног смисла ових композиција као целина, и да истовремено разреши аналогне дилеме везане за њихове саставне делове нижег хијерархијског реда – пре свега песме/ставове

Ипак, у процесу претходних истраживања везаних за актуелни рад изучени су потенцијали и неких других теоријско-методолошких приступа – функционалистичког, феноменолошког и когнитивистичког. Све ове анализе потврдиле су релативно већи потенцијал гешталтне теорије у односу на све наведене испитиване теорије и

¹⁷ Велики део разматрања и закључака који се у овом поглављу износе односи се не само на вокална музичка дела, већ и на друга уметничка дела, посебно она временска, процесуална, па и на многе друге процесе из човековог окружења који на њега делују. Из практичних разлога, који произлазе из основног усмерења овог рада, овде ће вокална музичка дела „заступати“ сва поменута друга.

методологије у остваривању основних циљева актуелног истраживања. Изузетак је донекле когнитивистички приступ, који је на нека примарна истраживачка питања – без којих би само гешталтно истраживање остало непотпуно, а тражени циљеви достигнути тек делимично – дао прецизније и комплетније одговоре од оних гешталтних. Како су управо на оваквим местима, показаће се, гешталтни и когнитивистички приступ у потпуности компатибилни, аутор овог рада се определио да одговарајуће делове когнитивне теорије инкорпорира у гешталтну.

Основна истраживачка питања која ће се у овом раду поставити гешталтној теорији су заправо упитни облици дефиницијâ малопре наведених основних циљева рада. Она друга, која ће успут искрсавати, не могу се сагледати пре суочавања са „материјом“, заправо „супстанцом“ рада и биће формулисана према месту појављивања, а одговори на њих сабрани у закључку рада.

I.5. Полазна литература

Гешталтна теорија и њене примене данас се већ могу сматрати правим светским научно-теоријским покретом, чија се укупна достигнућа више не приписују превасходно једном човеку или малој групи људи. Стога је и одговарајућа литература богата и временски дисперзивна, укључујући и знатан удео оне савремене. То, нажалост, није само продубило гешталтну теорију и усавршило њену методологију, већ ју је истовремено на разне начине и „разводнило“, с обзиром на то да по готово свим важним (а поготово мање важним) ставовима ове теорије постоји мања или већа лепеза различитих мишљења и процена вредности – од високог уважавања, до порицања (често и некритичког). Било је неопходно зато, за потребе референтног постављања и провере теоријско-методолошке основе овог рада, изабрати једну колико-толико сигурну тачку гледишта, која би омогућила сагледавање што већег дела те широке долине различитих ставова, а са које би се ипак најбоље видели превасходно они новији, научно дубље утемељени и по области интересовања за овај рад релевантни ставови. За такво дискурзивно „теме“ теоријско-методолошких разматрања у овом поглављу изабран је релативно нов критичко-прегледни текст *A Century of Gestalt Psychology in Visual Perception I-II* [Столеће гешталтне психологије у /области/ визуелног опажања] међународне групе аутора: Јохана Вагеманса, Џејмса Елдера, Михаела Кубовија, Стивена Палмера, Марца Петерсона, Маниша Синга и Ридигера фон дер Хајта [Johan Wagemans, James H. Elder, Michael Kubovy, Stephen E. Palmer,

Marz A. Peterson, Manish Singh and Ruediger von der Heydt], из 2012. године [Wagemans et al., 2012/I,II].¹⁸

С друге стране, цела ова дисертација од почетка је инспирисана радовима и ставовима психолога и теоретичара уметности Рудолфа Арнхајма [Rudolf Arnheim], у којима се налазе и њене најважније идеје и многе референце за предузете надградње. Како је овај значајни (и дуговечни) аутор прилично систематично и симптоматично изостављен из великог дела референтне неогешталтистичке литературе (па и у наведеном првом главном референтном ослоњу овог рада), било је потребно наћи још један угао гледања, да би поглед на целокупну гешталтну теорију био вернији, дубински, бинокуларан. Тако је друго посматрачко око постављено у један други „пригодан“ и прегледни, заправо сажимајући критичко-теоријски рад: *Arnheim, Gestalt and Art: A Psychological Theory* [Арнхајм, *гешталт и уметност: једна психолошка теорија*] Јана Верстегена [Jan Versteegen], из 2005. године [Versteegen, 2005] – кроз призму његових ставова и закључака преламани су и проверавани и лични закључци аутора ове дисертације, стечени на основу директних увида у Арнхајмова дела.

Оквири сазнања о гешталтној теорији, постављени на основу наведена два прегледна теоријска рада, попуњавани су многобројним другим текстовима, потребним за комплетније и детаљније разумевање, како ове теорије, тако и феноменâ којима се она бави. Истакнуто место имала су, наравно, кључна дела „класика гешталтизма“ – Кристијана Еренфелса, Макса Вертхајмера, Волфганга Келера, Курта Кофке, Волфганга Мецгера [Christian Freiherr Ehrenfels, Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka, Wolfgang Metzger], али су велику, готово непроцењиву улогу у изоштравању погледа и постављање основног теоријско-методолошког дискурса ове дисертације одиграли доступни текстови који су представљали тумачења, критичка сагледавања и ревизије појединих аспеката, па и целине гешталтне теорије – значајно је да су они у великој већини настали у последњих неколико деценија, откако се гешталтна теорија поново вратила на научну велику сцену, и да се могу сматрати актуелнима и научно релевантнима, чак и у овом времену веома брзог застаревања научних ставова и достигнућа. По реалном утицају на овај рад истакнимо радове (каткад и сасвим кратке)

¹⁸ Недоступност целокупног текста новије значајне едиције првоименованог аутора, зборника енциклопедијског карактера *The Oxford Handbook of Perceptual Organization* [Wagemans, 2015], разлог је што је овај новији и, по свему судећи, потпунији извор коришћен као референца само у деловима који су доступни на интернету – ти доступни делови су, ипак, значајни и обухватају целине неких од најважнијих поглавља од интереса за овај рад.

Роја Беренса, Бруна Фортија, Абрахама и Едит Лучинс, Алекса Меклина, Марка Рејбрука, Рогена Ингара, Стефани Сабар [Roy R. Behrens, Bruno Forti, Abraham S. & Edith H. Luchins, Alex McLean, Mark Reybrouck, Ingar Roggen, Stephanie Sabar]

Међу новијим теоријама које се могу сматрати дериватима или усавршавањима гешталтне, запажено место добила је *теорија микрогенезе*, која је, осим начелних доприноса на теоријском плану, одиграла и немалу улогу на плану стварне имплементације гешталтне теорије у аналитичко-синтетичка истраживања предузета у овом раду. Њене основне поставке предочене су у овом раду на основу теоријско-прегледног дела текста француског антрополога, психолога и неуролингвисте Виктора Розентала [Victor Rosenthal] *Microgenesis, immediate experience and visual processes in reading* [Микрогенеза, непосредно искуство и визуелни процеси у читању] из 2002. године [Rosenthal, 2002].

Своје лично разумевање и тумачење филозофске и психолошке феноменологије, испод чијег је скута и изашла гешталтна теорија, аутор овог рада је извео укрштањем читања изабраних дела оснивача овог значајног и, по свему судећи, и даље живог и плодотворног светоназора, Хусерла и Хајдегера [Edmund Husserl, Martin Heidegger], са низом тумачења њихових ставова у различито оријентисаној каснијој литератури, како оној релативно старијој, тако и у временски сасвим блиској. Необично је, међутим, да текстови који су директно уграђени у актуелни рад, они о феноменолошком методу (тачније: методима), потичу највише из истраживања спроведених у областима релативно удаљенима од базичне филозофије, психологије или, пак, за њега (метод) заинтересоване уметности: из опште педагогије или њених специфичних варијаната (готово као куриозитет делује чињеница да су неки од најинформативнијих општих феноменолошко-методолошких текстова дошли из институција које образују болничаре и неговатеље!).

Питања везана за теорију еволуције, која су у контексту овог рада специфично усмерена на проблеме настанка и одржања језика и музике, разматрана су уз помоћ радова Добжанског и Ивића.

За сва питања везана за широку област опште психологије и њених посебних субдомена, посебно оних од есенцијалне важности за овај рад – психологије опажања и когнитивне психологије – овај аутор (који по струци није психолог) консултовао је првенствено актуелне уџбенике са групе за психологију Филозофског факултета у Београду [Radonjić, 1981; Ognjenović, 1992; Костић, 2010]. Специфичнији приступи

психологији уметника и истраживача уметности преламани су и кроз ставове изложене у књизи Владислава Панића *Психологија и уметност*, из 1997. године [Panić, 1997]. Консултован је и низ других уџбеника психологије и текстова који обрађују посебне психолошке теме од претпостављене користи за овај рад. Међу посебно важним, инспиративним и делимично (креативно) коришћеним научним текстовима из ове области издвајају се *Људско памћење. Теорија и пракса* Алена Бедлија из 2004. године [Бедли, 2004] и *Свест као (психичка) функција* Предрага Огњеновића, из 1996. године [Ognjenović, 1996].

Један број текстова нађених међу поменутом широм литературом исказује напор повезивања когнитивизма и гешталта – од посебног је значаја, и теоријског и практично-методолошког, да се неки од њих баве управо питањима музике.

У трагањима за потврдама психофизичке релеватности појединих кључних аспеката теоријских модела коришћених у овом раду, аутор ове дисертације је био принуђен да примени „метод“ *сурфовања по интернету* по основу задатих кључних речи. Иако несигурних домета, овај савремени начин стицања до потребних информација (вероватно и један од најизгледнијих у актуелном тренутку стања /не/доступности неопходне литературе у домаћим библиотекама) био је овом приликом доста успешан¹⁹ и омогућио чак да се у овом раду изнедре и неки мањи теоријски доприноси на плану повезивања нађених општијих резултата са одговарајућим одликама музичке теорије и аналитике.

У различитим фазама израде ове дисертације коришћена је релативно широка литература из домена лингвистике и теорије књижевности. Анализе прозе и поезије, чији су резултати служили као база даљег гешталтног истраживања, рађене су углавном по стандардним, *школским* књижевно-теоријским аналитичким моделима. Драмска књижевност је испитивана методологијом извученом из релевантних прегледних радова у овој области објављених на српском језику [Kralj, 1966; Đokić, 1989; Кулунџић, 1996], док су питања везана за текстове нараторског карактера разрешавана на основу теоријско-методолошког модела постављеног у *Наратологији* Мике Бал [Bal, 2000].

Основни увид у актуелни тренутак у музичко-теоретској области стечен је на основу књиге Леона Штефаније *Метод анализе гласбе: згодовинско-теоретски опис*,

¹⁹ Бољи, односно потпунији би били можда постигнути да је већи број нађених текстова био доступан без давања скуних и спорих откупа, недоступних аутору овог рада.

из 2004. године [Stefaniја, 2004]. Музичке анализе ван контекста оних гешталних рађене су углавном по стандардним школским моделима. Они су римановског основног проседеа, уз уважавање и коришћење (делимично и критичко) многобројних и врло различитих доприноса разних генерација професора и колега са Катедре за музичку теорију Факултета музичке уметности из Београда, посебно Властимира Перичића, Душана Скворана, Радомира Петровића, Милутина Раденковића, Дејана Деспића и Берислава Поповића, од старијих, и Милоша Заткалика и Анице Сабо, од млађих.

Анализе фолклорних напева и њихових текстова у овом раду полазиле су од оних које је аутор овог рада научио током својих давнашњих студија на Факултету музичке уметности у Београду, од професора Драгослава Девића,²⁰ али су у свим проблематичним ситуацијама у овој дисертацији уважавани у највећој мери теоријски прилази и аналитички поступци модела који је предложила Сања Радиновић [Радиновић, 2011].

По различитим питањима шире теорије уметности консултована су у највећој мери дела музиколога и других теоретичара уметности са Факултета музичке уметности и Универзитета уметности у Београду, највише Мирјане Веселиновић, Мишка Шуваковића, Соње Маринковић и Јелене Новак.

Основна општа и посебна (музиколошка) методолошка упутства преузимају се из књиге *Методологија научноистраживачког рада у музикологији* Соње Маринковић, из 2008. године [Маринковић, 2008], као и из већ класичног приручника Мидхада Шамића *Како настаје научно дјело* – коришћено је издање из 2003. године [Šamić, 2003].

Кад је реч о литератури везаној за аналитички узорак овог рада, Мокрањчеве руковети, у припреми овог рада прочитана је практично сва – то је било могуће, јер је она дефакто сва и објављена у блиском окружењу аутора овог рада.

Највећи утицај на сам рад имао је већ релативно стари текст Властимира Перичића *Белешке о формалној структури руковети* из 1969. године, као и ранија истраживања и резултати самог аутора рада – нажалост, ови потоњи делимично су још необјављени (у рукопису су остала два већа теоретско-аналитичка текста: *Природа и усмерење фолклорних импулса у новијој српској а cappella хорској музици*, из 1987.

²⁰ У то време, на прелазу између шездесетих и седамдесетих година двадесетог века, још нису била доступна одговарајућа скрипта, па су коришћене, и тада и сада, забелешке аутора овог рада са предавања проф. Девића.

године, доступан у библиотеци Факултета музичке уметности у Београду [Nikolić, 1987], и *Трансформације изворних музичких облика народних песама у њиховим хорским обрадама*, из 2005. године [Николић, 2005]).

Нотни материјал аналитичког узорка овог рада преузет је из два издања *Руковети* Стевана Стојановића Мокрањца, *Просветиног* из 1957. године и заједничког *Ноте* и *Завода за уибенике и наставна средства* из 1992. године. Остали нотни материјал везан за музичке анализе у овом раду махом потиче из каснијих свезака Мокрањчевих *Сабраних дела*, у којима је већ поменуто касније издање *Руковети* прва свеска.

Одређену улогу у овом раду имала су и разна друга консултована дела, из разних области науке и живота. У великом броју случајева она нису наведена у приложеном списку литературе, јер су, строго научно узев, нерелевантна, али су оставила траг у ауторовој личности – то се највише односи на тзв. математички начин мишљења (формиран током давнашњих недовршених студија математике), за који се овом аутору чини да у најмању руку није неспојив са гешталтним, и на улогу снова и бајки у креирању ауторовог личног психолошког поља опажања и мишљења

I.6. Методолошка основа рада

Теоријско-методолошка основа овог рада преузета је у највећој мери из *класичне гешталтне теорије*, коју и какву су у првим деценијама двадесетог века поставили психолози тзв. Берлинске гешталтистичке школе,²¹ као и на доступним њеним каснијим теоријским изданцима и деривативним теоријама, независно од тога да ли оне на везу са „гешталтизмом“ указују експлицитно.

Сама гешталтна теорија је са своје стране још дубље утемељена у филозофско-психолошкој *феноменологији*, првенствено у оној Хусерловој, *дескриптивној*²² – у њеној доминантно епистемолошкој усмерености, која стреми ка недосегнутим па и недосеживим најдубљим коренима сазнања, као и у њеном посебном, базично интроспективном методу, који прихвата и кружне описне дефиниције као подлогу за

²¹ Међу њима најзапаженији је рад и допринос тројице: Макса Вертхајмера, Волфганга Келера и Курта Кофке.

²² Гешталтна теорија је вероватно најзначајнији реализовани вид тзв. „превазилажења феноменолошког описа“ [cf. Radonjić, 1981: 87-88; 198-208].

пробој непосредних интуитивних увида у анализирани феномен.²³ Одређени методички поступци у овом раду биће – кад се за то укаже потреба, а суштински без теоријско-методолошких „заstraђења“ – ослоњени директно на феноменологију, односно биће преузимани из неке од релативно многобројних варијаната њеног дескриптивног феноменолошког метода.²⁴

Гешталтна теорија показује истовремено јаку везу и са теоријом еволуције, као теоријом крајње провере делатне праксе и њеног смисла у свету живих бића: сви постулати гешталтне теорије, показује се, имају своје еколошко-еволуционо утемељење и усмерење. Поједине идеје, па, у ограниченој мери, и методолошка утемељења актуелног рада имаће своје крајње исходиште у овој базичној теорији.

За истраживања и њихове циљеве у овом раду од великог су значаја и могућности повезивања гешталтне теорије са теоријама и моделима когнитивне обраде информација. Она, показале се, омогућују делимично попуњавање уочених теоријско-методолошких празнина гешталтне теорије и проверу на еквивалентним нивоима, посебно по питањима карактеристика обрадних и меморијских нивоа – њихових и модалитета повезивања – као и менталног представљања, обраде насталих представа и начина појаве завршних резултата у свести.

Незанемарљиви делови овог рада темеље се и у већ познатим и, у конкретним применама, лако препознатљивим стандардним, „школским“ теоријама и њиховим мање или више прихваћеним и одомаћеним методима и резултатима, посебно онима из области анализе музике и књижевности. Ипак, у свим случајевима у којима се могло наслутити да се вредности тих теорија и резултата могу макар делимично друкчије тумачити из угла гешталтне теорије, они су подвргавани и таквом теоријском скенирању и, по потреби, превредновавању. Због релативне несистематичности оваквог приступа (која има превасходно прагматско оправдање), поменуте акције биће описане у овом раду на местима где је њихова примена имала конкретан повод и реализацију.

Најзад, по потреби и по осећају аутора овог текста за том потребом, свему овом се додају повремено и неке, на феноменолошкој аутоинтроспекцији засноване хипотезе

²³ Своје феноменолошко порекло гешталт теорија истиче сасвим експлицитно: „Теорија гешталта је решена да продре у сам проблем [односа науке и живота] увидом у темељне претпоставке науке.“ [Wertheimer, 1924: 2]. То је практично цитат важног дела базичног манифеста Хусерлове *дескриптивне феноменологије*.

²⁴ Шири приказ феноменологије, као теорије и метода, аутор овог рада је сачинио као посебан истраживачки извештај – његов рукопис налази се код аутора.

или у сопственој педагошкој и диригентској пракси проверене тезе у вези са гешталтном теоријом и темама које она покреће, посебно кад је реч о њеној директној примени на изабрани аналитички узорак – руковети Стевана Стојановића Мокрањца.

I.7. Методи истраживања

Примарни метод који се користи у аналитичком делу овог рада је онај из наслова рада: гешталтни.

Гешталтни аналитички метод дефинише се и искушава овде у два различита вида, односно значења:

а. као комбиновани аналитичко-синтетички и дедуктивни метод, са аксиоматским утемељењем у гешталтној теорији и њеним поставкама;

б. као специфичан (гешталтни) начин решавања проблема, кроз процедуре тзв. *продуктивног мишљења*. То у основи подразумева специфичну реорганизацију структуре целине истраживаног феномена: издвајање и прегруписавање његових делова по законима (принципима) постављенима у гешталтној теорији, у циљу његовог превођења у што једноставнију и директније препознатљиву *гешталтну форму* (*гешталт*), просту или сложену, којој, у најмању руку, структурно-формално интендира и на коју се у процесу својеврсне *гешталтне редукције* може свести.²⁵

Основни проблем функционисања гешталтног метода као дедуктивног произлази из чињенице да *гешталтни принципи*, као пропозиционалне базе целе гешталтне теорије, нису доведени консеквентно до таквог квалитета и нивоа укупне организације система да би могли да творе затворени аксиоматски систем – штавише, постоји доста индиција да је систем који они чине непотпун, као и да неки *принципи-аксиоми* нису међусобно независни. Посебан проблем представља већ истакнута па и делимично разрађена чињеница да *гешталтни принципи* могу доћи у конфликт, што значи да су они и делимично противречни.

Овај последњи проблем се решава у раду тако што се систем *гешталтних принципа* преводи даљим разлагањем у нешто сложенији аксиоматски систем, у коме се свака аксиома дефинише у односу на свој непротивречни домен – из практичних разлога, овакав систем аксиома у овом раду није изложен у форми коначног низа

²⁵ Феноменолошки гледано, ова редукција одговара суштински оној која се у дескриптивној феноменологији означава као *ејдетска*.

исказа, већ се према потреби изводи до степена спецификације, односно детаљисања примереног конкретној аналитичкој ситуацији.

Непотпуност апострофираног аксиоматског система надомешћује се у овом раду на два основна начина:

а. У случајевима насталих малих системских „прекида“ прибегава се интерполацији или, ређе, екстраполацији, по основу локално доминантног системског дејства – то је у извесном складу са основним гешталтним принципима *заокружења* (интерполација) или *доброг наставка* (екстраполација), чије се дејство може сматрати важећим и изван опажајних оквира, ако се систем мишљења намерно не супротставља систему опажања (перцепције).

б. У случајевима већих системских прекида, где се вероватноћа успешности интерполација или екстраполација значајније смањује, примењује се базичнији, *дескриптивни феноменолошки метод*. Он се примењује као *аутоинтроспекција* аутора овог рада тамо где се може претпоставити да је „самоиспитаник“ довољно конкретно квалификован на основу свог практичног искуства и да је, истовремено, довољно самодисциплинован да оствари потребну феноменолошку редукцију; у другим, нешто ређим ситуацијама, феноменолошко истраживање примењено је на другим особама, методом (феноменолошког) интервјуа и/или групне дискусије.

Кад је реч о третману гешталтног метода као система *продуктивног мишљења*, главни проблем је била непотпуност, односно незаокруженост гешталтне теорије, посебно у вези са дефинисањем *гешталтних примитива* и *базичних гешталта*²⁶ и алгорита његових препознавања и издвајања. Излазак у шире оквире когнитивизма, начињен у делу рада који се односи на теоријско-методолошку основу, довео је до резултата који се може сматрати довољно добрим да попуни празнине у актуелној верзији гешталтне теорије и омогући пуну практичну примену гешталтне методологије *продуктивног мишљења*.

Усмерење примене гешталтног метода у централном, аналитичком делу рада на домене *микро-* и *макро-временске скале* отвара потребу употребе других метода за анализе унутар тзв. *мезо-временског домена*. За потребе овог рада, показало се,

²⁶ Наговестимо да ова два термина немају исто значење, премда у овом контексту могу да одиграју исту улогу – стварање базе за отпочињање гешталтног процеса. *Гешталтни примитиви* су елементи *базичних гешталта* – ови други имају своју гешталтно релевантну, заокружену форму и представљају својеврсне *ентитете*, док су први незатворени фрагменти који служе да би могли да се формирају ови други. Суштински аспект ове разлике биће објашњен у ширем приказу гешталтне теорије.

углавном је довољно добро и употребљиво коришћење одговарајућих стандардних школских метода. Само повремено, када неки њихови резултати покажу изразито неслагање са оквирним аналитичким очекивањима, биће примењени и неки алтернативни методи – то се углавном односи на увршћивање у рад специфичних аналитичких метода етномузикологије при анализама фолклорних цитата [cf. Радиновић, 2011]

Најзад, специфичности статуса гешталтне теорије у корпусу савремене науке, прецизније: њен крајње различит третман у различитим теоријским приступима истим или сличним истраживањима, условили су и примену специфичног метода прикупљања података о овој теорији из доступне литературе. Он се може поредити са правим феноменолошким, с обзиром на то да се нека врста истине о томе шта гешталтна теорија јесте, шта је у њој вредно, а шта и колико превазиђено, морала утврђивати дуготрајним непристрасним укрштањем, упоређивањем и редукцијом извештаја из врло различитих извора, од којих они примарни више нису били најважнији!? Постоји прилична вероватноћа да је то метод будућности на овом плану, јер је све мање дуготрајних истина и све више њихових замагљивања – а интернет је ту да читав такав систем ипак не постане превише бесмислен и неупотребљив.

I.8. Очекивани резултати истраживања

Гешталтна теорија данас је више теоријско-методолошки концепт у поновном буђењу и реконструкцији, него што (већ) представља заокружен и комплетиран научни систем. Иако у свом садашњем новом животу нагиње експерименталним, пре свега неурофизиолошким когнитивним испитивањима и прибављањима доказа за своје почетне и новооткривене тезе и законе, у њеној двојној природи доминира, чини се, још увек феноменолошко утемељење и на њему дефинисани принципи и ставови. Како су они, по природи феноменолошке методе, превасходно квалитативни, тј. диференцијација међу анализираним феноменима, односно њиховим деловима почива на дисконтинуалној лествици статистички значајних (релевантних) разлика, они не могу бити примењени у истраживањима која захтевају квантитативну прецизност као пресудну за очекиване резултате и закључке. Из тих разлога, гешталтна теорија и гешталтни аналитички метод у општем случају могу се користити првенствено за испитивање оних области живота и његових феномена у којима се тзв. објективна

наука додирује са филозофијом, пре свега у трагању за питањима најдубљег утемељења и смисла.

У посебним случајевима, у којима су, захваљујући неким другим и друкчије заснованим резултатима, већ дефинисани на задовољавајући начин неки важни резултати, односно постулати, гешталтна теорија и методологија могу бити од несумњиве и знатне помоћи у потребним даљим разјашњењима, чак и grubим квантитативним разграничењима. Уз предвиђену помоћ неких достигнућа когнитивне теорије, могу се досећи и резултати који се сасвим приближавају крајњим циљевима истраживања у овом раду.

Примењена на описани начин на аналитички узорак овог рада, Мокрањчеве руковети, гешталтна теорија, показале се, може да пружи одговоре на питања базичног смисла ових композиција као целина, као и њихових саставних делова првог нижег хијерархијског реда – ставова-песама. Са малопре поменутиим когнитивистичким додатком она то може – уз одређени опрез, односно потребу додатног испитивања и проверавања – да учини и на нижим структурно-формалним нивоима, све до оних јединичних, формалних „молекула“.

Посебна структура руковети омогућава давање поменутих одговора без већих дилема, ако се питања нижих нивоа форме на структурном плану постулирају као већ решена, што се, чини се, може предложити као прихватљива апроксимација. Без ове претпоставке, остају недоумице око тачног разграничења и тумачења онога што се може означити као домен *временске мезо-скеале* – мотива, фраза и њихових текстуалних еквивалената.

Од посебне вредности су колатералне добити овог истраживања. Наиме, да би се добили поменути резултати при анализама Мокрањчевих руковети, потребно је, на основу гешталтне теорије, дефинисати опште законитости перцепције вокалних музичких дела – то значи да ће нађене законитости бити опште употребљиве при анализи вокалне музике. Како ће се, притом, показати да се они најпре успостављају на нивоу саставних медија, текста и музике, њихова важност може се проширити и ван контекста вокалне музике – на музичка дела уопште и вербалне текстове свих врста. Музичка теорија, а и теоријски домен књижевне аналитике, добиће дуго тражено најдубље утемељење и моћи ће да се окрену у будућности другим, вишим, метафоричним и иним деловањима музике и текста, одвојеним или заједничким.

II. ГЕШТАЛТНА ТЕОРИЈА

II.1. Утемељења

Гешталтна теорија је најзначајнија феноменолошки заснована психолошка и, шире, психофизиолошка општа теорија организације и функционисања опажања и њиме управљаних виших форми менталних активности.²⁷ Комбинујући примену дескриптивног феноменолошког (психолошког) метода са методом експеримента, гешталтна теорија је своје разумевање наведеног сложеног и животно екстремно важног феномена исказала формулисањем сета закона (*принципа*) организације опажања (перцепције), заснивањем његовог базичног модела (конструкта) као *опажајног* (перцептивног) *поља*, и давањем низа методолошких упутстава о начинима мишљења, учења и решавања односних проблема.²⁸

Класична концепција гешталтне теорије поставља и развија своју специфичну, гешталтну епистемологију и изводи своје истраживачке праксе у оквирима „експерименталне феноменологије“. Она се, начелно, залаже за описе свесних искустава у оквирима јединица (конституената) које људи природно опажају²⁹, радије но у онима који су артифицијелно наметнути стандардним научним методима. Последишно, њени методи и на њима засновани резултати су првенствено квалитативни, релациони [cf. Wagemans et al., 2012/I: 5-6]. У даљем тексту овог рада све дирекције ка „класичној теорији гешталта“ односиће се на овај базични концепт.

Новији, посебно савремени доприноси гешталтној теорији произашли су у највећој мери из истраживања изведених у оквиру широког и релативно хетерогеног (још увек недовољно интегрисаног) скупа когнитивних наука. Њихова истраживања иду углавном у два правца: ка проналажењу неурофизиолошких основа гешталтног функционисања нашег укупног менталног апарата и ка налажењу квантификатора и алгоритама исказивања и даљег испитивања гешталтних поставки у дигитално утемељеном свету рачунара (компјутера). Иако су бар нека од њих потенцијално значајна, она нису довела до формирања једне шире конзистентне теоријске платформе

²⁷ У свом укупном досадашњем деловању и развоју, гешталтна теорија је проширила свој домен и на меморију, мишљење, емоције, естетику итд. [cf. Wagemans et al., 2012/I: 7]

²⁸ Ово је уједно и редослед којим ће најважније одлике гешталтне теорије бити представљене у овом поглављу.

²⁹ Многи аспекти гешталтне теорије применљиви су и на друге животињске врсте, превасходно оне више, ближе човеку на еволуционој лествици (стаблу). Из практичних разлога, у овом раду ће се и у таквим случајевима говорити ипак само о ситуацији са човеком и његовом врстом, сем ако не постоји изузетно јак мотив да се одговарајућа излагања прошире.

на основу које би гешталтна теорија и проблеми у њој покренути могли да се већ сада истражују и проверавају преваходно квантитативним методима тзв. објективних наука. Због тога, а и из неких додатних прагматских разлога – недоступност значајног дела релевантне литературе из ове области, недовољна обученост аутора овог рада у неким подручјима (посебно онима из новијих математичких дисциплина), као и немогућности спровођења одговарајућег практичног „лабораторијског“ испитивања – овај рад се само узгредно ослања и обазире на квантитативну страну свих поменутих истраживања и концентрише се на оне резултате поменутих научних резултата који уносе ново светло или, евентуално, коригују и/или спецификују квалитативне принципе и законе класичне гешталтне теорије.

Новије квалитативне, феноменолошке синтезе сразмерно су ретке и углавном парцијалне. Међу њима, ширином и дубином свога захвата издвајају се и посебно место заузимају теоријске поставке Рудолфа Арнхајма, оријентисане формално на подручје уметности, али применљиве и на укупност нашег опажања и мишљења. Оне су уграђене у највећој могућој мери у теоријско-методолошку основу овог рада, посебно у вези са постављањем и коришћењем основног хипотетичког конструкта (модела) гешталтне теорије (и овог рада), *опажајног поља* – његових особина и потенцијала практичног коришћења у анализама, пре свега уметничких дела.

Гешталтна теорија неке своје важне основне поставке преузима директно из феноменологије:

а. Феноменализам, који се овде исказује као фокусирање на истраживање опажања (и других, виших форми менталних активности) у контексту усмерености ка свету „ствари за нас“, без обзира на објективни статус кореспондентног света „ствари по себи“.³⁰

б. Интенционалност, која се схвата као кључна конституишућа сила опажања (и мишљења). Она „производи“ опажајне (и мисаоне) категорије и конституише феномене као интенционалне објекте и примарне јединице менталног живота и – кључно! – као носиоце базичних, априорних смислености (значења, смислова).

³⁰ Ипак, треба рећи још једном да гешталтна теорија тежи сталном поређењу својих поставки и резултата са онима које утврђују експерименти тзв. објективних наука, за разлику од Хусерлове дескриптивне феноменологије, која сва питања о устројству објективног света „ставља у заграду“, односно подвргава тзв. феноменолошкој редукцији. Лако се показује да ова методолошка разлика потиче из разлике у основним циљевима двеју наука.

в. *Холизам*, који се усваја као нужност целовитог погледа на феноменски свет и исто таквог приступа његовом истраживању.

г. *Интроспекцију*, односно *интроспективни метод*, као битан или у најмању руку важан (почетни) део укупног гешталтног метода.

д. *Интерсубјективност*, тј. претпоставку нужног постојања битног степена сагласности у погледу сродности структура и значења субјективних унутрашњих феноменалних светова, као начин да се превазиђе солипсизам и да се обезбеди *универзалност* резултата њиховог истраживања.

Сви наведени основни теоријски ставови налазе своје „овоземаљско“ оправдање у еколошко-еволуционистичким притисцима, које намеће природа – у неопходности борбе за опстанак врсте, као највишем до сада конституисаном смислу постојања живог света, и у нужности превазилажења ограничености моћи смртних јединки (субјеката), које ту борбу морају да воде као карике ланца одржања дуговечности, чак бесмртности врсте. Притом, од посебног значаја за разумевање основних идеја и поставки (и) гешталтне теорије управо јесте *интенционалност*, као начин да коначна јединка (субјект) разуме просторну и временску (претпостављену) бесконачност и избори се са равнодушношћу и несмисленошћу општих закона објективног света у коме живи (и бори се). Принцип *холизма* додаје томе еколошки закон опште зависности свих елемената природног окружења.³¹

II.2. Основне поставке и дефиниције

Као темељну премису своје теорије гешталтисти постављају став који је њихова интерпретација, односно допуна феноменолошког *холизма*: „Целина је више од збира својих делова“³², или, тачније, „Целина /онога што опажамо/ је нешто друго од збира својих делова, јер је сумирање процедура која не даје смисао, док је однос целина-део смислен.“ [Koffka у: Wagemans et al., 2012/II: 3]³³ То „нешто друго“ представља посебан квалитет (одређених) целина, који је означен као *гешталт-квалитет* (*гешталтни*

³¹ Циркуларност која се овде назире, потиче из чињенице да је закон еволуције утемељен у феноменологији, која циркуларне дефиниције не само да дозвољава, већ на њима и почива. Ова два закона, односно погледа на свет заправо и творе својеврсни базични научни и филозофски *циркулус*.

³² Ипак, делови су основа (фундамент) целине, а функционалне релације међу њима одређују шта ће се појавити као целина а шта као делови (реципрочна зависност) – о томе ће бити још речи, нешто касније.

³³ Арнхајм даје и супротно усмерени исказ истог принципа: „...дељење /опажене/ целине на делове увек је кривотворење целине“ [cf. Versteegen, 2005: 120]

квалитет).³⁴ Он „постоји упоредо или изнад независних конституената са којима је повезан“. [Wagemans et al., 2012/II: 3], а целине које га поседују се означавају као *гешталти* (тј. оне јесу *гешталти*).³⁵

Гешталти су базичне (фундаменталне, основне) форме опажања и на њему заснованог мишљења, које су, сходно својој описаној природи, носиоци базичног (директног, непосредованог, интуитивног) значења, односно смисла опаженог објекта (феномена). Они се структурно конституишу у нашем опажању (перцепцији), преобликовањем базичних чулних сензација (осета), а добијају своју форму, као завршни психолошки корелат те структуре, у нашој свести.³⁶

Иза истакнутог основног става гешталтне теорије може се назрети идеја (за коју неки аутори сматрају да је за ову теорију и кључна) да „*гешталт* као образац носи у себи имплицитно идеју предвидљивости“, односно да „појаве (одређених) делова целине могу изазвати у опажању представу целог њеног обрасца“. Откривање образаца у улазним чулним импулсима (заправо у њима изазваним осетима) даје могућност вишим нивоима менталне обраде да на основу њих конструишу сажете релативно сталне њихове (ре)презентације, којима доминира препознати образац, односно законитост. Он ће се активирати увек када се сложај чулних импулса и њихових одраза у нервном систему довољно приближи целини постојећег обрасца, не чекајући коначан исход целокупног процеса опажања. На тај начин, мозак (као центар управљања целокупног понашања неког организма) добија могућност релативно тачног и успешног командовања са неупоредиво мањим ангажовањем скупоцене *централне* (*дуготрајне*) *меморије* и, нарочито, са повећаном брзином доношења важних одлука на основу предвиђања, „објашњења унапред“ будућих догађаја наговештених тим обрасцем. Губици изазвани грешкама због несавршености таквог система у односу на објективни свет природе, односно због пребрзог паушалног препознавања и закључивања, толерантни су у еколошко-еволуционом контексту (у крајњој линији: на

³⁴ Вертхајмер, парафразирајући Еренфелсово прво откриће гешталтног квалитета (*фи феномена*) антиципира став да је *гешталт-квалитет* заправо посебан *квалитет форме* (*form-quality*). [Wertheimer, 1924: 3]

³⁵ „Гешталти су тренуци (моменти) које ми управо видимо или чујемо у датој прилици. Хусерл назива те 'гешталтно квалитетне (особене) тренутке јединства' ['Gestalt qualities moments of unity']“ *фигуралним моментима*, а по Мајнонгу [Alexius Meinong] они су *нађени садржају*.“ [cf. Utraiainen, 2005: 40]

³⁶ „Форма, смисао и вредност се не могу посматрати као одвојени или независни ентитети.“ [Rosenthal, 2002: 2]

нивоу дуготрајне, вишегенерацијске историје врсте), јер су значајно мањи у односу на потенцијалне добитке [cf. Denham et Winkler, 2014: 1-4].

Овакав квалитет, односно закон функционисања опажања (и њиме индукованих виших сфера менталне обраде) почива на старим и дубоким а лако уочљивим еколошко-еволуционим темељима. Наиме, размена информација, односно комуникација са околином један је од кључних фактора преживљавања сваке јединке и опстанка њене врсте у живом свету, јер се тим путем остварују два основна предуслова за то, односно два стална животна циља: сигурније и лакше налажење животно важних ресурса (вода, храна, партнери за заједнички живот и размножавање) и избегавање опасности. Пресудни садржаји свих информација из спољашње (а и унутрашње) средине односе се на природу и намере у блиској будућности њихових извора („произвођача“). Брзина и економичност такве комуникације, односно размене информација и способност њиховог разумевања и предвиђања, квалитети су који онима што их поседују дају предност у свакодневном животу и борби за опстанак. У том контексту, наведени *основни геисталтни принцип (закон)* сажето, премда имплицитно, дефинише еколошку (под еволутивним притиском насталу) економичност и ефикасност опажајног система.

На нивоу практичних стандардних ситуација и резултата, наведени *основни геисталтни принцип* се показао нарочито еколошко-еволуционо корисним када је реч о опажању кретања, као феномена животне средине од највеће важности за опстанак појединца, посредно и врсте. Захваљујући тако постављеном устројству опажања, континуално кретање покретних објеката у тродимензионалном (просторном) свету, састављено од потенцијално бесконачног броја бесконачно дељивих корака,³⁷ детектује се на основу дискретног низа ограниченог броја дводимензионалних пројекција тог кретања, као његове својеврсне сажете представе; у општем случају: кретање у n -димензионалном простору могуће је детектовати у опажајном систему са једном димензијом мање, $n - 1$. То је, међу осталим последицама, произвело тзв. *фи-феномен* – могућност да се под одређеним околностима кретање опажајно констатује и тамо где се из неких разлога његов континуитет заправо не може пратити непосредно или га чак и није било – али и могућност да се у статичним сликама света препознају тенденције кретања, односно „замрзнуте“ силе, као примарни фактори разумевања, односно смисла тих формално статичних ситуација (слика).

³⁷ Зенонова апорија о Ахилу и корњачи!

II.3. Еколошко-еволуциони смисао успостављања гешталтне организације нашег опажања и мишљења

Класична гешталтна теорија постулира (односно феноменолошки утврђује) важење *опитних принципа организације* у свим чулним модалитетима.

Овакав став утемељује се у функционалној структури укупног менталног система: Енергетски импулси које емитују процеси из окружења (код одређених чула и из унутрашњег света субјекта)³⁸ обликовани су на начин који је нашој свести недоступан директно. Иако носе и за нас животно важне информације, ови импулси у свом изворном, природном реду немају никакав априорни смисао за нас, а да би се њихов несагледив, практично бесконачан број обрадио на неки начин који би нам био схватљив и тиме користан, био би потребан несагледиво велики ментални апарат.³⁹

Под еволутивним притиском, људска врста (и многе њој блиске врсте) развила је ингениозни економични систем прераде изворних импулса. Прва етапа процеса превођења за нас нејасно уређених и непознатљивих физичких импулса у сигнале оперативно „разумљиве“ нашем опажању спроводи се у чулима. Она су се диференцирала према природи импулса из природе које трансформише у подобне „акционе потенцијале“ и тиме су стекла могућност да се економично развију и високо специјализују до потребног степена корисности (као и да створе базу за даље специјализовано и економично устројство менталног система).

Еколошко-еволуциони смисао „конструкције“ чула вида, као у много чему најважнијег чула, јесте искоришћавање најефикаснијег модуса комуникације са уобичајеним, стандардним животним окружењем – оног које нам шаље светлост, преламајући се у контакту са спољашњим природним процесима/објектима на специфичне и за наш ментални апарат операбилне начине. Озбиљно ограничење овог система јесте његова неупотребљивост ноћу и у другим животним околностима у којима нема светлосних извора, као и у свим ситуацијама када је испитивани процес, односно објекат скривен од директног погледа. То је највероватније и главни разлог

³⁸ Оно што сматрамо објектима су заправо спори процеси, које као такве не опажамо, јер су испод прага осетљивости наших чула. Они шаљу информације о себи посредством опажајно релевантних процеса у којима учествују.

³⁹ У наведеном објашњењу недостаје класично гешталтистичко тумачење да се енергија обликује (у) таласима [cf. Keeler, 1985: 119-121]. Компликације новијих физичких теорија, које дају различите моделе обликовања физичког света, а о којима аутор овог рада нема ни довољно информација ни довољно стручности за адекватно разумевање и тумачење, учиниле су овде погоднијим повратак на феноменолошко „стављање у заграду“ овде релевантних знања и веровања која се односе на спољашњи свет.

развоја другог по важности модуса комуникације, аудитивног, и његовог чула слуха – он, под одређеним а у животу довољно честим околностима, обезбеђује контакт и информације везане за постојање и деловање и скривених процеса и објеката који их узрокују, односно у њима учествују. Важну допунску улогу имају и друга чула, спољашња и унутрашња.⁴⁰

У чулима се спроводи прва тријажа импулса/информација, но она је ограничене дискриминативности, тако да су преведени импулси, иако уређенији у односу на улазно стање (као и њихови први одрази у менталном апарату, осети) и даље за нас међусобно независни, неповезани и неорганизовани и, као такви, не изазивају директне асоцијације на физичке процесе (објекте) од који долазе.

У таквом низу, опажање, које представља следећу битну етапу процеса комуникације човека са светом, заправо је својеврсна магична кутија, којој је намењена улога реконструкције изгубљених „аспеката физичких ситуација“, но која заправо те аспекте поново изграђује у складу са својим потребама. [cf. Keler, 1985: 119-121]⁴¹ Због тога је опажање морало да нађе начине да (у условима енергетско-структуралног сиромаштва човековог организма) економично а истовремено довољно ефикасно – што значи са прихватљивом вероватноћом тачности, односно адекватности – реконструише и оне особине перципираних објеката/процеса које се нису могле директно спознати. У визуелној сфери то су, рецимо, дубина и кретање, у аудитивној сфери просторна позиција и промене у стању и позицији објеката, односно процеса, и тако даље.

„Класици гешталтизма“ сматрали су да је оваква објективација утемељена у законима физике, док новија схватања иду у правцу њеног тумачења као *хеуристике*, стечене у процесима еволуције и учења. [cf. Denham et Winkler, 2014: 3] Ово друго тумачење појачава вредност претпоставке, која – мање или више латентно – провејава кроз читаву гешталтну теорију: да је свест, као завршна тачка пута свих информација (о неком процесу, односно објекту), која конституише њихов (удружени) смисао, место на коме се поново успоставља ред за који се може претпоставити да постоји у

⁴⁰ Наведена два система комуникације човека са околним светом, визуелни и аудитивни, далеко су најважнији за његов опстанак, а у контексту усмерености истраживања у овом раду и једини од интереса, па ће аналогни прикази својстава и функција осталих чула овде изостати.

⁴¹ Те потребе, с друге стране, производе крајњу инстанцу овде анализираног комуникационог процеса: разумевање, односно смисао процеса/објеката, као базу за даље поступање, односно акцију.

објективном свету – у коме су сви елементи дати у једнаким или бар упоредивим модусима постојања и где су закони њиховог уређења општеважећи.⁴²

II.4. Конституисање гешталтâ

Гешталтни квалитети (и закони који уређују њихово настајање у опажајном систему) могу се формирати у опажању како статичних (тренутних) стања, тако и процеса.

Просторни, нетемпорални гешталти конституишу се у опажању статичних стања, на основу елемената који су у опажају дати сви одједном (комплетно). Ово конституисање се обавља непосредно (директно).⁴³

Временски, темпорални гешталти настају гешталтним обједињавањем опажајних елемената (делова) који су јасно (одређено, приметно) раздвојени у времену а који се појављују сукцесивно у *опажајном пољу*. Њихово обједињавање се врши посредством меморијских представа (слика) [Utriainen, 2005: 41].

Показаће се да нема суштинске разлике у третману и разумевању већине конститутивних особина *темпоралних* и *нетемпоралних гешталтâ*: сваки процесуални (временски) гешталт се може третирати као структурно аналоган са неким просторним обликом [Utriainen, 2005: 40-41].⁴⁴ Ипак, *темпорални гешталти* имају бар две важне специфичности.

Прва од њих произлази из физичког закона да на све физичке макропроцесе – а такви су они који продукују *гешталте* – делује *стрела времена*, чије се дејство не губи (бар не сасвим) ни у памћењу, односно завршном опажају; о томе ће бити још речи у каснијем излагању [cf. Келер, 1985: 112-113; Godøy, 2014: 9-10].

Друга специфичност је последица чињенице да се *темпорални гешталти* формирају на основу памћења, а битан конститутивни део сваког памћења је заборављање. Конституисање *темпоралних гешталта* изводи се, тако, у нашој меморији најчешће на основу непотпуних и несигурних података, што резултира и неким њиховим посебним одликама и, последично, донекле посебном методологијом

⁴² Треба нагласити да овај став не претпоставља нужно изотропију тог система – о томе више у вези са разматрањима основног гешталтног модела – поља.

⁴³ Овде се говори о самом „макро“ опажају, а не о одговарајућем акту опажања – овај други је, како ће се показати, заправо динамичан, „микротемпоралан“.

⁴⁴ „Просторна и временска сложеност треба да се третирају не као одвојене групе феномена, повезане са различитим способностима ума, него радије као случајеви (примери) једне исте класе, у коју су умешани ментални процеси исте врсте...“ [cf. Utriainen, 2005: 40-41].

њиховог истраживања – више о томе биће речи касније у овом тексту, у контексту приказа тзв. *микрогенезе*.

Класична гешталтна теорија је изричита у ставу да *гешталтни квалитети*, односно гешталти, не настају било каквим „сумативним рачуном“ чулних елемената (укључујући ту и онај између њихових претходно опажених релација), као ни посредством било каквих виших менталних операција „наметнутих чулним елементима за производњу јединства“. Уместо тога, “ми директно и непосредно опажамо *гешталте*: интегрисане, структуриране целине својстава, које нису изведене из његових појединих делова или њиховог простог збира и унутар којих су саставни делови у динамичним међусобним односима, тако да се специфичне функције и својства делова могу дефинисати само у односу на целину“⁴⁵ [Wagemans et al., 2012/II: 3-4; cf. Wertheimer, 1924: 3].⁴⁶

Гешталт-квалитет се најчешће користи као општи термин којим се означавају различити скупови оних особина једног опаженог предмета или процеса које се појављују у нашем опажању тек у контексту целине. Те особине се означавају као *појавне особине* (енгл. *emergent features*), односно *конфигурална својства*, а њихов број дефинише степен строгости одговарајућег *гешталт-квалитета*, односно „израњајућег“ *гешталта*.

Показује се да *појавне особине* (*конфигурална својства*) нису само последица почетног распореда јединичних опажајних целина (делова, „тачака“)⁴⁷, већ се могу и усложњавати као функције опажања појединих *појавних особина* (*конфигуралних својстава*) у перцептивним подструктурама, на нивоима хијерархијски нижим од укупне посматране целине (опажајним „ситагмама“, „одсецима“ и сл.). У том процесу усложњавања (који захтева и извесно време за своје одвијање, ма како кратко оно било), *гешталт-квалитет* крајње опсервиране целине може да настане на било ком нивоу. Сложај *појавних особина* (*конфигуралних својстава*) који први изазове настанак гешталт-квалитета одређене сложене целине је, према томе, *основни* (*базични*). Остале, касније регистроване *појавне особине* (*конфигурална својства*) придружују му се

⁴⁵ Из оваквог односа произашли *гешталт-квалитет* се дефинише као „карактеристика која је непосредно дата, заједно са елементарним сензацијама (осећајима) који служе као њен основ, као карактеристика која зависи од својих конституената али их надроста. Често је целина спозната и пре но што су делови дошли до свести.“ [Wagemans et al., 2012/I: 4]

⁴⁶ Новија истраживања на овом плану кориговаће делимично овакво тумачење *хололизма* – о томе ће бити речи нешто касније.

⁴⁷ У овом тренутку се занемарује питање природе тих јединичних опажајних целина („тачака“, микроцелина) – о томе и проблемима с тим у вези биће речи касније у овом поглављу.

(„признаје“ им се одговарајући статус), али нису неопходне (редундантне су) – оне су нека врста метафоричних преградних зидова у укупној конструкцији одређеног *геишталтног квалитета*, односно *геишталта* [Wagemans et al., 2012/II: 5-7].

Из претходног разматрања произлази да геишталти могу бити *прости* (недељиви, јединични) или *сложени* (дељиви). Та чињеница отвара проблем усмерености тока опажајног процеса у *сложеним геишталтима* (који су у свакодневном животу далеко најчешћи). Класична геишталтна теорија преферира примат глобалног над локалним, односно смер геишталтне анализе и појаве перцепата поставља од глобалног, који настаје први, ка локалном, који настају касније. Касније теорије, међутим, ову предност релативизују и доводе у однос према одређеним квалитетима контекста, односно, утврђују да постоје „различите врсте целина, са различитим врстама делова и односа између делова и целине“, односно да „глобална предност карактерише смер процесуирања неких /одређених/ целина, не и других“ [cf. Wagemans et al., 2012/II: 9].

Сложенија разматрања, која укључују и неке друге сродне теоријске приступе, првенствено оне из шире когнитивне психологије, утврдила су низ околности које дају потпуније одређење по актуелном питању. Тако се као један од најважнијих закључака (теоријски и оперативно) истиче да глобална или локална предност зависи битно од тога да ли опажајна разграничења на свим нивоима укључују *холистичка* (*конфигурална, појавна*) својства или она *базична* (чија појава не зависи од односне целине): *конфигурална својства* целина нижег ранга значајно умањују предност глобалног увида у квалитет целине у односу на ситуацију у којој су својства целина нижег ранга *базична*.

Други важан закључак је да постоји разлика у смеру опажајног процеса у зависности од места у менталном систему у коме започиње процес опажања (који може бити зависан и од пажње, односно мотивације): процеси који су несвесни, управљани базичним дејствима стимулуса, иду узлазно, од компонената ка целинама (конфигурацијама, *геишталтима*), док они свесни, пажњом управљани и „задатком вођени“ [„task-driven“] процеси полазе начелно од *конфигуралних (појавних) својстава* и силазе ка својствима компонената (делова), ако и онолико колико то захтева конкретни опажајни „задатак“.

Ипак, чини се да најновији резултати указују на чињеницу да завршни опажајни конструкт, *геишталт*, настаје у интеракцији виших и нижих менталних региона, у којој сам почетни смер кретања није пресудан [Wagemans et al., 2012/II: 7-12].

II.5. Гешталтни модел опажања и мишљења – основни принципи

На укупној наведеној фактичкој и теоријској бази, класична гешталтна теорија изграђује модел (хипотетички конструкт) опажајног и укупног менталног апарата као предструктурираног самоорганизованог физичко-психолошког система, који обрађује примљене информације из интеракције субјекта са светом по посебним, *гешталтним законима*, односно *принципима организације*.⁴⁸ Овај систем производи у свести *гешталт-квалитете*, као посебне и суштинске одлике, са значењским потенцијалима (способностима давања смисла), и *гешталте*, као мисаоно опредмећене резултате опажања (и њиме директно посредованих виших менталних процеса), односно њихове менталне представе.⁴⁹

Међу многобројним *принципима функционисања* опажајног система (називаним, понешто непрецизно, чак и нетачно, и *принципима организације*), гешталтна теорија истиче најчешће два као основне: *принцип једноставности* (минимума [енгл. *simplicity of minimum principle*]), *прегнантности* или *прегнанц-квалитета* [нем. *Prägnanz-qualität*]) и *принцип усмеравајуће тенденције* (наликости, кореспонденције у појави /форми/; (енгл. *likelihood principle*)

► *Принцип једноставности*

Принцип једноставности (минимума, *прегнантности*): опажајно поље и објекти у њему ће образовати најједноставнију и најсвеобухватнију (али и најпрегнантнију, што значи: најстабилнију [cf. Verstegen, 2005: 17]) структуру коју дозвољавају дате околности.⁵⁰ Граничне вредности таквих процеса представљају представно идеализоване, опажајно саморазумљиве структуре, односно форме (као њихове

⁴⁸ Ови закони су првобитно утврђени на основу феноменолошких испитивања. Како су овако добијени резултати подложнији субјективним алтерацијама описа и значења од оних добијених методама тзв. објективних наука, овакви гешталтни закони организације се радије означавају као *принципи* – како је то учињено у овом раду – или чак као *постулати*. Јана Утраинен указује чак на Голдштајново [Kurt Goldstein] разврставање истих поставки на *гешталтне законе* (*прегнанц или добра фигура* и *једноставност* /SIC!/ и *гешталтне теорије* (*сличност, добар наставак, близина, заједничка судбина* /смисленост/) [Utraiainen, 2005: 38].

⁴⁹ „Динамичне целине перципираног ентитета, интерактивне са његовом околином“ [Musek, 2009: 10]).

⁵⁰ Физикалне основе за постављање овог закона (*принципа*) гешталтна теорија налази у познатом Максвел-Планковом [James Clerk Maxwell, Max Planck] закону: сви процеси у физичким системима, препуштени сами себи, показују тенденцију да постигну максимални ниво стабилности (хомогености, једноставности, симетрије) са минималном потрошњом енергије у оквирима које дозвољавају актуелни (важећи) услови. Овакав гешталтни закон, односно став се може повезати директно и са теоријом еволуције, јер указује на еволуциони принцип економичности – са што мање утрошака енергије остварити неопходне животне активности и остварити животно важне циљеве [Wagemans et al., 2012/I: 6].

доживљајне корелате у свести) – *примарне гешталте*. Они се, по традицији, називају и *добрим гешталтима* или *гешталтним добрим формама*, па је и наведени принцип познат и под именима *принцип добре форме* или *принцип доброг гешталта*. При том су карактеристике које *гешталт* чине *добрим* („најбољим“, оптималним) следеће: истакнутост, упечатљивост, импресивност, фокусираност, пробојност, једноставност, сажетост, уређеност, избалансираност, обједињеност, кохерентност, регуларност и сл. – све одреда разумљиве првенствено као интуитивне базичне категорије феноменолошког описа, без прецизних квантификација, па и чврстих геометријско-тополошких одређења [cf. Todorovic, 2008/2011: 10-12].⁵¹

► *Принцип усмеравајуће тенденције*

Принцип усмеравајуће тенденције ([енгл. *likelihood principle*] *усмерења, тенденције, наликости, кореспонденције у појави /форми/*):⁵² опажања су структурирана тако да се усмеравају и прилагођавају најсличнијем примарном гешталту (*добрим гешталту, гешталтно доброј форми*) која израста из датих чулних (сензорних) информација⁵³ [Wagemans et al., 2012/II: 13]. Ако опажање није у стању да генерише такав најсличнији *примарни гешталт* или некакву опажајно релевантну комбинацију *примарних гешталта*, онда одговарајући објекат остаје на нивоу целине опажајно неструктуриран, те нема потребне услове да буде перципиран као *гешталт*. Према садашњем стању ствари, критеријуми за одређивање дозвољеног обима одступања од структура *примарних гешталта*, у оквиру којег се прилагођавање наведено у дефиницији може (опажајно) извести, још увек су примарно интуитивни, према

⁵¹ У феноменолошком контексту, *примарни гешталти* представљају *базичне опажајне априорне категорије*, а њихови описи су кораци на путу и у напору за откривањем њихових *есенција*.

⁵² У доступној литератури на српском, односно српскохрватском језику није нађено помињање овог принципа, па, следствено томе, ни ознака за њега. Наведени назив представља радни предлог превода термина аутора овог рада. Оно није дослован превод са енглеског језика изворне ознаке, јер би у супротном могло да дође до терминолошког преклапања са именом другог важног принципа гешталтне организације, *принципа сличности* – квалитативно незанемарљива језичка разлика у енглеском језику између речи *similarity* и *likelihood* нема, чини се, прецизну еквивалентну дистинкцију у одговарајућим речима нашег језика.

⁵³ Како је већ напоменуто, апострофирани други принцип не среће се у одговарајућим листама битних гешталтних принципа у другим консултованим референтним текстовима. Може се само претпоставити да је он у њима заправо већ уграђен у неке друге принципе, односно да се мисли да је он заправо изведен (изводив) из других принципа. Он би се као такав и у овде постављеном систему можда могао ослоњити на наведени први принцип (*принцип једноставности*), уколико би се у овоме на одговарајући начин проширила дефиниција на опажајне ситуације (далеко најчешће!) у којима структура, односно опажајна форма неког објекта не твори *примарни гешталт*. Алтернативно извођење из принципа који су у овом приказу прихваћени као хијерархијски нижи тражило би промену целокупног овде преузетог и прихваћеног теоријског устројства.

постоје напори да се они на неки начин одреде прецизније и квантификују [cf. Grachten et Arcos, 2004]. Такође, у доступној литератури није уочено објашњење на који начин се у опажајима раздвајају, односно различито опажају и евентуално даље третирају делови који се уклапају у одговарајући *геишталт* и они који од њега одступају.

Наведена два принципа су тесно повезана: *принцип једноставности* напосто не би имао нарочитог смисла без оног који му посредством *принципа усмеравајуће тенденције* придаје стална људска потреба и активност; с друге стране, *принцип усмеравајуће тенденције* не би могао да постоји без *принципа једноставности*, јер не би имао референтну тачку. Функционално-еволуционо „оправдање“ за уграђивање ова два принципа у генетичку основу менталног (опажајног) апарата врло је високог ранга: особине нашег опажајног апарата дефинисане наведеним принципима омогућују трајно једнако и упоредиво препознавање предмета и процеса стварности (преко детекције облика у простору и времену) и на тај начин чине нашу реактивну делатност смисленијом и ефикаснијом [cf. Wagemans et al., 2012/II: 14].⁵⁴

Постоје озбиљне референце и суштински разлози да се наведеном пару основних принципа дода и трећи:

► ***Принцип центрираности***

Принцип центрираности (моћи центра): сви опажени објекти имају свој *опажајни центар*, који омогућава успостављање (унутрашњег) баланса у опажају (*геишталту*) и тиме опажање објекта као *геишталта*.⁵⁵

Чини се, међутим, да је овај принцип, с једне стране, већ уграђен или га је могуће уградити у хијерархијски нижи принцип *симетрије* као „својства целина“, док је, с друге стране, он један од централних принципа организације основног хипотетичког конструкта (модела) гешталтне теорије, *опажајног (геишталтног) поља*, и његово суштинско дејство се може пратити и боље разумети тек у оквирима тог модела, а у неодвојивом контексту његове *затворености*. Из наведених разлога, о њему ће бити више речи касније, на одговарајућем месту.

⁵⁴ На наведеном резултату је заснована и чињеница да су гешталти инваријантни у односу на своје транспозиције. Неки аутори стављају овај став као један од основних принципа гешталтне теорије, тзв. *принцип (инваријантности) транспозиције* [cf. Utraiainen, 2005: 39].

⁵⁵ Наведена теоријска сугестија потиче од Волфганга Мецгера [Wolfgang Metzger], а разрађена је и доведена до целовитог теоријског концепта код Арнхајма [Арнхајм, 1998].

II.6. Принципи (закони) опажајне организације

Унутар система базично дефинисаног на основу описаних основних принципа његовог деловања, процесом опажања и његовим резултатима руководе пре свега унутрашње функционалне релације, које су база реорганизације примарне структуре приспелих чулних сензација и настанка *гешталта*. Оне се у гешталтној теорији назване *принципима (законима) опажајне организације*.

Међу њима примарни значај, као својеврсни кровни постулати, имају принципи *груписања* и *раздвајања фигуре и основе*. Ова два принципа се налазе у међусобној вези: *груписање* одређује „квалитативне елементе перцепције“, док *раздвајање фигуре од основе* одређује „интерпретацију тих елемената у погледу њихових облика и релативног места у распореду површина у тродимензионалном свету“ [Wagemans et al., 2012/I: 11]. Из доступне литературе не може се, међутим, са сигурношћу закључити да ли ова два принципа делују истовремено или *принцип груписања* претходи, макар и сасвим мало, *принципу раздвајања фигуре од основе*.

Неки извори наводе као гешталтни принцип и *принцип дисјунктне расподеле (припадности)*: сваки елемент сложаја чулних улаза расподељује се у само један опажај („опажајни објекат“). Међутим, већ исти извор указује одмах на значајне примере нарушавања важности овог принципа (посебно у аудитивној сфери) у случајевима тзв. *двоструке перцепције [duplex perception]* [Denham et Winkler, 2014: 3]. У овом раду наведени принцип биће стога узиман у обзир и процењиван контекстуално.

II.6.1. Принцип груписања и његови деривати

Принцип груписања (основни) гласи: елементи опажајног поља подложни су груписању (по неком од хијерархијски нижих принципа); овај процес може бити рекурзиван (тј. односи се и на у међувремену по основу истог принципа настале целине вишег реда).

Остали, специфичнији, парцијални, хијерархијски *нижи принципи груписања* чине скуп чији кардинални број варира у различитим приказима гешталтне теорије, и креће се од једноцифреног до неколико десетина па и стотина.⁵⁶ Листа која следи садржи оне које истичу најновији референтни извори (првенствено они који дају

⁵⁶ У консултованој литератури у референтним текстовима по правилу се наводи различити број ових *принципа (закона)*.

истовремено и аналитичке и критичке приказе и процене).⁵⁷ Обухватност и строгост ових *принципа* (или: „закона“) варирају, па се неки од њих доказано исказују као чврста правила, док су други, бар за сада, спознати више као истакнуте тенденције. Треба нагласити да су сви они дефинисани у односу на претпостављени општи принцип *ceteris paribus*, тј. да сваки од њих важи уколико су све остале ствари (претпоставке) једнаке [Todorovic, 2011: 15].

Најдубље утемељење свих ових *принципа* је феноменолошко, дакле превасходно интуитивно (интроспективно) и квалитативно, што је, по природи ствари, постало извор и многих недоумица и недоречености. Тако су истраживања обављена по почетном дефинисању ових *принципа* неретко указивала на додатна ограничења њихове важности, везана за нејасноће одређења неких термина, за утицај других *геишталтних принципа* у ситуацијама када се они налазе у конфликту, као и за низ спољашњих, негеишталтних утицаја, који умањују или чак поништавају нека дејства наведених *принципа*. Посебан проблем је њихова операционализација: чак и у примарно квалитативним анализама неопходно је установљивање области релативне константности одређеног квалитета и критеријуми на основу којих се процењује његова промена, тј. где, како, зашто и који опажљиви квантитет прелази у други квалитет.

Савремена истраживања су, како је већ речено, дала или бар понудила одговоре на нека од ових питања, но углавном без препознавања одговарајуће свеобухватне „геометрије квалитета“. Евидентно је да на нивоу формирања опажаја (дакле у простору деловања *геишталтних принципа*) постоје релативно значајне разлике у наведеном смислу између чулних модалитета у којима се опажања остварују, као и да се посебна пажња мора посветити специфичности *темпоралних геишталта*, с обзиром на то да је већина *геишталтних принципа* формулисана на бази посматрања *просторних (статичних) опажајних ситуација*, односно *геишталта*. Из практичних разлога, у наредним разматрањима биће апостофиране и разматране само оне специфичности које имају непосредну употребљивост у овом раду, пре свега оне које се односе на аудитивно (слушно) опажање и, у том домену, посебно на оне везане за конститутивна и изражајна средства музике и језика, односно књижевности.

По својој „општости“, односно по основу ширине домена свог деловања, принципи груписања се могу разврстати у неколико група.

⁵⁷ Cf. Utraiainen, 2005; Todorovic, 2008/2011; Wagemans et al., 2012/I; Denham et Winkler, 2014

II.6.1.1. Принципи груписања на ниском (опажајном) нивоу (low-level grouping)

II.6.1.1.1. Најопштији принципи груписања

А. *Најопштији принципи*, који делују на опажајне објекте независно од броја њихових димензија у 3-Д простору, односно без обзира на то да ли је реч и опажању статичних или динамичних објеката (ситуација).⁵⁸

► *Принцип близине*

Принцип близине (у времену или простору): елементи опажајног поља који су близу једни другима теже да буду опажени као група.

Важност овог закона се протеже и на статичне и на динамичне ситуације (*нетемпоралне* и *темпоралне геишталте*).

Поређења близине у опажању процеса одвијају се у две димензије опажајног упоређивања („мерења“) и, последично, са два могућа значења: у простору и у времену. Да би се простирања у тим два димензијама довеле у односе самеривости, оне морају да припадају истој опажајној категорији, што за последицу има да опажајне представе процесâ морају да буду просторне (односно смештене у јединствено „простор-време“). С друге стране, како би се у овом, по свему судећи најједноставнијем *принципу опажајне организације* избегли конфликти упоређивања – чему, судећи по искуству, опажање у овом случају тежи – опажајне представе процесâ морају имати (најмање) две димензије, дакле (укупно узев): морају бити на неки начин пиктурални.⁵⁹

Кад је реч о мерењима *опажајних дистанци* унутар звучних процеса, морају се узети у обзир и следеће чињенице:

Опажајно мерење, односно упоређивање у времену донекле, чини се, зависи од степена сложености односних звучних објеката. Ако се мери временска удаљеност појединачних тонова, односно екстремно кратких звучних догађаја чије трајање не прелази отприлике 0,5 секунди (што је оквир тзв. *временске микроскале* [енгл. *micro*

⁵⁸ У тим случајевима се за илустрацију дејстава апострофираних принципа могу користити и „бездимензионалне“ тачке, а важење ових принципа није угрожено ни у апстрактном једнодимензионом опажајном простору.

⁵⁹ Што би значило да је опажајно време овде „узето“ као једнодимензионално, дакле еуклидско. Другачији концепти димензионисања времена довели би, наравно, и до алтернативних резултата, но о њима нема помена у доступној литератури, нити аутор овог текста има одговарајући предлог.

timescale]⁶⁰), одговарајуће „тачке опажања“ могу се поставити тамо где их, по свему судећи, поставља и наше опажање – на места *почетка* звучних осцилација [енгл. *onset*]. У дужим звучним догађајима у обзир се морају узети и „обавезе“ које на том плану опажање има према раније наведеном *принципу центрираности*, а који почиње да делује тек у доменима *временске мезо-* и *макроскале* [cf. Godøy, 2014: 4].

Мерења дистанци у 3-Д звучном простору имају, по свему судећи, различите правце и тачке фокусирања, у зависности од тога да ли се поређења („мерења“) изводе у оквирима „природне звучне сцене“, у којима доминирају комбиновани звуци, са знатним учешћем шума, или је та „звучна сцена“ више артифицијелна, превасходно тонска, музичка.

У првом случају аудитивно опажање, управљано првенствено еколошко-еволативним базичним импулсима, дистрибуираће се вероватно приближно равномерно између усмерености на препознавање извора звука – њихове природе и макар приближне локације (по правцу и смеру) – и на откривање карактеристика звучних догађаја које они производе. У таквом контексту чини се природним да је кључна почетна *просторна дистанца аудитивне перцепције* она која се успоставља између субјекта опажања и звучног извора – дакле: реална физичка удаљеност. У даљем току опажајног процеса може се, међутим, претпоставити да ће се опажање концентрисати не само на евентуалне промене у удаљености звучног центра од субјекта опажања, него и на дистанце унутар звучних процеса, као показатеље који омогућавају спознавање онога што је њихова превасходна информативна вредност. Опажајно релевантне дистанце која се у таквим околностима могу мерити и упоређивати морају потицати од неке од просторних особина опажаја звука – висине, јачине и боје. У широј природној „звучној сцени“ доминираће, чини се, усмереност опажања ка боји (која обезбеђује препознавање природе извора звука) и јачини (која изражава вероватно стање извора), док је висина тек корективни фактор.

У *музичкој*, превасходно „*тонској сцени*“ – која је у овом раду у првом плану – локација извора звучних процеса је од секундарне, чак занемарљиве важности, па ће се опажање концентрисати на просторне особине опажаја звука. Овде ће сада у првом

⁶⁰ Подела звучних догађаја по основу њиховог трајања и одговарајући термини преузети су из референтног текста Ролфа Ингеа Гудеја [Godøy, 2014]. Изнесени предлози, односно закључци базирани су на експериментално доказаној чињеници да се у груписању по другим принципима показује значајно већа важност почетног тренутка *наступа звука (onset)* од остала два сегмента временске димензије тог звука - његовог *трајања (outset)* и момента *прекида (offset)*. [cf. Denham et Winkler, 2014: 3]

плану бити највероватније висина упоређиваних тонова, па, респективно по значају, јачина и боја.

Поређења међусобне удаљености тонова и тонских агрегата у опажању звучних процеса изводе се нужно унутар лествица одређених одговарајућим карактеристикама опажања. Разлике у висинама тонова опажаће се као релативне дистанце између перцепата њихових фреквенција – највероватније унутар стандардног модела дискретне узлазно-силазне лествице висина, док ће се разлике у јачинама упоређивати на релативно сличан начин, но у оквирима представно хоризонталне лествице са мањим бројем фиксираних тачака (условно стандардних јачина), а са могућностима да се прелази између њих схвате и као континуирани (крешенда и декрешенда). Боја тона, по свему судећи, нема јасни опажајни просторни еквивалент, па одговарајућа поређења неће бити могућа.⁶¹

Сва наведена поређења изводе се на међусобно независним (или условно зависним) скалама, чије се реалне метричке особине, односно интервалски размаци, не могу директно упоређивати ни сабирати. Ипак, стављањем акцента на промене на одговарајућим плановима могу се уочити односи тенденција на тим различитим плановима, што даје основу за одређена њихова апроксимативна, пре свега визуелна (графичка) поређења и, тиме, за извођење дубље фундираних и општијих закључака о формама и смислу опсервираних звучних процеса.

Додајмо претходним разматрањима и то да *принцип близине* има, чини се, најмање споран статус унутар свих варијаната и деривата гешталтне теорије, јер га помињу сви референтни извори. Он је и први који је подвргнут испитивањима која имају за циљ утврђивање могућности његове објективне (са или без наводника) верификације и квантификације. Међу доступним а претходно непоменути резултатима који могу бити од користи за истраживања у овом раду треба истаћи два:

а. Груписање по основу близине инваријантно је према осталим врстама организације груписања и зависи само од релативне удаљености између елемената (објеката); та зависност у опажају је линеарна (тзв. *принцип чисте дистанце* [*the Pure Distance law /principle/*]).

⁶¹ На вишим нивоима перцепције, у комплекснијим звучним творевинама, боја звука ће ипак произвести неке упоредиве и макар условно ординално мериве ефекте – о њима ће бити више речи касније.

б. Ефекат груписања нестаје при коефицијенту промене релативне дистанце већем од 1,5⁶² [cf. Wagemans et al., 2012/I: 19-20].

► **Принцип сличности**

Принцип сличности: елементи опажајног поља који су једнаки или слични (имају слична својства) теже да буду опажени као група.

Последично: елемент или елементи који се не уклапају у опажену групу (а не формирају неку алтернативну) постају опажајно наглашено различити и означавају се као *аномалије* [Dabbagh, S.a.: 1; Solomun, S.a.: 6].

Сличности у просторним опажајима произлазе из својеврсних аутоматских поређења особина које се доживљавају као *опажајно статичне*. У визуелном опажању то су, рецимо, боја, оштрина, димензије и облик опажених објеката. Аналогне одлике аудитивних опажаја би биле звучна (тонска) висина, јачина и боја, али је карактеристично да се сличности на овом плану уочавају знатно више у односима сложенијих звучних „удружења“ (агрегата), јер на нивоу сазвука, односно акорада настају и нови перцептивни феномени – дисонантност, просторност и сл.

Сличности на које се ослања овај принцип могу да буду реализоване и препознатљиве и времену. Тако се као критеријуми сличности (или једнакости) у просторно-временском континууму могу наћи и трајање, брзина, или правац и смер неког кретања, или неке друге аналогije међу опсервираним елементима у темпоралним процесима (сродности типова промена, на пример).

У доступној литератури нема података о томе по којим се критеријумима процењује постоји ли сличност међу елементима и како разлике у степенима сличности (евентуално) утичу на дејство овог принципа.

С друге стране, однос међусобне зависности дејства *принципа сличности* и *принципа близине* међу највише је истраживанима у експерименталним проверама гешталтне теорије и њених *закона* и *принципа*.⁶³ Утврђено је да се вектори истосмерних промена могу сабирати, док се у случају различите усмерености резултати и закључци о могућностима аналогних сабирања за сада разликују (углавном

⁶² Иако је ова законитост квантитативна, она ипак може послужити апроксимативним проценама у превасходно квалитативним анализама, какве су оне које ће бити предузимане у овом раду.

⁶³ То би се могло протумачити и као индиција да су ова два принципа и најмање релативна или спорна по основу своје строгости (законитости) деловања.

се узима, квантитативно неодређено, да груписање по близини не допушта конституисање супротно оријентисаног груписања по сличности).

Групи најопштијих принципа груписања у доступној литератури обично се додаје и наредни, но он је примењив на *неоријентисане опажајне елементе (објекте)* само у *темпоралним гешталтима*; другим речима: он ипак захтева оријентацију – у времену.⁶⁴

► **Принцип заједничке судбине**

Принцип заједничке судбине („смыслености“ [cf. Utraiinen, 2005: 38]) се дефинише на следећи начин: елементи опажајног поља теже да буду опажени као група ако се крећу заједно, односно ако творе „непроблематичну контуру“ [cf. Wagemans et al., 2012/I: 26].

У „чистом“ случају, заједничко кретање обавља се у истом правцу и смеру и једнаком брзином; у „мање чистим“ ситуацијама могу се пратити и парцијална заједништва кретања; по истом правцу, или истом брзином итд. Ова потоња производе сложеније ефекте по питањима комбиновања са другим принципима груписања, а у литератури се чак описују у оквирима посебног новог принципа груписања: *принципа синхронитета (истовремености)*. Тај условно нови принцип може се схватити и као шири, општији оквир актуелног принципа *заједничке судбине*. Значајно је да се, према садашњим проценама, овај гешталтни принцип може у еколошко-еволуционом смислу повезати са специфичном (вероватно негешталтном!?) *перцепцијом узрочности (каузалности)* – вероватноћа настанка наведених типова заједничких кретања са разнородним параметрима мала је у нединамичним и случајним процесима и готово увек има неки узрок, видљив или невидљив.

Принцип заједничке судбине, у једном другом новијем, употпуњеном значењу (обухваћеном и новим термином: *генерализована /уопштена/ заједничка судбина*), обухвата и *заједништво у променама квалитета*. Алтернативно тумачење постоји и овде: то је посебан (*динамички*) случај *груписања по сличности*.

Када се *принцип заједничке судбине* примењује на *нетемпоралне (статичне) гешталте*, он је делотворан ако су њихови елементи оријентисани тако да се у њима могу препознати (у својеврсном „опажајном инфинитезималном рачуну“) вектори

⁶⁴ Ипак, у пракси се он користи, са врло задовољавајућим резултатима, тако што се уместо реалног кретања узима у обзир оно „замрзнуто“ – о томе ће бити више речи у вези са моделом *опажајног поља*.

„замрзнутих сила“. Тада на снагу ступају други принципи организације засновани на оријентацији у простору: *колинеарност, управљеност, паралелизам, симетрија* и слични [cf. Wagemans et al., 2012/I: 11-14].

II.6.1.1.2. Принципи груписања који остварују своје дејство тек ако су опажајни (гешталтни) елементи оријентисани у 2-Д или 3-Д простору⁶⁵

► Принцип континуитета или доброг наставка

Принцип континуитета или *доброг наставка*: оријентисани елементи или групе теже да буду интегрисани у опажајну целину уколико су колинеарни – у стварном (темпоралном) кретању или виртуелном, у оквирима 2-Д или 3-Д простора (векторском просторном усмерењу) [cf. Todorovic, 2008/2011: 10-12]. Међу релативно оскудним експликацијама дејства овог принципа у аудитивном опажању, истиче се онај да овај принцип може да се реализује унутар једног звучног догађаја или међу различитим таквим перцептима. [cf. Denham et Winkler, 2014: 2] Напоменимо да се овај принцип у референтном тексту Вагеманса и групе аутора помиње само у контексту *интеграције контуре* (енгл. *contour integration*). [cf. Wagemans et al., 2012/I: 15, 26].

Постоје мишљења да су *принципи сличности* и *континуитета* (*доброг наставка*) неодвојиви у аудитивном опажању. Приложени аргумент за то – већа осетљивост аудитивног опажајног апарата на промене у особинама које омогућавају груписање по сличности, него на њихова условно статична стања – чини се непотпуним, недовршеним. [cf. Denham et Winkler, 2014: 2]

Сви до сада наведени *принципи груписања* називају се и *принципима груписања на „ниском (опажајном) нивоу“* (*low-level grouping*) [cf. Denham et Winkler, 2014: 1]

II.6.1.2. Принципи груписања који делују на основу својстава целине (принципи груписања на вишем опажајном нивоу) – класични

Наредни скуп принципа груписања обухвата принципе који делују на основу *својстава целине*, односно на бази *предвиђања опажајне форме целине* – они би, по аналогiji, могли да се означе као *принципи груписања на вишем (опажајном) нивоу*, прецизније: *на нивоу целине* [cf. Denham et Winkler, 2014: 3]. Њихов број и списак варира од аутора

⁶⁵ Из практичних разлога преузет је систем кратица аналоган оном у енглеском језику: ознака Д је кратица за реч *димензија* и све њене изведенице (*димензионалан* и сл.).

до аутора, а и дефиниције им нису увек усклађене, као и мишљења о „законитости“ њиховог деловања. Најближи већинском прихватању су:

► ***Принцип затворености***

Принцип затворености: елементи који су делови неке (потенцијалне) затворене фигуре теже да буду груписани заједно [cf. Todorovic, 2008/2011; Wagemans et al., 2012/I: 12]

► ***Принцип равнотеже***

Принцип равнотеже: при подели целине на делове, опажање даје приоритет оној која успоставља делове уравнотежених димензија и других квалитета.

► ***Принцип симетрије***

Принцип симетрије: опажање преферира уочавање симетрије; симетричне поделе производе јачи гешталт-квалитет [cf. Wagemans et al., 2012/I: 11].

Инцидентно и без правих дефиниција и елаборација, у доступној литератури се помињу још и *униформност*, *компактност*, *управљење* и други, као „класични“ гешталтни фактори од утицаја на структурно-функционалну организацију опажања.

П.6.1.3. Принципи груписања који делују на основу својстава целине (принципи груписања на вишем опажајном нивоу) – новији

Новија истраживања на овом подручју уочила су још неколико значајних принципа:

► ***Принцип заједничког региона***

Принцип заједничког региона: елементи опажајног поља теже да се групишу ако су груписани у истом затвореном (ограниченом) региону [cf. Todorovic, 2008/2011: 15].

„Структурална основа“ за деловање овог принципа је сродност елемената по тополошкој особини да су сви „у“ или „садржани у“ одређеном ширем „окружујућем и заокружујућем“ оквиру. Може се, такође, лако пронаћи и еколошко-еволуциони корен оваквог принципа: на описани начин заокружени елементи у животним ситуацијама припадају првенствено одређеним, јединственим („заокруженим“) објектима – чије је опажање од животне важности – него случајно насталим и скупљеним „тачкама“ [cf. Wagemans et al., 2012/I: 14].

► **Принцип повезаности елемената са заједничком границом**

Принцип повезаности елемената са заједничком границом: различити (дистинктивни) елементи опажајног поља теже да се групишу ако деле заједничку границу [Wagemans et al., 2012/I: 14].

И овде је структурна база превасходно тополошка, но има, такође, и своје еколошко-еволутивно утемељење: делови који деле исту границу делују као делимично срасли делови једног објекта и од њих се очекује (по гешталтно-опажајном систему теоријског мишљења) да се понашају као једна целина, штавише да деле исту судбину.

► **Принцип повезаности елемената преко других елемената**

Принцип повезаности елемената преко других елемената: елементи опажајног поља теже да се групишу ако су повезани другим елементима [cf. Todorovic, 2008/2011: 15].

Структурне и еволуционо-еколошке основе овог принципа су потпуно аналогне онима из претходног.⁶⁶

► **Принцип прошлих искустава**

Принцип прошлих искустава: елементи опажајног поља теже да се групишу по принципу који је био чест у искуству посматрача [cf. Todorovic, 2008/2011: 12-13].

Овај принцип није гешталтистички у изворном значењу, јер почива на принципима *асоцијационизма*, али се, укупно узев, у опажајним процесима не може занемарити, а и *хелизам*, који му се у најмању руку може приписати, повезује га суштински са гешталтним приступом и ставовима.

Већина принципа из ове групе препозната је и дефинисана на основу искустава и експеримената у сфери визуелног опажања. Значајнија референтна литература која би разматрала оправданост проширења ових принципа на остале чулне модалитете опажања није позната или није доступна, па је аутор овог рада прибегао, по потреби, закључивањима по аналогји или посредством одговарајућих метафора, ослањајући се, у крајњој линији, на базичну *интермодалност* гешталтне теорије и личне феноменолошке увиде у дату проблематику. Из практичних разлога, при примени

⁶⁶ Антиципирајмо овде, нестрпљиво, изванредну важност овог принципа при примени гешталтне анализе на све темпоралне, а посебно музичке форме.

неког од принципа из ове групе у актуелном раду теоријске експликације биће дате *in loco*.

II.6.2. Принцип раздвајања фигуре и основе

Други кровни принцип опажајне организације је *принцип раздвајања фигуре и основе*: у *опажајном пољу* (базично структурираном на основу дејстава принципа груписања) успоставља се тенденција ка раздвајању целине опаженог објекта на два хијерархијски неравноправна дела – *фигуру* и *основу* (подлогу).⁶⁷ Фигура се опажа као боље структурирани део (по критеријумима који начелно произлазе из „виших“ закона: *једноставности* и *тенденцијности /наликости/*), као унутрашњи центар опажајног објекта (перцепта), који добија у свести посматрача одређену *форму (геишталт)*. Овако издвојеној *фигури* опажање прикључује (даје „у власништво“), аутоматски, и њену *границу према основи*.⁶⁸ Истовремено, *основа*, која се опажа као слабије структурирани или чак неструктурирани део, није у целини елиминисана из свесног доживљаја и наставља се у њему континуирано као садржај „иза“ *фигуре*, који „никад није феноменолошки или семантички празан“ [Rosenthal, 2002: 2]. У одређеним ситуацијама однос *фигуре* и *основе* се може исказати као амбивалентан, односно *фигура* и *основа* могу заменити своје улоге.

Еколошко-еволуциона подлога за уграђивање овог принципа опажајне организације у нашу генетику (па и генетику многих виших животињских врста) је прилично јасна: неизбројиви, практично бесконачни скуп информација које нам чула преносе из спољашњег света наш ограничени ментални апарат не може да обради на задовољавајући начин без извесне априорне тријаже података. Давање „фигуралног статуса“ опажајним сложајима који су нам у филогенетској историји били животно важни (и који су зато били привилеговани у базичним еволуционим процесима) омогућава лакше меморисање, брже стицање до меморијских депоа и разграничавање познатог и новог у ситуацијама када треба брзо одлучивати.

И у овом случају, генерални принцип се процесуира посредством извесног броја хијерархијски нижих принципа организације, тзв. *индикатора конфигуралности* [Peterson et Salvagio, 2010: 2]. Они најчешће указују на критеријуме на основу којих се

⁶⁷ Знатно ређе, практично изузетно, опажање прихвата хијерархијску једнакост свих делова опаженог објекта и региструје свој доживљај као *мозаичан*.

⁶⁸ Постоје мишљења да ово придруживање границе фигуре није аутоматско, већ „сугерисано“. [cf. Peterson et Salvagio, 2010: 9]

фигура издваја из *основе*, па се могу исказати као нужне или бар релативно „пожељне“ особине *фигуре*.

II.6.2.1. Класични индикатори конфигуралности

Класични *гешталтни принципи* указују на неколико кључних *индикатора конфигуралности*, тј. особина „опажајних региона“ које обезбеђују преференцију (чешће опажање) тих региона (потцелина) као *фигура* у односу на суседне, односно комплементарне:

- ▶ ***Конвексност***
- ▶ ***Симетрија***
- ▶ ***Мањи простор (мања област)***
- ▶ ***Затвореност (заокруженост)***

[cf. Wagemans et al., 2012/I: 35-37; Peterson et Salvagio, 2010: 3].

Класична гешталтна теорија инсистирала је на томе да су одговарајуће особине нашег опажања урођене. Новија истраживања указују и на релативно важну – макар могућу – улогу учења на овом плану [Peterson et Salvagio, 2010: 4].

II.6.2.2. Новије откривени индикатори конфигуралности

Новија истраживања изнедрила су читав низ додатних преферентних *индикатора конфигуралности*, односно *конфигуралних својстава*. С обзиром на то да се неки од њих односе на врло специфичне опажајне контексте на визуелном плану, овде ће бити истакнути само они од већег потенцијалног значаја за истраживања у овом раду:

- ▶ ***Препознатљивост (блискост, „фамилијарност“)***

Препознатљивост (блискост, „фамилијарност“): облици који посматрачу познати из претходног искуства могу добити предност над онима који се истичу по другим, „апстрактнијим“ својствима; овај принцип нема апсолутну вредност, јер се његово дејство често „такмичи“ са утицајима других *конфигуралних фактора* [Peterson et Salvagio, 2010: 5]. Еколошко-еволуционо објашњење је, чини се, прилично очигледно: у сложеној опажајној ситуацији, опажање се фокусира најпре на познати облик, тек потом – евентуално – и на његов опажајни комплемент.

► ***Нижи положај (позиција) у вертикалној подели***

Нижи положај (позиција) у вертикалној подели: ако је опажајни објекат подељен на два дела јасном хоризонталном границом, његов доњи део ће бити чешће опажен као *фигура* него горњи. Еколошко-еволуционо порекло и оправдање је овде везано за успостављање еквиваленције између опажања и унутрашњег осећаја гравитационе стабилности код човека, као припадника врсте која свој најчешћи, усправни положај усклађује са дејством гравитације на аналоган начин. [Wagemans et al., 2012/I: 37-38; Peterson et Salvagio, 2010: 6]

Укажимо овде да је дејство овог *конфигуралног фактора* у аудитивном опажању, према свему судећи, аналогног усмерења у *природним ситуацијама*, у којима шумови доминирају над тоновима. У музици, заснованој примарно на тоновима, уочава се инверзна усмереност опажања (ако појмове „ниже“ и „више“ схватимо на начин који традиционално негује (про)европска култура) – у вишегласном звучном (посебно тонском) ставу, под једнаким другим условима, опажајни приоритет ће имати највиши глас.

► ***Већа ширина базе од ширине врха („узлазно усмерење“ поларитета „врх – подножје“)***

Већа ширина базе од ширине врха („узлазно усмерење“ поларитета „врх – подножје“): опажајни делови (региони) који су шири на дну и ужи на врху чешће ће бити опажени као *фигура* од оних са инверзним односом (ужи на дну и шири на врху). Сматра се да и овај принцип има исто еколошко-еволуционо утемељење као претходни [Wagemans et al., 2012/I: 38; Peterson et Salvagio, 2010: 6].

► ***Истуреност (продорност)***

Истуреност (продорност): опажајни регион који продире у свој комплемент има контекстуалну конфигуралну предност [Peterson et Salvagio, 2010: 6]. И овде се еколошко-еволутивно утемељење може сматрати очигледним, ако се узме у обзир да је „истуреност“ неког објекта опажања у реалним животним ситуацијама најчешће знак његове агресивности и животне опасности по јединку која га опажа.

► **Фреквенција просторног обрасца (фреквенција обрасца „шаре“)**

Фреквенција просторног обрасца⁶⁹ (фреквенција обрасца „шаре“): опажајни регион са фреквентнијим понављањем унутрашње „шаре“, тј. интерног структуралног шаблона својих потцелина, биће чешће опажен као *фигура* од оног са мањом одговарајућом фреквенцијом [Peterson et Salvagio, 2010: 7-8]. Еколошко-еволуциони корен овакве расподеле опажајне преференције почива, по свему судећи, на општој предности које опажање даје кретању над релативним мировањем и бржем кретању над споријим: бржи процеси у природном окружењу су приоритетнији, јер су потенцијално животно важнији.

► **„Акварел-илузија“**

„Акварел-илузија“ (ефекат акварела, енгл. *Watercolor illusion* или *Water-color effect*): боја које потиче из танке обојене контуре супротстављене тамнијој хроматској контури шири се „асимилативно“ на опажајни регион који директно ограничава и ствара преференцију тог региона за статус *фигуре*; штавише, комплементарни регион се чак доживљава као празнина (рупа) [Peterson et Salvagio, 2010: 8; Pinna, 2008: 4]. Овај, релативно скоро откривени *индикатор конфигуралности*, још није добио свој евентуални темпорални еквивалент, па ће у овом раду бити узиман у обзир само у случају да се појави реални основ за покушај његове примене.

Сви наведени *конфигурални индикатори* (као и многи други, овде изостављени, јер су без сагледивог утицаја на истраживања на која се фокусира ова дисертација) формиран су, према референтним изворима, на основу експеримената у визуелном опажању. На основу опште законитости аналогije између опажања реализованих у различитим чулним модалитетим и у нетемпоралним и темпоралним опажањима, односно *геиталтима*, важност ових индикатора, односно својстава, протеже се на целокупно опажање. У недостатку прецизних одговарајућих референци, примена нових оваквих индикатора (својстава) биће нужно ограничена, а у сваком од случајева где се за њом појави потреба биће додатно истражене одлике њених својстава у новом чулном модалитету или вишедимензионалном простору.

⁶⁹ Ово је мање-више дослован превод енглеског термина *spatial frequency pattern*, употребљеном у референтном тексту, али се чини да он не одражава на најбољи начин суштину онога шта означава.

II.6.3. Опажање својстава *основе*

У истраживању законитости настајања раздвајања *фигуре* од *основе* у опажању у првом плану су до сада били *конфигурални индикатори*, тј. особине које опажајним регионима (подцелинама) дају опажајну предност *фигуре*. Међу малобројнијим испитивањима која узимају у обзир и одговарајућа својства *основе* најзначајнија су за сада, чини се, она која се односе на опажај *дубине (просторности)*. Показује се и овде да се *фигуре* опажају као ближе од *основе*, али и да се боље структурирани (у гешталтном смислу) делови сложене основе доживљавају ближима од оних чија је одговарајућа структурираност слабија [Peterson et Salvagio, 2010: 6-7].

II.6.4. Двзначности (амбиваленције) у раздвајању *фигуре* од *основе*

Једна од важних чињеница везаних за *принцип раздвајања фигуре и основе* је постојање *двзначности (двосмислености, амбиваленције)* добијених резултата: оно што је у неком тренутку опажено као *основа* може у току истог процеса добити значење *фигуре* и обрнуто. У основи овакве нестабилности опажаја лежи, чини се, више објективних фактора:

- а. сукоб различитих принципа у областима *груписања* и *раздвајања фигуре од основе*;
- б. засићење пажње субјекта који опажа при дужем непрекидном дејству истих чулних атрактора;
- с. унутрашња потреба менталног апарата субјекта који опажа да испита и друге могућности организације и разумевања истог сложаја чулних сензација (*његов ераузал*).

Међу многим занимљивијим својствима која искрсавају при *опажајној амбивалентности* истиче се једно које би могло да буде преведено и у акустички опажајни простор и да буде од користи и у овом раду: *опажајни регион* који је у неком тренутку диференциран као *основа* у опажајно амбивалентној констелацији опажа се као *безобличан*, иако је при претходној, алтернативној констелацији, у којој је он имао значај *фигуре* био опажен као *уобличен* – такав закључак вреди, у најмању руку у непосредној близини границе (контуре) [cf. Peterson et Salvagio, 2010: 9].

II.7. Проблем конституисања *гешталтних примитива и базичних гешталтâ*

Сви до сада истакнути и макар у извесној мери објашњени *принципи опажања*, односно *опажајне организације* (који теже да после неопходних провера исправности и општости постану *закони*), утврђују односе између делова и целине у актима и резултатима опажања (перцепције). Главна овде још неотворена тема, за коју ће се испоставити да је и највећи проблем гешталтне теорије, јесте конституисање тих почетних, полазних делова на чије се даље уређење односе наведени гешталтни принципи (*закони*) – пре свега оних за конкретан чулно-опажајни модус основних, односно минималних.

Класична гешталтна теорија, по свему судећи, нема неспоран одговор на питање о критеријумима конституисања базичних делова, односно структура опажајног процеса. Постојећи закони организације целине у општем случају не омогућавају комплетирање повратне контекстуалне парцијализације односне целине, а други покушаји давања тумачења или додавања нових принципа организације нису изнедрени – делом и из разлога који нису иманентни науци. Због тога ће у овом раду бити размотрена могућност конституисања једног новог, комбинованог модела, састављеног од елемената других варијаната (приступа) гешталтне теорије и њој сродних и компатибилних теорија и аналитичких модела.

III. ПРОШИРЕНИ ГЕШТАЛТНИ (ГЕШТАЛТНО-КОГНИТИВНИ) АНАЛИТИЧКИ МОДЕЛ

III.1. Теорија микрогенезе

Међу релативно новијим доприносима разрешавању наведеног проблема најзнатнији и најзначајнији допринос дала је, чини се, *теорија микрогенезе*. Ова теорија је својеврсни дериват гешталтне, са експлицитно истакнутим дубљим утемељењем у (општој) феноменологији и, посебно у новијим активностима и резултатима, са наглашеним ослонцем на резултате психофизичких истраживања. У основи, *теорија микрогенезе* полази од основних идеја Волфганга Келера, посебно од његове идеје о *динамичком систему* и његовој стабилизацији и од концепата вредности и експресивности у опажању, али их подвргава извесној преформулацији. Она „узима у обзир *темпоралне динамике*, како би когнитивни процес могао да се дефинише у смислу динамичног развоја, који одликују постепена диференцијација и распоређивање, променљива стабилизација као и откривање и тематска фокализација. Овај микро-развој има антиципациони и категорички карактер“ [Rosenthal, 2002: 9-10].

Иза наведене, сажете али и понешто нејасне дефиниције крије се релативно конзистентан систем идеја и ставова, који повезује неколико детаљнијих спецификација основних гешталтних поставки и *принципа* или, у мањој мери, њихових алтернативних читања и тумачења – све, укупно узев, у општим оквирима класичне гешталтне теорије (можда тек мало проширеним).⁷⁰

Основна поставка *микрогенетичке теорије*, која прецизира садржај раније наведеног основног гешталтног става о несводивости целине на збир њених делова, јесте да се квалитативни прелаз од сумације делова на нови, *гешталтни квалитет* целине не одвија скоковито, одједном, већ у својеврсном динамичном континуитету фаза, у којима се *гешталтни квалитети*, односно гешталтне структуре и припадајуће форме постепено оформљују и унапређују. Главне последице оваквог става су следеће: а) поред завршног *гешталта*, који је по дефиницији затворена структура (форма), опажање конституише у свом току и непотпуно оформљене, *отворене (недовршене) гешталте*; и б) базична структура (део) опажајног процеса мора и сама бити већ некакав (отворени) *гешталт*.

⁷⁰ Како је већ наговештено на почетку овог поглавља, даљи приказ теорије микрогенезе биће дат овде на основу управо апострофираног текста Виктора Розентала [Rosenthal, 2002]

Процес формулисања наведеног става полази од феноменолошког устројства нашег опажања и мишљења, које почива на саморазумљивим и у наш ментални систем унапред уграђеним, априорним категоријама.⁷¹ Како, према том феноменолошком ставу, и најосновније категорије морају имати смисао, он (смисао) не може бити завршни продукт целог процеса опажања, већ се мора на одређене начине конституисати и на његовим нижим нивоима, све до основног (који је, на свој начин, категоријалан).⁷² Другим речима, „клица“ завршног опажаја мора да постоји, штавише: да се појави већ у најранијој фази опажајног процеса и да се – непрекидна – развија континуирано до оформљења завршног опажаја. Очување њеног идентитета у том процесу заснива се на почетној, непосредној категоризацији, која се обавља под јаким и одлучујућим уливом *холизма* (основне управљености опажања од глобалног ка локалном, од целине ка деловима, од слабо разграниченог ка јаким и детаљним)⁷³ – та прва категоризација обезбеђује јој основни категоријални континуитет током целог перцептивног процеса, преко препознатљивих квалитета *кохезивности* и *стабилности*. С друге стране, ова основна категоризација најчешће није довољна за прецизну и отворену опажајну идентификацију целине опсервираног објекта, те стога мора да се допуни и заврши у процесу даље локалне *дискриминације (разграничења)*. Ова даља, додатна, односно комплементарна дискриминација (која се обавља у складу са гешталтним *принципима груписања*), међутим, нужно је и у великој мери ограничена претходним процесом: она производи дејства само у још незапоседнутом категоријалном оквиру и односи се селективно на особине доживљаја које су дистинктивне у односу на већ утврђене и на оне још увек преостале – о овоме ће још бити речи.

Основна одлика *опажајних примитива* одређена је базичним својством опажања: оно прати и форматира на свој начин само догађаје који постоје у неком опажљивом времену, а оно не може да буде бездимензионално, бесконачно кратко, већ мора да буде довољно дуго („дебело“) да омогући „трајно и конзистентно присуство“ неког перцептибилног догађања, које ће бити управо она раније поменута „клица“

⁷¹ Не треба, чини се, посебно истицати да овакав став има (или бар може да има) најдубље еколошко-еволюционо утемељење.

⁷² Рудолф Арнхајм чак предлаже, као крајњу консеквенцу, увођење термина *опажајни појмови*. [Арнхајм, 1985: 30-31; Арнхајм, 2003: 43]

⁷³ Овакво схватање холизма није сасвим једнако оном класичном гешталтном, које у њему не налази или не препознаје овде поменуте категорије.

завршног опажаја.⁷⁴ Постоји мишљење да је наше опажајно „сада“ уствари део прошлости нашег опажања који обухвата 100 до 500 милисекунди пре бесконачно танке еуклидске црте која обележава садашњост [Вајтхед (Alfred North Whitehead) у: Riffert, 2004: 15]. Тако конституисано, самогенерисано „сада“ има незаобилазну, „ка напред“ усмерену динамику, којом повезује своју непосредну прошлост са антиципацијом будућности.

Микрогенетичка теорија, изгледа, не прави принципијелну разлику између опажања темпоралних и нетемпоралних процеса, односно објеката. Из тога се може закључити да је одређено, ма како кратко време неопходно не само да би се у опсервираном процесу конституисале прве опажајно релевантне структуре, већ је време потребно и самом опажању да те структуре обради и препозна као почетне *гешталтне квалитете* – дакле, чак и када је реч о статичним објектима. „Микропроцес је актуелизација реалности унутар садашњег тренутка“ [Смит (Gudmund Smith) у: Riffert, 2004: 9]. Према досадашњим резултатима одговарајућих истраживања, време потребно да се формира прва, основна опажајна структура у опсервацији статичних објеката креће се између 100 и 500 милисекунди, с тим да је најчешће довољно већ не више од 200 милисекунди. Одговарајуће време за перцепцију процесâ, односно темпорална опажања, које зависи од тренутка у коме се у самом процесу почињу да појављују гешталтно релевантни елементи за овај ниво, зависи од карактеристика самог процеса и нужно је дуже [cf. Riffert, 2004: 14-15].

Сам процес *микрогенезе* одвија се оквирно на следећи начин.⁷⁵

На свом почетку опажање, ослоњено на априорне, уграђене особине (категорије), концентрише се на крупну, глобално значајну расподелу расположивих (чулним путем прибављених) података, у покушају да из још нејасне целине, „бесмислених карактеристика“, издвоји основну, грубу („крупнозрнасту“) *фигуру*⁷⁶,

⁷⁴„Шта год је присутно у искуству, то је тако на основу процеса који се динамички протеже у времену“ [Rosenthal, 2002: 5].

⁷⁵ У референтном тексту дата је као пример дескрипција визуелне перцепције, но она се релативно лако на основу до сада већ познатих образаца превођења, може, *mutatis mutandis*, применити и на аудитивни опажајни модалитет, који је у центру интересовања овог рада.

⁷⁶ Кључне ставке за којима оно трага су облик (груби!), смисленост и тематски значај. Тачно значење последњег, трећег термина није дефинисано у референтном тексту, па се само може претпоставити да се рачуна са издвајањем по основу гешталтног *принципа препознатљивости* (блискости, „фамилијарности“) или са некаквом њеном важном улогом у ширем контексту.

„комаде сировог материјала“ (*chunks of raw materials*)⁷⁷ [Најсер (Ulric Neisser) у: Riffert, 2004: 17], а затим да подеси свој поглед како би фиксирало и делове те фигуре – овде се, латентно, може препознати деловање раније поменутог гешталтног *принципа центрираности*. Основни облик, који се на овај начин појављује у раној грубој визији (и који „долази у пратњи својих семантичких и тематских екстензија“) даје само „сирови цртеж фигуре“, лишен детаља, али он већ јесте некакав *почетни геисталт*. То што се он у нашој свести неће као такав појавити, заслуга је чињенице да даље фазно „усавршавање“ почетног опажаја брише (или бар потискује на подсвесни /предсвесни/ ниво) овај претходни, почетни (тај поступак се рекурзивно спроводи и у даљим фазама опажајног процеса).⁷⁸

Даљи опажајни процес, који се може метафорично представити као стабилизовање угла посматрања и изоштравање *опажајне слике*, спецификује детаље и употпуњује, затвара, и попуњава површине између фрагмената, како би крајњи опажајни продукт био што јаснији и опажајно стабилнији – у складу са гешталтним принципом једноставности (минимума, прегнантности).⁷⁹ Он се одвија на основу дејства *двојне динамике микрогенетичког развоја: динамике откривања (диференцијације) и динамике разврставања (распоређивања)*.⁸⁰ Откривање се у овом контексту појављује као све веће уочавање и диференцијација детаља, који су садржај средњих фаза у стварању опажаја. *Разврставање (распоређивање)* у опажајном процесу односи се на деловање већ познатих *гешталтних принципа (закона)* у реалном времену – „фигура има временску екстензију, време које је потребно да се распореди у искуству“. Сама речена двострука динамика има својство усмерености унапред, тако да *микрогенетички развој* у опажању има не само већ поменути категоријални карактер, који је фактор обезбеђивања идентитета у процесу промена базичног опажаја, већ и онај антиципативни. Он је сачињен у складу са већ раније апострофираним предвиђајућим својствима гешталтне организације опажања, а означава тзв.

⁷⁷ Овде је намерно задржан „бруталистички дослован“ превод датог енглеског термина *chunk*; у каснијем тексту, кад се он доведе у директну везу са когнитивистичким контекстом из кога потиче, биће му придодат лепши превод – на овом месту овај не би био разумљив.

⁷⁸ Овај процес се ипак може експериментално испитати. Типични, већ стандардни методи су намерно „насилно“ прекидање опажајног процеса после екстремно кратког времена или, посредно, истраживањем особина продуката дечјег стваралаштва у одговарајућој области у раним фазама обликовања и сазревања дечјег опажајног и укупног менталног апарата и система, и слично.

⁷⁹ У перцепцији статичних објеката овај виши ниво опажајне гешталтне организације зависи само од алгоритма природно уграђеног у наш ментални апарат и систем, док темпорални објекти и сами партиципирају у томе, додајући већ делимично формираној отвореној слици нове детаље.

⁸⁰ Она се назива и *структурном динамиком* микрогенетичког развоја, односно опажања.

протензивно („испружено, протегнуто“) *својство* овог процеса: он, вођен импулсима и наслућеним смислом целине, трага континуирано за још неоткривеним смисленим и акционо потентним детаљима и „приводи“ их претпостављеној оптималној функцији унутар те целине.

Постепено формирање завршног опажаја одвија се, посредством *диференцијације* и *распоредивања*, у више фаза, чији број и квалитет зависе, наравно, од сложености перципираног објекта, односно процеса. Прелази између фаза, претпоставља се, трзави су (трзајни), „микроскоковити“. У свакој фази формира се *прелазна фигура*, привремени и *гешталтно отворени* опажај, који на тренутно најбољи могући („најпрегнантнији“) начин дефинише опажајну ситуацију. Ови посредници између *опажајних примитива* и крајњих гешталтно уређених опажаја немају релативну стабилност финалних облика; динамика микрогенетичког развоја, која детектује њихову отвореност, односно гешталтну недореченост, чини их „немирним, узнемираним, пуним тензија, као да су у пластичном стању настајања.“ Карактеристично је, при том, да сваки нови такав опажај прикрива оне претходне, али на неки, још неразјашњени начин, задржава „смисао историје развојног“, која му даје одлике „временске дубине и доследности“. Сама, пак, *структурна динамика* добија свој опажајни одраз у нашем искуству као одређени нејасни динамички „квалитет укупног стања ума, у емотивно квалитативним тоналитетима“ [Сандер (Friedrich Sander) у: Rosenthal, 2002: 6-7]. Он нас нагони да осећамо недовршеност, нестабилност и неконачност опажаја сваке појаве који (опажај) није добио свој завршни *гешталтни облик*, најстабилнији могући у датим условима.⁸¹

При опажању макропроцеса, описана *микрогенеза* се нужно проширује, тако да обухвати целину перципираног макропроцеса и извесно додатно време и активности на конституисању завршног опажаја у меморији, по његовом завршетку – *микрогенеза* се, практично узев, трансформише у *макрогенезу*, уз задржавање свих одговарајућих фаза процеса, који сада добијају само друге временске димензије, односно инверзан редослед.⁸² Специфичност оваквог процеса, односно захтева који се постављају пред њега, лежи у чињеници да се материјал потребан за извођење завршног опажаја

⁸¹ Показаће се да се оваква унутрашња структура, односно динамика протеже и на остале, више сфере менталне обраде.

⁸² Термин *макрогенеза* ће бити коришћен у даљем тексту кад год се односи на гешталтни аспект процеса (процесуалности) којим се од *гешталтних примитива* и *базичних гешталта* опсервираног (најчешће музичког или текстуалног) тока у реалном времену његове перцепције ствара завршна гешталтна форма (*гешталт*) неког темпоралног *опажајног објекта* (у овом раду најчешће вокалног музичког дела).

прикупља, мање-више континуирано, у меморији субјекта који опажа, те да он директно и јако зависи од карактеристика памћења – објективних и субјективних. Како је свако памћење у живом свету праћено заборављањем, завршни опажај биће у сваком случају формиран на основу мање или више непотпуних (вероватно и непоузданих) информација о пређеном опажајном процесу (искуству). Он (опажај) ће стога бити вероватно ближи описаним отвореним, *прелазним фигурама*, него чврсто конституисаним, затвореним завршним *геишталтима*.

Наведена основна чињеница има најмање две важне последице:

а. Детектовање животно важних информација из дужих процеса (код којих је заборављање објективно веће) мора се изводити континуирано и мора узимати у обзир одговарајуће вредности *прелазних фигура*.

б. Смисао целокупних перципираних процеса најпотпуније се може истражити из њихових записа.⁸³ Нужан услов за то је да су ти записи на неки начин структурно-функционално изоморфни самим процесима, тј. довољно квалитетни да омогућавају виртуелно извођење, односно реконструкцију одговарајућих (*микрогенетичких*) аналитичко-синтетичких процеса на основу њих, као статичних еквивалената одговарајућих процеса.⁸⁴

Додајмо свему претходном да *теорија микрогенезе* истиче *физиогномички карактер* опажајног искуства, који се тумачи као његово иманентно својство да објекте опажамо као „директно изражавање унутрашњег облика живота”. Опажање мора зато да буде конструктивно, да ствара синтезе од нечега што (на почетку тог процеса) не мора да буде јасно и одређено, али на нивоу свесности и пажње мора да се конституише у нешто што ће бити веома прецизно и одређено [Ulric Neisser у: Riffert, 2004: 18]. Због тога они нису само пуке статичне конфигурације, већ и динамичка распоређивања – укупан *динамички тон* битан је део доживљаја посредованог опажањем. Ту треба имати на уму два аспекта: *изражајни (експресивни)* и *конативни* (вољно активни).

⁸³ Писмо, у најопштијем виду и смислу, конструисано је једним, важним делом ради превазилажења људске заборавности.

⁸⁴ Наведена чињеница – која има потпуно објективно утемељење – најјачи је аргумент о оправданости анализе сваког процеса из његових записа, нарочито ако је он поновљив и од некакве животне важности. Када је реч о темпоралним уметничким делима, чија се извођења, по правилу, заснивају на некаквом партитурном запису или синопсису, који потиче од неприсутног аутора, овакве анализе су од основне важности.

Експресивност опажања (као „илустрацију динамичког принципа у перцептивном развоју“) треба разумети као чињеницу да динамика распоређивања опажаја резултира специфичном конфигурацијом статичких форми, која на одређени начин чува трагове динамичких процеса који су је проузроковали и омогућава опажању да их повратно идентификује. То својство опажања је, показује се, од прворазредног значаја у анализама статичних објеката, односно њихових опажаја. Занимљив је, такође, још један закључак који произлази из експресивности опажања: са развојем опажаја од почетне неодређености до завршне гешталтне стабилности опада иманентна радозналост (*ераузал*) а расте осећај унутрашњег задовољства. [John A. Segalis у: Riffert, 2004: 17]

Конативни аспект опажања може се протумачити се као особина тог опажања да посредством своје антиципативности, односно „спремности за акцију“, потакне даље адекватно вољно деловање субјекта опажања. [Rosenthal, 2002: 1-9].

Теорија микрогенезе дала је могућност чвршћег утемељења и бољег разумевања целокупног процеса опажања у односу на његову поставку у класичној гешталтној теорији, а да при томе, чини се, нигде није нарушила основне принципе свога теоријског изворника. Кад је реч о дефинисању *базичних гешталта* (*гешталтних примитива*), ова „допунска гешталтна теорија“ у свом основном виду (излагању) није дала директне одговоре на питања везана за њихов изглед и начин издвајања, али је дала квалитативне и функционалне основе за даља трагања и закључивања. Тиме је она омогућила и лакше и сигурније коришћење у ту сврху резултата других и другим циљевима усмерених истраживања, првенствено оних когнитивних и информатичких.

III.2. Когнитивистичка закрпа - теорија нивоа обраде

III.2.1. Основни концепт

Неопходна теоријско-методолошка *закрпа*,⁸⁵ којом би требало да буду преброђени проблеми прецизнијег и оперативнијег дефинисања и налажења *базичних гешталта*, може се, по мишљењу аутора овог рада наћи у когнитивној теорији обраде информација, која на свој начин разлаже и тумачи еквивалентне, односно паралелне процесе обликовања информација у нашем менталном систему. Међу неколико њених

⁸⁵ Предложени термин *закрпа*, понешто језичко-стилски рогобатан у контексту строгог академског говора, у складу је са оним који се за неке аналогне процесе користи у савременој, динамичној науци – пре свега у теорији информација, односно компјутеристици.

модела (од којих су неки, старији, у несагласности са упоредивим гешталтним поставкама) највише очекиване помоћи даје онај који је поставила данас преовлађујућа *теорија нивоа обраде*.

Према актуелним когнитивним теоријама, информације добијене преко чула примају се, обрађују и складиште на три нивоа нашег менталног система – они се, понешто непрецизно, обично означавају општим именом *меморије*: *чулна*⁸⁶, *оперативна* (*краткотрајна*, односно, у одређеним контекстима, *радна*) и *дуготрајна*. Однос који постоји међу којима постављен је (у оквиру данас преовлађујуће *теорије нивоа обраде*) као модел својеврсног кружног, двосмерног повезивања нивоа (*меморија*), у коме један ниво може да утиче на сваки од преостала два – у таквој поставци он је у најмању руку компатибилан са одговарајућим гешталтним моделом. [cf. Костић, 2004: 54-58]

III.2.1.1. Чулна меморија

Прва од наведене три *меморије*, *чулна*, битно зависи од чулног модалитета који их потиче, па се чак чешће означава скупом имена која експлицитно одражавају ту везу: у визуелном домену то је *иконичка меморија*, у аудитивном *ехоичка* и слично [cf. Бедли, 2004: 9-27]. *Чулна меморија* је прво место пријема и обраде података добијених од чула, у које улази сав примљени материјал и у коме се врши његова тријажа, како би се у више нивое обраде пропустили само оне „пожељни“ за даљу обраду. Критеријуми те „пожељности“ су и дан данас предмет научних контроверзи, али су, по свему судећи, везани на неки начин за фазни проблем когнитивистичког *препознавања облика*, што је, на свој начин, централна тема и домен истраживања управо гешталтне теорије.

Задржавање примљеног материјала, пре његовог даљег прослеђивања или брисања, врло је кратко: у визуелној сфери оно је између 100 и 500 милисекунди, док је у аудитивној, начелно узев, значајно дуже – разлике су настале као последица одговарајућих еколошко-еволуционих дејстава, односно адаптација. Консултовани извори дају доста различите податке о трајању ове друге, ехоичке меморије. Кад је реч о доњој граници, подаци су мање-више слични, од 100 до 150 милисекунди, док горња граница варира од око 350 милисекунди до 2, 4, 6 или чак, у посебним околностима, до 20 секунди. На основу оваквих података формирано је мишљење да постоје два

⁸⁶ Бедли користи атрибутску ознаку *чулна* друкчије: као збирну за сва три нивоа меморије када се они разврставају по чулним модалитетима који им леже у подлози.

краткотрајна „аудитивна складишта“ – *краткотрајна аудитивна (ехоичка) меморија* (енгл. *short auditory store*), у распону ретенције између 150 и 350 милисекунди, и *дуготрајна аудитивна (ехоичка) меморија*, чија је горња граница протезања негде између 2 и 20 секунди.⁸⁷ Природа прве *ехоичке меморије* у потпуности је аналогна *иконичкој меморији*, док о природи и функцији друге у доступној литератури нема података, сем дискретних назнака да су они везани претежно за процесуирање вербалних звучних података. Како је за прву утврђено да не може да садржи више од једне „временске секвенце стимуланса“ [cf. Cowan, 1984: 341], док друга може, и по правилу их садржи, може се закључити да је потоња задужена за већ поменуто *препознавање облика*.

Са опажајног становишта, материјал у *чулну меморију* улази као неструктуриран, неосмишљен, информационо преткатогијалан и, стога, негешталтан, али се он он већ на овом нивоу подвргава не само већ поменутој тријажи по начелу даље корисности, већ и специфичном раздвајању и преформатирању. Размотримо нешто детаљније она дејства која се изводе у *ехоичкој меморији*, с обзиром на то да се она од кључне су важности за овај рад:

Звучни материјал који улази у наш ментални систем преко чула слуха физички је образован као сложени талас, који на свој начин сабира све периодичне и непериодичне осцилације звучних извора присутних у неком тренутку у целокупној *аудитивној сцени* у којој се налази слушалац, односно перцептор. Тај сложај, у чијој основи леже (ипак) периодичне осцилације, садржи информације о амплитудама, фазама и фреквенцијама свих саставних звукова (тонова), а до сваке од њих стиже се разлагањем збирног таласа на оне саставне, по математичком моделу Фуријеове анализе. Експериментално (а и теоријски) је доказано да је људско чуло слуха ефикасан анализатор тог Фуријеовог спектра, који из сложених акустичких импулса извучи битне информације, потребне опажању, закључивању и деловању реципијента. Оно у првом реду раздваја тонове од буке и раставља тонске сложаје на саставне тонове, чиме ствара базу за нешто каснија еколошки-еволутивно битна опажања везана

⁸⁷ Наведени термини су преузети од Нелсона Кауана [Nelson Cowan; cf. Cowan, 1984: 341]. Због већ поменуте Бедлијевог употребе ознаке *аудитивна* за вертикално разграничење меморија, предлаже се примарно коришћење мање амбивалентне ознаке *ехоичка*. У доступној литератури постоји иначе прилична збрка у коришћењу ознака за ове меморијске (под)домене. Примера ради, у референтној књизи Александра Костића малопре наведено друго „складиште“ назива се *аудитивна краткотрајна меморија* (енгл. *auditory short-term memory*), што је врло слично Кауановој ознаци за прво, а што може довести и до збуњујућег његовог мешања са *краткорочном аудитивном меморијом*, чије су одлике и функција битно другачије. [cf. Костић, 2004: 67]

за врсте детектованих звучних извора и њихове локације, потом и за њихово кретање и претпостављене намере. У томе, чини се, следи гешталтни пут, обликујући звук на аналогни начин као што то око чини при опажању визуелних контура неког објекта. Као такав он одлази у радну меморију у даљу обраду, у форми каква је тој меморији неопходна за даљи рад и трансформације. [cf. Levman, 1992: 153-154; детаљније: Terhardt, 2000 a-k]

Са гешталтне тачке гледишта, два процеса додатног преобликовања изворног звучног материјала који се обављају у *чулној, ехоичкој меморији* од посебног су значаја:

а) *квантификација тонова* – формирање субјективног доживљаја звучног трајања у експериментима са трајањима тонова између 30 и 100 милисекунди показује готово фрапантну уједначеност и стабилизацију на 130 милисекунди (дакле, чак и потпуно ван опсега коришћених тонских трајања);

б) *опажајно продужавање тонова* – процес који се, по претпоставкама когнитивиста, изводи како би се створило довољно времена да се избегне опажајни дисконтинуитет њиховог објективно дисконтинуираног емитовања. [cf. Бедли, 2004: 20]⁸⁸

Обе наведене карактеристике могу се, из базичног дискурса овог рада, третирати као чињенице које указују да се већ на нивоу *чулне меморије* (читати: почетног опажајног процесуирања) јављају карактеристични формативни елементи, који опажајима додају онај вишак информација који ће се на следећим нивоима претворити у опажајне *базичне гешталте* и који на тај начин већ овде делују у складу са основним гешталтним начелом: целина је више од збира њених делова – овде и дословно! Штавише, и у већ поменутом усавршеном „кружном“ моделу когнитивног система, на излазу из *чулне меморије* (прет)постављен је филтер, назван по својој функцији: *препознавање облика*. Иако доступна когнитивистичка литература чак и не помиње *гешталте* ни гешталтну теорију, описи проблема и понуђених решења, посебно оних најновијих, дају за право да се претпостави да је друго име за њих оно гешталтно [cf. Костић, 2004: 70-102]. Последично: изгледа да формирање *гешталта* почиње на одређени начин у најранијој фази обраде чулних информација, дакле: и пре обликовања *базичних гешталта*. Метафорично: ако су ови потоњи својеврсни гешталтни молекули, који садрже „клице“ завршних гешталта, њихови изворници,

⁸⁸ Овде наведени примери из аудитивне сфере имају и своје еквиваленте у визуелној.

„клицине клице“, формирају се још на атомском нивоу нашег опажања – то би требало да су управо тражени *геиталтни примитиви*.

За неке теоријске поставке у овом раду, пре свега за концепт *динамичке форме*, од круцијалне су важности управо наведене особине базичног нивоа обраде чулних података: почетне чулно обрађене податке свест не опажа (у уобичајеним условима), јер су, као неструктурирани, они за њу „невидљиви“, али ти подаци имају потенцијал да удруживањем створе онај критични „вишак вредности“, који ће учинити, односно допринети да постану тој свести доступни – али на вишем меморијско-обрадном нивоу!

Додајмо овде још једну занимљиву особеност базичног опажања, која се тиче броја елемената опажајног сложаја које је могуће идентификовати одједном (без пребројавања): ако је број елемената таквог скупа између један и три, опажање је „аутоматско“; ако је он између четири и „магичног“ броја седам, пребројавање се врши унутар почетне меморије, својеврсним микропроцесуирањем, уз ограничено учешће свесне пажње; скупови који садрже изнад седам елемената не могу се процесуирати на овом обрадно-меморијском нивоу и процењују се или се одговарајуће пребројавање врши на вишим нивоима⁸⁹ [cf. Miller, 1955: 3-8; Бедли, 2004: 10]. Новија истраживања смањују овај број на 3 до 4, просечно 3,5 елемената, односно јединица нижег ранга [cf. Cowan, 2009: 10-11]. Показаће се да су ови бројеви од битне важности на свим нивоима когниције. Игра бројева из свакодневног искуства (па и из анализирања Мокрањчевих руковети – број песама, број њихових строфа итд.) доказује да је поменута опажајна особеност одавно интуитивно спозната и проширена на разне нивое и домене тумачења макросвета.

III.2.1.2. Радна (оперативна) меморија

Најзначајнија област могућег додира *проширене геиталтне теорије* и когнитивистичког приступа обради информација у човековом менталном систему налази се у могућности да је когнитивистичка *краткорочна*, односно *радна (оперативна) меморија* место стварања *базичних геиталта*, те да се преко тог прикључка важна открића и теоријске поставке когнитивизма могу заправо тумачити и применити и у концепту геиталта.

⁸⁹ Дати бројеви су просечне вредности, са статистичком „подлогом“ – појединачни случајеви, показано је већ у самом првонаведеном референтном делу, могу и драматично одступати [cf. Miller, 1955: 3].

Овај, средњи обрадно-меморијски ниво у троетапном моделу когниције представља најсложенију конструкцију у том моделу, за који се више зна шта ради, него како то тачно чини [cf. Костић, 2004: 142-144; Жиропађа, 2009: 108-109]. Како је то „шта“ у контексту овог рада далеко важније, главне одлике *радне меморије*⁹⁰, као места другостепене обраде и складиштења информација (сада већ пробраних), биће управо из тог угла посматране, „укрштено“ са одговарајућим становиштима гешталтне теорије и ширим потребама овог рада:

У радној меморији се обавља прво преобликовање смисаоно неодређених чулних елемената у *смисаоне јединице* (*јединице организовања*⁹¹, *делиће*⁹², *кришке*, *чанкове*, енгл. *chunks*⁹³) [Костић, 2004: 116], које представљају „интегрисане сегменте информације, у [којима] запамћивање једног дела помаже присећање наредног дела“ [Бедли, 2004: 31].⁹⁴ Свака *смисаона јединица* (*чанк*) обухвата најмање један елемент преузет из *чулне меморије*, с тим да крајњи број елемената у једној смисаоној јединици за сада, изгледа, није познат – може се само разумно претпоставити да он није бесконачан. Повећањем броја елемената у једној смисаоној јединици повећава се њена „информативна густина“.

Конституисање *смисаоних јединица* се одвија у некој врсти мултидимензионалног кода, који омогућава одговарајућу синтезу из различитих улазних кодова, односно чулних модалитета [Костић, 2004: 140].⁹⁵ У доступној когнитивистичкој литератури, међутим, није било могуће наћи одговор на питање од круцијалне важности за овај рад: како се *смисаоне јединице* граде од сложених материјала пристиглих у истом чулном модалитету – конкретно: на који начин се и са којим односом учешћа сваког од два садржаја (материјала) формирају *смисаоне јединице* вокалне музике, у којој и вербална и музичка компонента имају своје (бар потенцијално издвојиве) *смисаоне јединице*? Другим речима, да ли се *смисаоне*

⁹⁰ Уважавајући тренутно најприхваћенији модел овог теоријског нивоа, који је познат као *ревидирани модел радне меморије* Алана Бедлија, а по коме је *оперативна меморија* подсистем сложеније *радне меморије*, у даљем тексту ће бити коришћен назив *радна меморија* у свим контекстима у којима се не указује експлицитно баш на *оперативну меморију* као на компоненту *радне*.

⁹¹ Бедли, 2004: 31

⁹² Апп., 2011: 10

⁹³ „Смисаона јединица (*chunk*) је скуп елемената који имају јаке везе једни с другима, а слабе са елементима друге смисаоне јединице“ [Gobet et al., 2001: 236].

⁹⁴ У даљем тексту користићемо термин *смисаона јединица*, јер он указује на одлике ових целина које су од суштинске важности за сагледавање њиховог места у контексту целокупне гешталтне теорије, али ћемо, према процењеној потреби за недвосмисленошћу, паралелно или заједно са њим користити и „посрбљени“ енглески оригинални термин: *чанк*.

⁹⁵ О његовој природи се не зна готово ништа [Костић, 2004: 140].

јединице у тим ситуацијама синтетизују као хомогено „измешане“, „претопљене“, или је у њима могуће и даље препознавати и, по потреби, издвајати одговарајуће целине компонената? Гешталтни, базично феноменолошки засновани одговор фаворизује друго наведено решење. Рудолф Арнхајм експлицитно каже: „/у опери, позоришту или филму/ комбинација раних медијума делује најбоље када визуелна радња и звучна радња, било да је то музика или говор, свака за себе досегну потпуну сопствену структуру, тако да целокупно дело није нераздвојиви конгломерат визуелних и аудитивних састојака, већ комбинација паралелних, повезаних, али одвојивих склопова“ [Arnhaјm, 2003: 63].⁹⁶

Прве, почетне *смисаоне јединице* у когнитивном приступу анализи чулних информација нужно настају под повратним утицајем *дуготрајне меморије* – она је та којој су неопходне за конституисање завршног закључка о обрађиваном сложају информација и која, ако на основу онога што је добила из *радне меморије* не може да обави тај свој задатак, мора да затражи од нижег обрадног и меморијског нивоа потребне праве и комплетне податке [cf. Костић, 2004: 116]. *Претходно знање* (за које се у референтном когниционистичком тексту подразумева да је један од главних мотиватора унутар *дуготрајне меморије*, одговорног за покретање поменутог процеса у описаној важној повратној спрези) може да буде не само оно стечено у индивидуалној историји субјекта, већ и оно битно за шири гешталтни приступ истом проблему: урођене одлике опажајног и менталног система. На тај начин, а у гешталтном контексту, *смисаоне јединице* су исто што и *базични гешталти* – за то их, у најмању руку, квалификује њихова *смисленост*.

Овакав закључак кореспондентан је са ставом раније апострофиране основне референтне гешталтистичке литературе, да једна новија теорија има потенцијале да пружи прецизније и практично употребљиве поставке базичних гешталта у подручју визуелног опажања.⁹⁷ Она је тамо дата у форми новог гешталтног *принципа униформне повезаности*: наш визуелни систем обавља почетну поделу посматране слике на узајамно ексклузивно повезане регионе који имају једнообразна (униформна) или благо различита својства (на пример: осветљеност, боју, текстуру /фактуру/, покрет или

⁹⁶ Када је реч о комбинацији медијума који се заснивају на истом основном чулном модалитету, какав је случај код вокалне музике, аналогни закључак се може не само извести, већ, чини се, и појачати на основу чињенице да се у радној меморији текст и музика бар у неком делу или некој фази обраде и чувања појављују у различитим, паралелним кодовима – вербалном и визуелно-спацијалном – те да се, штавише, тако прослеђују и чувају и у дуготрајној меморији.

⁹⁷ Њени аутори су Стив Палмер и Ирвин Рок [Steve Palmer, Irvin Rock].

дубину). Тако базично формирана структура представља почетни ниво, који улази у гешталтно хијерархијско поље одређено односом „целина-делови“ [cf. Wagemans et al., 2012/I: 15].

За овај рад од неупоредиво веће важности су покушаји налажења опажајних базичних гешталта (примитива) у аудитивном чулно-опажајном модалитету, а на основу наведених принципа стварања смисаоних јединица – о њима ће бити речи касније, у делу рада који се бави апликацијом овде описаног теоријског модела на вокалну музику.

У односу према одређењу особина *радне меморије*, треба посебно истаћи

а. Информације се у *радној меморији* задржавају релативно кратко, при чему је доња граница условљена (бар у извесној мери) горњом границом одговарајуће *чулне меморије*, а горња се креће у распону од 3 секунде (*просекундни прозор /the 3-sec window/*)⁹⁸ до око 20 секунди – бројеви зависе од чулног модалитета из кога долазе елементи, као и од карактеристика препознатих почетних облика (па и од референтног извора информација).

У контексту актуелног рада, ако се овај временски интервал узме као време у коме се мора формирати *базични гешталт*, онда је то и распон одговарајућег записа у коме анализа мора да га тражи и препозна.⁹⁹

б. *Радна меморија* има ограничен капацитет. Он се одређује првенствено бројем конституисаних смисаоних јединица – број елементарних, још „несмислених“ информација које оне садрже могући су корективни критеријум, који, претпоставља се, делује само у случајевима екстремног прекорачења граница информационе „густине“ конституисаних смисаоних целина.¹⁰⁰ Према чувеном правилу Џорџа Милера „седам, плус-минус два“ [cf. Miller, 1955: 3-8; Костић, 2010: 115] или новијем, коригованом („три до четири“), број *смисаоних јединица у радној меморији* у стандардним ситуацијама не може да пређе наведену „магичну“ границу. Наведени бројеви се узимају као мање-више општеважећи, у свим чулним модусима.¹⁰¹

⁹⁸ Jensen et Kühn, 2015: 3.

⁹⁹ Овде се, наравно, мисли на „записани интервал“, а не на временски интервал трајања његове анализе – сем, наравно, ако се анализа не изводи баш у реалном времену (рецимо: у аналитичком слушању музике).

¹⁰⁰ у доступној литератури нема прецизнијих назнака која је то граница, сем да је она зависна од „карактеристика класе којој припада смисаона целина“ [cf. Костић, 2004: 118].

¹⁰¹ Ово би требало упоредити са одговарајућом „игром бројева“ о којој је већ било речи у вези са *чулном меморијом*. Има и нешто друкчијих расподела унутар наведеног опсега, но у питању су, рекло би се, само нијансе [cf. Goleman, 2015: 25-26]. О важности оваквог става за тумачење стратегије достизања

Прекорачење капацитета *радне меморије* доводи, начелно узев, до застоја у пријему нових информација, успоравања и ометања процеса њихове обраде, као и убрзаног брисања већ присутних меморијских трагова – нема података да се спољашњим притиском на *радну меморију* може убрзати процес обраде и слања у *дуготрајну меморију* ради ослобађања места у *радној*.

Проблем превелике количине информација у *радној меморији* наш ментални систем решава једним делом (за контекст истраживања у овом раду – најважнијим!) применом процеса *рекодовања* (енгл. *recoding*), односно *смисаоног (организационог) удруживања* или *чанковања* (енгл. *chunking*)¹⁰², којим се јединице нижег ранга удружују у оне вишег, које онда постају *смисаоне јединице вишег реда*.¹⁰³ Тако се нека сложена информација (рецимо: опажај) поједностављује у погледу броја *смисаоних целина*, а повећава се *информациона густина* сваке од њих [cf. Miller, 1955: 10-11; Бедли, 2004: 30-31; Костић, 2010: 116-118]. Сам процес удруживања заснива се на аналогним критеријумима као и при стварању почетних *смисаоних јединица*, другим речима: он је рекурзивни процес. Број могућих нивоа његове организације унутар *радне меморије* зависи од степена сложености објекта, односно процеса који се обрађује и времена потребног за његово конституисање на сваком нивоу, с обзиром на временско ограничење ове меморије. Битно је, међутим, да овај и овакав процес има способност проширења и на завршну, дугорочну меморију, односно на највиши ниво менталних процеса обраде.

Важно је, такође (посебно за актуелни рад), да се описани процес остварује у два модуса, односно подручја менталног деловања: *перцептивном* (енгл. *perceptual chunking*), у коме је спонтан, аутоматски, без уплива свести и континуиран, и *свесном, циљно оријентисаном* (енгл. *goal-oriented chunking*), где је намеран, односно вољан. За теоријско-методолошку основу овог рада битан је први, а за практични, односно

крајњег смисла менталних операција анализирања и синтетизирања информација добијених преко чула, биће речи нешто касније.

¹⁰² Ово је један од врло важних термина когнитивне теорије чији је сваки доступни превод превише вербално екстензиван да би задовољио потребе „брзо“ мишљења и закључивања – један од разлога оваквог закључка иманентан је управо самом поступку: свака новоформирана *смисаона јединица* вишег ранга представља нови когнитивни ентитет, чије именовање омогућава процесуирање у оквирима *оперативне меморије*, која је, подсетимо, краткотрајнија али бржа. Из наведених разлога овај важан термин организације сложеног опажања и мишљења биће повремено коришћен и у свом изворном (само транслитерованом) виду, као *чанкинг*.

¹⁰³ У већ поменутом изворном тексту Џорџа Милера овај процес се у даљим рекурзивним применама означава као *чанкинг* (енгл. *chunking*). У већини консултованих новијих текстова термин *рекодовање (recoding)* проширен је на описани поступак на свим нивоима.

аналитичко-синтетички аспект важан је други наведени модус¹⁰⁴ [Gobet et al., 2001: 236].

III.2.1.3. Дуготрајна меморија

Најзад, а можда најбитније за контекст у коме се разматра, процес рекурзивног *рекодовања* одвија се на основу захтева и пропозиција који потичу из хијерархијски највишег обрадно-меморијског нивоа, *дуготрајне меморије* – то се, чини се, може и мора тумачити као когнитивистички израз *холизма*, истог или бар сасвим аналогног као што је онај гешталтни, односно *микро-* и *макрогенетички*. *Рекодовање* се тако исказује као основни поступак опажања и мишљења, којим се од великог, несагледивог броја полазних информација, опажајно-когнитивни ток води до оне завршне, хијерархијски највише, уникатне информације, која постаје еманација завршног смисла. Тако схваћено, рекодовање је аналогно или чак идентично раније описаном поступку процесуирања у оквиру неогешталтистичког концепта *микро-* и *макрогенезе*.

Проналажење тачака могућег спајања и преклапања гешталтне теорије и когнитивистичког приступа анализи информација у нашем менталном систему, које је показано у претходном тексту, наводи на испитивање могућности даљег поређења ових система и њихових модела – и ван опсега првобитно тражене помоћи когнитивизма гешталту.¹⁰⁵ Показује се да је даљи процес обраде информација у когнитивном моделу углавном аналоган, односно сагласан са оним у гешталтном: *јединице смисла*, образоване у поменутом „нејасном“ мултидимензионалном коду, *прекодирају* се (негде – нејасно је где – у *радној меморији*) у вербални и визуелно-спацијални код и као менталне *представе* шаљу *дуготрајној меморији* на стварање коначног облика, односно смисла и на чување у одговарајућем њеном складишном делу. Смисао оваквог двоструког кодовања¹⁰⁶, вербалног и визуелног, лежи у различитим квалитетима везаним за чување, призивање и накнадно коришћење

¹⁰⁴ За теоријско-методолошку основу овог рада битан је први, а за практични, односно аналитичко-синтетички аспект важан је други наведени модус.

¹⁰⁵ Поставља се питање зашто је гешталтни приступ потпуно занемарен – бар на декларативном нивоу – у референтној прегледној когнитивистичкој литератури. Аутор овог рада нема кредибилитет, ни жељу да се тим проблемом даље бави, али остаје забринут због могућности да се иза тога крију неке неисказане а важне разлике од значаја за актуелну дисертацију. Чињеница да постоје значајни доприноси за које се може рећи да су засновани на некој врсти гешталтно-когнитивистичке синтезе, посебно у разматрањима њених конкретних примена, представља изванредан фактор психолошког „умирења“.

¹⁰⁶ Овај приступ не признају сви когнитивисти – присталице тзв. *једноструктог кодовања* истичу пропозиционални карактер оба кода и непотребност постулирања њихове раздвојености у менталном систему [cf. Костић, 2004: 194-204].

информација. У том контексту, гешталтисти јаче од когнитивиста истичу разлике у даљем коришћењу ускладиштених информација, указујући на ограниченост вербалног кода на *репродуктивно мишљење* („механичку примену ланаца асоцијација које су већ научене и ојачане искуством и навикама“) и ексклузивитета визуелног кода у *продуктивном мишљењу* („процесу који укључује стварање нечег новог“)¹⁰⁷ [cf. Versteegen, 2005; Branchini et al., 2013/2015: 8].

III.3. Гешталтно опажајно поље

III.3.1. Класични гешталтни концепт

Сав до сада наведени и описани материјал указује на гешталтну теорију као на концепт у чијим основама лежи пропозиционалност, исказана преко њених *принципа организације* (заправо: функционисања). Операционализација, па и елементарна схватљивост оваквог концепта били би свакако мањи да већ класици гешталтизма нису увели модел *гешталтног опажајног поља* као јаснији, очигледнији и оперативнији приказ ове теорије.

Гешталтно опажајно поље је моделовано као својеврсно затворено континуално психофизичко *поље*, у коме је узајамна зависност између делова тако јака да свако уклањање, замена или промена стања неког од делова мора имати утицај на све остале делове. У том пољу се обавља не само базично обједињавање раздвојених (дискретних) осета (чулних сензација насталих на основу физичких импулса који долазе од интендираног објекта) у примарне јединице менталних операција, већ се непосредно (аутоматски, интуитивно) врши и њихова додатна организација – унутрашња и контекстуална.

У класичној гешталтној поставци, *опажајно поље* је било конструисано као систем у коме непрекидно делују унутрашње *опажајне силе*, које се у непобуђеном (основном) стању налазе у (хомео)статичној равнотежи.¹⁰⁸ Улазак чулних сензација, опажаја, које долазе из спољашње средине, нарушава почетну равнотежу, а *опажајни систем*, постављен тако да стално тежи повратку у почетно стање, пријављује централном нервном систему тај поремећај. Како би се тај поремећај ефикасно, циљано

¹⁰⁷ „Продуктивно мишљење је оно у коме се постављени проблем решава пажљивим коришћењем објективности, уз поштовање проблема као целине.“ [*Psychology Dictionary*. Productive thinking, 27.2.2016.]

¹⁰⁸ Класичан гешталтистички теоријски конструкт опажајног поља постављен је (не сасвим произвољно) аналогно моделу статичног електричног, односно електромагнетног поља.

(неслучајно) обрадио и, по потреби, неутралисао (дејствима којима управљају виши центри), он мора да добије своју разумљиву (смислену) форму – свој (само)разумљиви *геишталт*. Форме су, по овом схватању, психолошки корелати у вишим менталним сферама (на вишим менталним нивоима) – представе, менталне слике и сл. – новонасталих структура,¹⁰⁹ које силе *опажајног поља* творе као резултанту свог дејства при одређеном акту опажања.¹¹⁰

Каснија, посебно најновија истраживања дају аргументацију за неадекватност конструкта *опажајног поља* као система у *статичној равнотежи*. Експерименти су показали да је наш *опажајни апарат* не само у сталном напону, већ и у сталном покрету – он не чека пасивно да околина „одлучи“ да делује на њега, већ ту исту околину непрекидно опажајно „искушава“, „тестира“, посматрајући је из разних углова. *Опажајно поље*, стога, нужно мора да буде представљено као систем који је у некој врсти *динамичке равнотеже*. Даља важна последица је да смер конституисања *геишталта* у нашем менталном апарату мора бити заправо обрнут: наши статични перцепти формирају се на основу динамичких сагледавања опсервираних физичких објеката, активном преобликујућом делатношћу *опажајног система (прелазом од тока (тѐка) ка (структурно-формалној) чврстини [flux-to-solid transition])*, у смеру смањења броја димензија у тим перцептима [cf. Godøy, 2014: 2].¹¹¹

У наведеним условима, *геишталтни квалитети*, односно *геишталти* могу и морају да настану само као продукти неке врсте *асиметрије (анизотропије)*, тј. специјалног устројства *опажајног поља*, које мора да буде моделовано као нека врста *тополошког простора* неједнаких квалитета, односно потенцијала његових елемената /тачака, делова/ (у контексту целине).

¹⁰⁹ Тако је однос између структуре и форме у музици дефинисао још Ерпф [Erpf, 1967].

¹¹⁰ Напоменимо још да је класична гешталтна теорија претпоставила постојање *изоморфизма*, структурно-формалне и функционалне аналогије између физичке структуре перципираних објеката и анатомско-физиолошких процеса у мозгу који конституишу њихове опажаје [cf. Keler, 1985: 124; Radonjić, 1981: 198-200]. Ово је највише нападан концепт класичне гешталт-теорије; међутим, у читању у коме се не разуме као еуклидско геометријско пројектовање, већ као нека врста „функционалне геометрије“ (како је, уосталом, дефинише већ сам Келер [cf. Keler, 1985: 154], односно тополошког пресликавања, *изоморфизам* налази извесну потврду и у новијим истраживањима – макар у контексту крајњег, еколошко-еволюционог става о неодрживости дужег погрешног разумевања света и његових закона [cf. Wagemans et al., 2012/I: 9-11]. Овај концепт, међутим, нема већег утицаја на разматрања у овој дисертацији.

¹¹¹ Један од важних доказа за наведено тврђење представља чињеница да ако неки предмет дуже стоји у видокругу, наше опажање почиње да му даје алтернативна могућа обликовања и тумачења – то у случају статичког поља не би било могуће [cf. Wagemans et al., 2012/II: 14-15].

III.3.2. Арнхајмов модел *опажајног поља*

Најзначајнији допринос новијим концептима устројства *гешталтног (опажајног) поља* дао је Рудолф Арнхајм. У основи тог доприноса лежи већ знатно раније овлаш поменути трећи основни принцип гешталтне организације – *принцип центрираности (принцип снаге центра)*: сви опажени објекти имају свој опажайни центар, који омогућава успостављање (унутрашњег) баланса у опажају (гешталту). Сваки опажени објекат је, на тај начин, центар *опажајне енергије* и привлачења (унутрашње „гравитације“) – краће: *опажајни центар*. *Опажајна енергија* (која се третира и означава чешће као *опажајна тежина*, односно *значај*) одређује снагу привлачења одређеног објекта (у интеракцијама са другим објектима, односно опажайним центрима у истом опажайном пољу), а зависи од упадљивости, облика, локације итд.

У основном, споља непобуђеном стању, распоред унутрашњих вектора сила у *опажајном пољу*, по овом моделу, није симетричан: он фаворизује доњи регион на вертикалној оси и леви на хоризонталној. За првонаведену асиметрију могло би се претпоставити да има еколошки корен у деловању силе гравитације, док се за другу из доступне литературе не може са сигурношћу утврдити на чему се заснива – Арнхајм тврди да је правац слева удесно онај којим се чуло вида природно креће, но без указивања на доказе за то [cf. Arnhaјm, 2003: 19] (ово тврђење можда на асиметрији церебралне латеризације у варијанти чешће доминације десне руке – онда, вероватно, не би било исто код леворуких?).¹¹²

Уласком спољашњих чинилаца – сложаја смисаоно (*ре*)кодovаних импулса (информација) од опсервираног објекта/процеса – дотадашња *динамичка равнотежа* поља се ремети. Наш опажайни систем се усмерава ка придошлом објекту/процесу и у његов *опажајни центар* поставља, односно пројектује *центар свога поља* и даје му притом припадајућу *тежину*. Она производи два додатна правила функционисања тако добијеног векторског поља:

- а. *Опажајна тежина* појачава привлачење.
- б. Дистанца појачава *опажајну тежину* када је опажање фокусирано на центар привлачења.

¹¹² Арнхајм указује на могућност давања основним осама оријентације одређених репрезентационих вредности: вертикална оса је *оса контемплације*, а хоризонтална *интеракције, времена и наротива* [cf. Versteegen, 2005: 26-32].

Динамички систем *поља*, погођен насталом *опажајном тензијом* између дотадашњег (динамички) равнотежног и новонасталог стања, обавља одговарајуће векторске операције потребне да се успостави стање максималне могуће стабилности (у складу са основним гешталтним *принципом једноставности*, односно *прегнанца*). Успостављањем новог равнотежног стања (које је и даље динамично, јер и силе поља и објекти/процеси не мирују) формира се одговарајући *опажај*, који је онда основа за даље могуће реакције организма.

У сложеним перцептима, *парцијални центри* делују интерактивно и креирају ексцентричне векторе тих дејстава. Истовремено, они успостављају однос са *опажајним* (ситуационим) оквирима („форматима“, „референцама“), који представљају спољашње, шире *опажајне* центре, са припадајућом *опажајном* енергијом и снагом привлачења. Нису, међутим, познате ни тачне вредности одговарајућих вектора, ни законитости дејства овог оквира, чак ни у стању почетне динамичке равнотеже – подаци у литератури говоре само о њиховом нужном узимању у обзир [cf. Verstegen, 2005: 26-32].¹¹³

Из свега наведеног, може се извести закључак да структура *гешталтног опажајног поља* (односно *тополошког простора*) није, бар за сада, детаљно спозната и да је, у најбољем случају, тек делимично директно сагледива. Оно што се већ зна и што се и даље сразмерно лакше може сазнавати јесу принципи и последице функционисања *опажајних сила* у њему, на основу којих се, по потреби, могу поставити за праксу релативно употребљиви хипотетички конструкти (модел) одређених *опажајних ситуација*. Они ће у почетку бити највероватније тек понешто магловите скице, но са перспективом да на основу даљих, првенствено објективних научних истраживања, слика постане све детаљнија и јаснија.

Савремени развој гешталтне теорије у највећем делу трага управо за прецизирањем и повећањем резолуције поменуте слике. Овај процес је, очекивано, још увек ближи свом почетку него пројектованом крају, али су нека расветљења већ значајна за оперативност система. О неким таквим резултатима, пре свега онима који су од битне користи за постављање и разумевање методолошке основе ове дисертације, биће говора на местима њихове директне примене у раду.

¹¹³ Наведена формулација потиче од Волфганга Мецгера [Wolfgang Metzger].

IV. ВОКАЛНА МУЗИКА И ЊЕНА АНАЛИТИКА У СВЕТЛУ ГЕШТАЛТНЕ ТЕОРИЈЕ

IV.1. Основни приступ

Полазећи од основног принципа гешталтног продуктивног мишљења, да се од анализе захтева проналажење „правих“, опажајно (гешталтно) релевантних делова, њихово евентуално неопходно прегруписавање и избор најбоље могуће тачке њиховог што потпунијег сагледавања у контексту целине – тестирање употребљивости гешталтног метода и целе гешталтне теорије у проучавању вокалних музичких дела најбоље би било почети од њихових најгрубљих до сада уочених спољашњих ивица, оних које одражавају њихову дефинициону сложеност као бимедијалних и, макар начелно, темпорално сложених (дељивих) дела. Проблем који се на тај начин истражује могао би се означити и као проблем препознавања принципâ на бази којих се у општем случају одређују опажајне граница вокалних музичких композиција, и утврђују њихови првенствено они састојци и њихове структурно-функционалне организације који омогућују остваривање главних дејстава вокалних музичких дела – дејстава која су тој музици давала и дају главни еколошко-еволуциони разлог за настајање и опстајање у човековом свету. На другој страни истог проблема налазе се питања целовитости и идентитета таквих дела, у обе њихове опажајне димензије (просторној и темпоралној). Она се везују за упознавање и разумевање односâ истовремено дејствујућих медијских канала и токова звучне материје која кроз њих пролази и у њима се обрађује, као и за могућности и услове уцеловљења парцијалних темпоралних ентитета, насталих и препознатих у процесу перцепције вокалног музичког дела.

За овај рад битно је да се потом, на основу тако стечених резултата и сазнања, могу дефинисати критеријуми и алгоритам истоврсне анализе композиција ове музичке врсте у сваком појединачном случају (одабиру). Притом је овај рад усмерен првенствено на анализе таквих композиција у њиховом записном модусу постојања, и то оном иницијалном, потицајном, композиторском – нотном (а не архивском, звучном, насталом на основу неког конкретног извођења односног дела).

Када је реч о темпоралном (процесуалном) статусу у светлу гешталтне теорије и њеног метода, за свако стандардно, довршено, „затворено“ („не-отворено“) темпорално уметничко дело може се навести исти почетни аргумент у корист његове целовитости: свако такво дело је целина у гешталтном смислу већ по томе што оно по дефиницији

има свој просторно и временски ограничени и базично континуирани ток, те тако, применом гешталтног *принципа близине*, уједињује своје базичне гешталте (ма шта они били – за сада) у некакву мање или више опажљиву целину. Како, међутим, коначна опажљива форма тог дела може бити, и по правилу јесте веома различита, њен гешталтни статус, односно смисао, према раније описаним критеријумима, може бити и сам веома различит – од строгих *гешталтних добрих форми (примарних гешталта)*, преко оних слабијих, све до нивоа гешталтне неуређености (бесмислености). Из наведених разлога, управо тај хоризонтални (темпорални, процесуални) интегритет и његови квалитети у вокалним музичким делима заузеће већи део овог рада. С друге стране, приступ том истраживању готово је немогућ без установљавања законитости спајања различитих медијума у једној композицији, па ће наредна истраживања започети ипак од вертикалне диференцијације вокалних музичких дела.

IV.2. Основна подела – модална (вертикална): аналогно и пропозиционално постављени слојеви вокалне музике

IV.2.1. Музика vs. текст – на основу чега је могуће опажљиво их раздвојити?

Вертикална димензија овог проблема лако је препознатљива и као општије питање статуса вокалне музике као бимедијалног споја у гешталтној теорији, односно у опажљању. Искусствено, могућност опажљивог раздвајања говора¹¹⁴ (текста) од музике при слушању вокалног музичког дела несумњива је и лако проверљива у свакодневној пракси. Проблем, међутим, настаје када се постави питање теоријске заснованости, а тиме и карактера, па и оправданости истраживања која проистичу из овог раздвајања, посебно у контексту тестирања одговарајућих потенцијала гешталтне теорије.

Човеков чулни аудитивни апарат дошао је у свом еволуционом развоју до готово фасцинантног нивоа, на коме из звучних таласних слојаја *аудитивне сцене* може да створи основу за идентификацију и раздвајање различитих звучних извора који делују у исто време,¹¹⁵ за одређивање њихове приближне локације у *аудиторној сцени*, као и за препознавање одређених карактеристика њихових кретања. То,

¹¹⁴ Термин *говор* овде, а и у целом овом раду, биће третиран првенствено као ознака за материјализацију језика, за процесуирање језика као система, за „језик у акцији“. У таквом значењу, он ће се односити и на звучну и на писану реализацију језика. Како, међутим, прецизна ознака за звучни говор, *говорење*, није изборила место у лепом говору, термин *говор* ће бити повремено коришћен и у овом значењу – разликовање ће бити нужно контекстуално. [cf. Bugarski, 1996: 20-24]

¹¹⁵ До одређеног броја, наравно – да ли је то баш у оквирима старијег Милеровог стандарда „седам плус-минус два“ или новијег „три до четири“, за сада нема доступних података.

међутим, не изгледа као dostatно за ефикасно чулно раздвајања говора и музике у њиховим синкретичним спојевима: сви звуци једног вокалног музичког дела долазе из истог звучног центра, са исте локације и некој врсти општег синхронитета текста и музике, која додатно омета њихову чулну диференцијацију. Раздвајање говора (текста) и музике мора стога бити процес који се догађа на неком од виших перцептивних, односно когнитивних нивоа.

Гешталтна теорија је, чини се, недоречена у вези са тим аспектом перцепције вокалне музике. Она ће, начелно узев, ток вокалног музичког дела пратити од уласка у опажајно поље као јединствени опажајни феномен и настојаће да га у том оквиру приведе крајњем гешталтном обликовању и разумевању. Гешталтни *принципи организације*, пре свега *принципи сличности* и *раздвајања фигуре од основе*, препознаће можда неке звучне специфичности уграђене говорне звучне компоненте и учинити напор да их повежу у неке смислене структуре, али је врло вероватно да их у општем случају неће привести неком одређеном *гешталту* – говорне звучне фигуре на вишем нивоу нису ни пројектоване као *гешталтно јаке*, а њихови опажљиви (перцептибилни) елементи још су најчешће и „растворени“ у доминирајућем музичком материјалу [cf. Коловский (ред.), 1988: 9]; изузетак је наравно екстремно логогена вокална музика, али ни ту говор не може да иде изнад музике. На тај начин, могло би се десити (и дешава се врло често у површним анализама) да говорна компонента вокалних музичких дела остане у опажајној сенци, у аморфној и слабо структурираној материји *гешталтне основе (позадине)*. На који начин ће онда текст уграђен у вокално музичко дело моћи уопште да буде гешталтно процесуиран, с обзиром на то да је таква његова обрада могућа тек ако и када он добије своју *гешталтну фигуралност*?

Раније описана и припојена *когнитивистичка* теоријско-методолошка *закрпа* и овде, чини се, нуди излаз из проблема. У центру пажње овом приликом је њен најактуелнији модел радне меморије, тзв. *Бедлијев ревидирани модел*, и његови хипотетички конструкти: *централни извршилац* и њему (али и дуготрајној меморији) потчињени оперативно-складишни модули – *фонолошка петља*, *визуелно-спацијална матрица* и *епизодички бафер* [cf. Костић, 2004: 138-140; Бедли, 2004: 49-102]. По овом моделу, све информације из неког вокалног-музичког тока (дела) које пропушта *чулна меморија* улазе у модул *централног извршиоца*, који их распоређује у сва три оперативно-складишна модула и у њима они на различите начине бивају обрађени, односно *рекодovани* у когнитивно релевантне *јединице смисла*. Мултидимензионално

рекодовање сложених, мултимодалних чулних информација, које се може сматрати најбитнијим у случају обраде вокалних музичких токова, остварује се у *епизодичком баферу*, који их потом шаље на проверу и, докле год не задовоље захтеве обрадно-управљачког дела *дуготрајне меморије* (гешталтно гледано: док се не препознају као гешталтно релевантни), остварује одговарајућу двосмерну сарадњу са *дуготрајном меморијом*.¹¹⁶

Да би се изашло у сусрет наведеној специјалној потреби диференцирања компонената, неопходно је померање свесне пажње субјекта са синкретизма говора (текста) и музике у вокалном музичком току на дејство неке од компонената.¹¹⁷ *Централни извршилац* (чија управљачка улога садржи разна права и обавезе, па и ово) може да, уважавајући захтеве усмерене пажње, призове из одговарајућих меморијских делова два друга, паралелна модула њихове друкчије кодоване записе, односно може да информационе токове пошаље на доминантну обраду у њих – и само у њих. Како су они високо специјализовани – *фонолошка петља* за вербални а *аудио-визуелна матрица* за све остале кодове¹¹⁸ – у случају вокалних музичких сложаја намеће се закључак да доминантна и најлакша пажњом усмеравана подела иде по линији разграничења надлежности тих модула: на вербалну (говорну, текстуалну) и музичку компоненту.

IV.2.2. Модално раслојавање говора

Управо изведени закључак, међутим, није сасвим тачан – непрецизан је онолико колико у претходном излагању у обзир нису узети сви елементи, односно аспекти анализираног феномена. Наиме, и сам говор има своју звучну компоненту. Она је преузета без већих суштинских измена од некадашњег *прамузичког*¹¹⁹ синкретичког претка и задржала је своју „старинску“, аналогну, непропозиционалну основну звучну структуру, исту онакву каква је наставила да карактерише *музику*. На тај начин, линија

¹¹⁶ Озбиљан и за сада неразрешен проблем лежи у чињеници да начин на који се то мултидимензионално кодовање изводи није познат [cf. Костић, 2004: 141]. Ипак, у контексту овде тражене теоријско-методолошке помоћи, може се рећи да то није тема, па не мора да буде ни озбиљна препрека у практичном раду.

¹¹⁷ Гешталтна теорија, подсетимо, углавном оперише са *аутоматском пажњом*, уграђеном у наш опажајни систем.

¹¹⁸ Термин *вербални* се овде користи као синоним за *говорни*, како би се остварио лакши прикључак са референтним когнитивистичким текстовима, где је овакво коришћење наведених термина уобичајено.

¹¹⁹ Шта су биле вероватне одлике *прамузике*, зашто је том називу дат примат у односу на алтернативни, *праговор*, како се претпоставља да је текао цео процес раздвајања говора и музике и зашто се они тако често састају у оквирима вокалне музике – више у [Николић, 1987/1], као и [Levman, 1992].

вертикалног разграничења између гешталтно релевантне, аналогно структуриране компоненте вокалне музике, и оне друге њене компоненте, вербалне, пропозиционално устројене и гешталтној анализи недоступне (или тек индиректно доступне), постављена је унутар текстуалног слоја вокалне музике – на границу између њених одговарајућих основних слојева, односно компонената.

Показује се, међутим, да је и овакво разграничење непрецизно. Експериментална истраживања указују на постојање извесних посебности аудитивне перцепције говора: стабилности (неизменљивости) звучних елемената тзв. *фонематичког реда* [cf. Коловский (ред.), 1988: 9], далеко боље дискриминативности говорних сигнала у односу на аудитивни материјал нејезичке природе и, посебно, дисконтинуираности (дискретности) опажања при категоријалној перцепцији [Костић, 2006: 250] Према овоме и свему претходном, граница између аналогно (гешталтно) и пропозиционално ментално обрадивих компонената вокалне музике налази се негде у унутрашњости звучног слоја (компоненте) говора, а може се препознати тек применом функционалног критеријума раздвајања различитих звучних сигнала: они који су од примарне важности за говор као рационални „језик у акцији“ припашће превасходно пропорционалном домену менталне обраде, они остали наћи ће се (и) у *гешталтном* аналогном *пољу*.

IV.2.3. Нова граница модалног раслојавања вокалне музике

За истраживања предузета у овом раду од сразмерно веће важности је препознавање путева прилажења поменутој граници између компонената вокалне музике са оне *аналогне*, базично музичке (музикалне) стране. У том контексту, битна чињеница је да је звучна компонента говора задржала и знатан део некадашњих функција „музикалног дела“ *прамузике*. То је онај део који је за језички код био пресложен („неисплатив“ с обзиром на његове обавезе према еколошкој економичности) и који је стога остао изван директног досега језика, односно говора: спонтано одражавање тренутног афективног стања или трајнијег расположења говорника, упућивање ка одређеном афективно-емотивном и про-делатном разумевању одређеног говорног акта (дела), тумачење амбивалентних текстуалних садржаја, могућност инверзног (пародичног, ироничног или саркастичног) тумачења и разумевања односног текста, и слично [cf. Коловский (ред.), 1988: 9]. На основу тога, могло би се рећи да већ сâм звучни говор задовољава општу дефиницију *вокалне музике*, но подразумеване специфичне

конструкције и функционалности. У том односу, улогу еквивалентну музичкој у стандардно схваћеној вокалној музици овде има описани део говора који је функционално „музикалан“. Како би се раздвојио од појмовног синкретизма са оним делом звучне компоненте говора који је функционално „уже језички“, у даљем тексту овога рада ће он бити повремено означаван скраћено као *музикални (звучни) део (елемент)* или као *музикална (звучна) компонента говора*.

Музикални део говора је, према претходном, носилац битног допунског разумевања пропозиционалног дела текста, односно текста као целине. Природно је онда, чини се, што су везе музике, као изражајно богатије старије сестре музикалне компоненте говора, и говора, односно његових конкретних текстова, тако честе, јаке и, рекло би се, добродошле – музика је на свој начин (п)остала допунска, односно алтернативна, претежно афективно-емотивна херменеутика текста.¹²⁰ Ту своју функцију, међутим, она ће само једним делом испуњавати на нивоу елементарне звучности, додавањем свог тонског богатства звучно скромнијем тексту. Знатан, можда (из угла музичара-уметника: свакако) и значајнији допринос музика ће бити у прилици да да на вишим нивоима организације, деловањем сложенијих структура и форми из њене производње; њихови доприноси притом више неће бити само опажајни, већ и сложенији метафорични.

Проналаском писма и конституисањем новог, писаног модалитета говора решен је (на релативно једноставан начин а у мери која задовољава највећи део праксе) екстремно важан проблем превазилажења ограничености капацитета и трајности записа људског знања у меморијама сваког појединца,¹²¹ али је успут „загубљена“ звучна, музикална димензија говора. Писани текст није нашао било какав иоле потпун графички код за бележење звучне компоненте говора,¹²² чиме је преостали, рационално-пропозиционални део говора, односно писани говор (текст) у целини, лишен и већине функција укинутог дела – он је у оваквом запису „обезвучен“ и тиме делимично обесмишљен. Граница између аналогног и пропозиционалног домена његове обраде у овом модусу графички је недвосмислено постављена – текст је само

¹²⁰ Вокална музика притом има и јаку практичну предност над могућим другим видовима удруживања говора и музике: њен инструментаријум увек је на располагању и већ напет и наштимован и иницијално покренут при сваком говорном чину.

¹²¹ Ово се односи и на формирање комплетних *геиталта*, односно опажајних форми дугих и сложених процеса.

¹²² Нешто је ипак сачувано, уз помоћ „експресивних“ интерпункцијских знакова (упитника, ускличника, наводних знакова) или посебних средстава „графичке динамике“ (велика слова, подвлачење и зацрњење /болдовање/ итд.)

оно што је написано у текстуалном графичком коду, музика је све оно остало. Другим речима, звучна димензија текста је при његовом дешифровању из графичких записа остала у простору слободе тумачења сваког конкретног читаоца¹²³ – штавише, она је у свим варијантама конкретизације писаног текста нека врста вокалне музике, тек различито развијене. Афинитет писаног текста према музичкој надградњи, а посебно његова *валенца*, тј. отвореност према различитим типовима омузикалења, тако су још већи од оних које су констатоване код говорног (тачније: говореног) текста.

Остаје још да се утврди да ли је природа звучних појава и процеса у звучној компоненти говора и у надграђеној вокалној музици иста, односно да ли се објекти и процеси из ове две компоненте вокалне музике могу аутоматски сабирати у опажајном *геиталтном пољу*? С обзиром на то да се ово питање у одговарајућим научним областима сматра још увек нерешеним [Костић, 2006: 251], има, чини се, места да се и ово питање отвори и да му се приђе на начин који комбинује доступне резултате из „објективне научне литературе“ и из алтернативног, искуственог и феноменолошког, претежно аутоинтроспективног приступа.

Специфичности звучне компоненте говора у односу на оне које одликују музику настале су на бази разлика у њиховим функцијама у човековом свету и животу. Заједничко им је да и један и други звучни модус граде више форме свога изражавања и комуницирања од звучно-артикулационих јединица формираних у вокалном апарату човека. У оквирима музичке (музикалне) функционалности, а то значи: у *геиталтном* опажајном *пољу*, они се опажају у музици као тонови, у говору као слогови [Костић, 2006: 248-250]. Различитост пројектованих употребних својстава и задатака тих јединица, која ће условити и њихово различито кретање и понашање у звучном простору, проузрокује најпре начелне разлике у кардиналним бројевима њихових скупова. У музици је тај број релативно мали, јер се музички садржаји и форме граде знатно слободнијим кретањем тонских јединица у значајно већем, опажајно вишедимензионалном простору. У случају језика, ограниченост кретања звучно-артикулационих јединица у звучном простору, настала као последица потребе за енергетском ефикасношћу и једноставнијом дискриминативношћу на звучно сложеној и буком оптерећеној животној *аудиторној сцени*, повећава у знатној мери потребу за бројем различитих звучних јединица. Оне притом морају бити опажајно израито

¹²³ Овде за сада нису узета у обзир ограничења која могу да произађу из одговарајућег садржаја писаног текста. Мора се притом нагласити да су она ипак посредна и зато знатно непрецизна, а неретко и непрепознатљива.

дистинктивне, како не би производеле нежељена мешања и преклапања, тиме и неразумљивости и погрешне разумљивости одговарајућих звучних сложаја.

Музици су, према претходном, довољни само звучни форманти тонског (периодичног осцилаторног) порекла, док говор мора да се обрати за помоћ и елементима шума, као дистинктивно богатијима. Ипак, говорни језик није отишао предалеко у свом дистанцирању од музичког идиома – у звучним јединицама говора доминира у опажају и даље дејство вокалâ, дакле тонског дела тонско-шумног синкретизма слогова [cf. Bugarski, 1996: 131]. Како су и једни и други, тонови и шумови, аудитивни феномени за које је човеков опажајни систем развио исте или сасвим аналогне аналитичко-синтетичке апарате и алгоритме, може се рећи да, са гешталтног гледишта, нема битне разлике у перцепцији музике и музикалне компоненте говора - дејства музике и музикалне компоненте говора у опажајном *гешталтном пољу* могу се без икаквих ограничења векторски сабирати. То, на свој начин, потврђују и резултати експерименталних истраживања и теоријских уопштавања у оквирима других научних области, међу њима и базичне психофизике [cf. Ternhard, 2000a,d].

IV.2.4. Гешталтни статус пропозиционалне компоненте говора

Суштински важно за постављање теоријско-методолошке концепције истраживања у овом раду јесте питање гешталтног статуса преостале, пропозиционалне компоненте говора, односно њених текстова у вокалним музичким делима. Да ли је овај део говора и вокалне музике у целини и дефинитивно изгубљен за опажање, тиме и за примену гешталтног аналитичког метода за проналажење његовог (одговарајућег) смисла? Иако је овај аспект један од најзанемаренијих у гешталтној теорији, постоје њени резултати, феноменолошки и експериментални, који указују на то да је и ова језичка компонента у извесном степену гешталтни феномен, но понешто посебне, специфичне врсте.

У приказу гешталтне теорије датом раније у овом раду, већ је указано на чињеницу да је још један од оснивача гешталтизма, Волфганг Келер, постулирао и добрим делом доказао (претежно феноменолошки) да не постоји чврста граница између различитих нивоа менталне обраде чулно прикупљених података [cf. Келер, 1985: 133]. Рудолф Арнхајм прецизира овакав став као гешталтно решење проблема односа говорења и мишљења, односно вербалних и визуелних представа: „Непосредна веза између предмета и визуелног знака уклоњена је звуцима говора... говорити значи

рашчлањавати јединствену ликовну представу ради комуникације, као кад се нека машина раставља ради транспорта. Разумети говор значи реконструисати ту представу од растављених делова“ [Arnhaјm, 2003: 105-106]. За директну примену оваквих поставки у овом раду од битне је важности Арнхајмово тумачење да се *рекодовањем* вербалног комуникационог исказа у визуелни представни исказ у уму остварује прелазак са дискретног пропозиционалног кода језика, односно говора на континуирани, *аналогни*: „...вербална порука није кодована, него само средство којим се она преноси. Речи су испрекидани знаци ... али порука коју они саопштавају састоји се у представи која је наводила пошиљаоца да вербализује а васкрсава се речима у уму примаоца. Та представа, без обзира на то каква је њена тачна природа, *непрекидна* је...“ [cf. Arnhaјm, 2003: 125] То значи да гешталтна теорија и њена методологија имају право, па и обавезу деловања у садржају пропозиционалног дела говора!

Когнитивистичке теорије још увек су подељене по овом питању. Ипак, чини се да је већина суштински сагласна са наведеним Арнхајмовим ставом, те да се само чека тренутак када ће неки нови круцијални доказ преломити тако да се и већ постојећи експериментални резултати протумаче на начин који потврђује садашњу интуицију [cf. Костић, 2006: 272-274]. Наведена нерешена питања из области перцепције говора иду им, чини се, на руку – Арнхајмов став нуди решење.

На овом месту могло би се поставити и питање: да ли постоје неки музички садржаји који се когнитивно препознају као пропозиционални (приликом слушања)? У консултованој, релативно широкој и разноврсној литератури нису пронађене чак ни индиције да би одговор на постављено питање могао да буде позитиван. Аутор овог рада, ипак, макар ради базичне методолошке опрезности и сумњичавости, задржава то питање отвореним за нека будућа истраживања. То можда и није без икаквог основа. Постоји, чини се, могућност да се део музичких садржаја који опонаша звуке из природе когнитивно препозна као иконички ономатопејски вербални садржај, или, вероватније, да се намерно коришћење говорних ритмова па и мелодијских флексија говора у музици усмери ка стварној вербалној обради и разумевању њихове пропозиционалности.¹²⁴

¹²⁴ Аутор овог рада памти један такав пример из личног живота у младости, када је данас познати рок-гитариста Радомир Михаиловић-Точак дозивао чланове рок-бенда *Смак* на пробу (после паузе) свирањем њихових имена на електричној гитари – у томе је имао успеха.

IV.2.5. Последице новог постављања модалне границе у вокалној музици

На основу свега претходног изнетог у овом поглављу, већ прва примена гешталтног аналитичког метода (уз малу помоћ „пријатеља“ из других наука) дала је резултате од прворазредне теоријско-методолошке вредности када је реч о анализи вокалне музике, односно њених конкретних композиција. Показало се да се традиционално вертикално аналитичко разлагање овог бимедијалног споја мора кориговати, тако што ће се оно изводити по нешто друкчије, прецизније постављеним граничним линијама, те да текст (био он у вокалној музичкој композицији или ван ње) не само да дозвољава раздвајање на свој звучни и информативни слој (што је, наравно, већ ноторна чињеница), већ и да заиста постоји некакав његов базични, гешталтни звучно-информативни *синкретички смисао* и да је он, макар принципијелно узев, доступан истраживању; у вокалним музичким композицијама тај *синкретички смисао* ће обухватити практично целину опажаја здруженог деловања текста и музике.

Изведени теоријски резултат може сада да буде добра подлога за примену стандардне музичарске интуиције и Арнхајмовог раније наведеног, примарно феноменолошког става о најбржем и најбољем двоетапном приступу комплексној, вишеслојној анализи вокалних музичких дела.

Основна методолошка идеја која из тога произлази релативно је једноставна: анализирати, применом гешталтног аналитичког метода, сваку компоненту вокалног музичког дела добијену његовим вертикалним раслојавањем и потом, у аналогном методском моделу, синтетизовати завршни резултат. Методички поступак (алгоритам) који се предлаже је аналитичко пролажење пута једнаког или бар паралелног са *гешталтном микро- и макрогенезом*. То подразумева проналажење *гешталтних примитива*, препознавање начина њиховог повезивања у јединичне, *базичне гешталте*, детектовање дејствујућих принципа и дефинисање њиховог функционисања у процесу даљег поступног уобличавања *парцијалних* (и привремених) *гешталта* у *гешталтном опажајном пољу*, до конституисања завршне форме, као носиоца смисла анализираних композиција, као крајњег циља сваке такве анализе.

IV.3. Темпорално (хоризонтално) раслојавање вокалних музичких дела

IV.3.1. Основни приступ

Вокална музика, као и све наведене њене компоненте, представљају звучна догађања у времену, па је у контексту истраживања њихових гешталтних квалитета најпродуктивније хоризонтално их разлагати и посматрати у оквирима раније уочене гешталтно релевантне третапне *временске скале* – у њиховим *микро*, *мезо* и *макро* доменима. Они се, подсетимо, поклапају у основи са когнитивним *обрадним доменима* (*меморијама*) – а) *чулним*, б) *радним* и в) *дуготрајним*.

Како је већ истакнуто, физички стимулуси музике и текста (тачније; његове музикалне компоненте) по својој природи су сасвим сродни: музика се у физичком смислу остварује као енергетски ток који поприма вид сложаја периодичних звучних осцилација, док је говор (тј. његова звучна, односно музикална компонента) комбинација периодичних и непериодичних осцилација, са значајним приматом оних првих. Вокална музика, пак, као њихова просторно и временски усклађена синтеза, улази у човеков чулни и ментално-обрадни апарат и систем као низ збирних, сложених звучних таласа.¹²⁵ Истакнимо, притом, чињеницу да овај закључак важи не само у случају једногласне вокалне музике, већ и вишегласне – разлика је само у степену и карактеристикама сложености збирног звучног импулса. Једна од тих карактеристика, ипак, остварује посебну пажњу наше перцепције: извор из кога долазе звучни импулси вишегласног вокалног музичког дела није више један, па је, с обзиром на већ описано устројство нашег чулно-опажајног и укупног менталног апарата, и одговарајућа анализа аутоматски нужно сложенија у одговарајућем делу [cf. Bregman, 1990: 3].

¹²⁵ Овде се не узимају у обзир ситуације у којима човек сам себи пева и с тим повезани проблеми разлагања синкретизма његове улоге композитора, извођача и слушаоца. Иако у најмању руку интересантан, овај сложени проблем ће остати по страни интереса актуелног рада.

IV.3.2. Обрада звучних импулса вокалних музичких дела у чулној аудитивној (ехоичкој) меморији

IV.3.2.1. Краткотрајна ехоичка меморија

IV.3.2.1.1. Чулно-когнитивна обрада

Дејство звучних стимулуса (без обзира на то да ли су они само говорни или музички или су збирни, вокално-музички, једногласни или вишегласни) почиње уласком преко чула слуха у први обрадно-меморијски домен човека-слушаоца – у његову чулну, прецизније: ехоичку меморију. У том домену се обавља процес разлагања физичких стимулуса и њихово претварање у чулно-опажајне тонске, односно тонско-шумне квалитете.¹²⁶ Ово разлагање и претварање по својој природи је већ холистичко, гешталтно, премда на овом нивоу још не производи *гешталте*, већ само елементе од којих се *гешталти* могу сачинити (*гешталтне примитиве*). Оно, наиме, није насумично, већ је управљано захтевима целине процеса анализе звучног догађаја (тренутног и будућег), на чијем крају се налази препознавање завршне, гешталтно релевантне форме и смисла тог догађаја. Због тога је и избор модалитета претварања латентних информација садржаних у звучним импулсима у неке друге, унутрашње, такав да обезбеђује обраду новонасталих квалитета у *гешталтном* аналитичком пољу и долажење тим путем до наведених крајњих резултата [cf. Denham and Winkler, 2014: 2].

У реалним животним околностима, звук, односно тон говора или (вокалне) музике никада не долази сам, чист од пратећих звучних сензација *аудиторне сцене*¹²⁷ – чак и када је говорник сам у просторији а (вокална) музика једногласна. Ипак, раније описана когнитивна истраживања и закључивања слажу се са нашим свакодневним искуством, да у наше опажање говора и/или (вокалне) музике улазе само они звучни импулси који учествују у њиховом обликовању (говорном, односно музичком).¹²⁸ Раздвајање ових обликотворних звучних компонената од пратеће буке заправо је (у

¹²⁶ Ти новонастали квалитети су конституисани тако да се из њих може извући што више еколошко-еволюционо релевантних података везаних за конкретан звучни догађај: где, ко, како и (колико је могуће утврдити) зашто се огласио и какве су му намере, односно каква је пројектована типична будућност таквог звучног оглашавања.

¹²⁷ Термин потиче од Брегмана; тачнији, ближи духу нашег језика био би вероватно превод *аудитивна* или можда *слушна сцена*. Предлаже се задржавање наведеног термина у готово неизмењеном изворном виду због његове директније везе са просторним асоцијацијама на звучно, па и садржински веома сродни термин *аудиторијум*.

¹²⁸ Занемарићемо овде случајеве екстремног звучног ометања, односно маскирања, јер они нису у фокусу овог рада.

овде разматраном контексту) прво (псеудо)гешталтно издвајање *фигуре* од *основе*. Оно се изводи већ у оквирима почетне, чулне, *ехоичке меморије*, а на основу резултата анализе поменутих *рекодованих* звучних квалитета.¹²⁹

Према класичној, показале се понешто поједностављеној табlici претварања физичких стимулуса у чулне опажајне квалитете, амплитуда сваког звучног таласа опажа се као јачина звука, основна фреквенција као висина, а спектрални садржај као звучна боја [cf. Костић, 2006: 141]. Нема индикација, притом, да се на овом нивоу појављује било каква разлика у аналитичком третману говорних и музичких звучних импулса, те се може узети као чињеница да је и аналитички резултат и за вокалну музику јединствен.

Нека новија истраживања указала су на раслојавање класично схваћеног опажајног феномена боје звука (посебно код тонова у музици), на *боју* (у ужем, модернијем смислу), као „квалитет стационарног тона“, и на *квалитет*, као „атрибут који одговара динамичким аспектима тона, укључујући и боју, односно оним својствима звука која се не опажају дуж квантитативних димензија перцепције – јачине, висине и трајања“ [Anđelković, 1995: 68]. На тренутном аналитичком нивоу рада, ова дистинкција још није актуелна, а неће изазвати ни касније значајније реакције, с обзиром на њен релативно мали утицај на главна испитивања везана за тему и циљеве овог рада.

Други, још новији, знатно многобројнији и углавном сагласни текстови из ове области указују на потребу и, чак, нужност комплексније прерасподеле опажајних категорија висине и боје звука, односно тона. Тако се сада опажање фреквенције управља јединствено ка сложенем звучном импуту, тј. истовремено ка његовој основној фреквенцији и ка његовом спектралном садржају, али је опажајни феномен сада мултидимензионалан: једна димензија репрезентује опажајни *општи ниво висине* (енгл. *pitch height*), док друге две представљају а) раздвајање тонова на основу перцептуалне разлике/дистанце у висини унутар једне октаве, као и б) повезивање по основу перцептибилног квалитета *истовестности* тонова са истом позицијом у

¹²⁹ Овај и овакав закључак, наравно, није нерањив, јер шири домен дејства гешталтне теорије и на подручја која му по дефиницији не припадају. Треба се, ипак, подсетити још једном на Келеров став о гешталтном или гешталту аналогном устројству целокупног човековог апарата и система обраде информација из спољашњег света – од чулне периферије до „централне“ у мозгу и у њему обитавајућем уму.

различитим октавама (енгл. *tone chroma* или *pitch class*) [cf. [cf. Plack, 2005: 21-22; Deutsch, 2013: 2].

Овакав модел излази у сусрет одавно познатој чињеници да је опажање висине тонова циклично, са чистом октавом као периодом осциловања: тонови међусобно удаљени за октаву опажају се и доживљавају као интонативно једнаки а регистарски различити; унутар октавног висинског распона тонови се крећу у некој врсти кружног кретања, које се на следећем нивоу понавља. У датом концепту, опажајни квалитет *тонске палете*, односно *тонске класе (pitch chroma)* био би основа за презентацију и перцепцију акустичких низова и сложаја (*patterns*) независно од извора звука, док би *општи ниво тонске висине (pitch height)* био база за сегрегацију тонова и њихових сложаја у одвојене токове по основу разлике у њиховим изворима [cf. Warren et al., 2003: 1].¹³⁰

Описани дводимензионални квалитет звука, односно тона не испољава своје дејство у *чулној меморији* (или бар оно није јасно) ако је објекат његове анализе звук настао из једног извора. Међутим, у случају да звучни стимулус потиче из више извора (на пример из хора, што је најчешћи случај у аналитичком узорку овог рада), онда он већ на овом нивоу обраде, у *ехоичкој меморији*, добија још једну своју квалитативну опажајну димензију – *просторност*. С обзиром на извесне недоречености референтне литературе по овом питању, може се само претпоставити да је најважнији утицај ове додатне опажајне димензије при чулној анализи сазвука онај који се односи на тим сазвуком изазвану *музичку опажајну тензију* (о чему ће тек бити речи).

У контексту даљих истраживања предузетих у актуелном раду, описана сложена дефиниција „субјективног осећаја фреквенције“ биће схваћена и узета у обзир као упутство да се сви мелодијски и из мелодије изведени опажајни атрибути и рачунања (пре свега хармонија, као и неки аспекти контрапункта) изводе, по правилу, унутар опсега од једне октаве,¹³¹ а да се при испитивању опажајних феномена који се

¹³⁰ При превођењу овде коришћених термина *pitch height*, *pitch chroma*, *tone chroma* и *pitch class* настала је озбиљна збрка, која произлази из чињенице да већ основни термин *pitch* у доступној стручној литератури на српском, односно српскохрватском језику нема истоветан ни доследно спроведен превод. Тако се он каткад оставља у само графички и изговорно „посрбљеном“ облику *пич*, и том приликом дефинише као „субјективни осећај фреквенције“ [cf. Delić i Velikić, 2014: 32]), док се у раније наведеној Огњеновићевој основној референтној књизи, која појам *висине* третира као репрезента квалитета „осета код слуха“, наводи *мел* као јединица за субјективни осећај висине звука, али сам тај осећај не добија алтернативно, краће име [cf. Огњеновић, 1992: 134]. Остала доступна литература из ове области сам квалитет о коме је овде реч и не помиње, па сходно томе и не даје никакве (алтернативне) ознаке. За аутора овог рада проблем остаје до даљег нерешен и у овом раду ће се решавати палијативно.

¹³¹ Музичка пракса је овакав став одавно усвојила – интуитивно.

заснивају првенствено на регистарским разликама (фактура, оркестрација, неки аспекти полифоније) рачуна и са опажајним вредностима „високости“ или „дубокости“ комплекснијих звучних садржаја.

Истакнимо овде чињеницу, утврђену експериментално у оквиру когнитивних истраживања перцепције говора, да постоји извесна позитивна дискриминације говорних сигнала у односу на све друге звучне сигнале *аудиторне сцене*, чак и на овде разматраном нивоу појединачних слогова [cf. Костић, 2006: 250]. Појава тзв. *категоријалне перцепције* може се тумачити као продор пропозиционалног модалитета у звучни (музикални) слој говора на елементарном нивоу. Ипак, судећи по чињеници да се на свим даљим нивоима музикални карактер говора не доводи у питање, наведена појава није од већег значаја у контексту интересовања и циљева овог рада, па ће перцепција говорних слогова бити разматрана у целини заједно са оном која се односи на музичке тонове.

Наш чулно-опажајни апарат, прилагођавајући се специфичностима своје конструкције и функционисања, истовремено са претходно описаним процесом разлагања и претварања (својеврсног рекодовања), претвара континуалне токове физичких стимулуса у дискретне јединице опажања: музичке тонове, односно говорне слокове.¹³² Како се у вокалној музици музички тонови не могу „растопити“ у говорним слоговима, а обрнути процес је не само могућ већ и типичан, одговарајуће *дискретне јединице опажања* у случају деловања вокалне музике биће, у општем случају, *музички тонови*, специфичног збирног спектралног садржаја.

У процесу прве дискретизације континуираног звучног материјала, опажање не даје заокружени гешталтни, ентитетски смисао одговарајућим одсечцима сваког од звучно-опажајних квалитета (аудитивних токова, енгл. *auditory streams*), већ само тону као њиховој резултанти. То се може протумачити као чињеница да је наше опажање региструје и тумачи (на свој начин) у првом реду енергетске импулсе придошле из спољашње средине: оно сабира њихове опажајно (значењски) релевантне сигнале из свих димензија модуса њиховог претходног разлагања, обављеног ради преношења. Придавањем тону опажајне посебности, опажање му вероватно даје статус опажајног

¹³² Когнитивна теорија истиче *говорне гласове* као *минималне дискретне јединице опажања*, но чини се да наше опажање не региструје појединачне гласове као опажајне јединице, већ се до њиховог издвајања долази накнадном менталном обрадом слогова као звучно-артикулационих јединица. До таквог закључка се може доћи уважавањем резултата баш когнитивистичких испитивања: због искривљујућег дејства процеса *коартикулације* у реалном звучном говору, гласови се појављују на аудиторној сцени у различитим и сразмерно бројним алотропским звучним модификацијама [cf. Костић, 2006: 247-251].

репрезента одговарајућег енергетског импулса. При томе, како би он у што већој мери одговарао физичком „оригиналу“ (што се може читати и као захтев за изоморфношћу одговарајуће трансформације), перцепција му надокнађује енергетске губитке настале у процесу модалних трансформација при преношењу. Опажање тако (налик додавању воде дехидрираном екстракту ради кувања супе из кесице) ствара вишак вредности (неопходан за ту реконструкцију), који чини да тон буде више од простог збира својих особина – он би тако могао да буде први, базични аудитивни гешталт!

Ипак, чини се да му наше опажање даје неки неодређени „средњи“ смисао у контексту укупног менталног осмишљавања [cf. Denham and Winkler, 2014: 3-4], па се тон најчешће – а и у овом раду – узима радије као основни елемент *базичних* аудитивних *гешталта*, него као *гешталт* сâм (сем ако није променама у некој својој димензији изразито динамизиран и изнијансиран, тако да је добио и темпорални опажајни квалитет – као у чувеном примеру почетног мотива увертире за Вагнерову оперу *Ријенци* [Richard Wagner, *Rienzi*]).

У случају деловања сазвука (акорда) уместо појединачних тонова у описаним процесима ствари се на почетном нивоу одигравају на потпуно аналоган начин, сем што, како је већ речено, опажај акорда има више квалитативних димензија него онај који производи један тон. Међу њима најзначајније су *хармоничност* (или, обрнуто, *дисхармоничност*) [Radosavljević, 1996: 38] и *оркестрација*¹³³, која се детектује као колористички сложај, настао распоређивањем гласова међу различитим врстама извођача (па и различитим појединачним извођачима – ако се узму у обзир њихове одговарајуће квалитативне разлике) у актуелног звучној реализацији.

Иако акорд¹³⁴, захваљујући тој вишедимензионалности својих квалитета, има више основа да постане базични гешталт вишегласног тонског слога, нема назнака да

¹³³ Термин *оркестрација* употребљен је овде уместо недостајућег термина који би описао наведено својство акорда. Оправдање за то може се наћи у чињеници да је *оркестрација* као просторно-временски опажајни феномен последица управо овог почетног распоређивања инструменталних боја. Додатно оправдање може бити један други термилошки компромис, који се одржао у стандардној аналитичкој музичкој пракси: феномен расподеле гласова вишегласног музичког става унутар хорског ансамбла (укључујући ту и вокалне солисте) означен је као *хорска оркестрација*, иако се овде чак могао наћи прецизнији термин, рецимо *хоризација* (по аналогији са *оркестрацијом* као распоређивањем музичког материјала унутар оркестра, односно различитих инструменталних састава).

¹³⁴ Иако је у овом тексту теоријски исправније говорити о *сазвучцима* него о акордима (јер неки сазвучци на које се алудира, строго узев, нису акорди), термин *акорд* ће се овде и у наставку текста чешће користити и као опште име за вишегласни сазвук било какве структуре. Разлози су првенствено практичне природе: музика о којој ће бити речи ионако далеко више барата акордима него неакордским сазвучцима, а спречиће се неке недоумице у вези са другим значењима изведеница из именице *сазвук* (*сазвучно* и сл.).

његова улога у опажању вишегласних музичких дела надмашује битно ону јединичну.¹³⁵

Опажајном дискретизацијом тонова, односно акорада, није прекинут континуитет опажања саставних (компонентних) аудитивних токова, на коју се надовезује и раније поменута особина *краткотрајне ехоичке меморије* да продужава тонове до доласка наредних (или, наравно, до истицања ограниченог времена њиховог задржавања у овој меморији). На једнотонском, односно једноакордском опажајном нивоу ова чињеница се исказује као стварање својеврсног *вишка вредности*, који може да буде и, показаће се, јесте основа за удруживање тонова и акорада у неке даље, дуже и сложеније целине којима се може приписати некакво значење – процес тако остаје гешталтан, поновљив на вишем нивоу, итеративан.

IV.3.2.1.2. Обрада у гешталтном опажајном пољу

Постајући опажајно релевантан, тон (звао се он говорни слог, музички или вокално-музички тон или сазвук/акорд – свеједно је) постаје *опажајни објекат* унутар *гешталтног опажајног поља*.¹³⁶ По гешталтном (Арнхајмовом) моделу, сваки *опажајни објекат* постаје центар опажајне енергије и привлачења. Као такав, он креира хомогено поље сила око себе. Нападна тачка свих тих сила је *центар (тежиште) опажајног објекта*, а интензитет вектора које то поље сачињавају је репрезент *опажајне тежине* објекта опажања – „инхерентна динамичка сила“, која зависи од његових различитих опажајних квалитета („упадљивости, величине, облика, локације итд.“) [cf. Arnheim, 1982: 5-6; 21-27; Verstegen, 2005: 27-28]. У случају једног јединог тона, под тим квалитетима морају се подразумевати уобичајени опажајни тонски квалитети: јачина, висина (у свим својим описаним опажајним модалитетима) и боја.¹³⁷

Улазак (првог, усамљеног) тона у слушаочево *опажајно поље* ремети дотадашњу динамичку равнотежу тог поља и оно, у тежњи да разреши насталу унутрашњу *напетост* система, реагује на раније описани начин: центрира своју

¹³⁵ Вредело би размотрити одговарајуће последице које настају у случају да је први акорд композиције *дисхармоничан*: његова склоност ка разрешењу додаје списку његових квалитета један који се успоставља тек унутар музичких токова – тоналитетност (тоналитетну припадност).

¹³⁶ То поље је, подсетимо, поље сила, али је анизотропно – постоје привилеговани правци и смерови дејства.

¹³⁷ Да ли на том нивоу и како своје дејство испољава и трајање звука (тона) питање је које ће бити размотрено нешто касније.

аутоматску пажњу у тон¹³⁸ и делује на њега својим силама све до тренутка успостављања „најстабилнијег стања коју дозвољавају дате околности“.¹³⁹ Та сила реакције слушаоачевог опажајног поља јесте векторска мера произведене унутрашње напетости, односно вектор *опажајне звучне (аудитивне) тензије*. У строго теоријском смислу, она зависи од свих сила које дејствују са свих страна слушаоачевог опажајног „оквира“, али се дејства сила које долазе са „непривилегованих“ страна – овде су то све сем оне која долази одоздо, од гравитације [cf. Arnheim, 1982: 10] – могу у практичном рачуну занемарити. Надаље, када је опажајни објекат само један тон, који се може сматрати својеврсном звучном (аудитивном) *опажајном тачком*, сви рачуни се могу свести на поједностављено супротстављање векторâ сила: *тонски*, са нападном тачком у самом тону, делује наниже, *опажајно-тензиони*, са нападном тачком у завршној тачки тонског вектора, циља навише.

Гешталтна теорија, нажалост, не даје оперативне инструменте за израчунавање или макар процену вредности *опажајне тежине*, тиме и њом изазване *опажајне тензије*, у почетним опажањима. Њено примарно квалитативно усмерење захтева успостављање базе поређења да би могло да би овакве процене могле да се обављају – у конкретном случају, то значи улазак у *опажајно поље* бар још једног тона.

Ради установљивања макар неке приближне апсолутне вредности *опажајне тежине* једног (јединог, првог, почетног) тона, оне вредности која ће зависити само од опажајних квалитета тог тона, аутор овог рада предлаже позивање на већ доста познате резултате истраживања дејстава тона на мозак. Најдубље међу тим дејствима је свакако хармонизујуће дејство правилних, периодичних тонских осцилација на базичне мождане фреквенције (чини се: пре свега у опсегу можданих *бета* осцилација) [cf. Greenfield, 2012: 2].¹⁴⁰ На основу тога би се могао извести закључак да је висина тона фундаментални аспект *опажајне*, односно *реактивне тензије* изазване његовим

¹³⁸ У овом тренутку није битно у који његов део се поставља строги геометријски центар те пажње – на *иницијални транзијент (атаку, успонски део тона), стационарно стање* или *опадање тона* (терминологија по Анђелковићу [cf. Anđelković, 1995: 56]) – премда се може са разлогом претпоставити да је то место оно централно, стационарно стање.

¹³⁹ Овакво тумачење гешталтног принципа једноставности не противречи оном раније описаном, премда не садржи појам *форме*, као завршног резултата. На нивоу појединачног звука, односно тона, по свему судећи, *гешталтну форму* није ни могуће успоставити, али силе опажајног поља свакако делују, јер је пређашња равнотежа нарушена и мора се опет успоставити – на истом или новом нивоу, овде је неважно.

¹⁴⁰ „Људски мозак показује тенденцију промене своје базичне ЕЕГ фреквенције у смислу усклађивања са фреквенцијом доминантног спољашњег стимулуса (на пример: музичког, односно звучног)“ [Greenfield, 2012: 2].

дејством изолованог тона.¹⁴¹ Последично, у апроксимацијама *опажајне тежине* она се може узети као преовлађујући квалитет који ту тежину производи, а њена опажајна квантификација је, како је познато, могућа.¹⁴²

Треба, чини се, нагласити да је протезање претходног закључка на дејство тона у склопу слога као звучно-артикулационе јединице перцепције говора донекле упитно. Како је већ раније речено, опажање слогова као звучних јединица пропозиционалног говора показује неке специфичности, пре свега усмерење ка шумно-колористичким вредностима слогова, као основним диференцијабилним елементима њихове звучности. Можда још важније: фреквенција говора показује тенденције сталних промена, чак и у току трајања једног јединог слога. Може се, на основу тога, претпоставити да у перцепцији говорног слога као чистог звучног феномена мозак не реагује на исти начин као при слушању чистих музичких тонова, па је одговарајућа апроксимација *опажајне тежине* изолованих слогова у најмању руку отежана и отворена за даља истраживања. У апликативним истраживањима која се спровode у овом раду овај проблем је од маргиналног значаја, па се овде неће даље разрађивати, поготово што би те разраде биле добрим делом спекулативне.

У збирној перцепцији изолованог тона/слога вокалне музике, који по правилу не показује тенденцију глисандирајуће промене своје висине, наведена апроксимативна

¹⁴¹ Шире посматрано, наведени делатни потенцијал тона је, по свему судећи, и главни разлог што је уметност на њему заснована, музика, преживела (пра)историјски удар изазван одвајањем говора из некадашњег прамузичког синкретизма: она је најбрже и најдиректније уравнотежавала нервни систем и, посредно, опорављала и снажила комплетан организам човека у тешким условима свакодневне борбе за опстанак – у томе је допуњавала или чак замењивала сан [Огњеновић, 1997; Despotović, 1998: 2]. Главну улогу у томе је имао и има, изгледа, управо тај потенцијал тона да изазива резонанцију и тиме „натера“ организам на неку промену дотадашњег стања – музика коју изаберемо као позитивно делатну у том смислу обично води наш „затегнути“ нервни систем до својеврсног „ресетовања“, односно превођења у стање мање напетости.

¹⁴² Овакав закључак није подржан у целини резултатима експерименталних испитивања спроведених унутар тренутно доминантних теорија у чијем је центру *музичка тензија* [Farbood, 2011: 401]. Аутор овог рада ипак не одустаје одмах од своје изнесене претпоставке и предлаже да се утврди да ли су поменути испитивања спроведена на начин који дозвољава утврђивање *дубинских* извора и одлика *музичке тензије*, о којима је овде реч. Има доста индикација које указују на само делимичну и условну адекватност примењених модела истраживања овог, по општем мишљењу, врло комплексног проблема са врло видљивом егзистенцијом. Алтернатива је постулирање (већ овде) две врсте *музичке тензије*, *површинске* и *дубинске* – у том случају тензија која је тренутно у фокусу истраживања овог рада је она *дубинска*. Наравно, без ваљаних дефиниција једне и друге немогуће је одредити критеријуме њиховог разликовања, па се одлука за сада препушта интуицији. Можемо јој притом помоћи тако што ћемо упоредити исто музичко дело у записаној променљивој *акустичкој динамици (гласноћи)* и у модулираној, једноличној: *гласноћа* је примарни импулс упозорења (зато је она од пресудне важности у хипотетичкој *спољашњој тензији*, односно у поменутих резултатима експеримената), но чим се установи степен опасности (а код музике је он минималан), прелазимо на слушање осталог садржаја – те тада изазване *музичке тензије* би биле оне *дубинске*.

процена његове *опажајне тежине* може се у потпуности изједначити са оном која се приписује чистом музичком тону.

Када је реч о одговарајућим третманима и проценама дејстава изолованог акорда (сазвуча), гешталтна логика води постављању центра његовог опажања у његов основни тон и потом се већина овде релевантних сагледавања може изводити на аналоган начин као у случају изолованог, појединачног тона. Ипак, изван опрез није на одмет, јер раније поменути додатни опажајни квалитети акорда (сазвуча), посебно *хармоничност* (односно *дисхармоничност*) могу утицати и значајније на процену *опажајне тежине*, па их треба узети у обзир. То, наравно, аутоматски компликује или, у случајевима екстремније *дисхармоничности*, чак дискредитује предложену апроксимацију – тада треба направити нови модел, који ће проценити квалитативни и квантитативни удео сваког од суштинских квалитета.

IV.3.2.2. Дуготрајна ехоичка меморија

IV.3.2.2.1. Опште поставке

Према поставкама когнитивне теорије обраде звучних информација, сваки појединачни тон или акорд задржава се у *краткорочној ехоичкој меморији* до доласка наредног тона (акорда) или до истека врло кратког времена у коме се ту може задржати. Уколико улази у говорни или (вокални) музички ток, он ће из тог првог дела чулног обрадно-меморијског предворја прећи у његов наредни, нешто већи и дужи део – у његову *дуготрајну аудитивну (ехоичку) меморију*. Ту тон (акорд), продужавањем опажајног трајања у односу на реално физичко трајање стимулуса, сачекује онај наредни, овај свог наследника и тако даље – формира се повезана колона тонова која се креће кроз тај други део чулног обрадно-меморијског предворја, све до доношења коначне одлуке о њеном даљем опажајно-когнитивном статусу у *радној меморији*.

Размотримо овај процес у два основна корака кроз призму гешталтне теорије. Уочава се одмах различит третман музичких тонова и тонова који су носиоци слогова текста – доступна литература не даје јасне одговоре на питање зашто је то тако, већ само ту разлику констатује, на основу резултата одговарајућих експеримената. Због ове различитости третмана, и наредна разматрања биће делимично раздвојена по аналогном критеријуму.

IV.3.2.2.2. Музыка

Улазак другог музичког тона (акорда) у *геиталтно опажајно поље* уноси нови квалитет у његово деловање: дотадашњи центрични систем постаје ексцентричан: први, већ присутни тон (акорд) престаје да буде једини опажајни центар и опажање се сада распоређује између односа два та опажајна објекта и дејства оквирних сила опажајног поља [cf. Verstegen, 2005: 29]. У томе примат има свакако динамички аспект релације два тона (акорда), који, захваљујући опажајном продужењу првог, има континуалну природу и опажа се као нови вектор сила које струје између тих звучних *опажајних објеката*, као носилаца енергетских квантума (*опажајних тежина*). По претходним разматрањима, сваки *опажајни објекат* је истовремено нападна тачка вектора кретања *опажајне тензије*. Непобедиве силе стреле времена, које долазе из *опажајног поља*, усмеравају, међутим, овај релациони вектор између објеката у смеру кретања времена, односно звучног (музичког) тока. Опажање се стога концентрише на промену коју је у *опажајној тензији* донео други тон (акорд), тј. (математички) на одузимање вектора њихових појединачних *опажајних тензија*. Резултат се препознаје као разлика интензитета две тонске (акордске) *опажајне тежине* и као смер резултантног вектора, који репрезентује тренд, односно тенденцију кретања *опажајне тензије*.

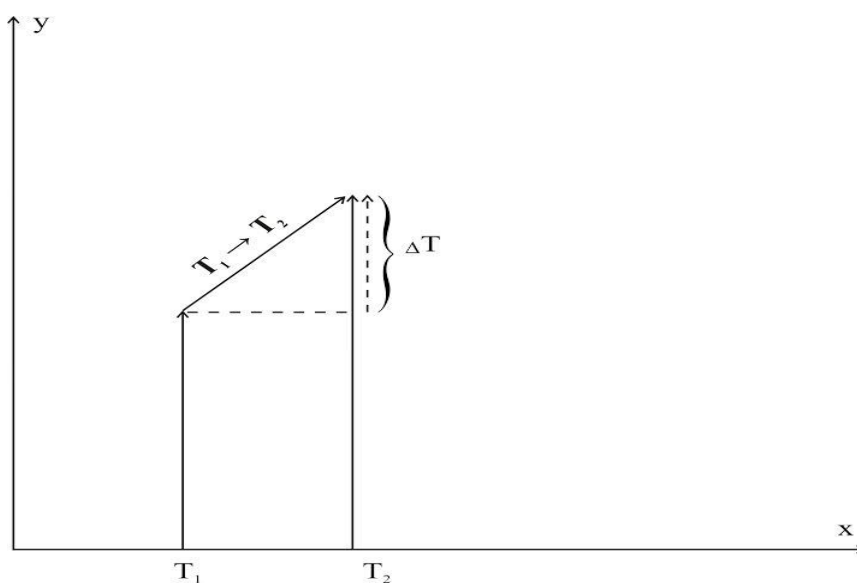


Схема 1

Процес повезивања узастопних тонова (акорада) у музичком току је у основи итеративан: сваки нови тон (акорд) се односи према себи претходном као други према првом у наведеном моделу односа прва два тона (акорда). Вектори који их повезују, који су, према претходном, увек континуирани¹⁴³ и окренути у смеру стреле времена, представљаће (визуелну) презентацију кретања *опажајне тензије* унутар одговарајућег одсечка (вокалног) музичког тока. Њихови интензитети одражаваће притом разлике у дужинама појединачних тонова (акорада), а правци ће указивати на смерове локалних („билатерарних“) тензионих промена. Вектори који повезују, пак, врхове њихових диференцијалних вектора (сведени на заједнички почетни ниво) указиваће на кретање тенденција у променама *опажајне тензије*.

У исто време, на основу већ поменутих *опажајних продужетака тонова* (тима и акорада) из *краткотрајне ехоичке меморије*, почињу сада, у *дуготрајној ехоичкој меморији*, да се формирају (још неструктурисани) гешталтни *опажајни феномени једногласне мелодије* и њеног аналога у вишегласном ставу, *акордског низа*, као *опажајних* (за сада парцијалних) целина које су (већ) више од збира својих делова.

Од тренутка када у *дуготрајној ехоичкој меморији* постану множина, тонови, осим већ наслеђених индивидуалних особина (појачаних дејством *опажајног поља*, на већ описани начин), почињу да формирају и нове *опажајне квалитете*.

Први, најважнији – јер без њега нема музике – јесте *ритам*, који се на овом нивоу перципира првенствено као време трајања појединих тонова, односно акорада, и *опажајни феномен њихове сукцесије*. Тоновима (акордима) у овом се контексту перципирају готово искључиво као *опажајне јединице* које мање-више чврсто обједињују своје различите тонске квалитете – сасвим изузетно се већ у овом домену могу *опажати ритмови појединих квалитативних компонената тонова* (јачине, висине, боје), односно акорада (хармоничности). *Опажање ритма* на овом нивоу је још метрички неструктурисано – перцептивна категорија *метра (такта)*, по свему судећи, долази као један од кључних квалитативних доприноса наредног *опажајног домена (радне меморије)* дефинисању *опажајно релевантних ритмичких структура*. Ипак, већ у *дуготрајној ехоичкој меморији* стварају се предуслови да и ритам као *опажајни феномен* постане део дефиниционих квалитета и квантитета будуће прве *смисаоне перцептивне јединице*: успостављају се везе трајања (дужине) сваког тона (акорда) са његовим осталим тонским квалитетима (тонови/акорди добијају свој пуни

¹⁴³ Изузетак ће представљати, наравно, појаве намерних пауза у (вокалном) музичком току.

квалитативни „капацитет“ у складу са стандардним „четвородимензионалним“ дефиницијама), прикупљају се чланови „ритмичке групе“ и динамизмом својих промена почињу да утичу на укупну структурисаност и динамику музичког процеса.

У истом временском опажајно-когнитивном домену почињу да се формирају и први вертикални опажајни сложаји у вишегласним музичким токовима. Међу њима је најважнија *фактура*, као феномен вертикалне хијерархијске организације вишегласног става. Њен гешталтни основ је дејство принципа опажајног раздвајања *фигуре* од *основе*. Како је тонски материјал у *дуготрајној ехоичкој меморији* још увек неструктурисан, чиниоци издвајања појединих линија музичког тока на овом нивоу могу да буду само они који се разликују по својим чулним дејствима: јачина (гласност), боја и (новонастали) ритам тонова у појединим деоницама (гласовима) вишегласног става. Из тих разлога, *фактура* има углавном занемарљиви утицај на опажајне тензије у овом краткотрајном домену, тиме и на конституисање првих смислених јединица одговарајућег музичког тока – њихов прави допринос ове врсте уследиће касније, кад се и вертикална димензија музичког тока конституише као смислена.

Кључни догађај у генези *форме* и њоме посредованог *смисла* (вокалног) музичког дела одвија се управо у том кратком времену, не дужем од неколико секунди, за време боравка групе тонова у наведеном метафоричном другом делу чулно-меморијског предворја: тада¹⁴⁴ опажање, односно фактори когниције из виших когнитивних домена – *централни извршилац радне меморије*, у сарадњи са највишим оперативним центром у *дугорочној меморији* и на основу његових упутстава – доносе одлуку о испуњењу услова од стране одређене групе тонова (заправо тонског низа) за прелазак у вишу фазу когнитивне обраде.

Од суштинског је значаја за овај рад и теоријско-аналитички концепт који он промовише питање: од каквих то квантитета и којих квалитета појединачних тонова и/или њиховог скупа (неодређеног кардиналног броја и трајања, појединачног и збирног) опажање и укупна когниција производе први, „квалификациони“ облик, који је уједно носилац смисла на основу кога се таква *опажајна јединица* означава као *смисаона*? У овом питању је садржано и уобичајено (пот)питање аналитичара (вокалне) музике: колико је тонова (акорада) потребно да би се тај нови квалитет

¹⁴⁴ По раније описаном тренутно владајућем когнитивном моделу, не зна се тачно где се то дешава – пред сам прелазак тонског (акордског) низа а још у предворју, на неким метафоричним вратима или тек по уласку у радну обрадно-меморијску халу.

остварио и зависи ли тај квалитет само од њиховог броја, или од укупног трајања одговарајућег низа, или, на неки начин, и од једног и од другог, или ни од једног ни од другог?

Према наведеним становиштима и резултатима гешталтне теорије, једине форме на овом нивоу, односно у *чулном (ехоичком) когнитивном домену* су оне изграђене на бази кретања вектора *опажајних тензија* [cf. Margulis, 2005: 665].¹⁴⁵ Следствено томе, тонови нанизани у *дуготрајној ехоичкој меморији* чекају да констелација њиховог распореда по основу свих тонских, односно акордских квалитета и “вишак вредности” продуженог трајања (који их чини опажајно континуираним) буду довољни да произведу неку од *гешталтних примарних (добрих) форми* од интегрисане линије (кривуље) кретања вектора опажајних тензија и да на основу тога они, као низ и организована група, постану прва, почетна *смисаона целина* односног (вокалног) музичког тока. Форма коју опажање на описани начин производи и препознаје може се означити као *тензиона* или, боље, *динамичка форма*, а кривуља која интегрише све локалне тензионе векторе и графички репрезентује *динамичку форму* у декартовском координатном систему (у коме су на апсисиси тонови, односно акорди уређени по времену уласка у *опажајно поље*, а на ординати интензитет њихових *опажајних тензија*) била би тада *график или кривуља* (крива) те *динамичке форме*.¹⁴⁶

Међу доступним резултатима и теоријским синтезама произашлих из трагања за прецизним одређењем почетне, базичне музичке *смисаоне целине*, истиче се један, који аутор овог рада сматра најважнијим до сада нађеним практичним резултатом удруженог гешталтно-когнитивистичког приступа анализи музике, односно музичких дела.¹⁴⁷ Наиме, дански истраживачи музике Кристофер Јенсен и Оле Кил (Kristoffer Jensen, Ole Kühl) дошли су до дефиниције *музичке смисаоне јединице* која је, чини се, на прагу озбиљног и суштинског решења основног проблема музичке анализе – оперативно употребљиве дефиниције *јединице музичког облика* (односно *смисла*): они је дефинишу као *смисаону јединицу* музичког тока (у претходно описаном значењу) која између свог почетка и краја поседује једну тачку (врх) максималног интензитета

¹⁴⁵ Оне су тако и једине сигурне „форме покренуте тоновима“ [Hanslik, 1977: 84] укупног музичког дела, рачунајући све његове нивое.

¹⁴⁶ Термин *динамичка форма* аутор овог рада преузео је од Сјузан Лангер [Langer, 1990], но он се може сматрати већ широко распрострањеним, премда не увек у потпуно истом значењу.

¹⁴⁷ Овај резултат је подударан са оним до кога је аутор овог рада дошао током својих докторских студија и чак га више пута усмено презентовао у локалној академској заједници у којој ради. Наравно, претензије на коауторство су сада беспредметне – „ко пре девојци...“. За утеху овом аутору, детаљи елаборације наведене основне идеје ипак нису исти.

одговарајуће динамичке криве [Jensen et Kühl, 2015: 3]¹⁴⁸ У контексту претходних разматрања у овом раду, то значи да тонски низ (чије је дотадашње уређење само временско) може да пређе у *радну меморију* тек када у *дуготрајној ехоичкој меморији* прикупи критичну суму тонских квалитета и њихових квантитета, довољну за формирање наведеног основног типа *динамичке форме*!

Аутор овог рада за сада (из сасвим прагматичних разлога) није сигуран да је овај услов и довољан за коначно решење најсложенијег питања музичке теорије и аналитике – шта је основна *смицаона јединица* музичког тока? – али претпоставља да би он у најмању руку био један од потребних. Последице по класичну музичку теорију и аналитику које би произашле прихватањем наведеног услова и као довољног биле би изузетно велике и дубоке, па је један методолошки опрез ипак неопходан. Из тих разлога, он ће бити примењиван само тамо где резултати примене досадашњих приступа евидентно не дају резултате или су они у изразитој несагласности са музичком интуицијом. Кад год разлике у резултатима између гешталтног и класичног музичко-аналитичког приступа нису суштинске, овај рад ће признати оне историјски старије као релевантне – разлози су, наравно, превасходно практичне природе.

IV.3.2.2.3. Музичка компонента говора

Када је реч о звучној (музикалној) компоненти говора, ситуација је нешто друкчија у односу на управо изложену, премда су њене звучне одлике у основи музичке (музикалне). Наиме, на доношење одлуке о конституисању базичних гешталтно релевантних форми на овом нивоу у знатној мери утичу и импулси из друге, пропозиционалне компоненте говора. Зато је готово сигурно да се те одлуке доносе коначно тек у *радном обрадно-меморијском домену*, па ће у овом тексту бити размотрене нешто касније. Последишно, то се проширује и на одговарајућу ситуацију са вокалном музиком, с тим да у оним вокалним музичким делима у којима је музика изразито доминантна и у којима су слогови текста, како је већ речено, опажајно „растопљени“ у музичким тонским низовима, опажање највероватније доноси одговарајуће одлуке на основу „чисте“ музичке компоненте.

¹⁴⁸ У доступним биографијама ових аутора нема прецизних података о врсти основног образовања првонаведеног аутора, али може бити занимљиво, а можда и од значаја да је други од њих, Оле Кил, највећи део свог радног века провео као активни музичар.

Музика говора на нивоу *дуготрајне ехоичке меморије* већ истиче део својих специфичности везаних за утицај њене функционалности на избор карактеристика музикалних карактеристика њених елементарних конституената, слогова. Оне се, укратко, могу свести углавном на смањење палете, односно амбитуса коришћених тонских квалитета, уз један важан изузетак: мелодијска димензија *музике говора* показује изразиту склоност ка нестабилности тонске висине унутар слогова, тј. ка глисандирајућим кретањима унутар слогова и при преласку из слога у слог [cf. Коловский (ред.), 1988: 24-31]. Наведена околност одразиће се и на даље фазе процеса опажања и когниције у свим аспектима који су везани за овај квалитет.

Додајмо претходном да се на овом нивоу већ могу запазити појаве елемената звучних говорних стилских фигура заснованих на понављањима слогова, посебно оних који се у датом говорном језику користе ређе или су артикулационо-колористички посебно карактеристични (са релативно истакнутијим учешћем елемената шума и то, опет, пре свега оних несвакидашњих). Ове појаве имаће сразмерно значајан утицај на процену „квалификованости“ низа слогова у коме се појављују да постану смислена звучна, музичка јединица.

IV.3.2.2.4. Пропозиционална компонента говора

Треба подсетити да *чулна (ехоичка) меморија* не обухвата садржаје пропозиционалног дела говора – они своје јединице формирају тек у *радној меморији*. Ипак, негде већ на овом, чулном нивоу биће регистровани и на неки начин обрађени они нејасно одређени звучни квалитети говора који га квалификују за раније поменуто категоријално опажање и, потом, за упућивање на обраду у *фонолошкој петљи радне меморије*. Они, како је већ истакнуто, не утичу битно на звучни, музички аспект говора, па ће у даљем разматрању бити третирани као мали, нешкодљиви *шум* у теоријским разматрањима.

Претходно наведеним појавама би могли да буду додати и иконички звучни заостаци, који на свој начин улазе у састав пропозиционалне говорне компоненте. Оне се манифестују првенствено у ономапојским слоговима (овде чак неретко и у баш „слогофобичним“ гласовима). Као атавизми „објективног природног звука“, задржани из *прамузичког* синкретизма, они ће вероватно бити опажајно истакнути, али, на овом аналитички-обрадном нивоу (у *чулној меморији*), остаће без свог пропозиционално-симболичког смисла и, као обични чулни феномени, биће придодати звучној компоненти говора, односно текста.

IV.3.3. Обрада звучних импулса вокалних музичких дела у *радној* и *дуготрајној* меморији

IV.3.3.1. Општи приступ

Према моделу когниције који је као референтан коришћен у овом раду, *радна меморија* је својеврсни *свесни посматрачки прозор* или *домен фокуса наше пажње* у опсервацији и когницији процесâ [cf. Cowan, 2009: 15]. У њој се доносе кључне одлуке везане за процену смислености анализираног материјала (пристиглог из *чулне меморије* у неструктурираном, неосмишљеном стању): он се припушта даљој обради (на вишем нивоу) или се оставља у необрађеном, „бесмисленом“ стању (у овде актуелном значењу термина), да траје као својеврсни *меморијски шум* или да се напросто брзо изгуби из памћења. У том поступку процењивања користе се, начелно узев, сви капацитети њених обрадно-меморијских субдомена, а све се одвија уз сарадњу, контролу и, обавезујућа упутства врховног центра, смештеног негде у домену *дуготрајне меморије*.¹⁴⁹

Како се из свега претходног може закључити, тражена улазница за пут ка коначном смислу је могућност конституисања прве, базичне гешталтне *добре форме* (*гешталта*) у изведеном феномену *опажајне тензије*, на основу прикупљених квалитета низа јединичних чулних импулса.¹⁵⁰ Другим речима, а сасвим у складу са основним ставовима гешталтне теорије: да би *нешто* постало *смислено*, мора да добије своју (*гешталтну*) *форму*. Арнхајм то каже језгровито: „видљивост се остварује формом“ [Arnhaјm, 2003a: 191].

Уласком у нови когнитивни домен, чулни материјал који добије формални когнитивни печат базичне смислености постаје *обликовано* (формирано) „*нешто*“, о чему се може мислити. Да би се са њиме могло даље оперисати у уму, конституише се његова *представа*, његов референцијални заступник у даљем процесу когнитивне обраде (која се, потом, заједно са резултатима њене даље обраде, шаље на

¹⁴⁹ Ова (ипак: хипотетичка) улога *радне меморије* је уједно и главни допринос тзв. *когнитивне закрпе* укупној, примарно гешталтној теоријско-методолошкој основи истраживања предузетог у овом раду – она разрађује, онолико колико може (јер је и за њу радна меморија својеврсна „црна кутија“ когниције [cf. Бедли, 2004: 68]), и хипотетички постулира кључни недостајући аспект гешталта – формирање *примарних јединица гешталтне обраде* које већ јесу *базични гешталти*, односно имају неки свој основни гешталтно схваћени смисао.

¹⁵⁰ Може се претпоставити да је могућност тог формалног конституисања уједно и основни функционални критеријум преласка обраде чулних информација у овај средњи обрадно-складишни домен, с обзиром на то да се, укупно узев, границе *ехоичке* и *радне меморије* могу временски озбиљно преклапати у различитим контекстима.

похрањивање у *дуготрајну меморију*). У случајевима који су у вези са истраживањима предузетим у овом раду, та представа је свакако *аналогна*, њена когнитивна обрада такође, а поддомен дуготрајне меморије у коме се похрањује је тзв. *епизодичка меморија* [cf. Костић, 2006: 149-150].¹⁵¹

С друге стране, добијањем (гешталтног) *облика*, то исто малопређашње *смислено нешто* постало је и опажајно релевантно, те га „под своје“ преузима и *гешталтно опажајно поље*. Оно му одмах додаје, као својеврсне ознаке новог статуса, и неке нове опажајне особине (квалитете), на основу којих ће тај материјал, као конституисана целина, задовољити основни гешталтни принцип: целина је више од збира својих делова. Даљи процес његове обраде у *опажајном пољу* тече потом у складу са законима гешталта, односно процесима *гешталтне микро- и макрогенезе*.

Погледајмо како се цео тај процес прелама у примени на анализу вокалне музике - шта се догађа са вокалном музиком, односно са њеним саставним компонентама, говором и музиком, у овом битном а понешто непрецизно спознатом обрадно-меморијском домену? Чини се да је и овде продуктивно процесе посматрати најпре раздвојено по вертикалним слојевима, односно компонентама.

IV.3.3.2. Музика у радној и дуготрајној меморији

IV.3.3.2.1. Теоријски аспект

Кад је реч о музици, *радна меморија* довршава и на неки свој начин „озакоњује“ описани процес формирања прве музичке *смисаоне јединице (чанка)* још и додавањем квалитативног „вишка“ музичких опажајних феномена *тоналитетности* (у домену квалитетâ изведених из основног тонског квалитета висине) и *метра* (из домена трајања), можда и неких других. Од тог тренутка когнитивне *смисаоне јединице* постају и *гешталтне јединице – базични гешталти* – а њихова укупна когнитивна обрада се директно повезује (добрим делом и изједначава) са њиховом гешталтном обрадом.

Кључни допринос описаног формирања *смисаоних јединица* музичког тока (музичких *чанкова*) гешталтном тумачењу и разумевању опажајних процеса који прате слушање музичког дела јесте у стварању предуслова за настанак новог *нивоа опажања*

¹⁵¹ Рудолф Арнхајм инсистира на томе да су све представе у крајњој инстанци *аналогне*, док су когнитивисти подељени у односу према таквом ставу (неки чак побијају и постојање *аналогне* обраде, тиме и *аналогних* представа) [cf. Костић, 2006: 191-234]. Тема актуелне дисертације упућује тренутно на разматрање гешталтног става, Арнхајмовог.

у гешталтном опажајном пољу. Уместо аутоматске пажње, која је пратила процесе нижег когнитивног ранга (који су се одвијали на чулном, неструктурираном, предсвесном нивоу), сада опажање бива управљано *извршном (селективном) пажњом*, која може да оперише само са *смисаоним јединицама* и њиховим сложајима [cf. Goleman, 2015: 21]. На другој страни, једино она може да доведе до конституисања виших нивоа форми/смислова на нивоу свести и зато је она је од примарне важности у гешталтном поимању путева и начина опажајне и укупне менталне обраде информација чулног порекла на макроплану.

Радна меморија, како је раније истакнуто, има ограничене оперативне, обрадно-меморијске капацитете („седам плус-минус два“ или, по новијим истраживањима, „три до четири“ [cf. Cowan, 2009: 10-11]). Ако их тонски материјал који стиже у њу у допуштеним временским оквирима премашује, она ће прибећи менталном „трику“ *рекодовања (чанковања)*: првој пристиглој и обрађеној *смисаоној јединици* даће својство ентитета и тиме смањити број *оперативних јединица* с којима ради. После тога оперисаће са њом као са јединицом (вишег ранга), заједно и равноправно и са осталим пристиглим и још *нерекодованим* тоновима или (у случају да овако настала *смисаона јединица* није прва по реду) са осталим већ аналогно насталим ентитетима, трагајући за могућностима конституисања нове *смисаоне јединице* истог или (касније у музичком току) вишег нивоа.

Смисаоне јединице формиране у *радној меморији*, једна или више њих, прелазе потом у домен *дуготрајне меморије*, где чекају пристизање нових контигената таквих јединица које *радна меморија* конституише из материјала даљег музичког тока. По пристизању прве следеће *смисаоне јединице*, покреће се раније описани процес *гешталтне макрогенезе*, чији је крајњи циљ формирање завршне форме целог музичког дела – њега ће бити могуће достићи, наравно, тек по завршетку целокупног процеса перцепције односног музичког дела, на његовом крају.¹⁵² У том процесу (који траје колико и односно музичко дело, но који је неизвесног степена сложености), уколико је потребно, когнитивна стратегија *рекодовања (чанковања)* примењује се итеративно: гешталтно и когнитивно релевантне форме настале удруживањем *смисаоних јединица* одређеног (n-тог) ранга производе смисаону јединицу наредног

¹⁵² У складу са раније описаним а овде актуелним концептом *макрогенезе*, у овом процесу могу се формирати и препознати и форме на нивоу сваке од његових фаза.

вишег (n+1) ранга, и тако даље, све до исцрпљивања музичког материјала и краја музичког дела.

Итерацијом (понављањем на вишем нивоу) овог процеса, на његовом крају добија се гешталтно релевантни облик целине музичког дела, чија рецепција као интуитивно схватљивог и прихватљивог *опажајног аксиома*, према већ познатом базичном ставу гешталтне теорије, јесте крајњи *могући смисао* тог дела.

Према раније описаним условима свог конституисања, већ почетна *смисаона јединица* представљала је гешталтно релевантну форму – форму првог нивоа. Свака *смисаона јединица* вишег ранга постајала је то на основу чињенице да је била гешталтно релевантна форма, па је, следствено томе, добијала статус *гешталтне добре форме (гешталта)* одговарајућег ранга (нивоа). Тако је процес *гешталтне макрогенезе* музичких дела заправо процес поступног устројства једног хијерархијског модела форми различитог нивоа, на чијем се врху, као форма највишег ранга, налази завршна форма тог (у опажању завршеног) дела.¹⁵³

Описани итеративни процес може се схватити и приказати и као фазни обрадно-конструктивни процес у *гешталтном опажајном пољу*. По том приступу, свака *смисаона јединица* једног одређеног нивоа постаје један *опажајни центар*, који је носилац удружене (збирне) *опажајне тежине* свих подређених вектора (тј. целе смисаоне јединице). Она се на том, вишем нивоу визуелно приказује као врх *тензионог вектора* постављеног кроз *центар (опажајно тежиште)* линије њене *динамичке форме*, при чему интензитет тог вектора репрезентује поменути збирну *опажајну тежину*. Од те нападне тачке креће *опажајни вектор*, који води ка аналогној *репрезентној тачки* (врху збирног *тензионог вектора*) наредне *смисаоне јединице* истог нивоа, од ње креће нови вектор ка следећој репрезентној *тачки*, и тако даље, све док се не стекну слови да се од насталих вектора формира *смисаона јединица* вишег нивоа, тако што ће се формирати гешталтно релевантни јединични облик њене *динамичке форме*.

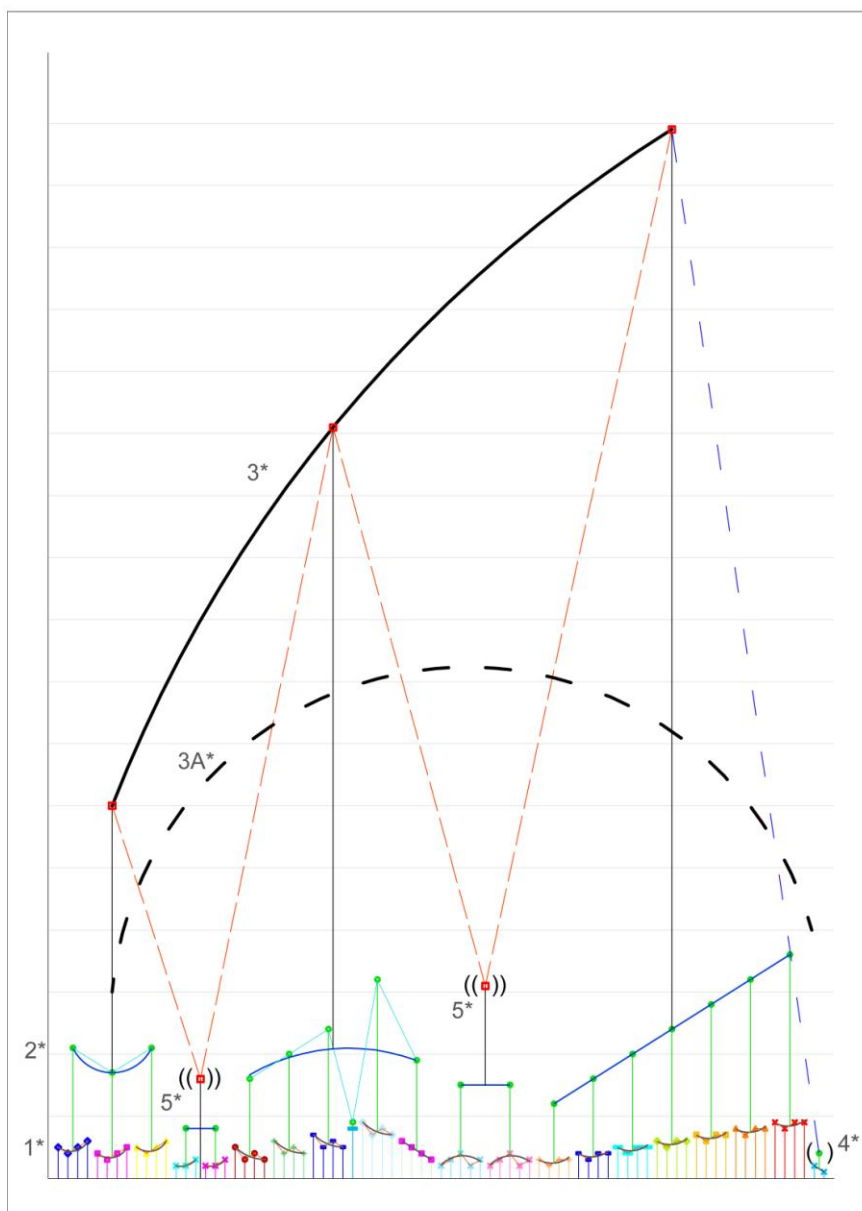
Подсетимо да се притом из наведеног векторског рачуна изостављају *тензиони вектори* чији интензитет не достиже (приближно) половину интензитета најмањег међу векторима који учествују у оваквом груписању и повезивању. То даље значи да је описани процес по опажајној вертикали примарно квалитативан – векторски рачун који се примењује при формирању *смисаоних јединица* на једном опажајном нивоу не

¹⁵³ Аналогни закључак применљив је на сва темпорална дела.

преноси се у целини директно на виши ниво. Важна практична последица тога је да се при сваком новом *рекодовању* (*чанковању*) у нашем опажању губи тачна представа у вези са изгледом *динамичке форме* тог одсечка одговарајућег тока, посебно особине везане за њен тачан положај у простору *опажајног поља: закривљеност и нагнутост* у односу на базу *поља*. Због тога се у даљој гешталтној обради рачуна само са њеном *опажајном тежином* – једино коначна (или актуелно интересантна, тј. активно опажана) *динамичка форма* чува у нашој представи (памћењу) све елементе своје геометричности.¹⁵⁴ Последице: *опажајно тежиште* сваке музичке (и уопште звучне, пре свега тонске) *смисаоне јединице* треба поставити не у центар *динамичке форме* која је ту смисаону јединицу и произвела, већ у његову вертикалну пројекцију на *x*-осу.

Схема 2 представља визуелизацију описаног модела организације у *гешталтном опажајном пољу* (као узорак је узет први део Мокрањчеве *Пете руковети*, с тим да је, из практичних разлога, као први ниво узет нешто упрошћени, односно схематизовани ниво његових строфа).

¹⁵⁴ Ово се може тумачити и као последица „исправљајућег дејства“ *стреле времена* код темпоралних дела. Оно се у нашем присећању зауставља само на оном нивоу коме тренутно придајемо значај коначног.



ЛЕГЕНДА:

1* = динамичке форме првог нивоа

2* = динамичке форме другог нивоа

3* = завршна динамичка форма трећег нивоа уз урачунавање гешталтне редукције

3A* = завршна динамичка форма трећег нивоа без урачунавање гешталтне редукције

4* = делови музичког тока који ће бити подвргнути првом степену гешталтне редукције

5* = делови музичког тока који ће бити подвргнути другом степену гешталтне редукције

Схема 2

Као меморијски запис, цео описани систем се задржава у *дуготрајној меморији*, одакле се, према потреби и путем усмеравања пажње на одређени когнитивно-гешталтни аналитичко-синтетички ниво, може призвати у „екран свести“, *радну меморију* (као једини „производни“ домен укупног менталног апарата), и користити у сврхе ради којих се призива. У процесу *гешталтне макрогенезе*, за конституисање сваког новог нивоа опажајно-когнитивни апарат мора да „повлачи“ из *дуготрајне меморије* већ похрањене информације о претходним, већ обрађеним и тамо лагерованим *смисаоним јединицама* и да их упоређује их са новопридошлима (једном или више), док су још у том „опажајном прозору“. У том процесу, *опажајна тежина* код сваке новоформиране јединице мора расти сразмерно њеном удаљењу од почетка музичког дела и нивоу на коме се формира (*ефекат блата на ципелама*). Овај ефекат настаје не само систематичним повећавањем броја и *опажајне тежине смисаоних јединица* виших рангова (настале сабирањем *опажајних тежина* јединица нижег нивоа), већ и дејством нових, све сложенијих опажајних квалитета, које *гешталтно поље* додаје на сваком новом кораку, односно нивоу.

Пошто је разумно претпоставити да одговарајући капацитет наше перцепције није бесконачан (а можда ни превише велики, бар у просечном случају), јасно је да мора постојати модалитет њене одбране од преоптерећења – то би могао да буде други начин да се искаже и представи познати процес *редукције* (исказан у базичном гешталтном принципу *раздвајања фигуре од основе*), који по гешталтној теорији (и њеној феноменолошкој филозофској основи) карактерише стизање до могућег коначног, завршног сазнања (смисла).

Да ли се и у којој мери ефекат претходно описаног повећавања *опажајне тежине* преноси повратно и на ниже формалне нивое, посебно на оне за које ће се испоставити да производе или бар изражавају и нека релативно независна дејства код својих слушалаца? Гешталтна теорија, колико је познато, није се бавила овим проблемом, па преостаје само да се претпостави, користећи се начелним својствима базичног гешталтног модела, да тај ефекат постоји и да се мора рачунати са њим – како тачно и колико, за сада се може само шпекулисати. За истраживања у овом раду од веће је важности претпоставка постојања поменутог ефекта, него њена тачна стратификација и квантификација.

IV.3.3.3. Психофизиолошка реалност (утемељење) претходно изложених конструката

За цео до сада описани концепт и модел опажајно-когнитивне обраде мора се рећи да је у основи ипак само специфичан хипотетички конструкт, премда је већина његових парцијалних поставки на различите начине и експериментално-научно утемељена. Његова суштинска сазнајна вредност и практична употребљивост зависиће битно од могућности његовог повезивања са реалним процесима који се догађају у менталном апарату и његовим системима, односно у организму просечног, „теоријског“ човека. У том смислу, посебан интерес изазивају везе се процесима који су од битне важности за живот и опстанак човека и његове врсте, а тиме и за настанак, опстанак и перспективе музике саме. Нажалост, како је људско сазнање о тим животно важним процесима изразито несигурно и непотпуно, и како и оно само почива на различитим хипотетичким конструктима, остаје само да се покуша са поступком повезивања резултата истраживања у две овде релевантне области на начин који би се могао описати као *хипотетички конструкт против хипотетичког конструкта*. Овим путем, чини се, ипак се могу смањити грешке у проценама и тиме увећати одговарајуће знање (премда, чињеница је, и непримећене заблуде постају све теже и потенцијално погубније).

Као референтни поредбени модел изабран је најновији доступан модел из домена теорија емоција, *Модел соматовисцералне аференције емоција* [*The somatovisceral afference model of emotion*] тројице америчких научника, Грега Нормана, Гарија Бернтсона и Џона Каћопа [Greg Norman, Gary Berntson, John Cacioppo], из 2014. године. Предности изабраног модела у односу на друге постојеће моделе из ове и других области релевантних за малопре поменута повезивања заснивају се, уз наглашену актуелност, на чињеницама да се он односи на област која се традиционално (интуитивно па и донекле експериментално-научно утемељено) повезује са деловањима музике, да представља покушај експериментално-научно утемељене синтезе различитих и међусобно до сада оштро супротстављених теорија емоција, те да је његов приступ структурно-функционално у изразитој сагласности са поставкама гешталтне теорије и модела њене примене на анализу вокалних музичких дела датог у овом раду [cf. Norman, Berntson et Cacioppo, 2014: 115-121].¹⁵⁵

¹⁵⁵ Истини за вољу: сам модел не помиње везу са гешталтном теоријом, но чини се да је то пре његов избор него проблем овог рада.

Овај модел наглашава мултидимензионалну и динамичку, у основи централно управљану обраду емоционално релевантних информација, на основу које настаје комплетна, довршена, сложена емоција било које врсте. Он притом указује на слојевитост обраде информација (потенцирајући, наравно, пре свега оне емоционално релевантне) на њиховом путу од уласка преко чула до коначног оформљења одређене емоције и њене менталне репрезентације. Свака таква информација пропушта истовремено кроз три *канала когниције*, различите еволутивне старости, различитих капацитета и брзине обраде и, следствено томе, различитих квалитативних нивоа резултата које може да произведе. *Централни процесор*, који се налази на крају сва три канала и који их на неки начин повезује, континуирано процењује пристигле резултате и, на основу својих процена њихове вредности и важности, пребацује тежиште процеса на неки од канала, формира своје привремене закључке, на основу којих управља одговором организма на конституисани емотивни изазов. Коначни утисак, меморијска представа одговарајуће емоције, збир је резултата који су дошли са сва три нивоа обраде.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Импулс ка оваквом усмерењу наших трагања у литератури произашао је из једног чланка из домаће психофизиолошке литературе, који такође указује на трослојност обраде емотивно релевантних информација: „Већина кортикалних пројекција води порекло из асоцијативних ареа и преноси обрађене информације. Ови се инпути могу поделити на оне који одашиљу модално специфичне сензорне информације, полимодалне и оне које полазе из меморијског система медијалних темпоралних режњева“ [Ujarević i Nešić, 2008: 47]. Осим тога, упадљива је аналогија (све до наглашене сличности назива централног управљача) овог модела са Бедлијевим *ревидираним моделом радне меморије* и укупне когниције (који је већ представљен у овом раду) – то би могла да буде додатна препорука за укључивање овог „троауторског“ модела теорије емоција у овај рад.

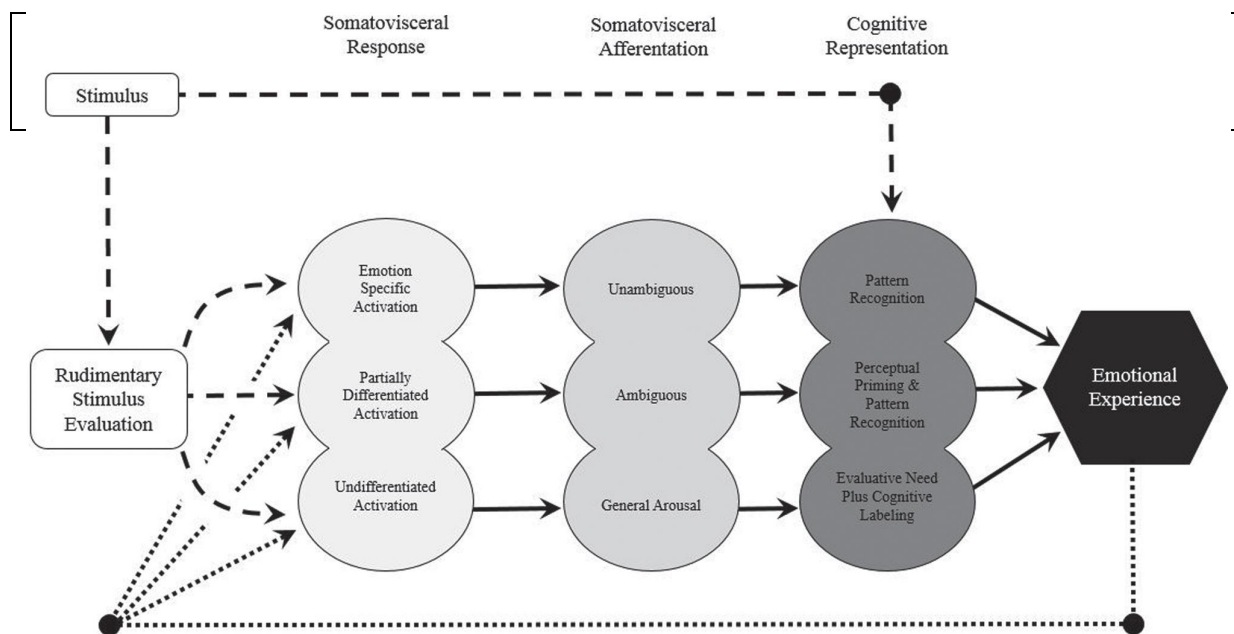


Схема 3

За наша поређења од изузетног значаја су функције које сваки од наведена три обрадна канала има у структурирању и давању значења произведеној емоцији.¹⁵⁷ Тако је представно најнижи а генерички најстарији од њих онај који „генерише дискретне емотивне доживљаје преко активног опажајног процесуирања неиздиференцираног физиолошког ераузала“¹⁵⁸ и који утиче на интензитет емоција без „строгог утицаја процене валенце емоционалног стимулуса“ [Norman, Berntson et Casio, 2014: 116].¹⁵⁹ Овај обрадни канал је најбржи и стога еколошки-еволутивно најважнији утолико што има способност раног упозоравања на постојање и интензитет дејстава чулних импулса од потенцијалне емотивне важности, али су његови резултати крајње крупне значењске „резолуције“, дати у метафоричној колоритно крајње сиромашној, *сивој скали* и као такви недовољни чак ни за формирање емотивне валенце (*позитивно-*

¹⁵⁷ За ову дисертацију није од значаја њихово физиолошко позиционирање, о коме говори сам модел.

¹⁵⁸ Кит Оутли ову врсту „емотивних доживљаја“ назива *реактивним емоцијама* [Outli, 2005: 18]

¹⁵⁹ Наведимо и једну комплекснију дефиницију *ераузала*, која се налази у нашој психолошкој литератури: *Ераузал* је „параметар енергетске тензије у мозгу, односно појединим његовим деловима, изазван обично дотоком неспецифичне нервне стимулације (ARAS). Она (побуђеност) не носи информације о квалитету и интензитету догађаја на периферији, већ колатералним везама преузете импулсе који нормалним (директним) путевима иду са периферије лишава специфичности, умножава и шаље ка вишим можданим структурама, дајући (јачу или слабију) енергетску потку процесима који се тамо већ одигравају. Ти процеси у вишим инстанцама мозга тиме не мењају своја квалитативна или информацијска обележја, али су израженији на плану свести: будности и пажње“ [Огњеновић и Шкорц, 2005: 233]. Више о односу *ераузала* и *емотивне валенце* у [Kensinger, 2004].

негативно, привлачно-одбојно, задовољство-незадовољство, добро-лоше), а камоли за стварање комплетне сложене емоције.

Други (представно средњи) канал обрађује сложаје чулних импулса који су комплетнији од претходно поменутих али не и комплетни за доношење сигурне процене: они су доведени до нивоа који даје у некој мери вишезначне информације, из којих могу да произађу различити завршни емотивни доживљаји. У том средњем каналу обављају се активности које омогућавају опажајно-когнитивном апарату перцептора (овде: слушаоца) разрешавање наведене објективне амбивалентности у корист једне од могућих опција, а „у реалном времену“ (дакле, релативно брзо, пре формирања комплетне информације о објективној емоционалној вредности анализираног импулса, односно информације), на основу познавања или претпоставки о актуелном контексту у коме се јављају и врши процена. Овај аспект стварања емоција рачуна са *контекстуалним очекивањима* и тако скраћује време потребно за генерисање својих обрадних резултата.¹⁶⁰ Његова когнитивна репрезентација је „опажајно примовање и (делимична) рекогниција опажајних сложаја“, а време потребно за довршавање одговарајуће обраде у њему је, по природи ствари, дуже него у првом каналу, а краће од оног у трећем.

Трећи, когнитивно највиши и најсложенији канал је онај у коме се препознаје комплетан сложај опажајних импулса специфичних за неку одређену емоцију и на основу тога се сугерише централном процесору доношење коначне одлуке о природи настале емоције, на основу чега је овај у стању да до краја „одговорно“ срочи адекватан одговор организма. Слабост овог канала у односу на примарну функцију емоција као непосредних реакција на стимулусе из субјектове околине јесте у времену које је потребно да се обави комплетна одговарајућа обрада и синтетизују њени резултати. То је, по свему судећи, и основни разлог што је еволуција „одлучила“ да конструкција новијих менталних процесора не значи укидање старијих – не само структурно, већ и функционално: и даље смо изложени, у реалном животу, мноштву ситуационих изазова у којима је брзина реаговања најбитнија и у којима је и мање промишљена „рефлексна“ реакција, заснована на једноставнијим а бржим проценама и закључцима, довољно добра да буде адекватна.

¹⁶⁰ Када то очекивање изневери, настају погрешне „емотивне визије“, који аутори модела називају *сомато-висцералним илузијама*, по којима у свом моделу и именују овај канал.

Упоредно посматрање описане трослојне структуре когнитивне обраде емотивно значајних информација и модела *гешталтно-когнитивне макрогенезе* у примени на (вокална) музичка дела показује упечатљиве структурно-функционалне еквиваленције.

Први опажајни ниво, који садржи опажајно-когнитивне процесе у *чулној меморији* (оне које претходе настанку првих когнитивних *смисаоних јединица*, односно опажајних *базичних гешталта*), заједно са првом гешталтно релевантном (јединичном) *динамичком формом опажајних тензија* у њима на основу које ови процеси прелазе из домена *аутоматске пажње* у домен *активне (извршне) пажње* и постају *смислени* – у потпуности се може повезати, штавише поистоветити са базичним, *ераузалним* нивоом обраде у изабраном моделу настанка емоција, јер је реч о истоветном типу процеса. На основу те чињенице, овај ниво обликовања музичког тока могао би се означити као *дубински*, базичан, а његова *динамичка форма* (завршеног музичког дела) као *дубинска динамичка форма* или *основна (базична) динамичка форма* музичког дела. Она, према свему претходном, укључује само аспекте *опажајне тензије* изазване основним квалитетима тонова, односно акорада који је образују – првенствено, чини се, висином тонова и хармонском вредношћу акорада.

Музичка збивања на вишим опажајно-когнитивним нивоима, која на свом крају произносе завршни *облик* и *смисао* анализираниог музичког дела, по свему судећи, не могу надићи сложајни и формално-смислени ниво вишезначности и не могу оформити јасно издиференциране емоције било какве врсте [cf. Конећни, 2003: 402-403]. Та збивања, према овде актуелном поређењу, остају на нивоу вишесмислених сложаја, чије заокружено емотивно значење произлази из неког приписаног им контекста, који сама музика не може да понуди (бар не директно) – њега у сваком конкретном случају учитава сам слушалац или га одређују спољашње околности током извођења дела или, у крајњем случају, емотивно значење дела остаје неодређено, вишесмислено.

Из претходног разматрања се може закључити да се процес *гешталтне макрогенезе* збива и његови резултати обрађују у целини у другом, средњем обрадном каналу препознавања и производње емоција, уклапајући се у његова правила – међу њима треба истаћи улогу *контекстуалних очекивања*. Овај процес се догађа у целини у домету *активне (извршне) пажње* слушаоца, те се може означити као *спољашњи*; исти атрибут би могао да се припише и нивоу његове обраде у контексту гешталтног приступа. *Динамичке форме* различитих нивоа, које настају у том процесу јесу,

последично, *парцијалне спољашње (површинске) динамичке форме*, а завршна форма процеса *гешталтне макрогенезе* представља *завршну (кровну) спољашњу (површинску) динамичку форму* односног музичког дела. Ова последња је уједно и коначна *спољашња (површинска) форма* музичког дела, она која му даје једини могући *аутентично музички смисао* – онај основни *гешталтни* (у основи феноменолошки).

Према нешто ранијим резултатима истраживања у овом раду, све *динамичке форме* представљају резултате векторског сабирања динамичких вредности различитих квалитативних компонената тонског материјала на основу чијег тока настају. Кад је реч о *спољашњим динамичким формама*, поменута сабирања обухватају не само основне (изворне) особине тонова и акорада, већ и оне изведене, гешталтом додате (метар, тоналност, фактуру, опажајне дужине подцелина, оркестрацију, контрапункт, укупни степен структурираности итд.) – поистовећивање одговарајућег нивоа гешталтне обраде и поменутог средњег канала производње емоција додаје овом списку и важан нови моменат: *контекстуална очекивања*.¹⁶¹

Додајмо претходним разматрањима да постоје индиције да се процеси образовања „емотивног значења“ на средњем нивоу обраде емотивно релевантних информација најчешће крећу око границе могућности процене основне, грубе емотивне валенце – искуство музичара, као и нека истраживања гешталтиста указују на то да ипак постоји могућност разврставања музичких доживљаја у „половине“ извесног елементарног емотивног поларитета [cf. Arnhaјm, 2003: 227-240]

Било како било, довршавање емотивног значења музичког доживљаја мора да уради неки информативни импулс и његови сложаји изван саме музике. Има доста јаких разлога да се претпостави да у вокалној музици то може да учини првенствено њен текст – ако је јасан и недвосмислен у погледу потребног „допунског“ емотивног значења.

На овом месту треба указати, међутим, на веома важну чињеницу у вези са наведеним поредбеним еквиваленцијама: ако су процеси у два упоређена модела истоветни или бар еквивалентни, то није случај и са материјалом који се у њима

¹⁶¹ Тиме овде предложени модел примене *гешталтних закона опажајне тензије* на музичка збивања излази у сусрет скоро свим доступним теоријама и моделима *музичке тензије* нађеним у доступној литератури – један прилично добар и комплетан преглед тих теорија дала је релативно скоро М. Фарбуд [cf. M. Farbood, 2011: 387-391]. Мора се, међутим, нагласити да се то приближавање постојећим моделима односи само на овде постављени *спољашњи (површински) ниво* – онај *унутрашњи (дубински)* функционише, како је показано, у неструктурираном пољу и не оставља простор за било какву улогу очекивања у обликовању *унутрашње (дубинске) музичке тензије* и њене (опажајно спољашње спознатљиве) *базичне динамичке форме*.

обрађује. Музика се превасходно гради од тонова, а тонови, чини се, и нису баш претерано чест звучни материјал у природи, поготово у човековом природном окружењу и, колико је познато, у том окружењу (ван контекста вештачки, од стране људи произведених околности и средина) не учествује као битан фактор ни у једној од познатих основних емоција. Ако је то тачно, поставља се питање постојања релативно дуготрајних еколошко-еволуционих предуслова за настанак емоција на бази дејстава тонова на човеков организам.¹⁶² Проналажење одговора на ово питање може да буде основа и за давање одговора на једно од најчешћих и, макар стога, најважнијих питања везаних за дејство и смисао музике: каква је стварно веза између музике и емоција.

Циљеви овога рада и на основу њих изабрана методологија (која, између осталог, не укључује било какве експерименте ни инструментална мерења) не омогућавају давање коначног одговора на управо постављено питање, али и не спречавају да се направи одређени искорак у правцу и смеру могућег решења.

Прођимо у том циљу укратко цео процес опажања музике. Једино сигурно, експериментално доказано физичко-физиолошко дејство музике јесте оно којим музика заправо тек почиње: утицај тонова и акорада на базичну фреквенцију функционисања људског мозга, чији су ефекти, како је већ речено, сродни дејству сна и битно повећавају когнитивни пластицитет централног нервног система. Како су ефекти оваквог дејства од озбиљног потенцијалног значаја за функционисање укупног човековог организма, они се могу протумачити као база еколошко-еволуционе предности оних људи који су том дејству изложени и тако постају реална основа еколошко-еволуционог утемељења музике у човековом животу. Међутим, овај утицај музике се остварује првенствено на чулима недоступном нивоу – људска врста није развила органе за детектовање оваквих утицаја, те се они не рефлектују директно на човеково опажање и когницију и као такви не могу бити одговорни ни заслужни за настанак било каквих емоција.

Тек опажајно релевантни трагови тонова и акорада, који настају и обрађују се у *чулној когнитивној меморији* и који творе базични (дубински, унутрашњи) ниво музичке организације, пре свега *дубинску музичку тензију* – могу бити и јесу

¹⁶² Можда и није тако, ако узмемо у обзир све начине на које сами можемо произвести тонове и на који начин они могу да стигну до нас из различитих природних извора. Аутор овог рада одавно интуитивно наслућује да су тонови оно што још нерођено дете чује (са или без наводника) у мајчиној утроби као филтрирани резултат дејства спољашњих звучних импулса. А где су још ту тонови мајчаних откуцаја срца, па и других спољашњих и унутрашњих извора!?

препознати су као музички материјал одговоран за настанак најниже, али и најстарије и најдубље компоненте свих емоција, неиздиференцираног, општемотивног „тајанственог“ *ераузала*.¹⁶³ Његово опомињуће и уздижуће дејство на општи емотивни тонус човека може се сматрати већ општепризнатом и на различите начине доказаном чињеницом – рецимо: широка распрострањеност и евидентни успеси различитих видова *музикотерапије* могу се узети као такви докази. Притом управо ширина лепезе коришћених музичких стилова у таквим терапијама указује на то да од примарне важности нису ефекти постигнути *спољашњим формама* изабраних музичких композиција (које су, по природи ствари врло различите), већ оним *дубинским* (које представљају својеврсне музичке *суштине* онога што се може испољити на различите начине). Наведени приступ може се и даље проширити, до екстрема: у дуготрајној праисторији и историји људске врсте музику је могло да одржи само оно што лежи у основи свих музичких композиционих система, језика и стилова – њена поменута *дубинска структура* и њена наведена суштинска учинковитост (дејственост, ефективност). Последице: у њој се налазе еколошко-еволуциони разлози за опстанак и развој музике, а, преко тога, и могући предуслови да се код људи развије и некакав посебан реактивни одговор на дејство музике – (некаква) *музичка емоција*.

Музичка емоција, према свему претходном, има комплетирану само *ераузалну* компоненту, али не и остале компоненте једне сложене и довршене емоције. Штавише, чини се да она потребан степен емотивне довршености и не може да достигне, јер није у стању да својим средствима на спољашњем нивоу оствари потребан степен и карактер емотивне дискурзивности стандардних емоција (највероватније чак ни онај којим се по скраћеном поступку индукује „емотивне илузије“ на средњем нивоу у овде посматраном моделу творбе емоција). *Музичка емоција* је зато специфична *недовршена емоција*,¹⁶⁴ која, ако жели, своју довршеност и значење може да тражи на два места, односно начина: у себи самој, што значи у гешталтној релевантности и заокружености музичких дела која је производе, или у повезивању са другим, „немузичким“ емоцијама, у којима ће делови њене емотивне *ДНК* бити растворени у структурама и функцијама те основне, довршиве емоције, али ће је у одређеном степену

¹⁶³ О његовим основама више у Берлајновој *Теорији људске радозналости* [Berlyne, 1954].

¹⁶⁴ Звучно-асоцијативна паралела са Шубертовом *Недовршеном симфонијом* могла би да буде и продуктивна за овде започету дискусију: ако поменуту музичку композицију прихватимо као довршено дело које само не задовољава уобичајене стилске стандарде, онда би можда и *музичка емоција* могла да се третира на аналоган начин међу другим емоцијама.

модификовати (модулисати). Прецизније: у првом случају музика ће наћи своје достојанство и крајњи смисао у својој гешталтној (у основи феноменолошкој) аксиоматичности, која се прима као својеврсна (кружна) описна дефиниција уређеног звучног (тонског) тока ограниченог у времену, али без назнаке шта се са тим евентуално може даље почети; у другом случају музика добија употребну вредност и карактер „емотивног зачина“, који се у све меша, али који сам за себе, како рече Стравински, „ништа не изражава“ и стога мора да рачуна на одговарајући вредносни третман.

Претходна разматрања остављају отвореним питање могућности и карактера повезивости *музичке емоције* са осталим емоцијама које представљају „реакције на догађаје од биолошке важности“ [Конећни, 2003: 402] – јесу ли у питању повезивања реактивних процеса који су само слични или су и сродни, и да ли постоји принципијелна разлика у повезивању поменуте две категорије? Аутор овог рада може само да изнесе претпоставку да је поменуто повезивање могуће, без обзира на то какав је одговор на први део питања. Притом треба нагласити да се из свега претходног може закључити да музика, као уметност организације тонова, има најчешће позитивно или неутрално дејство на своје слушаоце [cf. Roy et al., 2009], сем у случајевима инсистирања на екстремној опажајној напетости, односно дисонантности њених одлика (не само хармонских). С друге стране, већ истакнута чињеница да музику носе тонови, који су у природном окружењу релативно ретки, све везе *музичке емоције* са другим емоцијама дају њиховим удружењима карактер својеврсне *артифицијелне стилизације*. То у психолошком смислу омогућава музици да учествује у *евоцирању* свих врста емоција, чак и оних непријатних, у донекле контролисаним условима. Музичка емотивна димензија у таквим ситуацијама представља својеврсну заштиту од претераних ефеката основних емоција којима се придружила – готово да би се могло рећи да је она нека врста емотивне *психолошко-уметничке вакцине*.

На овом месту мора се упозорити на могућност па и делимично утврђену чињеницу да се дејство музике не ограничава само на до сада наведене врсте и области, па су могући и други приступи њеном утемељењу и изучавању. Поменимо, рецимо (као пример и инспирацију будућим истражитељима), задовољство аналитичара када препозна математичко савршенство неких композиција музичке модерне које „обичне“, математички недовољно образоване и математици несклоне слушаоце оставља потпуно хладнима. То нас подсећа на податак да су многе музичке

композиционе поетике (чак не само у музици 20. века) биле заправо примарно математичке. А било је и оних које су ишле примарно за визуелним креативним импулсима и које су стварале *музику за гледање* (у ноте), и тако даље, и томе слично.

Гешталтни приступ и оваквим случајевима приписује већ описану гешталтну релевантност, но на вишем нивоу *опажајних апстракција*, које нису у сфери примарног интереса овог рада [Арнхајм, 2003а: 32-55].

IV.3.3.4. Звучна (аналогна) компонента говора (текста) у радној и дуготрајној меморији

Код говора, како је већ констатовано, на нивоу *радне меморије* долази до основног раздвајања на пропозиционалну (симболичку, вербалну) и аналогну (звучну, музикалну) компоненту, односно начин деловања. Говорни слогови, као чулне звучне (превасходно тонске) *опажајне јединице*,¹⁶⁵ подвргавају се додатној дискретизацији и дистинктизацији [cf. Bugarski, 1996: 125-129], новонастале јединице (*гласови*, односно *фонеме*) добијају договорна, конвенционална значења, успоставља се специфичан хијерархијски систем и он се развија даље на начин и у правцу који су одређени првенствено његовом основном сврхом – обликовањем и преношењем садржаја мишљења у процесима разноврсне друштвене комуникације [cf. Bugarski, 1996: 38-43].¹⁶⁶

За истраживања у овом раду од извесног је значаја је појава и учешће *фонотактике* у наведеном процесу: правила, односно ограничења уланчавања *гласова* (*фонема*), која она на одређени начин установљава, специфична су за сваки језик, па учествују као важни фактори стварања његове опште звучности, односно неке врсте општег музикалитета сваког језика. Штавише, то може још за корак да премести границу залажења дејства звучне компоненте говора у традиционални домен пропозиционалне компоненте. Особености које настају на тај начин односе се првенствено на компоненту боје звукова, односно тонова, али, како показују когнитивна испитивања, и на висину (посебно на аспект *тонске палете /тонске класе, pitch crome/*), јачину и стандардно (просечно) трајање [cf. Костић, 2006: 250].

Важан принципијелни значај за прецизно и на чињеницама утемељено утврђивање теоријско-методолошке основе истраживања у овом раду има чињеница да се идентификација *фонема*, па и читавих *речи* у перцепцији говора, изгледа, одвија по

¹⁶⁵ Подсећамо на став да су гласови и фонеме изведене јединице звучне организације говора.

¹⁶⁶ Овај процес није у домену примарног интереса актуелног рада.

принципу *анализе синтезом* [cf. Костић, 2006: 248-255].¹⁶⁷ Доступни експериментални резултати и теоријски ставови не допуштају да се са сигурношћу овакав *холистички* интерактивни приступ прогласи гешталтним, али и за такав закључак има основа: ако се „анализа синтезом ослања на аудитивну информацију задржану у *чулној (ехоичкој) меморији*“ [Костић, 2006: 254], онда се и на овом плану говор управља, макар тим малим делом, према гешталтним начелима.¹⁶⁸

У *радној меморији* човековог менталног апарата и система, пропозиционална компонента језика формира, на свој специфичан начин, своје прве *јединице значења*, односно *смисла*. Са становишта опажања говора као звучног медијума реализације језика и његових текстова, изгледа да су *речи* и *групе речи* као звучне значењске јединице искоришћене као носиоци почетних јединица пропозиционално изведеног значења, а да су *семантеме* у основи изведене и више теоријске него реално опажајне јединице [cf. Bugarski, 1996: 209-210]. То је, истовремено, утицало и повратно на синхронизацију значењских и звучних јединица значења у говору: *речи* су најчешће (мада не и увек) конституисале своју звучну форму/смисао тако да се она подудари у трајању са одговарајућим јединичним пропозиционалним значењем.¹⁶⁹ *Речи*, као „језичке јединице са значењем“ [Bugarski, 1996: 207], иако првенствено „семантичке а не фонетичке јединице“ [Bloomfield, 1914: 99], ипак представљају „психолошки компликована удружења перцептивних и емоционалних елемената ... значења и искуственог садржаја са слушним и моторним елементима који чине језички симбол“ [Bloomfield, 1914: 66-67], па су се током историје језика, односно говора формирале тако да на одређени начин „подмире“ обе основне потребе.

Потреба за појачаном разговетношћу условила је да се на границама *речи* формирају јасне опажајне границе (реализоване као паузе, односно застоји у говорном

¹⁶⁷ Оваквим ставом аутор овог текста се, у контексту две главне теорије перцепције говора, *моторне* и наведене (*анализе синтезом*), опредељује за ову другу. Разлози за то темеље се на личном искуству и неким другим индицијама, феноменолошке природе.

¹⁶⁸ Појаснимо мало: у *чулној меморији* наше опажање не налази никакав смисао у приспелим и *рекодovаним* стимулусима, а, с друге стране, поменута идентификација *фонема* и *речи* се обавља на основу смисла конституисаног у вишим меморијским доменама (литература не наводи на које домене тачно мисли, може се чак закључити да алудира на оба домена „виших когнитивних нивоа“). То указује на обострану пропустљивост граница између *чулне меморије* и виших меморијских домена – шта све тачно може да буде последица такве чињенице, за сада, изгледа, није познато. Аутор овог рада тумачи ову ситуацију као још један доказ у прилог ставу о општем гешталтном устројству нашег менталног апарата и система, на свим нивоима.

¹⁶⁹ Са становишта овог рада, ова околност има и практичну вредност, јер битно олакшава одговарајуће анализе, поготово што када се оне изводе из писаног текста, где његова визуелно-значењска јединица јесте (у најмању руку) *реч*.

току), али је унутар тих граница задржан основни музички (музикални) карактер њиховог звучног тока и вођен је ка заокружавању у одговарајуће гешталтно релевантне форме. Улогу „тачке (врха) максималног интензитета одговарајуће динамичке криве“ речи у том процесу одиграли су акценти.¹⁷⁰ Чак и тамо где су, под притиском начела економичности говора (које је захтевало ограничавање броја слогова у речима) формиране речи од премалог броја слогова да би у њима могла да се образује јединична музичка смисаона форма, старија (музикална) фонетика је најчешће нашла начин да надјача млађу семантику: појединим кратким речима укинута су акценатска права и формирана је *акценатска целина* (која се назива и *акценатска реч*¹⁷¹ или *интонема* [Коловский (ред.), 1988: 32]) – група речи довољно дуга (мерена бројем слогова) да формира *музичку смисаону јединицу*.¹⁷²

Из датог описа може се закључити да речи, односно акценатске целине (*акценатске речи*) имају своју музичку (музикалну) димензију, те да се у тој својој димензији обрађују у когнитивној *радној меморији* као првенствено тонски сложаји.¹⁷³

Даља обрада звучне димензије текста тече у основи по истим (гешталтним) законима као и у музици, уз ограничења која проистичу из већ истакнутих специфичности звучне димензије *речи* (односно *акценатске речи*). Тако се даља рекодовања у процесу *гешталтне макрогенезе* и овде изводе на основу конституисања гешталтно релевантних *динамичких форми* од *смисаоних јединица* нижег ранга, делатношћу специјализованог говорно-музичког процеса означеног као *прозодија* – он се у модерној фонетици дефинише као „својство говора које се не може извести из особина сегмената фонема које чине основу говорења (изговарања текста)“ [cf. Nooteboom, 1997: 1; Pletikos, 2006: 2] У њему доминирају својства утемељена у говорном ритму и његовом метру, као и она која произлазе из гласноће говора и

¹⁷⁰ Они су, у општем случају, комбинације јачине и дужине, артикулације и (углавном) недистинктивних промена у висини тона самогласника у слогу.

¹⁷¹ На овај термин ми је указао проф. др Владимир Поломац са Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Нажалост, обећани референтни текст до тренутка завршетка овог рада није стигао.

¹⁷² У односу према овако схваћеној економичности, различити језици ће формирати различите „тактике“. На тај начин ће се поставити и основе њихове говорне „музикалности“.

¹⁷³ Нека на овом месту буде само поменуто да се већ на нивоу звучних реализација речи, односно *акценатских речи*, могу појавити први елементи звучних стилских фигура, који ће имати потенцијал каснијег удруживања у још крупније аналогне звучно-стилске сложаје. Мисли се овде пре свега на извесно нагомилавање слогова исте или сличне карактеристичне звучности. На основу њега се могу успоставити прва гешталтна повезивања и раздвајања по основу сличности још унутар начелно недељиве звучне *смисаоне јединице*. На тај начин се могу произвести неке врсте звучних субмотива унутар речи као звучних мотива. Већина таквих појава, колико се може сагледати, има ономотопејску основу.

одређених одлика боје и артикулације тонова. Учешће квалитета тонске висине, као и из њега изведених тонских особина (пре свих хармоничност и тоналитетност) врло је ограничено и своди се на карактеристична усмерења говорне интонације и велике и нагле промене звучног регистра са тенденцијом формирања одређеног релативно стабилног смисла, чешће ванмузичког него аутономно музичког – ове појаве обично образују неки вид схематичних *музичко-реторичких фигура* [cf. Коловский (ред.), 1988: 32-33].

Изворна подређеност звучне компоненте говора његовој пропозиционалној резултира у општем случају аналогном подређеношћу и у процесу стварања *смисаоних јединица* вишег реда (*чанковању*) у звучној (музикалној) компоненти говора. Овакав закључак се односи пре свега на прозни говор, који је у реалном животу далеко најчешћи. Звучно-музикално *рекодовање* (*чанковање*) у оваквом говору поклапа се са узлазном поделом и удруживањем целине текста у смисаоне целине, али само до нивоа реченице – свако даље удруживање, чак и кад има гешталтну подлогу, вуче своје корене и критеријуме из семантичке компоненте текста.¹⁷⁴

Поетски текстови, напротив, показују тенденцију да посредством својих примарно музикалних говорних форми наметну пропозиционалној димензији говора (текста) своју логику хијерархијског устројства (*чанковања*). То је посебно истакнуто у поезији метроритмички правилних стихова и/или строфа, где је карактеристична још и испомоћ римовања и других звучних фигура – свака таква звучна организациона јединица има некакву заокружену, гешталтно релевантну форму (тј. јесте звучни *гешталт*). Да ли се и у којој мери принцип *рекодовања* (*чанковања*) доследно итеративно спроводи све до краја одређене песме доста зависи од њене врсте, односно жанра. Кратке лирске песме углавном теже ка максималној гешталтној заокружености своје крајње форме, док се са повећањем дужине и значењске сложености песме овај процес најчешће завршава на релативно нижем нивоу, тј. завршна форма није затворена. Код лирско-епских песама, као и код свих других прелазних врста између поезије и прозе степен гешталтне заокружености најчешће не прелази ниво строфе.

¹⁷⁴ О даљим везама ових корена и критеријума, са другим доменима људског опажања и мишљења, на које указује гешталтна теорија, биће речи нешто касније.

IV.3.3.5. Синтактичко-семантичка (пропозиционална) компонента текста у радној и дуготрајној меморији

Ова, за базичну функционалност језика доминантна компонента говора, начелно узев не подлеже опажању у аналогно постављеном *гешталтном пољу*, јер је конституисана пропозиционално. У пропозиционалном (договорном, конвенцијском) представно-обрадном кôду, у коме функционише, она производи своју специфичну *синтактичко-семантичку форму* одређеног текста, чије везе са гешталтом нису директне. Ипак, преко утицаја те форме и њених конституената на образовање граница па и других одлика звучне компоненте говора (о којима је било речи), успоставља се одређени степен њене индиректне гешталтне релевантности. Штавише, овај процес се може пратити и још даље, с обзиром на раније констатовану наклоност звучног говора да не напушта без преке потребе везе своје садашњости са својом синкретичком *прамузичком-праговорном* прошлôшћу – њене конвенционалне пропозиције су постављане најчешће тако да што мање наруше дубинске везе са некадашњим *природним* – читати: гешталтним – говором.

Конкретније: у темпоралном виду постојања и деловања текстуалних дела (каква су у фокусу овог рада), *синтактичко-семантичка форма* целине биће представљена и у вербалном пропозиционалном кôду као низ делова (сегмената), различитог хијерархијског устројства и упоредивог садржаја, који се може организовати по истим или бар сасвим аналогним критеријумима какве прописује и гешталтна теорија за организацију и обликовање унутар свога *опажајног поља*. Консеквентна примена гешталтне теорије и на ову врсту форме била би својеврсна *екстраполација гешталтног модела*,¹⁷⁵ која, наравно, неће више имати исто психофизичко утемељење као оно које произлази из обраде информација у аналогном пољу.

На ову могућност, како је већ раније истакнуто, упозорава одувек и гешталтна теорија, својим ставом о протезању гешталтних закона и принципа на све области и нивое менталне обраде чулних информација. У овом случају гешталтна релевантност *синтактичко-семантичке форме* може се објаснити на следећи начин:

¹⁷⁵ Тиме ће бити упечатљиво демонстрирана супротна тенденција од оне која је до сада преовладала у аналитичким концептима везанима за истраживања вокалне музике, а која је ишла за тим да аналогну природу музике укалупљава у њој неодговарајуће лингвистичке пропозиције.

На основу *смисаоно-значењских јединица* пропозиционалне компоненте текста и њихових почетних удружења у *радној меморији* формирају се *представе*. Према већ описаним когнитивним моделима, ове представе су по свом карактеру највероватније (гешталтисти кажу: свакако) визуелно-спацијалне¹⁷⁶ и као такве бивају препознате и укључене и у одговарајуће гешталтно *опажајно поље* и у њему се владају као и сви *опажајни објекти*.¹⁷⁷ Њихове форме су зато на свим нивоима и гешталтне, и својом таквом заокруженошћу доприносе, на свој посебан начин, укупној заокружености садржаја у њима.¹⁷⁸

Посебну димензију проблема представља чињеница да и ове форме уласком у *гешталтно опажајно поље* производе у њему, нужно, *опажајну тензију*.¹⁷⁹ Психолошка основа те тензије је примарно афективно-емотивна реакција на важност (вредност) одређеног догађаја (процеса, ситуације, слике итд.) за самог слушаоца или, ако она није директна, аналогна вредност уписану у емпатију – способност и неизбежност спонтаног уживљавања у афективно-емоционални свет других (људи).

Специфичност овако изазване *тензије*, у односу на ону произведену директним опажањем из чулних извора, јесте и у томе што она, као предуслов афективно-емотивне реакције слушаоца, у значајној мери укључује пролазак одговарајућег импулса-представе кроз свест, тај врховни ниво хијерархијског устројства нашег менталног система. Гешталтна теорија не проблематизује ову чињеницу, јер сматра да је проблем решен већ на начелном нивоу: „људско сазнање чини један јединствен процес, који без прекида води од најелементарнијег стицања чулних информација до најопштијих теоретских идеја“ [Arnhaјm, 1985: 129]. У томе се она слаже са искуством и релативно слободно спроведеним феноменолошким испитивањима аутора овог рада међу студентима којима предаје.

Покушај провере у доступној другој и гешталтној теорији не увек наклоњеној релевантној стручној литератури указује на то да се овај проблем утапа у неке основне нерешене проблеме разноврсних теорија емоција и њихових структурно-функционалних модела [cf. Farbood, 2011: 387-389]. Раније описани, у овом раду

¹⁷⁶ cf. Kosslyn, 1994.

¹⁷⁷ Оно се, подсетимо, протеже дуж аналогних делова *радне* и *дугорочне меморије*.

¹⁷⁸ У екстремнијем тумачењу: и не постоји други смисао осим оног који производе форме у процесу *гешталтне микро-* и *макрогенезе* почетног неструктурираног и тиме неосмишљеног чулног материјала, било које врсте.

¹⁷⁹ Овај термин је овде дат у граматичкој једнини ради једноставности – како је већ показано, он је уствари процес сталног векторског сабирања јединичних (основних) опажајних квалитета који се активирају у датом чину опажања.

референтни *Модел соматовисцералне аференције емоција* укључује и семантички ниво (тамо највиши, али најспорији), који, преко централног извршиоца, има способност утицаја на укупно закључивање. Иако се о овде акутном проблему не изјашњава децидно, пратећи текст уз сам модел садржи и ставове који се могу читати као потврда узајамне пропустљивости граница између канала и могућности повратног утицаја виших сфера обраде на ниже – то би, у овде истакнутом контексту, значило да се *опажајне тензије* свих нивоа могу сабирати, макар у случају да не противрече једна другој [cf. Norman, Berntson et Casio, 2014: 118-119].

Према општем ставу гешталтне теорије, све *опажајне тензије*, па и ова управо анализирана, независне су од чулног модалитета у коме се јављају, те се могу упоређивати и сабирати са онима што их производи звучна компонента текста. У том рачуну (који је, како је већ показано, векторски) треба рачунати са специфичностима *опажајних тензија* насталих на бази значења текста, односно његових одговарајућих, *значењских јединица*. Ове тензије, према претходном, не само да настају другим и другачијим путем, већ и у другачијем ритму. До тога долази због чињенице да се промене значења у тексту не изводе континуирано и синхронно са сменом звучних елемената у говорним јединицама,¹⁸⁰ већ у следу звучно сложенијих дискретних заокружених *семантичких јединица*, у чијој звучној реализацији учествује по правилу већи број звучних опажајних јединица (слогова, гласова, фонема, потом и речи и њихових „удружења“). Јединица овакве тензије ће бити зато и представно дужа и сложенија и њен графички приказ неће више моћи да буде *скаларна тачка* (као код начелно еквивалентних *тензионих јединица* звучне компоненте говора), већ својеврсна *скаларна дуж*. Да би од ње настао одговарајући *тензиони вектор*, и овде је неопходно сачекати појаву наредне *тензионе јединице* исте врсте и успостављање одговарајуће тенденције тензионих промена, односно правца и смера кретања.

Овде треба додати важну напомену да пропозиционална компонента говора (текста) изражава и обликује и оне садржаје чија је емотивно-афективна динамичност мала, па и сасвим занемарљива за скоро све слушаоце. У тим околностима и одговарајуће *опажајне тензије* биће мале или чак не приметне, недовољне за покретање целог описаног процеса *гешталтне генезе*. У таквим случајевима, на делу остаје само први ниво описане везе пропозиционалне, *синтактичко-семантичке*

¹⁸⁰ Подсетимо се, ипак, да је и тај континуитет само релативан, с обзиром на већ констатовано почетно разлагање континуираних чулних стимуланса на дискретне јединице чулног опажања.

форме са гешталтом – онај означен као *екстраполирани*. Поновимо да су гешталтисти чврсто уверени да је та екстраполација и могућа и потпуно теоријски и психофизиолошки оправдана, посебно ако су у питању текстови који поштују „усмереност на генеричке особине“ онога о чему говоре [Арнхајм, 2003а: 139-153]. Ове везе, односно могућности примене теорије гешталта и на овом плану, односно нивоу анализе текста, од великог су значаја за установљивање могућности повезивања, у најширем смислу, гешталта и разних теорија генерисања текста на макроплану, посебно *нартологије* – за апликацију гешталтне теорије на основни аналитички узорак у овом раду, Мокрањчеве руковети, те могућности значајно шире домен примене и повећавају вредност очекиваних резултата.

IV.4. Интеграција компонената вокалне музике и њихових посебних форми у завршном обликовању вокалних музичких дела

IV.4.1. Општи приступ

Гешталтни концепт разлагања и поновног слагања опажајно релевантних делова, размотрен и примењен у претходним поглављима овог рада, даје могућност (чак инсистира на њој) да се у завршној фази тог процеса обави интеграција достигнутих парцијалних резултата – гешталтно релевантних форми свих препознатих компонената вокалне музике – и тако дође до тражених коначних резултата. У претходним деловима овог рада утврђено је да од три препозната основна вертикална слоја вокалне музичке композиције, два – музика и музикална (звучна) компонента текста – улазе у домен деловања гешталтног аналитичко-синтетичког процеса, а једна – пропозиционална компонента текста – тек условно, тачније: не на исти начин, односно не у целини. Завршна (коначна) форма вокалног музичког дела може се зато посматрати и као дводимензионални модел, састављен од аналогне (гешталтне) и пропозиционалне компоненте (димензије) – од *гешталтне* и *пропозиционалне форме*.

Гешталтна форма целокупног вокалног музичког дела добија се специфичним сабирањем одговарајућих *гешталтних форми* свих компоненти које су могле да је добију посредством одговарајућег процеса *гешталтне макрогенезе* – оних из музике, из звучне (музикалне) компоненте говора (текста) и из визуелно-представне подкомпоненте пропозиционалне компоненте говора. Према овде примењеној концептуализацији хијерархијске структуре укупне сложене форме темпоралних (вокалних музичких) дела, *гешталтна форма* сваког нивоа је његова векторска

динамичка форма, при чему се такве форме истог нивоа могу непосредно векторски сабирати, али то не важи и за форме различитог нивоа. Зато се до форме вокалног музичког дела на било ком нивоу, укључујући и онај завршни, може доћи само одвојеним (раније описаним) конституисањем *динамичких форми* тог нивоа код сваке од компонената и потом њиховим векторским сабирањем на том одређеном нивоу.

Из свих претходних аналитичких разматрања могу се извести само неке грубе процене релација међу *гешталтним формама* наведених компонената:

а) Ритам динамичких (тензионих) промена најбржи је у музичкој компоненти, а најспорији у визуелно-представној подкомпоненти пропозиционалне компоненте говора; звучна компонента текста заузима средњу позицију, која се у одређеним констелацијама може приближити и изједначити са музичком (код екстремно логогене музичке обраде текста) или, на другој страни, са пропозиционално-говорном (код изузетно брзих промена емотивних тонуса текста).

б) На нижим формалним нивоима, динамички допринос музике у односу на онај из звучне компоненте говора изразито је већи. На „средњим“ формалним нивоима, када се створе услови за значајније дејство текстуалне прозодије, звучна компонента говора постаје нешто појачани фактор укупне динамизације, но, бар у пракси, никада не надјачава дејство оног музичког. Најзад, на још вишим нивоима музика поново преузима недвосмислену доминацију.¹⁸¹

в) У конституисању *базичне, дубинске динамичке форме* учествују по правилу само музика и звучна компонента говора – за појаву првих афективно-емотивних реакција у пропозиционалној димензији текста обично није довољно оформљење само једне (прве) њене *смисаоне јединице, речи* или *акцентске речи (интонеме)*. С друге стране, ова последња компонента даје битан допринос потпуности завршне форме вокалног музичког дела, тако што јој омогућава да у њу учита и оне елементе смисла који долазе из потпуног (или бар потпунијег) емотивног па и раније поменутог ширег *генеричког* гешталтног заокружења у оквиру музичко-текстуалног синкретизма.

¹⁸¹ Постоји могућност доминације динамизма звучне (музикалне) компоненте текста над музичком, у случајевима изразите статичности музике а наглашене звучне динамичности текста – реп музика је један од таквих актуелних примера, а релативно многобројне композиције сврставане у категорију *Ludus verbalis* (инструктивна дела за школске хорова, као *Quando convenient* Карла Орфа, или духовите хорске минијатуре као *Скерцо у III Драгутина Гостушког* и *Бачке пошалице* Душана Костића на пример) указују на свој начин на релативност границе између музичких и говорних игара и уметничких дела. Ипак, овакви примери, а поготово стилови нису постали маркантне тачке историје вокалне музике.

Пропозиционална форма текста (у вокалној музичкој композицији или ван ње, свеједно), како је већ речено, на понешто специфичан, можда више индиректан начин, има потенцијал знатног утицаја на укупну форму вокалног музичког дела, који расте са нивоом те форме у постављеном хијерархијском, вишестепеном моделу. Њене описане везе са *екстраполираним гешталтом* допуштају да се она укључи у управо приказани модел *гешталтне форме*. Прихватање те могућности битно доприноси поједностављењу модела форме вокалних музичких дела на вишим нивоима, све до завршног, јер значајно поједностављује разрешавање могућих дилема у вези са границама међу *смисаоним јединицама* на тим нивоима.

Према раније приказаним поставкама гешталтне теорије и методологије, целокупни процес конституисања *гешталтне форме*, кроз све нивое, најбоље се представља визуелно, преко опажајно схватљивих једноставних и релацијски еквивалентних (изоморфних) геометријских форми, односно фигура. Тако се овакви процеси унутар једног нивоа могу приказати као стандардни векторски рачуни у декартовском дводимензионалном координатном систему (према већ објашњеном и приказаном моделу). За сваки нови ниво морају се обавити одређене предрадње: а) израчунавање (геометријско) збирне *опажајне тежине* сваког новонасталог *опажајног објекта* (*смисаоне јединице, чанка*), која ће постати интензитет њеног *тензионог вектора*, и б) центрирање нападних тачака *тензионих вектора у тежишне центре* тих новонасталих објеката – тек потом се може прићи описаном векторском сабирању на том нивоу. Добијени векторски низови, који репрезентују гешталтно опажајно тумачење збивања у *опажајном пољу* (по коме се они тумаче као кривудава путање кретања једног тона, иако се заправо смењују тонови различитих квалитета), представљају визуелну белешку о овом виртуелном кретању тона. Наше опажање, које тежи континуитету у представљању перципираних процеса, привешће ту, за њу прегрубину дискретну векторску линију најсличнијој базичној гешталтној континуалној представној кривуљи – то ће за њега бити крајњи резултат могућег гешталтног обликовања на одређеном нивоу посматрања и конституисања вокалног музичког дела. У том привођењу од знатне помоћи на вишим нивоима може бити од помоћи постављање граница унутар текста, утврђених у другом и друкчијем – пропозиционалном (вербалном) обрадном домену, но, како је утврђено, транспонибилног и у овај, гешталтни.

Кад се на описани начин стигне до краја хијерархијске опажајне вертикале, до последње могуће *смисаоне јединице (чанка)*, формално најједноставније могуће у датим околностима а опажајно максимално збирно *тешке* - настала форма биће и крајња. Њена предложена визуелизација имаће тај квалитет на нивоу представа, а њена опажајна и когнитивна, тј. укупна мисаона апстракција (шта год била и како год настала) биће основа за интуитивно препознавање крајњег смисла до кога се применом гешталтног аналитичког метода могло доћи у односном вокалном музичком делу - она ће бити крајња (завршна, кровна) *форма/смисао* тог дела у оном његовом слоју који, уз мале непрецизности, можемо означити *музичким*, односно *аналогно обрадивим*.

IV.4.2. Израчунавање опажајних тежина

IV.4.2.1. Начелни прилаз

Гешталтна теорија, уз малу помоћ предложене *когнитивистичке закрпе*, дала је основ за стварање предложеног модела структурно-функционалног устројства вокалне музике, који је сагласан са до сада постигнутим и доступним резултатима одговарајућих психофизиолошких истраживања. У том моделу, уочени и углавном јасно разграничени делови целине сваког вокалног музичког дела јесу они које гешталтна теорија назива *правим*, што значи да су они репрезентативни носиоци истинских (суштинских) квалитета на основу којих целина функционише и остварује своје дејство. Ова чињеница је од кључне важности за одређивање глобалног критеријума на основу којих се спроводи гешталтна анализа било ког вокалног музичког дела: она (гешталтна анализа) мора бити напор да се целина тог дела разложи управо на те *гешталтно праве* делове, те да се после тога са њима оствари синтеза путем већ описане *гешталтне генезе* (састављања и успутне стратификације), све до препознавања завршне форме тог дела, тиме и његовог смисла (у гешталтном поимању тог појма).

Међутим, да би се овакав аналитичко-синтетички процес спровео успешно, односно да би се гешталтни модел вокалног музичког дела виртуелно покренуо и остварио задовољавајућу симулацију процеса које репрезентује, неопходно је знати и прецизне просторно-временске односе међу његовим деловима – он мора садржавати и информације о мерама. На жалост, гешталтна теорија, примарно феноменолошки оријентисана, има алате и процедуре да уочи и раздвоји квалитете, али не и да прецизно квантитативно одреди димензије препознатих делова и њихову метрички

тачну позицију у целини коју конституишу. Са тим проблемом мора да се носи и излаз и њега да тражи – за сада палијативно – свака гешталтна анализа неког вокалног музичког дела.¹⁸² Покушај давања доприноса на том плану представљаће текст који следи.

У складу са у актуелном моделу описаним алгоритмом конституисања завршне форме вокалног музичког дела, процес анализе мора почети вертикалним разлагањем вокалног музичког тока и израдом (препознавањем) одговарајуће *динамичке форме* сваке тако издвојене компоненте, потом и (векторским) сабирањем тих форми на том одређеном нивоу композиције – од базичног до претпоследњег (последњи је већ достигнути циљ). Овакав начелни приступ саплиће се већ на првом кораку о поменути најважнији проблем, односно недостатак гешталтног аналитичког метода: однос међу *опажајним тежинама* сваке од издвојених компонената. Сама, раније наведена прилично неодређена дефиниција *опажајне тежине* води нас најпре ка потреби њеног прецизнијег дефинисања у конкретном контексту вокалне музике, а то даље значи: ка свим опажајним својствима тона (јер је он, како је показано, база и музике и звучне компоненте текста) и његових вертикалних и хоризонталних удружења. Томе треба додати, на посебном месту, дефиницију и модел израчунавања *опажајне тежине* визуелних представа *синтактичко-семантичких целина* текста, које такође партиципирају у *динамичким формама* на вишим формалним нивоима.

IV.4.2.2. Музика

Размотримо најпре ситуацију са музичком димензијом проблема, која је, како се може претпоставити на основу свега претходног, и најсложенија.

Пут утврђивања опажајне тежине тонова (акорада) и њихових опажајно све сложенијих низова има четири етапе:

а) раслојавање на набројане опажајно релевантне компоненте (тзв. *номинално мерење* [Guilford, 1968: 24-25];

б) лествично (скаларног) уређења тих компонената по критеријуму неке установљиве вредности опажајне тежине (*хоризонтално ординално мерење*);

¹⁸² Природно је, зато, што је она најупотребљивија код оних композиција које такве проблеме постављају у мањој мери или дозвољавају њихово потпуно занемаривање. Таква су дела код којих једна димензија (вокалног) музичког тока изразито доминира над осталима. Карактеристични су примери, рецимо, *Kyrie* из Лигетијевог *Реквијема* [György Ligeti, *Requiem*] или (у инструменталној музици) Равелов *Болеро* [Maurice Ravel, *Bolero*]. Мокрањчеве руковети, главни аналитички узорци овога рада, у значајној мери се приближавају тој групи композиција.

в) утврђивање међусобног односа, тј. удела сваке од компонената у збирној *опажајној тежини (вертикално ординално мерење)*;¹⁸³

г) сачињавања *збирне опажајне тежине*.

Уз а). Модел вишеетапне *гешталтне макрогенезе*, којим се стиже до завршне форме, постављен у овом раду, подразумева да сваки нови ниво форме инаугурише неки нови квалитет, на основу кога је његова *парцијална гешталтна форма (гешталт)* нешто више или бар различито од збира његових делова.¹⁸⁴ С друге стране, основни, јединични градивни материјал музике је од почетка до краја исти – тонови, и све што у музичком делу настаје гради се од њих и, што се бар музике тиче, само од њих. Истовремено, како је у претходном делу рада описано, гешталтна теорија и њена *когнитивна закрпа* указују на промене карактеристика *опажајног поља* само при преласку тонског материјала из домена *аутоматске пажње (из чулне меморије)* у онај којим управља *извршна (активна) пажња (радна меморија)* – било каква каснија промена карактеристика самог *поља* није регистрована или није бар исказана. Сви нови опажајни квалитети који настају у процесу *макрогенезе* музике (као темпоралне форме) морају зато бити последица померања *тежишта опажања* при преласку на нове нивое, као и различитости примене принципа раздвајања *фигуре од основе* – што значи да они морају долазити „са врха“. *Централни опажајно-когнитивни процесор* од тренутка кад добије довољно информација ка ком завршном *гешталту макрогенетички процес* води, управља тим процесом тако што га окреће ка оним гешталтним принципима и њиховим комбинацијама који ће, ако је икако могуће, тај предвиђени исход и потврдити.

Преведено на језик овде актуелних питања: опажајно-когнитивна обрада на најнижим нивоима одвијаће се у понешто неутралном и релативно уједначеном распореду и интензитету сила *опажајног поља*, односно *гешталтних принципа*, а са порастом нивоа обраде тај распоред и интензитет сила и резултати њиховог дејства

¹⁸³ Термин *ординално мерење*, који подразумева само распоређивање унутар једног квалитета по неком критеријуму квантификовања унутар тог квалитета, искоришћен је овде због чињенице да се за неке од релевантних опажајних квалитета неће моћи да конструише одговарајућа интервална скала, као предуслов за могућност прецизнијег, *интервалног мерења* [Guilford, 1968: 25]. С друге стране, поменуто *вертикално ординално мерење* је заправо у овом тренутку само својеврсна ознака жеље и потребе да се нађе јединствени реални психофизички квалитет који би могао да се поистовети са постулираним термином *опажајна тежина*.

¹⁸⁴ Подсетимо: то је један од основних принципа гешталтне теорије.

биће све више контекстуални а све мање начелно-теоријски предвидљиви.¹⁸⁵ То практично значи да ће поменути нови гешталтни квалитети бити све различитији и све непредвидивији што се иде више ка коначној форми односног музичког дела – последично: они ће све мање имати конвенцијама утврђене називе, већ ће морати да се детаљније и сложеније описују.

Под укупним раније и управо описаним условима, актуелни гешталтно-когнитивни модел генерисања музичке форме није баш у пуној сагласности са доминирајућим ставовима истраживача *музичке тензије* (углавном психолога), и то већ на нивоу избора тонских квалитета на које треба разложити музички ток у процесу трагања за одговарајућом *динамичком формом*. Тако се у њиховим теоријским моделима као генератори *музичке тензије* и *динамике* на свим нивоима појављују, рецимо, метар, тоналитет, темпо и други слични, који се у опажању појављују тек на површинском нивоу, неки од њих чак ни ту не одмах.

Чини се да је ова разлика у избору *динамичких музичких врста* последица генералне поставке ових аутора да је *музичка тензија* и њена *динамичка форма* на свим нивоима генерисана на исти начин. Крунски доказ за то је чињеница да је заједничка претпоставка свих наведених радова да *музичка тензија* настаје као последица неиспуњених очекивања и „кочења тенденција“, што је промовисао још Мејер [cf. Мејер, 1986: 31; Margulis, 2005: 663]. Међутим, по моделу постављеном у овом раду, то не би могао да буде узрок настанка управо оне *музичке тензије* која генерише *прву (основну, дубинску) динамичку форму*. Процеси у *чулној меморији* не одвијају се под утицајем *активне (извршне) пажње* и зато не могу да произведу очекивања, а критеријум за настанак првих *смисаоних јединица* такође не укључује (и не може да укључи) овакав услов – другим речима, очекивања, а тиме и њихова могућа изневеравања, могу да настану тек на *површинском нивоу*.

Последица по истраживања управо предузета у овом раду јесте да се избор музичких *динамичких врста* мора у извесној мери управљати према нивоу анализе. Тако *дубинска динамичка форма* музичког дела (као први, базични ниво његове целовите форме) произлази само из дејстава опажајних квалитета тонова – висине, јачине, боје и трајања – и додатних квалитета акорада и њиховог низа – ови се у

¹⁸⁵ Метафора детективног истраживања злочина овде може помоћи разумевању изнесене идеје: од тренутка када оправдано претпостави ко је највероватнији убица, Шерлок Холмс може да се концентрише на прикупљање доказа који су само с њим у вези – остали раније осумњичени постају споредни ликови при крају истраге.

почетној, неструктурираној чулној меморији свде на само један квалитет: *хармоничност*. Остали, изведени опажајни квалитети – метар, темпо, тоналност, фактура, оркестрација, контрапункт итд. – појављују се (а и неки од њих и не морају) тек на вишим, спољашњим нивоима музичке форме, а изводе се у крајњој инстанци из основних тонских особина (односно њиховог опажајног „тумачења“), премда у процесу усложњавања (који иза тога нужно стоји) то њихово крајње утемеље не мора да буде увек непосредно освешћено.

Уз б). У истраживачком извештају *Динамичка форма Мокрањчевих руковети*, који је претходио овом раду ([cf. Николић, 2007: 19-49]), поменуто раслојавање је рађено (у нешто друкчијој концептуализацији појма *динамичке форме*) по допуњеном моделу поделе на *динамичке врсте* Дејана Деспића [cf. Despić, 2002: 12], који, уз мања прилагођавања, може бити пренесен и овамо. За осам тамо утврђених *динамичких врста* дати су предлози критеријума за њихово *ординално (лествично) уређење* по основу степена *музичке динамичности*, који се може узети као еквивалент овде тражене *опажајне тежине*. Ови критеријуми ће на овом месту бити приказани сажето, у нешто другачијем редоследу – у складу са тренутним потребама овог рада, и уз одређене допуне и измене, настале на основу новијих увида у њихову природу. Резултати претходних анализа изведених у овом поглављу утицали су на то да се *хармонска* и *тонална динамика* овде уједине у јединствени динамичко-опажајни феномен – код Деспића су раздвојени. С друге стране, мерења због којих су оваква раслојавања у гешталтној анализи неопходна морају се неретко изводити на посебним поткомпонентама појединих *динамичких врста* – *ритмичко-кинетичка динамика*, рецимо, подразумева дејства и ритма, и метра, и темпа, још примењена на различите аспекте кретања у разним (другим) динамичким *врстама*. На ову додатну стратификацију указиваће се у даљем тексту рада у складу са реалним њиховим појавама и потребама одређене анализе за њиховим издвајањем и посебним мерењем.

Основне *динамичке врсте* су, према претходном:

- 1) *Акустичка динамика*
- 2) *Линеарна динамика (динамика мелодијског тока)*
- 3) *Колористичка динамика*
- 4) *Хармонско-тонална динамика*
- 5) *Ритмичко-кинетичка динамика*
- 6) *Фактурна динамика*

7) Структурно-формална динамика

Уз 1). Јачина тона (акорда) исказује се у одређеним истраживањима (феноменолошке природе) као најистакнутији динамички звучни квалитет [cf. Farbood, 2011: 391]. На нивоу првог, непосредног чулног утиска то се чини логичним, еколошко-еволуционо утемељеним: јачина звука који долази из природног окружења далеко најчешће је директно пропорционална са степеном опасности која из истог извора долази по онога који је опажа. Међутим, овај наоко убедљиви аргумент има и своје наличје: опасност се у природи практично никада не оглашава тоновима и тонским сложајима, те је довољно у процесу опажања и когнитивне обраде доћи до спознаје да је то што слушамо музика (организоване тонске структуре) и *акустичка динамика музике* нагло губи свој почетни опажајни примат. Тај процес слабљења релативног дејства *акустичке динамике* у односу на друге *динамичке врсте* може се сматрати законитим у вертикалном кретању ка највишим нивоима *геишталтне макрогенезе*, па се чини да је *акустичку динамику* продуктивније третирати као драгоценог помоћника другим динамичким врстама у остваривању жељених *нивоа динамичности*, него као главног иницијатора *музичке динамичности*. Наведене контраиндиковане резултате истраживања треба, чини се, без много дилема ставити под сумњу, која се може везати, у најмању руку, за недовољну прецизност у формулацијама истраживачких питања и за методолошку недовршеност феноменолошких испитивања што су је изродила, а у крајњој линији за разлике у концептуализацији истраживаног феномена *музичка тензија*.

Нагласимо, ипак, да у сложенијим ситуацијама *хетеродинамичности* вишегласног музичког тока, у којима постоје разлике у динамикама појединих гласова, односно гласовних група (слојева), акустичка динамика може да постане релативно значајан елемент других, сложенијих врста динамике, али, ипак, никада примаран.

Иначе, мерљивост опажајног динамичког дејства *акустичке динамике* је релативно једноставна и за истраживања у овом раду сасвим је задовољавајућа *стандардна осмостепена музичка линеарна скала* (од ppp до fff), заснована на разуђенијој децибелској скали *нивоа звука* [cf. Radosavljević, 1996: 42]. У доступној литератури нема поузданих података да ли предложена скала задовољава све услове да њени степени буду и интервали у контексту њихових таквих обавеза према *интервалском мерењу*, али ће за апроксимације у овом раду она бити третирана као *интервалска*.

Уз 2). *Линеарна динамика (динамика мелодијског тока)* је у свом пуном капацитету појава *спољашње музичке динамике*. У својим почетним дејствима, у *чулној меморији*, она се манифестује превасходно као динамичко дејство висине тонова одговарајуће још неструктуриране тонске групе (низа) пре но што она добије свој опажајно-когнитивни смисао. У контексту дводимензионалног разлагања перцепције тона на *pitch height* и *tone chroma (pitch class)*, овде је актуелан, по свему судећи, само онај први квалитет (означен у српском преводу и као *општи ниво висине*). С обзиром на установљена и раније у овом раду описана психофизиолошка дејства појединачних тонова и неструктурираних тонских низова, на нивоу *смисаоних јединица* динамичност висине тонова може се мерити у оквирима стандардне линеарне скале тонских висина, рачунајући са (темперованим) полустепеном као јединичним растојањем.

Мелодијска динамика на макроопажајном нивоу, у домену дејстава насталих под паском извршне (директне) пажње један је од најистраживанијих феномена у савременој литератури која се бави музичком тензијом. Тренутно најутицајнији *Модел мелодијског очекивања* Елизабет Маргулис, из 2005. године, полазећи од већ поменутог става о музичким тензијама као последици неостварених очекивања и закочених тенденција, постулира постојање чак три врсте мелодијске тензије: *тензије изненађења* (енгл. *surprise-tension*), коју дефинише као *доживљај интензитета*, *тензије порицања* (енгл. *denial-tension*), која се везује за *наглашавање очигледне мелодијске интенционалности*, и *тензије очекивања* (енгл. *expectancy-tension*), која означава *утисак жеље или усмереност напред у мелодији* [Margulis, 2005: 692]. На основу њих, ауторка поставља релативно сложени модел израчунавања одговарајућих парцијалних тензија и оне збирне. Као својеврсна реакција, уследио је још и модел који (укратко) описује могућности примене модела Маргулисове на атоналне мелодије [cf. Rodriguez, S.a.].

Аутор ове дисертација је, стицајем околности, имао премало времена да се упозна са свим детаљима и да размотри све могуће консеквенце примене поменутог модела Маргулисове, па не може да се изјасни децидно да ли он неким својим делом излази изван гешталтно-когнитивног структурно-функционалног оквира постављеног у овом раду. С обзиром на чињеницу да су препоручене формуле за израчунавање мелодијских очекивања и њима изазваних тензија само једна димензија проблема утврђивања опште *музичке тензије*, која нема тренутно могућности да се на адекватан начин упари са осталима – оне ће у контексту овога рада остати у својеврсној

„чекаоници“ за његову каснију евентуалну допуну. До тада, чини се да ће у примени на аналитички узорак овог рада, Мокрањчеве руковети, сасвим задовољавајуће резултате дати и модел на који је већ указано у ауторовом поменутом истраживачком извештају: Хиндемитов модел (из његове *Технике тонског слога* [Paul Hindemith, *Unterweisung in Tonsatz*]) ([cf. Hindemith, 1983; Николић, 2007: 40-41]. Овај модел је наглашено гешталтан, он мелодијску динамику посматра као резултанту превасходног деловања двају сила, *гравитационе* и *тоналитетне*¹⁸⁶ – што је у потпуној сагласности са Арнхајмовим концептом анизотропне организације опажајног поља, при чему би дејство тоналитетних сила могло да се изједначи са дејством сила опажајног оквира [cf. Hindemith, 1983]. Овај модел, како је у поменутом истраживачком извештају показано, омогућава израчунавање *коэффициента мелодијске динамичности* неког музичког догађаја, односно делимичног (привремено заокруженог) музичког тока, што може бити од додате користи за истраживања у овом раду.

Уз 3). *Колористичка динамика* (динамика звучних/тонских боја), иако се као динамички потенцијал јавља већ са првим тоном и прати све тонове и њихове сложаје током музичког дела, има сасвим ограничено реално дејство. Та чињеница, како је детаљно објашњено у поменутом истраживачком извештају ([cf. Николић, 2007: 23-25], а и у ранијим поглављима овог рада, везује се за њену еколошко-еволутивну функционалност: боја звука/тона служи у опажању првенствено за раздвајање тонова и акорада пристиглих из различитих извора и наш ментални апарат није развио неки опажајно-когнитивни квалитет који би имао значајнију динамичку функцију. Известан (а у овом раду чак и озбиљан) значај имају колористички сложаји музичких токова који долазе од различитих извођача уколико имају довољно велике, уочљиве разлике у *светлини* и *пуноћи* (*сонорности*, *звучности*). Како ту постоје неке недоумице око скалирања, *колористичка динамика* ће бити посматрана у светлу дводимензионалности квалитета основног звука – више позиционирани сложаји ће бити третирани као опажајно динамичнији него нижи, а као тачка поређења биће коришћен *опажајни центар* одговарајућег музичког *опажајног објекта* (*гешталта* одређеног нивоа). Одговарајућа мерења, наравно, неће надилазити ниво *ординалних*, и моћи ће да се користе као интервалска само у крајње грубим апроксимацијама, које *ординална скала* дозвољава ако се њени степени прихвате као интервали.

¹⁸⁶ Хиндемит додаје и утицај метроритмичке компоненте, што би овом његовом моделу додало и трећу димензију.

Уз 4). *Хармонска динамика*, аналогно *линеарној (мелодијској)*, има различите опажајне квалитете у разним *временским скалама* (енгл. *time scale*), односно *когнитивним доменима*. У *чулној меморији* она делује само својом *хармоничношћу*, која се може мерити *степеном дисонантности*, односно (како је предложено у поменутом истраживачком извештају) по својој *хармонској вредности/напетости* у оквиру Хиндемитовог модела. Овај Хиндемитов модел је сасвим разрађен по принципима гешталтне организације и за потребе овог рада представља добар теоријско-методолошки ослонац [cf. Николић, 2007: 27-30]. Ипак, и његова скала је превасходно *ординална* и, као таква, биће могуће њено коришћење само у јако непрецизним трендовским рачунима, односно апроксимацијама.

На вишим хијерархијским нивоима, површинским, хармонија добија и нове квалитете, од којих је свакако најважнији – а уједно и најтајанственији – *тоналитетност*, односно својство *тоналног гравитирања*. Следећи консеквентно пут Хиндемитовог размишљања и предлога организације тонског материјала у тоналитетни оквир, који су и овде у основи сагласни са основним *гешталтним принципима*, аутор овог рада налази доста разлога да предлажи да се и по питању *тоналитетне динамике* усвоје као релевантне – у најмању руку као dostatне за истраживања у овом раду – Хиндемитове поставке и модели мерења, заправо упоређивања динамичности акорада и њихових хармонских функција. Подсетимо да у томе одлучујућу улогу има његов *Низ 1*, произашао из аликвотног низа.

Динамичке вредности промена тоналитета би, по аналогiji, биле изведене из схватања да се промене тоналитета могу посматрати као нека врста кретања у *тоналитетима вишег нивоа*, па би се и одговарајућа лествица динамичких вредности поставила на основу одговарајућих прорачуна изведених на основу условног феномена *мелодије тоникâ тоналитетâ* [cf. Николић, 2007: 31-34].

Улогом хармоније у стварању музичке тензије бавило се највише радова посвећених различитим овде актуелним *динамичким врстама* [cf. Bharucha, Krumhansl, 1983; Tillmann, Bigand et Bharucha, 2000; Lerdahl, Krumhansl, 2007, Farbood, 2008]. Они су чак довели и до настанка неколико теорија с тим у вези, од којих је најутицајнија она Лердалова, из 2001 [Lerdahl, 2001], а најновија доступна она Николаидисова из 2011. године [cf. Nikolaidis, 2011: 391]. Ове су углавном урађене у оквирима тзв. *генеративног модела хармонске тензије*, који је постављен по аналогiji са Чомскијевим моделом лингвистичке организације. Он истовремено (и не увек јасно

раздвојено) разматра проблеме које смо овде означили као *хармоничност* и *тоналитетност*. Њихова квалитативна димензија у принципу не одудара превише од оне овде изнесене (премда се, зачудо, Хиндемитов допринос, макар историји оваквих теорија, не помиње ни успут!). Критеријуми и алгоритми одговарајуће квантификације сложени су, а притом неупотребљиви у збирним анализама, јер аналогна квантификација не постоји у свим другим областима – због тога (а још више због недостатка времена за детаљно упознавање са свим финесима предложених израчунавања) овај рад (уз дужно поштовање!) неће узимати те моделе квантификације у обзир, јер се они не уклапају у принципијелно друкчије постављени рачун сабирања доприноса појединих динамичких врста у грађењу збирне музичке тензије.

Уз 5). *Ритам*, као феномен опажања музичког времена преко детектовања промена у свим димензијама музичког тока, у највећој мери показује зависност својих карактеристика од нивоа сложености обликотворних процеса у којима се појављује и учествује.

У *чулној меморији*, у којој су тонски нивои још опажајно неструктурирани, ритам препознаје само трајање појединачних тонова или, у вишегласним склоповима, акорада – то се може означити као својство *ритмичности* одговарајућег музичког тока. Преко тог свог основног квалитета ритам делује до краја музичког дела и, по свему судећи, даје најзначајнији динамички допринос у својој области.

Изласком из области дубинског музичког дејства на површину, у област препознавања музичких *смисаоних јединица* различитог ранга, ритам добија своје нове гешталтне квалитете, пре свих *метар* (метрум) и *темпо*, чему се, у понешто друкчијем значењу, може додати и *ритмичка фреквенција*. Истовремено, ритам почиње да се препознаје као својство променљивости и у свим оним опажајним феноменима који сукцесивно настају на различитим нивоима процеса опажања и формалне генезе, односно у различитим опажајним квалитетима тонова и њихових тонских удружења.

Утицај *основног ритма* (мелодијског или акордског) на музичку динамику, односно његовог основног квалитета *ритмичности*, може се анализирати на задовољавајући начин у оквирима стандардне лествице релативних трајања тонова и акорада (касније и других опажајних феномена), при чему се смер раста динамичности поклапа са смером уситњавања релативних ритмичких вредности. Мора се, међутим, нагласити да та лествица, премда наглашено интервалска, нема своју упоришну тачку у некој стандардној апсолутној вредности и да је зато увек контекстуална. Треба истаћи

и посебну динамичку вредност промене врсте основне поделе ритмичке јединице – прелазак са парне на непарну поделу или обрнуто препознаје се као елемент изненађења (неочекиваности) и региструје као релативно важна, превасходно квалитативна динамичка промена, с тим да се ни њен апсолутни ниво, за сада, не може прецизно одредити.

И остали опажајни квалитети ритмичке структуре музичког дела показују аналогно уређење своје опажајне динамичности, које се, ипак, мора схватити *mutatis mutandis*. Тако динамичност *метра* расте (изгледа) са његовом једноставношћу и краткоћом,¹⁸⁷ *ритмичка фреквенција* је утолико динамичнија уколико је виша (убрзанија),¹⁸⁸ а темпо уколико је *бржи*; истовремено, и овде се свако нарушавање унутрашњих квалитета (промена система акцентуације унутар метричког модела, велике и нагле промене у ритмичкој фреквенцији унутар истог метра и темпа) опажа као тренутни скок динамичности, непознате апсолутне вредности.

На вишим нивоима гешталтно-когнитивне организације успостављају се и ритмови других, сложенијих опажајних феномена. Искусвена процена је да су ови ритмови већ у свом основном квалитету *ритмичности* знатно слабијег динамичког (тензионог) потенцијала у односу на онај мелодијско-акордски, а то се поготово може рећи за одговарајуће њихове квалитете вишег ранга (*метар*, *темпо*), који у краћим делима често и немају услова да се конституишу. Детаљнија разматрања проблема *ритмичке динамике* (на свим нивоима) налазе се у већ више пута помињаном истраживачком извештају [cf. Николић, 2007: 35-39].

На овом месту додајмо изненађујући податак да је у неким феноменолошким (анкетним) испитивањима констатовано да ритам представља једини параметар музичког тока без озбиљнијег динамичког дејства */SIC!/* [cf. Farbood, 2011: 418].¹⁸⁹ Оволико разилажење наведеног резултата са искуственим и општим психолошко-опажајним (чак не само гешталтним) показатељима надилази, чини се, могућности уклапања у тзв. опажајне илузије и захтева посебно додатно испитивање. Како је реч о истом истраживању које је дало већ поменуте спорне резултате на другим плановима, постоји оправдана, сада још и појачана сумња да је инвалидно нешто у методологији тог сложеног истраживања.

¹⁸⁷ Постоји, међутим, могућност и обрнуте процене, у зависности од схватања шта чини суштину дејства овог још увек тајанственог гешталтног квалитета на психофизичком плану.

¹⁸⁸ О квантизацији овог процеса више у Temperley, 2001: 23-54.

¹⁸⁹ Мисли се, наравно, на промене ритма.

Уз 6). *Фактурна динамика*, под чиме се подразумева динамиком узајамног дејства и хијерархијских односа мелодијских токова у вишегласном ставу, представља феномен виших нивоа гешталтно-когнитивне организације (генезе). Како он настаје дејством гешталтног раздвајања *фигуре од основе*, његова динамичност начелно зависи од степена довршености тог процеса – највећа је у стањима и ситуацијама у којима постоји знатна конкуренција музичких токова, а најмања је тамо где је поменуто раздвајање завршено. Из овакве поставке произлази да је у процени динамизма фактуре потребно узети у обзир парцијалне динамичности свих конкурентних музичких токова и на основу њих сачинити збирну процену. У практичне сврхе може се узети као релевантна лествица динамичности фактура која произлази из систематизације фактурних типова Дејана Деспића, на основној линији *хомофонија-полифонија*, у смеру раста од прве ка другој основној фактурној врсти, са низом прелазних типова [cf. Despić, 1974b: 53-64.; Despić, 1975: 3-55]. Ова лествица нема чак ни прецизно одређену ординалност (постоји неколико „спорних“ фактурних врста, међу којима се нарочито истиче *општи једноглас*), а камоли квалитете интервалске. Укажимо још да укупној *фактурној динамичности* доприноси додатно (мада у релативно мањој мери) и *уобличеност музичке пратње*, тј. *гешталтне основе* – њена већа структурно-формална уцеловљеност сигнал је већег степена померања фактуре ка полифонији, што значи ка динамичнијем полу лествице. Детаљније о целом овом релативно сложеном проблему у: Николић, 2007: 31-46.

Напоменимо да је улога *фактурне динамике* у стварању музичке тензије остала практично ван домашаја озбиљнијих теоријских и експерименталних истраживања о којима извештава доступна литература, из разлога који нису наведени [cf. Farbood, 2011: 387-391].

Уз 7) *Структурно-формална динамика* схваћена је овде као модел учешћа структурне сложености и јачине гешталтне формалне уобличености парцијалних форми (које настају у процесу *гешталтне макрогенезе*) у производњи *опажајних (музичких) тензија*.¹⁹⁰ Ово је, већ према том одређењу, феномен виших нивоа гешталтно-когнитивне обраде и, очекивано, релативно је сложен. Смер и скала уређености ове врсте динамике је смер и степен одступања од гешталтних *добрих*

¹⁹⁰ Овако постављена (заснована на резултатима релативно комплекснијих и продубљенијих претходних истраживања спроведених у овом раду, презентованима у претходним поглављима), структурно-формална динамика добија нешто друкчији смисао од оног који јој је дат у поменутом истраживачком извештају [cf. Николић, 2007: 46-49]

форми, а мора се одређивати на основу сложених рачуна са свим параметрима који на датом нивоу ту гешталтну *добру форму* уређују. Ради битног поједностављења тих рачуна, практична апроксимација може узети у обзир процену степена нарушавања само за овај аспект најважнијих гешталтних принципа – *симетрије*, *доброг настављања* и *затворености*. Како ни за овакав упрошћени квалитативно-рачунски модел нису познате, нити се на овом ступњу познавања овог феномена могу претпоставити било какве могућности чврсте квантификације, па чак ни уређења међусобног односа међу параметрима овог нарушавања – све процене морају се ипак донети у зависности од конкретних контекстуалних околности.

Уз 1-7). Описана уређења појединачних музичких *динамичких врста* (и њихових подврста), уз све непрецизности и условности, могу бити искоришћене за добијање неких парцијалних резултата, који, на разне начине, могу конкурисати за увршћење у збирни резултат. Тако *ординално уређење* сваке *динамичке врсте* (*подврсте*) омогућава препознавање приближних кретања величина одговарајућих парцијалних *опажајних тежина*, што се, још боље, може представити као *график трендова промена* у одговарајућој *опажајној тензији*. Они ће бити верна представа тих процеса код оних *динамичких врста* које су и *интервално мериве*, док ће код *ординално уређених* врста бити тек задовољавајућа, мање или више груба апроксимација – у оба случаја биће могуће њихово гешталтно „управљање“ ка вероватним *добрим геишталтима*, односно одговарајућим гешталтно релевантним *парцијалним динамичким формама* (у вертикалној димензији раслојавања). Код оних врста код којих постоје проблеми и са *ординалним уређењем*, одговарајући графици ће бити аналогно употребљиви у својим несумњивим деловима, а амбивалентни, односно вишезначни на спорним местима – њихова коначна употребљивост ће зависити од вероватноће тачности доступних могућих интерполација.

Описани резултати могу бити и од релативно већег, па и коначног значаја у ситуацијама у којима је одговарајућа *динамичка врста* и једина запажено активна у актуелном музичком току – у контексту истраживања аналитичког узорка у овом раду то неће бити тек теоријска могућност.

Додајмо овоме да се у свим случајевима где се организација одређене музичке *динамичке врсте* одвија по *интервалском принципу*, могуће израчунавање (аритметичко) и неких статистичких података од релативно значајне употребне вредности,

Тако се просечан број промена опажајне тежине у одређеној целини, који се може означити и као *динамичка фреквенција*, лако израчунава по формули:

$$f = \sum m/n, \text{ за } m \leq n$$

где су: f – динамичка фреквенција, $\sum m$ – укупан број опажајних догађаја (јединица) у којима има промена опажајне тежине, а n – укупан број јединичних опажајних догађаја (јединица) у датом формалном сегменту (целини). *Динамичка фреквенција* је један од показатеља степена динамичности одређене композиције или неког њеног дела, премда вероватно најповршнији, јер само указује на учесталост промена, али не и на њихов квалитет и квантитет.

Коришћењем интервалске скале, могуће је израчунавање *динамичког амбитуса*, тј. обима у коме се крећу остварене динамичке промене. Он се може изразити и квалитативно (описно), као одређење граница унутар лествице квалитета, али је за процену квалитета самог процеса релевантнија мера тог обима, изражена у одговарајућим интервалним јединицама: већи *динамички амбитус* подразумева веће динамичке потенцијале примењеног музичког израза у остваривању укупне динамичности композиције, односно њеног одсека.

Просечна величина динамичких промена, која квантитативно указује на квалитет локалних динамичких промена, добија се по формули:

$$\Delta G = \sum \delta G_n \text{ (n=1,2... n)}/n,$$

где су: ΔG – просечна величина динамичких промена, $\sum \delta G_n$ – збир свих величина промена опажајне тежине у опажајним објектима једног дела или његове подцелине (рачунајући ту и оне у којима нема промена у датом квалитету), а n – укупан број јединичних опажајних догађаја (јединица) у датом делу или његовом формалном сегменту (целини).

Најзначајнија мера динамичности неке композиције или њеног дела, по основу мерења једне динамичке врсте, *коэффициент динамичности*, добија се као производ динамичке фреквенције и просечне величине динамичких промена:

$$k_d = f * \Delta G$$

Коефицијент динамичности показује релативни степен укупне динамичности неког дела или његовог формалног сегмента, који представно сабира вредности учесталости и величине динамичких промена у њему.

Све наведене вредности могу се, уз дозу опреза, израчунавати у и случајевима постојања само *ординалног уређења* скала појединих динамичких врста: додељивањем

вредности бројног низа појединим ступњевима ове распоредне лествице и извођењем одговарајућих наведених аритметичких операција са тако добијеним вредностима добиће се мање или више груба процена тражених износа, што је за њихову употребу у сврхе квалитетивних процена обично довољно прецизно и добро. Код раније поменутих вишезначних прекида јавиће се аналогни прекиди и у одговарајућим апроксимативним проценама – хоће ли оно што преостане бити уопште релевантно, зависиће од контекста и, наравно, интуиције истраживача.

Уз в). Укупно узев, наведене детаљније анализе различитих *динамичких врста*, што ће рећи различитих компонената опажајне музичке тензије, утврдиле су углавном оно што је већ интуитивни увид већ одавно наговестио: у питању су различити квалитети и њихово се скалирање не може подвести под било који јединствени критеријум. Једина таква могућност коју потенцирају актуелне теорије *музичке тензије*, апстрактан квалитет *очекивања*, изостављен је из овог теоријског прегледа, јер је реч о аспекту *опажајног предвиђања*, који је, према свему до сада изнесеном у ранијим поглављима, већ уграђен у основне принципе гешталта, односно гешталтне теорије.

Прецизно утврђивање доприноса сваке *динамичке врсте*, односно опажајно релевантне компоненте укупној *опажајној тежини* било ког музичког опажајног објекта, према свему судећи, ствар је будућности. Актуелна, већ више пута помињана истраживања довела су до само два јасна резултата:

- ако су промене динамичности у различитим компоненатама истосмерне или, чак, паралелне (у случајевима где се између компонената може релативно прецизно утврдити одговарајући однос), оне се међусобно појачавају и укупна *музичка тензија* расте у истом смеру;

- ако су промене динамичности конкурентне у смеру једна другој, утисак о произведеној тензији је *амбивалентан* (нејасан, вишезначан) [Farbood, 2011: 418].

Искуство и нека феноменолошка истраживања аутора овог рада допуштају додавање још једног става (који вероватно и логички произлази из претходног првог):

- ако је једна компонента у пару дејствујућих компонената инактивна, *опажајна (музичка) тензија* се креће у смеру промена у активној компоненти.

Ова допуна је од значајне практичне користи у даљим истраживањима која ће бити предузета и приказана у наставку овог рада.

Сведимо овде ситуацију са сабирањем *динамичких врста* – аритметичким или геометријским, свеједно је. *Опажајна тежина*, која је мера упоредивости у свим претходно наведеним рачунањима, скаларна је величина. У случају да се изводи из *опажајних тежина* више компонената, она се добија њиховим сабирањем (у основи аритметичким). Од пресудне је важности (и проблематичности) да се *опажајна тежина* неког вишекомпонентног опажајног објекта може се израчунавати само ако бројчане вредности произлазе из резултата мерења истим критеријумом (мерилом) и у оквиру исте квалитативне класе. У случају тонова и њихових група (вертикалних и хоризонталних, односно просторних и темпоралних), наш чулно-опажајни систем је конструисан тако да различите аспекте тонских осцилација препознаје као различите квалитете и притом их уређује у лествицама опажајне квантификације које се битно, чак драматично разликују. Вредности динамичких потенцијала различитих *динамичких врста* у конкретном делу, тачније: у његовим конкретним временским пресецима, према томе, не могу се сабирати простим аритметичким методима.

Додатни проблем представља чињеница да се ни релативни удели појединих компонената у збиру не знају – ни начелни (макар у неким границама), ни конкретни у сваком тренутку, односно у свакој опажајној констелацији – а искуство учи да они нису, или нису бар увек, једнаки, односно равноправни.

У описаним околностима, утврђивање *динамичке форме* музичких дела могуће је само тамо где је посебан стицај околности такав да омогућује интеграцију *парцијалних динамика*, односно *динамичких форми*. То је случај пре свега тамо где су неки, посебно оно сложенији опажајни феномени, односно музички планови релативно неактивни, што значи да су њихове промене близу прага опажљивости или чак испод њега и да се стога могу апроксимативно узети као константе – уз додатни (важан) услов да су преостали, динамички активни планови упоредиви.¹⁹¹

Могуће је, ипак, да неку врсту спаса нуди статистика, посебно она психолошка, која је конституисала методе апроксимативних мерења и упоређивања различитих и релативно тешко упоредивих квалитета, односно процеса, уз одређене услове. Пажњу аутора овог рада привукли су методи којима се остварују „претварања скала са сировим скоровима у друге скале“, а у склопу истраживања „тестовских скала и

¹⁹¹ Листа динамички квалитативно упоредивих планова тражи сложенија испитивања, која у овом раду још нису могла да буду у центру пажње. Зато ће одговарајућа истраживања и резултати бити везани директно за потребе које изискује аналитички узорак овог рада и биће приказани на одговарајућим местима.

норми“ [Guilford, 1968:446]. Тим методима (у наведеном референтном извору помињу се три: *стандардизовани скорови*, *T-скалирање* и *Це-скалирање*) долази се, доста сложеним вишестепеним поступком, до нивоа упоредивости „сирових“ података мерења различитих квалитета и различитим мерилима и на основу њих се праве одговарајуће графичке скале, односно представе.

Графички модел, који би се на тај начин добио из овде актуелних различитих мерења степена динамичности различитих динамичких врста у различитим временским пресецима неког дела, био би сасвим у складу са потребама и очекивањима гешталтне теорије и методологије – до жељеног завршног резултата било би довољно само га подвргнути гешталтној визуелној *микрогенетичкој анализи* и њен завршни резултат прогласити завршном музичком *динамичком формом* на односном (изабраном) нивоу.

Пословично „али које срећу квари“ лежи у томе да се, по свему судећи, употребљивост овог модела везује за одређене претходне услове, чије потпуно разумевање и решење превазилазе тренутне компетенције аутора овог рада – строго узев, оне већ излазе из тематских оквира овог рада. Због тога, оне, бар за сада, могу бити само путеви у магли за које се верује да воде ка коначном циљу – пуној операционализацији гешталтног метода анализе вокалних музичких дела.

IV.4.2.3. Звучна (музичка) димензија текста

Примена аналогних модела истраживања динамичких (тензионих) вредности за звучну димензију текста може сматрати једноставнијом верзијом овог музичког, онолико једноставнијом колико су неки музикални аспекти говорног текста структурно-функционално „закржљали“ и не производе иоле значајније тензионе импулсе – подсетимо: то су првенствено они који произлазе из опажајног квалитета висине тона, а они, како је показано, у музици управо доминирају.

Гешталтна анализа текстова која се заснива на њиховим графичким записима, каква је у центру пажње овог рада, може рачунати само са оним аспектима текстуалне звучности које могу бити сачуване у стандардном запису апострофиране врсте. То практично значи да се могу испитивати првенствено ритмичко-метричка својства текстова, као и евентуално постојеће једнакости и сличности колористичко-артикулационих својстава слогова и крупнијих језичких сегмената – риме и звучне стилске фигуре (асонанца, алитерација и сличне). У истраживањима која узимају у

обзир и распоређивање текста по гласовима у партитури вишегласног вокалног дела могу се још узети у обзир и распоред текста по гласовима, као и међусобни односи текстова у различитим гласовима.

Подсетимо да је први ниво стварања *смисаоних форми (чанкова)* у звучној компоненти сваког текста онај, на коме се из сировог чулног слоговног материјала производе *речи*, односно *акцентске речи*. Први реално нови, нетривијални резултати анализе звучне компоненте текста добијају се, према томе, тек из истраживања њених виших нивоа организације, односно *рекодовања (чанковања)*.

Гешталтна анализа из графичког записа низова *речи* и *акцентских речи*, као *динамичких форми* првог нивоа звучне компоненте текстова, своди се, према претходном, на груписања по основу близине и сличности у наведене две *динамичке врсте: метро-ритмичкој* и *колористичко-артикулативној*. При томе се у овој другој (а на овом нивоу) може трагати само за *звучним стилским фигурама* које се односе на нагомилавање сличних сугласника, самогласника и целих речи – *рима (слик)* је, подсетимо, фигура везана за одређено место у крупнијим организационим формама, односно смисаоним јединицама звучне компоненте текста.

Поступак је на овом, дефакто првом свесном, креативном аналитичком нивоу (препознавање речи је, бар у актуелном контексту, аутоматски процес) следећи:

Применом гешталтног аналитичко-синтетичког поступка *груписања и раздвајања на основу понављања*,¹⁹² образују се групе речи као потенцијалне смисаоне јединице вишег реда – у вишегласним композицијама за ова поређења могуће је користити текстове у свим гласовима. Специфичност когнитивно-гешталтне обраде притом указује на примат који притом имају колористичко-артикулативна својства речи и њихових удружења. Како је, међутим, показано да ова својства и на њима заснована *динамичка врста* имају најмање јасан, а вероватно и реално најмањи опажајни динамички потенцијал (поготово на базичном нивоу), уочене групе речи морају се подвргнути процени динамичности по основу њихове метро-ритмичке организације. Уколико се на основу те процене установи могућност одређивања јасне гешталтне *динамичке форме* неке групе речи, биће могуће њено конституисање као *смисаоне јединице (чанка)* вишег реда. Уколико то не буде могуће до границе реченице, преостаје још интонациона динамика, која се у графичком запису чува као

¹⁹² Подсетимо да је једно од основних правила класичне науке о музичким облицима (а и овде је реч о музикалној компоненти текста) „сличност раздваја, различитост спаја“ у основи гешталтно, премда тамо није као такво препознато.

имплицитна особина *синтактичке реченичне форме* – прецизан карактер њене динамичности одређује пре свега њен пропозиционално дат смисао, док су њене границе обележене знацима интерпункције.

У случајевима где се на описани начин не могу издвојити и динамички проценити групе речи, преостаје сукцесивна процена метро-ритмичке динамичности на све веће групе речи у темпорално уређеном низу. И овде процес иде до граница реченице, за коју се претпоставља да представља прву сигурну *смисаону јединицу* (*чанк*) вишег реда од речи.

Смисаоне јединице (*чанкови*) звучне компоненте текста које имају јаку динамичку форму, пре свега ону насталу дејством метро-ритмичке субкомпоненте, добијају карактер *стихова* и као такви могу бити база за израженија даља, сложена *рекодовања* (*чанковања*) – *строфе* и њихове различите комплексе.¹⁹³ Оне друге, укључујући ту и структуре означене у версификационом систему као *слободни стихови*, имају слабију динамичку звучну (музичку) форму и њихови обликотворни потенцијали се губе релативно брже у даљим *рекодовањима* (*чанковањима*), а тиме слаби њихов утицај на збирну музичку, односно музичко-текстуалну форму, до практичног нестајања.

IV.4.2.4. Пропозиционална димензија текста

Динамичност пропозиционалне, синтактичко-семантичке компоненте текста је посебан и веома сложен проблем у контексту истраживања у овом раду. Чији би само принципи истраживања захтевали најмање још један овакав рад. Разлика, која спасава овај рад, ипак постоји: истраживачки поступци који се могу применити у оваквим приликама знатно су више истражени, концептуализовани и у највећој мери операционализовани, па активност аутора овог рада може концентрисати и усмерити првенствено ка избору оног поступка који је сагласан са општим начелима гешталтне теорије и методологије. Претходна истраживања указују на то да се тај циљ може постићи или, у најмању руку, да му се може задовољавајуће приближити коришћењем следећих приступа:

1. У анализама текстова чији садржаји имају потенцијале *драмских*, примењиваће се модели установљени у теоријама драматургије и технике драме [cf. Ђокић (prired.), 1989; Кулунџић, 1996; Kralj, 1966]. Они су, показује се, изразито

¹⁹³ Тачније је заправо да између речи и стиха постоји тзв. *версификациона стопа*, но она врло често има дужину речи или акценатске речи, па је за актуелна истраживања од секундарне важности.

блиски са моделом које поставља гешталтна теорија и методологија у вези са музиком, па се може рећи да се одговарајућа истраживања могу мање или више и квалитативно поистоветити и, чак, да се одређене недостајуће процене и интерполације могу у музичко дело имплементирати (*mutatis mutandis*) из теорије драме и обрнуто.¹⁹⁴

Треба нагласити да се поменути драмски потенцијал овде не везује за исказну форму, односно жанр текста, већ за *драматично* као „основна својство која поседује драмска поезија“, које у истом тексту може бити повезано и са *лирским* и *епским* [cf. Kralj, 1966: 7-10].

2. У анализама текстова који су више *наративног* (*приповедачког*), „недрамског“ *карактера*, одговарајуће анализе текстова ће бити управљане моделом постављеним у *Наратологији* Мике Бал [*Mieke Bal*; cf. Bal, 2000]. Његово везивање за гешталтну теорију и методологију је посредно, углавном остварено преко елемената и структурно-функционалних целина који се могу означити као *драматични* у доминантно наративном (приповедном) тексту.¹⁹⁵ Ван тога, у домену „чисте наратологије“, јака сенка гешталта се може запазити у основним *принципима обликовања садржаја* („понављање, акумулација, односи према осталим ликовима и трансформације“) [Bal, 2000: 102], у *третману напетости* као „результату проседеа, чиме се код читаоца или лика побуђују питања на која тек касније добијају одговор“, односно „најављивања нечега што касније долази или привременим прећуткивањем податка који је потребан“¹⁹⁶ [Bal: 2000: 135-136], па и у концепту *фокализације*, као „односа између визије и онога што се види, ученог“ [Bal, 2000: 119; cf. 118-135/139], који се може повезати са гешталтним принципом раздвајања *фигуре од основе*.

На основу наведених модела, односно истраживачких алгоритама добијени динамички допринос гешталтно „обрадивог“ дела пропозиционалне компоненте текста укупној динамичности вокалног музичког дела (прецизан или, вероватније, само оквирно процењен) биће приказан у збирним анализама као само једна квалитативна димензија. То је нужан компромис у овом раду, који проистиче из реалних ограничења

¹⁹⁴ Илустративан је пример Суриоовог [Étienne Souriau] тумачења драмске ситуације као шаховског поља дејстава „искључиво формалних снага“, које „очитују искључиво формалне односе међу појединим драмским фигурама у одређеној драмској ситуацији“ и које су „само носиоци неких међусобних односа“ [cf. Kralj, 1966: 30-33]. Узимајући у обзир и контекст у коме је ово тумачење постављено, довољно је, чини се, заменити термин *шаховско поље* термином *гешталтно (опажајно) поље* и овај текст би могао да се припише Рудолфу Арнхајму.

¹⁹⁵ Наравно, и преко уплива концепције опште гешталтне организације целокупног човековог менталног устројства, од чула до крајњих инстанци ума.

¹⁹⁶ Гешталтисти би означили као „кочење тенденција“.

компетенција његовог аутора и својеврсне *фокализације* у самом раду – из угла гледања музичара, вокална музика је ипак превасходно музика са текстом.

IV.4.3. Сабирање *опажајних тежина* из различитих компонената вокалне музике

Проблеми и ограничења везани за сабирање различитих *динамичких врста* у музичкој компоненти на нивоу сабирања *динамичких врста* свих компонената (слојева) вокалне музике само се увећавају.

Парцијално посматрано, на нивоу односа музике и звучне (музикалне) компоненте говора (текста) истородне *динамичке врсте* се, уз мали опрез везан за неке раније истакнуте специфичности музикалитета говора,¹⁹⁷ могу сабирати. Тиме се, начелно, слика донекле поједностављује, али, како је допринос текста у овом односу релативно мали, то су и та поједностављења мала – на нижим нивоима она се могу сматрати и сасвим занемарљивим; на вишим, од тренутка стварања могућности за деловање *прозодије*, она постају донекле релевантна (но зависна од типа односа музике према тексту), потом опет практично нестају [cf. Nikolić, 2015]. Ипак, завршна слика ни на овом плану не може бити комплетна у општем случају, до тренутка док то не дозволи или неки статистички метод или, у даљој будућности, међукомпонентно уређење – у најмању руку *ординално*, у идеалном случају *интервалско*. Зато се и овде недвосмислене користи могу очекивати само у специјалним случајевима поједностављеног односа међу *динамичким врстама*, аналогно већ описаној ситуацији у вези са музиком, односно музичком компонентом.

Придруживање гешталтно релевантног дела пропозиционалне компоненте текста отежава актуелни рачун доприноса разних *динамичких врста* до граница теоријске неупотребљивости – нема никаквих озбиљнијих експериментално-теоријских процена међусобних односа динамичности тако различитих врста, које сада спајају и два различита опажајна домена, аудитивни (ехоички) и визуелни. Употреби ли се апроксимација у којој се поменути рачун изводи само на визуелном плану, као сабирање одговарајућих графика, могу се добити резултати који се могу квалитативно проценити као изразито груби, али не и немогући. Проблем је, међутим, што још увек нема доказа о психофизичкој релевантности тако изведених резултата, па се они могу

¹⁹⁷ Из ранијих излагања је, верујемо, разумљиво да се говори о одступању звучне (музикалне) компоненте говора од музичких стандарда а не обрнуто, због тога што у вокалној музици успостављени одговарајући хијерархијски однос недвосмислено фаворизује музику.

узети само као основа за прилично слободну метафоризацију трендова кретања укупне динамичке форме односног вокалног музичког дела и његове одатле изведене форме.

Утицај пропозиционалне компоненте текста на укупну форму вокалног музичког дела остварује се првенствено преко тзв. *семантичке форме* текста. Како би се она привела употребљивости, што значи: у најмању руку упоредивости у односу на *гешталтну форму*, мора се у извесном смислу *рекодovati* у складу са законима, односно принципима гешталтне теорије и методологије. Тако се, применом основних гешталтних закона *издвајања фигуре од позадине* (тј. битног од небитног), *повезивања по сличности* и *издвајања заокружених ентитета*, и других, „проверавају“ и преобликују контекстуалне и општом „негешталтном“ логиком одређене *смицаоне целине* (књижевно-теоријски: мотиви) и њихови односи у конкретном делу и успоставља одговарајућа форма целине, по гешталтном *фазону* (франц. *façon* = начин, манир, стил).

Овај поступак, међутим, иде нужно од целине ка деловима и не може се изједначити са процесом *гешталтне генезе*, па су и резултати само упоредиви по линији придруживања на одговарајућем нивоу. То значи да су за сада (бар док се не установи модел мерења „гешталтности“ и код *семантичких форми*) у питању две различите димензије дводимензионалне укупне форме вокалног музичког дела. Њихово спољашње „у/пре/подобљавање“ служи томе да омогући лакше и прецизније успостављање међусобних релација појава у различитим димензијама, које (релације) у одређеној мери могу бити и *ординалне*, дакле: и подложне некаквим апроксимативним рачунима. Преко тога ова, *гешталтно прекодovана семантичка форма* добија потенцијал врло важног утицаја на укупну форму вокалног музичког дела, а њено познавање, односно аналитичко спознавање постаје *conditio sine qua non* сваке озбиљне, темељне и разуђене анализе вокалног музичког дела. Корист по нашу интуицију аналогна је оној коју смо мало пре истакли у вези са могућношћу да се у ову димензију пребаци комплетно дејство пропозиционалне компоненте говора, односно текста вокалног музичког дела – она је велика.

V. ПРИМЕНА ГЕШТАЛТНОГ АНАЛИТИЧКОГ МЕТОДА У АНАЛИЗАМА МОКРАЊЧЕВИХ РУКОВЕТИ

V.1. Анализа текста¹⁹⁸

V.1.1. Опште поставке

V.1.1.1. Теоријски аспект примене гешталтног аналитичког метода на анализе текстова руковети

Како је већ истакнуто у уводном поглављу, основни циљ овога рада је проналажење одговора на сложено и још неразрешено питање уметничког смисла, односно значења руковети Стевана Стојановића Мокрањца применом гешталтног аналитичког метода. Теоријска испитивања самог метода, обављена у претходним поглављима овог рада, установила су неопходност допуњавања самог метода, па је предложен и образложен један допуњени, комбиновани теоријско-аналитички модел, који ће бити основа даљих, примењених истраживања у овом раду. Према његовој главној поставци, крајњи смисао анализираних композиција, које су својеврсни феномени подложни опажању, и сам је феноменолошки и налази се у интуитивно непосредно схватљивим, стога значењски/смисаоно аксиоматским, њиховим завршним *опажајним формама*. Оне изграђене и похрањене у аналогном, вишестепеном хијерархијски организованом а унутрашње интерактивном *гешталтном пољу* нашег опажања и мишљења и имају одлике визуелно-спацијалних представа, па се могу најбоље представити у истокôдним изоморфним фигурама – овде (и у пракси најчешће) геометријским.

Гешталтна анализа се може применити само на феномене који су у нашем уму настали или могли да настану *гешталтном генезом*, у њеном специфичном пољу, у коме делују специфични *гешталтни принципи* повезаности потцелина и узрочности односа међу њима – процеси који се формирају у неком друкчије постављеном пољу принципијелно нису подложни гешталтној анализи.

Пропозиционална компонента текста по дефиницији „производи“ феномене у вербалном пропозиционом коду, који, начелно узев, нема никаквих формалних обавеза

¹⁹⁸ Стављањем анализе текста на прво место у аналитичком редоследу излази се у сусрет стандардним моделима анализе вокалних музичких дела, која полазе од начелне претпоставке да је текст претходио музици. Овде је то само делимично тачно, јер је и једна димензија музике преузета заједно са текстом. Тако се сада питање *прапочетка* помера на однос између текста и музике у цитираним и обрађеним народним песмама, а тамо се одговор губи у магловитој прошлости.

према кôдним принципима гешталта. Могућност успешног *прекодовања*¹⁹⁹ из пропозиционалног вербалног кода у гешталтни аналогни зависиће од тога у којој мери се могу успоставити релације структурно-функционалног *изоморфизма* између њихових резултата које треба упоредити – другим речима: вербално пропозиционо кôдовање, схваћено као специфично *кôдно поље*, мора садржавати могућност проналажења и издвајања гешталтног „потпоља“ по одређеном структурно-функционалном критеријуму.

Према раније изнетим резултатима, тај *изоморфизам* овде се мора односити на еквиваленције у психолошко-физиолошким тензионим дејствима *смисаоних јединица* новоуспостављеног *гешталтног поља* (*поља тензионих дејстава* насталих на основу значења анализираног текста), на могућности њиховог удруживања у *смисаоне јединице* вишег ранга сагласно *гешталтним принципима* и, тим путем и на тај начин, генерисања завршне форме и њеног (гешталтно-феноменолошког) смисла. За то је, како је већ показано, неопходно да пропозиционални текстуални ток (низ), говорни или записни, прође обраду у највишим когнитивним сферама (*дуготрајној меморији*) и да сваки његов сегмент добије процену свог тензионог потенцијала.²⁰⁰ Они сегменти који добију одговарајући сертификат могу тек тада постати *смисаоне јединице* (*чанкови*) у овде актуелном *гешталтном пољу психолошких тензија* произведених текстом. Да би се то поље активирало, оно мора да обухвати и процесе међусобног поређења и удруживања свих новонасталих *смисаоних јединица* (*чанкова*), тј. мора се успоставити одговарајуће целовито вишедимензионално *гешталтно уређено поље* које ће те процесе омогућити и њима управљати. Успостављено (заправо само препознато) *поље* мора бити континуирано или, највише, само местимично дисконтинуирано, и то до

¹⁹⁹ Предлаже се разликовање термина *прекодовање* и *рекодовање* - први се односи на процес пребацивања информација из пропозиционалног(вербалног) кода у аналогни (визуелно-спацијални), док је други већ раније искоришћен као званична ознака за процес познатији као *чанковање*.

²⁰⁰ Посматра ли се цео процес у контексту за овај рад референтне теорије емоција, реч је о обради у другом и трећем обрадном каналу њеног модела – пропозиционална компонента говора (текста) не бави се уопште збивањима у чулној меморији и не производи никакав *ераузал*, па је први, најнижи обрадни канал тиме искључен. Кад је реч о разграничењу одговарајућих процена у преостала два, виша обрадна канала, мора се претпоставити да су оба „у игри“. Међутим, за разлику од музике, која нема потенцијал комплетирања информација неопходних за целовиту емоционалну процену, текст принципијелно такав потенцијал има. Изузетак су они текстови који ни као целине не садрже довољно поменутих неопходних информација или те информације остају конкретном слушаоцу непотпуне (као у случају делимично разумљивог текста – на пример: код слушалаца данашње светске популарне музике који не стоје најбоље са знањем енглеског језика) – тада се мора рачунати са емотивном реакцијом која се у целини одвија и завршава у другом обрадном каналу и која, као непотпуна, захтева контекстуалну ситуациону допуну. С обзиром на то да анализе које се овде врше рачунају на већ комплетирани текст композиције, одлуке о конституисању тражених *смисаоно-тензионих јединица* доносиће се на основу највишег достигнутог нивоа уцеловљености одговарајућих информација.

граница које гешталтни принципи *доброг наставка* и *заокружења* (и други који се односе на овај аспект организације) могу превладати, прескочити у конституисању гешталтно релевантне форме. То истовремено, према примењеном основном гешталтном моделу, значи и да свака таква јединица мора добити процену своје *опажајне тежине* – с обзиром на то да се *гешталтно поље* сада шири и ван граница опажања, оправданије би било можда овај квалитет означити именом *психолошка тежина*.

Према већ апострофираним ставовима гешталтне теорије, овакво поље се може успоставити сасвим *природно*, с обзиром на то да генеричке везе између пропозиционалног језика и његовог иконичког и још старијег, прамузичког/праговорног претка никада нису сасвим покидане, као и на то да, по свему судећи, наше мишљење није напустило аналогни концепт организације свог поља када оперише визуелно-спацијалним представама пропозиционално исказаних појмова и процеса.

Природност о којој је овде реч има своје специфично и делимично различито значење у различитим типовима текстова, односно текстуалним ситуацијама. Аутор овог текста интуитивно закључује да се може поставити генерална хипотеза о постојању мање-више континуираног спектра кореспонденције између пропозиционалног језичког кôда и његове аналогне визуелно-спацијалне гешталтне представности. Такав спектар се може извести из спектра тензионих дејстава која различите врсте текстова и њихових представа изазивају код људи: што је садржај текста од веће примарне животне важности, то ће изазивати веће психолошке тензије, а пропозиционално устројство његовог језичког израза биће ближе гешталтном.²⁰¹ Ако још претпоставимо да је реална вредност тог процеса задржавања гешталтне релевантности увек већа од граничне нуле (тј. да нема текста који не изазива неку, ма како малу, психолошку тензију код својих слушалаца), онда се може предложити следеће прецизирање поменуте хипотезе: свака пропозиционално успостављена смисаона целина има неки свој еквивалент у гешталтном визуелно-спацијалном представном пољу, чија *психолошка тежина* зависи од њеног места на лествици еколошко-еволуционе важности смисла (значења) које носи.

²⁰¹ Притом, по гешталтној теорији, те тензије ће сада бити сложеније, и садржаваће не само опажајну компоненту, већ и све оне које произлазе из виших степена обраде у гешталтном пољу мишљења.

Ако се пронађу докази за предложену психолошку теорему, они ће за гешталтну анализу текстова бити од основне важности. То ће значити да поменуте еквиваленције између синтактичко-семантичких смисаоних јединица (пре свега оних на вишем нивоу *чанковања*) у пропозиционално кодованом тексту и његових гешталтних еквивалената, насталих посредством раније описаног поступка опажања и *чанковања* тензија у гешталтном пољу представâ и укупног мишљења, нису тек пуки механички конструкт, већ чињенице са реалним психофизичким утемељењем. С друге стране, проблем израчунавања одговарајућег *коэффицијента тензионих дејстава*, тј. законитости *претварања квалитета у квантитет* (као стандардни проблем операционализације гешталтне теорије) остаје за сада решив само до нивоа грубих искуствених апроксимација.

До тада, постоји мноштво посредних доказа да се из укупног скупа садржаја пропозиционално кодованих текстова издвајају они који се везују за раније описану *природност* садржаја у њима. Они се, практично, могу разврстати у две групе.

Првој од њих, истакнутијој у претходно хипотетизираним смислу, припадају они текстови чији садржај има елементе драмских сукоба. Код њих, *психолошка тежина* смисаоних јединица биће еквивалентна степену до кога је тај сукоб дошао у свом развоју, односно биће практично исто што и већ позната *драмска тензија*, како се она разуме, мери и прати у теорији драматургије.²⁰²

Другу групу чине текстови у којима нема оваквих сукоба, већ у њима доминира приповедање, но приповедање садржаја који се могу вредновати аршинима свакодневног живота. Одговарајуће динамичке процене произлазиће овде на основу степена уважавања логике организације *природног живота*, тј. типичних природних стандарда и логике промена у распоредности објеката и процеса, у простору и времену, као и оних узрочности њихових односа које су већ уграђене као стандардно очекиване у људско опажање и мишљење.²⁰³ Њиховим поремећајем, *кочењем тенденција* у нашем опажању и мишљењу, настаће *психолошке тензије*, чија ће *динамичка форма*, на разним нивоима, кроз процес *гешталтне генезе*, довести до коначног облика, тиме и *гешталтног смисла* одређеног текста.

²⁰² Овде је свесно употребљена једнина, као ознака да ће се рачунати са теоријским мејнстримом унутар лепезе драматуршких теорија – оних који би се могао означити као *школски*, аналогно, рецимо, *школској хармонији* или *школској фуги* у одговарајућим, такође разуђеним, музичким дисциплинама и теоријама.

²⁰³ Ту, чини се, спада и све оно што се означава као *архетипско*.

У оба случаја, да би могао да добије процену своје *психолошке тежине* (код *централног извршиоца*), текст мора имати извесну пропозиционалну смисаону заокруженост вишег ранга од јединичне (појмовне), а њу, сем у случајевима тзв. *елипси*, може да оствари тек у оквирима релативно крупнијих синтактичко-семантичких и/или прозодијских јединица²⁰⁴ – реченица (у прози) или стихова (у поезији), неретко њихових још ширих скупова – текстуалних одсека, односно строфа, каткад и даље од тога.²⁰⁵ Из овога произлази да ће тражене гешталтне *тензионе јединице* текста бити најчешће не-мање (тј. једнаке или дуже) од *смисаоних јединица другог нивоа*, од оних насталих првим *рековањем* (*чанковањем*) унутар пропозиционално формираног текста, па се могу узети као полазне јединице у овде актуелним анализама.

У примени описаног аналитичког приступа на текстове Мокрањчевих руковети мора се рачунати и са једном важном специфичношћу: текстови руковети настали су колажним удруживањем и слагањем текстова различитих песама – целовитих или непотпуних, у различитим односима редоследних и других могућих измена фолклорних оригинала из којих су преузети. Ове песме и њихови текстови су настајали по правилу потпуно независно једни од других и, стога, у својим изворним значењима нису имали било какво усмерење ка заједништву какво су остварили код Мокрањца. То, последично, узрокује потребу да се тензиони потенцијали и „квалификације“ рационалних и емотивних значења њихових сегмената посматрају првенствено у ограниченим оквирима самих песама (тачније: њихових целина које су ушле у одређену руковет), а тек потом и у контексту значења новоуспостављене целине руковети. Ипак, за достизање целовитог резултата, потребно је *гешталтно поље* проширити на текст целине композиције и проверити његов гешталтни статус у њему – може ли се успоставити и, ако може, како изгледа завршни *гешталтни облик* текста анализираних руковети.

На основу свега претходног, алгоритам истраживања гешталтно релевантне синтактичко-семантичке форме текста у Мокрањчевим рукаветима било би у основи једноставно дефинисати: потребно је процес драмске и/или наратолошке изградње

²⁰⁴ Допустимо овде, из практичних разлога, мало мешање друге компоненте текста, оне звучне (музикалне).

²⁰⁵ Овде су заобиђени односи призивања емотивних релевантности које произлазе из психоаналитичких констелација – оне су, како их ми разумемо, ипак превасходно индивидуалне и могу се тек накнадно придружити резултатима процеса који се истражују у овом раду.

текста (односно његово *фабулирање*) *прекôдовати* у процес *гешталтне макрогенезе*, на бази пронађених (препознатих) одговарајућих еквиваленција – за сада оних који произлазе из *природности* и, посебно, *драматичности* садржаја тих текстова. То практично значи да, пратећи текстуални ток одређене руковети кроз специјалне гешталтне аналитичке наочари, уочавамо кретање *психолошко-опажајних тензија* у њему и могућности затварања њихових гешталтних *динамичких форми*, на једном или више нивоа, све до исцрпљивања материјала и заокруживања најбоље могуће гешталтне форме у датим условима.

Наративни ток текста у актуелном прекодовању најпрактичније је разложити на његове синтактичко-семантичке јединице и у тој опажајној размери пратити процес нарастања услова за њихово *прекôдовање* у гешталтни аналогни кôд. За сваку на овај начин “преведену“ *смисаону јединицу* потребно је, ради њене даље гешталтне обраде, установити њен (*опажајни*) *центар*, у који ће се поставити нападна тачка њеног тензионог вектора, и њену (*опажајну*) *тензиону тежину* – према претходним констатацијама, она ће, за сада, моћи да се дâ само на основу искуствене грубе процене. Даљи процес тече по раније описаним законитостима *гешталтне макрогенезе*.

С обзиром на то да број нивоа *гешталтне генезе* у условима релативно кратких текстова вокалних музичких композиција неће стићи да буде велики, добијена *динамичка форма* биће, по правилу, врло крупне резолуције – поготово ако се пореди са оном која настаје у генези музичке компоненте исте те вокалне музичке композиције (руковети).

V.1.1.2. Операционализација гешталтне анализе текстова руковети

Ако је претходни аналитички усмерен процес било лако вербализовати, аналогна лакоћа се не може приписати његовој даљој, синтетички усмереној операционализацији. Наиме, не постоји теорија емоција која дефинише особине сваке емоције таксативно и до детаља тако да би било довољно пронаћи те особине у анализираном тексту и на основу тога извести њено недвосмислено препознавање.²⁰⁶ Још изразитији је проблем тумачења недраматичне *природности* распореда и

²⁰⁶ Да овде само успут додамо (како не бисмо превише уплашили оне који би да пробају овде препоручени аналитички пут) да је ситуација тренутно заправо још гора: међу теоријама емоција не постоји сагласност чак ни око тога које емоције уопште постоје.

узрочности, као крајњег критеријума могућности прекодовања пропозиционалног текста у гешталтни – овде се мора рачунати само са општом феноменолошком *интерперсоналном сагласношћу* у делу који је препуштен интуитивном закључивању, с тим да је и та сагласност најчешће само подразумевана. Улога искуства и интуиције у актуелном аналитичко-синтетичком процесу *прекодовања* је зато у општем случају релативно велика – свакако већа од жељене за један теоријско-аналитички модел који има и научне претензије, али то је, чини се, за сада неизбежна судбина истраживања уметности и њених дела.²⁰⁷

Оно што се као практично употребљиво и колико-толико теоријски утемељено може учинити у даљем аналитичком процесу је следеће. На основу наведених критеријума *природности* формира се *смисаона валенца* тих гешталтно релевантних синтактичко-семантичких текстуалних целина, као скуп праваца њиховог даљег природног, логичног кретања, односно развоја, који, последично, не би изазвао значајније тензионе ефекте. Ова *валенца* је уједно и својеврсна мера гешталтне заокружености (затворености) одређене текстуалне јединице: што је *валенца* већа, текст је мање заокружен, и обрнуто. При томе, две вредности валенце су од посебног значаја: *Валенца један* (1) би значила да је правац даљег развоја дефинитивно постављен (у контексту *природности* смисаоног процеса који се у тој целини одвија), али да очекивани ток није још у потпуности затворен – гешталтним речником казано: дефинисана је траса *доброг настављања*, али коначни *гешталт* (гешталтна *добра форма*) још није достигнут. *Валенца нула* (0) би онда означила стање у коме текст нема више никаквог *природног* афинитета ка даљем повезивању, јер је достигао стабилну, смисаоно довршену форму, свој *гешталт* (гешталтну *добру форму*). Процес на том одређеном аналитичко-синтетичком нивоу креће одатле испочетка, ка генези нове гешталтне форме, а граница постављена на овај начин била би непробојна и непропустљива на датом нивоу *чанковања*.

Појам *смисаоне валенце* добија на важности у Мокрањчевим руковетима посебно у истраживању односа одговарајућих форми текстова узастопних песама/ставова. Синтактичко-семантичке границе које настају између њих, у условима спајања независно испеваних песама, могле би да се схвате као априорно изразито јаке. Питање, које се тиче чак и суштинских квалитета руковети као музичко-текстуалних

²⁰⁷ Подсетимо на чињеницу да се наведени критеријум заправо већ (или, можда боље: још) примењује, као сасвим релевантан у анализама текстуалних садржаја, и у наратологији [cf. Val. 2000: 13] и у драматургији [Kralj, 1966: 7-9 и 17-19].

целина, гласи: јесу ли оне заиста непремостиви бедеми или мање или више пропустљиве, порозне ограде које стоје на путу овде распрострањеног процеса и са становишта гешталтне теорије, односно (у сваком конкретном случају) примењене гешталтне анализе? Од одговора на то питање зависи у значајној мери и вероватно најважнији очекивани резултат овог рада: да ли су руковети гешталтно уцеловљене форме или су тек зборови форми својих песама/ставова!?

Додајмо овде једну специфичност схватања и третмана појма *валенце* у случајевима примене на колажне текстове, какви су они у руковетима: асоцијативност одређеног текста, односно текстуалне целине овде се може и мора испитивати не само према даљем усмерењу текста, већ и уназад, према тексту на који се надовезује. Још више, с обзиром на могућности *прекидног фабулирања* наративне *приче*, ово испитивање је најбоље извести у два корака: први треба да обухвати дефинисање *валенце* уназад у односу на песму, односно текстуални сегмент који испитиваној песми (текстуалном сегменту) непосредно претходи, а други мора да утврди одговарајући однос према већ конституисаној целини дотадашњег наративног (драмског) тока.

Смисаона валенца не изражава меру степена преношења, односно искоришћења некаквог *апсолутно потпуног текста*, нити меру „обичне“ потпуности изворног фолклорног текста у некој његовој обради,²⁰⁸ већ се она односи на процену заокружености гешталтне (феноменолошке) форме, настале у овде актуелном процесу *прекодовања*.

Тако су две верзије песме *Књигу пише Мула паша*, које је сам Мокрањац обрадио у својим различитим верзијама *Шесте руковети* – дужа, у два мање певаним верзијама ове руковети за тенор/баритон соло и мушки хор, и краћа, представљена у познатијој верзији за тенор соло и мешовити хор – гешталтно гледано (у крајњој редукованој форми) једнаке, са једнаком *валенцом (нула)*:

²⁰⁸ Оваква процена би била могућа само ако нам је доступан и коришћени фолклорни (или неки други) оригинал, што најчешће није случај.

Из овог упоредног прегледа лако се види да изостављени стихови доносе набрајања или детаљне описе догађања у *смисаоним јединицама* ниског (највероватније трећег) степена *чанковања*, тамо где се стихови удружују у *смисаоне целине* по основу центрирања њихове радње на набрајања „војски“ којима располажу два актера драмског сукоба (Мула паша и Ајдук Вељко) или на интермецо између стицања Мула пашине претеће књиге и давања одговора Ајдук Вељка. Већ у наредном центрирању ови детаљи ће се показати као небитни, дакле: они ће у процесу *геишталтне макрогенезе* бити „скрајнути“ на ниво *основе* и тиме реално изостављени (сем као пратећи информациони шум). Другим речима, Мокрањац је скраћивањем текста у другонаведеној варијанти направио корак управо у смеру и смислу *геишталтне макрогенетичке редуције* његове (текстуалне) прве, дуже варијанте. Идући тим путем, композитор ће доћи до *линеарне узлазне градационе форме*, са психолошким тензионим центром у последњем стиху: „Главу дајем, Крајну не дајем“, с тим да ће он, наравно, у вербалном повратном *рекодовању* бити означен и на неки описни начин вербализован као главна, тежишна идеја ове лирско-епске песме („Ајдук Вељко као неустрашиви и несебични јунак, спреман и на крајњу жртву ради одбране завичаја“).

Додајмо претходном да ће мале разлике у формама појединих речи бити елиминисане из *смисаоне форме* целине текста на још нижем нивоу одговарајуће геишталтне макрогенезе, као још мање важни детаљи – различите (микро)форме истог основног смисла.²⁰⁹

Смисаона валенца текста у *геишталтном пољу* није потпуно независна величина, јер, у складу са општим теоријско-методолошким контекстом *геишталта*, зависи и од целине у којој се мери, односно процењује.

Карактеристичан је у том смислу пример текста прве песме *Десете руковети, Биљана платно белеше*. Он је у овој руковети дат у сажетој и скраћеној варијанти у односу на целовити текст исте песме који је сам Мокрањац забележио [Мокрањац, 1996/9: 259]. Унутрашња скраћења овог текста могу се сматрати небитнима за форму целине, аналогно онима из претходно датог примера (*Књигу пише Мула паша*). Оно што је,

²⁰⁹ Они евентуално могу добити нешто већи значај у контексту процене језичког стила наведених верзија ове песме – Мокрањац је, чини се, у другонаведеној верзији ишао путем делимичног „модернизовања“ архаичног језика прве, оригиналу очигледно ближе верзије.

међутим, овде значајно у наведеном ширем тексту тиче се места где композитор прекида радњу. У скраћеној верзији каква је дата у *Десетој руковети* песма добија укупан карактер ведре љубавне песме, где је некакав процењени општи интензитет те љубави доста мали, у складу са површношћу описаног познанства, односно могуће на брзину успостављене везе „на први поглед“. Тако схваћена, без икакве *природне* потребе за даљим проширењем, ова песма има на свом крају *валенцу нула (0)*, што значи да њена градациона *динамичка форма* заокружена, са врхунцем на крају.

Иста песма, међутим, у верзији у којој ју је исти композитор дао у музици за позоришни комад *Ивкова слава* (додуше, са другом мелодијом), има додатак који указује на потпуно друкчији завршетак²¹⁰ – ова песма сада опева неостварену и неоствариву љубав (макар, чини се, и даље површну), чија *динамичка форма* поприма *лучни конвексни* изглед, у складу са новооткривеним драмским набојем, односно унутрашњим сукобом. Наравно, и у овом виду не сагледава се никакав реалан или бар потребан *природни* наставак описаних збивања, тј. њена *смисаона валенца* је *нула*, а њен *геишталт* потпун, затворен.

Додајмо занимљив а индикативан податак, да иста песма у обрадној верзији бугарског композитора Добри Христова (у хорској композицији *Биљана* [*Биљана* – Гюлева и Янев, 1983: 46-47]) завршава без девојачке клетве из потпуније Мокрањчеве верзије. Без знања о потпунијим варијантама исте песме, нема разлога да се не закључи да је и њена смисаона валенца исцрпљена, тј. да има вредност *нула (0)*. Додатна занимљивост проистиче из процене да је верзија какву је дао Христов драмски консеквентније заокружена, па наводи на превредновање оне Мокрањчеве из *Ивкове славе*: девојачка клетва је заправо спољашњи додатак базичној форми.

Укажимо на чињеницу да је управо описани проблем препознат у оквирима релативно дугог и доста јасно *природно* усмереног текста, са релативно значајним учешћем приповедне радње, због чега се приближава лирско-епској књижевној врсти. Аналогни проблеми у ситуацијама кратких лирских текстова, чак текстуалних „торзоа“ (какве Мокрањац користи сразмерно често у својим руковетима) знатно су чешћи и сложенији. Наиме, лапидарно срочени релативно заокружени смислови таквих текстова,

²¹⁰ Пошто је мање познат, цитирајмо тај додатак: „Лудото ни је свршено/За него вино носиме/И бела љута ракија.“/Биљана љуто проклне:“Водата да го однесе/Па дома да ми го донесе!“

који им дају карактер својеврсних *мотоа* (*девиза*) у контексту целина односних песама (овде изосталих), готово увек имају мање или више скривени потенцијал проширења и превредновања. Карактеристични су примери за то песме *Бојо ми*, *Бојо (Прва руковет)*, *Чимбирчице* и *Ала имаш очи (Трећа руковет)*, које на релативно заокружен психолошко-дживљајни начин изражавају оно што им је тема – љубав. Јасно је, међутим, да ова, најсложенија међу свим познатим људским емоцијама, увек може, чак и мора да добије своје додатно прецизирање да би била колико-толико јасна и довршена, а одговор на њу адекватан. С друге стране, недостатак било какве радње у њима укида могућност ближег и бољег одређења просторно-временских координата ситуација и процесâ на које текст указује, па је и процена *природности* у њима лишена најважнијег критеријума.

Наведени примери показују да *смисаона валенца* у општем случају нема капацитет да да коначну процену гешталтне заокружености целина гешталтно (аналогно) *прекоданих* смисаоних форми текстова, али, по свему судећи, може да се искористи као јак одговарајући индикатор.²¹¹ Ако се користи у дужим и наративно-драмском радњом богатијим песама, она (*валенца*), према досадашњим искуствима аутора овог рада, у највећем броју случајева даје веома употребљиве и задовољавајуће коначне процене и резултате; аналогна употребљивост код кратких лирских песама, односно њихових делова, у доброј мери је упитна и обично се проверава *пост фестум*, тек да би се утврдила поузданост процена и закључака изведених на основу других критеријума.

На основу свих изложених чињеница и предлога, анализа текстова Мокрањчевих руковети требало би, у општем случају, да се обавља по следећем алгоритму:

1. Укупна анализа почиње анализом текста прве песме. Она најпре треба да издвоји његову тему, потом да да кратак опис (препричавање) садржаја и да одреди његову пропозиционалну *семантичку форму*. На основу ових елемената, врши се потом процена *природности* одвијања садржаја песме и афективно-емотивне вредности сваке њене већ уочене целине, што ствара услове за раније описано *прекодовање* и утврђивање компонената гешталтног статуса песме: тока њене *динамичке форме*, њеног врхунца (психолошко-опажајног центра) и *валенце* (која треба да укаже на степен затворености, односно заокружености ове динамичке форме).

²¹¹ Нешто слично улози полиграфа у истраживању злочина.

2. Свака даља песма подвргава се потом, редом, начелно истом типу анализе као прва, али се одмах потом аналогни процес проширује уназад, на већ укупан пређени текст (укључујући и актуелну песму) – овај процес постаје сада *de facto* двосмеран, аналитичко-синтетички. Из разлога који нису само практични,²¹² препоручује се да се овај други процес изводи у два корака: први би обухватио само целину актуелне песме и песме која јој је непосредно претходила, док би тек други узео у обзир целину здруженог текста свих већ протеклих песама. Наведени аналитичко-синтетички ток представља уствари праћење процеса *гешталтне макрогенезе*: утврђивање испуњености критеријума да се настали парцијални *гешталт* третира као заокружен, тиме постане *смисаона јединица* вишег ранга (*чанк*) и да се, због тога и на основу тога, отвори процес даљег *рекôдовања* (*чанковања*) на путу ка коначној гешталтној форми, односно *гешталту*.

3. Итерацијом процеса описаних у тачки 2. на целину текста одређене руковети долази се до његове завршне гешталтно релевантне *динамичке форме* – јединственог *примарног гешталта* или некаквог удружења *примарних гешталтних форми* – и тиме до оног смисла који гешталтна теорија препознаје као коначни достижни (у њеном кôду). Ова форма, према ранијим разматрањима, може да се разматра као друга, посебна текстуална димензија укупне форме руковети и да се само упоређује са збирном музичком *динамичком формом*, или може да се овој другој придружи и на неки, за сада само апроксимативни начин, са њом сабере и тако одреди јединствену *динамичку форму* синкретичког дејства руковети.

Резултати примене наведеног алгорита, уз поштовање свих раније описаних услова тумачења и прекодовања текстуалног садржаја из пропозиционалног у аналогни кôд, показују да гешталтни статус целина текстова Мокрањчевих руковети зависи битно од степена затворености гешталтних форми (*гешталта*) песама од којих су изграђене. При томе се може препознати једна оквирна законитост, која олакшава брзу одговарајућу процену: степен затворености *гешталта* неке песме најчешће је директно пропорционалан броју њених строфа уграђених у одређену рукует.

На основу тог критеријума, може се установити својеврсна лествица, са два теоретска пола: 1. изграђеност композиција само од гешталтно отворених, односно

²¹² Разлог (или бар један од разлога) за овакву констатацију биће наведен у анализи текста *Десете руковети* - пошто он тражи нешто детаљнију елаборацију, биће објашњен уз наведени конкретан пример.

недовршених текстова песама, или 2. изграђеност композиција само од гешталтно затворених, заокружених текстова песама. Први од њих, строго узев, допушта уношење у сложену интертекстуалност композиција само делова песама који су се одрекли свог изворног целовитог значења и идентитета – по томе се цео поступак и његови резултати приближавају структурно-формалном типу *мозаика*. Други, пак, подразумева задржавање и препознавање изворних значења и идентитета песама и у новом контексту, али и додавање гешталтног *вишка значења*, на основу кога ће значење новонастале целине бити више од збира тих изворних значења – овакве композиције могле би се означити као *прави колажи*.

Мокрањчеве руковети су, укупно узев, распоређене дуж готово читавог поменутог лествичног континуума, с тим да први наведени пол ипак нигде не достигну. Може се запазити прилично упадљива зависност места на тој лествици од хронологије настанка руковети, с тим да је приметно да постоје три тачке статистичког нагомилавања (груписања) руковети. *Прва руковет* је најближа наведеном првом, *мозаичном* полу, а у домену доминантног утицаја његових одлика налазе се и *Трећа* и *Пета руковет*, *Приморски напјеви*, као и, на самој граници, донекле нарушавајући ову законитост редоследности, *Друга руковет*. Од *Шесте* до, укључиво, *Десете руковети* примећује се да композитор оквирним песмама даје већи степен заокружености, а да се само унутрашњи делови композиције препуштају, у мањој или већој мери, значењски нецеловитим текстовима (текстовима са релативно великом *смисаоном валенцом*). Најзад, од *Једанаесте руковети* приметан је тренд конструисања руковети искључиво од значењски (гешталтно) заокружених песама.

У наредном приказу резултатâ примене гешталтног аналитичког метода на текстове песама Мокрањчевих руковети детаљније ће бити приказани само они који се односе на најкарактеристичније репрезенте наведених група, док ће се код осталих руковети указати само на одређене специфичности и даће се процена заокружености и врсте *гешталтне форме* целине сваке од њих.

V.1.1.3. Практична примена гешталтног аналитичког метода на текстове Мокрањчевих руковети

V.1.1.3.1. Руковети у којима доминирају значењски нецеловити (незаокружени) текстови

► *Прва руковет*

Анализа текста *Прве руковети* пружа добре могућности за приказ и додатна објашњења већине различитих аспеката анализе текста дефинисане гешталтним теоријско-методолошким моделом – не само оних специфичних за ову групу (врсту) – па ће њена анализа бити дата и са мноштвом детаља, за које ће се у наредним анализама сматрати да су разумљиви, у најмању руку по аналогiji.

У овој руковети доминирају кратки текстови, са изразито великим *смисаоним валенцама* – само један од њих (*Протужила пембе Ајша*) може се сматрати гешталтно заокруженим, премда и његова *смисаона валенца*, чини се, није нула, тј. и он даје разумну могућност и очекивање наставка и потпуног заокружења. Оваква структура материјала померила је тежиште аналитичког дискурса са анализе појединачних песама на проблеме њиховог спајања и уцеловљења.

Прва песма, *Бојо ми, Бојо*, заступљена је само једном својом строфом:

Бојо ми, Бојо, драга душо моја,
у киту те китим, за фесом те носим,
дођи драга, седи драга, хај, хај, хај,
дођи, драга, до мене.

До нас није дошао остатак текста ове песме, па се не зна ништа о њеном потпуном изворном значењу и евентуалном ширем контексту њеног настанка и усмерења, који би допринео њеном потпунијем разумевању. Као презентна целина, она се релативно брзо и лако „реконституише“ из почетних пропозиционалних целина нижег ранга у јединствену гешталтно релевантну целину строфе – у нешто новији, „историјски“ (данас већ добрим делом застарели) вид архетипског („праисторијског“) *љубавног удварања и дозивања*.

Укажимо, примера ради, на детаљнију структуру тог процеса, који овде обухвата неколико нивоа *рекôдовања*, односно *чанковања*.

Речи или, повремено, сложеније звучно-артикулационе *смисаоне јединице*, чине базични слој *кôдовања* у пропозиционалном *кôду* (модусу), чија је гешталтна

релевантност различита и углавном условна, а асоцијативна *валенца* непредвиљиво велика. Стварањем полустихова, као пропозиционално кôдованих *смисаоних јединица* првог вишег ранга, конституишу се први (овде) гешталтно релевантни *чанкови*, јер из њиховог пропозиционално кôдованог значења настају, као последица, прве *психолошке тензије*. У првој половини строфе (прва два стиха) ове *смисаоне јединице* носе набрајања понешто хиперболисаних сликовитих метафора, из којих се већ недвосмислено оформљују елементи позитивне љубавне емоције, но значајно недоречене, односно нејасне врсте. Не знамо, наиме, ништа о ономе ко говори (сем да то чини директно, што овом тексту даје изванредан отворени драмски потенцијал), ни о ономе коме је удварање упућено (сем то како га субјекат приповедања, *наративна инстанца*, доживљава или бар каже да га доживљава), ни који је крајњи циљ и домет, тиме и пуни смисао љубави која је овде тек почела да се појављује. Тај недостајући а могући (вероватни) контекст јесте оно што чини *смисаону валенцу* ових целина, тј. потенцијал могућег и очекиваног развоја почетних конституисаних непотпуних смислова (значења). Почетни динамички ниво, који се практично у целини одржава у овом, првом делу строфе, може се проценити као релативно висок: љубав (ма како сложена и још увек недовољно објашњена) јесте једна од примарних емоција, а њен нагли почетак, као у овом случају, наравно, никако није очекиван у стандардном животном окружењу.

Друга половина строфе не води ка заокруживању значења прве, већ само шири њену нараторску структуру (ни у чему се не супротстављајући оној почетној), а њеном основном динамичком нивоу додаје динамички импулс што га носи евоцирање спољашње динамике просторног кретања, као и онај који носи додатно одлагање очекиваног разрешења. Укупан овде опсервиран динамички ниво на тај начин расте у одређеној мери, али, чини се, релативно малој.

Укупно узев, ни пропозиционално ни гешталтно кôдована прва (и једина) строфа прве песме *Прве руковети* није (ипак) затворена структура, односно форма и допушта, штавише тражи допуну како би заокружила своје значење – првенствено на неком правцу из спектра постављеног њеном описаном *валенцом*: оних који воде ка недостајућим тумачењима најављене љубави. У таквим условима, гешталтно центрирање је нестабилно,

оно само прати текстуални ток, па је боље привремено га не узимати у обзир, до стабилизације гешталтне форме.

Друга песма, *Јарко сунце одскочило*, представљена је такође само једном строфом:

Јарко сунце одскочило,
селе, жетва је,
хај, хај, хај,
устај, не спавај!

Наратолошки посматрано, њен садржај се може без нарочитих проблема повезати са оним из прве песме, као један од његових могућих, релативно логичних и очекиваних наставака. Он раније успостављеној траси приповедања и значења из прве песме додаје првенствено специфична климатолошко-календарска и радно-обичајна прецизирања, не мењајући *приповедну инстанцу*, ни вероватни субјекат коме се обраћа (граматички објекат) и општи афективно-емотивни тонус, чак задржава приближно исти приповедно-изражајни стил (карактеристично је коришћење истог, афективно локално истакнутог потицајног узвика *Хај!* у оба повезана поетска торзоа). Из наведеног би се могао извући закључак да она, у првој песми успостављена динамичност (у гешталтном „прекџду“ и смислу), у другој песми не мења битно свој интензитет и смер. Ипак, пажљивија анализа открива скривене назнаке неочекиваности, односно проблема који производи напетост: усред летњег, још и жетвеног дана, у сугерисаном сеоском амбијенту („жетва је!“, а не жање се у граду, нити се грађана то нарочито тиче), особа која је објекат исказане љубави и које би требало да се то тиче – спава! На основу тога, може се проценити да од половине друге песме тензија расте. Тај раст, за сада, у доминирајућем позитивном афективно-емотивном контексту, без рационалног објашњења које би га преокренуло, схвата се вероватно тек као мали заплет у његовој унутрашњости.

Текстуална целина настала удруживањем прве и друге песме, према свему претходном, не заокружује се, ни на наратолошком (превасходно пропозиционалном), ни на динамичком (прекџдованом гешталтном) нивоу. Њена асоцијативна *валенца*, штавише, постаје чак већа него што је била по завршетку прве песме, јер сада обухвата и очекиване наставке који воде ка тумачењу и разрешењу проблема наговештеног средином друге песме.

Реприза текста прве песме у трећем ставу *Прве руковети* наратолошки је редувантна, али је на овде истраживаном гешталтном плану релативно значајна. Као део

већ започете приповести, ово враћање на почетак нема рационално упориште, чак и ако се потражи неки скривени смисао: пре но што је довршена прва озбиљнија смисаона форма, понављање једног њеног дела не може имати вредност подсећања (реминисценције), а, у овде датом контексту, не разрешава ни једну од насталих дилема и вишесмислености. Са гешталтне тачке гледишта, пак, ова текстуална реприза има ипак нешто другачије структурно-функционално место: она с једне стране, одлаже разрешење насталих напетости, јер их враћа на почетне вредности и фазе развоја, а, с друге стране, понављањем нечега што ипак има неку динамичку вредност, у условима незатворености и неразрешености проблема, повећава достигнуту тензију – у томе се ослања на један од основних психолошких закона.

Трећа песма, *Што ти је, Стано мори*, могла би се сматрати кораком ка заостравању тек наслућеног проблема, с обзиром на то да се у њеном тексту његово постојање потенцира (мада још увек индиректно):

Што ти је, Стано мори,
што ти је, Стано,
еј, достум Станчице, млада, зелена?!

Наведено тумачење сукобљава се, међутим, са проблемом номиналне промене *нараторолошког објекта*: женска особа којој се *приповедна инстанца* обраћа у овој песми зове се Стана – у претходном текстуалном току, подсетимо, све време је била Боја, или се бар тако могло протумачити (на основу неодређености имена у другој песми).

На овом месту постају видљиве разлике између нараторолошког тумачења, које иде из пропозиционалног језичког кода, и гешталтног, који објекте посматра у аналогном коду.

Прво од њих, нараторолошко, није у стању да прескочи насталу препреку, јер се текст ове песме не може протумачити ни као уметнут – за то се не може наћи ни једно контекстуално оправдање, поготово у условима практично тек започетог фабулирања – нити се промена имена може објаснити на други прихватљив начин у пропозиционалном коду. Другим речима: под нараторолошким светлом, тек успостављена приповест се прекида и почиње нека нова – тематски сродна, али формално различита.

Гешталтни приступ, који свој тип *фокализације* остварује овде преко специфичног издвајања *фигуре* из *основе*, потиснуће присутну разлику у именима, као небитну, у други

план, а концентрисаће се на суштинско значење садржаја. Име женске особе, коју је дотадашње фабулирање колажног текстуалног тока истакло као *нараторолошки објекат*, није од суштинског значења за разумевање суштинског садржаја те фабуле и повлачи се стога у позадину, где му се оставља карактер и домет утицаја својеврсног *значењског шума*.

Има ли стварног психофизиолошког утемељења за признавање наведеног гешталтног тумачења? По свему судећи има, а оно се заснива на разлици која настаје при доживљавању и разумевању текста у току његовог директног процесуалног деловања, у прозору активне пажње радне меморије, и на крају, по његовом завршетку, у дуготрајној меморији. Ова разлика, пак, јесте стварна разлика између два идентитета темпоралног (уметничког) дела: оног о коме судимо у току процеса његовог настајања, на основу неуцеловљених информација и њихових одраза у нашем уму, и оног које се конституише на крају тог процеса, као целовита његова визуелно-спацијална представна *форма/смиао*, у којој се мора рачунати и са карактеристикама памћења, а оне су сасвим гешталтне. Укратко: пропозиционалност нараторолошке *фокализације* доминира у току процеса, гешталтни аналогни код преузима ту *фокализацију* на крају тог процеса.

Додамо ли свему утицај претпостављеног психолошког пристанка слушаоца да учествује у колажној игри стварања целине форме и значења из независно насталих и већ делимично оформљених/осмислених потцелина (песама), за који (пристанак) се може, искуствено, потврдити да има гешталтне или бар гешталту сличне, аналогно кодиране одлике – улазак треће песме у текстуалну структуру *Прве руковети* се може протумачити као наставак започете приче. Притом ова песма уноси у успостављени наративни ток наглашенији драмски елемент: женска особа, која је, према свему претходном, континуирано присутни, исти *нараторолошки објекат*, има неки проблем, са којим је она у својеврсном драмском сукобу – за сада латентном. Из тога произлази одговарајућа психолошка тензија, која се може проценити као већ „опипљиво“ већа од оне дотадашње.

Гешталтна заокруженост целине није још увек на видику, штавише, улазак поменутог нејасног проблема у причу помера дотадашњи опажајни центар (тежиште) са *љубавног удварања и дозивања* (у коме он и није био још потпуно „укотвљен“) на управо искрсли безимени проблем – како је раније речено, хијерархија наше пажње и емоција у

приближно једнаким условима (побудним, *ераузалним*) даје увек више место негативним садржајима, као потенцијално важнијим за опстанак. Текстурална *смисаона валенца* је, последично, чак повећана, премда, чини се, унутар нешто ужег спектра могућих разрешења и затварања.

Четврта песма (пети став) *Прве руковети, Каравиље, лане мој*, прва је у досадашњем току која доноси више од једне своје строфе (три различите, с тим да се текст прве понавља на крају):

Каравиље, лане мој, кара ли те мајка,
хај, хај, лане мој, кара ли те мајка?

Нит ме кара, лане мој, нит ме разговара,
хај, хај, лане мој, нит ме разговара.

Већ ме шаље, лане мој, на Дунав на воду,
хај, хај, лане мој, на Дунав на воду.

Каравиље, лане мој, кара ли те мајка,
хај, хај, лане мој, кара ли те мајка?

Повећани број строфа давао је, начелно узев, сразмерно већу могућност да се унесени изворни аутономни садржај колико-толико заокружи. Показује се, међутим, да та очекивања овде нису испуњена. На нараторолошком плану ова песма представља логичан наставак свега претходног, с тим да у долази до две релативно значајне промене: прво, дотадашња монолошка структура приповедања прелази у дијалошку, у којој дотадашњи *нараторолошки објекат* постаје видљиви непосредни актер радње; друго, сазнајемо да постоји нови *функционални актер* у радњи, за сада невидљиви – мајка. Овај наставак, међутим, не доноси битан приповедно-драмски напредак – уместо очекиваног разјашњења природе и евентуалног разрешења проблема који је у претходном току дошао у центар пажње, он се само још више наглашава и донекле замагљује. Понављање текста прве строфе, у којој се само указује на постојање проблема, и овде је нараторолошки редувантно – оно се у овде актуелном контексту може сматрати релевантним само као начин истицања несумњивости постојања актуелног проблема.

Са гешталне тачке гледишта, све оно што се догађа у овој песми доприноси појачавању већ достигнуте напетости, али опет релативно мало. На нивоу целине текста, неиспуњење очекивања појачава тензију, чему додатно доприноси и наведена унутрашња

динамизација начина излагања садржаја – прелазак на монолошког приповедања прве (још увек неидентификоване) приповедне инстанце на њен дијалог са дотадашњим нараторолошким објектом. Сада већ евидентна растућа *динамичка форма* има релативно мали „угао пораста“, тај визуелни израз својеврсног *коефицијента динамичког прираста*, те је као таква још јако далеко од граница начелно могућег динамичког максимума. Због тога, закон *доброг настављања* још увек нема довољно јак потицај да би почео да делује, па се, укупно узев, гешталтни статус целокупног досадашњег текста анализираних руковети може сматрати и даље отвореним, односно нејасним.

Песма која следи, *Играли се врани коњи*, садржи само један, наведени насловни стих. Како је ова песма једна од малобројних из *Прве руковети* која се сачувала до данас и у неколико варијаната изворног вида, поређење са тим изворним садржајем указује на намерно издвајање наведеног смисаоно потпуно отвореног и валентно неодређеног стиха из изворног релативно јасног контекста. Овај стих, чији се садржај дат у *Првој руковети*, може тумачити на велики број начина, од пуке слике до врло слојевите и вишезначне симболике, не показује никакву директно схватљиву везу са претходним текстом ове руковети и може се сматрати фактором изненађења или, алтернативно, додатног замагљивања смисла проблема. Његов нараторолошки смисао није јасан (но не може се одредити аутоматски као редувантан), док ће у *прекљованом*, гешталтном току, на основу тензије коју изазива наведени поремећај у *природном* развоју догађања и промена *приповедне инстанце* (приповедач је овде, по свему судећи, *екстерни*), изазвати у кривуљи *динамичке форме* нагао скок навише. Овај скок, међутим, неће означити нужно и нужно одржавање достигнутог степена напетости – текст ове песме је прекратак и превише смисаоно неодређен да би могао да стабилизује поменути „скок изненађења“ у релативно дуготрајнију емотивну тенденцију или чак потпуну реализацију. Све ће зависити од наставка приче, а веома проширена *валенца* његових могућности не даје овде никакав наговештај какво је њено највероватније усмерење.

Занимљиво и начелно важно питање (које, међутим, није у ужем видокругу овог рада) јесте како овакве нејасне ситуације разрешава слушалац коме је позната целина песме из које је преузет овај један једини, смисаоно неодређени стих.

Најпотпунија верзија изворног текста до које је било могуће доћи (забележена у Босни 1888. године!) спевана је највероватније поводом неког трагичног догађаја:

Играли се врани коњи
крај Мораве на обали.
Међу собом говорили:

"Дај нам, боже, путовати
а Мораве не бродити*:
Морава је страшна вода –
синоћ момка однијела
а јутрос га изнијела!

[cf. <https://www.youtube.com/watch?v=rnHp5CJc5rQ>]

За слушаоца који зна ту варијанту, навођење само првог стиха песме асоцираће на трагику њеног целовитог садржаја. Последично, нејасни проблем, који се профилисао као централни у удруженим текстовима претходних песама *Прве руковети*, добиће ауру трагичког смисла и, чак, могућу најаву трагичног расплета – ма шта се испоставило да тај проблем јесте. Из гешталтне позиције, тензиони скок навише, настао из мање-више формалних наратолошких (пропозиционих) разлога, добија дубинско про-емотивно утемељење, које га чак води ка гешталтном (што би овде значило: емотивном) формално-смисаоном затварању – скупило би се, чини се, довољно елемената да се емоција у настајању препозна као трагичка *туга*.

Поменутом скоку напетости, који је изазвала појава торзоа песме *Играли се врани коњи*, композитор је у *Првој руковети*, чини се, дао метафорично значење својеврсног литургијског *Вонмен! (Пазимо!)*, којим се најављују посебно важни говори, односно делови текста. Наиме, текстови двеју наредних песама уносе у дотадашњи релативно мирни ток текстуалног развоја значајне скокове и разјашњења.

Песма *Рече чича да ме жени* сажето дефинише основни проблем који носи њен садржај: осујећена женидба младића који је, чини се, тој женидби био склон.

Рече чича да ме жени, ду-ду-ре-ду,
рече чича да ме жени, ду-ду-ре-ду, ре-ду, ду-ду-ду-ду.

Синоћ рече, јутрос неће, ду-ду-ре-ду,
синоћ рече, јутрос неће, ду-ду-ре-ду, ре-ду, ду-ду-ду-ду.

Из презентног контекста не може се са сигурношћу утврдити ко је *приповедна инстанца*, која сад поново заузима позицију *приповедача везаног за лик* – да ли је то исти онај до сада неидентификовани а емотивно инволвирани приповедач из целине текстова песама које претходе петој песми (*Играли се врани коњи*) или је у питању нови лик? У овом другом случају, наратолошка структура показује озбиљан прекид. Гешталтна природа нашег општег психолошко-менталног устројства, коју постулирају гешталтисти, залаже се за континуитет. Он се овде може успоставити преко одговарајућих прецизирања значења претходне песме која иду у прилог том континуитету а која постоје: врани коњи чекају упрезање у *свадбену кочију* (у српском моравском контексту томе би одговарале *свадбене чезе*), или тако нешто. У том случају, тензије изазване неочекиваностима у садржајном току нешто су мање него у оном који уводи нове актере.

Кад је реч о *смисаоној валенци* коју збирни текст руковети има после ове песме, може се закључити да се она нагло смањила и усмерила ка могућим објашњењима неочекиваног преокрета у логици што га намеће овде презентовани кратки текст песме *Рече чича да ме жени* заједно са целокупним дотадашњим током збивања у тексту *Прве руковети*.

Песма *Рече чича да ме жени* припада раније поменутом малом скупу песама које су у својим изворним видовима и другим обрадама сачуване од Мокрањчевог времена до данас, а како је њен текст код Мокрањца дат у екстремно кратком виду и обухвата само прва два мелостиха, занимљиве резултате даје разматрање овде претпостављене *смисаоне валенце* са стварним развојем догађаја у потпуној верзији песме. Ми ћемо овде навести песму у целини у верзији (најпотпунијој нађеној) која је коришћена у *Сватовским шаљивкама* Радомира Петровића (изостављени су фолклорни рефрени, јер није сигурно који су оригинални, а које је композитор слободно додао):

Рече чича да ме жени,
чича 'оће, стрина неће.
Ја се одо' сам женити,
На злу коњу, на магарцу,
на злу седлу, на самару,
на злој узди, на улару,
у злу руху, у кожуху,
у злој капи, у шубари.
Опа, цупа, тупа лупа!
Прођо' село, разби' чело,
прођо' друго, разби' уво,
прођо' треће, разби' плеће,
у четвртом коло игра,
и у колу млада мома,
аршин дуга, два широка!
Ја запреси' младу мому,
па поведо' своје двору,
кад узбрдо, смори' вола,
кад низбрдо, сломи' кола,
смори' дору док доведох,
док доведох своје двору.

У оваквом, потпуном виду, песма је шаљивог карактера и развија се у правцима који се не могу сматрати *природнима* у значењу које је том термину дато у контексту актуелних истраживања у овом раду. Штавише, и овде и у свим другим верзијама исте песме (које се каткад значајно разликују у набрајању необичних догађаја који су пратили путешствије младожење који је одлучио да проблем отказане женидбе реши сам), догађаји су управо намерно и наглашено „неприродни“, како то и захтева основни шаљиви карактер ове песме²¹³. То указује, начелно, на нужност проширења броја критеријума који се морају узети у обзир при процени утицаја *семантичке форме* текстова на њен гешталтни статус.

²¹³ Она припада роду тзв. *зумбалица*, шаљивих песама, чији се текст углавном импровизује по стандардном метроритмичком и прозодијском моделу, уз једноставну остинатну пратњу на текст *Зумба!*, а са инспирацијом у стварним догађајима – као нека врста певаног шаљивог сеоског добошара или каснијих градских веселовечерњих *вராбаца*.

Осујеђеност, односно *кочење тенденција*, који су препознати као узроци настанка психолошких тензија чак и на сасвим формалном плану, у овој песми добијају свој дубљи и афективно-емотивно тежи израз, јер су везани за разумљиву и очекивану емпатичну психолошку реакцију. Последично, скок тензије који је био настао у претходној песми из претежно формалних разлога, сада добија двоструко психолошко оправдање, те ће се поменути претходним скоком навише достигнути ниво напетости у овој песми у најмању руку одржати, а вероватно и повећати и на том нивоу и стабилизovati.

Седма песма *Прве руковети, Протужила пембе Ајша*, у датом наратолошко-колажном контексту, презентује нам исти проблем као шеста, но сагледан са друге стране, девојчине.

Протужила пембе Ајша:
"Дертлија сам него паша.

Како нећу дертли бити,
кад ме силна туга мори:

што ја волим не даду ми,
а што нећу намећу ми."

Њено прецизирање разлога за овакво кретање радње (несклоност породице,²¹⁴ која има друге планове) коначно доноси некакво објашњење досадашњих нејасноћа, што донекле спушта онај део психолошко-доживљајних тензија који је везан за *природност* процеса описаних у текстовима. Тиме се релативно нагло смањује *смисаона валенца* здруженог текста – она се сада усмерава првенствено на информације о разрешењу насталог конфликта, који је управо кулминирао у шестој и седмој песми (седмом и осмом ставу).

Осма песма, *Имала мајка*, има у *Првој руковети* само две строфе:

Имала мајка, јадо,
две девојке, ладо.
Ибар вода, лане мој, лане мој,
носи лудо малено.

²¹⁴ Њена се архаична патријархалност мора подразумевати или додатним тумачењима учитати, како би суштина текста била схваћена. Разговори са студентима Факултета музичке уметности у Београду на ову тему, као и на многе сродне теме из садржаја Мокрањчевих руковети које се морају сагледати у светлу некада важећих друштвених услова, показују да се ове значењско-вредносне транспозиције више не могу априорно подразумевати – младе генерације их више немају у својим видокрузима. Организатори данашњих презентација руковети морају зато много више поради не само на преводима језичких архаизама, већ и на додатним објашњењима контекстова у којима треба читати и тумачити текстове руковети.

Обадве се, јадо,
разболеле, ладо.
Ибар вода, лане мој, лане мој,
носи лудо малено.

Изворни текст ове народне песме је овде евидентно значајно скраћен, јер се из датог дела не може реконструисати ни његова изворна тема, а камоли детаљи приче. Истовремено, његова значењска структура у овако скраћеној верзији не омогућава ни јасну процену његовог доприноса већ успостављеној причи у руковети.

Бирајући да управо на ово место постави песму у којој је *приповедна инстанца* пребачена на *екстерног приповедача* и која приповедањем у прошлом времену и наративним језиком и стилем бајки или скаски времена давних прави упадљиви временски отклон у односу на дотадашњи текст *Прве руковети*, Мокрањац као да жели да заокружи причу ове руковети и затвори метафоричну књигу из које смо је читали. Проблем је, међутим, у томе што текст који то треба да учини показује, како је већ истакнуто, изразиту недовршеност и неодређеност својих могућих тумачења – и сам за себе, и у контексту целине текста руковети. Његова тек започета и прекинута прича, о двома девојкама које су се разболеле, праћена је сталним рефреном, који говори о трагичном крају неког једног „лудог маленог“. Говори ли то рефрен, антиципативно, о девојкама из својих почетних строфа (што би био логичан, „природан“ закључак) или о некој новој, трећој особи? Ако је једна девојка страдала, шта је било са другом, односно зашто је уопште започињана прича са два актера ако ће се испратити судбина само једног од њих – то, у најмању руку, није одлика добро конципиране фабуле?! Како то повезати са дотадашњим током приче руковети, у коме су актери једна девојка и један момак? Каква је, на крају, *смисаона валенца* оваквог текста, односно његова отвореност и усмереност према могућим наставцима приповедања?

Наведене немале наратолошке тешкоће не изгледају тако озбиљне и тешко решиве у гешталтном читању истог текста, по већ успостављеним критеријумима. Психолошким (опажајним представним) центрирањем на недвосмислену озбиљност и вероватну трагику ових непотпуно приказаних збивања, *гешталтно поље* пребацује све што се са овако добијеном емотивно-афективном *фигуром* не слаже у детаљима (а што не може да угрози речени основни смисао *фигуре*) у подручје *гешталтне основе (позадине)*. Његово се

дејство тиме битно умањује већ у прозору актуелне пажње, а у дуготрајном меморијском запису брзо и губи, сем евентуалног трага у значењу небитног информацијског шума.

Описано гешталтно тумачење смисла песме *Имала баба* дозвољава да се она разуме не само као трагични завршетак једне старе љубавне приче – о неоствareној жељи двоје младих да се узму, због препрека које је томе поставило традиционално патријархално друштво – већ и да ова песма преузме функцију завршног расплета (исхода, *драмске катастрофе*, који има и одлике аристотеловског *трагичног патоса* [cf. Kralj, 1966: 99]) и разрешења основног сукоба у драмској структури текста руковети, утканој у наративни текст. У *динамичкој форми* текста руковети, ово је место где тензиона кривуља почиње да се спушта – за сада полако.

Наратолошки гледано, текстови поновљених песама уграђених у завршни део *Прве руковети* – кратка, полустиховна реминисценција на почетну песму:

Бојо ми, Бојо!

и нова строфа песме *Што ти је, Стано мори*:

Наслони главу, Стано,
на мене, Стано,
еј, достум Станчице, млада, зелена?!

– доста се тешко повезују у кохерентну целину са претходним текстом руковети. Непосредност надовезивања два текста у којима *наратолошки објекти* носе различита имена (Боја и Стана) и овде отежава њихово логично повезивање у текст који би се односио на једну личност, а не види се ни начин на који би ти текстови били некакви *природно* функционални уметнути текстови. Гешталтни приступ носи са собом право на (феноменолошку) *редукцију*, на основу које ће поменута два кратка текста добити афективно-емотивно релевантно место у гешталтној структури текста ове руковети. Први од њих ће добити вредност потврде да је у целој причи управо Боја са њеног почетка централна личност збивања о којима је реч (чиме се, додуше, маргинализује улога свих других, укључујући и готово свеприсутног *приповедача везаног за лик* са друге стране). Други ће бити могуће разумети, контекстуално, као драмски расплет: *љубавно дозивање* ће добити карактер *позива на утеху*.

Текст завршне песме, *Имала баба једно момиче*:

Имала баба једно момиче,
имала баба једно момиче.
Дај ми га, бабо, дај, дај, дај, дај.

дај ми га, бабо, дај, дај, дај, дај ми га, бабо, дај!

Еј, да га китим и да га љубим!
Еј, да га китим и да га љубим!
Да му купим свилен фустан, срмали јелече,
да му купим свилен фустан, срмали јелече!

Дај ми га, бабичко, дај ми га, бабо, дај,
дај ми га, бабо, дај,
дај ми га, бабо, дај ми га, бабо, дај
дај ми га, бабо, дај, дај, дај!

може се уклопити у дотадашњу причу руковети као прича о ономе што је било „после“, као њен епилог, изнесен опет посредством *екстерног приповедача* и бајковитог стила приповедања. Његово гешталтно читање може га повезати са почетком свих збивања и дати драмском току својеврсни кружни карактер – то би се могло протумачити и као релативно наглашено симетрично заокружење лука његове укупне *динамичке форме*.

Према свему претходном, наратолошким приступом анализи укупног текста Мокрањчеве *Прве руковети*, у пропозиционалном кôду, може се утврдити извесна правилност у организацији овог текста, сродна класичној драмској. Остали су, међутим, нерешени и, чини се, нерешиви проблеми повезивања елемената овог текстуалног колажа у континуирани приповедни ток, првенствено они који су простицали из разлика у њиховој изворној садржинско-формалној усмерености а коју су у извесном степену задржали и овде: проблеми различитих имена која се у новом контексту односе на истог актера, делимично неусклађених просторно-временских координата догађаја који претендују на просторно-временски континуитет, вишесмислености значења која у новоизграђеној целини немају исту *валенцу* разрешења као у изворној, као и смисла и драмске функције појединих текстова који се по наратолошким критеријумима не уклапају у постављени (започети) наратолошки оквир.

Гешталтни аналитички метод је био та специфична аналитичка чаробна формула која је омогућила препознавање форме и смисла колажног текста Мокрањчеве *Прве руковети* као класичне драме (чак трагедије), на чије је обресе наратологија само опрезно указивала, борећи се са поменутиим проблемима уцеловљења у пропозиционалном говорном коду. Гешталтно читање не само да је детектовало драмске силе и њихово кретање у суриоовском *шаховском пољу* (дефакто. гешталтном), већ је заслужно, још више

и важније, за саму могућност састављања *фабуле* овог колажног текста из генерички независних делова текстова различитих песама (који су, подсетимо, у нову целину ушли неочишћени од трагова свог независног, аутономног смисла и дејства).

Дубински или бар дубље од површинског, облик текста *Прве руковети* може се тако тумачити као класична драмска форма. Драмски сукоб, који овом тексту даје обележја драме, скривеног је значења до самог кулминационог момента, с тим да се до тада, у његовој експозицији, тј. у првих пет ставова (четири песме) ове композиције, само најављује симптоматски, као већ описано *кочење тенденција природног* логичног тока [cf. Val, 2000: 12-16]. Штавише, како у првој песми чак нема ни назнаке било каквог сукоба, а у другој је он прекривен другим значењима текста, ови делови се могу функционално означити и као својеврсни *пролози* или *интродукције*. С друге стране, тренутак откривања стварног карактера сукоба – тежње двоје младих да се узму (*драмска игра*) против друкчијих планова и отпора њихових (патријархалних) породица (*драмска противигра*), дат у песмама *Рече чича да ме жени* и *Протужила нембе Ајша* – поклапа се, садржински-функционално, са *перипетијом* (главним преокретом) у овој драми, јер овде већ сазнајемо исход сукоба.²¹⁵ Последично: смисаоно тајанствени, вишезначни текстуални торзо *Играли се врани коњи* добија, накнадно, улогу *врхунца* (*кулминације*) драме уграђене у текст *Прве руковети* – тренутка у коме „сукоб између игре и антагонистичке игре /доводи/ до прелома међу противницима“ [cf. Kralj, 1966: 71/79]. Како је већ истакнуто, песма *Имала мајка* преузима улогу носиоца *трагичког патоса* и почетка *расплета*, док даљи ток ове руковети расподељује функције завршетка расплета и, евентуално (зависно од читања скривених значења последње песме) *епилога*.

Динамичка форма збирног текста *Прве руковети* прати у извесној мери припадајући аристотеловски, обрнуто аеродинамични лук добро пројектоване драме (трагедије), али у распореду интензитета (опажајних, односно тензионих тежина) показује значајна одступања од тог идеала. Експозициони део се развија динамички изузетно споро, поготово кад се узме у обзир да је цео ток ове драме смештен у врло ограничене оквире једног недугог низа колажно састављених кратких делова лирских песама. Он је притом и релативно слабог психолошко-тензионог интензитета, може се чак рећи да је

²¹⁵ Текст овде датих двеју строфа песме *Рече чича да ме жени* може се узети као најкраћи могући приказ суштине садржаја ове колажно монтиране драме.

једва приметан. *Кулминација* је зато неприпремљена, нагла, кратка, а к томе, због контекстуалних значењских нејасноћа, још и несигурне динамичке вредности. Кривуља *динамичке форме* на овом месту због свега тога више личи на моменат прекида дотадашњег континуитета, него на прави динамички врхунац, односно преломну тачку одговарајуће лучне графичке представне фигуре. Завршни део овог графика углавном је у сагласности са оним који се у теорији класичне драме (трагедије) сматра добрим, с тим да се и овде појављује место потенцијалног прекида, због нејасног значења и тиме непрецизно одредиве динамичке вредности перипетије (*Имала мајка*).

Графички приказ који следи дат је на бази веома грубих апроксимација релативних вредности тензија текстова, у ритму строфа песама²¹⁶ (црна линија, која математички изражава укупни тренд дата је као *Polynomial 2*).²¹⁷

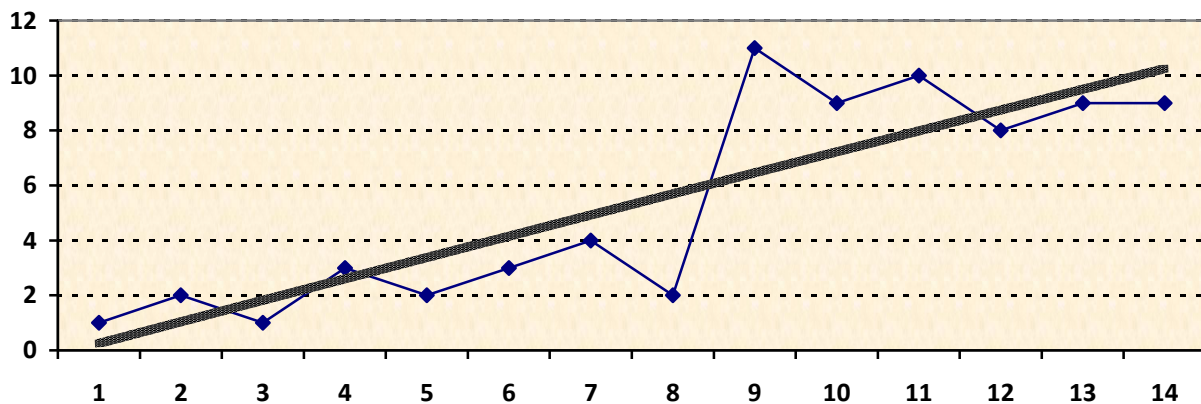


График 1.

Добијена трендовска линија се разликује од оне, већ истакнуте, која је конституисана интуитивно, а на основу праћења кретања процењених нивоа динамичности издвојених *смисаоних целина аналогно прекованог* текста. Ова разлика је

²¹⁶ Овај аналитички ниво је, начелно узев, испод оног који је као највиши овде испитан и приказан, али је изабран као ниво на коме је упоредивост одговарајућих форми текста и музике најпотпунија и, макар као илустрација, најјаснија. Где је било могуће, с обзиром на ограничења у техници и знању аутора везана за компјутерске програме, дати су упоредо и подаци о ономе што се дешава на вишим нивоима, све до оног циљног, највишег, у коме би требало да лежи одговарајући смисао.

²¹⁷ О њеним карактеристикама и квалитетима који је препоручују за употребу у овом раду биће више речи касније.

управо разлика између вероватног *графика опажајне динамичке форме*, који исказује приказ кретања у затвореном, коначном делу, и математичко-статистичког *трендовског графика*, који на основу датих података процењује трајни тренд, који укључује и аналогне *екстраполације* у начелно неограниченом простору одговарајућег кретања. Коришћење овог другог зато треба схватити као нужно зло“ (које прави проблеме но без кога би, у општем случају, све било знатно теже и још мање прецизно) и као неку врсту граничне вредности. Задатак интуиције аналитичара, као овде важне креативне силе, мора бити зато да нађе неку врсту највероватније *средње мере* између наведена два резултата, као резултата са којим се најбезбедније може даље радити при коришћењу тих резултата.

► *Трећа руковет*

И у овој руковети доминирају песме кратких и смисаоно незаокружених текстова (од укупно осам различитих песама, шест је таквих), које своју гешталтну релевантност базирају првенствено на примени раније истакнутог афективно-емотивног критеријума. Две дуже песме, *Текла вода Текелија* и *Аој, Нено, лепа ти си*, дате су као наративно незаокружени, но гешталтно ипак целовити текстови. Композиционим играма са њиховим разбијањем на делове (којим се не улази у структуре њихових стихова, односно строфа) и комбиновањем са деловима (строфама) друге песме (у случају првонаведене песме) или краћим низом нових песама (код другонаведене), није битно поремећено њихово перципирање као целина. На основу тога су, уз примену основних гешталтних принципа *близине* и *сличности*, заузеле и опажајно доминантна места у целини руковети, као својеврсне тачке окупљања динамички најистакнутијих песама, заједно са песмама са којима су комбиноване.

У описаном контексту, прве три кратке песме остају посебна целина, која мора да се бори за свој гешталтни статус на истом нивоу са два наведена удружења песама. Да ли је она ту борбу добила, упркос врло спретном повезивању прве две песме (друга би могла да се схвати као сасвим логичан наставак прве, макар формално: „момак деву буди“ са захтевом „урани бела на воду“), зависи од тумачења могућности да се при повезивању са торзоом треће песме, *Лепо ти је јавор уродио*, прихвати, као могуће у гешталтном коду,

превођење смисаоног тока из дотадашњег дословног значења на метафорични ниво („има много лепих и стасалих момака“).

Прихватимо ли га (што би, чини се, било у духу гешталтне теорије), *смисаона валенца* почетног триптиха песама пашће на ниво између *један* и *нула*, али, чини се, у скуп могућих наставака неће тако лако ући оно што му у *Трећој руковети* следи – *гешталтна форма* тог триптиха биће успостављена, премда ће показивати слабости и тек условну затвореност. Последично, *гешталтна форма Треће руковети* биће састављена је од три (мање или више) заокружене целине (песме 1-3, 4-5, 6-8), а њено даље смисаоно *рекодовање* (*чанковање*) моћи ће да рачуна само са љубавном тематиком као заједничким елементом. Како ова није сама по себи заокружена (љубав је, подсетимо, најсложенија и најзагонетнија људска емоција и за сада се мора смисаоно – дакле: гешталтно – заокружавати додатним спецификавањем свога значења и усмерености), овако добијена гешталтна форма текста целине зависиће даље од степена заокружености емоције која се може извести из целине текстова препознате три целине.

Пажљива, детаљна анализа карактера љубавних осећања у три основне целине *Треће руковети* указује на могућност њиховог уједињења само у динамичком конвексном луку *нада* – *запитаност* (*испитивање*) – *разочарење*, с тим да нараторолошка структура целине показује несистематично премештање *наративне инстанце* на различите актере, што умањује *природност* предложеног љубавног *јединства-у-процесу*. То се, из гешталтног угла, може прочитати као *релативно слаб гешталт* – но, рекло би се, *ипак гешталт*. Реалније је, чини се, тумачење да је гешталтна форма целине текста *Треће руковети* збир *гешталта* (гешталтних форми) њене три уочене потцелине, тек условно повезан описаним релативно слабим финалним *гешталтом* њихове наведене заједничке теме. Метафоричним језиком говорећи, *Трећа руковет* ће у тој варијанти тумачења бити пре *букет* или, још тачније, *икебана*, него права слободно захваћена *руковет* – композитор је пажљиво бирао цветове из три жбуна, који се не могу међусобно мешати, али који чине ипак некакву целину чије се значење може распознати.

У алтернативној варијанти тумачења гешталтног статуса почетног триптиха песама, укупна форма целине *Треће руковети*, захваљујући процесу гешталтне редукције у завршном рекодовању (*чанковању*), биће скоро иста, с тим да ће њена *гешталтна јачина*

бити још слабија. Такав закључак сложиће са са једним давно изреченим мишљењем (чије је ауторство, нажалост, данас већ заборављено) да је *Трећа руковџет* руковџет „без почетка“.

Апроксимативни график тензија (у ритму строфа песама) био би овде заправо низ од три графика.

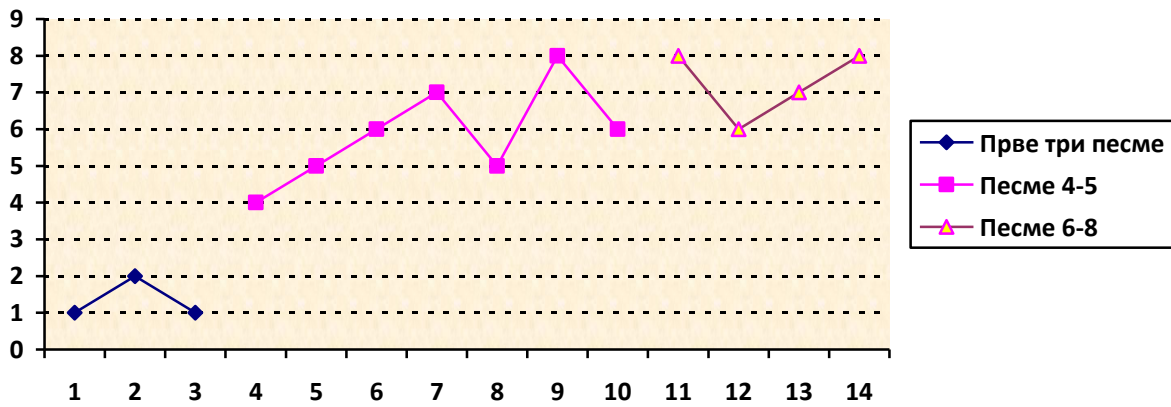


График 2.

Прихватимо ли могућност пробијања граница између три препознате смисаоне целине вишег ранга од оног *песмовног*, могао би се формирати следећи збирни график динамичке форме текста *Треће руковџети*:

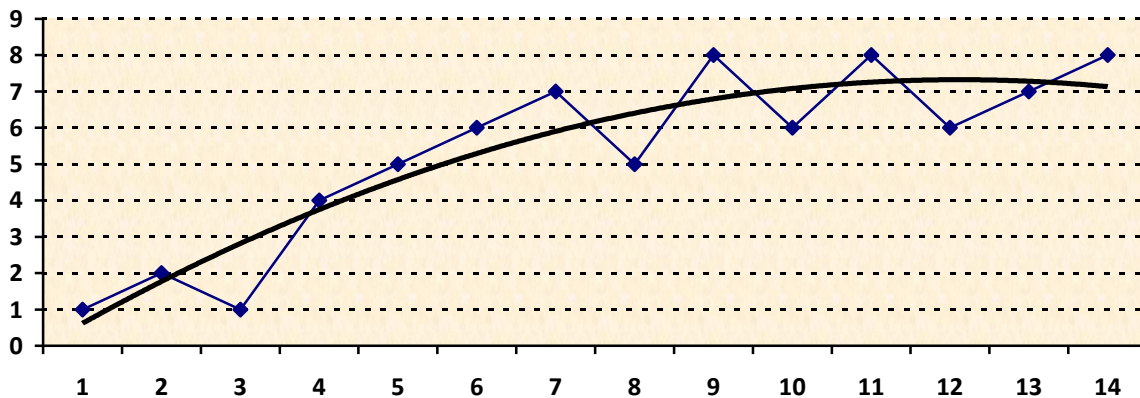


График 3.

Алтернативним (инверзним) тумачењем односа тензија унутар диптиха 4-5, добија се слична, само нешто мало више „заравњена“ трендовска линија.

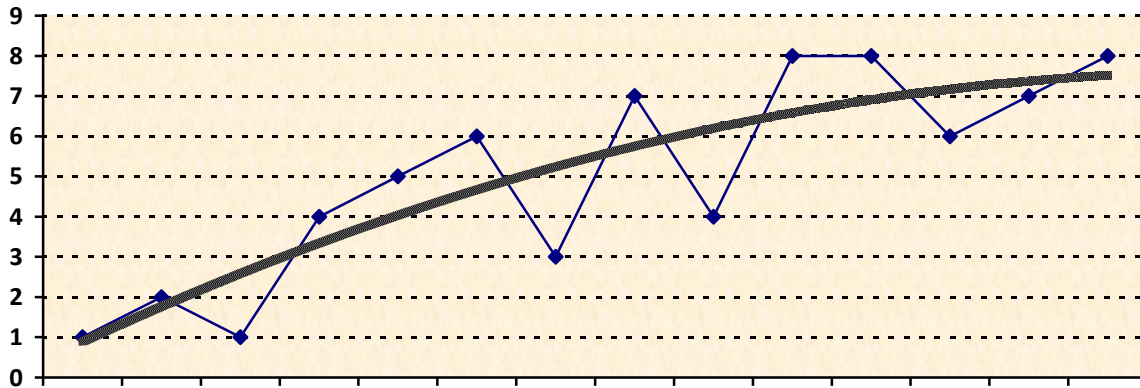


График 4.

Узме ли се у обзир већ изречена психолошко-ераузална предност коју добијају негативне емоције у односу на позитивне, први график би био ипак нешто реалнији приказ динамичке форме описаног слабог гешталтног уједињења три уочене релативно заокружене потцелине.

► *Пета руковет*

Број гешталтно заокружених и отворених песама у овој руковети приближава се уједначеном – од укупно десет различитих песама, за четири (*Повела је Јела, Леле, Стано, мори, Ој, за гором, за зеленом* и *Ајде, море, момичето*) може се већ рећи да имају јасну гешталтну форму (*гешталте*), премда је само трећа од њих са смисаоном валенцом нула, док су преостале три подложне даљем уцеловљењу, али у јасно постављеном правцу.

Примена гешталтног аналитичког метода истиче у први план *конвексни динамички* лук централног дела ове руковети (од песме *Коња седлаш, куд се спремаш* до, укључиво, *Ој за гором, за зеленом*), који обухвата дубинска значења једне драматичне псеудоисторијске приче: о припремама за пут, растанку драгих, одласку у рат, у коме нека девојка бива заробљена, а потом, по основу неког необјашњеног хира судбине,

поново нађена, од стране правог момка и одведена, као у бајци, „у његове беле дворе“ како би му“ била љуба“.

Упадљива је наративна недоследност и неуцеловљеност овог текста, у којој се смењују не само његове *наративне инстанце*, већ се, као у својеврсној *драми-реци*, мењају и актери и њихове судбине, крећући се каткад неразмрсивим путевима. Права *прича* се зато не може ни саставити консеквентно (момак иде у рат, испраћан сузама своје драге, потом он нестаје из видокруга приповедања, уместо тога прате се страдања неке до тада непознате нам девојке Стане, а потом неки, не зна се који момак – вероватно не онај са почетка, јер он већ има љубу код куће – открива заробљену и „савезану“ ту пострададу девојку, ослобађа је и организује прави фолклорни *хепиенд*).

Оно што на дубинском плану повезује све ове текстове јесте њихов јак афективно-емотивни интензитет, уз истовремену континуирану процесну повезаност – од туге расанка, преко страха због лошег исхода животни важног догађања и изненађења што се све преокренуло у позитиван исход, до радости састајања и љубавне среће. Зато је дубинска *динамичка форма* овог дела текста *Пете руковети* права драмска, *конвексна лучна*, са изразитим врхунцем на крају песме о малој Стани, перипетијом на почетку наредне песме, у којој се затим остварује и расплет.

Преостале песме, које својим оквирним положајем делују као својеврсни оквири описаном централном текстуалном *гешталту*, не успостављају везу са њим на истом дубинском нивоу, на основу чега би могли да се третирају као његови специфични *драмски пролог* и *епилог*. Уместо тога, они делују као додате целине, од којих прва, симетрична, показује извесну слабу гешталтну релевантност, док последње три песме граде неповезана два слаба гешталта, заснована пре свега на процени *природности* веза на приповедном плану.

Занимљиво је додати, да се по основи спољашњих сродности садржаја текстова песама може ујединити на алтернативан начин цела прва половина *Пете руковети*, од прве песме, *Шта то миче*, до пете, *Мој се драги на пут спрема*, а са мало интерполације могла би им се додати и наредна, шеста, *Леле, Стано, мори*: заједнички елемент у свима њима јесте један споредни актер – коњ, дорат. Овај критеријум, међутим, не може се као битан *прекôдовати* у аналогни гешталтни кôд, јер не садржи ни један од наведених

елемената на основу кога би се такво кôдно презначење могло извести. Ова чињеница би, вероватно, остала на нивоу обичног куриозитета, да јој Мокрањац, преко одговарајућег заокружења облика надграђене музике, није обезбедио неку врсту целовитости.

Графички приказ тензионих токова, у ритму строфа, био би, у крајње грубој апроксимацији, следећи:

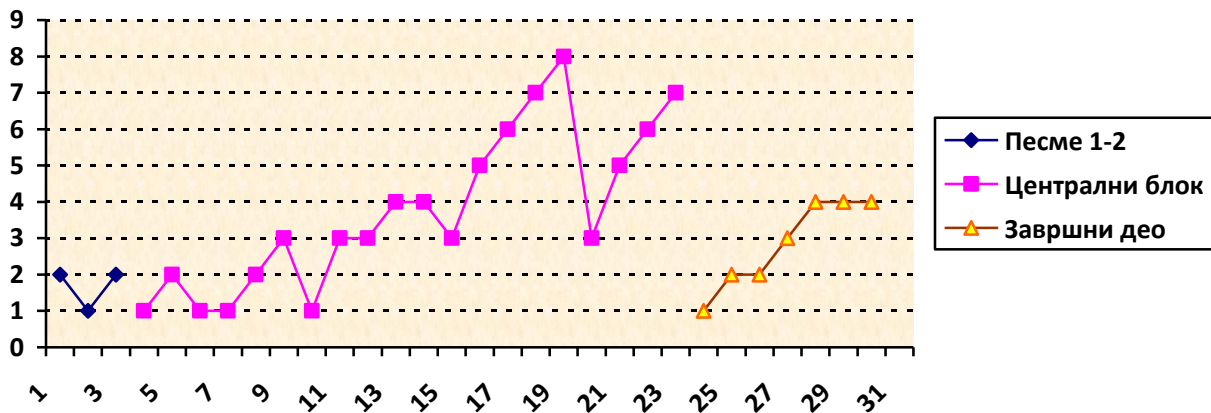


График 5.

Уједињавањем текстова свих песама у јединствени динамички ток (у ритму њихових строфа) добија се график који даје неку врсту условне *динамичке форме* целине текста *Пете руковети*:

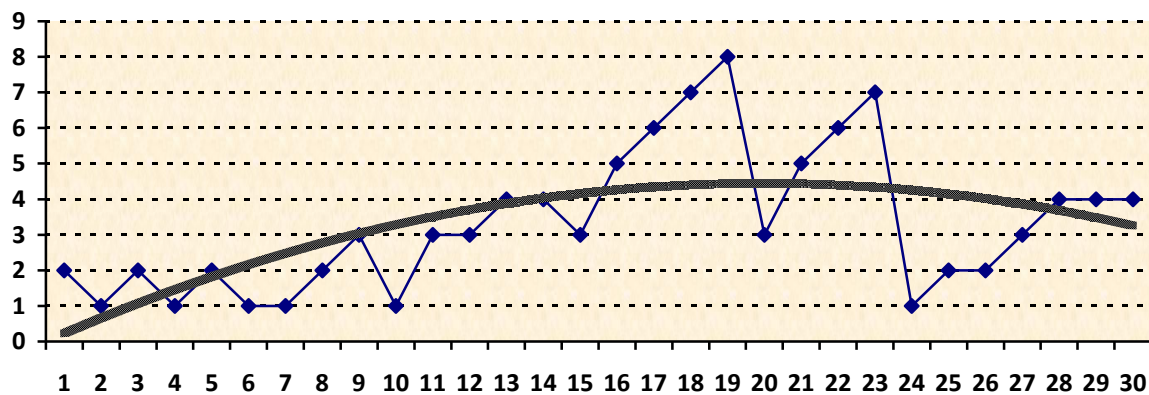


График 6.

► *Приморски напјеви*

Ова специфична Мокрањчева композиција (која се мора читати и кроз призму интертекстуалног односа према Лжичаревом истоименом делу) садржи само један текст који је смисаоно релативно затворен. али је и његова *валенца* већа од *нуле* – то је последња песма, *Мајка Мару*, чији тачан коначни смисао није познат (коме је Мара „ружице тргала“?). Међутим, како није утицао на избор текстова (премда нешто мало јесте на њихов распоред, као и на минимално проширивање или скраћивање), Мокрањац није, чини се, нашао могућност (или мотивацију) да од ових гешталтних фрагмената сачини јединствени драмски или бар наративно „инспирисани“ *прекôдни гешталт* својих *Приморских напјева*. Чак и уобичајене танке повезујуће нити – заједничко порекло песама, сродност тема из живота исте заједнице и слично – овде су искидане: песме су са сувише широког подручја (од југа Црне Горе до отока Крка), теме превише разноврсне и различитог афективно-емотивног тонуса и без „радње“. Неке нешто упадљивије везе међу суседним песмама (као оне између *Збогом, нехарна душо* и *Попухнул је тихи вјетар*) остале су без смисаоног заокружења и тиме без гешталтне релевантности. Укратко: *Приморски напјеви* су, мерени гешталтним аршином, композиција чији је збирни текст без затворене целовите форме, а последње гешталтне уцеловљености у њима налазе се у највећем делу композиције чак испод нивоа целина њених песама – на нивоу строфа или чак стихова. Последично: утицај динамичке форме текста на укупну динамичку форму ове композиције неће се одвијати на „стратешком плану“ макроформе, већ на нивоу утицаја на поједине песме – а ту је, по свему судећи, текст инфериоран у односу на музику.

График динамичке форме текста *Приморских напјева*, у ритму смене строфа, има приближно следећи изглед:

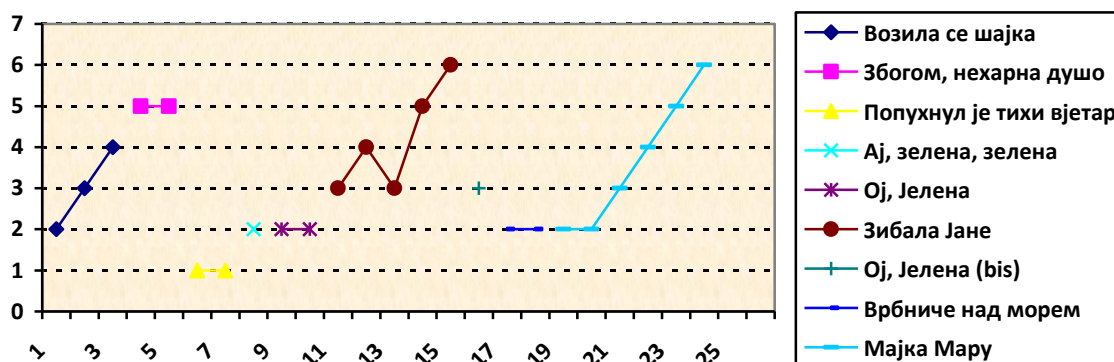


График 7.

Како је за потребе систематизације руковети по линији односа њихових текстова и музике потребна процена кретања тензија, и овде се може сачинити један такав график, али се његова условност мора узимати у обзир, јер континуитет, који ће на овај начин бити направљен нема упориште у реалном психолошком значењу онога што представља.

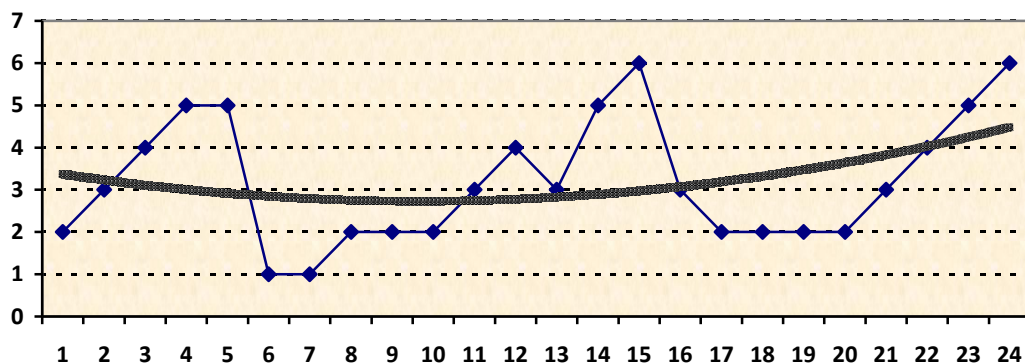


График 8.

► *Друга руковет*

Смисаоно-емотивна, тиме и гешталтна заокруженост оквирних песама ове руковети, *Осу се небо звездама* и *У Будиму граду*, приближава ову руковет следећој категорији, али је од ње одваја чињеница да су у оба случаја поменуте заокружености условне – њихова валенца није нула, а није чак сигурно ни да ли је управљена незадрживо само једном очекиваном исходу.

Гешталтна форма здруженог текста *Друге руковети* показује једну особеност која нема узора ни еквивалента у другим Мокрањчевим руковетима. Наиме, прве четири песме образују (од углавном наративно незаокружених и валентно богатих садржаја, чија се драматика може наслутити али не и до краја разумети) један мање-више стандардан, *природан* правац развоја своје дубинске афективно-емотивне форме ка туги растанка и неизвесности судбине отишлог „чобана – ресавског јунака“, али тај ток не заокружују – гешталт остаје релативно слаб и актуелно отворен. Пета песма, *У Будиму граду*, међутим, не показује никакве везе са претходнима – нити са песмом која јој непосредно претходи, нити са целокупним претходним текстуалним комплексом.²¹⁸ Тако је, са гешталтне тачке гледишта, *Друга руковет*, иако већим (почетним) делом уцеловљена, на крају ипак подељена на две неспојиве целине, односно нема своју јединствену гешталтну форму целине.

Апроксимативни графички приказ је следећи:

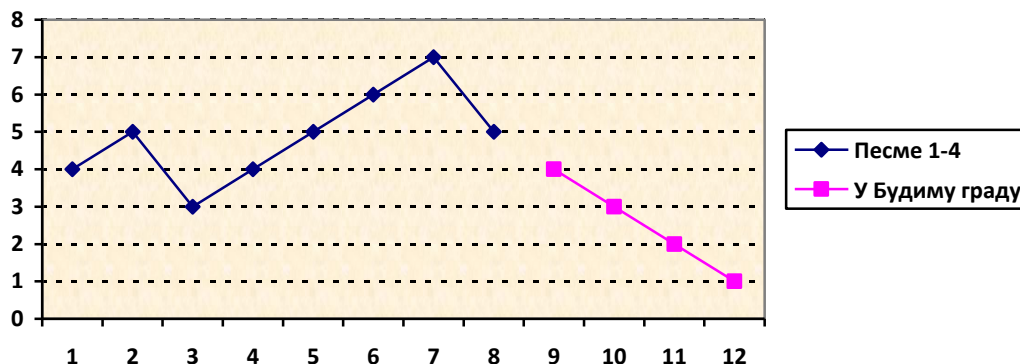


График 9.

²¹⁸ У разговорима и дискусијама са многим генерацијама студената Факултета музичке уметност у Београду на ову тему, није нађена ни једна екстраполација која би била значајно вероватнија од било које друге, па и од оних „најнеприроднијих“. Најближе некој таквој вези било је решење које је бајковитост Будима града из пете песме третирао као *природно* значење овог географског појма за српског сељака из давнијих векова – тамо се ишло само ради рата (евентуално и ради трговине), а малобројни срећници који су тамо били и успели да се врате (ту, дакле, и они из песме о малој Стани из *Пете руковети*) радо су причали бајке о томе шта су тамо видели. То се може поредити, рецимо, са одговарајућим причама Марка Пола или са многобројним бајкама које почињу сарадњом међу животињама, која се прекида и претвара у рат, у коме после учествују прави људи (а животиње ишчезавају из наративног видокруга).

Удруживањем динамичких форми ова два дела у целину, добија се график кретања формалне динамичности целог текста *Друге руковети*:

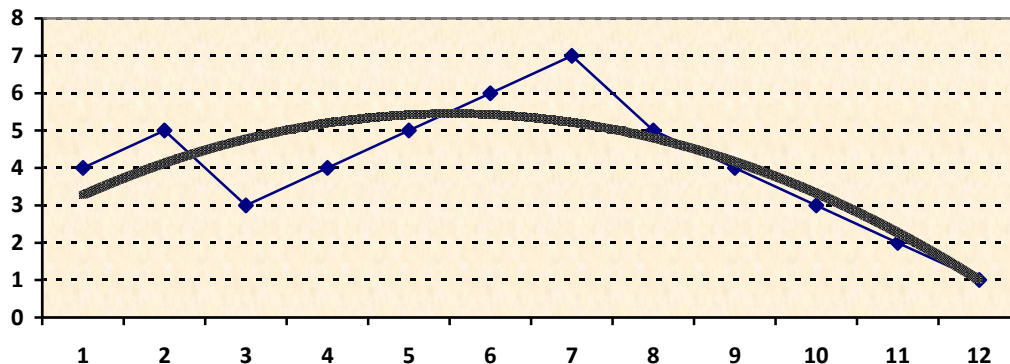


График 10.

V.1.1.3.2. Руковети у којима су значењски нецеловити (незаокружени) текстови смештени у средње делове, између гешталтно заокружених формалних оквира

Како је већ истакнуто раније, код ове групе руковети почетна и завршна песма представљају (свака за себе) заокружене смисаоне целине, са садржајима који се, на основу актуелних критеријума, могу прекодовати у целовите гешталте. Унутрашње, „живо језгро“ ових руковети обликује се на разноврсне начине, и то како од смисаоно отворених, тако и од смисаоно затворених песама, односно њихових делова, чији садржаји, ипак, у свим случајевима дозвољавају *прекодовање* у гешталтни аналогни код. Овакав распоред гешталтних *психолошких тежина* унутар руковети потенцира, бар начелно, симетрију њених оквира, но она се, начелно узев, не мора проширити и на унутрашњост сваке такве руковети (тима и на симетрију целине).

► *Десета руковет*

Изграђена од пет песама различитог броја строфа, од две до пет, у контексту истраживања предузетих у овом раду, ова руковет показује на нивоу принципијелно постављених односа највећи степен поштовања наведених типичних особина групе којој припада, па се може сматрати и њеном парадигмом.

Прва песма, *Биљана платно белеше*, има јаку гешталтну затворену форму, на шта указује и раније изнесена (али и донекле релативизована) процена да *смисаона валенца* на њеном крају има вредност *нула*. Феноменолошке анкете, спроведене међу студентима Факултета музичке уметности у току наставе, у више генерација, показале су да сва могућа повезивања ове песме са наредном, *До три ми пушки*, морају рачунати са великим и потенцијално веома разноврсним интерполацијама садржаја и смисла, чији се путеви и форме тешко могу проценити са задовољавајућим степеном тачности. Може се, зато рећи, да поменута прва песма не показује, бар не у првом кораку, афинитет ка повезивању у целине вишег реда – у томе је она више налик парадигматском моделу почетне песме из *Тринаесте руковети*, из треће овде уочене групе, него из *Прве*.

Три наредне, централне песме, међутим, показују интересантну врсту међусобне повезаности.

Друга песма, која сажето дефинише трагику и последичну тугу изазвану неким неодређено описаним догађајем, носи премало информација о својој теми да би се могло сматрати да је њен смисао јасан и, тиме, пропозиционална *семантичка форма* заокружена. *Прекодована* у гешталту разумљиви кôд, *гешталтна форма* ове песме је нешто заокруженија, али свакако не може да се процени као затворена, тј. њена *валенца* није *нула*, можда је чак и виша од *један*, те има потенцијал даљег везивања и у овом кôду (*гешталтном пољу*). Трећа песма, *Динка двори мете*, својом уназад пројектованом *валенцом*, уклапа се врло добро и логично у трасу смисла и афективно-емотивног тонуца постављеног у другој песми: Динка „дробни слзи рони, танки прсти крши“ због туге изазване догађајима из претходне песме. Уцеловљеност овог текстуалног дублета је, према томе, изразито јака, утолико више што и спољашња форма повезивања текстова доста добро прати описани дубински ток. Ипак, *валенца* тог дублета није сасвим нестала, премда се креће највероватније у простору између *нуле* и *један* – емотивно-афективни смисао овог текста тешко да може логично и природно да изађе из већ постављених оквира, везаних за трагику и тугу.

Четврта песма, *Пушчи ме*, тек релативно довршене сопствене форме, и оне површинске (пропозиционалне, семантичке) и оне дубинске (аналогне, гешталтне), са упадљивим одсуством логичног почетка текста (ко пева, зашто пева?), изузетно добро се

надовезује на претходну трећу песму: Динка моли мајку да је пусти да види драгог, за кога би се удала.

Проблем настаје у покушају да објаснимо уцеловљење триптиха који чине централне песме ове руковети: како то да у једном односу Динка плаче због једне ствари а у другом због друге, а да текст песме која те догађаје тако чудно повезује није претрпео никакву измену, тачније, формално је исти? Пропозиционални кôд, чини се, не може да понуди друго решење, осим прекида континуитета и постављања границе негде у трећу песму. Гешталтни приступ, који прати дубинске токове, нуди могући излаз: у трећој песми је извршено специфично *презначање смисла* њеног текста, тако да он у различитим контекстима има различиту улогу.

Да ли је тако произведени квалитет *емотивног тоналитета* само пуки теоријски конструкт или може да има утемељење у неком реалном психофизиолошком процесу? Такав процес, с њим и позитиван одговор, на дохват нам је руке: сан је тај који допушта асоцијативне везе које нису контролисане логиком наше будности; на истом трагу су и сви процеси деконцентрисаности, укључујући и онај не баш жељени, склеротични. Уметност, чији је вероватно најважнији еколошко-еволутивни смисао управо исти онај који има и сан [cf. Огњеновић, 1997], увлачи нас у игру у којој су овде уочене необичности веза још увек на неки начин природне. Примењено на случај централног триптиха песама у *Десетој руковети*, њихова форма је континуирана, премда, представно, мења правац свог кретања у „песми презначања“.²¹⁹

Додајмо претходном да је последња, пета песма *Никнало цвекје шарено* одвојена од централног триптиха приближно једнако – дакле: прилично – као и прва од њих. Интерполације које би биле нужне да се ове целине руковети повежу и овде чине сувише хетероген скуп могућности да би могле да се схвате као *добри наставци* претходног тока и његове форме, односно смисла. На овај начин, *Десета руковет* показује особине троделности (условно симетричне), у којој су три гешталтно донекле заокружене целине (симболички: 1 – 2+3+4 – 5) постављене сукцесивно и тек слабашно повезане траком

²¹⁹ Аналогија са презначањем функције једног акорда у процесу модулације у музичком току сасвим је јасна и, судећи по значењу које је овде (латентно) приписано појму *емотивног тоналитета*, има и практично исту дубинску психолошко-опажајну, а можда и физиолошку основу – рекло би се да су ова два процеса на неком нивоу *изоморфна*.

отвореног гешталта њихове заједничке теме, љубави, која се овде повремено више наслућује него недвосмислено испољава.

„Чиста“ динамичка форма *Десете руковети* оптерећена је још и нејасноћама у проценама *психолошких тежина* текстова који показују различите врсте гешталтне релевантности – оне афективно-емотивне и оне која се ослања на *природност* наративног тока који садрже. Узмемо ли да примат имају ипак оне прве, график *динамичке форме Десете руковети* могао би да се процени и графички прикаже отприлике овако:

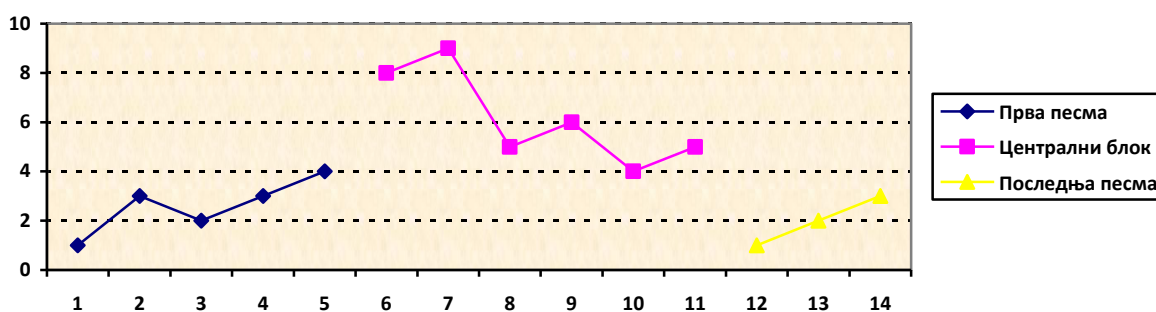


График 11.

„Формални“ график уједињених динамика строфа свих песама даје следећи (употребни) резултат:

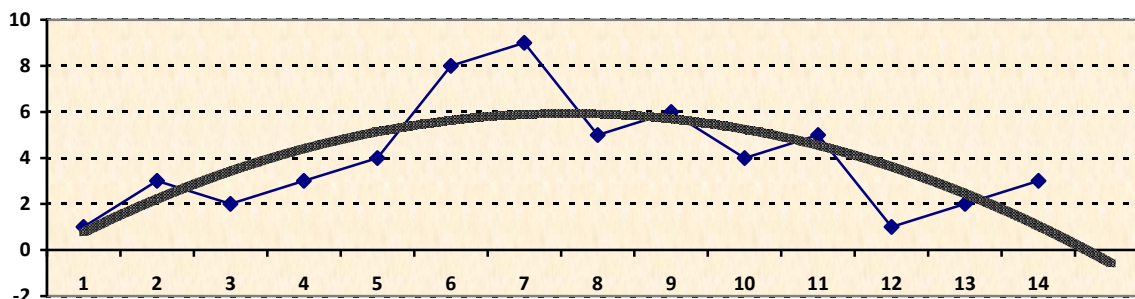


График 12.

► *Шеста руковџ*

Окружене грандиозним, химничним и смисаоно потпуно заокруженим песмама (*Књигу пише Мула паша* и *Болан ми лежи, море, Кара Мустафа*), три средње песме *Шесте руковџ* представљају прави структурно-формални и смисаони контраст својом краткоћом и смисаоном неодређеношћу. Покушај њиховог повезивања указује на извесну могућу везу треће (*Хајдук Вељко по ордији шеће*) и четврте песме (*Кад Београд Срби узимаше*), али смисаоне празнине и недоречености, посебно у трећој песми, не допуштају њихово уједињење у онакву смисаону целину каква је неопходна да би се *прекћдовала* у некакав *гешталт*. Везивање са другом песмом још је мање одређено, чиме остаје и гешталтно нерелевантно.

Овакав закључак је наизглед у колизији са очигледном везом између текстова песама *Шесте руковџ*: сви они говоре о Хајдук Вељку – уосталом, и други поднаслов ове руковџ на то недвосмислено указује. На овом месту мора се истаћи, међутим, да је та околност, по свему судећи, од мале гешталтне вредности, посебно данас, преко двеста година од смрти ове историјске личности – афективно-емотивне реакције на помињање његовог имена нису више оно што су, вероватно, биле у време компоновања и првих извођења *Шесте руковџ*, а некаква радња, која би ове песме повезала *природно* (у смислу који је описан у вези са овде актуелним *прекћдовањем* пропозиционалног текста у његове гешталтне еквиваленте) није препознатљива из датог текстуалног тока, чак ни уз просторно-временске „претумбације“.

Уместо тога, међутим, у целовитом, збирном тексту песама *Шесте руковџ*, уочава се једна правилност која је релевантнија за гешталтни статус овог текста: прва, трећа и пета песма истичу Хајдук Вељка као војсковођу и ненадмашног јунака, док га друга, четврта и (поново) пета песма наглашавају његов (такође историјски познат) приземнији лик љубитеља жена и љубавника. Могућност да се ови токови посматрају у оквирима гешталтног поља налази се у томе да су афективно-емотивни одрази помињања наведених особина ипак реални, јер се заснивају на врло старим, архетипским особинама – оне су свакако старије од помињања самог имена њиховог носиоца.

Иначе, описано формално уређење познато је у наратологији и драматургији као *паралелно вођење токова радње, са повезивањем на крају* – нека врста наративно-драматуршког скривеног двогласа, уједињеног при завршетку.

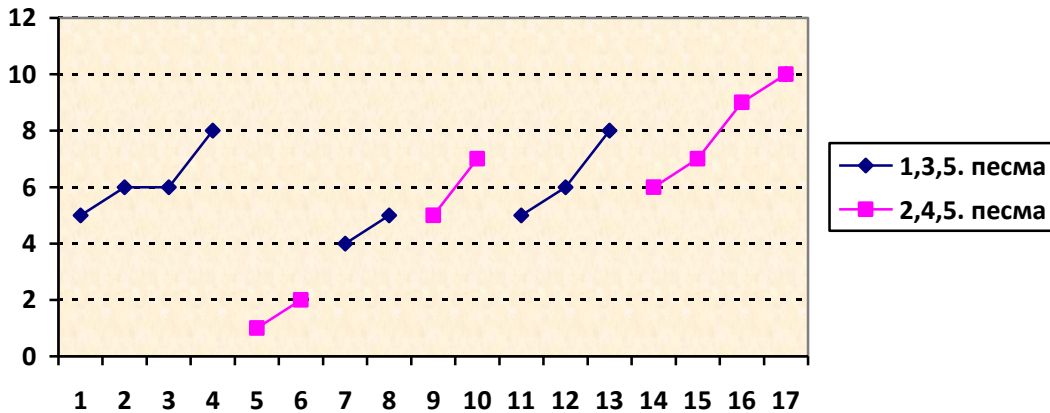


График 13.

Као *гешталтна добра форма*, она би вероватно морала да се посматра као фазно померена и, на крају, делимично преклопљена унија два описана гешталтна модела – оба модела имају облик конкавног лука, са антиклимаксом у средини и највишом тачком на самом крају.

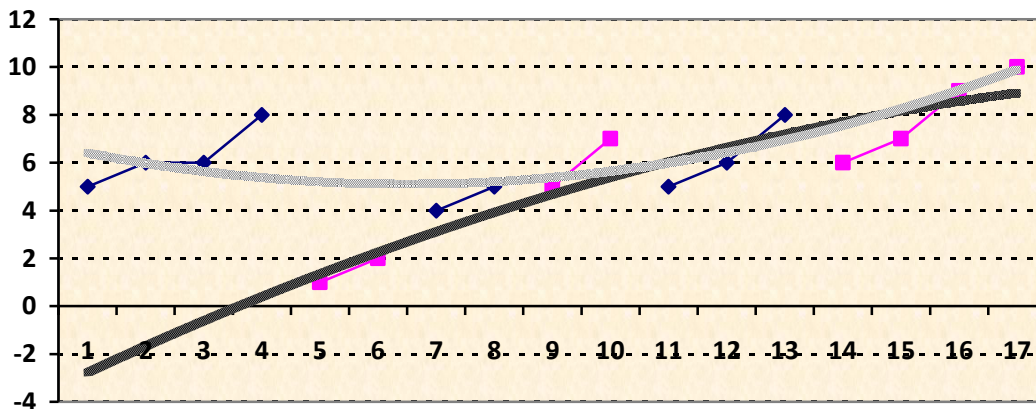


График 14.

Формално уједињени график изгледао би овако:

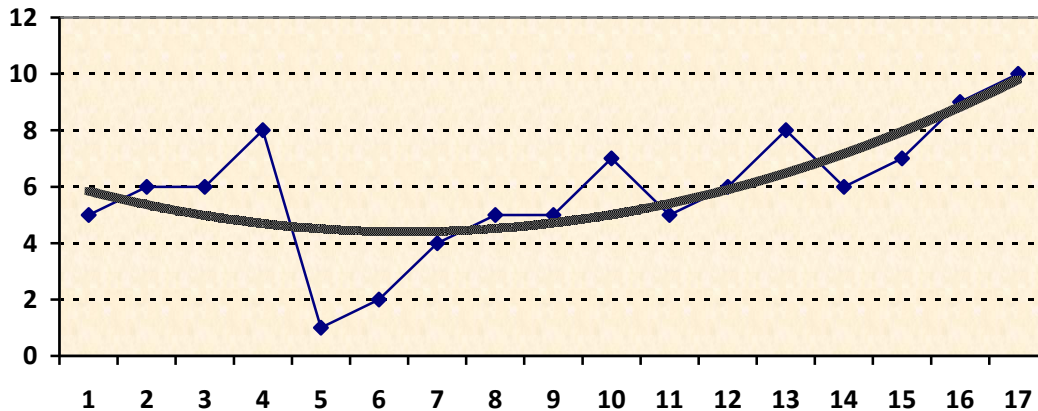


График 15.

► Седма руковет

Симетричност распореда текстова у овој руковети у контексту актуелних истраживања почива на чињеници да је једино средња, трећа песма, *Што ли ми је, мила ле мајко*, дата као смисаоно неубличени текстуални торзо, док су све друге песме у том погледу заокружене и имају потенцијале *прекôдовања* у гешталте. При томе, оквирне песме имају пуну смисаону заокруженост (са завршном *валенцом нула*), док су оне које окружују наведени центар симетрије отвореније ка даљем настављању, али у јасно дефинисаним правцима (*валенца* им је *један*) – такав распоред додатно наглашава већ успостављену оквирну симетрију.

Завршна *гешталтна форма* (*гешталт*) текста *Седме руковети* добија се у следећем *рекôдовању* (*чанковању*) придавањем неодређености треће песме некаквог значења које му не противречи а које га може повезати са осталима у овој композицији – оно мора бити и овде љубавно, са благим негативним призвуком, који произлази из општег афективно-емотивног тона овог кратког текста. На овај начин се премошћува кратки јаз између песама, које су све љубавног карактера, али без потенцијала грађења приче. Добијени крајњи јаки *гешталтни облик* се и овде успоставља на нивоу песама, као

њихов низ, који, на следећем, вишем нивоу повезује метафорична врца незатвореног, *слабог гешталта* изведеног из заједничког љубавног садржаја.

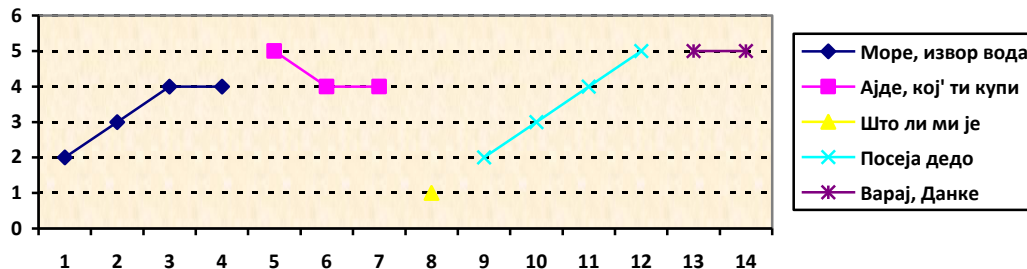


График 16.

Додајмо да се тумачење збивања у завршној етапи процеса *гешталтне макрогенезе* може поставити и алтернативно, утолико што ће се централна, трећа песма у последњем *чанковању* напосто пребацити у *психолошко-опажајну основу (позадину)* и остати у дуготрајном памћењу као *меморијски шум*, без битније могућности да поремети насталу форму, односно смисао целине ове руковети.

Апроксимација графика динамичке форме, на нивоу строфа текста, даје следећи резултат, уколико афективно-емотивну *психолошку тежину* треће песме проценимо као минималну у оквирима ове руковети – том приликом урачунавамо као најбитнији аспект процене њену смисаону неодређеност, краткоћу и отвореност:

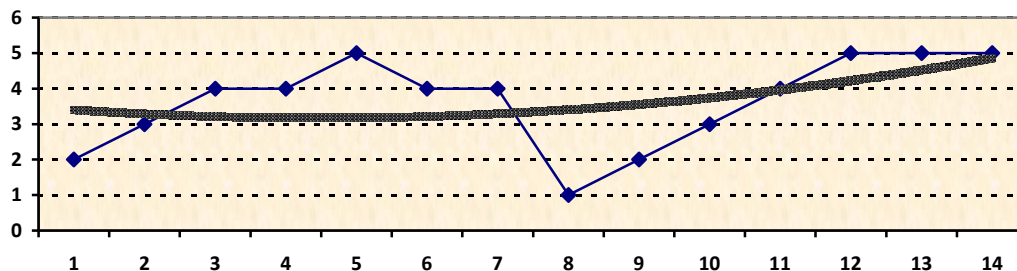


График 17.

Ако бисмо, напротив, њој дали примат у односу на остале текстове, као једину која носи осећања негативног призвука (психолошки начелно запаженија), график на овом нивоу би се променио и трендовски:

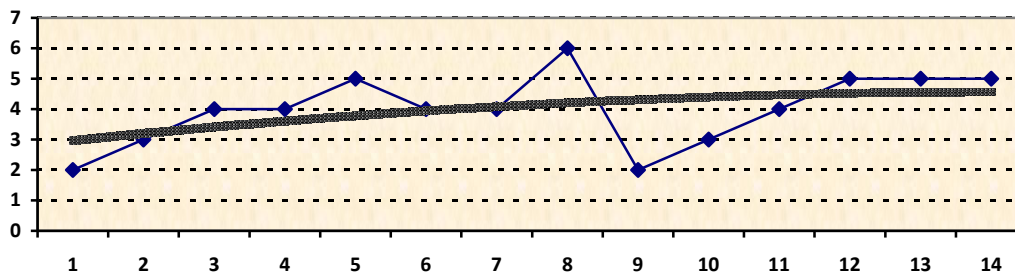


График 18.

Чини се, ипак, да су аргументи већински на страни првог решења.

► **Осма руковет**

Са становишта гешталтне анализе текста, *Осма руковет* је, на нивоу односа песама које је чине, скраћена верзија *Седме*, без тамошње средишње песме: две оквирне песме имају и овде *валенцу нула*, две унутрашње - *један*, с тим да је овде центар симетрије на овом аналитичком плану виртуелан и налази се између двеју унутрашњих песама. Оно по чему се ова руковет разликује од претходне је изостанак јасног повезујућег заједничког гешталтног квалитета који би песме како-тако ујединио – *гешталтна форма* целовитог текста *Осме руковети* је само збир форми њених песама.

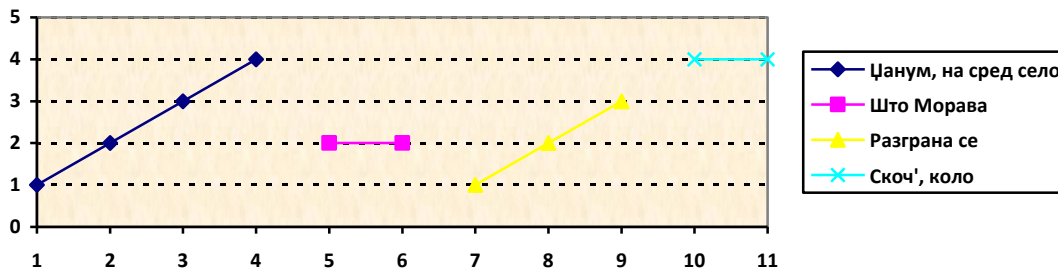


График 19.

Употребљиви график збирне динамичке форме текста *Осме руковети* на нивоу строфа песама је отприлике следећи:

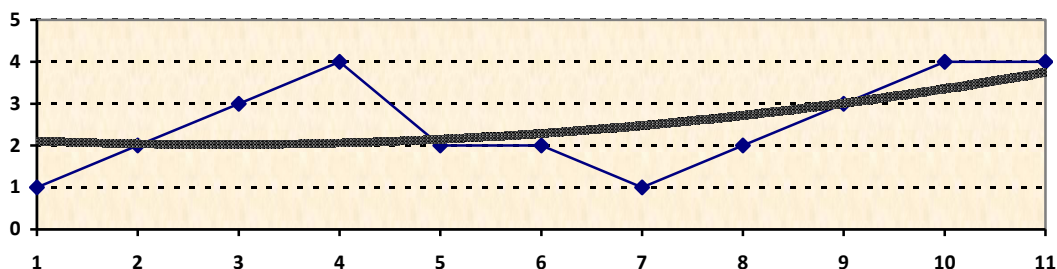


График 20.

И овде се трендовска линија може преокренути ако се другој песми, упркос њеној отворености и нејасноћи, додели примат по основу потенцијалне трагике догађаја који више наговештава, но што о њему говори. Ипак, чини се да је овде основни емотивни тон прилично јасан, па се може дати предност другом решењу:

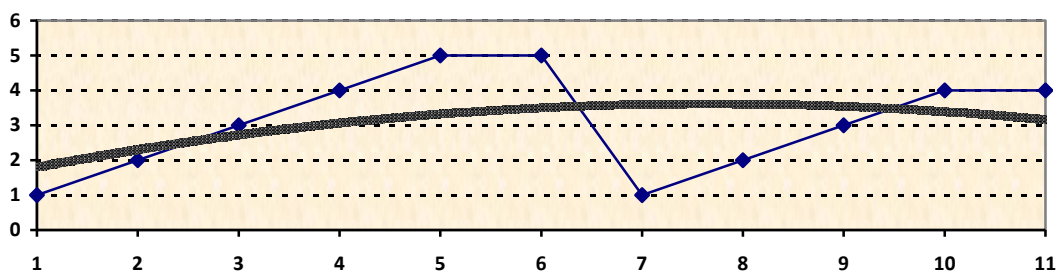


График 21.

► *Девета руковет*

Ову руковет можемо у овде актуелном аналитичком контексту посматрати као још једну скраћену верзију *Седме*, с тим да је из те узорне схеме сада изостављена (очекивана) четврта песма, а прва и друга (*Пољем се њија* и *Роса плете русе косе*) су замениле

вредности одговарајућих *смисаоних валенци* – сад је прва песма отворенија (*валенца један*), а друга затворенија (*валенца нула*). Наравно, овакав распоред уништио је кључни квалитет форме текста који је поседовала *Седма руковет* – упоредива форма *Девете* није више симетрична. С друге стране, слично ситуацији у *Осмој руковети*, и овде се не може са сигурношћу утврдити заједнички гешталтно релевантни квалитет текстова саставних песама, па је и крајњи закључак потпуно аналоган: *гешталтна форма* целовитог текста *Девете руковети* је само збир форми њених песама.

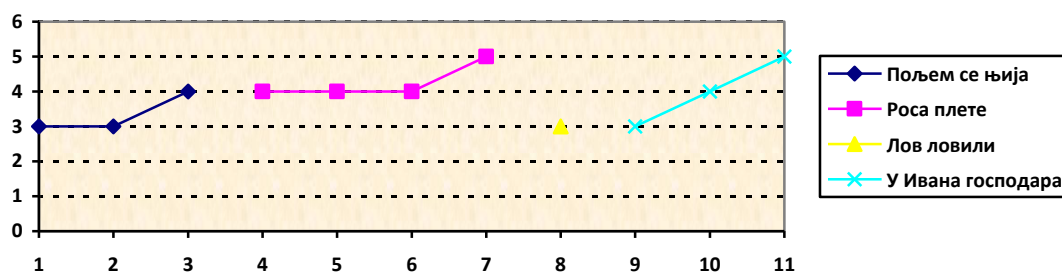


График 22.

График „формалне“ збирне *динамичке форме* текста (са проценама на нивоу строфа) оквирно је следећи:

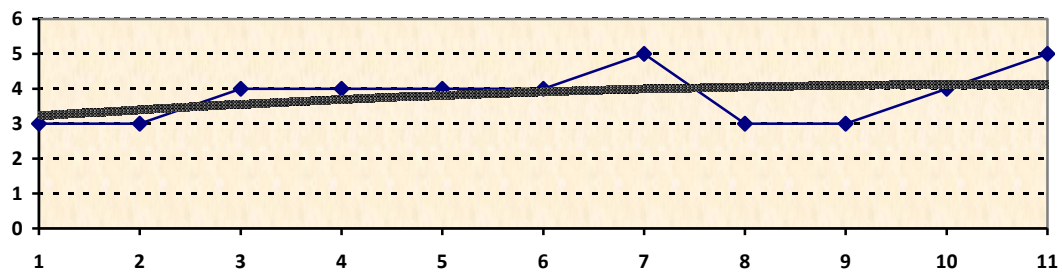


График 23.

V.1.1.3.3. Руковети изграђене искључиво од значењски целовитих (заокружених) текстова

► *Тринаеста руковет*

Парадигму руковети из ове, последње групе представља, чини се, *Тринаеста руковет*: она има мало песама, најмање што Мокрањац користи у руковетима (четири),²²⁰ а свака песма је заступљена са релативно великим бројем строфа – у верзији ове руковети у бе-молу, на основу које ће бити рађена ова анализа, број строфа се креће од 3 до 7 (у а-молској верзији он је од 2 до 7).²²¹ У оваквој констелацији, природно је да су појединачне песме могле да осмисле и заокруже и своје пропозиционалне *семантичке форме* и из њих изведене аналогне *гешталте*, но искрсава питање: јесу ли оне тиме спречиле интеграцију у структурно-формално одрживу, односно заокружену целину.

Четири песме *Тринаесте руковети* доносе четири различита љубавна садржаја, у релативно јасним и довршеним наративним токовима: трагику несрећне љубави, чији терет овде носи само девојка (*Девојка јунаку прстен повраћала*), љубавно удварање младића опседнутог физичким квалитетима драге женске особе (*Ој, убава мала момо*), љубавну срећу у реализованој (брачној?) љубави (*Славуј пиле*) и љубав у још сасвим дискретној назнаци и настајању (*Крце, крце нова кола*). Сваки покушај грађења сложеније приче од ових песама, уз сва права на *флешбек* и *флешфорвард* читања (фабулирања), остаје неуспешан због неразрешиве неспојивости прве и треће песме: девојка се или није удала и нашла своју љубавну и брачну срећу (по ономе шта говори прва песма) или јесте (по садржају треће песме) – тешко се може замислити *природно* и логично решење по коме она то „и није и јесте успела“.

Гешталтно *прекџдовани*, ови текстови показују различити просечни и збирни интензитет својих афективно-емотивних садржаја, који, удружени у тамо дати распоред, творе једну *конкавну кривуљу* динамичког тока на нивоу удружења песама. Међутим, како

²²⁰ Подсетимо да смо *Четврту руковет* искључили из скупа за овај рад релевантних руковети, јер је она изашла из постављеног дефиниционог оквира, који захтева да је број песама већи од једне.

²²¹ Наведени минимални број строфа, три, односи се на песму *Ој, убава мала момо*, чиме се уважило Мокрањчево структурирање текстуално-музичке строфе (мелострофе). Занимљиво је да је у композиторовом етномузиколошком запису исте песме текстуално-музичка јединица, мелострофа, двоструко краћа од оне у *Тринаестој руковети*, па се и број строфа удвостручава. С друге стране, несистематичност распореда текста по строфама, у оквиру које се неки делови текста понављају, а неки, сасвим аналогни, не, даје текстуалној строфичности текста кардинални број 7.

свака од песама има смисаону валенцу која се креће између нуле (прва песма и трећа песма) и, највише, *јединице* (друга и четврта песма), њихове *динамичке форме* су сасвим заокружене или су, деловањем принципа *доброг настављања* и *заокружења*, сасвим близу тог заокружења. То даље значи да су границе које су постављене на границама ових песама врло јаке, те да једини садржај који их пробија и пролази јесте управо усмереност њихових садржаја на љубав. С обзиром на то да, како је већ више пута истакнуто, широко и апстрактно узета љубав нема своју јасну, заокружену и јаку дубинску форму, свој *геишталт*, форма здруженог текста *Тринаесте руковети* не надилази битно збир *геиштала* (*геишталтних добрих форми*) њених песама, повезаних само слабим, још отвореним финалним *геишталтом* (незаокруженим додатим квалитетом, односно *фи-феноменом*) њихове заједничке теме – љубави.

Приближан график динамичке форме текстова песама *Тринаесте руковети* на нивоу њихових строфа је следећи:

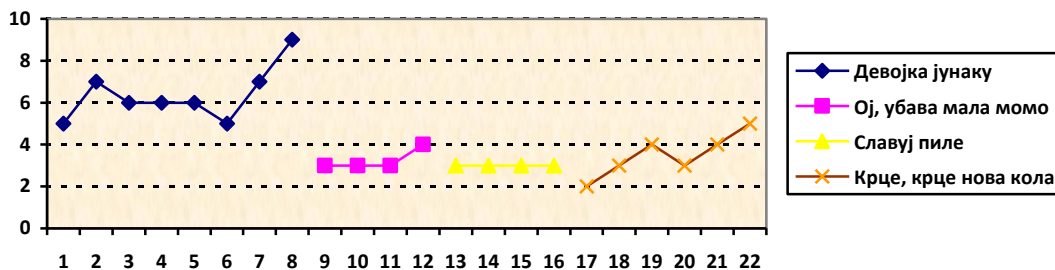


График 24.

Збир ових графика даје следећу слику:

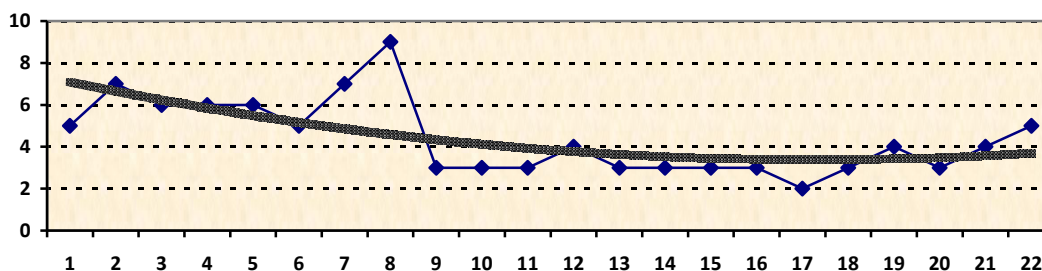


График 25.

Гешталтни формални модел организације текста постављен у *Тринаестој руковети* коришћен је, уз сразмерно мале модификације и у преосталим руковетима из ове групе – *Једанаестој*, *Дванаестој*, *Четрнаестој* и *Петнаестој*. Мала начелна разлика, више формална него суштинска, која дели ове руковети од *Тринаесте*, може се наћи у чињеници да се из текстова ових могу градити и некакве приче. Међутим, садржајне интерполације, без којих је то немогуће учинити, морале би да буду јако велике – превелике да би их гешталтни принципи *доброг настављања* и *заокружења* могли савладати – па њихово разматрање нема стварног оправдања у овде датом теоријско-аналитичком контексту.

► *Дванаеста руковет*

Пет песама ове руковети имају текстове на основу чијих се садржаја могу извести њихови појединачни сразмерно *јаки гешталти*. Општи повезујући садржај, међутим, овде је љубав врло различите врсте – од оне која се тек помаља као понешто апстрактна жеља и тежња у мислима и маштањима (*Седи мома на пенџеру*), преко оне која је нешто конкретнија али још „у пројекту“ (*Цвеће џафнало*) или тек у почетку (*Цвеће џафнало*), до оне која је већ процењена као фатална и тешко остварива (*Аман, шетнала си, море, Јано*) и оне која показује и своје наличје, љубавну и брачну несрећу (*Да л' немам, џанум*). Овако широка лепеза емоција и расположења не може бити преведена (*прекôдована*) у јединствени *гешталт*, па је, са гешталтног становишта, форма описаног садржајног повезивања песама отворена и нејасна.

Њена гешталтна динамичка форма на нивоу строфа песама је апроксимативно следећа:

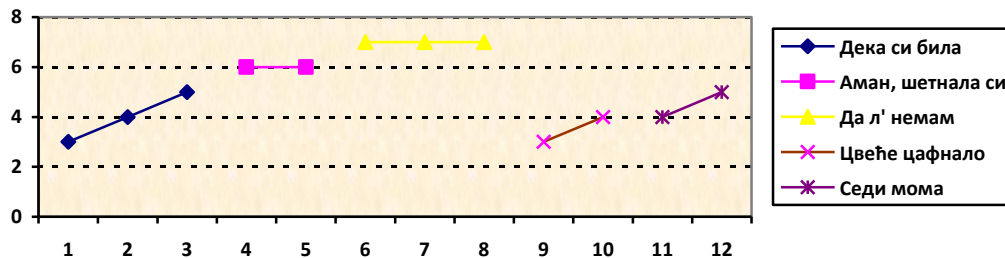


График 26.

Она збирна (за практичну употребу) је следећа:

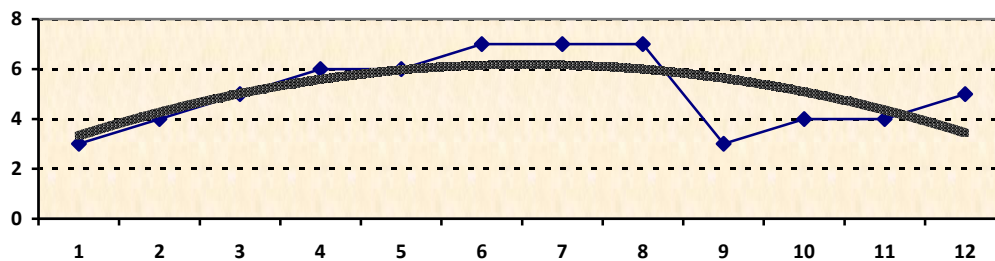


График 27.

► *Петнаеста руковет*

Сасвим слично *Дванаестој*, *Петнаеста руковет* доноси пет заокружених јаких песама и на основу тога изведених пет јаких *гешталтâ* на том нивоу. Љубавна тематика која их повезује овде је нешто више окренута негативним странама и варијантама ове јаке сложене емоције, али ни тај, нешто ужи емотивни оквир, није доследно испоштован да би био гешталтно значајније ојачан – у њега, ипак, не стаје шаљива девојачка „клетва“ у централној, трећој песми (*Бог да го убије, мамо*).

Ипак, могућност повезивања прве две песме (*Марије, бела Марије* и *Еј, обасјала месечина*) у једну причу – о томе да породица „не дава“ девојку младом комшији и о његовој намери да, због тога, ту девојку „украде“ – даје основу за њихово обједињавање у наративно-драмску *смисаону јединицу* вишег ранга од оног што га творе песме и њеног даљег *прекôдовања* у одговарајући гешталт. Овај је овде још увек отворен, јер *смисаона валенца* удруженог значења првих двеју песама још увек није пала на нулу – не зна се судбина целог описаног пројекта.

Како остале песме не показују тенденцију ка чвршћем уједињавању, може се закључити да је највиша форма *Петнаесте руковети* заправо отворена, комбинована од једног *гешталта* (узлазне *динамичке форме*) вишег нивоа и једне метафоричне танке формалне „траке“ која повезује овај *гешталт* и низ *гешталта* преосталих песама, нижег формалног нивоа – у сликовитој представи ове форме као *руковети* у изворном значењу овог термина, букет који је настао садржи један цветни жбун и низ неповезаних, али сличних цветова.

Графички, приближно:

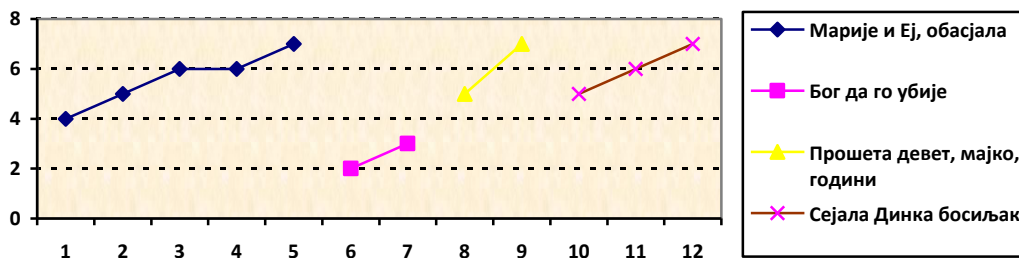


График 28.

Збирно:

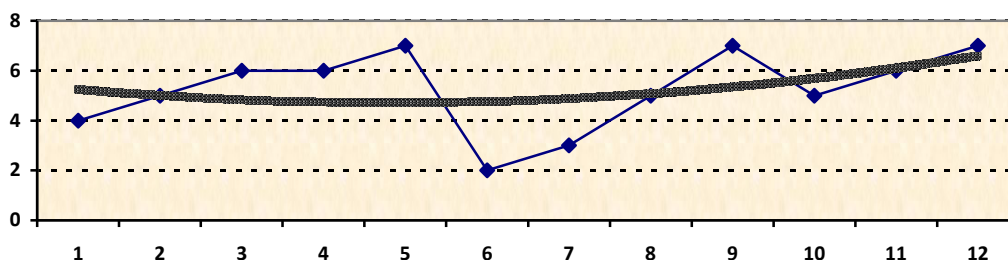


График 29.

► *Четрнаеста руковџ*

Површно гледано, *Четрнаеста руковџ* је врло сродна *Петнаестој* – чак и јачина наративно-драматуршке и изведене гешталтне везе између прве две песме, која надмашује одговарајуће односе међу осталим песмама ове руковџ, наглашава наведену сродност. Оно што би, уз нешто дубље улажење у природу односа међу песмама а по основу гешталтних критеријума, могла да буде новина, јесте могућност да се све узастопне песме *Четрнаесте руковџ* повежу у ланац парова песама који целовити *гешталт* гради на специфичан начин – по моделу из централног дела *Десете руковџ*. Наиме, одговарајућим прзначењима смислова у другој, трећој и четвртој песми могу се оне повезати, респективно, са трећом, четвртом и петом. Тако жалост због утамничења (момка) у песми *Свака тица у шумици*, која се у контексту везе ове песме са претходном, *Кара мајка Алију*, разуме као *природна* последица убиства које је главни јунак²²² учинио, у контексту везе друге и треће песме (*Дјевојка виче*) добија други емотивни валер, који се тешко може поистоветити са описаним претходним. Трећа песма се може релативно лако повезати са четвртом (*Што но ми се Травник замаглио*), али контекстуални наративно-драмски и афективно-емотивни аспект се мењају у правцу израза страсне љубавне чежње. Најзад, девојачка „пироманија“ из четврте песме добија своје оправдање у петој песми (*Узрасто је зелен бор*), које, међутим, опет мења правац – све је то чињено да се дође некако до сиромашног Ника, који је „милији но све село и вас род!“.

²²² Њега, по гешталтним принципима, „преносимо“ из прве у другу песму.

Покушај повезивања свих песама у консеквентну причу не успева да на наративно и драматуршки *природан* начин савлада све описане промене правца кретања дубинских емоција које би такву приповест пратиле. Зато и коначна *гешталтна форма Четрнаесте руковети* не надилази већ поменути специфични изглед *ланца гешталта* узастопних песама ове руковети – он је више од обичне гешталтне *фрагментарне форме*, а мање од правог уцеловљеног *гешталта*.

Графички, претходно би се могло приказати и на следећи начин (и даље је ниво *динамичке форме* онај који дефинишу строфе текста):

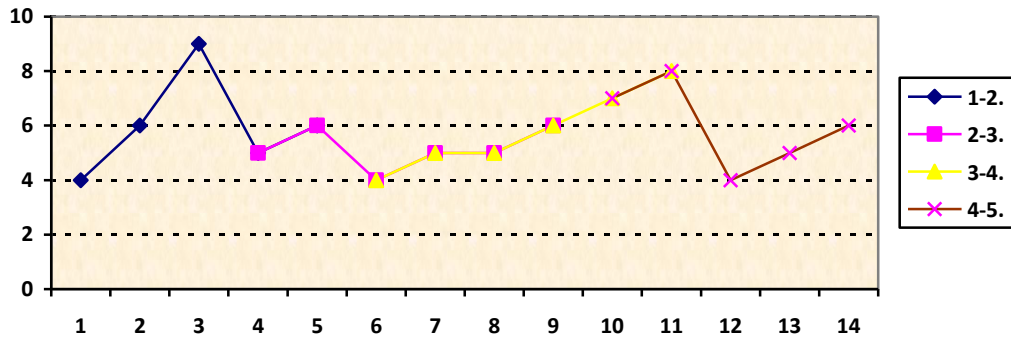


График 30.

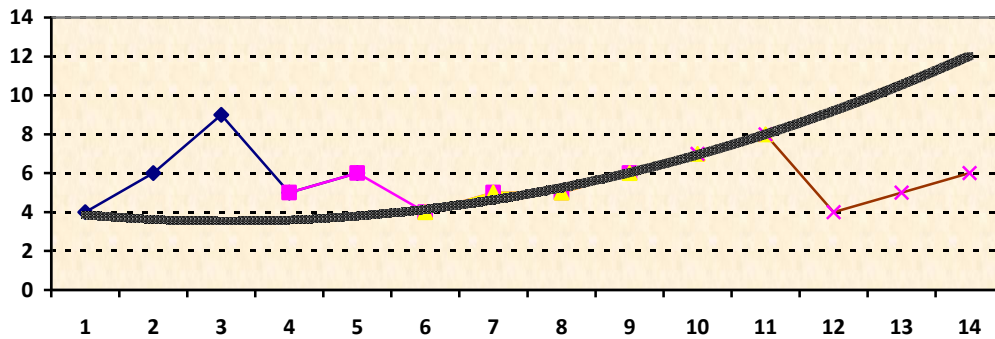


График 31.

► *Једанаеста руковџ*

Специфичност *Једанаесте руковџ* у односу на друге руковџ из ове групе је у томе што она, поред целовитих и смисаоно заокружених текстова своје чџтири песме, између треће и четврте песме садржи и кратку реминисценцију на другу песму (*Црни горо, црни сестро*). Три преостале песме, *Писаше ме, Стано, мори, Ој. Ленко, Ленко и Калугере, црна душо*, повезује, по већ виђеном стандардном принципу, љубавна тематика, но понешто различитог предзнака – прва песма носи тугу и бес девојке због одлуке момка да пристане да оде у војску и растане се од ње, док су друге две шаљиве и ведре песме површне и необавезујуће младалачке љубави. Њихов збирни *гешталт* је, према свему раније показаном, релативно слаб, али не и сасвим непостојећи.

Песма *Црни горо, црни сестро*, међутим, има дубоко емотивно утемељење у раздирућем „жалу за младос“ и не може се сматрати делом лука који се назире из удружења преосталих песама ове руковџ. Због тога се она намеће као емотивни и гешталтни контрапункт, други, базични глас латентног психолошког двогласа, који чини да се онај први доживљајно измешта у далека срећна времена младости, оне за којом се у другом гласу жали.

Премда, како је већ речено, укупна гешталтна уцеловљеност збира текстова свих песама *Једанаесте руковџ* остаје ипак релативно слаба, претходне анализе указују на занимљив наговештај да је завршна *гешталтна форма* ове руковџ „пројектована“ (али не и достигнута) као гешталтно сложена (на истом нивоу)²²³ – њени делови су *гешталтне (динамичке) форме* препозната два психолошко-емотивна гласа.

²²³ Ова напомена има за циљ да раздвоји ову врсту сложености од свих ранијих које су настајале уједињавањем гешталта различитих нивоа и које, по томе, нису сложене гешталтне форме у истом смислу као ова из *Једанаесте руковџ*.

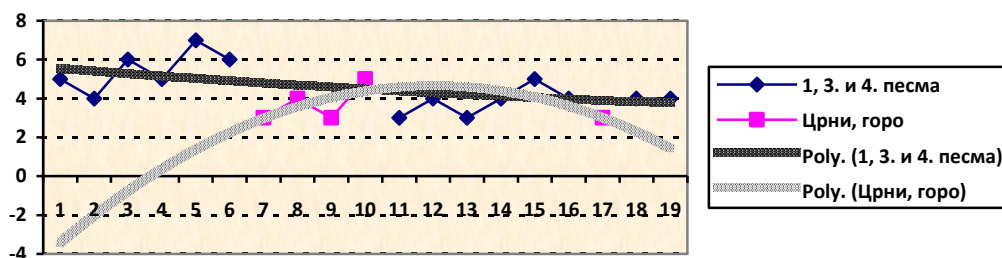


График 32.

Збирна динамичка форма у графичком приказу је отприлике следећа (у првој песми су строфе подељене на полустрофе, јер су изразито различите динамичности):

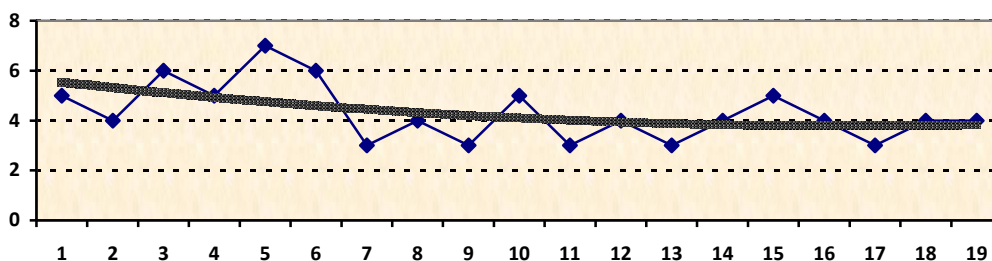


График 33.

V.1.1.4. Закључак

Главна вредност и новина свих претходних резултата, чак и када изгледају сасвим слични већ познатима, јесте у томе што су они, с обзиром на то како су добијени, сада квалитативно компатибилни са резултатима гешталтних анализа музичке компоненте и звучне компоненте текстова у одговарајућим руковетима – они се могу упоређивати и, чак, сабирати у трагању за крајњом формом, односно смислом тих руковети као синкретичких текстуално-музичких композиција. Ограничења која се на том путу постављају, која потичу из недовршености (па и недовршивости) гешталтног аналитичког метода, како је већ показано, нису мала, али нису ни тако велика да се не би пошло путем

који је овај метод отворио. Све нужне апроксимације у његовој примени нису веће, ни у већој мери препуштене волунтаризму слободних интуитивних процена од оних које пред аналитичаре постављају сви раније поменути класични аналитички методи, а корак ка дубљем разумевању природе анализираних вокалних музичких дела и процеса који одликују њихово дејство на слушаоце није мали ни безначајан.

V.2. Анализа звучне (музикалне) компоненте текста

V.2.1. Општи приступ – нивои анализе

Гешталтном истраживању звучне компоненте текстова Мокрањчевих руковети може се прићи на неколико нивоа. У зависности од циља предузетог истраживања, може се анализирати:

1) „идеализована“, крајње редукована, сведена варијанта текста, каква је могла да постоји као „инваријантна структура у свести певача из које исходи текст“ [Радиновић, 2011: 222];

2) „демелодизовани“ певани текст у форми у којој је везан уз фолклорни напев;

3) сложени, „полифонизовани“ текст вишегласне обраде – он се може посматрати а) као „преликани“ просторно-временска структура или (што је чешћи случај) б) као структурно сажета варијанта, у којој су избачена непотребна понављања и редувантни структурни елементи а без губљења суштине тражених информација.

Све три варијанте анализе су, наравно, повезане и могу се сматрати етапама у настанку крајње структуре, односно форме звучне компоненте текста. Прва од њих, која се практично може поистоветити са класичном версификационом анализом (за коју се лако доказује да је у основи гешталтна), омогућава спознају основних обликотворних капацитета односног текста, док друга и трећа указују на конкретне реализације тих потенцијала, респективно у фолклорном напеву и његовој вишегласној обради, и омогућавају прецизније приказивање одговарајуће структуре и форме тог текста, као базу за њихово укључивање у укупну структуру и форму руковети као вишегласног вокалног музичког дела.

Једна од главних одлика Мокрањчевих руковети је да фолклорни напеви који се у њима обрађују по правилу чувају не само своје изворне музичке одлике, већ и свој текст и начин на који се он везује за музику у фолклорном оригиналу.²²⁴ Мокрањчев начин њихове обраде практично стално уважава такав синкретички спој фолклорног напева и његовог текста као *гешталтну фигуру*, па је звучна компонента његовог текста у прилици да континуирано остварује свој некакав утицај на укупан звучни и музички садржај и форму композиције у делу у коме се појављује. Текст напева је најчешће и једини текст вишегласне надградње, раширен и на пратеће гласове, тако да звучна (музикална) компонента текста народне песме одјекује све време током обраде одређене народне песме у руковети и тиме утиче, колико је у њеној реалној моћи, на пријем и доживљај тог вокално-музичког дела (руковети) код слушалаца.

С друге стране, како је у питању певани текст фолклорног порекла, мало је вероватно да његов звучни „оригинал“ у живом меморијском запису музички и књижевно нешколованих певача-(ко)аутора те народне песме постоји у апстрактној, идеализованој форми првог нивоа. Из свих наведених разлога, а у контексту већ више пута прокламованих основних циљева овог рада, аналитички поступак ће овде бити усмерен ка малопре наведеном другом и трећем нивоу – анализи звучне компоненте у *певаним текстовима* фолклорних цитата и, такође певаним, текстовима „надградних“, допунских гласова вишегласне надградње.

V.2.2. Ниво стихова

Примена гешталтног аналитичког метода на анализу звучне (музикалне) компоненте текстова песама које се обрађују у Мокрањчевим руковетима указује на апсолутни примат метро-ритмичке субкомпоненте (*динамичке врсте*) у креирању њихових првих већих *смисаоних јединица (чанкова)* – појаве звучних стилских фигура су спорадичне, неконтинуиране и немају знатнији обликотворни потенцијал на овом ступњу

²²⁴ Овде не узимамо у обзир промене у фолклорном оригиналу које је композитор унео на путу од фолклорног изворника, односно записа, до његовог уласка у партитуру руковети. Те промене су слушаоцу, бар по правилу, невидљиве, неприметне, и зато овде ирелевантне. Случајеви који би, начелно узев, могли да буду од значаја, а то је тамо где однос музике и текста изразитије одступа од општијег карактеристичног односа фолклорних напева одређеног типа према тексту, у Мокрањчевим руковетима нису присутни.

организације, односно нивоу.²²⁵ Најзначајнији резултат ове анализе је податак да су све песме руковети структуриране као низови метро-ритмички прецизно дефинисаних стихова.²²⁶

Наведени резултат код песама у којима су сви препознати стихови били једнаке метро-ритмичке структуре добијен је релативно лако, на раније описан начин, али уз једно ограничење: овим путем није било могуће са сигурношћу раздвојити *главни певани текст* од *рефренског певаног текста*²²⁷ – за то је неретко била нужна консултација са пропозиционалном компонентом, тј. са садржајем односног текста. Иста методолошка „нечистота“ била је мање или више неопходна и у детектовању продужавања или скраћивања стихова, посебно уколико су она у конкретном тексту (који, подсетимо, не мора да буде комплетан текст изворне песме) уграђена у сталну или, код моностихичних текстова, једину структуру текста стиха. Тамо где су она била регистрована као одступања од стандарда у вишеструким понављањима структуре стиха, било је могуће уочити их и по таквом њиховом положају и структурно-формалној улози у претпостављеном стандарду – за сигурну процену и овде је било потребно проверити њихово пропозиционално значење.

У песама Мокрањчевих руковети почетне, једанпут успостављене структуре стихова најчешће се задржавају као стабилне, непроменљиве (без измена) у целинама одговарајућих песама.²²⁸ То за последицу има слабост њиховог утицаја на форме вишег ранга (хијерархијског нивоа) звучне компоненте одговарајућег текста – формирање строфа је препуштено променљивим квалитетима: садржају текста и одликама његове

²²⁵ Ограничени избор термина везаних за вертикалну стратификацију појава и структура условљава да од овог места у анализи звучне компоненте текстова руковети ознаку *ниво* користимо као алтернативну за етапе (ступње) *макрогенетичког* развоја.

²²⁶ Овај закључак би могао да се окарактерише као „откривање топле воде“, јер је наведена чињеница већ одавно позната. У контексту теме овог рада потребно је подсетити, међутим, да је заслуга гешталтног аналитичког метода што су овакве структуре могле да се препознају релативно лако већ на основу њиховог звучног процесуирања или записа (премда се поступци којима је то до сада чињено по правилу нису експлицитно везивали за гешталтну теорију и методологију): управо су гешталтна истраживања показала да је говорно-музички метар модус и мера уређења ритмичних (дискретних) звучних токова која је уграђена у наш опажајни апарат, генетички гешталтан, и да у оквиру њега делује аутоматски, интуитивно, а у складу са околностима које одређује конкретни звучни говорни ток.

²²⁷ Cf. Радиновић, 2011: 222-225

²²⁸ *Протужила пембе Ајша; Аој, Нено, лепа ти си; Повела је Јела; Ој, за гором, за зеленом; Вишњићица род родила; Књигу пише Мула паша* (не рачунајући спорадичну појаву рефрена *Хај, хај, хај!*); *Варај, Данке; Пољем се њија; У Ивана господара; Биљана платно белеше; До три ми пушки; Никнало векје шарено; Ој, Ленко, Ленко; Ој, убава мала момо; Марије, бела Марије; Прошета девет, мајко, години; Сејала Динка босиљак*

семантичке форме и/или музичкој надградњи и њеним обликотворним потенцијалима у другим димензијама (музика је и на тај начин постала својеврсна херменеутика текста – сада његове звучне компоненте).

Код песама чији стихови нису сви исте метроритмичке структуре преовлађују дублетна организација међу узастопним стиховима. Она већ има одређени динамички, тиме и обликотворни потенцијал, тиме што се такви дублети, у координацији са текстуалним садржајем и додатом музичком структуром, препознају као кратке строфе (дистиси)²²⁹ или као потцелине сложенијих типова строфа (тада најчешће катрена,²³⁰ Ређе су различите сложеније комбинације метроритмичких структура које се одвијају у правилном ритму и дају релативно јаке импулсе и доказе своје сложеније строфичности.²³¹

Један број песама показује ипак несистематичност у метроритмичким структурама стихова,²³² у екстремним случајевима она иде и дотле да је сваки стих различит.²³³ Ова несистематичност се најчешће испољава као различитост броја слогова у стиховима, само понегде се односи на промене у унутрашњој структури стиха – положају цезуре.²³⁴ Овакви односи стихова у песми у руковетима углавном се тамо где је композитор текст целе изворне народне песме свео на једну строфу, па се, у теоријском смислу, могу прибројити претходној категорији песама са сложеном метроритмичком структуром стихова. Насупрот томе, нарушавања преовлађујуће метроритмичке структуре стихова која су релативно изолована у датој песми, поготово ако су још повезана са убаченим рефренима, делују као фактори локалне динамизације, без већег обликотворног потенцијала – она највероватније указују на одређена сажимања изворног текста.²³⁵

²²⁹ *Јесам ли ти, јелане; Мој се драги на пут спрема; Расло ми је бадем дрво; Пушчи ме; Црни горо, црни сестро; Калугере* (не рачунајући рефрен *Ајде, де!*); *Дека си била данаске; Цвеће цафнало; Славуј, тиле; Свака тица у шумици;*

²³⁰ *Посеја дедо големата њива; Цанум, на сред село;*

²³¹ *Текла вода Текелија: 8/4+4/-7/3+4/-8/3+5/; Коња седлаш, куд се спремаш: 8+8+7; Ајде, кој' ти купи куланчето: 10+9+7+8; Што Морава мутно тече: 8+8+5; Скоч', коло, да скочимо: 7+7+7+8+8; Роса плете русе косе: 4+4+6+6; Динка двори мете; 6+6+5+5; Писаше ме, Стано, мори; 8+6+5+6 (са понављањима делова и са другим текстом); Аман, шетнала си, море, Јано; 10+10+9+10+8+6; Да л' немам, цанум: 8+8+11+11+6+6+6+6+3; Крце, крце нова кола: 8+7+6; Узрasto је зелен бор: 7+7+5+4 (не рачунајући убачени рефрен, упев *Ајде ми, ајде, вај!*); Бог да го убије, мамо: 8+6+4+10+10+9+9+4+6+4*

²³² *Јарко сунце одскочило; Што ти је, Стано, мори; Имала баба једно момиче; Чимбирчице.*

²³³ *Бојо ми, Бојо; Шта то миче кроз шибљиче; Кад Београд Срби узимаше*

²³⁴ *Маро Ресавкињо; Што ли ми је, мила-ле мајко.*

²³⁵ *Ајде, море, момичето – стихови 3 и 9.*

Процену метроритмичке организације стихова врло често ремете делови текстова који се, повезивањем са резултатима анализа на семантичком плану, препознају као садржајно-формални додаци, *рефрени*. Аналитички проблем који они производе у актуелном аналитичком приступу није само чињеница да се у анализу једне врсте уносе и критеријуми друге аналитичке врсте, већ и у томе што и тада није увек могуће добити сигуран резултат. Наиме, додати рефрени су у неким случајевима проширења изворног *главног певаног текста*,²³⁶ а у другима су евидентно уграђени у изворну стабилну метроритмичку структуру;²³⁷ овакви различити третмани се каткад налазе чак и у истој песми.²³⁸

Рефрени понекад мењају место у метроритмичкој структури стихова у истој песми – у таквим случајевима се без увида у фолклорни оригинал не може са сигурношћу тврдити да ли је то изворни начин пласирања рефрена или је последица Мокрањчеве интервенције (која тада има, по правилу, узрок у жељи да се постигне извесно изненађење и, последично, да се локално појача динамичност одговарајућег текста).²³⁹ Различитост броја појава рефрена, као и њихово убацивање и избацивање из различитих а по положају еквивалентних стихова унутар организације која стреми строфичној, доводи до динамизације дејстава њихових метроритмичких структура, односно до одлагања тренутака затварања одговарајућих строфичних динамичких форми и тиме до стварања сразмерно дужих и сложенијих строфа.²⁴⁰

Стиховни (стихични) ниво гешталтног обликовања (односно одговарајуће *динамичке форме*) текстова, иако није базичан,²⁴¹ од суштинске је важности за укупно структурирање, односно формирање звучне компоненте текстова народних песама. С друге стране, с обзиром на већ познату чврстину веза између текста и музике на *микроформалном* и *централноформалном* плану народне песме [cf. Радиновић, 2011: 287-289], као и на малопре констатоване одлике Мокрањчевог приступа обради тих текстова у

²³⁶ *Осу се небо звездама; Ала имаш очи; Ајдук Вељко по ордији шеће.*

²³⁷ *У Будиму граду.*

²³⁸ *Леле* као део строфе, а *Иха!* као додаток (припев) у *Леле, Стано мори*

²³⁹ *Заспала девојка*

²⁴⁰ *Море, извор вода извирала; Еј! Кара мајка Алију; Дјевојка виче, аман, аман!; Еј! Што но ми се Травник замаглио; Еј, обасјала месечина.*

²⁴¹ То су, према раније изнесеним доказима, *речи* и *акцентске речи*; у контексту овога рада напоменимо још једном да се и ти докази темеље у гешталтној теорији (укључујући ту и њену овде етаблирану *когнитивистичку закрпу*).

руковетима, наведена чињеница утиче битно и на музичку надградњу – у најмању руку као битан фактор одређивања граница, а и као важан инспиратор и контролор ритмичког и формалног уређења надграђене мелодије у том структурно-темпоралном оквиру.

V.2.3. Ниво строфа

Претходно наведени резултати истраживања на нивоу стихова у песмама Мокрањчевих руковети већ су указали на главне одлике даљег процеса *чанковања*. Први наредни гешталтно релевантни структурно-формални ниво јесте онај на коме улогу *смисаоних јединица (чанкова)* имају строфе текста. Мора се нагласити да овај ниво није обавезан у свим случајевима – неке песме (бар кад је реч о њиховим деловима уграђенима у односну руковет) не надилазе стиховну конструкцију, тј. њихов максимални домет гешталтно препознатљиве *динамичке форме* јесте онај успостављен на нивоу стиха (стихова), док је даље уређење тих *смисаоних јединица (чанкова)* са гешталтне тачке гледишта слабо и не формира *гешталтну фигуру*.²⁴²

Са становишта анализе звучне (музикалне) компоненте текстова, строфична удружења стихова организују се (тамо где се организују) претежно на основу устројства сложенијих образаца метроритмичких структура, што значи на основу препознатљивих понављања група стихова различитог метроритмичког састава, с тим да у том процесу имају одређену улогу и неки аспекти који се везују за друге гешталтно релевантне квалитете.

Мелодијски, тачније колористичко-артикулациони обликотворни елементи у песмама Мокрањчевих руковети – римовања, звучне стилске фигуре – заступљени су углавном релативно ретко, несистематично и са динамички слабијим квалитетима, те немају довољно услова да постану значајни елементи *динамичке форме* на овом нивоу. Број песама са израженијом римом (сликом) у руковетима релативно је мали, а и у њима најчешће је римовање ограничено на звучну еквиваленцију крајева само два узастопна стиха – тада рима ипак учествује у креирању форме строфе.

²⁴² Примери за конкретне форме организације текстова песама руковети изнад нивоа стихова неће бити давани овде. јер ће се за њих везивати укупни резултати анализе песама и целине форми руковети, па ће бити приказани као делови тих анализа.

Римовање је, међутим, неретко тек локална звучно-музикална „досетка“, која искоришћава могућности оваквог повезивања два стиха унутар песме у којој римовање није правило; ово се најчешће примењује на узастопне стихове,²⁴³ знатно ређе на два стиха између којих стоји контрастни стих²⁴⁴ или чак већи број стихова.²⁴⁵ Занимљиво је да је овакав однос чешће коришћен за еквиваленције полустихова (*леонинска рима*).²⁴⁶ Додајмо да је (у контексту релативно слабе заступљености сликовних еквиваленција) релативно честа појава да се на крајевима узастопних или, ређе, раздвојених стихова понављају исте речи, но такав поступак има или неку озбиљнију стилско-фигуративну вредност – ритмичног понављања ради наглашавања поређења²⁴⁷ или појачавања градације²⁴⁸ – или се један од стихова (обично други) налази у функцији *рефрена*.²⁴⁹ Сви примери наведени у овом пасусу имају релативну скромну обликотворну вредност и потенцијал на овде актуелном нивоу строфичне организације текстова.

Повезивање стихова у строфу врши се повремено и употребом стилских фигура које имају звучно обликотворно дејство: *анафоре*,²⁵⁰ с тим да почетни део текста који се понавља може да буде по свом карактеру/значању и рефрен,²⁵¹ и *палилогије*²⁵² – ова последња, међутим, може и да служи као додатни елемент раздвајања строфа, када је оно видљиво и јаче по неком другом основу: смени *наративне инстанце*²⁵³ или убаченом заокружујућем рефренском делу (стиху)²⁵⁴.

²⁴³ *Протужила пембе Ајша* – стихови 1-2; *Осу се небо звездама* – стихови 1-2, не рачунајући рефрен; *Књигу пише Мула паша* – стихови 6-7, 9-10, не рачунајући рефрен; *Биљана платно белеше* – стихови 13-14; *Никнало цвекје шарено* – стихови 3-4; *Дека си била данаске* – стихови 3-4; *Дјевојка виче из танка грла* – стихови 3-4; *Узрасто је зелен бор* – стихови 1-2.

²⁴⁴ *Ој, убава мала момо* – стихови 5-7.

²⁴⁵ *Ој, убава мала момо* – стихови 3-9.

²⁴⁶ *Синоћ рече, јутрос неће* („нечиста“ рима); *Твоје, Като, твоје, ашик-злато; Што то миче кроз шибљиче; Удаћеш се, кајаћеш се; Еј, вечераја, збор зборваја.*

²⁴⁷ *Братовога коња мутном водом поји, војновога коња бистром водом поји.*

²⁴⁸ *Заробиле, мори, малка Стана! / Леле, Стано, мори, малка Стано!* (нечиста рима)

²⁴⁹ *Ајде, кој' ти купи куланчето, / хај, хај, хај, куланчето, / де ђиди, де, куланчето.*

²⁵⁰ *Седи мома на пенцеру / свицу везе на ђерђеву, / свицу везе, гајтан плете.*

²⁵¹ *Аман, шетнала си, море, Јано, / аман, шетнала си, море, добре. / Аман, по ти тесни сокаци, / аман, по ти високи чардаци; Кара мајка Алију, / еј, и нејвјесту Ајрију, / еј, неће Ајра да ради, / еј, већ се с мајком инади.*

²⁵² *Дека си била данаске, Цвето, / ваздан ти очи не видов, / ваздан ти очи не видов, лудо, / ни залог леба не јадов; Дјевојка виче / из танка грла, / из танка грла, аман, аман, / с висока брда.*

²⁵³ (Наратор): *...ми поминаха винари, / винари Белограђани. / (Биљана): „Винари Белограђани, / кротко терајате карванот...*

²⁵⁴ *Динка двори мете, / дробни солзи рони. / Динка попова, Икономова. / Дробни солзи рони, танки прсти крши. / Динка попова, Икономова.*

У свим наведеним примерима у којима мелодијски (заправо: превасходно артикулационо-колористички) елементи и сегменти учествују у формирању целина вишег реда од стиховног (практично свуда строфичног реда), на делу је гешталтно повезивање на основу *принципа сличности* – оно производи *симетрију*, као битну одлику гешталтног уређења.

Друкчију, раздвајајућу улогу имају појаве рефрена, пре свега оних из категорије *самосталних рефренских певаних текстова* [cf. Радиновић, 2011: 223-225], премда каткад њихова појава изазива недоумице у вези са тумачењем форме строфе.²⁵⁵ Последично: рефрени немају јединствену обликотворну функцију у песмама руковети.

Посебан аналитички проблем везан за овај, строфични ниво *рекôдовања* (*чанковања*) представљају песме које не показују јасну строфичну организацију. Како предвиђени модел истраживања руковети подразумева поређења и сабирања резултата на упоредивим нивоима *рекôдовања* (*чанковања*), мора се одредити и некакав статус поменуте врсте песама.

Спрегнутост ових текстова са музиком у њиховом изворном, фолклорном модусу изградње и постојања, дозвољава обраћање за помоћ музичкој компоненти. На овај начин решава се највећи број недоумица, јер се, на основу њене анализе, утврђује (макар са великом вероватноћом) да ли је у питању скраћени текст изворника, који обухвата само једну његову строфу (изузетно, и неку целину текста већу од једне, а мању од две строфе)²⁵⁶ или је, уколико се у прогредирајућем тексту музика понавља на стиховном (стихичном) нивоу, ипак у питању целовити текст нестрофичне грађе.

У овом другом случају могућа додатна помоћ може се потражити у садржају текста, односно у његовој *семантичкој форми*, тако што ће се *рекôдовање* (*чанковање*) звучне компоненте текста повезати, односно поистоветити са аналогним постуцима у

²⁵⁵ Да ли је појава рефренског стиха *Звездане дане, мој мио брале!* између непарних стихова песме *Осу се небо звездама* у средину строфе-дистиха инкорпорирани рефрен или је таква његова позиција сигнал да је композитор извршио сажимање изворног текста песме изостављањем поменутог рефрена из сваке друге строфе-моностиха? На реалност те дилеме наводи надграђена музичка форма, која је троделна симетрична, **a-b-a₁**, која је нетипична за српски музички фолклор, поготово онај поморавски.

²⁵⁶ *Заспала девојка* – друга строфа је заступљена само својим првим стихом; *Ала имаш очи* – првој строфи недостаје главни певани текст.

пропозиционалној компоненти текста – третираној, пре свега, по раније описаном моделу *рекòдовања*, у гешталтном смислу.²⁵⁷

Истакнимо још и специфичан случај нејасне уређености на овом нивоу текста песме *Ој, убава мала момо*, који се, показује се, може истраживати и као однос између стихично организованог текста и строфично организоване музике у. У овој песми (чији је изворни вид сачуван у запису самог Мокрањца [cf. Мокрањац, 1996/9: 133 /песма 112/] композитор је најпре променио изворну форму мелострофе, тако што је повезао периоде двеју строфа у специфичан двопериод *строфе другог степена* („надстрофе“), а онда се мање-више слободно играо са распоредом стихично структурираног *главног певаног текста*, тако што је по слободном нахођењу понављао текст првог стиха у непредвидивом, неправилном распореду, односно редоследу. Последично: (*гешталтна*) *форма* звучне компоненте текста ове песме на нивоу изнад стихичног постала је нејасна, неодређена, фрагментарна и када се на њу примени двојна гешталтна аналитичка мера – музичка и звучно-текстуална. Тај закључак се не мења ни прикључивањем аналитичког система пропозиционалне компоненте текста: садржај ове песме је изразито статичан и не пружа иоле уочљиве назнаке сложенијег *рекòдовања* (*чанковања*).

V.2.4. Виши (надстрофични) нивои

Народне песме уграђене у Мокрањчеве руковети углавном не показују на нивоу текстова склоност ка вишим формама *рекòдовања* (*чанковања*). Изузетак представљају текстови певаних кола, код којих је потреба за дуготрајним „испредањем“ текстова (које готово нужно укључује и импровизацију) каткад створила више, надстрофичне организационе форме, као подлогу за лакше памћење и импровизовање других текстова.²⁵⁸

На овом месту се још може указати на оне ситуације где композиторова интервенција доноси понављање читавих стихова или строфа у водећем гласу (*гешталтној фигури*), јер они имају одређени потенцијал покретања процеса гешталтне

²⁵⁷ На срећу, број песама који припадају овој другој групи (случају) у укупном скупу песама Мокрањчевих руковети врло је мали. Строго узев, ту спада само лирско-епски текст песме *Књигу пише Мула паша*; дилеме везане за строфични статус песама *Чимбирчице* и *Ај, зелена, зелена* односе се на атипичност структура, односно форми њихових мелострофа, ако се дати текстови протумаче као једнострофични.

²⁵⁸ *Калугере, црна душо* – овде се образује четворострофична „надструктура“ (форма); иста врста образаца се назире и неким другим песмама (*Аој, Нено; Хајде, море, момичето*), али је он овде теже препознатљив и несигуран због (вероватног) скраћења изворног текста песме.

макроформалне организације на вишем нивоу. Показује се, међутим, да је број таквих поступака екстремно мали и не надилази понављање једне, прве строфе (*Каравиље, лане мој*). Структурно-формалне последице у таквим примерима нису сасвим занемарљиве на нивоу текста саме песме – остварује се симетрична заокружена форма – што представља и највероватнији мотив композитора за овакав поступак.

V.2.5. Анализа звучне компоненте текстова вишегласних обрада песама у руковетима

Примена гешталтног аналитичког метода открива као најважнију карактеристику организације вишегласног текстуалног става у Мокрањчевим руковетима доминацију вертикалног и хоризонталног груписања текстова свих деоница на нивоу стихова или, нешто ређе, строфа – ови други примери произлазе из посебног типа полифонизације текстова у пратећим гласовима (*гешталтној основи*).

На хоризонталном, темпоралном нивоу нема примера пробијања граница строфа и мешања текстова различитих мелострофа базичног фолклорног певаног текста, чиме је ова карактеристика добила битан обликотворни значај у Мокрањчевим руковетима. Узме ли се у обзир и раније поменута посебност обраде вербално релевантних звучних сложаја и токова, која им даје примат над осталим (овде: музичким) звучним садржајима и тиме их убрзава – звучна компонента укупних (вишегласно организованих) текстова има и битну методолошку употребну вредност: најбрже (а поуздано) раздељење песама и целина руковети на гешталтно релевантне потцелине може се извести на основу описане елементарне гешталтне анализе звучне компоненте текстова – уочавањем целина њиховог груписања по сличности.

Што се тиче вертикалног груписања или разграничења, ситуација је за нијансу сложенија. Иако заиста доминира преношење певаног текста цитираног фолклорног напева у све деонице (дословно или донекле измењено, али свакако препознатљиво), постоје примери одвајања садржаја текста цитираног фолклорног напева од текстова његове уметничке надградње (пратње).²⁵⁹ Углавном се срећу у песмама, односно на

²⁵⁹ Приметно је да сви овакви примери потичу из руковети које припадају првој половини ове Мокрањчеве збирке – после *Седме руковети* текстови свих деоница обрађују увек онај текст који диктира фолклорни цитат.

местима где је водећа мелодија поверена вокалном солисти;²⁶⁰ притом су могући делови у којима се текстови уједињују.²⁶¹ Ређе се раздвајање *геиталтне* *фигуре* од *основе* одвија унутар хорског слога.²⁶² Сасвим изузетан је пример да се допунски текст додели инцидентно (на нивоу строфе) додатом једногласном педалу, још у високом гласу.²⁶³ Допунски текст је у свим наведеним случајевима значењски неутралан, са пореклом из фолклорних *рефрена* (*Ој!*, *Ла-ла!*, *Оф! Дуду реду!*). Он је најчешће у споријем ритму смене слогова и тиме подређен главном певаном тексту; изузетно он може тај свој однос релативне независности да изрази и бржим основним ритмом од оног у водећој деоници.²⁶⁴

Приликом преношења у пратеће деонице, текст одговарајућег фолклорног цитата задржава своју целовитост где год је то могуће. Тамо где околности структурирања вишегласне надградње то не омогућавају врши се његова адаптација.²⁶⁵ Она у највећем броју случајева значи сажимање текста на битне речи и групе речи, које чувају смисао целине стиха у потпуности или макар у најбитнијем смислу. Међу веома разноврсним креацијама ове врсте истиче се неколико карактеристичних поступака, који се могу сврстати у две главне групе. Прва од њих користи скраћивања унутар одговарајућег стиха: изостављања фолклорних рефрена,²⁶⁶ мање важних придева,²⁶⁷ или, насупрот томе, свођење пратећег текста само на рефрене.²⁶⁸ Друга изоставља читаве стихове или макар њихове значајне делове, а преостали део распоређује на целу строфу. То се најчешће изводи у певаним строфама које су на текстуалном плану изграђене понављањем стихова

²⁶⁰ *Што ти је, Стано, мори; Маро Ресавкињо; Текла вода Текелија* – 3. строфа; *Коња седлаш, куд се спремаш; Ајдук Вељко по ордији шеће* – 1. стих; *Што ли ми је, мила ле мајко* – 1. стих.

²⁶¹ *Чимбирчице*.

²⁶² *Каравиље* – строфе 1-2; *Аој, Нено* – строфе 1-2; *Повела је Јела* – 3. строфа; *Посеја дедо големата њива* – 2. и 4. строфа; *Варај Данке* – 1. строфа.

²⁶³ *Имала мајка, јадо* – 2. строфа; у питању је карактеристичан фактурно-оркестрациони поступак који потиче из самог фолклора – колико је аутору овог текста познато, из украјинског, односно русинског.

²⁶⁴ *Рече чича да ме жени*.

²⁶⁵ Занимљив изузетак представља „механичко“ скраћење текста избацивањем последњег слога завршних речи у пратећим гласовима у другим стиховима свих строфа у песми *Ајде, кој' ти купи куланчето*. У првој строфи то скраћење је направљено као експресивни манир, без суштинских последица по текст последње речи, јер је изостављени слог у извесном смислу опционалан у самом тексту (*куланчето*). Пренесен као модел у касније строфе, а нееластичан због хоморитимичне организације текста, он је проузроковао скраћења завршних речи тих строфа која их чине реално „инвалидним“ (*нежење.../но!; фу.../стан!*).

²⁶⁶ *Каравиље, дане мој*.

²⁶⁷ *Протужила пембе Ајша; Разграна се грана јоргована*.

²⁶⁸ *Имала мајка, јадо*.

и тада је мање приметно; када се изводи код реално сложених строфа (најчешће дистиха), овај поступак постаје упадљив јер пробија опажајне баријере између стихова.²⁶⁹

Посебан, значајан али усамљен пример, који има и одређене потенцијале на драматуршком плану, представља ширење *самосталног рефренског текста* (*Ој, Мано, будало*) на пратњу *главног певаног текста* у четвртој строфи (Манов текст) дијалогски организованог текста песме *Ој, Ленко, Ленко* – остварен је утисак драмског контрапункта у пратећим гласовима.

V.2.6. Закључак

Укупно узев, звучна компонента текстова Мокрањчевих руковети показује изразито јако гешталтно обликовање на нижим нивоима гешталтне организације (*чанковања*) – посебно стихичним и строфичним – док њено гешталтно уређење на вишим, надстрофичним нивоима нагло и прогресивно слаби. Узме ли се у обзир наглашени утицај те компоненте на музичку компоненту фолклорних напева који се цитирају и обрађују (махом надграђују) у руковетима, улога звучне компоненте текста у укупној *динамичкој форми* тих вокалних музичких дела зависиће битно од позиције тог напева у вишегласној обрадној структури.

С обзиром на уочене карактеристике организације звучне компоненте текстова у руковетима, може се констатовати да ће њихово дејство бити изразито јако пре свега у постављању граница међу стиховима и строфама, релативно јако у креирању *динамичких форми* руковети на базичним нивоима, док ће се на вишим нивоима утопити практично у целини у дејство музичке компоненте.

V.3. Анализа музике

V.3.1. Општи концепт

Гешталтна теорија, подсетимо, концептуализује обликовање (темпоралног) музичког дела као вишестепени итеративни, централно управљани аналитичко-синтетички процес *гешталтне макрогенезе*, који се одвија у *гешталтном опажајном пољу*. У њему се, на

²⁶⁹ *Протужила пембе Ајша* – 2. и 3. строфа; *Јесам ли ти јелане* – 1. и 2. строфа; *Текла вода Текелија* – 2. и 4. строфа; *Аој, Нено* – 5. строфа; *Повела је Јела* – 2. и 3. строфа (у овој потоњој то се односи на деоницу алта); *У Ивана господара*; *Калугере, црна душо* – све строфе сем 4. и 8;

сваком од нивоа, на основу конкретних тонова и тонских сложаја, као носилаца одговарајућих вектора *опажајних тензија* које изазивају (чији се интензитет означава као *опажајна тежина*), синтетизују одговарајуће *динамичке форме*. Оне су идеализоване, апстрактне интуитивно схватљиве визуелно-спацијалне представе опажајно релевантних резултантних структура и функционалних односа достигнутих до датог тренутка у опажајном процесуирању музичког тока – обично су приказане као једноставне геометријске криве (кривуље) у декартовском координатном простору, чија апсциса предочава низање тих релевантних музичких догађаја у времену, а ордината њихове *опажајне тежине*. У тежњи да тим *динамичким формама*, тиме и ономе што оне репрезентују, обезбеди неку врсту разумљивости, *геиталтно поље* нашег опажања управља их, онолико колико је највише могуће у датим условима, ка малом броју најбољих и најједноставнијих могућих и нашем уму саморазумљивих *геиталтно добрих форми – примарних геиталта*.

Сваки достигнути *примарни геиталт* – и само он – добија свој базични *геиталтни смисао*, на основу кога постаје *смисаона јединица (чанк)*, тј. структурно-функционални елемент вишег хијерархијског нивоа, и као такав улази у аналогни синтетички процес на том, вишем нивоу.

Геиталтни редукционистички процес *раздвајања фигуре од основе*, који је битан саставни део конституисања сваке у описаном смислу активне *динамичке форме* из „несавршених“ констелација елемената, као и померање *опажајних центара* на сваком нивоу на динамичке врхунце, односно центре сваке новонастале *смисаоне јединице (чанка)* – фактори су који процес вишестепене *генезе* чине сложенијим од обичног линеарног удруживања по вертикали.

Опажајна тензија, опажајна тежина и динамичка форма су слојевито структурирани феномени – они су заправо резултанте деловања сила *геиталтног опажајног поља* у процесима промена у свим различитим музичким опажајним квалитетима (*динамичким врстама*). Ови процеси се могу одвијати и истовремено, али не и обавезно у истом ритму. Стога и њихове парцијалне *динамичке форме*, начелно узев, нису синхронизоване, а и не морају достићи заокруженост *примарних геиталта* у свим слојевима (опажајним квалитетима, динамичким врстама). У ситуацији у којој се

истраживању наведених феномена прилази као процесима у представном визуелно-спацијалном, геометријском гешталтном пољу сила (у коме нема места бројчаним мерењима и аритметичким сабирањима), нужно је на одговарајући начин, слојевито, концептуализовати и *смисаоне јединице (чанкове)* и саме процесе *рекодовања (чанковања)*, на основу којих ове настају.

У складу са свим до сада изнесеним поставкама гешталтне теорије и њене *когнитивистичке закрпе*, предлаже се следећи модел:

Свака *динамичка форма*, односно *примарни гешталт* мора се схватити као вертикално јединство два значењска слоја: а) непроменљивог, статичног, *идентификационог*, и б) променљивог, динамичног, *варијабилног* (који је носилац њене *динамичности*).²⁷⁰

Процес *рекодовања (чанковања)* претвара *примарни гешталт* једног (достигнутог) нивоа у опажајни ентитет, *смисаону јединицу (чанк)* вишег реда (елемент даљег процеса *гешталтне макрогенезе*), који се сада састоји само од свог *идентификационог дела* – али новог. У њему се налазе на дотадашњем константном нивоу својих *опажајних тежина* све *динамичке врсте* које се нису мењале током тог процеса *рекодовања (чанковања)*, а придружује им се и она која је била динамична,²⁷¹ али сада претворена у (статичну) константу – она се добија као специфичан збир свих парцијалних *опажајних тежина* те *динамичке врсте* на процесуираном нижем нивоу и достигнутог *степен динамичности*, као квантитативног еквивалента тог посебног новог квалитета.

У реалним условима, у којима се у процесу *гешталтне макрогенезе* одвија конкуренција процесâ и резултатâ промена различитих *динамичких врста*, узимајући у обзир могућност дистрибуције наше пажње, предлаже се концепт базиран на *полифонији динамичких форми* и њиховог *рекодовања (чанковања)* унутар различитих *динамичких врста*. То значи да се достизањем заокружене форме *примарног гешталта* у свакој *динамичкој врсти* он у њој *рекодује (чанкује)* у *смисаону јединицу (чанк)* те *динамичке врсте*. Даље, описаним заокружењем у једној *динамичкој врсти* не прекида се гешталтни динамички развој у осталима и његово праћење (сем ако они нису у конкретној ситуацији

²⁷⁰ Ово се може исказати и као дводимензионалност смисаоних јединица (чанкова).

²⁷¹ Овде се, привремено, ради лакшег описа, разумевања и дефинисања, подразумева да је била динамична само једна *динамичка врста*.

синхронизовани), чиме се и њима допушта да у неком тренутку достигну своје *примарне гешталте* и постану њихове *смисаоне јединице (чанкови)* – без обзира на то у који тренутак одговарајућег тока је он смештен, односно распоређен у односу на одговарајуће ситуације у другим *динамичким врстама*.

Гешталтна теорија и њен модел *макрогенезе у гешталтном опажајном пољу*, како је раније показано, допуштају разлагања сложених чулних инпута у опажајној и менталној анализи на опажајно релевантне *динамичке врсте*, али само као етапу у конституисању синтетичке, збирне *динамичке форме*, у којој се парцијални вектори морају сабрати по неком од (нажалост, углавном недефинисаних) закона њиховог међусобног односа. Овде предложени концепт *полифоније динамичких форми* може довести до следећих резултата:

Заокруживањем *динамичких форми у примарне гешталте*, по њиховој дефиницији, процес разрешавања опажајних (психолошких) тензија насталих под дејством актуелног музичког тока дошао је до крајње тачке својих могућности – *примарни гешталти* и њихови *реко̀дни еквиваленти, смисаоне јединице (чанкови)*, заправо су форме лабилне (динамичке) равнотеже, у којима *гешталтно опажајно поље* нема потребу ни могућност даљег активног деловања (до нарушавања достигнутог стања) и у којима се, стога, не остварује никаква динамичка активност. Последично: удруживање парцијалних *смисаоних јединица (чанкова)* из различитих *динамичких врста* произвешће резултантну (збирну) *смисаону јединицу (чанк)* одговарајућег укупног опсервираног музичког тока само онда ако и она буде динамички уравнотежена – ако се у њој више (привремено) не одвија никаква динамичка активност. То се може остварити само у случајевима када су све парцијалне *смисаоне јединице (чанкови)* синхронизоване, тј. ако у свима њима у истим тренуцима почињу и престају динамичке активности (промене).

Мрежа тако достигнутих и прецизно темпорално раздвојених *смисаоних јединица (чанкова)* која прекрива целину музичког тока композиције представљаће базу за изградњу њене парцијалне *динамичке форме* на том новом, достигнутом нивоу. Свака *смисаона јединица (чанк)* биће сада елемент даље гешталтне *макрогенезе*, док они делови који нису успели да постану део неке *смисаоне јединице (чанка)* неће бити опажајно, тиме ни меморијски релевантни и прећи ће у *гешталтну основу*, где имају велике шансе да се трајно изгубе из памћења.

Мора се, међутим, нагласити да је наведени услов синхронизованости само потребан, али не и довољан да на описани начин издвојене и омеђене целине музичког тока и буду заиста *смисаоне јединице (чанкови)*. Достижање довољног услова зависи од проналажења модуса квалитативног и квантитативног сабирања парцијалних резултата у збирни, што је, како је раније показано, за сада ствар будућности. То са собом носи опасност да зборови парцијалних *смисаоних јединица (чанкова)*, иако су им „сабирци“ синхронизовани, не буду стварно збирни *примарни гешталти*, односно *рекодне смисаоне јединице (чанкови)*. Ипак, и у таквим случајевима, чврсто одређивање граница између макар парцијално релевантних целина имаће готово сигурно одређену вредност и може бити база за нека друга и друкчија, посредна испитивања гешталтног статуса тих целина.

Додајмо свему претходном да постоји могућност да и целе динамичке врсте до краја процеса гешталтне *макрогенезе* не остваре ни једну заокружену *динамичку форму (примарни гешталт)*. На основу овде предложеног концепта (који се, подсетимо, темељи на основним постулатима гешталтне теорије),²⁷² оне у целини могу бити елиминисане из овог процеса, односно преведене у статус *гешталтне основе*. Грешке које на тај начин настају у односу на некакав претпостављени будући модел тачног мерења *опажајних тежина свих тензионих вектора* могу бити и релативно значајне, но оне су по својој природи део несавршености гешталтног устројства нашег опажајног и на њему заснованог менталног апарата, па и овог аналитичког метода.

Процес гешталтне *макрогенезе* одвија се током перцепције темпоралног (музичког) дела тако што се у сваком новом тренутку музичког тока приспеле информације упоређују са свима које су већ прошле и ствара нова представа парцијалне музичке *динамичке форме*. У том контексту, међутим, мора се рачунати са тиме да наша меморија држи у домену активне пажње само ограничени број информација и да се оне које потичу из раније опажених делова музичког тока, ако нису укључене у неку *смисаону јединицу* вишег реда, брзо заборављају. Зато је предуслов стварања представе завршне, глобалне форме темпоралног музичког дела спровођење континуираног процеса *рекôдовања*

²⁷² Предложена концептуализација није усмерена ка данас модерним процесима дигитализације (компјутеризације) аналитичко-синтетичких модела и метода, већ је више усмерена старинскијем, *аналогном* начину мишљења – у томе је она доследно гешталтна.

(чанковања), и то у најмању руку оним ритмом којим се губе информације из чулне и радне (оперативне) меморије.

У том контексту треба још једном истаћи да се процес *гешталтне редукције* одвија не само на вертикалном нивоу,²⁷³ већ и у хоризонталној, темпоралној димензији. Избацивањем из *динамичке форме* делова (сегмената) музичког тока који нису успели да уђу у састав неке *смисаоне јединице* (да се учанкују) анализирано музичко дело се на *опажајно скраћује*, односно *сажима*.

Део који је једанпут, на неком нивоу *рекодовања* (чанковања), преведен у обликотворно неактивни статус елемента *гешталтне основе*, неће бити сачуван у дуготрајној меморији - изузетак представљају само они делови (без обзира на ниво на коме су ушли у домен свесне пажње) који су већ у радној меморији стекли статус *значајног детаља* и као такви били послати на чување у *епизодички део* дуготрајне меморије, одакле се могу асоцијативно призвати. Ово су чињенице са којима мора да рачуна свака гешталтна анализа која форму музичког дела изводи из музичког записа – то што су све ноте једне композиције стално присутне пред очима аналитичара не значи да оне све и у сваком тренутку, односно на сваком нивоу, имају гешталтну обликотворну важност, односно вредност.²⁷⁴

Завршни резултат целокупног процеса *гешталтне макрогенезе* је *динамичка форма* оног нивоа на коме су могућности даљег наставка процеса исцрпљене и она представља *гешталтну форму* (*гешталт*) односног музичког дела – она је највиши могући домет гешталтне редукције и апстрактни модел са значењем и вредношћу аксиома у овом аналитичко-синтетичком систему. Она, поновимо и тиме нагласимо, према наведеним карактеристикама процеса *гешталтне макрогенезе*, није прости збир својих делова!

²⁷³ Подсетимо се да није обавезно да се сви делови неког (музичког) тока уврсте у неку заокружену *динамичку форму*: иако темпорално уређене па имају своје такве границе простирања, *смисаоне јединице* (чанкови) обухватају у тим границама само оне делове музичког тока који припадају гешталтној *фигури*, тј. преко осталих делова прелазе без обраћања пажње.

²⁷⁴ Наведени став је, ипак, подложен даљим испитивањима и ревизији, јер његова вредност зависи од процене да ли наша *дуготрајна меморија* у свом епизодичком делу трајно чува све икада пристигле информације или их селекује према некаквом критеријуму важности и брише непотребне заувек. За сада познате карактеристике психофизичког устројства нашег укупног менталног апарата, па и меморије, предност дају другом решењу.

За даља истраживања у овом раду од важности је и наредно изјашњавање о неким аналитичким аспектима: *јачина примарног гешталта* (тамо где је он достигнут) мери се првенствено бројем елемената који га чине²⁷⁵ – према описаним условима његовог настанка, то се односи само на елементе одговарајуће *гешталтне фигуре*. *Гешталт* од само два елемента се може сматрати *слабим*, јер заправо само одређује правац (тренд) могућег развоја, али не затвара форму на недвосмислен начин. Минималан број елемената за гешталтно *јаку* форму је три – он затвара (тачније: може да затвори) практично све основне *гешталтне добре форме* (*примарне гешталте*), сем оне која се означава као *осцилаторна* (и геометријски представља синусоидом). Даље: и гешталтна *величина опажајног објекта*, која утиче на његову *опажајну тежину* најбоље се изражава као број елемената који творе одговарајућу *динамичку форму*.

V.3.2. Основни проблеми примене гешталтног аналитичког метода у истраживању музичких форми Мокрањчевих руковети

Феноменолошки основни карактер гешталтне теорије, који је омогућио значајни помак ка разумевању функције и значења музичких дела,²⁷⁶ истовремено се показао и као основна слабост на њој засноване методологије. За њену пуну практичну применљивост нужно је спровести, у сваком конкретном случају, или комплетно феноменолошко утврђивање вредности независних варијабли, односно законитости њихових односа, или пронаћи потребне такве вредности у неком од резултата спољашњих, психофизиолошких и ширих психофизички истраживања. Ни једно ни друго у општем случају нису загарантовани, па се аналитичар онда мора или задовољити оним што гешталтни аналитички метод, као преваходно квалитативни, може да обезбеди, или мора да се потруди да на неки други начин обезбеди недостајуће резултате – на основу апроксимативних искуствених процена, чија прецизност и употребљивост зависе од циљева конкретног истраживања, или

²⁷⁵ Остали критеријуми за сада нису прецизно дефинисани, ни у теорији ни у пракси. Један од најважнијих је вероватно „изразитост“ одређеног *гешталта* („округлост“ или „правост“ у смислу генетички уграђеног критеријума за процену ових квалитета), но већ ту постоји низ проблема његове дефиниције. Ови критеријуми у овом раду неће бити концептуализовани – уколико се исказе потреба за њиховом проценом, решења ће бити давана палијативно, контекстуално.

²⁷⁶ Овде се ограничавамо само на овај аспект достигнућа гешталтне теорије, јер је он у фокусу овог рада.

коришћењем других, друкчијих метода, с тим да су оне бар базично компатибилне са гешталтном теоријом и методологијом.

У описаним условима, примена гешталтног аналитичког метода на истраживање облика и смислова музичке компоненте у руковима Стевана Стојановића Мокрањца мора такође покушати да нађе све оне недостајуће резултате међу чињеницама које су утврђене применом различитих других аналитичких метода, а које у сукобу са праксом нису доведене у питање, и да их угради (уз евентуално „критичко преиспитивање“) у свој аналитичко-синтетички инструментаријум и оперативни поступак. На срећу, оваквих резултата у случају Мокрањчевих рукова има и та је чињеница представљала базу за методолошки оптимизам из кога је произашао овај рад и поверење дато гешталтној теорији и њеном методу у њему.

Додајмо овде да раније утврђени резултати (у поглављу IV) указују на потребу да се на овом нивоу истраживања музичкој компоненти прикључи и звучна компонента текста и да се даље испитују као хомогена целина, што ће у даљем тексту рада бити испоштовано – термин *музичка компонента* подразумеваће надаље овакву асоцијацију звучних, односно музикалних компоненти свуда, сем где је експлицитно наглашено њихово раздвајање.

1) Први проблем који треба решити јесте дефинисање *базичног нивоа* гешталтне организације музичке компоненте рукова, односно одређење, издвајање *базичних музичких смисаоних јединица (чанкова)* на које се потом примењују принципи *гешталтне макрогенезе*. Оно се, како је гешталтна теорија утврдила, изводи на основу препознавања *гешталтних добрих динамичких форми (примарних гешталта)* у темпорално и бројно ограниченим сегментима музичког тока које на свој начин процесуира и шаље у даљу обраду *чулна меморија*. Нажалост, иако је пут трасиран, критеријуми за то препознавање, односно издвајање, како је раније показано, нису сасвим прецизно дефинисани.

2) Други начелно тешко решиви проблем је заправо аналоган, но пренесен на више аналитичке нивое, где је у целини у домену оперативне, активне пажње: одређивање критеријума за раздвајање *гешталтне фигуре* од *основе* на даљим нивоима *рекодовања (чанковања)* у процесу *гешталтне макрогенезе*, односно утврђивање *опажајне тежине*

сваког од вектора опажајних тензија, на основу чијег кретања и сабирања се изводе одговарајући прорачуни за дефинисање *динамичке форме* на одговарајућем нивоу.

V.3.3. Предлог дефинисања аналитичког модела којим се превазилазе основни проблеми примене гешталтног аналитичког метода у анализи музичке форме Мокрањчевих руковети

Уз 1). Решење наведеног првог проблема може се, начелно узев, решити изласком из затвореног круга гешталтне анализе и проналажењем неких на други начин утврђених *динамичких форми*, односно нивоа организације (*чанковања*), за које се може доказати да су еквивалентни са недостајућима. У зависности од циљева одређеног истраживања, овај поступак се не мора везивати стриктно за базични ниво гешталтне музичке организације. Уколико су, као што је то случај у овом раду, истраживања усмерена ка вишим и највишим, коначним резултатима процеса *гешталтне макрогенезе*, прихватљиво је препознавање описаних еквиваленција на било ком нивоу нижем од завршног, ако оно даје могућност даљег праћења деловања *гешталтних принципа*, до достизања траженог резултата. То значајно повећава вероватноћу налажења таквих еквиваленција и њиховог коришћења као недостајућих тачака ослонца одговарајућег процеса *гешталтне макрогенезе*.

Начелно узев, и оптимални нивои постављања таквих еквиваленција зависе од усмерења и циљева одговарајућих истраживања. Како је основни циљ анализâ у овом раду проналажење гешталтних форми/смислова руковети као целинаâ, пожељно је ова поистовећења поставити што је више могуће, а да се притом не добију уочљиве нееквиваленције и деформације форми и значења.²⁷⁷

У наведеном контексту од интереса је могућност повезивања резултатâ истраживања звучне компоненте текстова са онима који се односе на укупну музичку надградњу. Ова веза се може сматрати релевантном у сваком вокалном музичком делу,

²⁷⁷ Већ је указано на то да процес *гешталтне макрогенезе* прогресивно деформише *базичну динамичку форму*, јер на сваком новом нивоу *рекодовања* (*чанковања*), процењујући шта је *фигура* а шта *основа*, не само да додаје новонастале квалитете (подсетимо: гешталтна целина је више или бар нешто различито од збира делова), већ и врши различите *гешталтне* (феноменолошке) *редукције*. У различитим системима *чанковања*, који се овде упоређују, може доћи до различитих процена шта су новонастали квалитети и шта се одбацује као небитно, па се еквиваленције успостављене на једном нивоу не морају појавити и на неком другом.

али је од посебног значаја управо у композицијама заснованима на надградњи и, генерално, интегрисању текстуално-музичких цитата, какав је случај код руковети. Наиме, узајамна веза текста и музике у цитираним напевима преноси се на одређени начин у свом синкретизму (овде пре свега: звучном) на обраду, па постоји већа шанса да утврђене еквиваленције нису тек „површне случајности“. То се посебно односи на обраде фолклорних музичких напева и њихових текстова, јер су код ове врсте музике везе између текста и музике натпросечно чврсте, неретко и од суштинског значаја за овде истраживани контекст.

Резултати гешталтног истраживања звучне (музикалне) компоненте текстова руковети, презентовани у претходном поглављу овог рада, показали су да се у *макрогенези* ове компоненте у руковетима успостављају најмање три углавном јасно профилисана нивоа организације (*рекôдовања, чанковања*): *стиховни (стихични), строфични* и, уз евентуалну помоћ резултата анализе пропозиционалне компоненте текста, тј. уз коришћења раздвојне (сепарационе) улоге *дискурзивног смисла – ниво песама (песмовни ниво)*.

Овај последњи је најближи пожељном за изједначавање коме се тежи, но његов гешталтни статус је, како је већ речено, веома слаб, чак се и границе одређују са сигурношћу тек уз помоћ резултата из анализа чији је гешталтни карактер упитан. Због тога се у овом случају трагање за оптималним нивоом повезивања мора померити ка нижим, базичнијим *чанковањима*.

Хијерархијски најнижи ниво, *стиховни*, најближи је базичном гешталтном нивоу обликовања текстова (нивоу *речи* и *акцентских речи*), од кога га овде дели један или највише два *рекôдовања (чанковања)* – улогу међунивоа у неким случајевима играју полустихови. С обзиром на то да стварање првих *смисаоних јединица (чанкова)* у *радној меморији* (а од звучног материјала примарно селектованог у *чулној, ехоичкој меморији*) у сваком језику представља *дефакто* аутоматски процес, полустихови и стихови чине прве организационе нивое текстова чије законе треба и вреди испитивати, јер су резултати креативних процесâ својих стваралаца.

Показало се (у претходном поглављу) да су сви стихови у цитираним фолклорним напевима Мокрањчевих руковети метроритмички строги, те да је овај аспект њихове

организације доминантан унутар звучне компоненте текста. Они се, као такви, у фолклорним напевима надграђују мелодијама и творе музичко-текстуалне структуре које, генерално узев, „не подразумевају увек кореспондентну сегментацију текста и мелодије“ [Радиновић, 2011: 221], али – што је овде веома важно – подразумевају поштовање „протезања“ и граница стихова (најчешће и полустихова) у тој музичкој надградњи. Другим речима, ма како били мелодизовани, полустихови и, поготово, стихови остају формални оквири *смисаоних јединица (чанкова)* на одговарајућем нивоу музичке организације – мењају се само карактеристике њихове унутрашње организације, тиме и свих саставних *опажајних тежина* и њихове *динамичке форме*, но у непроменљивим границама.

Како је раније показано, аналогни однос *оквирног уважавања* текстуалне и мелодијске организације установљен је у већини случајева и код пратећих гласова, али ипак постоји одређени број случајева где се такво уважавање пролонгира до нивоа строфа.

Изразећи у сусрет том скупу посебних случајева, као и, битније, уважавајући начелни став да „у српској (фолклорној) традицији изразито преовлађују строфични вокални облици“ [Радиновић, 2011: 271] и да, према већ апострофираним резултатима истраживања звучне компоненте текстова руковети, груписање текстова никада не пробија границе строфа – предлаже се (ипак) постављање основне еквиваленције на ниво текстуалних строфа и њима одговарајућих музичких надградњи.

Иако овај ниво није заиста базични ни на једном од планова, он је ниво оптималног интегративног сусрета музичког *чанковања* са оним текстуалним, из обе његове компоненте (пропозиционалне, рационалне, и аналогне, звучне). Нигде у хијерархијској вертикали, ни пре ни после, тако чврста и обавезна веза неће више бити постигнута и зато ово изједначавање представља добру, вероватно и најбољу практично могућу полазну тачку за даља гешталтна истраживања.

Чињеница да постоје релативно јаке еквиваленције између организација текстова и одговарајуће музичке надградње и на остала два нивоа чанковања чија је гешталтна релевантност код звучне компоненте текстова доказана (овако или онако, тј. јаче или слабије) биће коришћена у даљим анализама као помоћна документација за дефинисање изабраног базичног нивоа или као провера квалитета овог избора: да ли је процес

гешталтне макрогенезе здружене музичке компоненте довео до еквивалентних резултата на упоредивим вишим нивоима.

Уз 2). Други наведени проблем гешталтне анализе музичке компоненте своди се, како је показано раније (у поглављу IV) на интервалско уређење свих музичких *динамичких врста* и на аналогно уређење односа међу њима по критеријуму односа њихових динамичности, односно учешћа у дефинисању „пнешто тајанствене“ збирне *опажајне тежине* сваког од *тензионих вектора* који учествују у грађењу одговарајуће *динамичке форме*. Показано је, истом приликом, да је овај проблем, строго узев, нерешив без установљавања општих закона таквог уређења на подручју психофизике и психофизиологије (а они углавном још нису установљени) или, бар, без експерименталних феноменолошких испитивања тражених односа у конкретним истраживаним ситуацијама – на њих овај рад није могао да рачуна. Решење се, стога, мора потражити првенствено у прихватљивим апроксимацијама, уз евентуалну помоћ (која се може назвати и срећом) посебних околности које те апроксимације олакшавају бар на неким плановима. Те посебне околности су обично неактивност или знатно слабија динамичност у оквирима појединих *динамичких врста* – „најсрећније“ могуће ситуације су оне у којима се динамика музичког тока своди на активност само једне *динамичке врсте*.

Тако постојећи споља унети аналитичко-синтетички резултати на *стиховном нивоу* омогућавају релативно лаку апроксимацију изгледа одговарајућих *динамичких форми* на *строфичном нивоу* захваљујући следећим чињеницама:

1. Број стихова који улазе у структуре строфа по правилу је мали, обично се креће од 1 до 4, те су број и врсте могућих *динамичких форми* прилично ограничени и углавном се свде на *једноставне гешталте*, а не на њихове комбинације (уније).

2. Утицај метроритмичке структуре цитираних фолклорних напева на укупну музичку *динамичку форму* овом нивоу релативно је јак, а та структура је добрим делом већ испитана кроз различите версификационе анализе, углавном (скривеног, несвесног) гешталтног проседеа, па се може искористити као полазна тачка за одговарајуће процене.

3. Блискост *стиховног нивоа* базичном гешталтном (когнитивном) нивоу (оном на коме се из чулних информација конституишу базичне *смисаоне јединице* – *чанкови*) значи да се основне процене динамичности, односно *опажајне тежине*, граде претежно

на основу процена динамичности ритмова и мелодија гласова вишегласног хорског става и *хармоничности* сазвука, односно акорада који ти гласови граде. Ове процене, ако су и када су потребне, сразмерно су лакше, јер постоји не само *ординална*, већ и *интервалска уређеност* сваке од наведених компонената, односно *динамичких врста* – потребно је само искуствено (или феноменолошки) апроксимирати односе њиховог партиципирања у укупној *динамичкој форми*, а и то неретко није велики проблем, свуда где су ритмичка и хармонска компонента релативно једнолично конципиране.

4. По основу својих мелодијско-ритмичких особина, музички садржаји надграђени над стихове текста (а и сами текстови) по правилу не показују веће међусобне разлике у просечној динамичности, што се углавном може рећи и за њихову хармонску структуру, док други аспекти вишегласне организације унутар строфа далеко најчешће остају инактивни. *Динамичка форма* строфа гради се на бази сасвим малих разлика у динамичности (*опажајној тежини*) стихова, која се, као таква, практично може занемарити на вишим нивоима *рекôдовања* (*чанковања*). Тако као главна компонента процене *опажајне тежине* одређене строфе остаје њена спољашња *величина* – број стихова (заправо музичких надградњи тих стихова) који је граде и, секундарно, дужина сваког од њих. Ова последња мера, строго узев, требало би да садржи и број различитих мелодијско-ритмичких одељака,²⁷⁸ као и метроритмичку дужину сваког од њих, али се у пракси може упрошћено исказати као број тактова – изузетак су оне строфе које показују нестандардан ниво сложености, где одговарајући рачун треба извести опрезније и децидније.²⁷⁹

Посебна вредновања *опажајних тежина* морају се извести код музичких садржаја који не показују *стихичну*, односно *строфичну* организацију. Такви случајеви су у руковетима релативно ретки, најчешће се односе на појаве прелаза између песама или строфа унутар песама, као и развијенијих кода у појединим песмама (обично у последњој песми руковети), а решавају се контекстуално – поређењем са ситуацијом у музичком току који их окружује.

²⁷⁸ Термин *одељак* преузет је директно од Сање Радиновић за означавање музичке целине испод нивоа мелострофе у фолклорним напевима [cf. Радиновић, 2011: 266 и даље] и *mutatis mutandis* проширен и на њихове вишегласне надградње.

²⁷⁹ То су углавном места за које је већ у анализи звучне компоненте текста истакнута нејасна строфичност.

У процесу изградње целина песама руковети од њихових строфа Мокрањац се служи поступком карактеристичним за тзв. Глинкине варијације, који у први план истиче динамизам промена хорске оркестрације, и, с њим на неки начин спрегнути, динамизам промена фактуре хорског става; знатно ређе и у релативно ограниченим сегментима важне динамичке промене се односе и на хармонску, још ређе на и тоналну и структурну динамику – све ове *динамичке врсте* углавном нису играле важну динамичку, односно конститутивну улогу на претходном организационом нивоу (од стихова ка строфама).²⁸⁰ Ритам промена у наведеним *динамичким врстама* најчешће се поклапа са ритмом измена строфа, што знатно поједностављује рачун на основу кога се изводе одговарајуће *динамичке форме* песама, јер се најважнији елементи тог рачуна, они везани за цитирани фолклорни напев, могу узимати као константе.

Детаљна анализа генезе *динамичких форми* песама са више од једне строфе у Мокрањчевим руковетима рађена је у оквиру истраживачког извештаја који је претходно изради ове дисертације [cf. Николић, 2007: 51-102]. Она је показала да се, са само једним значајнијим изузетком, све ове *динамичке форме* могу одредити у својим основним (сведеним) видовима. Из практичних разлога, у овом тексту ће бити коришћени резултати наведеног истраживачког извештаја без опширније елаборације каква је тамо дата.

Нагласимо да на овом нивоу организације материјала у Мокрањчевим руковетима крајњи резултат одговарајуће фазе гешталтног процеса *макрогенезе*, односно *рекôдовања* (*чанковања*), не мора бити сасвим сагласан са оним који се добија на друге аналитичке начине, односно, у крајњој линији, са структуром која лежи у дефиницији саме руковети. Док се по овој потоњој, руковет нужно посматра као низ песама, без обзира на то коликим својим деловима (читати: бројем и заокруженошћу строфа) оне у тој композицији учествовале, гешталтни систем *макрогенезе* на овом нивоу *рекôдовања* (*чанковања*) „има право“ (и обавезу, рекло би се) да оне строфе чији је утицај на изградњу динамичке форме на овом нивоу небитан – што овде значи: које се не могу уклопити у *динамичке форме* песама, као вишег нивоа *чанковања* – напросто занемари, „превиди“, „избрише“ у тој форми. Таква опасност прети музичко-текстуалним строфама које у односну руковет ушле

²⁸⁰ Додајмо свему претходном да овај композитор у значајној мери користи и промене *акустичке динамике* као фактор динамизације музичког тока, но, у складу са раније изнесеним ставом аутора овог рада о улози ове динамичке врсте, овај аспект креирања *динамичких форми* песама биће истакнут само тамо где се он појављује као једини или изразито доминантан чинилац уређења одговарајуће динамичке форме.

као једини репрезенти одређених песама или се појављују као астрофични и „апесмични“ прелази између песама и уводи у поједине песме. Судбина музичко-текстуалних целина са текстом и одговарајућом музичком надградњом краћима и од једне строфе зависи, начелно узев, од могућности да се као такви вежу за неке строфичне целине – у случају тематских реминисценција, које се у Мокрањчевим руковетима појављују на неколико места, „прогноза“ је повољнија, јер се оне везују за друге, нескраћене појаве истог материјала и његове овде актуелне јединичне форме, строфе, на неком другом месту у истој руковети и тиме добијају шансу да премаше праг гешталтне обликотворне релевантности.

Овде треба указати и на неколико карактеристичних појава постављања почетних тачака неког парцијалног примарног гешталта, односно смисаоне целине (чанка) у средину неке од песама, а краја изван граница те песме, чиме се нарушава општа синхронизација неопходна да би се *ниво песама* изједначио са неким целовитим нивоом *гешталтне макрогенезе* (промена темпа у почетном делу песме *Текла вода Текелија*, промене тоналитета у *Аој, Нено, лепа ти си* и *Повела је Јела*). У свим наведеним случајевима, међутим, синхронизација се успоставља на међунивоу између *песмовног* и *руковотног* (завршног), па су последице по завршну гешталтну форму руковети никакве или занемариве.

Апострофирана разлика између форме добијене гешталтном анализом и оне стандардне не може сматрати слабошћу гешталтног аналитичког метода, већ пре гешталтном слабошћу одређене руковети. Аутор овог рада предлаже, ипак, да се усвоји нека врста компромисног „уравнавања“ („глајшалтовања“), којом би у базу за израчунавање још виших нивоа *рекôдовања* (*чанковања*) биле увршћене не само оне песме које творе парцијалну гешталтну (дакле: редуковану, сажету) *динамичку форму* руковети на *нивоу песама*, већ и све једнострофичне песме, реминисценције на поједине песме, па и делови који повезују песме на неки, овде увек динамички неизразити начин. Главни разлог за то је чињеница да већина аналитичара и „корисника“ анализа руковети креће у својим истраживањима руковети тек од овог нивоа навише, па би им представа њима базичне *динамичке форме* у којој нема појединих песама деловала у најмању руку као нејасна или нетачна.

Последице по гешталтни аналитички метод, међутим, нису сасвим безазлене. Предложено увођење у *динамичку форму* на *строфичном нивоу* и песама (и других поменутих кратких делова) које би по критеријумима *гешталтне редукције* морали да отпадно, поставља питање са којим вредностима *опажајних тежина* остварених на нивоу на коме нису учествовале овакве песме улазе у нови, виши гешталтни „рачун“. Да би се описани проблем превазишао, предлаже се да се недостајућа (непроцењена) динамичност песме (става) некако ипак контекстуално одреди. Решење може да буде се та њена вредност рачуна као једнака са најнижим процењеним у песмама са већим бројем строфа – начелно: оним код строфичне форме – или, алтернативно, као нека мања али ипак одређена вредност. Постоји чак и могућност да се њена динамичност на овом плану изједначи са њеним *коэффициентом динамичности* на nižем нивоу *рековања (чанковања)*, ако се тиме не наноси неправда осталим, реално процењеним песмама/ставовима.²⁸¹ Ова последња варијанта је толерантна могућност у ситуацијама где су динамичности песама релативно слабе у целини руковети – међу Мокрањчевим руковетима такве реално нема, али је коришћење овакве апроксимације могуће, рецимо, у случају Лжичаревих *Приморских напјева*, који ће бити поменути у ширем контексту истраживања руковети у овом раду.

Последњи, за циљеве овог рада можда и најважнији корак у примени гешталтног аналитичког метода на истраживање форми, тиме и смислова Мокрањчевих руковети, полази, према претходном, од форме низа песама. У овој, завршној етапи гешталтне макрогенезе динамичност музичког тока се процењује претежно на основу темпа песама, броја њихових строфа (као најједноставнијег мерила њихове структурне дужине, односно гешталтне *опажајне величине*), елемената хармонске и тоналитетне динамике (тонски род, преовлађујући тип лествице и хармонски стил, промене и груписања тоналитета) и динамика која произлази из разлика у збирним *опажајним тежинама* пренетима са претходних нивоа *рековања (чанковања)*.

²⁸¹ Из укупног теоријско-аналитичког контекста заступљеног у овом поглављу, у коме се примена гешталтног аналитичког метода на истраживања форме Мокрањчевих руковети заснива првенствено на феноменолошком приступу, јасно је да би се овакав *коэффициент динамичности* одредио крајње грубом проценом.

Аналитички приступи, који у сваком случају дају само апроксимације резултата, али би притом требало да тачно означе контуре крајње *динамичке форме* руковети, могу се сврстати у две основне категорије.

А. Прва од њих, која се доследно држи геометријског (аналогног) модела рачунања, нема начина да обезбеди иоле озбиљнију прецизност поступка, јер не може да преброди већ више пута истицане нејасноће односа између (овде активних) парцијалних динамичких врста. Она, начелно, може да обезбеди врло упечатљив увид у трендове кретања унутар тих *динамичких врста*, који могу имати и одређену, каткад и немалу употребну вредност, али до коначног циља овог рада – налажења крајње форме и смисла руковети – може да дође само у сплету срећних околности. Последња етапа истраживања, којој се у овом раду управо приступа, нажалост, не нуди неке аналитичке олакшавајуће околности гешталтном приступу и његовим методолошким проблемима, какви су се могли наћи на нижим нивоима *гешталтне макрогенезе*. У таквим условима, а у жељи и обавези да оствари некакав употребљив резултат, гешталтни аналитички метод мора да се ограничи на симулацију алгорита самог *опажања у екстремним условима*.

Оваква примена гешталтног аналитичког метода значи најпре да све појаве морају да се процене грубо, првенствено у оквирима бинарних опозиционих процена, као битне или небитне, односно динамичне или нединамичне (мање динамичне) по опажајно релевантним основама, тј. *динамичким врстама*. На бази таквих процена прави се потом раздвајање *гешталтне фигуре* од *основе* унутар сваке активне *динамичке врсте*, означавањем и повезивањем *динамично релевантних елемената* међу онима који чине структуру односног нивоа. Прорачуни *опажајних тежина* елемената те *фигуре*, на основу којих се може извршити израчунавање, односно препознавање њене *динамичке форме*, морају да се изведу по најгрубљем могућем а ипак гешталтно релевантном *рачуну нагомилавања*: за сваки елемент сабере се број *динамичких релевантности* по разним критеријумима (динамичким врстама) и тако добијени резултат се прихвати као груба процена његове *опажајне тежине*. Ови резултати се потом користе као интензитети

одговарајућих *тензионих вектора*, а повезивањем тих вектора добија се *динамичка форма* испитиване структуре.²⁸²

У оваквом приступу трагања за *динамичком формом* целине анализиране руковети, која треба да се препозна, односно израчуна на основу података добијених у процесу *рекôдовања (чанковања)* између нивоа песама (ставова) руковети и нивоа њене целине, показало се практичним коришћење табеларног приказа тих података. У њима су активне динамичке врсте поређане вертикално, при чему се њиховим редоследом може исказати и претпостављена (а за сада објективно недоказана) *ординална организација* њиховог овде актуелног утицаја на *опажајну тежину*: битнији (по правилу: новији) *опажајни квалитети*, односно *динамичке врсте* стављене су ближе врху, они мање истакнути остављени су при дну табеле. Хоризонтално су поређане песме/ставови, као тренутно основни формални елементи, док су у ћелијама које настају у пресецима дати одговарајући подаци из партитурног записа, на основу којих могу и треба да се врше описане грубе процене динамичности, односно динамичке релевантности – алтернативно, ове процене се директно могу исказати, на основу поменуте бинарне процене, као 0 или 1, или на неки други уређени начин.

Наведени тип табела биће коришћен у овом раду као база података за прављење графичких приказа одговарајућих *динамичких форми*, у којој ће се потребни резултати лакше и сигурније израчунавати. У најједноставнијој варијанти апроксимације, у којој је за израду графика довољно прецизан већ поменути *рачун нагомилавања*, завршна визуелна презентација се може извести директно из табеле, заокруживањем или некаквим другим визуелним истицањем *гешталтне фигуре* у односу на преосталу *основу* и

²⁸² *Динамичка форма* се и у оваквом случају најбоље презентује као линија која повезује врхове (крајеве) тензионих вектора анализираних *опажајног објекта*. Ако се (упркос грубости процене) као резултат такве презентације добије кривуља која се може препознати (применом основних *гешталтних принципа*) као једна од само неколико априори препознатљивих једноставних геометријских форми, таква *динамичка форма* биће гешталтна *добра форма (примарни гешталт)* и као таква представљаће крајњи могући домет гешталтног истраживања. Ако се, на аналоган начин, препозна сложена геометријска фигура а састављена од две или више поменутих једноставних геометријских форми, *динамичка форма* ће моћи да се протумачи и сама као сложена од одговарајућих гешталтних *добрих форми*. Сви делови који не успеју да уђу у неку такву форму, односно комбинацију сматраће се гешталтно необликованима и, стога, *опажајно ирелевантним*, али ће, према раније изнетим ставовима (у теоријском делу овог рада) они оставити извесан траг у укупном *опажају (перцепту)* целине, као својеврсни *представни шумови*, односно *фрагменти*.

директним визуелним повезивањем издвојених елемената у најприближнији *примарни геишталт* или у некакву комбинацију *примарних геишталта*.

Начелна структура предложене табеле, узимајући у обзир само активне динамичке врсте на овом нивоу организације Мокрањчевих руковети, била би следећа:

РЕДНИ БРОЈ ПЕСМЕ/СТАВА	1	2	3	...	n
НАЗИВ ПЕСМЕ					
СИМБОЛИЧКА ОЗНАКА ПЕСМЕ					
ТЕМПО И КАРАКТЕР					
СТРУКТУРНА ДУЖИНА ПЕСМЕ (БРОЈ СТРОФА)					
СТРУКТУРНА ДУЖИНА СТРОФЕ (БРОЈ СТИХОВА)					
ДИНАМИЧНОСТ ПЕСМЕ (ЗБИРНА ОПАЖАЈНА ТЕЖИНА ПРЕНЕТА СА РАНИЈИХ НИВОА)					
ХАРМОНСКА ДИНАМИЧНОСТ ПЕСМЕ					
ТОНАЛИТЕТ (ТОНАЛНИ ЦЕНТАР ИЛИ ЦЕНТРИ) ПЕСМЕ					

Табела 1.

Дајмо на почетку само неколико основних коментара у вези са предложеним моделом: Увођењем у описану табелу редних бројева песама/ставова омогућава се не само лакше сналажење у темпоралном уређењу руковети на овом нивоу, већ се даје основ и за закључивање о постојању или непостојању потребе за установљавањем неког *рекôдног међунивоа*, како би се изашло у сусрет разрешењу когнитивног проблема нашег опажања

и мишљења познатом под симболичним називом „чаробни број седам, плус-минус два“. Убацивањем у табелу података који омогућавају идентификацију песама олакшава се уочавање њихових евентуалних еквиваленција у случајевима њиховог потпуног или делимичног понављања као *динамичких целина*, што је најистакнутији начин на који је Мокрањац изашао у сусрет импулсима потребе за смањивањем броја опажајних и когнитивних оперативних јединица на овде актуелном нивоу *макроформалне генезе*.

Потребно је, чини се, на овом месту дати и одређена објашњења у вези са начином попуњавања предложене табеле, као и са тумачењима резултата који се очекују, по вертикалном редоследу.

Ред 1. *Редни број песме/става*: Предложено нумерисање песама/ставова има неколико употребних вредности. Оно најпре неуређени скуп ових формалних елемената претвара у уређени низ, који притом још и поштује његово реално темпорално уређење. То значајно олакшава елементарно сналажење аналитичара при (могућем и у пракси честом) двосмерном кретању кроз такав скуп, посебно ако је он релативно дуг. Најзад, оно предочава ред перцептивне сложености опсервираног низа, тј. указује на његов однос према поменутом правилу „чаробног броја“ наше когниције: ако је број песама/ставова у границама наших уобичајених когнитивних способности (а оне се овде, како је раније показано, процењују пре на „између три и четири“, него на некадашњих „седам плус-минус два“), онда се и не мора трагати за могућностима „међучанковања“, док ако је тај број превелики, наше опажање и мишљење ће покушати да нађе критеријуме за његово свођење у толерантне оквире или ће, ако не успе у томе, такав скуп сматрати формално неуређеним. Најзад, у случајевима проналажења еквиваленција међу песама на овом нивоу – при дословном или на различите начине варираном понављању појединих песама или само њихових делова – ови бројеви омогућавају брзо израчунавање протеклог *психолошког времена* између еквивалентних песама/ставова, тиме олакшавају процену *геиталтне јачине* успостављене симетрије, која је, подсетимо, обрнуто пропорционална међусобном удаљењу еквивалентних песама/ставова.

Ред 2. *Назив песме*: Увођење овог реда је необавезно, оно само помаже да се аналитичар и корисници резултата ових анализа који нису љубитељи математике лакше снађу у овој понешто математизираној табели.

Ред 3. *Симболичка ознака песме*: Скраћено (симболичко) означавање песама уместо оног које би користило њихова пуна имена овде не значи само поједностављење слике – што ни сáмо није сасвим безначајан допринос аналитичкој ефикасности – већ омогућава да се у први план стави идентитет, односно једнакост или сличност музичке компоненте саме песме, на шта текст, који је у таквим ситуацијама често и променљив (кад доноси наставак претходног), не указује увек експлицитно. Овим визуелним поједностављењем излази се и у сусрет навикама стандардне аналитичке праксе (због чега се предлаже коришћење слова латинске абецедe) и олакшава манипулација у визуелном простору представâ одговарајућих музичких, односно музичко-текстуалних целина (песама/ставова), каква ће бити предложена нешто касније (а која, у крајњој линији, логично произлази из већ објашњене методологије грубе апроксимативне процене опажајних тежина песама/ставова). Оваква манипулација ће бити од посебне вредности при уочавању симетрија произведених дејствима понављања музичких идентификационих целина појединих песама (њихових вишегласно обрађених *мелострофа*) или њихових делова, које ће омогућити корак ка успостављању евентуалног *рекôдног међунивоа* – музичких *динамичких форми* између нивоа песама и нивоа целине руковети.

Ред 4. *Темпо и карактер*: Како је раније, у теоријском делу овог рада, већ објашњено, темпо представља опажајни (то значи: динамички) квалитет који се изводи из особина сложеније ритмичке, потом и метричке организације одговарајућег музичког тока (првенствено ритма и метра смењивања тонова и акорада) и који, зато, нужно настаје тек на вишим нивоима организације музичког тока. У Мокрањчевим руковетима он се појављује по правилу тек на нивоу песама, као битно обележје њиховог крупног музичког идентитета – ретки су изузеци у којима су узастопне песме повезане истим темпом,²⁸³ или код којих се промене темпа јављају унутар песама.²⁸⁴ Уз ознаке темпа у својим руковетима, а каткад и уместо њих, Мокрањац често додаје ознаке које указују на одређени жељени карактер интерпретације, а које обично подразумевају и разлике у

²⁸³ *Ој, ђевојко, душо моја* и *Вишњицица род родила у Петој руковети*.

²⁸⁴ На нивоу строфа он се појављује у последњој песми *Четрнаесте руковети*, *Узрасто је зелен бор*, као као из фолклора пренети структурни контраст одсека (полустрофа), док се као композиторова интервенција јавља као „одлучни“ контраст само у *Трећој руковети*, у песми *Текла вода Текелија* – у свим другим приликама у којима је промена темпа на нивоу строфа експлицитно исписана у партитури, она се заправо доживљава као „крупније организовани“ *accelerando* (*Пета руковет: Леле, Стано, мори; Тринаеста руковет: Крце, крце нова кола; Приморски напјеви: Мајка Мару*).

метрономском одређењу основних одређених темпа. Оне су овде унете првенствено ради поштовања тих композиторских изворних ознака, како се читалац и аналитичар не би збуњивали, али ће овде предложени аналитички модел те разлике готово без изузетка проценити као неважне у грубом рачуну бинарних процена.

Поменути најједноставнији модел апроксимације захтева напор да се сва темпа једне руковети сврстају у само две опозитне категорије – релативно високо динамична и мање (или нимало) динамична. Досадашња истраживања су показала да је Мокрањац своје руковети по овом критеријуму најчешће и структурирао тако да се овакво разврставање може учинити без превеликих огрешења о његову одговарајућу композициону идеју [cf. Перичић, 1969]. Ситуације у којима се уместо динамичких контраста (или сличности) темпа на ширем плану запажају одговарајуће динамичке градације, по правилу не иду даље од троетапности, па се могу, уз додатни напор у осмишљавању апроксимација, решити палијативно, посебно ако су остали елементи динамичности мање активни или ако својом организацијом прате и подржавају овај распоред.²⁸⁵

Редови 5 и 6. *Структурна дужина песме (број строфа)* и *Структурна дужина строфе (број стихова)*: Како је у теоријском делу рада (поглавље II) истакнуто, гешталтна теорија утврђује величину *опажајног објекта* у њему својственим димензијама као важан елемент његове *опажајне тежине*. У случају песама Мокрањчевих руковети, оваква величина најадекватније се исказује као број јединичних музичких догађаја на одређеном организационом нивоу – овде је то број музичких строфа.²⁸⁶

Проблеми у оваквом одређењу који настају код песама које не показују строфичну организацију музичке компоненте могу се разрешити аналогно сличној ситуацији у вези са музичком компонентом њихових текстова, јер одлике Мокрањчеве музичке надградње, како је већ показано, то дозвољавају. То значи да се код стихичних песама пронађу нивои удруживања (мело)стихова који би били приближни онима у строфичним песмама, а код

²⁸⁵ Најједноставнија идеја за превазилажење оваквог проблема је увођење апроксимације засноване на тернарној процени степена динамичности (0-1-2), уместо предложене најпростије (али и најприродније), која користи бинарну (0-1).

²⁸⁶ Навике педагошке праксе, која преферира једноставност у изражавању и именовању ствари и процеса, на супрот прецизности и потпуности, довеле су до повремених недоследности у ознакама музичких целина које се у Мокрањчевим рукавима добијају надградњом текстуалних строфа: најчешће се користи скраћени термин *строфа*, повремено *музичка строфа*, а каткад, углавном кад је контекстуално оправдано, и *мелострофа*. Јединствене терминологије за музичке сегменте овог нивоа формалне организације руковети, у нашој теорији, колико је познато, нема.

музичких сегмената који не припадају песмама процена се може вршити упоређивањем музичких конституената приближног степена сложености и дужине (сада првенствено оне метричке).

У предложеном аналитичком моделу, граница између динамичко-опажајне релевантности и занемаривости овде се мора поставити ипак у зависности од конкретног контекста. Међу неколико варијаната које су испитане у педагошкој пракси аутора овог рада, две су показале најбоље начелне резултате.

Прва од њих ову границу повлачи између две и три строфе, тако да је прва динамички-опажајно релевантно дуга песма она која је заступљена са три своје музичке строфе. Таква дужина је не само једна од најчешћих међу онима које Мокрањац користи са динамичне стране ове бинарне опозиције, већ и омогућава разноврснију конструкцију *динамичке форме* саме песме (од њених строфа), што производи удружену *трендовску сагласност* – а она, како је раније истакнуто, јесте једини сигурни показатељ кретања динамичности у сложеним ситуацијама.

Друга варијанта узима у обзир и стваран број строфа у песми, јер се он ипак лако пребројава, а рачунске операције са добијеним бројевима, који никада не прекорачују *Милеров чаробни број 7*, могу се извести у домену аутоматске пажње.

Симулације, које су испробавале слагање на овај начин добијених резултата са неким већ признатим вредностима из истраживања друге врсте, као и из интуитивних увида аутора овог рада и размене мишљења са студентима о конкретним проценама, указале су да предложени „апсолутно чисти“ модел често нема потребну дискриминативност, па се предлаже (као прецизније, а не превише компликовано) описано друго решење – оно које узима у обзир номинални број строфа, без обзира на њихову структурну сложеност. Овакво решење је у применама на већ испитане случајеве дало прихватљиви квалитет апроксимације, односно толерантан ниво грешака, и биће коришћено у одговарајућим табелама и графицима.

Ред 7. *Динамичност песме*: Из основних правила *геиталтне макрогенезе* произлази да појединачне песме руковети уносе у прорачун односа *опажајних тежина*

своје збирне *опажајне тежине* са претходног нивоа *рекôдовања (чанковања)*.²⁸⁷ *тежинско* наслеђе, „мираз“ с којим свака песма улази у нову, сложенију, по рангу вишу заједницу. У овде разматраној првој, грубој апроксимацији, ова динамичност се мора, аналогно свим другим проценама, свести на бинарну процену: *динамично-нединамично*.

Ред 8. *Хармонска динамичност песме*: Ова динамичка врста би требало да заузме релативно високо место на предложеној лествици *динамичких врста* (уређеној по основу њиховог утицаја на *динамичку форму* Мокрањчевих руковети на овде актуелном нивоу) првенствено по изразитој заступљености тонског рода као критеријума уређења песама. Овај критеријум је практично први пут и препознат на овом нивоу – изузетак представља пример треће, последње строфе песме *Имала баба једно момиче* из *Прве руковети*, која је различита па и контрастна првим двома по разним критеријумима, па и по тонском роду, али своје дејство затвара у оквире песме.

Узастопне песме руковети изразито су често различитог (супротног) тонског рода, чиме граде наглашену парну осцилаторну *парцијалну динамичку форму* у међупростору између нивоа песама и целине руковети. За разлику од тоналитета као система, који је релативно новије коришћени и препознати феномен, тензиона разлика између два тонска рода давнашња је и давно је препозната и има сразмерно већи утицај на укупну *опажајну тежину*, односно динамику. Зато и типови груписања песама по основу тонског рода имају релативно велики утицај на укупну *динамичку форму* на овом нивоу анализе руковети.

Овде се мора нагласити (чак и скренути пажња) да је у прорачунима сваке врсте *мол* тумачен као просечно динамичнији тонски род од *дура*. Такав став произлази из суштинске чињенице да психолошко-опажајне тензије о којима је реч у овом раду (односно у тексту и музици вокалних музичких дела и у гешталтној теорији уопште) произлазе из нарушавања стања релативне, динамичке равнотеже – дурски акорд, као

²⁸⁷ Подсећамо да гешталтна теорија није децидна по питању статуса таквог наслеђа које проистиче из оних сегмената који су у процесу *гешталтне макрогенезе* искључени из *гешталтне фигуре* и постали тек део *гешталтне основе*. У овде предложеном „компромисном моделу“, у коме ни једна песма није занемарена као активни судеоник у завршном процесу изградње (*динамичке*) *форме* руковети, постављена теоријска непрецизност има само академски значај.

акорд садржан у природном аликвотном низу пре се може сматрати стабилним, него молски, који ни у теорији није још друкчије објашњен него као „нарушавање дурског“.²⁸⁸

Тонски родови који се налазе „негде између“ дурског и молског процењивани су у овде разматраном грубом апроксимационом моделу према одговарајућем статусу њиховог тоничног акорда. У другом, нешто софистициранијем моделу, апроксимације њихове динамичности процењиване су према комплекснијим карактеристикама и смештане у простор између дурских и молских.

ОвOME се може додати само још ограничени утицај разлика у лествичним типовима у случајевима појава наглашеније модалности, које донекле замагљују основне разлике између тонских родова, а и ослабљују функционалне везе унутар тоналитета (у који се, ипак, уграђују, као „појаве“). И у овом случају у грубим апроксимацијама одлучујућу улогу је имала динамичност њиховог тоничног акорда.

Ред 9. *Тоналитет (тонални центар или центри) песме: Тонална (тоналитетна) динамика*, схваћена као динамика промена тоналитета, а мерена као *модулативна фреквенција и модулативна амплитуда*, у Мокрањчевим руковетима има одређену, али не превелику улогу. Модулације се одвијају најчешће на границама песама – но не стално, не као обавеза – с тим да има и понешто неочекиваних промена тоналитета унутар појединих песама, између њихових строфа, што ефектом неочекиваности места на коме се догађа појачава ову врсту динамичности.²⁸⁹

Главна карактеристика Мокрањчевог приступа тоналитетној организацији и одговарајућој динамици јесте груписање песама око заједничког тоналитетног центра – стварање тзв. *тоналитетних платоа*. На овај начин се (гешталтним) повезивањем по основу једнакости тоналитетног гравитационог центра граде потенцијалне *смицаоне јединице (чанкови)* на организационом нивоу између песама и целине руковети – када се одговарајућа граница нађе унутар песме, овакво груписање донекле релативизује границе између песама (унутар ове *динамичке врсте* их, наравно, недвосмислено помера). Анализом заснованом на партитурном запису (каква је у центру пажње овог рада), наведена груписања се лако препознају и њима постављене границе изгледају јакe.

²⁸⁸ Аутор овог рада је сасвим отворен за аргументе који би ову процену преокренули у корист споља динамичнијег дура.

²⁸⁹ Овакве промене могу се посматрати и као чиниоци *структурне динамичности*.

Међутим, како је већ раније истакнуто, *тоналитетна динамика*, искуствено судећи, нема велику апсолутну вредност и њен утицај на укупну динамику мора се за сада узимати са резервом, посебно у случајевима њеног супротстављања трендовима развоја динамичности у другим *динамичким врстама*.

Б. Други приступ израчунавању изгледа *динамичке форме* руковети на основу података везаних за ниво њихових песама теоријски је понешто „нечист“, јер користи и аритметичка израчунавања, али је прецизнији. Он користи посебне околности да се неки аспекти актуелног рачуна могу са нешто више вероватноће квантификовати, а други занемарити, па завршну форму ради на бази апроксимативних аритметичких прорачуна *опажајних тежина* песама руковети.

Конкретно, на овде актуелном, завршном нивоу *геиталтне макрогенезе* Мокрањчевих руковети, квантитативни допринос *тоналитетне динамике опажајних тежинама* песама може се занемарити, уз уважавање само граница обележених груписањем по основу *тоналитетних платоа*, као показатеља постојања или непостојања могућности успостављања *смисаоних јединица (чанкова)* и на неком међунивоу, између нивоа песама и целине руковети.

Опажајна величина песама ће се мерити бројем њихових строфа (*БС*), а за процену укупног пренесеног *опажајног тежинског „наслеђа“* тај број се множи *коэффициентом динамичности (КД)* односне песме. Даље, још потпуније израчунавање *опажајне тежине* сваке песме добија се множењем добијених резултата неком врстом *коэффициента динамичности темпа (ДТ)* – овде се чак може направити и диференциранија скала, но она, према већ наведеним резултатима Мокрањчевог приласка распореду темпа, не треба да иде даље од тростепене. Коэффициенти који су овде изабрани су 1 за спора, 1,5 за средња и 2 за брза темпа – процене су, наравно, оквирне и делимично ауторитарне, односно контекстуалне. Овако високо позиционирање удела темпа у укупном рачуну добијања *опажајних тежина* може у одређеним контекстима да изазове и озбиљне грешке у проценама уколико није добро одабрано. Због тога овај параметар захтева накнадну процену и, по потреби, кориговање, можда и знатно – за то, нажалост, у овом случају није било времена.

Динамичка вредност тонског рода може се такође укључити у одговарајуће рачуне као *коэффициент* (ТР), који би могао да има вредност 1 за дур, а неку већу за мол – симулације су показале да та разлика не треба да буде превелика, па се предлаже 1 за дур, а 1,2 за мол; за балкански мол и молдур (чија се динамичност процењују негде између мола и дура) коришћен је коэффициент 1,1. Друге модалне варијанте, ретке су и приметне само кад у њима нема јаке функционалне динамике, па је њихова динамичност мања од стандардне молске (у раду је и за њих коришћена вредност 1.1). У модулирајућим деловима динамичка вредност би могла да се процени као средња вредност свих промена тонских родова у њему.

Нагласимо да су симулације показале да сви коэффициенти треба да имају вредности не мање од 1, како би се избегла опасност од последица множења са мањим бројевима – оне су обично збуњујуће за директно опажајно рачунање.

Формула за израчунавање *опажајне тежине* песме, према претходном, гласи:

Опажајна тежина песме = (број строфа)*(коэффициент динамичности претходног нивоа)*(коэффициент динамичности темпа)*(коэффициент динамичности тонског рода)

или, исказано кратицама:

$$ОТП=БС*КД*ДТ*ТР$$

Највећи проблем практичне примене овог поступка је у сложености израчунавања *коэффициента динамичности* песама (КД), с обзиром на то да он, према раније изнесеној дефиницији (у поглављу IV овога рада) увек мора да узме у обзир и резултате претходних процеса *рекôдовања* (чанковања) – строго узев: све до базичног нивоа.

Како је то у пракси готово немогуће, изабран је модел његовог грубог апроксимативног израчунавања по скраћеној процедури, која се заснива само на броју (а не и величини)²⁹⁰ променâ динамичности по изабраним јединицама мере – овде: строфама

²⁹⁰ Ово је, мора се признати, значајна мана предложене апроксимације и требало би је даљим усавршавањима рачунског модела отклонити, водећи, ипак, рачуна да формула не постане прекомпликована и не оде предалеко он начина на који наше опажање апроксимира.

– унутар песме. Предлаже се формула у којој се броје промене (просечне) динамичности на нивоу строфа, тј.

$$KD = \text{број различитих динамичких нивоа (решења) строфа} - 1.^{291}$$

У случајевима када се поједини формални елементи једног нивоа у процесу *геиталтне макрогенезе* уједине у *смисаону јединицу* (чанк) вишег реда (ранга) и као такви улазе у обрачун *опажајних тежина* на основу кога се изводи *динамичка форма* још вишег нивоа – у актуелним рачунима то се односи на парцијално конституисање међунивоа између *песмовног* и *руковетног* – њихова дотадашња *опажајна тежина* постаје већа за (познати али неквантификовани) „вишак вредности“, који има целина у односу на збир својих делова. На основу те чињенице *опажајна тежина* такве *смисаоне јединице* (чанка) добија се, најпре, сабирањем *опажајних тежина* елемената који улазе у њен састав и, потом, множењем тог збира *коэффицијентом рекôдовања* (чанковања) – **КЧ**. Елементи за одређивање овог коэффицијента су непредвидиви, контекстуални, па се у апроксимацијама примењенима у овом раду он узима са релативно малом вредности, која утиче, али не деформише превише:

$$KЧ = 1,1.$$

На основу израчунатих вредности *опажајних тежина* елемената *динамичке форме* неког нивоа *геиталтне макрогенезе* – овде најчешће *песмовног* – конструишу се графици, који ту форму представљају у виду континуираних линија у дводимензионалном декартовском координатном систему. У том представљању, на апсциси се ређају тачке које заступају сегменте музичког тока чије су *опажајне тежине* израчунате, а на ординати се представљају те тежине, као израчунате бројне вредности у апстрактним неодређеним јединицама.²⁹² Линије које повезују тачке унутар система представљају токове кретања *опажајне тензије* изазване дејством одговарајућих делова музичког тока и сматрају се, како је раније показано, визуелним презентацијама тих токова.

²⁹¹ У истраживачком извештају *Динамичке форме песама Мокрањчевих руковети* дата је релативно детаљна елаборација могућег приступа решавању овог проблема [cf. Николић, 2007: 52-54].

²⁹² Ако се за тим укаже потреба, могле би се радно називати *тензима*

Налажење крајње гешталтне *динамичке форме* тих „обичних“ линија-графика, могло би се протумачити као препознавање обриса *примарних гешталта* у њима, тј. уочавање у њима, на основу спроведене визуелне *гешталтне микрогенезе*, елементарних геометријских фигура – *дужи*, *лукова* и *синусоида*. Смисао такве *динамичке форме* се непосредно интуитивно поима као целовитост пута којим се кретала психолошко-опажајна напетост слушаоца при слушању одговарајућег музичког дела.

Потпуније валоризовање добијених резултата добило би се сагледавањем још два квалитета музичког тока представљеног одговарајућим графиком њене *динамичке форме*, који се могу уочити његовом непосредном опсервацијом:

а. *амплитуде динамичности*, која означава максимални опсег остварених динамичких промена, односно изазваних психолошко-опажајних *тензија* у одговарајућем музичком току. Он се у датим условима може најбоље визуелно перципирати као *степен закривљености* односног лука (који је, по дефиницији, обрнуто сразмеран полупречнику круга чији је део тај лук), али се, да би обухватио и облик *дужи*, мора рачунски (аритметички) концептуализовати као *обим тог лука*, што у случају облика *дужи* означава њену „просту“ дужину;

б. *глобалног тренда кретања динамичких промена*, који се директно визуелно опажа као смер и степен *нагнутости* одговарајућег облика, а који се може мерити преко угла што га са апсцисом (водоравном осом координатног система) заклапа права која спаја почетну и завршну тачку презентационе фигуре – што је мањи тај *степен (угао)*, то је трендовска процена динамичности дела већа. Код категорије основних облика *дужи* посматра се однос њеног усмерења (тачније: усмерења праве линије којој припада) према апсциси и може се разврстати у три основне (пот)категорије: *узлазна*, *силазна* и *паралелна са апсцисом (статична)*. Код динамичких форми чији су основни облици *лукови*, *нагнутост* се се изражава и мери потпуно аналогно као код *дужи* (праве), с тим да се тада таквој процени, односно мерењу подвргава права (дуж) која спаја оквирне тачке лука – почетну и завршну. Смисао испитивања овог опажајног квалитета графика *динамичких форми* музичких дела је у препознавању крајњег тренда кретања напетости у тим делима, што може бити од значаја пре свега за даљу метафоризацију односне *динамичке форме*,

односно музичког дела коме припада и чији основни смисао носи; у вокалним музичким делима тај квалитет се може још и упоређивати (евентуално и сабирати) са оним из текста.

Процес *гешталтне микрогенезе*, на основу кога се стиже до крајње *динамичке форме*, може се препустити директном деловању интуиције, но данас постоје релативно солидни модели математичког преобликовања „обичног“ графика у редукционе форме *примарних гешталта*, који се могу сматрати мање субјективним и стога научно прихватљивијим, Модел *полиномиалне редукције*, који је изабран и коришћен у овом раду, најприближније (међу доступнима) „математизира“ описани гешталтни редуктивни процес. Притом, он даје могућност да се чак и симулира тај процес: избором *реда* (читати: *ранга*) његовог (суб)модела, бира се број врхунаца кривуље коју производи његова примена, што је еквивалентно броју *смисаоних јединица* (*чанкова*) од кога је њена *динамичка форма* састављена, чиме се указује и на ниво *гешталтне генезе* који се на тај начин репрезентује. С обзиром на то да је у овом раду основни циљ налажење завршне *динамичке форме* анализираних Мокрањчевих руковети, у приказима који следе биће коришћена *полиномиална (редукциона) трендовска линија* ранга 2, што значи да њом произведена линија-график има само један врхунац, тј. да представља крајњи домет апострофираног процеса редукције. Елементарним поступком, који је чак директно доступан читаоцу електронске верзије овог рада (уз мало сопствене акције), свака овде приказана *трендовска линија* ранга 2 може бити претворена у исту такву линију било ког вишег ранга (до овде максимално понуђеног ранга 6). Штавише, променом типа трендовске линије у *линеарну*, добиће се, практично непосредно, и линија која репрезентује поменути квалитет *нагнутости*.²⁹³

Озбиљан проблем који се сакрио иза овако изгледних редукционих трендовских прорачуна је у томе што они, по својој конструкцији и примарној статистичкој намени, морају да пронађу неки од наведених циљева, и то у математички „идеалном“ виду, док гешталтна теорија допушта да у конкретним динамичким формама таквих *примарних гешталта* и нема или да су на специфичан начин деформисани. У овом другом случају, наше опажање би могло у таквим деформацијама да примети постојање делова који се

²⁹³ Аутор овог рада претпоставља, али нема довољно информација нити потребних математичких знања да то провери, да се и квалитет *закривљености* добијених *трендовских линија* може израчунати из датих података.

могу препознати као посебни *примарни геишталти*, на основу чега односна *динамичка форма* постаје *сложени геишталт*.

Из наведених разлога, сви графици динамичких форми Мокрањчевих руковети, који ће бити дати у наставку овог текста, морају бити, ипак, схваћени само као илустрације трендовских наклоности. Док се не пронађе бољи и геишталтном устројству нашег опажања и мишљења сличнији математички метод, коначну одлуку ипак мора да донесе наша интуиција, кроз упоређивање два паралелно дата графика. Чини се да је у том случају може потражити и помоћ графика добијених истим методом, али у два различита, првенствено суседна *ранга полиномијалне редуције*: повећавањем броја *динамичких врхова (пикова)* у њима добија се тачнија локација најистакнутије тачке, па интуиција ипак има лакши задатак (одлучујући између две упоредиве и само у једној димензији различите верзије графика) да препозна евентуалну деформацију идеализованог завршног *примарног геишталта*.²⁹⁴

У даљем тексту рада, описани графици биће дати упоредо, у неколико варијаната издвојених по основу критеријума примењених при апроксимацијама вредности *опажајних тежина*, односно интензитета *тензионих вектора*. Основна подела на *НИВОЕ 1* и *2*²⁹⁵ еквивалентна је подели по линији модела апроксимативног израчунавања опажајних тежина: *НИВО 1* користи резултате грубог *рачуна нагомилавања*, а *НИВО 2* оне добијене сложенијим проценама и аритметичким израчунавањима. Унутар сваког нивоа постоје варијанте: оне означене словом *А* граде се на основу директног израчунавања опажајних тежина елемената (обично: песама), без урачунавања посебних вредности *парцијалних смисаоних јединица (чанкова)* вишег ранга (из међунивоа *геишталтне макрогенезе*); оне означене додатним словом *Б* користе вредности у којима су поменути *смисаоним јединицама (чанковима)* опажајне тежине обрачунате по раније описаној посебној формули за овакве ситуације.

²⁹⁴ Ова ће помоћ, нажалост, изостати у свим случајевима где је број таквих тачака мали, а то значи код већине руковети са релативно мањим бројем песама.

²⁹⁵ Термин *НИВО* није најбољи могући, али је у графичке схеме ушао грешком која се у датим околностима не може поправити.

Стеван Стојановић Мокрањац: ТРЕЋА РУКОВЕТ

РЕДНИ БРОЈ ПЕСМЕ/СТАВА	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13			
НАЗИВ ПЕСМЕ	Заспала девојка	Урани	Лепотице јавор	Текла вода Текелија	Ој!	Разболела се гнива	Пије ли се	Разболела се па ће па	Љубили се	Аој, Нено, лепа ти си	Чимбирчице	Бога ми, Бог ми их даде (Ала гмаи си)	Овако се кућа тече			
СМИСАОНЕ ЈЕДНИЦЕ				α					β							
СИМБОЛИЧКА ОЗНАКА ПЕСМЕ	A	B	C	D		pr.	E	D₁	E₁	D₂	F	G	H	F₁		
ТЕМПО И КАРАКТЕР	Adagio	Allegretto	Andante sostenuto	Allegro vivo	Lento	Adagio	Adagio molto e	Allegro	Adagio molto e	Allegro	Allegro giocoso	Adagio molto e rubato	Allegro ma non troppo	Allegro giocoso		
СТРУКТУРНА ДУЖИНА ПЕСМЕ (БРОЈ СТРОФА)	1+1/4	1	1	2	1	*	1	1	1	1	4	≈2	1/2+1	n+4+Coda		
СТРУКТУРНА ДУЖИНА СТРОФЕ (БРОЈ СТИХОВА)*	4	2	3	3		*	4	3	4	3	2	3	5	4		
ДИНАМИЧНОСТ ПЕСМЕ	нединамична	ДИН.	недин.	ДИНАМИЧНА	недин.	недин.	нединамична	ДИН.	нединамична	ДИН.	ДИНАМИЧНА	нединамична	ДИНАМИЧНА	ДИНАМИЧНА		
ХАРМОСКА ДИНАМИЧНОСТ ПЕСМЕ	балкански мол	ДУР	ДУР	балкански мол	балкански мол	балкански мол	балкански мол	балкански мол	балкански мол	балкански мол	ДУР	балкански мол	ДУР	ДУР	молДУР	
ТОНАЛИТЕТ	g	G	G	g	g-d	d	d	d	d	D	A	a	A	C	G	G

Табела 2.

Стеван Стојановић Мокрањац: ТРЕЋА РУКОВЕТ

РЕДНИ БРОЈ ПЕСМЕ/СТАВА	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13			
НАЗИВ ПЕСМЕ	Заспала девојка	Урани	Лепотице јавор	Текла вода Текелија	Ој!	Разболела се гнива	Пије ли се	Разболела се па ће па	Љубили се	Аој, Нено, лепа ти си	Чимбирчице	Бога ми, Бог ми их даде (Ала гмаи си)	Овако се кућа тече			
СМИСАОНЕ ЈЕДНИЦЕ ВИШЕГ РАНА				1.1					1.1							
СИМБОЛИЧКА ОЗНАКА ПЕСМЕ	A	B	C	D		pr.	E	D₁	E₁	D₂	F	G	H	F₁		
ТЕМПО И КАРАКТЕР	1.00	2.00	1.50	2.00	1.00	1.00	1.00	2.00	1.00	2.00	2.00	1.00	2.00	2.00		
ПРОСЕЧАН ТЕМПО И КАРАКТЕР ЗА СМИСАОНЕ ЈЕДНИЦЕ	1.00	2.00	1.50	1.50					1.84							
СТРУКТУРНА ДУЖИНА ПЕСМЕ (БРОЈ СТРОФА)	5.00	2.00	3.00	8.00	3.00	1.00	4.00	3.00	4.00	3.00	8.00	6.00	8.00	9.00		
СТРУКТУРНА ДУЖИНА СМИСАОНЕ ЈЕДНИЦЕ ВИШЕГ РАНА	5.00	2.00	3.00	26.00					31.00							
ДИНАМИЧНОСТ ПЕСМЕ	1.00	1.00	1.00	1.10	1.00	1.00	1.00	1.00	1.00	1.00	1.30	1.10	1.10	1.30		
ДИНАМИЧНОСТ СМИСАОНЕ ЈЕДНИЦЕ ВИШЕГ РАНА				1.70					2.00							
ХАРМОСКА ДИНАМИЧНОСТ ПЕСМЕ (ГОНСКИ РОД)	1.10	1.00	1.00	1.10					1.00	1.10	1.00	1.00	1.10			
ХАРМОСКА ДИНАМИЧНОСТ СМИСАОНЕ ЈЕДНИЦЕ ВИШЕГ РАНА	1.10	1.00	1.00	1.10					1.06							
ОПЖАНА ТЕЖИНА РАЗЛИЧИТО ПРОВЕЉЕНИХ ДЕЛОВА ИСТЕ ПЕСМЕ				19.36	3.30											
ОПЖАНА ТЕЖИНА ПЕСМЕ	5.50	4.00	4.50	22.66	1.10	4.40	6.60	4.40	6.60	20.80	7.26	17.60	25.74			
ОПЖАНА ТЕЖИНА СМИСАОНЕ ЈЕДНИЦЕ ВИШЕГ РАНА				80.22					132.52							
ТОНАЛИТЕТ	g	G	G	g	g-d	d	d	d	d	D	A	a	A	C	G	G

Табела 3.

V.3.4. Примена предложеног аналитичког модела на анализе музичких форми појединачних Мокрањчевих руковети

V.3.4.1. Основна подела

Анализе које следе концентрисаће се на крајњи циљ овог рада, проналажење завршне гештатне форме појединачних Мокрањчевих руковети. У складу са претходним разматрањима, у њима ће у центру пажње бити процеси који се одвијају на највишем нивоу когнитивистичко-гештатног *рекодовања (чанковања)* – од структурно-формалног нивоа песама навише. Анализе нижег нивоа, пре свега оне између нивоа музичких строфа и песама, а по потреби и оне испод тога, биће овде експлициране само онолико колико је неопходно да би се поставила и разумела базе од којих се креће – детаљнији описи су, како је већ наглашено, дати у истраживачком раду *Динамичке форме песама Мокрањчевих руковети*, који је претходио изради ове дисертације [Николић, 2007: 51-104]. У целокупном овом процесу комбиноваће се вербалне и визуелне презентације, при чему ће, у складу са општим постулатима гештатне теорије и са доминирајућим (Арнхајмовим) моделом приказа *гештатне генезе у гештатном пољу*, где год је то могуће, предност имати оне визуелне (графичке).

Принципијелно узев, све Мокрањчеве руковети које ће овде бити анализирани могу се разврстати у две основне категорије, по основу статуса њихових форми као низова песама (на *песмовном нивоу*) у односу на когнитивни капацитет нашег директног поимања смислености таквих форми, тј. у односу на оквире које прописује Милеров закон когнитивног „чаробног броја“. Прву категорију би чиниле руковети чији је број песама/ставова превелики за директну когницију њихове форме и које зато теже ка налажењу могућности за додатно *рекодовање (чанковање)* унутар процесуалног простора између форме низа песама и завршне форме руковети, које би процес *гештатне макрогенезе* проширило за (најмање) још један корак, односно формални ниво. Другој категорији би припадале оне руковети чији је број песама/ставова довољно мали да се овде актуелан когнитивно-гештатни процес може обавити у једном кораку.

Колебања у експерименталном утврђивању тачне границе вредности Милеровог „чаробног броја“, на која је указано у теоријском делу овог рада, донекле отежавају ово

разврставање. У таквим околностима чини се да подела коју је предложио проф. Перичић [cf. Перичић, 1969], иако постављена у нешто другачијем контексту, може да се искористи као полазна и овде, тако што би руковети са по пет песама чиниле неку средњу категорију, у којој је потреба за *рекôдовањем* (*чанковањем*) нешто мања или, алтернативно, условна.

Према свему претходном, разврставање руковети по описаном критеријуму даће три групе:

- 1) руковети са релативно великим бројем песама/ставова – од 8 (9)²⁹⁶ до 13
- 2) руковети са пет песама/ставова
- 3) руковети са четири песме/става.

Наведени опадајући редослед низања руковети изабран је због тога што је он пропорционалан са нивоом сложености проблема који се истражују, тиме и нивоом занимљивости појава које се могу наћи и препознати.

V.3.4.2. Руковети са релативно великим бројем песама – од 8/9 до 13

V.3.4.2.1. Неке важне заједничке одлике

Заједничко и карактеристично за све руковети из ове групе је да садрже понављања песама (тачније: њихових основних, идентификационих целина – мелострофа) или делова песама, као поступак који у гешталтном смислу води најсигурније ка опажајном скраћивању, односно сажимању одговарајућих макроформи. Оваквим понављањима стварају се *опажајне симетрије*, чија дејства, односно *опажајне тежине* управо зависе од поменутог „чаробног броја“ песама/ставова која укључују:

а. Троделне симетрије (типа **A-B-A₍₁₎** или **A-b-A₍₁₎**), у којима је средњи део структурно-формално еквивалентан или мањи (мање сложен) од симетричног оквира,²⁹⁷ могу се сматрати веома јаким и граде целине које се безрезервно могу третирати као *смисаоне јединице* (*чанкови*) вишег ранга, чије су *опажајне тежине* могу сабирати;

б. Нешто слабије, али, чини се, још увек гешталтно релевантне су симетрије код којих је један члан симетричног оквира *опажајно тежински* нееквивалентан – код Мокрањца се среће схема **A-B-a₁**. Нема познатих аргумената који би се супротставили овде признатом и

²⁹⁶ Тачан број зависи од тога хоће ли се тематске реминисценције испод структурно-формалног нивоа музичко-текстуалне строфе рачунати као посебни ставови.

²⁹⁷ Овде другонаведени се не налази у Мокрањчевим рукаветима.

примењеном ставу да је сабирање *опажајних тежина* сва три члана при њиховом *рекџдовању* (*чанковању*) и у овом случају потпуно оправдано.²⁹⁸

с. Симетрије у којима учествује четири *опажајно тежински* приближна елемента (типа **A-B-C-A₍₁₎** и сличне) гешталтно су слабије су од претходних, троделних, али се још увек могу сматрати релативно јаким гешталтима, тиме и могућим *смисаоним јединицама* (*чанковима*) вишег реда, јер укупан број делова, по свему судећи, не надилази онај когнитивистички „чаробан“. У сабирањима њихових *опажајних тежина* могло би се ипак рачунати са извесним смањењем код средњих чланова – колико је оно, за сада нема прецизне процене, па у даљим апроксимацијама није узимано у обзир.

d. Симетрије код којих у грађењу овакве форме учествује већи број еквивалентних елемената од оног који обухватају когнитивистичке границе директног разумевања (схеме **A-B-C-D-...-A₍₁₎**) преслабе су да би својим дејством обухватиле и уз себе везале и средишње делове, па се њихово дејство ограничава само на оно које може да произађе директно из самог повезивања по једнакости или сличности (крупније, глобалне симетрије), док статус делова између ових оквира зависи од могућности њиховог *чанковања* по неким парцијалним критеријумима. Природно, сабирање *опажајних тежина* у оваквим случајевима не би било оправдано, сем ако би се могао на неки искуствени начин проценити *коэффициент слабљења* средњих елемената у оваквим нивовима (они, наравно, остају нужно слабији од оних који чине оквира симетрије).

е. Продужене (итерирани) симетрије, типа **A-B-A₍₁₎-B₍₁₎-A₍₁₎** или **2)** и сличне, представљају посебно јаке гешталте и, тиме, обједињују своје елементе у веома јаке *смисаоне јединице* (*чанкове*) вишег реда, те се и њихове *опажајне тежине* у том контексту могу сабирати.

f. Структуре настале парним понављањем, типа **A-B-A₍₁₎-B₍₁₎**, изгледа да нису праве симетричне четвороделне гешталтне *добре форме* (*гешталти*), већ пре форме понављања почетног дублета; ипак, и као такве, оне имају потенцијал за стварање *смисаоних јединица* (*чанкова*) вишег ранга и активног учешћа у *опажајно-когнитивном скраћењу* (*сажимању*) форме у оквиру које се појављују и нема препрека сабирању њихових *опажајних тежина* при таквом *рекџдовању* (*чанковању*).

²⁹⁸ Споран је и теоријски занимљив статус симетрија типа **a-b-a₍₁₎**, али се овакви примери не срећу у Мокрањчевим руковима.

Остали поступци опажајно-когнитивног скраћивања (сажимања) *песмовног нивоа* форми руковети у процесу генерисања завршни форми код руковети из ове групе обухватају само поједине опажајне квалитете, односно *динамичке врсте* и остварују само делимичан, по правилу релативно слаб самосталан утицај на одговарајућу целовиту *динамичку форму*, уколико нису подржани и на другим плановима. Међу њима се својом учесталашћу истичу контрасти у темпу и тонском роду (не обавезно и међусобно повезани) између узастопних песама, који творе дублетне *парцијалне динамичке форме*, као и организација по основу окупљања песама у оквиру истог тоналног центра (техника *тоналних платоа*), којом се често остварују крупнија уједињавања песама/ставова. О таквим случајевима биће више речи у посебним анализама руковети.

V.3.4.2.2. Прикази анализа руковети

► *Трећа руковет*

Међу Мокрањчевим руковетима чији је број песама превелики за могућности непосредне обраде и поимања нашег опажања и укупне когниције, *Трећа руковет* највише и најјасније излази у сусрет нужности повезивања и груписања песама у крупније *смисаоне јединице* (*чанкове*), како би се крајња форма могла препознати на основу обрадивог и схватљивог броја елемената. Понављањем појединих песама, не само једнократним, композитор овде гради пре свега релативно јаке симетрије, типа **A-B-A₁-B₁-A₂** (од песама *Текла вода Текелија* и *Разболела се гривна мамина*) и **A-B-C-A₁** (*Аој, Нено* /строфе 1-4/ – *Чимбирчице – Бога ми, Бог ми их даде* /*Ала имаш очи*/ - *Аој, Нено* /строфе 5-8/), које стварају нове опажајне ентитете, односно *смисаоне целине* (*чанкове*) ранга између *песмовног* и *руковетног*. Тако се когнитивно претерани број од тринаест песама/ставова (укључујући ту и један модулативни прелаз између песама) своди на број који је на граници толерантног – пет. При томе су све ове симетрије и динамичне, јер су сва понављања варирана, а и почетни делови у обе наведене целине су варирано-строфичне форме – развојне, али недовршене. На тај начин симетрија овде није пласирана као стерилна статична класицистичка фигура, већ је истовремено и јак обликотворни поступак и важан сегмент локалног и општег динамичког развоја у овој руковети.

Приметимо да се у обема симетричним смисаоним јединицама појављују контекстуално атипичне а опажајно јаке десинхронизације *рекôдовања (чанковања)* у двема овде најважнијим *динамичким врстама*: променама темпа (*Текла вода Текелија*) и модулацијама (*Аој, Нено*). Како се у оба случаја ове асинхроније превладавају укључивањем у одговарајуће *динамичке форме* (нешто сложеније од оних које су биле започете) и то до краја симетричног комплекса у коме су се појавиле, оне, по свему судећи, не доводе у питање статус тих комплекса као *смисаоних јединица (чанкова)* вишег реда, већ само на свој специфичан начин доприносе њиховој унутрашњој динамизацији.²⁹⁹

Почетне три песме ове руковети (*Заспала девојка, Урани, бела и Лепо ти је јавор уродио*), међутим, представљају њен слабо уцеловљени музички почетак: повезивање по основу заједничког тоналитетног центра једини је колико-толико приметан фактор њиховог музичког повезивања, а и он је релативизован чињеницом да се овај *тоналитетни плато* продужава и на почетак наредног, у себе иначе чврсто затвореног симетричног комплекса.³⁰⁰ Тако је плато са кога се креће у завршни чин *гешталтне макрогенезе*, у градњу коначне *динамичке форме Треће руковети*, понешто клецав, јер му је почетна тачка ослонца на једном, а друге две упоришне тачке на другом структурно-формалном нивоу. То, наравно, чини форму ове руковети несавршеном у гешталтном смислу, па се са гешталтне тачке гледишта проблем препознавања и дефинисања завршне форма *Треће руковети* може разрешити двојачко:

а. давањем гешталтно релевантног статуса целокупној описаној структури, који ће онда интендирати троделном *примарном гешталту*: са два релативно јака *примарна гешталта* из описаног *међунивоа*, и једним slabим, заправо и неоформљеним граничним случајем између *примарног гешталта* и неуређене, фрагментарне форме, још нижег, овде чак полазног нивоа:

²⁹⁹ Одређену препреку наведеном тумачењу може да представља чињеница да је тонални центар *ге* база обједињавања почетног дела руковети све до краја првог дела описане петоделне симетрије, те да се мења у сред овог комплекса. Две су могуће одбране од овакве примедбе: 1. партиципација *тоналитетне динамике* у укупној полифонији *динамичких врста* процењена је као релативно мала; 2. *динамичка форма* тоналитета у апостофираном комплексу није суштински нарушена, јер је и као недовршен, препознати *примарни гешталт* већ прецизно трендовски одређен, тј. *валенца* његових могућих промена је веома мала или никаква. Строго теоријски, наравно, ово може да буде проблем који слаби предложено решење, али га, чини се, не руши у целини.

³⁰⁰ Тако је и на овај начин, и на овом плану, потврђено оно старо мишљење (несигурног ауторства) да је *Трећа руковет* „композиција без почетка“.

б. одбацивањем почетног триптиха песама из *гешталтне фигуре* из које се конституише завршна форма руковети, као гешталтно слабог, нерелевантног, и његово превођење у статус *гешталтне основе*. Завршна форма руковети би тада била двочлани *примарни гешталт*, који је, по дефиницији, релативно слаб, премда га чине сразмерно јаки *примарни гешталти* нижег реда. Почетни триптих, као део *гешталтне основе*, остао би као специфична опажајно-меморијска сенка, *шум*, који би описани *примарни гешталт* коначне форме помало „вукао“ ка решењу датом под а. и тиме га мало ојачао – то би могао да буде разлог да се у овој ситуацији ипак „не бежи од прве“.

Следе визуелне презентације наведених процеса и њихових резултата:

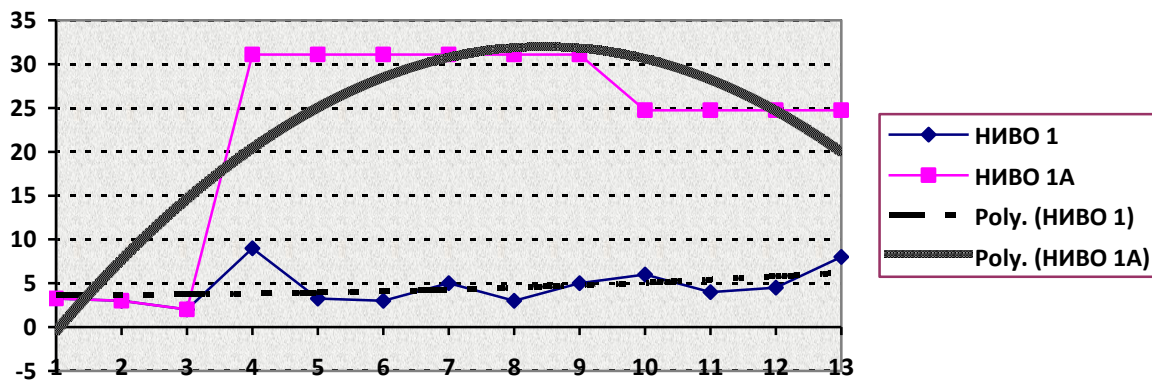


График 34.

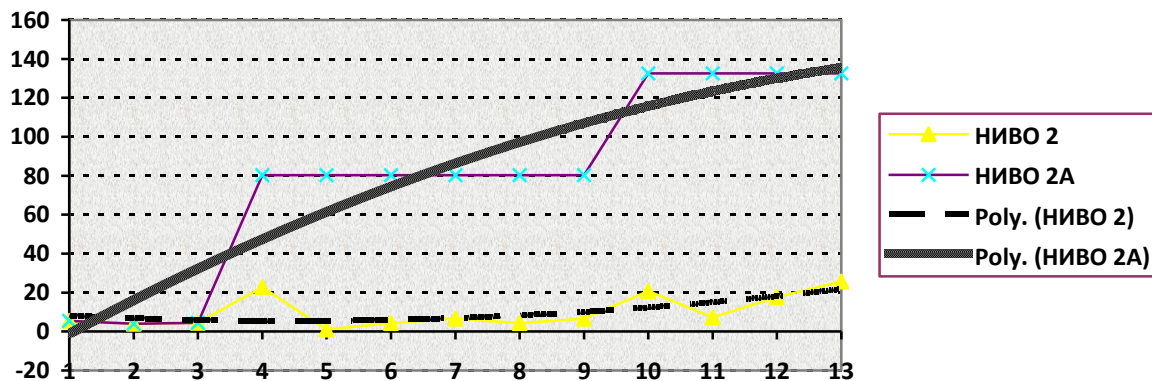


График 35.

Уочава се значајна разлика у резултатима два начелна приступа.

Рачунањем *опажајних тежина* по принципу „песма по песма“ (у оном смислу у коме се о тим сегментима музичког тока закључује на основу ознака у партитури) добија се релативно статична *динамичка форма*, која лагано расте при крају. Оваква форма свакако није у складу са интуицијом аутора овог текста, а ни са већинским мишљењем студената које је консултовао у својој педагошкој пракси.

Ако се, пак, *опажајне тежине* рачунају онако како то прописује овде примењени *проширени гешталтни аналитички метод*, добијају се, на основу наведених модела апроксимације, две међусобно различите и у односу на првоописану *динамичку форму* такође дистинктне форме (фигуре). Прва од њих, она рађена по грубљем а ипак гешталтно релевантном прорачуну даје као резултат троделни *конвексни асиметрични лук* (симболички: 0-2-1), што је у складу са грубом интуитивном проценом о којој је већ говорено. Она друга, која се може сматрати софистициранијом, дала је као недвосмислен резултат *растућу градациону форму*, која се, како се може закључити, не слаже са резултатима самоинтроспекције аутора овог текста и другим искуственим резултатима.

Иако драстично и узнемирујуће за теоретичара, ово неслагање, ипак, не руши цео концепт гешталтног аналитичког метода, већ га враћа на нерешене проблеме процена *опажајних тежина*. Разлика између наведена два решења проузрокована је изостављањем из предложених модела апроксимације сложеног критеријума *величине* и *сложености* промена на којима почива динамичност музичког тока. У одбрану, мора се рећи да је оно било нужно као општи принцип, јер за одговарајуће неукључене важне процене тренутно не постоје познати задовољавајући модели.

Последице овог „случаја“ су озбиљне и биће још размотрене у закључном поглављу рада. Антиципирајмо овде само једну, која не мора да има искључиво негативни предзнак: примена гешталтног аналитичког метода подразумева за сада и незанемарљиви удео креативности аналитичара и слободе његовог избора, но они се, захваљујући несумњивим резултатима истог метода, не препуштају хаосу потпуне неодређености, већ се одвијају у ограниченом и делимично организованом простору и значе најчешће избор између лимитираног броја могућности.

► *Прва руковџ*

Симетрије које се препознају на нивоу песама Мокрањчеве *Прве руковџ* имају битно друкчије место у етапном процесу *гешталтне макрогенезе* од оних претходно установљених и испитаних у *Трећој руковџ*. Како оне у *Првој руковџ* обухватају еквиваленције међу временски раздвојеним појавама једнострофичне песме *Бојо ми, Бојо*, у стриктно спроведеном гешталтном аналитичко-синтетичком поступку оне би се појавиле још на претходном, *строфичном* нивоу *рекôдовања* (*чанковања*).

Тако би она почетна, **А-В-А**, која твори јак *примарни гешталт*, својим уцеловљујућим дејством везала за себе и обухваћену песму *Јарко сунце одскочило* и тиме, у најмању руку, обезбедила свој опстанак унутар материјала који ће дефинисати гешталтну *динамичку форму* на вишим нивоима – векторским сабирањем овако постављених песама добијен је минимални потребан јаки *примарни гешталт*, захваљујући чему изоловане строфе ових песама нису завршиле у *опажајној основи*, куда би их иначе, усамљене, процес *гешталтне редукције* вероватно одвео. Другим речима, наведена симетрична конструкција може се третирати као *смисаона јединица* (*чанк*) *строфичног нивоа* и као таква улази у даљи рачун *гешталтне макрогенезе*.

На другој страни, симетрија успостављена понављањем музичке строфе (са другим текстом) песме *Што то је, Стано, мори* (**С-...-С'**) при крају руковџ не може имати исти статус, јер се у њеној средини налазе и песме које су већ препознате као *примарни гешталти*, и које су тиме стекле услове да постану *смисаоне јединице* (*чанкови*) вишег ранга од оног у коме се налази поменута строфа. Ова симетрија, стога, може претендовати само на то да буде корак ка изградњи *смисаоне јединице* (*чанка*) вишег реда од *песмовног*, али ту наилази на проблем да *строфе* о којима је реч још нису постале ни *песма* у овде актуелном гешталтном смислу – штавише, у стриктно спроведеној *гешталтној макрогенези* оне би, као неуцеловљене, биле вероватно преведене у *основу* на *песмовном нивоу*.

До овако нејасне ситуације дошло је, подсетимо, због примене раније објашњеног компромиса, по коме су статус *песама* добиле и оне које су у руковџ заступљене само једном својом строфом, иако на основу тога нису могле да се оформе као *примарни гешталти* на упоредивом нивоу *гешталтне макрогенезе*. Решење насталог проблема мора

и сáмо да буде компромисно: симетрија о којој је реч добиће право учешћа у грађењу глобалне форме *Прве руковети*, али без рачунских добитака посебне *смисаоне јединице* (чанка).

У наведеном свом праву она ће наићи и на други проблем: између оквирних елемената ове симетрије (строфâ песме **C**) налази се чак пет песама/ставова (прецизна схема ове симетрије је **C-D-pr.-E-F-G-H-pA-C**), што јако слаби привлачно дејство њених оквира (носилаца). Обликотворна вредност оваквих симетрија је, према томе, прилично мала, те се, у том контексту, као главни допринос понављања једнострофичне целине песме **C** може узети излазак у сусрет потребама нашег опажања и когниције за ограничавањем броја смисаоних јединица са којима у неком аналитичком тренутку оперише.

Аналогно се може посматрати и разрешити у контексту њеног значаја за форму руковети и симетрија настала реминисцентним понављањем почетног двотакта прве песме, *Бојо ми, Бојо*, на месту песме/става 10 (непосредно пре понављања музичке строфе **C**). Њена специфичност лежи у чињеници да се ова реминисценција (**pA**) везује, по основу гешталтног *принципа сличности*, не само са почетним **A** из схеме *песмовног нивоа* форме ове руковети, већ и са његовим понављањем на месту треће песме/става, а тиме и са целокупном формом почетка – **A-B-A**. Тиме ова симетрија постаје јача (сада је њена схема **A-B-A-...-pA**), па и њен обликотворни потенцијал престаје да буде сасвим занемарљив.

Занимљива је, и за форму *Прве руковети* релативно значајна, чињеница да се реминисценција **pA** појављује непосредно пред репризу музичке строфе/песме **C**, с обзиром на то да су песме **A** и **C** већ стајале у таквом непосредном контакту на почетку руковети. На овај начин се комплекс **pA-C** може препознати, односно тумачити као непотпуна, сажета реприза почетног комплекса **A-B-A**, што већ представља озбиљнији корак ка постављању овако настале крупније симетрије за својеврсну окосницу форме новог, вишег – показате се: највишег – нивоа *гешталтне макрогенезе*. Наиме, означимо ли почетну форму **A-B-A-C** са **A**, добићемо следећу схему форме целине *Прве руковети*:

$$\boxed{A} - \mathbf{D-pr.-E-F-G-H} - \boxed{pA} - \mathbf{I}^{301}$$

У њој се назире обриси симетричне сложене троделне форме

³⁰¹ Приметимо да она ни у овако сажетом приказу није још у границама когнитивног „чаробног броја“.

$$\boxed{A} - \boxed{B} - \boxed{A}$$

са кодом **I**. Гешталтни статус овако добијене форме споран је због слабе носивости, односно гешталтне неуцељености средишњег дела \boxed{B} – он нема услова да постане *примарни гешталт*, тиме и *смислена јединица (чанк)* истог ранга као и \boxed{A} . Зато ће целокупна процена гешталтне форме целине руковети морати да се обави превасходно на основу рачуна опажајних тежина које комбинују два нивоа – *ниво песама (D, pr., E, F, G, H и I)* и *ниво између песмовног и руковетног (\boxed{A} , \boxed{A})*.

Од појединачних компонената музичког садржаја *Прве руковети* (њених *динамичких врста*) активних на посматраном нивоу *гешталтне макрогенезе*, само темпо (и с њим повезани *карактер*) и тоналитетни план показују израженије склоности ка стварању *примарних гешталта* својих парцијалних *динамичких форми*.

Кад је реч о темпу и карактеру, узастопне песме/ставови груписани су у оквирне дублете *брзо-споро* – ову правилност нарушавају само целине које немају потпуно самосталан карактер: прелаз **pr.** и реминисценција pA . Како су овако структурирани парцијални *примарни гешталти* по дефиницији слаби, а притом још и несинхронизовани са описаним процесима *рекодовања (чанковања)* заснованима на дејствима „општих“ симетрија (које обухватају целину опажајне вертикале захваћених целина), њихов утицај на целину одговарајуће динамичке форме остаје преслаб да би се на основу њега створио опажајно релевантни формални ниво виши од *песмовног*.

Динамичка форма тоналитетног плана усмерена је ка стварању *примарног гешталта* на нивоу целине руковети. Њен глобални модулациони план је *мутационо симетричан*,³⁰² са релативно малим бројем тоналитета између оквирно постављеног основног (*in/ A*). Пошто је он још и унутрашње организован тако да у оквире једног (почетног) тоналитетног платоа стави целокупну прву *смисаону јединицу (чанк)* вишег ранга \boxed{A} , да на исти начин подржи њену скраћену репризу \boxed{A} , као и да ову, уз мање осцилације (подложне *гешталтној редукцији*), повеже са завршном песмом **I** – тоналитетни план *Прве руковети* очигледно фаворизује већ примећену глобалну симетричну сложену троделну форму ($\boxed{A} - \boxed{B} - \boxed{A}$), са кодом **I**.

³⁰² Термини су преузети од поч. професора Милутина Раденковића [cf. Radenković, 1975: 42-43]

Проблем је, међутим, што је искуствено процењени допринос ове компоненте музичког тока укупној *опажајној тежини* свих гешталтних „сабирака“ релативно скроман, због чега је и изостављен из предложених модела апроксимативног израчунавања. Из тога произилази да се примењиване апроксимације ипак морају у сваком појединачном случају прилагођавати истраживаном музичком узорку – то, наравно, примену гешталтног аналитичког метода додатно удаљава (бар за сада) од модерне тежње за компјутеризацијом и доминантно квантитативном проценом.³⁰³

Примена предложених варијаната апроксимације производи следеће графичке приказе:

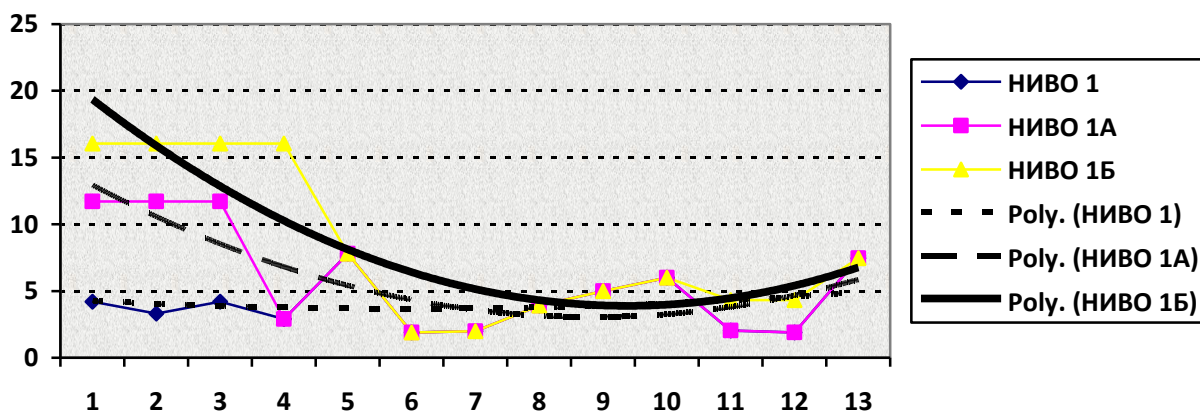


График 36.

У датом приказу предочене су три варијанте:

1. прва (НИВО 1) је добијена пуким сабирањем опажајних тежина песама, без обзира на могућности њиховог удруживања;
2. друга (НИВО 1А) признаје почетној симетричној форми (изграђеној од првих двеју песама) статус јединствене *смисаоне јединице (чанка)*, но на нивоу песама и без додатог коефицијента вишка вредности:

³⁰³ Напишемо ли ову последњу реч (на начин који заправо уважава њену етимологију) као *про-цена*, учинићемо видљивом чињеницу да је она уступак гешталтног аналитичког приступа, који опажајне предмете и процесе истражује пре свега квалитативно, савременој тенденцији свеопште животне организације да „све има цену“.

3. трећа (НИВО 1Б) уважава и резултате *рекôдовања* (*чанковања*) којим су добијене *смисаоне јединице* (*чанкови*) вишег ранга (*између песмовног и руковетног*) и, множењем минималним слободно одређеним *коэффицијентом вишка вредности* од 1,1, приближава се у већој мери начину на који, по гешталтној теорији, наше опажање и мишљење конституише форме различитог нивоа у процесу *гешталтне макрогенезе*.

Уочава се извесна разлика између прве и остале две варијанте: прва процењује динамичку форму целине Мокрањчеве *Прве руковети* као готово *праву линију*, са сасвим благим, једва приметним покретом навише при крају – дакле: процењује је као у целини нединамичну и, у крајњој линији, гешталтно нерелевантну.

Друге две варијанте, које уграђују у своје поступке и резултате и сложеније аспекте нашег опажања и мишљења, прилично су сагласне у процени да завршна *динамичка форма* достиже *примарни гешталтни облик силазно нагнутог конкавног лука*, са врхунцем на почетку руковети, најнижом развојном тачком постављеном приближно између осме и девете песме/става (*Протужила нембе Ајша и Имала мајка, јадо*) и појачавањем динамизације при крају (која, може се проценити визуелно, до краја достиже отприлике ниво четврте песме, *Каравиље*).³⁰⁴

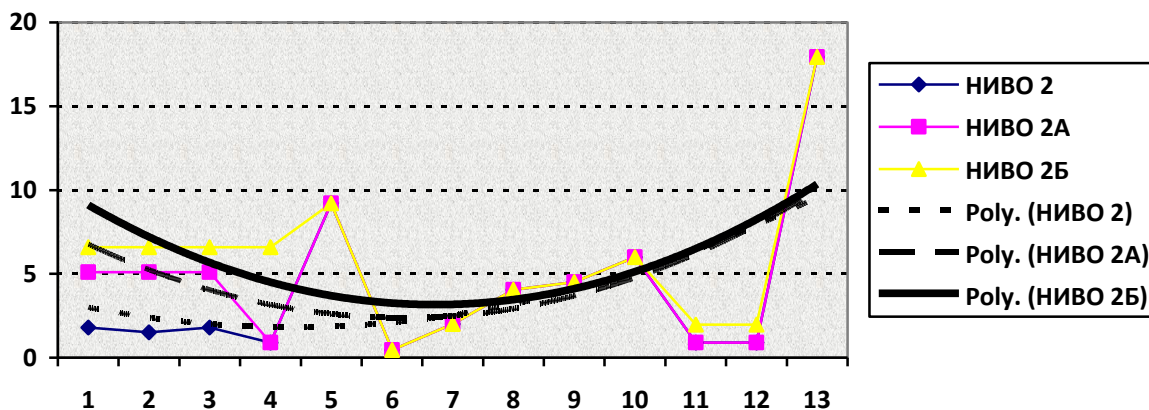


График 37.

³⁰⁴ Ма колико биле непоуздане у детаљима, графичке презентације динамичких форми композиција омогућавају процене каква је ова и помажу аналитичару да их користи према својим потребама – то се од класичних аналитичких проседа не може очекивати.

У три варијанте примене другог модела апроксимације (међу којим варијантама су разлике аналогне онима у претходној графичкој презентацији) уочава се већи међусобни степен сагласности. Притом се, у односу на први модел, сада график НИВОА 2 приближава графицима НИВОА 2А и НИВОА 2Б, и тако сви заједно потврђују да је *динамичка форма* целине Мокрањчеве *Прве руковети конкавни лук*, сада *узлазно нагнут*. Уочава се да је тај лук утолико ближи симетрично постављеном у односу на апсцису, уколико је резултат процене која се може сматрати ближом правој гешталтној.

► *Пета руковет*

По броју песама које обрађује – десет – *Пета руковет* је највећа међу Мокрањчевим композицијама ове врсте, али, гешталтно посматрано, има релативно јасну и прегледну конструкцију и лако се анализира применом гешталтног аналитичког метода. Најважнија њена особина, која је и чини тако разумљивом, јесте гешталтна заокруженост практично свих њених саставних делова, на свим нивоима гешталтно-когнитивног *рекодовања* (*чанковања*) – изузетак представља само врло мали број фолклорних рефрена и један екстремно кратки увод у песму/став, сви занемарујућих опажајних тежина. Захваљујући томе, у овој руковети је потреба за *гешталтном редукијом* од почетног нивоа до нивоа песама практично укинута, па се укупна хоризонтално-вертикална структура исказује као правилно структурно-формално *генеалошко стабло*, изграђено од *примарних гешталта*, односно њиховим *рековањем* насталих *смисаоних јединица* (*чанкова*) различитих нивоа.

Тежиште своје динамичности *Пета руковет* је ставила на фазу процеса *гешталтне макрогенезе* између нивоа строфа и нивоа песама. Како су истраживања аутора овога рада показала [cf. Николић, 2007], вишестрофичне песме ове руковети показују изразито јаку гешталтну развијеност и јасноћу – њихове *динамичке форме* на нивоу песама имају недвосмислено препознатљиве обресе неког од малог броја могућих *примарних гешталта*, а изграђене су притом и од сразмерно значајног броја елемената, тако да су гешталтне интерполације (по основу *принципа доброг наставка* и *заокружења /уцеловљења/*) најчешће непотребне.

Једнострофичне и двострофичне песме у таквом доминантном окружењу нису остављене на милост и немилост гешталтној редукији, већ су укључене у симетрије, које

их по две повезују у *смисаоне целине* (чанкове) вишег реда, које припадају такође релативно јакима: **A-B-A'** и **H-I-H₁-I₁**. Важно је овде нагласити да су тим поступком у гешталтној *макрогенези* ове симетричне групације постале *смисаоне јединице* (чанкови) *песмовног структурно-формалног нивоа* (а не вишег, како би се, полазећи од тог нивоа према *руковетном*, могло помислити на основу стандардних аналитичких ознака). Уз уважавање ове специфичности, раније постулирано изједначавање стандардним методама утврђених организационих нивоа и нивоа *гешталтне макрогенезе* у *Петој руковети* је готово идеално.

Наведеним понављањима и укрштањима једнострофичних целина песама Мокрањац је не само очувао њихову релевантност за даљи процес *гешталтне макрогенезе*, већ је донекле изашао у сусрет и опажајно-когнитивним захтевима из закона *Милеровог чаробног броја* – од 10 различитих песама направио је 13 песама/ставова, али, преко процеса *рекодовања* (чанковања), смањив је број *смисаоних јединица* на *песмовном формалном нивоу* на 8. Интересантно је и важно у контексту овог истраживања да је овде композитор нагло застао у пролонгирању започетих процеса. Сем релативно ограниченог, локалног дејства технике груписања у оквиру *тоналитетних платоа* песама/ставова – овога пута без симетрије тоналног плана (g-...-F) – ниједан други параметар динамичности не показује тенденцију јасног парцијалног гешталтног усмерења и утемељења. Тако је преостало да се завршна форма *Пете руковети* изведе у целини као рачун *опажајних тежина* песама/ставова.

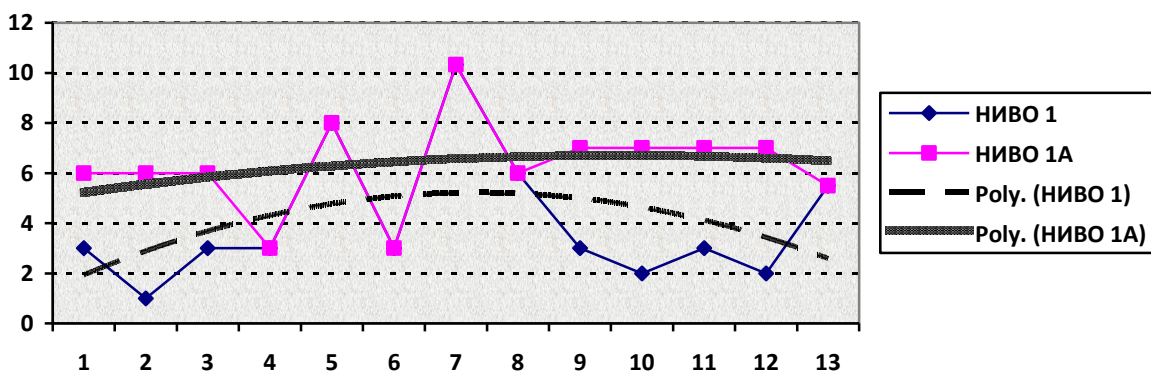


График 38.

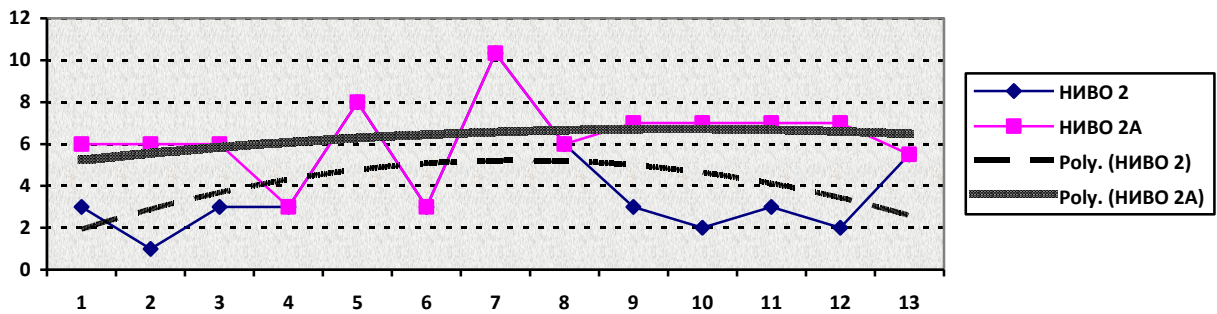


График 39.

Лако се уочава да у обе апроксимационе варијанте резултат значајно зависи од тога хоће ли се наведена симетрична удружења песама признати као целине ранга песме или ће сваки њихов елемент – номинално песма, а у гешталтном рачуну још увек само строфа – рачунати посебно. Гешталтни приступ, генерално узев, ближи је оном првом решењу, а то онда значи да је гешталтна *динамичка форма* целине *Пете руковети* заправо релативно статична.

Овакав закључак може изгледати нелогичним, ако се узму у обзир сва изразито динамична догађања на нижем нивоу, од строфе ка песми, која производе врло динамичне форме песама. Мора се, међутим, рачунати са тим да наше опажање у изразито динамичном окружењу бива готово једнако збуњено и једнако тешко издваја *гешталтну фигуру* као и у изразито мирном. Опажајно-когнитивно превелики број песама/ставова у овом случају слику чини још нејаснијом.

Пошто се у „обичном“, нетрендовском графику уочава постојање изразитог врхунца у песми *Леле, Стано, мори* (што је у извесној мери „испоштовано“ и у графицима поменутог другог решења), који стоји на крају једног развоја (што је потенцирано и текстом) – интересантно је направити симулацију раздвајања *Пете руковети* на два тако одређена дела и упоредити трендовске графике.

Први део (закључно са песмом) имао би тада следећу графичку презентацију по истим критеријумима:³⁰⁵

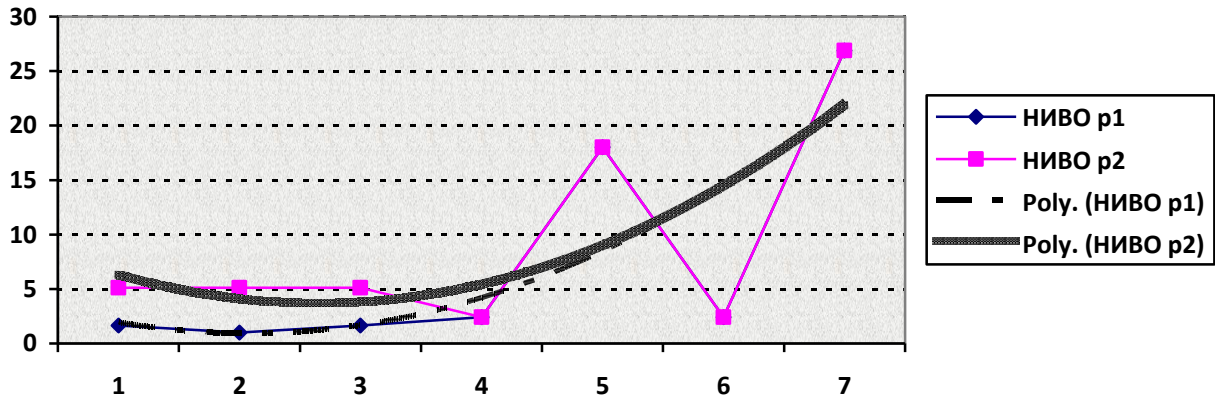


График 40.

Други део (од *Ој, за гором, за зеленом* до краја) изгледао би у том смислу овако:

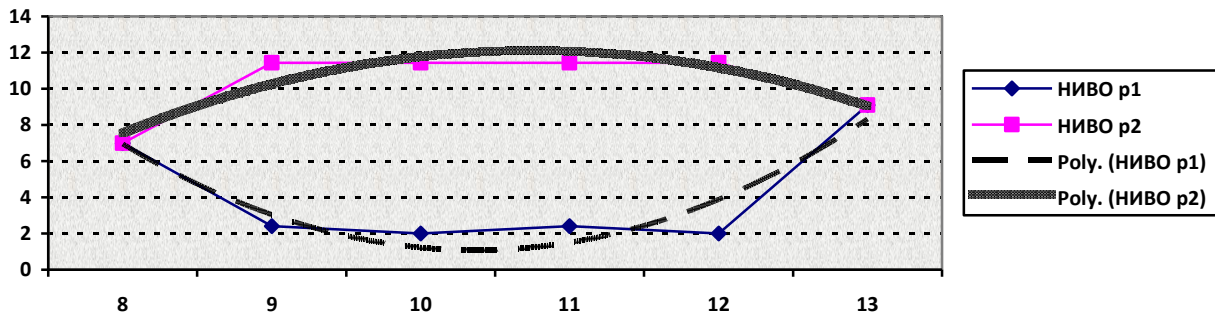


График 41.

Пуко састављање ова два графика је, наравно, бесмислено, јер трендовске линије мењају свој изглед у складу са изменама целине на коју се односе, и у том смислу су оне потпуно сагласне са гешталтним аналитички приступом. Оно друго што упада у очи је слаба процена динамичности песме *Ој, за гором, за зеленом*, што није сасвим у складу са

³⁰⁵ Минималне разлике међу трендовским линијама су тако мале да се у датом графичком приказу не могу опажајно раздвојити.

результатом гешталтне анализе динамичке форме ове песме [cf. Николић, 2007: 92] и искуственим проценама. То нас и овде враћа на потребу усавршавања модела апроксимације, како би се избегле макар овакве очигледне „неправде“. Овде су по том основу „најсумњивије“ процене вредности *коэффицијента динамичности темпа* (и карактера), јер су оне и највише допринеле описаном статусу апострофиране песме – можда би требало смањити предложени распон између категорија. Како би такве промене изазвале ланчане последице и у свим другим случајевима, где за њиховом потребом није било индиција, ово остаје проблем који би требало да реши неко будуће истраживање.

► *Приморски напјеви*

○ **Верзија за мешовити хор (основна)**

Мокрањчеви *Приморски напјеви*, који су, подсетимо, настали као својеврсна реплика на истоимену композицију Славољуба Лжичара, преузели су из ње свих осам песама, заједно са проблемом значајног преласка граница опажајно-когнитивне обрадивости и директне разумљивости. Поступком реминисцентног понављања дѐла једне песме (*Ој, Јелена*), по узору на такве реминисценције из *Прве* и *Једанаесте руковети*, композитор је изградио симетричну форму, овде релативно јаку: **Е-Ф-рЕ**. Како она добија статус *смисаоне јединице (чанка)* вишег реда, њеним настанком је скраћена *опажајна величина* овог низа песама, али незнатно и по когнитивном критеријуму недовољно – са осам на седам целина.

За разлику од *Прве руковети*, где је оваква реминисценција део симетричног оквира целине форме руковети, у Мокрањчевим *Приморским напјевима* она је постављена приближно у центар композиције, те је тако „кратка“ а јака симетрија коју гради постала центар глобалне симетрије музичке форме руковети.

Међу парцијалним *динамичким формама*, насталим на основу промена у различитим *динамичким врстама*, две су практично једнаке и синхронизоване: и по основу темпа, и по основу броја строфа (као мере *опажајне величине* песама) уочава се наглашена симетрија распореда најдинамичнијих песама. Ови парцијални динамички акценти постављени на крајеве и у средину – не баш сасвим прецизно, ближе тачки златног пресека него строгом центру. Са овим ће се, уз мање допуне, сагласити и процена

динамичке форме укупне преузете динамичности са нижег нивоа гешталтне макрогенезе. Како је притом средишња песма те условне симетрије (Зибала Јане) истовремено и централна у мало пре описаној симетрији централне зоне руковети, може се и без даљих рачунања извести закључак да је динамичка форма Мокрањчевих Приморских напјева блиска аеродинамичној – што је у коначној гешталтној редукцији своди на лучну конвексну форму. Тонални план, који је у свом средишњем делу прилично несиметрично организован, пружиће ипак подршку општој симетрији својим централизованим оквирним модулационим планом (Fis-...-Fis).

Графици, сачињени на основу предложених модела апроксимације, показују, међутим, у неким варијантама потпуно другачију (и музичарској интуицији не баш убедљиву) форму.

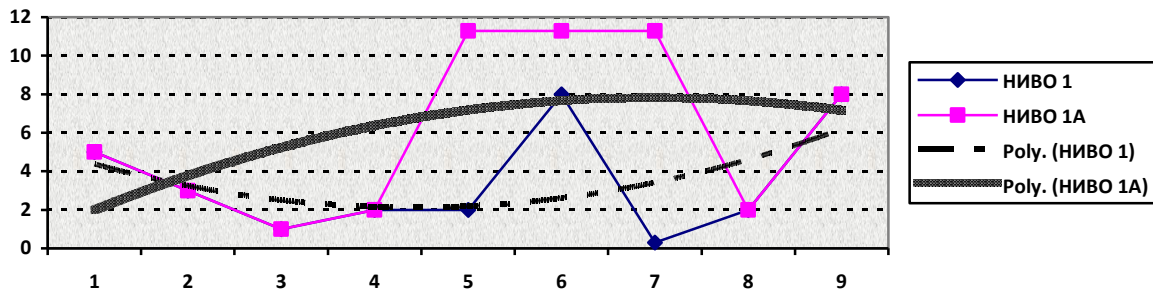


График 42.

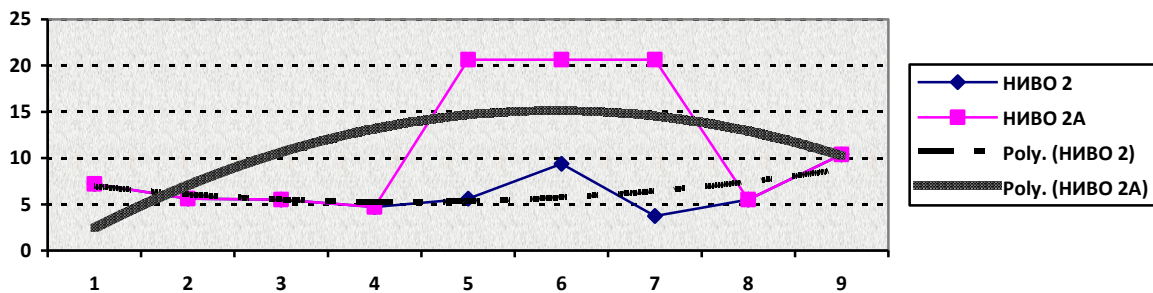


График 43.

Уочава се да су сви графици рађени на бази процена које нису узимале у обзир *реко̀довање (чанковање)* које је произвело описану кратку и опажајно симетрију **Е-*F*-*p*Е** прорачунали крајњу форму као *конкавни лук*, док су само оне процене које су извеле и признале битну улогу стварања од ове симетрије *смисаоне јединице (чанка)* вишег ранга, дала као крајњи прорачун форму *конвексног лука*. Оваква разлика се, како смо већ показали у слични ранијим ситуацијама, ипак може објаснити у контексту примене гешталтног аналитичког модела, јер је тек ова друга форма у пуном смислу гешталтна. Под знаком питања може, међутим, остати процена *опажајне тежине* описане симетрије – можда је она ипак понешто прецењена.

○ **Верзија за женски хор**

Мокрањчева верзија *Приморских напјева* за женски хор (постоји и она коју је урадио Војислав Илић, но она са становишта овог рада није битно другачија) значајно је скраћена баш на овде истраживаном нивоу, изостављањем песама означених редним бројевима 2-5 у основној верзији (за мешовити хор): *Збогом, нехарна душо, Попухнул је тихи вјетар, Ај, зелена, зелена* и *Ој, Јелена, водо ти ледена* (у потпунијој верзији) – ову последње наведену песму сада заступа њена кратка некадашња реминисценција, која, наравно, губи тај карактер.

Гешталтна анализа ће приметити те промене и реаговати на њих препознавањем друкчије форме:

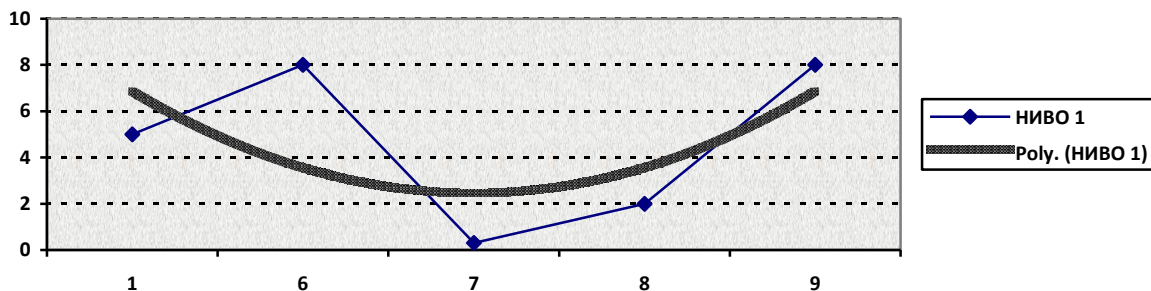


График 44.

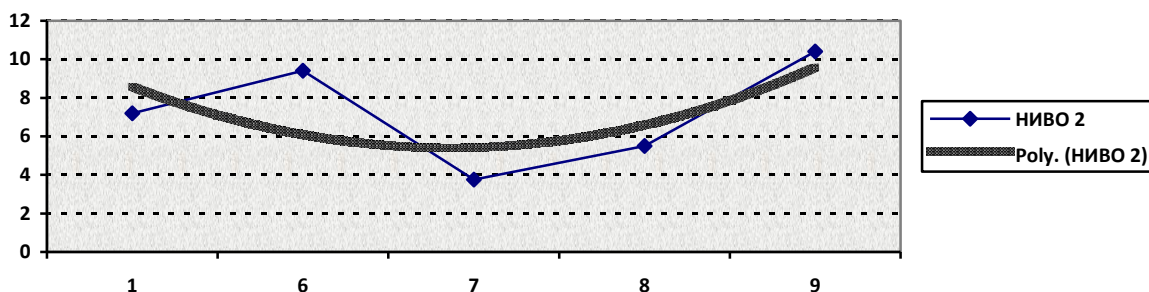


График 45.

Ова верзија *Приморских напјева* сада има когнитивно схватљивију, изразитије профилисану, гешталтно јаку *динамичку форму конкавног лука*, благо усмереног навише. Не треба да чуди, стога, што се ова верзија композиције одржала на репертоару хорова знатно више од оне основне.

○ **Славољуб Лжичар: *Приморски напјеви* (мушки хор и клавир)**

Од посебног интереса (који надилази радозналост и покушава да утврди релевантност примене гешталтног аналитичког метода на дела руковеног типа и ван изабраног основног узорка) јесте анализа по истим критеријумима и композиције која је недвосмислено повезана са Мокрањчевим *Приморским напјевима* – и грађом, и многим аспектима композиционе организације, и, у крајњој линији, историјом: истоимене „композиције-оригинала“ Славољуба Лжичара.

Лжичарев потпури садржи и клавирску деоницу, која у току самих песама само подржава (најчешће *colla parte*) мушки хорски слог, а реализује и самосталне инструменталне одломке – предигру, међуигре и кратак кодални завршетак. Гешталтни приступ анализи овако конципираног дела брзо искључује инструменталне делове композиције, с обзиром на раније истакнути појачани сензибилизитет и афинитет наше пажње према људском гласу. У контексту примарног интереса овог рада за поређење упоредивих делова то је добродошла редукција, која омогућава концентрисање на вокалне садржаје и форме разних нивоа које они производе.

Уочљиво је да и Лжичар и Мокрањац користе исте песме, али не у потпуно једнаком распореду и не са истим дужинама, па и садржајима текстова – занимљиво је да је Мокрањац, који је други у хронологији настанка ових композиција и који је своје дело радио као реплику на Лжичарево, дао себи труда да нађе и неке делове текста које први композитор није искористио у својој партитури. Друга разлика, која није без одраза на укупну форму композиције, јесте она у вези са темпима: док је од осам песама код Мокрањаца пет у лаганом и умереном темпу а само три у брзом, код Лжичара су ови бројеви обрнуто распоређени – пет је номинално брзих песама, а само три у умереном темпу.³⁰⁶

Лжичар ређа своје песме без понављања, још са релативно уједначеном структурно-формалном дужином, скоро све у истом тоналитету, због чега их гешталтна анализа не може лако опажајно организовати и разврстати на оне које треба опажајно уважити и на оне које се могу занемарити. У таквој ситуацији, једина једнострофична песма ове верзије *Приморских напјева* (још и фрагментарне структуре своје строфе), *Ај, зелена, зелена*, појављује се у средини (приближно у центру композиције), као изузетна по готово свим другим критеријумима процене динамичности. Стога она (макар као *значајан детаљ*) не може бити избрисана *гешталтном редукцијом* – штавише, она ће постати језгро симетричног окупљања свих других, мање-више једнаких песама.

На основу изнесених аргумената, динамичка форма Лжичареве верзије *Приморских напјева* би требало да буде наглашено симетрична, са центром симетрије у песми-фрагменту *Ај, зелена, зелена*. Показује се, међутим, да предложени модели апроксимације нису у стању да препознају тако необичну и важну улогу једне кратке песме. Они ће предност дати дужим и бржим песмама и пројектовати форму према томе. Чија је истина права гешталтна? Одговор чека озбиљније истраживање, макар оно доследно феноменолошко.

Графички прикази засновани на у овом раду актуелним апроксимацијама дају следеће изглед *динамичке форме* Лжичаревих *Приморских напјева*:

³⁰⁶ Аутор овог рада, узимајући у обзир и искуство слушања извођења Мокрањчеве верзије *Приморских напјева* са темпима из Лжичареве верзије, није сигуран да ли су сва Лжичарева брза темпа реална и одржива – но то може бити и ствар укуса. Ако је, међутим, то тако слободно, онда се поставља питање последица по *динамичку форму* тако измењених композиција, а то отвара тему: где су границе слобода интервенција прерађивача и извођача на овом плану?

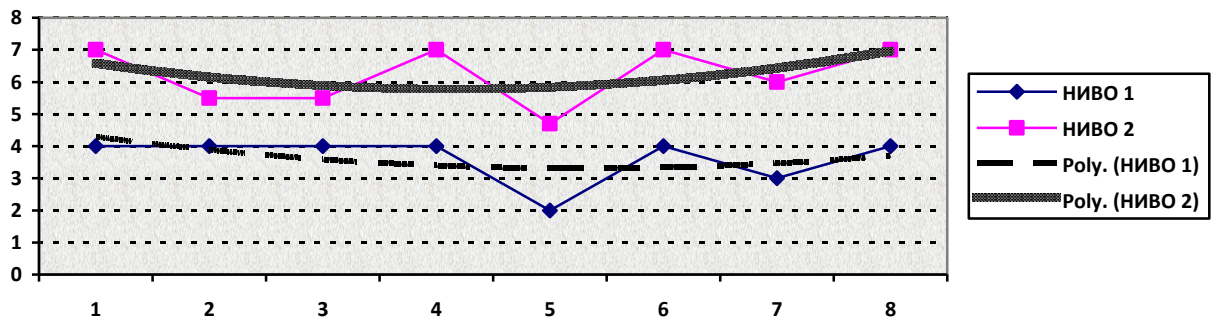


График 46.

Лжичареви *Приморски напјеви* представљају погодан пример за презентацију једне важне, а овде нужно занемарене димензије гешталтног приступа истраживању форме руковетних композиција – *базичне динамичке форме*. Како је већ више пута у овом раду констатовано, *базична динамичка форма* је форма деловања основног музичког пулса, без кога заправо нема право живота музичке композиције. Он, тај пулс музичког живота, осваја нас или оставља хладнима на сваком почетку слушања дела, а онда полако бива прекривен у нашем опажању сложенијим збивањима, која нам доноси процес *рекôдовања* и прављења све сложенијих структурних констелација и опажајно-доживљајних нивоа. У трагању за вишим смислом композиције, онај основни, који стално пристиже из чулне меморије и чини нас буднима постане некако подразумевани – све док покатак не откријемо да то не мора да буде тако.

Мокрањац је, кажу, своје *Приморске напјеве* написао да би доказао да они Лжичареви нису добри. Какав је резултат тог спортског композиторског надметања? Обојица су користила исте фолклорне напеве, а коначне форме композиција, које би требало да су највиши достижни нивои смисла у недискурзивној музичкој уметности, нису, показало се, битно различите: обе ове форме су мање или више симетричне, с тим да је, судећи по резултатима упоредне гешталтне анализе, формална досетка са убацивањем реминисценције на већ протеклу песму и прављење локалног врхунца тако добијеном јаком симетријом донела ипак важан бод предности Мокрањцу – бар по једној варијанти процене.

За налажење правог одговора аналитичар се мора спустити на ниже нивое *гешталтне макрогенезе*, све до оног базичног. Силазећи спрат по спрат, откриће да су све песме – сем оне која би могла да буде тек *значајни детаљ* – рађене у хомофоној фактури, са стриктном хоморитмијом мелодијског кретања гласова и изговора текста, а онда би, већ у самом приземљу грађевине Лжичаревих *Приморских напјева*, схватио да се целокупни хармонски садржај свих песама своди на измењивање акорада тонике и доминанте. Да није мелодијско-ритмичких покрета цитиране мелодије и њој подређених гласова хорске акордске пратње, као и метафоричних електрошокова спољашње, акустичке динамике, график *базичне динамичке форме* ове композиције изгледао би тако да би залутали дежурни лекар прогласио клиничку смрт пацијента.³⁰⁷

V.3.4.3. Руковети са пет песама/ставова

V.3.4.3.1. Подела на подгрупе

Највећи број, приближно половина (седам) свих Мокрањчевих руковети припада овој групи из прихваћене и за овај рад релевантне класификације Властимира Перичића. Број песама/ставова у овим руковетима тек мало надилази горњу границу осавремењене верзије закона *Милеровог „чаробног броја“*, због чега се не могу сматрати аутоматски уређенима у нашем опажању и когницији. Премда Мокрањац, као ни генерације композитора на чија се искуства ослонио, нису могли да знају за поменути закон, интуиција им је налагала да би требало начинити неки корак у смислу побољшања директне разумљивости петоставачних форми. У Мокрањчевим руковетима из ове групе тај корак је из угла гешталтног аналитичког метода препознатљив као постојање гешталтно заокружених *динамичких форми (примарних гешталта)* у неким активним динамичким врстама на нивоу између *песмовног* и *руковотног*. Примарно се то односи на темпо песама/ставова, као и на њихове опажајне величине (структурне дужине), у мањој мери на неке друге (хорска оркестрација).

У гешталтним анализама форми ове групе руковети од помоћи је у класификацији и даља њихова подела по Перичићевом моделу, јер је она у доброј мери заснована на критеријумима који су базично гешталтни. Тако се издвајају три подгрупе, од које су прве

³⁰⁷ Метафоре су парафраза оних чутих у дискусијама са студентима музике истим основним поводом.

две (по редоследу какав је дат у овом раду) реално уређене по тим критеријумима, док је трећа оформљена од преосталог броја руковети по једном не сасвим доследно гешталтном основу, већ на основу одређених спољашњих сличности:

1. руковети уочљиве симетричне целовите макроформе – *Шеста, Седма*;
2. руковети симетричне форме темпа – *Десета, Дванаеста, Четрнаеста*;
3. руковети које не показују изразите симетрије на макроплану, али су међусобно сличне по неким другим особинама – *Друга, Петнаеста*.

V.3.4.3.2. Руковети уочљиве симетричне целовите макроформе

Макроформе руковети из ове подгрупе, како их је одредио Перичић, заправо је већ онаква каква се очекује као резултат примене гешталтне анализе. Ипак, како метод којим је утврђена није до краја испоштовао овде предложени аналитички алгоритам, односно процедуру, вреди цео пут гешталтне макрогенезе проћи још једном.

► *Шеста руковет*

Централно симетрична форма ове руковети утврђена је (гешталтним речником исказано) на основу распореда темпа (парови песама умереног темпа окружују централну која је у спором темпу) и *опажајних величина* песама (оквирне песме су изразито дуге, оне до њих краће, док је средишња опажајно скраћена на свој изразитији део – онај у коме наступа солиста), чему се могу додати и симетрија условно *мутационо централизованог тоналитетног (модулационог) плана* (преовлађујући, тј. почетни и укупно доминантни тоналитети, у иначе променљивим тоналитетним плановима ових песама, су истог тоналитетног центра – А) и распореда тонских родова (у оквирним песмама се смењују дур и мол, остале су дурске).

Пажљивијим праћењем процеса *гешталтне макрогенезе* кроз све слојеве, открива се да је, по критеријумима гешталтног аналитичког модела, већ на строфичном нивоу дошло до нешто друкчијег распореда материјала од оног који га нуди стандардни модел *низа песама*. Наиме, у централној песми *Ајдук Вељко по ордији шеће* два музичка стиха су сасвим различита и тешко се повезују на музичком плану – доминантно је повезивање на текстуалном, док је, на другој страни, уочљива сродност фактурно-оркестрационе организације другог музичког стиха ове песме са оном у наредној песми (*Кад Београд*

Срби узимаше). По критеријумима *гешталтне макрогенезе*, распоред стихова по строфама неће бити онакав како сугерише порекло музичког материјала, 2+3, већ онакав какав се може препознати по гешталтним принципима: 1+4. На тај начин се и граница међу строфама, на *строфичном* нивоу *гешталтне макрогенезе* помера у средину прве песме у овом дублету, што би се, у датим условима, могло читати и као стварање друге строфе у другој песми овога пара.

Пренесено на виши ниво организације, то значи да ће се и однос бројева „опажајних строфа“ у песмама које окружују централну (укључујући, дакле, и *Расло ми је бадем дрво*) променити у 2-1-2, чиме ће централна симетричност бити још више наглашена. У таквом контексту, раније уочени центар симетрије, први музички стих песме *Ајдук Вељко по ордији шеће*, биће и по гешталтној анализи сигурни такав центар. Он ће при том бити и реалан, с обзиром на то да се у њему појављује вокални солиста – *гешталтна редукција* ће га због тога поштедети превођења у опажајно анонимну *основу*, дајући му макар статус *значајног детаља*.³⁰⁸

Први графикон, који следи, доноси упоредне резултате по основу два модела апроксимације, а са распоредом строфа по песмама какав је дат у Мокрањчевом запису:

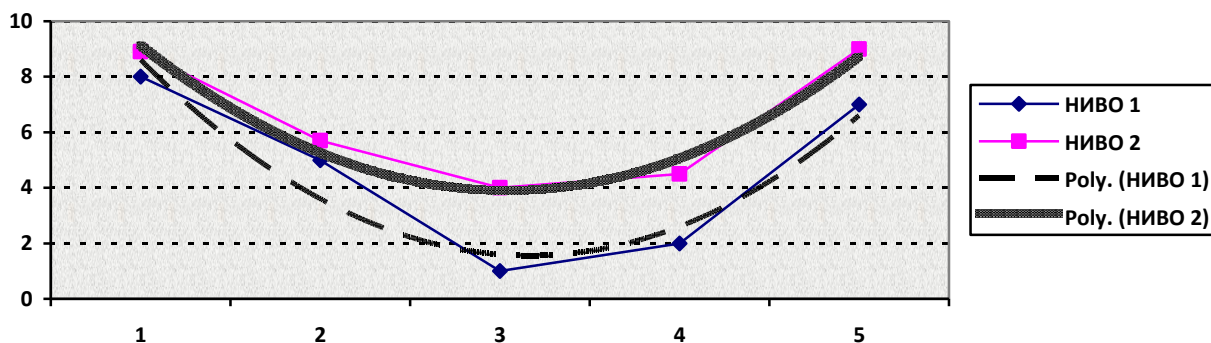


График 47.

³⁰⁸ Приметимо да је на стиховном нивоу, који је узет као први упоредиви ниво форме руковети по критеријумима стандардне и гешталтне анализе, парцијална *динамичка форма Шесте руковети* по основу опажајне величине наглашеније централно симетрична него што ће бити на вишим нивоима: 16-3-2-3-20.

Други графикон даје исту врсту упоређења, али са распоредом строфа какав диктира гешталтна анализа:

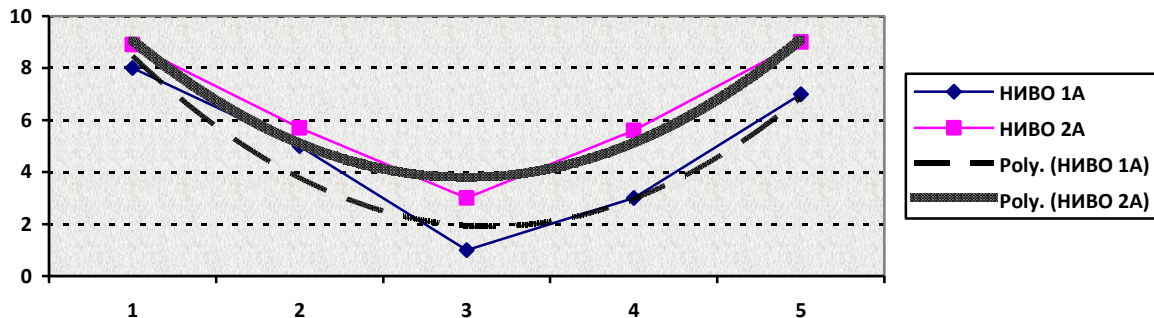


График 48.

Разлика у реалним графицима је таква да се у овом другом случају наглашеније примећује глобална централна симетрија, док трендовске линије ту разлику умањују. У сваком случају, *динамичка форма Шесте руковети* јесте јасан и јак *примарни гешталт* – изразити (дубоки) *конкавни лук*.

► *Седма руковет*

Непосредни увид у табелу која приказује само податке и грубу процену њихове динамичности, указује на централну симетричност парцијалних динамичких форми које настају променама у свим активним параметрима – темпу, броју строфа, динамичности песама и процени просечне хармонске динамичности. Код свих наведених параметара уочава се да су приближне *опажајне тежине* оквирних парова песама и да је упадљиво мања она коју има централна песма.

Упадљива сличност структуре централне песме, *Што ли ми је, мила ле мајко*, са оном из централне песме *Шесте руковети* (*Ајдук Вељко по ордији шеће*), на коју је указао Перичић, неће бити потпуно исто гешталтно процењена, премда ће бити процењивана на истом, строфичном нивоу. Овде, наиме, нема основа за повезивање било ког стиха ове песме са неком уз коју се темпорално припаја, па ће *динамичка форма* која се изводи из стихова ове песме остати, по свему судећи, незаокружена. На тај начин ће она остати и

опажајно нерелевантна и прећи ће у слабо структурирану *гешталтну основу* – строго узев: биће скривена за све више нивое анализе.

Ипак, чињеница да је почетни стих ове централне песме поверен вокалном солисти, по већ истакнутом начелу позитивне дискриминације нашег опажања значајних појединаца у односу на аморфност групе – овај стих ће највероватније добити вредност *значајног детаља* и тиме сачувати шансе да постане реални (а не само замишљени, виртуални) центар симетрије ове руковети. Ако *гешталтна макрогенеза* одлучи тако (а познато је да је она делимично тајанствена, тиме и подложна ауторитарности одлуке аналитичара), постоји могућност да се преостала три музичка стиха исте песме ипак доживе и схвате као слаби гешталт (томе их може повести само могућност да се схвате као условни трофразни период). У том случају, ситуација постаје сроднија оној у *Шестој руковети*, али са незанемарљивом квалитативном разликом: гешталтно узев, две на описани начин настале целине средње песме *Седме руковети* чиниће на строфичном нивоу два различита ентитета, који неће моће да се повежу са онима око себе.

Два наредна графикана приказаће и овде упоредно два управо описана тумачења.

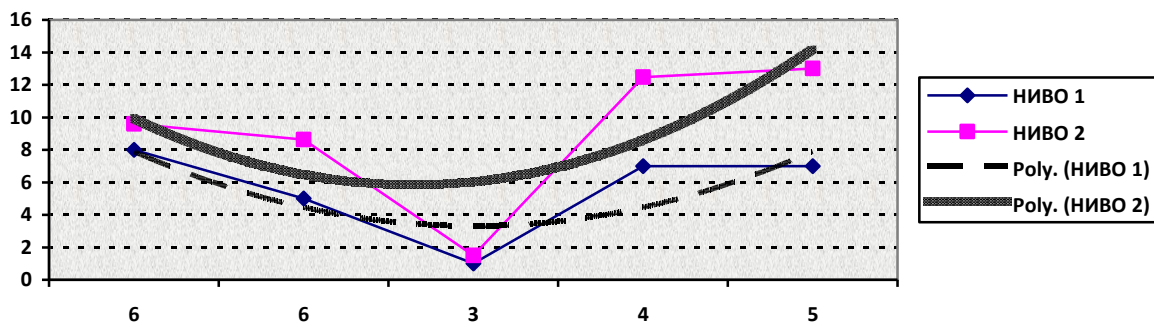


График 49.

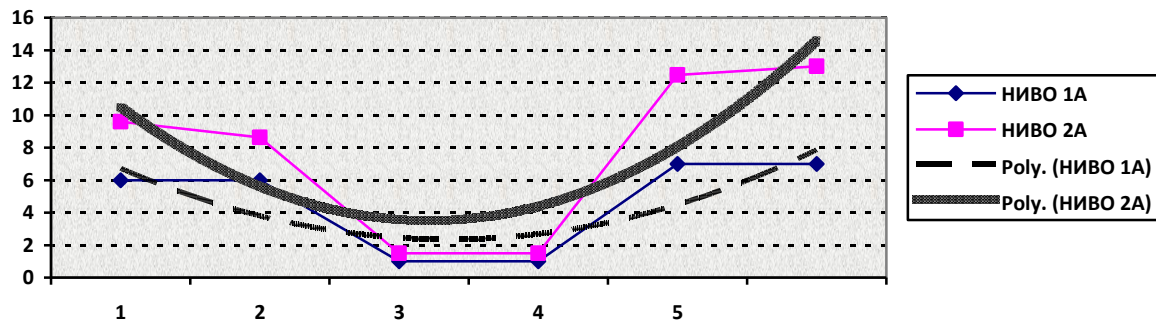


График 50.

Лако се уочава да по било ком моделу апроксимације основна *динамичка форма Седме руковети* не мења свој изглед: она представља јасно профилисан *конкавни лук* (тек нешто плићи, односно мање изразит, мање „заобљен“ од онога из *Шесте руковети*).³⁰⁹ Гешталтни аналитички метод је и овде потврдио тачност Перичићеве процене.

V.3.4.3.3. Руковети симетричне форме темпа

► *Десета руковет*

Са гешталтне тачке гледишта, Мокрањчева *Десета руковет*, после занимљивих решења у грађењу песама од њихових строфа (а у случају песме *Пушчи ме* и строфа од стихова), не чини много на последњем нивоу гешталтног уцеловљења да би постигла јасну, гешталтно разумљиву макроформу целине руковети. Тако се уочава да сем већ поменуте симетрије темпа (а и она је донекле условна, јер је темпо прве песме, *Биљана платно белеше*, означен као умерен, док су остала два која чине ту симетрију брза) и распоређивања једине строфично обрађене песме (*Динка двори мете*) у центар руковети (остале песме су по том питању динамичније) – *парцијалне динамичке форме* осталих *динамичких врста* (укључујући ту и тоналитетни план) не показују наклоност ка том за гешталт битном обликотворном начелу.

³⁰⁹ Математички: лук из *Седме руковети* има већи полупречник круга коме (теоријски) припада од онога у *Шестој*. Више о томе у каснијем збрином прегледу.

У таквој ситуацији, препознавање завршне динамичке форме *Десете руковети* зависи битно од рачуна укупних опажајних тежина *тензионих вектора* у чијој подлози стоје песме ове композиције.

Наредни графички приказ уједињава овога пута визуелне презентације те форме добијене на два раније описана начина апроксимације:

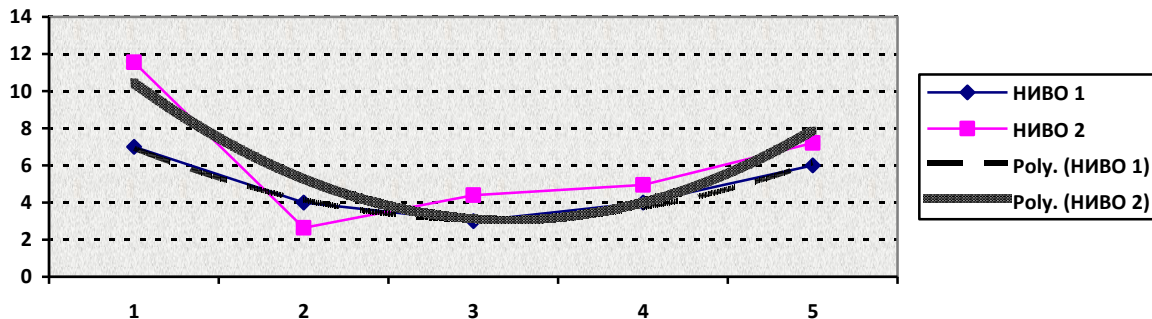


График 51.

Овакав облик с може препознати као благо удесно укошени и релативно плитки *конкавни* лук – почетна песма руковети је тако динамички врхунац, а антиклимакс се налази отприлике у средини централне песме.

► *Дванаесте руковет*

Парцијалне динамичке форме активних *динамичких врста Дванаесте руковети* на овде актуелном последњем нивоу *геиталтне макрогенезе* не показују ни једну другу симетрију, сем у распореду темпа – а и овде је та симетрија условна (на аналоган начин као у *Десетој руковети*), јер је прва песма заправо у умереном *Allegretto*. Зато се и овде показује да се до тражене форме може доћи само рачуном са апроксимацијама опажајних тежина песама.

И овде су графикони уједињени, како би показали степен разлике који настаје при различитим видовима апроксимације.

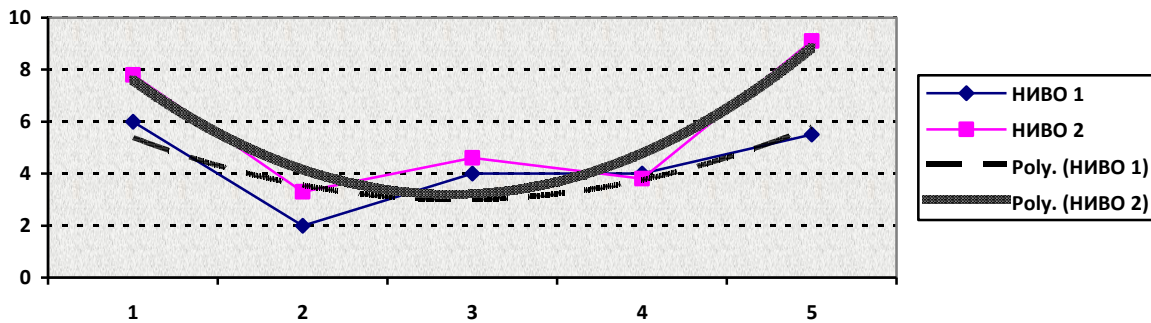


График 52.

Уочава се сличност са одговарајућим графицима *Десете руковети*, с тим да је овде *конкавни лук* нагнут ка првој песми, односно: врхунац ове руковети је њена завршна песма, но њена динамичка предност у односу на ону другу по рангу, почетну, није велика; остале песме се налазе у домену мање динамичне средине композиције.

► *Четрнаеста руковет*

У овој руковети, симетрију распореда темпа прати још и симетрија *опажајних величина* и тоналитетног (модулационог) плана, док остале *динамичне форме* активних *динамичких врста* и *опажајно тежинског наслеђа* не показују гешталтну *опажајну* уцеловљеност. Спољашња доминација симетрије у конкретној ситуацији није довољна да се аналогни квалитет припише аутоматски целини динамичке форме руковети, из неколико разлога:

- последња песма, *Узрасто је зелен бор*, састављена је (већ у фолклорном оригиналу) од делова две по свему контрастне песме, који (делови) још и не доприносе на потпуно једнак начин *опажајној тежини* целине песме, па су и у најпримитивнијим апроксимацијама потребна израчунавања просека динамичности по неким ставкама;

- тоналитетна симетрија, која је прилично равномерно распоредила основни тоналитет у непарне песме, као носеће стубове конструкције руковети, и која је чак извршила занимљиво огледално сабирање тоналитета првих двеју песама у контрастним деловима последње песме – озбиљно је уздрмана тоналним (тоналитетним) скоком између треће и четврте песме;

– песма *Што но ми се Травник замаглио* носи релативно велику а у апроксимативним прилазима на овом нивоу занемарену опажајну тежину симфонизиране оркестрације, што јој даје право да са релативно већим уделом партиципира у *динамичкој форми* целе руковети.

Из наведених разлога треба пажљиво погледати наредне графике, добијене на основу за овај рад већ стандардних апроксимативних модела, како би се унеле евентуалне корекције и добијени резултати са већом сигурношћу упоредили са онима које нам намеће интуиција.

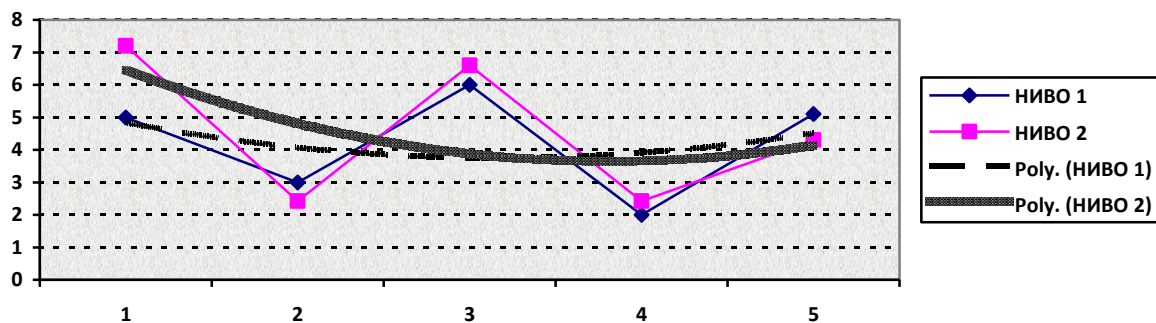


График 53.

V.3.4.3.4. Руковети које не показују изразите симетрије на макроплану, али су међусобно сличне по неким другим особинама

► Друга руковет

У Мокрањчевој *Другој руковети*, вероватно најизвођенијем његовом делу ове врсте, *парцијалне динамичке форме* активних *динамичких врста* не показују наклоност ка симетријама. Корак ка решавању проблема директне разумљивости петоставачног циклуса песама можда се може препознати у груписању песама по основу темпа у две целине узлазног усмерења, од којих је прва троетапна, *лагано-умерено-брзо*, а друга делује као њено скраћено понављање, *умерено-брзо*, но оваква организација је гешталтно слаба.

У вези са апроксимацијама *опажајних тежина* појединих песама, овде се појављује посебан проблем одређивања *опажајне тежине* појаве солисте у четвртој песми, *Маро Ресавкињо*, с обзиром на теоријске недоумице о вредновању *опажајних тежина* у *колористичкој динамичкој врсти* када су у питању солисти. Овај проблем је овде од посебног интереса због тога што у Перичићевој систематизацији описана околност представља један од битних елемената одређења форме *Друге руковети*. У наредна два прва графика овај проблем ће бити упоредо разматран, тако што ће у првом ова *динамичка врста* бити потпуно прескочена, а у другом ће четврта песма добити слободно процењену додатну тежину од 1 апстрактне јединице (*тенза*) у грубој апроксимационој варијанти и чак коефицијент додатне динамичности 2 (што је вероватно и мало претерано) у другом моделу апроксимације.

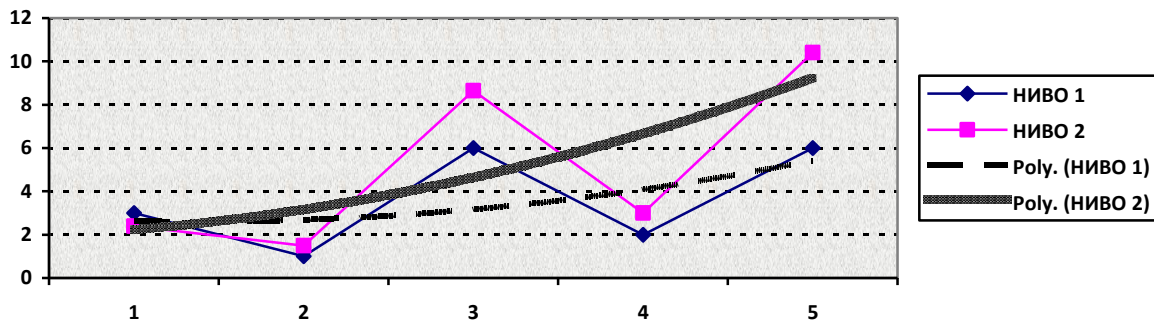


График 54.

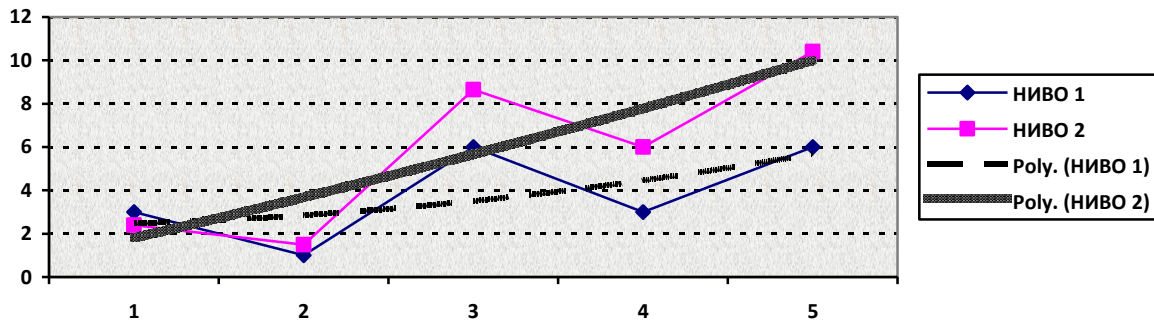


График 55.

Разлика међу варијантама је на први поглед мала, али није сасвим неважна. Прва од њих приказује *динамичку форму* која је, с гешталтне тачке гледишта, доста слаба, јер заузима неку врсту граничне позиције између *улазне градационе праве* (правуље, строго узев: дужи) и *конкавног лука* јако слабе закривљености, односно великог полупречника. Друга ту позицију помера ближе првонаведеном тумачењу, што би значило да је форма целине *Друге руковети* блиска *улазној градационој*, која јесте један од малог броја *примарних геишталта*.

► **Петнаеста руковет**

Графички *динамичких форми динамичких врста* у *Петнаестој руковети* не показују иоле озбиљније усмерење ка неком од *примарних геишталта* – можда је поменутом циљу наклоњен донекле само распоред темпа, у коме је спора четврта песма усамљена између умерено брзих песама, али би симетрија којој би овакав распоред интендирао била јако помереног и несразмерног распореда *опажајних величина* да би била препозната са сигурношћу на основу принципа *доброг настављања и заокружења*. У таквим условима, одлуку доноси распоред *опажајних тежина*. У наредном графику дате су обе варијанте њихових апроксимација.

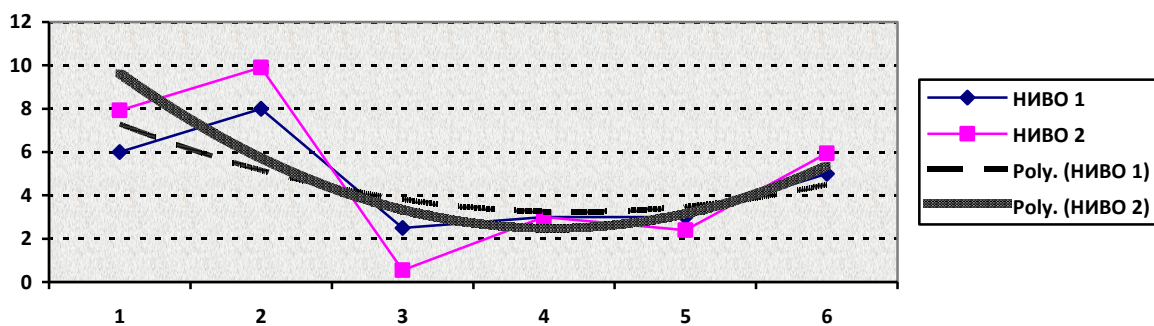


График 56.

Динамичка форма *Петнаесте руковети* може се из наведене трендовске линије недвосмислено препознати као *лучна конкавна*, релативно значајног степена *закривљености* (облости), односно сразмерно малог полупречника.

С обзиром да сличности између *Друге* и *Петнаесте руковети* на које указује класификација професора Перичића и у потоњој потенцира важност улоге солисте у четвртој песми, дакле на аналогном месту као и у првонаведеној руковети, у наредној апроксимацији примениће се исти систем слободно процењеног додавања вредности опажајне тежине тог колористичко-оркестрационог феномена.

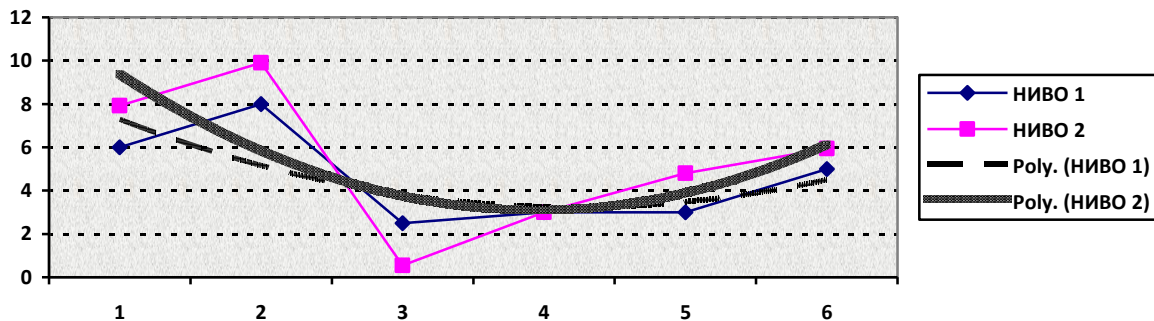


График 57.

Оваквом проценом (која ипак остаје прилично волунтаристичка), график динамичке форме *Петнаесте руковети* не мења свој облик, али мења своју нагнутост – тангента коју бисмо повукли у тачки антиклимакса ишла би ка апсциси у првој варијанти силазно, а у другој узлазно, с тим да би ти нагиби били релативно мали.

V.3.4.4. Руковети са четири песме/става

► *Једанаеста руковет*

Иако изграђена од само четири различите песме, *Једанаеста руковет* преузима формалну идеју оних раније приказаних знатно већих и сложенијих руковети истог аутора: реминисцентним понављањем једне песме (овде *Друге*, *Црни горо*) створити централну симетрију, која ће, још и смештена у центар композиције, бити својеврсни носач њене

целокупне макроформе.³¹⁰ Ова симетрија је подржана и доследно спроведеном симетријом распореда тонских родова и тонских центара – молски централни део уоквирен је дурским спољашњим песмама, у истом Еф-дуру (модулациони план је *централизован*). Секвентним померањем за секунду наниже кратког реминцентног става у односу на песму-модел, остварена је динамизација унутар те централне симетрије – рекло би се: дискретна, али, у релативно уским формалним оквирима, значајна.

График завршне *динамичке форме Једанаесте руковети* који би уважио само појединачне опажајне тежине песама, имао би следећи изглед.

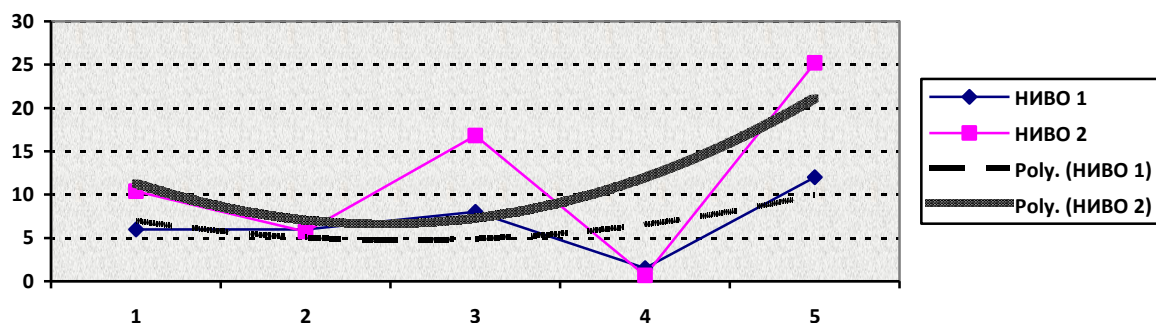


График 58.

Гешталтни приступ анализи форме исте руковети препознао би у описаној централној симетричној структури *примарни гешталт* и дао би јој статус *смисаоне јединице (чанка)* вишег ранга, чиме би она добила и посебну ојачану збирну опажајну тежину својих елемената и отворила могућност грађења још једног структурно-формалног нивоа, између *песмовног* и *руковетног*. У таквом односу, она би постала окосница симетрије и у оба модела апроксимације, на основу којих је изграђени следећи график.

³¹⁰ Сличну идеју је, подсетимо, Мокрањац већ испробао у својим *Приморским напјевима*, но тамо је таква симетрија била преслаба да издржи терет превеликог броја песама које је требало да држи на окупу, односно „носи“.

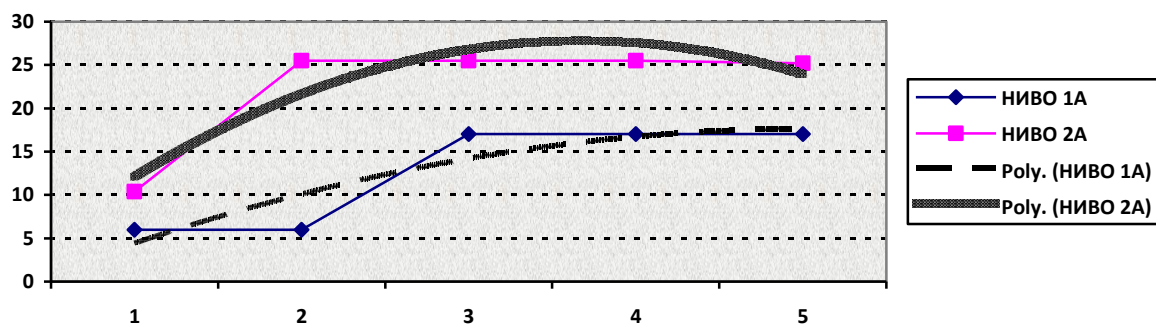


График 59.

Драматична разлика између ова два графика (у свим варијантама апроксимације) није више питање могуће грешке у моделима апроксимација (мада се и са њом донекле може рачунати), већ је првенствено разлика између утиска која настаје при флуидном, недовршеном и неуцеловљеном слушању и доживљавању овог дела и оног који се добија на основу довршеног, целовитог освешћеног дејства целе руковети – гештатл тражи ментални напор, рекао је на једном месту један од зачетника гештатлне теорије, Волфганг Келер. Кад је реч о *Једанаестој руковети*, аутор овог рада додаје Келеровој аргументацији сведочанство личног доживљаја, и то у својству певача и диригента који је своју диригентску активност започео пре 36 година управо овом композицијом и који јој се верно повремено враћао.³¹¹

На основу свега претходног, динамичка форма *Једанаесте руковети* има, ипак, вид изразитог *конвексног лука*, чија тангента заклапа оштар угао према апсциси.

► *Осма руковет*

Иако је у референтној Перичићевој класификацији стављена уз бок *Једанаестој*, Мокрањчева *Осма руковет* се са гештатлне тачке гледишта од ње доста разликује. Најважнија разлика је очигледна: у *Осмој руковети* нема јаких симетрија на глобалном плану – једина је она у распореду тонских родова, аналогна у оној код *Једанаесте*, но

³¹¹ Све ово нас може вратити, наравно, на основно питање о схватању природе *опажајних тензија* уопште, посебно оних који настају дејствима музике и о могућности да постоје и оне спољашње и оне унатрашње – ако их има, аутор овог рада се опредељује за ове друге као релевантније. О томе је већ, посетимо, било речи у теоријском делу рада (поглавље 3).

релативно слаба: молски тоналитети су у средишњим, а дурски у оквирним песама, али је све смештено у *тоналитетно дисперзивни модулациони план* целине руковети. У таквим условима, график *Осне руковети* близак је оном првонаведеном за *Једанаесту*: слаби гешталт *конкавног лука* са великим полупречником (малом закривљеношћу) и линеарним трендовским усмерењем навише.

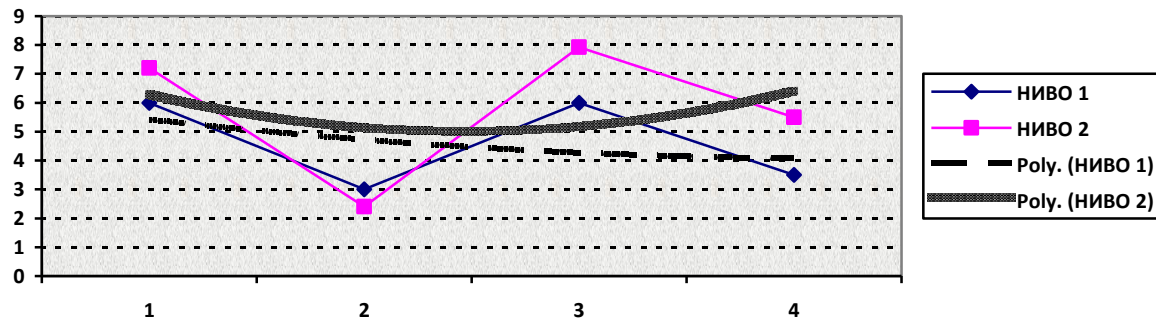


График 60.

► *Девета руковет*

Кратки низ песама *Девете руковети* не показује никакву наклоност ка чвршћој гешталтно релевантној организацији, сем груписања парова песама по основу тоналитетног центра: прве две песме су *in A*, а друге две *in C*. Како је то недовољно за „геометријско“ извођење претпоставки о *динамичкој форми* целе руковети, до ове форме се мора доћи на основу рачуна са процењеним *опажајним тежинама* појединачних песама. Она даје следеће графичке приказе:

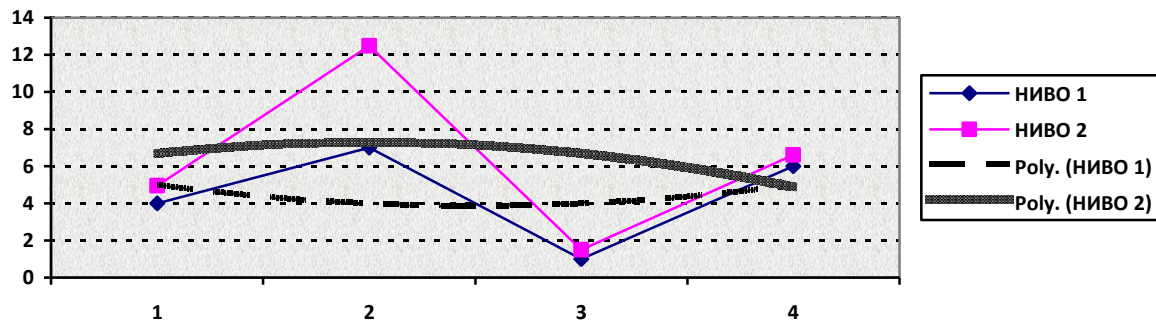


График 61.

Упадљива разлика између резултата добијених грубом апроксимацијом путем коригованог рачуна нагомилавања (НИВО 1) и оних на бази софистициранијих (али, како је већ речено, и опаснијих) прорачуна почива пре свега на значајном повећавању релативног учешћа друге песме, *Роса плете русе косе*, у овим прорачунима. Изразита краткоћа не само ове песме, већ и њених основних музичких *смисаоних јединица* (*чанкова*), која у само осам тактова кратког двочетвртинског такта производи (чак) форму лапидарне мале дводелне песме,³¹² доводи до питања о потреби проширивања листе квалитетâ које треба укључити у предложене апроксимативне моделе. Овде би то био пре свега број тактова строфе (и нижих структурно-формалних целина).

У конкретном случају, разлика између два графика, односно усмерења њихових плитких лучних форми, великог *полупречника кривине*, односно мале *закривљености* може се објаснити и као разлика између приступа слушалаца који не уочавају сложеније форме музичког удруживања (чанковања) и оних који такве форме примећују и које им придају неку важност и значење. Хоће ли ови други успети да у екстремно кратком времену препознају и дају смисао релативно сложеној форми песме *Роса плете русе косе* већ приликом слушања – питање је. Ако имају јако добру меморију или гледају у ноте – можда.

³¹² Постоје, наравно, и јаки аргументи да се форма строфе ове песме препозна као музичка реченица [cf. Сабо, 2006: 140], што јој смањује, али не укида овде апострофирану гешталтну релевантност.

► *Тринаеста руковет*

Ова руковет се у анализираној Мокрањчевој збирци појављује у две равноправне ауторске верзије, које се не разликују само по почетном тоналитету, већ и у многим за гешталтну *макрогенезу* и њено аналитичко испитивање важним аспектима. За овај аналитички ниво од битне су разлике у тоналитетном (модулационом плану) и у броју строфа треће и четврте песме, уз које иде и разлика у проценама наслеђених *опажајних тежина* (степену динамичности), пре свега треће песме – ова динамичност се процењује као слабија у (пре)дугој четворострофичној верзији песме *Славуј пиле* (бе-молска верзија руковети), од оне у двострофичној (а-молска верзија руковети). Због тога ће ове верзије *Тринаесте руковети* бити овде третиране одвојено, као, са тачке гледишта гешталтне анализе њихових *динамичких форми*, различите композиције.

○ **b-moll** верзија

Парцијалне динамичке форме активних *динамичких врста* у овој верзији *Тринаесте руковети* показују извесну симетричност само преко повезаности две унутрашње песме истим тоналитетним центром, што је, према свему већ више пута реченом, недовољно за чвршће „геометријске“ процене целовите (збирне) *динамичке форме* ове руковети. Графици изведени на основу апроксимација *опажајних тежина* песама у обе варијанте се могу сматрати сличним, гешталтно слабим *конкавним луковима* слабе закривљености.

На основу искустава и доживљаја из извођачке праксе аутора овог рада, чини се да је динамичка вредност (*опажајна тежина*) прве песме, *Девојка јунаку прстен повраћала*, потцењена, у оба овде примењена модела њене апроксимације. Додавање коефицијента хармонске сложености које урачунава и динамику акордских следова и фигурирања хармонског слога, као и коефицијента који би указао на озбиљније разлике у фактурно-оркестрационој разуђености вишегласног става, добила би се вернија процена улоге ове песме у целини *Тринаесте руковети*. Иако је симулација ове врсте скопчана са низом проблема поређења са одговарајућим вредностима других песама у овој руковети, груби прорачуни показују да би динамичност прве песме била ипак приметно већа и да би се тиме и график *динамичке форме* променио ка јачем гешталту, прецизније: ка већој закривљености њеног лука.

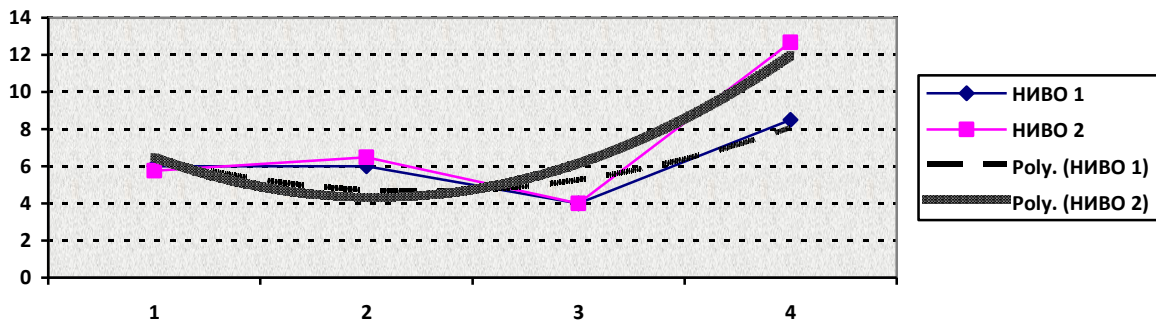


График 62.

○ **а-молл верзија**

Изразито симетрични *мутационо централизовани модулациони* (тоналитетни) план а-молске верзије *Тринаесте руковети*, који наговештава и неки аналогни одраз на њену укупну *динамичку форму*, у околностима извођења крајњих резултата по основу овде предложених модела апроксимативних процена вредности *опажајних тежина* песама (које занемарују допринос тоналитетне динамике), није успео да се избори за битно побољшање гешталтне вредности форме ове верзије у односу на ону претходну. Томе се још прикључила промена у процени степена динамичности орнаменталног варирања треће песме, *Славуј тиле*, која је овде, у оквиру само две строфе, већа него она развучена на четири у бе-молској верзији – релативним приближавањем динамичности ове песме осталима, смањен је степен закривљености укупног лука *динамичке форме*.

График динамичке форме а-молске верзије *Тринаесте руковети* остао је тако врло сличан оном из бе-молске верзије, штавише, можда још и мање рељефан (закривљен). Како се такав утисак не слаже са оним добијеним на основу искустава аутора овог рада, који је имао прилику и да изводи обе апострофиране верзије, прилика је да се укаже на потребу бољег вредновања свих симетрија у апроксимационим моделима, укључујућу ту и ону из *тоналитетне (тоналне) динамичке врсте* – за то у овом раду није било услова.

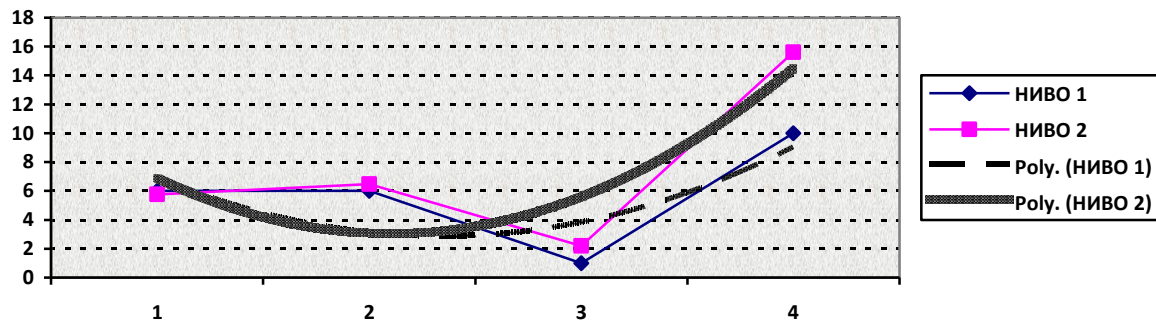


График 63.

V.3.5. Закључак

На основу претходно датих анализа и апроксимационих трендовских графика, збирка Мокрањчевих руковети може се класификовати по основу предложена три критеријума – основног облика *трендовске полиномиалне линије ранга 2*, линије *глобалног тренда* њеног кретања (усмерења) и њене *закривљености*. Како се свака од наведене три основне класификационе категорије дели на одређени број поткатегија, наредна класификација ће искористити све тако произведене могућности, сматрајући, ипак, да је њихов овде наведени редослед истовремено и редослед важности тих категорија у контексту истраживачких циљева овог рада.

На овом месту треба дати нека разјашњења у вези са стварним бројем основних облика трендовске *полиномиалне линије* и њеним значењима у конкретном контексту. Према ономе што је већ речено о карактеристикама овог математичког модела, он заправо производи само један гешталтно релевантни облик линије – *кружни лук* – али може да га постави у било који однос према апсциси (водоравној оси декартовског координатног система у коме се сва ова посматрања и симулације и врше) у тзв. двоструко позитивном квадранту (десно-горе). Према позицији централне тачке лука у односу на њене крајње тачке, успостављају се две основне оријентације лукова – *конвексна* (када је централна тачка изнад крајњих) или *конкавна* (када је централна тачка испод крајњих). Те две оријентације третираћемо овде као различите *примарне гешталте*, јер у асиметричном *гешталтном опажајном пољу*, у коме се одвијају и прате (темпорални) процеси, не

постоји трансформација која би их изједначила (оно што је у фигури *горе* опажајно је *теже* од оног што је доле и обртањем односа не добија се више опажајно једнака фигура).³¹³ Само у граничном случају, када су све три тачке на истој правој, *лук* се претвара у *дуж*, која ће добити овде такође статус *примарног гешталта*. Треба нагласити да у добијеним графицима нигде у аналитичком узорку није добијен тај гранични резултат (он се у овом моделу добија само код потпуно једнаких промена у целом низу), али је као такав третиран у случајевима када је *закривљеност* одговарајућег лука била довољно мала (односно њен полупречник довољно велики) да опажање радије бира *дуж* него *лук* као најближи *примарни гешталт* – процена је у овом раду субјективна, мада се озбиљнијим феноменолошким или експерименталним истраживањем може установити приближна позиција граничне вредности.

У испитивањима *музичких тензија* о којима је било речи у теоријском делу рада, при феноменолошким истраживањима испитаници су добили и неколико других основних графичких модела у својству еквивалентном оном које овде имају *примарни гешталти*. Резултати су показали да се неки од њих практично у целини одбачени, а да су, уз поменута два различито оријентисана лука, препознаване *узлазно* и *силазно усмерене дужи* и *синусоида* [cf. Farbood, 2011: 391-404]. Наведени тамо „признати“ модели третирају се и овде као референтни, али се, у склопу овде предложеног њиховог разлагања на три квалитета/димензије (*основни облик*, *нагнутост* и *заобљеност*), различито усмерене *дужи* третирају као исти *основни облик* у различитим положајима - *нагнутостима*. Додајмо да је у описаном математичком моделу *полиномиалне редукције синусоиду* и немогуће добити у овде примењеном *рангу 2* (са једним врхунцем), али су и провере „сумњивих“ случајева у вишим ранговима одбациле овакву могућност као постојећу у руковетима.

³¹³ Ова чињеница није у супротности са једним од основних гешталтних закона, оном о инваријантности форме при њеним транспозицијама – овде (у Арнхајмовом моделу израчунавања динамичке форме) форма није само њен спољашњи облик, већ и распоред *опажајних тежина* у њој.

V.3.5.1. Основни облици динамичких форми Мокрањчевих руковети

Сабирањем резултата појединачних анализа *динамичких форми* Мокрањчевих руковети долази се до податка да су сва три основна облика заступљена у овом аналитичком узорку, али не са баш симетричном фреквенцијом: најзаступљенија је форма *конкавног лука* (код 9 руковети),³¹⁴ потом *конвексног лука* (4 руковети) и *дужи* (2 руковети, као и Лжичареви *Приморски напјеви*).

► *Конкавни лук*

Описно (феноменолошко) значење ове врсте форми,³¹⁵ односно њиховог циљног *примарног гешталта*, јесте да њихов музички ток изазива кретање психолошко-опажајних тензија код слушалаца које, глобално узев, има најпре тенденцију опадања, па раста. Положај тачке тенденцијског преокрета у датим графицима идеализованих форми овог типа није прецизно одређен – како је већ речено, ако за тим постоји потреба, он се може одредити коришћењем комбинације *полиномиалне редуције* вишег ранга (најчешће следећег ранга: 3) и креативног доприноса интуиције.³¹⁶

Према изнетим резултатима појединачних анализа, овој групи руковети припадају *Прва, Шеста, Седма, Осма, Десета, Дванаеста, Тринаеста, Четрнаеста и Петнаеста руковет*.

► *Конвексни лук*

Феноменолошки опис смисла ове форме јесте да она репрезентује кретање психолошко-опажајних тензија изазваних дејством одговарајућег музичког тока код слушалаца које, глобално узев, има супротно усмерен ток од оног код претходне категорије: он најпре расте, па опада – идеализовани модел крајњег *примарног гешталта* и овде не одређује

³¹⁴ С обзиром на показану уједначеност њихових завршних форми, обе верзије *Тринаесте руковети* су у овим приказима третиране као једна.

³¹⁵ Подсетимо на феноменолошке корене гешталтне теорије и да се, с обзиром на то, коначни смисао феномена заправо може исказати само преко кружних дефиниција, а да се рачуна с тим да је тај смисао аксиоматски јасан, односно доступан интуитивно, посредством директног посматрања.

³¹⁶ То је са становишта гешталтне теорије и највиши достижни смисао такве њихове *динамичке форме*, а са становишта основних циљева овог рада и крајњи тражени резултат. Чини се да би свако даље ширење наведене дефиниције водило нужно у област *метафоризације* овакве форме, што није међу циљевима овог рада.

тачно место тенденцијског преокрета и мора се, ако за тим постоји потреба, пронаћи на начин потпуно аналоган оном описаног код претходне категорије.

Оваква потреба ће код ове категорије можда бити и чешће изражена, ако се узме у обзир да је ова врста глобалне *динамичке форме* иста она која се препознаје као резултанта дејства активних *драмских сила* (читати: *тензија*) у идеализованом моделу (старогрчке) трагедије, односно, генерално, драме. У руковетима, као бимедијалним делима, ово можда и није везано само за промишљање музичке димензије дела – то ће сада бити могуће проверити и кроз поређење са одговарајућом текстуалном *динамичком формом* (о чему ће бити више речи у наредном поглављу).

Ову групу руковети чине *Трећа*,³¹⁷ *Девета*, *Једанаеста* и *Приморски напјеви* (Мокрањчеви).

► *Дуж* (одсечак праве линије)

Како је већ истакнуто, код ове категорије у питању су својеврсни гранични случајеви, код којих је визуелно препознавање посебности у односу на оне блиске им из суседних категорија подложно грешкама субјективне процене. Значење оваквог типа *динамичке форме* је да је једанпут започети тренд кретања психолошко-опажајних тензија задржан до краја композиције и да у њима, бар по том основу, нема (већих) изненађења.

Овој категорији припадају *Друга* и *Пета руковет*, као и Лжичареви *Приморски напјеви*.

V.3.5.2. Визуелна опажајна закривљеност динамичких форми Мокрањчевих руковети

На основу апроксимационих и редукционих модела примењених у овом раду за израду графика завршних динамичких форми Мокрањчевих руковети, визуелно-опажајна *закривљеност* тих графика се може углавном само слободно процењивати и, по потреби, ординално уређивати при поређењима. Подсетимо да је њихово значење (смисао) процена

³¹⁷ У случајевима где су констатована постојања алтернативних а супротно усмерених решења узета су у обзир она која су констатована као највероватнија по примењеном другом, „софистициранијем“ моделу апроксимација вредности опажајних тежина и увек уз рачунање посебно појачаног удела смисаоних јединица (чанкова) вишег ранга.

амплитуде динамичности композиције представљене одговарајућим графиком и да код *лучних* основних облика процена може да се сачини директним увидом у сам график – већи *степен закривљености* одговара већој *амплитуди динамичности*, и обрнуто – док се код *нелучних* форми (*дужи*) процене се морају изводити посредно, мерењем, односно израчунавањем. У складу са потребом грађења релативно једноставне класификације руковети и по овом критеријуму, предлаже се формирање само три оквирне категорије:

► Руковети чији су графици сразмерно *јако закривљени* (тј. полупречници су им велики), а *амплитуда динамичности* релативно велика – овде долазе *Прва, Трећа, Шеста, Седма, Десета, Једанаеста, Дванаеста, Тринаеста* и *Петнаеста руковет* и *Приморски напјеви* (Мокрањчеви);

► Руковети чији су графици сразмерно *слабо закривљени* (тј. полупречници су им велики, али ипак коначни), из чега се види да им је *амплитуда динамичности* релативно мала – ту спадају *Осма, Девета, и Четрнаеста руковет* ;

► Руковети чији графици *нису* уопште *закривљени* (тј. полупречници су им практично бесконачни), па се процена величине *амплитуде динамичности* изражава као разлика између најниже и највише тачке тог графика – овде, јасно је, долазе руковети чији графици нису лучног облика: *Друга и Пета руковет*, као и *Лжичареви Приморски напјеви*.

V.3.5.3. Визуелна опажајна нагнутост (усмереност) динамичких форми

Класификовање динамичких форми Мокрањчевих руковети по овом критеријуму даје следећу слику, која може да служи као допуна оне већ створене на основу претходна два критеријума:

► Узлазна

Већина руковети из Мокрањчеве збирке (осам) показује глобалну тенденцију раста, с тим да је она различитог степена – овде ће бити дате грубе процене, за тачне је потребно установити гранични угао:

- релативно малог степена: *Седма, Дванаеста руковет*
- релативно већег степена: *Друга, Трећа, Једанаеста, Дванаеста, Тринаеста руковет*

► **Силазна**

Мањи број Мокрањчевих руковети (пет) показује тенденцију општег опадања напетости, с тим да је она овде свуда релативно мала.

Овој групи припадају: *Девета, Десета, Четрнаеста и Петнаеста руковет* и *Приморски напјеви*

► **Нулта (паралелност са апсцисом, глобална динамичка статичност)**

Оваква организација среће се код руковети са различитим основним облицима: и код руковети са динамички равном основном формом (формом *дужи*), код којих би се то можда могло и очекивати – *Пета руковет*, Лжичареви *Приморски напјеви* – и код оних са динамички активном лучном формом – *Прва, Шеста* и *Осма руковет*. У овом другом случају карактеристично је да су у сва три случаја у питању *конкавне лучне* основне форме – оне су, изгледа, мање „драмолике“, а више специфично музичке.

V.3.5.4. Упоредна вишедимензионална таблица музичких динамичких форми Мокрањчевих руковети

Ради лакшег сналажења при евентуалном коришћењу резултата ових анализа у практичне сврхе, следи табела у којој ће за сваку анализирану руковет бити назнаке којој групи, односно подгрупи у датом вишедимензионалном одређењу њене *динамичке форме* припада.

ПРЕГЛЕДНА ТАБЕЛА ДИНАМИЧКИХ ФОРМИ МОКРАЊЧЕВИХ РУКОВЕТИ

	ОСНОВНИ ОБЛИК			ЗАКРИВЉЕНОСТ			НАГНУТОСТ		
	КОНКАВНИ ЛУК	КОНВЕКСНИ ЛУК	ЛУК	ВЕЛИКА	МАЛА	НУЛТА	УЗЛАЗНА	СИЛАЗНА	НУЛТА
<i>Прва</i>	X			X					X
<i>Друга</i>			X			X	X		
<i>Трећа</i>		X		X			X		
<i>Пета</i>			X			X			X
<i>Шеста</i>	X			X					X
<i>Седма</i>	X			X			X		
<i>Осма</i>	X				X				X
<i>Девета</i>		X			X			X	
<i>Десета</i>	X			X				X	
<i>Једанаеста</i>		X		X			X		
<i>Дванаеста</i>	X			X			X		
<i>Тринаеста</i>	X			X			X		
<i>Четрнаеста</i>	X				X			X	
<i>Петнаеста</i>	X			X				X	
<i>Приморски напјеви</i>		X		X				X	

Табела 4.

Уколико на управо завршеном аналитичком путу није било превида и омашки, и онолико колико су коришћени апроксимациони системи давали прихватљиве резултате, а изабрани математички модел визуелне презентације био близак гешталтном начину производње тражених резултата – добијени графици су праве и завршне визуелне презентације

музичких *динамички форми* одговарајућих Мокрањчевих руковети, а њихови вербални описи су тек други модус истих исказа. Ове форме се даље не могу упрошћавати и требало би да су директно интуитивно схватљиве као крајњи *музички смислови* ових композиција – све даље су само њихове кружне дефиниције и описи, односно метафоризације и практичне примене.

Ако се тим поводом негде из публике зачује већ познато питање (први пут упућено Шенкеру): „Куд се дедоше сви они најлепши детаљи?!“, морамо да подсетимо на то да су форме психолошки корелати структура и закона и да у њима и иначе нема места за детаље – сем ако су *значајни*, па их складиштимо и призивамо из *епизодичке дуготрајне меморије*. А може се дати и нешто лепше подсећање на то да је, по гешталтној теорији и њеној когнитивистичкој посестрими, форма музичког дела заправо визуелно богато метафорично *генеалошко стабло* процеса *гешталтне редуције* и *уцеловљавања*, стварања опажајних и когнитивних музичких *смисаоних јединица* (*чанкова*) и изградње од њих *парцијалних динамичких форми* – оно креће од *базичних гешталта* и њихове *базичне динамичке форме* и преиспитује се и реконституише се са настанком сваке нове *смисаоне јединице*, све док процес не исцрпи свој материјал и креативну енергију опажања и мишљења.

У овом раду није било техничких услова (а ни потребе) да се оваква родна стабла прецизно исцртају за сваку руковет. Као пример и могући модел дајемо само један приказ ове врсте, онај који се може саставити за *Пету руковет*, како бисмо показали да се у њој, испод релативно равне и не сувише занимљиве завршне *динамичке форме*, јављају песме/ставови изузетне динамичности и тиме „рехабилитовали“ и њу и гешталтни аналитички метод у очима читалаца овог рада, који је знају као једну од најдинамичнијих.³¹⁸

³¹⁸ „Спољни изглед често вара“, каже се. Додајмо, међутим, да је на трећем нивоу одозго *Пета руковет* опет сразмерно мало динамична – форме строфа њених песама су већим делом прилично једноставне и то добрим делом баш код песама које су потом изграђене на најдинамичнији начин (*Повела је Јела, Леле, Стано, мори*). Број нивоа је премали да би се изводиле чвршће законитости, али неке индиције постоје...

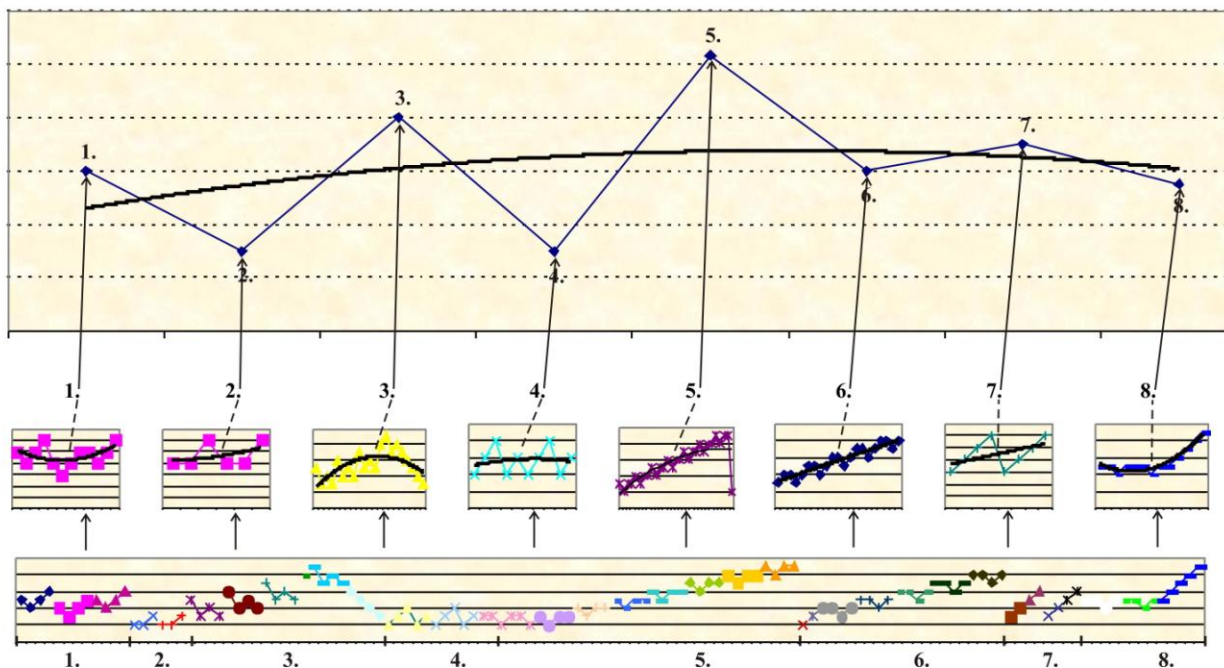


Схема 4.

Прави добитак за музичара у овде презентованим резултатима није ни у „сировом“ графику којим су повезани тензиони вектори појединих песама-елемената, ни у крајње упрошћеном, редукцијама (налик оним гешталтнима) генерисаном графику завршне динамичке форме целине сваке руковети, већ се он налази у простору између ове две линије: у могућности да се отвори и освести пут кретања интуиције којим се од првог стиже до другог графика.

V.4. Анализа односа музике и текста

V.4.1. Полазне чињенице

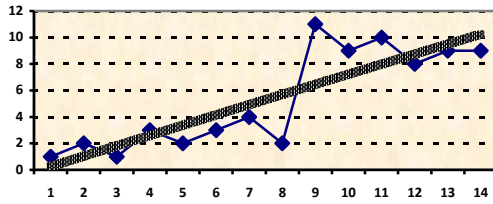
Један од најважнијих домета гешталтног аналитичког метода у анализама вокалних музичких дела је његова способност да садржаје и форме њихових медијски различитих компонената, текста и музике, стави у упоредне аналитичке равни и тиме дође резултата који имају стварну теоријску заснованост и вредност. Како је већ истакнуто у теоријском делу овог рада, актуелни домети гешталтног метода не омогућавају и поуздано сабирање добијених резултата из две компоненте, али дају могућност поређења, тиме и грубих а

практично употребљивих процена о степену еквиваленција и разлика између *динамичких форми* одговарајућих нивоа.

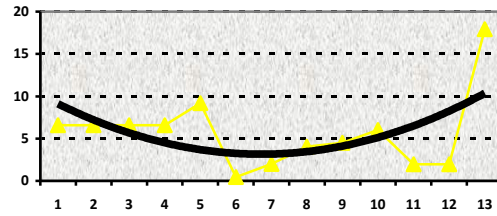
Кад је реч о текстовима Мокрањчевих руковети, њихова *формална стабла* (*стабла динамичких форми* разних нивоа) показују доста карактеристичан тип *деформације* у односу на очекивану слику моћног и разгранатог дрвета. *Динамичке форме* текстова појединачних песама руковети најчешће су кратке и неизразите, јер су сажети (а овде још често и скраћени) текстови лирских народних песама по својој природи такви – основни ниво њихове динамичности може да буде висок, али су промене најчешће мале. Изузетак су у руковетима само песме које јесу или нагињу лирско-епском роду, али је њихов број релативно мали (*Леле, Стано, мори; Књигу пише Мула паша; Биљана платно белеше; Кара мајка Алију* – битно скраћена; *Девојка јунаку прстен повраћала*). Закључак који би се односио на *динамичке форме* текстова строфа, а поготово стихова, разумљиво је, још је драстичнији у смислу констатације неизразитости и незанимљивости, поготово у поређењу са *динамичким формама* музичких надградњи тих стихова и строфа. Најзад, и Мокрањчев колажни модел изградње целина текстова руковети, како је показано у првом поглављу овог дела рада, није увек ишао ка гешталтно релевантном уцеловљењу, па су текстови неких руковети превише фрагментарни да би се од њих и сачинила, бар теоријски узев, сасвим релевантна збирна *динамичка форма*.

У таквим условима, гешталтне анализе односа између текста и музике морају да се концентришу да поређења трендова завршних *динамичких форми* текста и музике у руковетима и на прављење одређених систематизација унутар целине Мокрањчеве збирке. То је, међутим, могуће спровести у целини само код руковети чији су текстови омогућавали уцеловљење применом раније објашњеног и примењеног поступка *прекодовања* и које су на тај начин добиле јасне, релативно јаке *динамичке форме* својих удружених текстова. Број таквих руковети је мали, али се, како је приликом одговарајућих анализа истакнуто, и код осталих руковети тензиони вектори текстова појединачних песама могу се начелно повезати у неке, по правилу веома слабе гешталте. Како би се користи од актуелног рада учиниле већим, овде ће свим песмама бити призната гешталтна целовитост текстова и биће увршћене равноправно у наредни упоредни графички преглед.

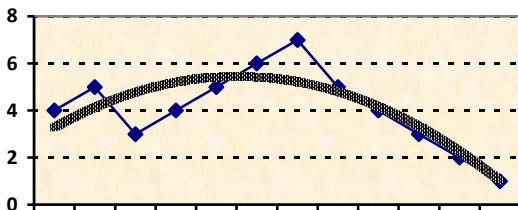
1. *Прва руковет - текст*



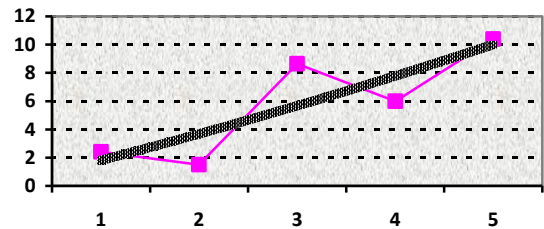
1. *Прва руковет – музика*



2. *Друга руковет - текст*

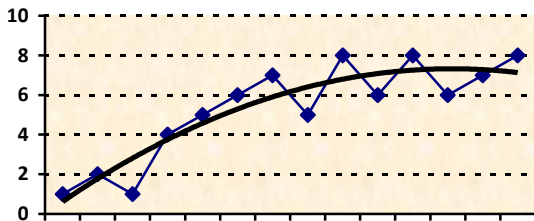


2. *Друга руковет - – музика*



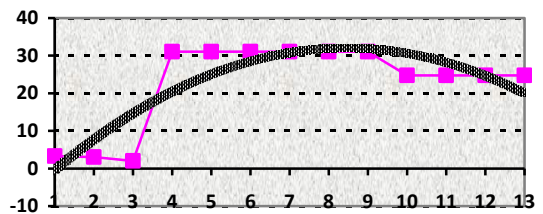
3. *Трећа руковет - текст*

а. Прва варијанта

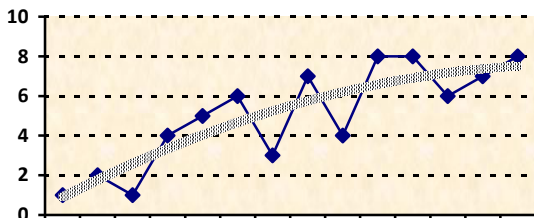


3. *Трећа руковет - музика*

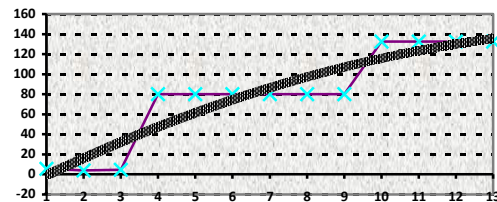
а. Прва варијанта



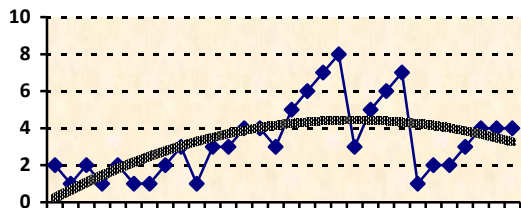
б. Друга варијанта



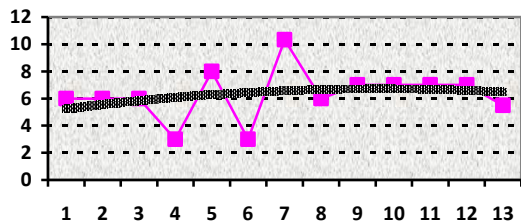
б. Друга варијанта



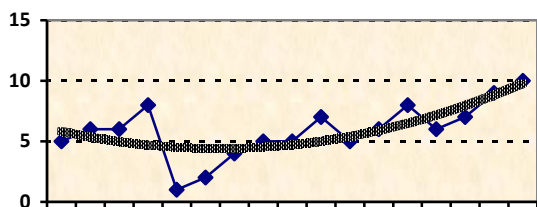
4. Пета руковет – текст



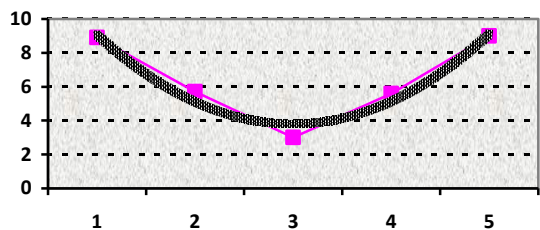
4. Пета руковет – музика



5. Шеста руковет – текст

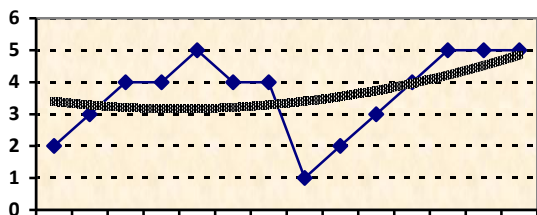


5. Шеста руковет – музика

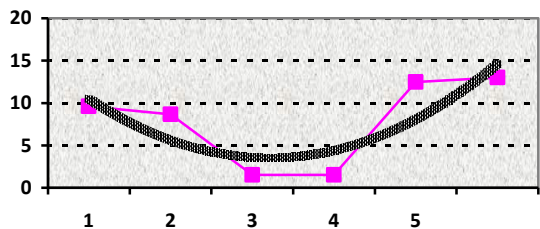


6. Седма руковет – текст

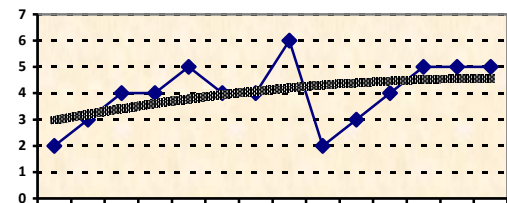
а. Прва варијанта



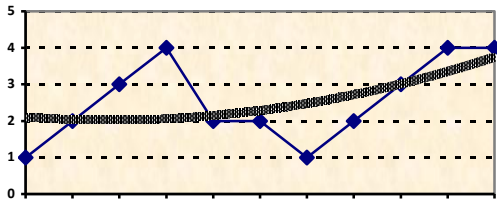
6. Седма руковет – музика



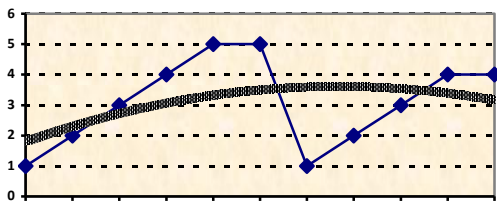
б. Друга варијанта



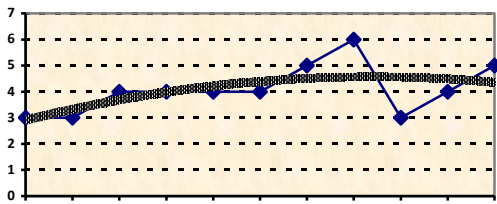
7. *Осма руковет* – текст
 а. Прва варијанта



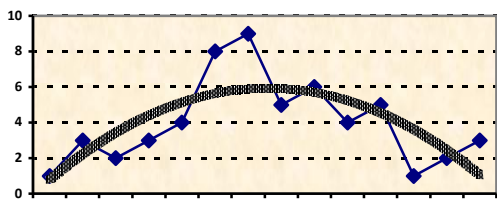
б. Друга варијанта



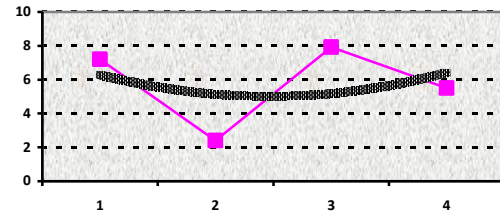
8. *Девета руковет* – текст



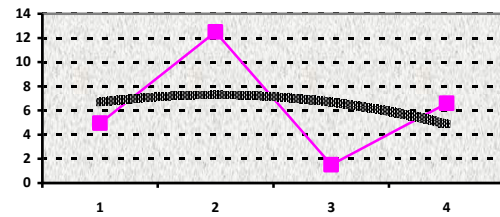
9. *Десета руковет* – текст



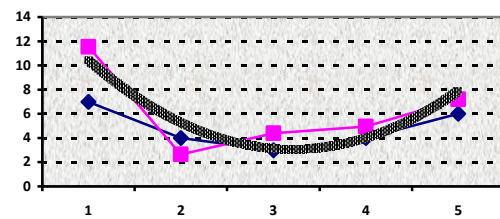
7. *Осма руковет* – музика



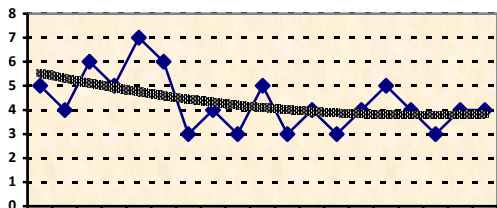
8. *Девета руковет* – музика



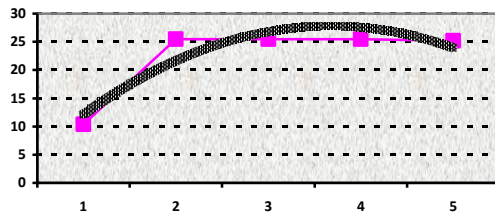
9. *Десета руковет* – музика



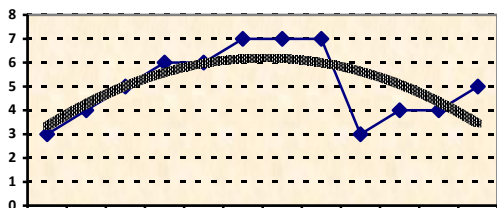
10. *Једанаеста руковет* – текст



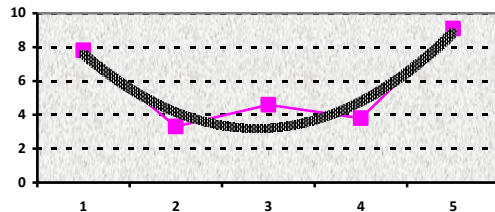
10. *Једанаеста руковет* – музика



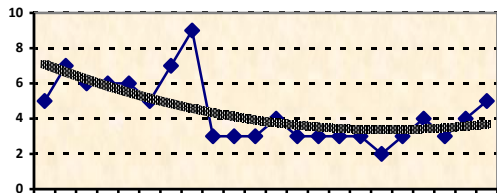
11. *Дванаеста руковет* – текст



11. *Дванаеста руковет* – музика

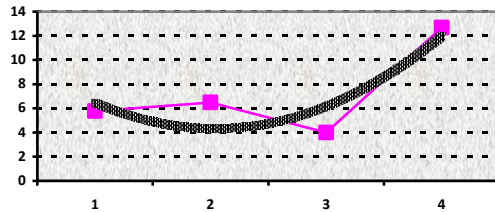


12. *Тринаеста руковет* – текст

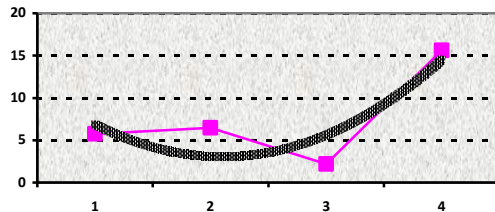


12. *Тринаеста руковет* – музика

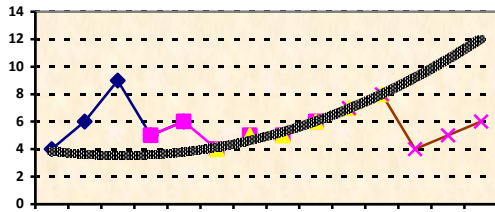
а) b-moll верзија



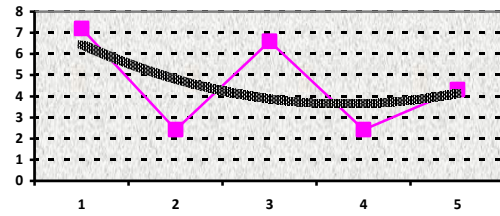
б) a-moll верзија



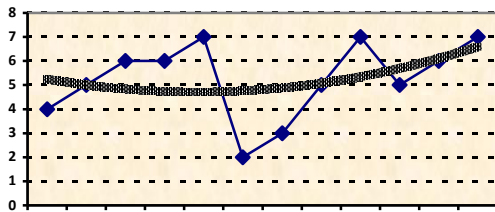
13. *Четрнаеста руковет* – текст



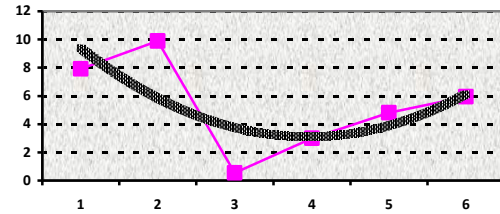
13. *Четрнаеста руковет* – музика



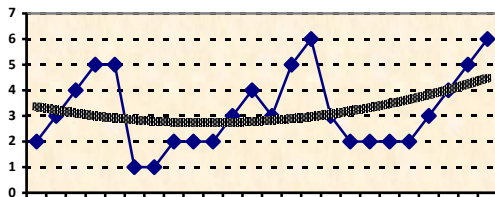
14. *Петнаеста руковет* – текст



14. *Петнаеста руковет* – музика



15. *Приморски напјеви* – текст



15. *Приморски напјеви* – музика

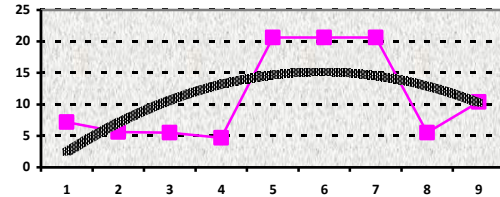


График 64.

V.4.2. Упоредна вишедимензионална таблица укупних (збирних, текстуално-музичких) динамичких форми Мокрањчевих руковети

Наредна табела изведена је из оне која је приказала динамичке форме музичке компоненте руковети (X), додавањем у одговарајуће табеларне ћелије пронађене еквиваленте елемената динамичких форми текстова (y); тамо где су се они поклопили, убачено је додатно визуелно (колористичко) истицање (Xy):

	ОСНОВНИ ОБЛИК			ЗАКРИВЉЕНОСТ			НАГНУТОСТ		
	КОНКАВНИ ЛУК	КОНВЕКСНИ ЛУК	ДУЖ	ВЕЛИКА	МАЛА	НУЛТА	УЗДІАЖНА	СИЛАЗНА	НУЛТА
<i>Прва</i>	X	↔	y	X	↔	y	y	↔	X
<i>Друга</i>		y	X	y	↔	X	X	y	
<i>Трећа</i>		Xy		X	y		Xy		
<i>Пета</i>		y	X	y	↔	X	y	↔	X
<i>Шеста</i>	Xy			X	y		y	↔	X
<i>Седма</i>	Xy			X	y		Xy		
<i>Осма</i>	X	y			Xy		y		X
<i>Девета</i>		X	y		X	y		X	y
<i>Десета</i>	X	y		Xy				X	y
<i>Једанаеста</i>		X	y	X	↔	y	X	↔	y
<i>Дванаеста</i>	X	y		Xy			X	↔	y
<i>Тринаеста</i>	Xy			X	y		X	y	
<i>Четрнаеста</i>	Xy				Xy		y	X	
<i>Петнаеста</i>	Xy			X	y			X	y
<i>Приморски напјеви</i>	y	X		X	y		y	X	

Табела 5.

Упадљива је чињеница да ни у једном реду нема сва три „поготка“, односно преклапања еквивалентних елемената *динамичких форми* музичке и текстуалне компоненте. То значи да на највишем, макоформалном нивоу, ни једна Мокрањчева руковет нема успостављену пуну координацију кретања опажајних напетости између свог текста и своје музике.

С обзиром на дефиниционо одређење руковети, наведени основни резултат се може читати и тумачити као чињеница да композитор није хтео или није успео да одабере и уреди изабране народне песме тако да њихови текстови и њихов музички садржај произведу једнаке или бар сличне целовите руковетне *динамичке форме*, односно (и/или) да је својим методом обраде произвео такав ефекат разлике. Овде се, наравно, не доводи у питање композиторово начелно право да направи какав год жели апострофирани однос у својим композицијама, чак се може сматрати да је то логичан поступак у свим руковетима чији су текстови „букетно“ (лепезасто, „руковетно“) организовани и тако граде слабе гешталте својих тек условно уцеловљених динамичких форми. Оно што се чини помало необичним јесу одступања музичке *динамичке форме* од текстуалне у руковетима чије су анализе показале наглашену наклоност текстова ка драмском (или бар „драмоликом“) организовању (*Прва* и *Пета*, донекле и *Шеста руковет*), па је интеракција две форме од великог значаја за утисак о удруженом, синкретичком дејству компонената.

Пажљивије посматрање указује на неке значајне специфичности поступка композитора у поменутих руковетима, због чега их ипак не треба „трпати у исти кош“.

1. У *Петој руковети* Мокрањац је тежиште активног односа музичке надградње према тексту поставио на ниво појединачних песама – веома изразите и јасно профилисане музичке динамичке форме у тим песмама, посебно онима *опажајно великима* (са много строфа текста – *Повела је Јела; Леле, Стано, мори; Ој, за гором, за зеленом*), наглашавају и, чак, драматично појачавају динамичке трендове нађене у текстовима тих песама. Композитор само, чини се, није добро проценио односе међу песмама у условима њихове врло високе „апсолутне“ динамичности, па је крајњи утисак (помало изненађујуће) „раван“. На овом месту, међутим, долази до изражаја раније истакнута могућност поделе ове руковети на два крупна и наглашено заокружена дела: први овакав део (који се завршава песмом о малој Стани) представља најјачу музичко-

текстуалну градацију у Мокрањчевим руковетима (па, рекло би се, и у знатно широј упоредивој српској хорској литератури), а и други, завршни део показује логичан и активан однос динамичке координације између текста и музике на збирном нивоу – изгледа да састављање ова два дела није била сасвим срећна идеја са становишта укупне *динамичке форме* њиховог синкретичког дејства.

2. *Прва руковет*, која је изграђена претежно од кратких песама (тј. од њихових делова са малим бројем текстуалних строфа), није имала озбиљну шансу да спроведе аналогни поступак драматизације у самим песмама (са изузетком песме *Каравиље, лане мој*), а и тамо где су те шансе биле мале али ипак реалне (*Протужила пембе Ајша*) нису до краја искоришћене. Због тога је природно што је у овој руковети *динамичка форма* целине руковети у обе њене компоненте, текстуалној и музичкој, ушла у фокус пажње слушалаца и што је однос међу компонентама од велике важности за збирни, синкретички утисак. Мокрањац је овде изабрао да у обе компоненте нагласи целовитост њихових руковетних *динамичких форми*, али је на класичну *лучну конвексну динамичку форму* драме, коју је сачинио од текстова песама, надградио супротно усмерену, „типично музичку“ *лучну конкавну форму* и тако, може се проценити, „уравнао“ укупни динамичност дејства текста и музике у њиховом синкретичном споју.

3. Додајмо овде и *Шесту руковет*, чији текстуални редослед такође гради приповест са елементима драме (подсетимо: кроз два паралелна тока, који се на крају уједињују), а чију је музичку надградњу Мокрањац поставио као изразити *конкавни лук*, чије крајње тачке имају чак приближно једнаку динамичност – и овде је Мокрањац музичар победио Мокрањца (текстуалног) драматичара.

4. *Трећа руковет*, иако у категорији *великих руковети*, има текст који је организован макроформално у три релативно затворене заокружене целине, чиме су његови драмски потенцијали веома смањени. Зато се однос текста и музике у овој руковети може посматрати на аналоган начин као и у другим „правим руковетним“ („букетним“, „лепезастим“) збирним руковетним текстовима, а онда се однос текстуалне и музичке динамике између три дела ове руковети може сматрати „природно“ постављеним, тј. музика подржава и наглашава динамичке трендове међу овим деловима.

У свим другим руковетима, како су одговарајуће анализе показале, логично је да односи међу песмама буду препуштени слободној процени композитора о томе треба ли, како и колико музичком динамиком интервенисати у динамику слободно распоређених текстова. При прорачуну утицаја једне динамичке форме на другу требало би узимати у обзир и следеће:

Прво, сви прорачуни опажајних вредности тензионих вектора у обе компоненте само су апроксимације, а и за модел графичког уцеловљења односних вектора не може се са сигурношћу рећи у којој мери прати законитости гешталтног уцеловљења. То би могло да значи да су све ситуације у којима су разлике у графицима процењене (слободно!) као мале, могле да буду и у границама могућих грешака апроксимација и моделирања графика. Из тих разлога, боље би било истаћи само случајеве у којима су одговарајући елементи *динамичких форми* текста и музике у једној руковети на супротним странама табеле – тада је вероватноћа да те разлике покривају наведене грешке у прорачунима ипак мања (у табели су такве разлике истакнуте као $X \leftrightarrow y$, односно $y \Rightarrow X$).

Друго, у датом моделу вишедимензионалног представљања, претпоставка је да све три димензије ипак немају једнаку тежину и значај за доношење укупног заључка о односној динамичкој форми, па се ни речена одступања не могу у целини изједначавати ако нису везана за исти елемент (димензију). *Основни облик*, по тој претпоставци, најважнији је елемент, а следе. респективно, *закривљеност* и *нагнутост* графика динамичке форме.

Уједињавањем претходна два критеријума разграничења, добија се нешто друкчија слика односа *динамичких форми* текста и музике у поменутиим „преосталим“ Мокрањчевим руковетима:

1. Само *Прва руковет* показује изразито неподударање динамичких форми свога текста и своје музике, које надилази границу грешке у процени. Насупрот томе, шест руковети показује изразиту подударност у вези са овим најважнијим опажајним квалитетом – *Трећа, Шеста, Седма, Тринаеста, Четрнаеста* и *Петнаеста руковет*. Супротно оријентисање лука динамичке форме музике у односу на онај текстуални у осталим руковетима обично је последица различитог наглашавања динамичности једне или највише две песме, па су и разлике такве да се може сумњати и у грешке при процени,

односно примењеним апроксимацијама. Изузетак од овог последњег правила представљају само руковети са релативно великим бројем песама, где су и грешке у збирним проценама, статистички узев, релативно мање. Код *Пете руковети* ова „аномалија“ може се приписати већ објашњеним проблемима са проценом степена учешћа темпа као *динамичке врсте* у укупној *динамичкој форми*, јер је слаба динамичка процена песме *Ој, за гором, за зеленом* главни узрочник овог неслагања. У *Приморским напјевима* претварање *конкавног динамичког лука* текста у *конвексни динамички лук* музике највероватније се може приписати утицају раније описане симетрије споја песама *Ој, Јелена* и *Зибала Јане* са реминисценцијом на прву од њих, у центру ове руковети – овде се помаља и један непоменут фактор: динамичност текстуалне форме на нижим нивоима од оног који је узет у обзир. Наиме, не нарочито садржајно динамичан текст „развучен“ је у песми *Зибала Јане* на релативно велики број строфа, чиме је створена основа за додатно повећање *опажајне величине* одговарајуће музичке надградње, а тиме и њене укупне локалне *опажајне тежине*.

2. Наглашено подудараре облика и закривљености линија *динамичких форми* текстова и музике, уз разлике само у *нагнутошћима* њихових графика, може се узети као високо остварени степен сагласности двеју компонената у грађењу макроформи у овој руковети, а разлике у усмерењима могу се читати као нијансе у општим расположењима које им приписује композитор – такав је случај само у *Четрнаестој руковети*. У другим случајевима подударности *динамичких форми* текстова и музике, свуда где је степен закривљености ове форме већи код музике од оног у тексту, може се рећи да је музика напосто „одлучила“ да озбиљно побољша локалну динамичност текста, повећањем амплитуде динамичности – *Шеста, Седма, Тринаеста* и *Петнаеста* руковет. Обрнуто усмерени закључак у инверзно постављеним односима динамичности текста и музике, међутим, не делује уверљиво, јер би значио да музика хоће да смањи динамичност текста, а за то се у руковетима које показују такав однос не могу наћи иоле убедљиви *природни* разлози.

3. На аналоган начин се могу тумачити и резултати односа *нагнутошће* графика *динамичких форми* текстова и музике у руковетима. Овде су наглашена подударарења још ређа (сигурна су само код *Треће* и *Седме руковети*), док се сразмерно

велики број јаких контраста на овом плану може посматрати и као симптом чињенице да композитор није ни уочио овај квалитет или да му, у најмању руку, није придавао велико значење. И овде се тренд преокретања *силазне* или *нулте нагнуто*сти динамичке форме текста може третирати као акт динамизације, мада се он углавном своди на разлику између песимистичног и оптимистичног читања текста и његовог музичког тумачења.

VI. ЗАКЉУЧАК

Пут који је пређен у овој дисертацији имао је, донекле и неочекивано, изразито лучни ток, налик оном из неких бајки, где се главном јунаку поставља низ задатака које мора да реши пре достизања циља, за који заправо и не зна тачно какав је.

Полазна идеја овог рада, исказана у његовом наслову, била је да се применом гешталтног аналитичког метода реше нека још отворена питања форме и смисла Мокрањчевих руковети. Почетна тестирања, презентована у истраживачком извештају овог аутора, *Динамичке форме песама Мокрањчевих руковети* [Николић, 2007], већ су указала на неке проблеме и ограничења примењеног метода, но тек је стављање у аналитичку посуду целокупног, вишедимензионалног аналитичког узорка открило да је тај метод заправо недовршен, некомплетан, и да му ни гешталтна теорија, из које је произашао, не даје потпору да надокнади недостајуће делове. Како се у узорним бајкама са једанпут започетог пута никада не враћа и од циља за којим се трага не одустаје, у овом раду је учињен напор да се недостаци гешталтног аналитичког метода надоместе прављењем својеврсних теоријско-методолошких '*закрпа*' – преузимањем резултата других, сродних и компатибилних теорија и експерименталних истраживања. Сада су Мокрањчеве руковети, које је по првобитном плану требало тестирати, добиле улогу узорка на коме се тестира новосклопљени хибридни аналитички метод. Последично: стари, постојећи аналитички резултати морали су да буду враћени на аналитички сто, да би били искоришћени као репери за проверу оних добијених применом новог метода а аналогних старима – тек потом, кренуло се ка коначном, првобитном циљу.

Главни недостатак гешталтне теорије и методологије из угла потреба овог рада, како је показано у другом поглављу овог рада, јесте недостатак критеријума за препознавање, односно теоријско-методолошко генерисање базичних елемената одговарајућег аналитичко-синтетичког процеса, својеврсних *формалних молекула*, до којих се може стићи најдаље у процесу разлагања аналитичког узорка, и чије ће се даље понашање у *гешталтном пољу* пратити све до краја супротно усмереног, синтетичког (генеричког) процеса, до достизања крајњег жељеног резултата, завршне *гешталтне форме (гешталта)*. Други недостатак истог теоријско-методолошког модела била је

непрецизност дефинисања самог поступка *гешталтне генезе*, јер он није одредио модалитете етапног одвијања тог процеса, а на постојање и, чак, нужност таквог процеса указивали су многобројни резултати других и друкчијих аналитичко-синтетичких метода примењених на истом аналитичком узорку, сагласни са праксом и интуицијом аналитичара. Најзад, одређујући превасходно пропозиционално свој теоријско-методолошки поступак (алгоритам) анализе објеката и процеса који су по својој природи аналогни, класична гешталтна теорија није довршила свој искорак ка премошћавању насталог проблема, започет конструисањем модела *гешталтног поља* – он је остављен без јасних и практично применљивих закона функционисања.

Попуна описаног методолошког недостатка, описана у трећем поглављу рада, покушана је најпре позајмицом од најближег теоријско-методолошког сродника, такође гешталтне основне провенијенције: *теорије микрогенезе*. Она је, захваљујући јакој генетичкој подударности, омогућила чврсто повезивање својих домета са постојећим класично гешталтним, али је и сама била непотпуна, отворена на истом крају – тај теоријско-методолошки отвор био је, ипак, значајно мањи од оног првог и указивао је, прилично јасно, на пут и изглед онога што још треба додати да би се коначно затворио. Осим тога, укључивање *теорије микрогенезе* у дотадашњи гешталтни теоријско-методолошки модел створило је предуслове за присаједињење и когнитивних приступа и модела, јер је дало чврсте тачке могућих прикључака и указало на паралеле и аналогije између процесâ у ова два теоријско-методолошка правца.³¹⁹

Кључни допринос затварању описане теоријско-методолошке *рупе* дала је позајмица из когнитивне психологије, означена овде као *когнитивистичка закрпа*. Ма како њени извори били још увек у фази испитивања и преиспитивања, њихови резултати, утемељени у позитивним научним експериментима и мерењима, дали су релативно чврсту основу за дефинисање критеријума на основу којих се могу дефинисати *гешталтни примитиви*, као само делимично формиран (форматирани) скупови елемената опажајно прекодованих чулних импулса, и *базични гешталти*, као прве гешталтно релевантне форме, односно хијерархијски најнижи *примарни гешталти*, од којих креће процес

³¹⁹ Когнитивистички приступ, како је делимично и показано у овом раду, далеко је од униформног и зато се овде о њему говори у множини, као о правцу, са мноштвом испреплетаних вијугавих теоријско-методолошких путева који стреме истом циљу.

гешталтне генезе. Поређење *когнитивистичког модела* обраде информација у нашем уму са оним гешталтним дало је довољно убедљивих паралела да се изведе закључак како је *гешталтна генеза* заправо еквивалентна процесу обраде у оним когнитивним обрадно-меморијским доменима који су структурирани *аналогно*. За овај рад је од посебне важности и чињеница да се показало да границе између *аналогне* и *пропозиционалне* обраде, односно домена/меморија, нису непропусне, те да се заправо свака информација пристигла чулним путем обрађује у нашем уму паралелно – то значи и *аналогно*, а то, према претходном, значи: и *гешталтно*.³²⁰ На овај начин, добијена је могућност коришћења постојећих правила (закона, принципа) процесуирања у оба паралелно постављена процеса обраде, *микрогенетичком* и *когнитивистичком*, уз сталну проверу добијених резултата у тачкама њиховог поклапања са већ постојећим а несумњивим резултатима, произашлим из примене других аналитичко-синтетичких модела или, у крајњем случају, из праксе и интуиције аналитичара.³²¹

Арнхајмов модел *гешталтног опажајног поља* додат је као најбоља до сада нађена операционализација описаног хибридног гешталтно-когнитивног модела, од вишеструке користи. Он пре свега представља искорак у сусрет урођеној потреби аналитичара и корисника за визуелном презентацијом гешталтног аналитичко-синтетичког процеса и њиме постигнутих резултата, као најбољим и најнепосреднијим начином интуитивног приближавања траженом *смислу*. У исто време, он, уз нужна ограничења, која прописује *гешталтна*, односно *гешталтно-когнитивна макрогенеза*, омогућује коришћење математичких модела, пре свега векторског рачуна, за рачунања са векторима *опажајних сила*, односно *опажајних тензија* у *опажајном пољу*. Осим тога, овакав модел омогућава или бар олакшава често неопходне *интерполације* и *екстраполације* у свом аналогном континуалном пољу.

³²⁰ Ова дисертација је покушала, нешто касније, да да допринос утврђивању односа аналитичке расподеле информација по обрадно-меморијским каналима, односно доменима у једном специфичном скупу аналитичких узорака – композиција вокалне музике.

³²¹ У жељи да се нагласи (ипак) хибридни карактер овако насталог аналитичко-синтетичког поступка, односно модела, он је означен као *макрогенеза*, иако је на њега могао да се примени већ постојећи гешталтни термин *микрогенеза*. На овај начин је, осим тога, истакнута превасходна усмереност тог процеса у контексту истраживања у овом раду – од почетних *прекљдованих* чулних импулса до завршне гешталтне форме и њом посредованог смисла.

Укупно узев, збирни, хибридни *проширени гешталтно-когнитивни модел макрогенезе* конституисан је из описаних елемената сродних теорија и њихових модела као етапни, узлазно усмерени но стално са хијерархијског врха – од циља – вођени и управљани, *хolistички* аналитичко-синтетички процес. У њему формирање *парцијалних гешталта* подразумева право и обавезу гешталтног раздвајања *фигуре* и *основе* на сваком новом нивоу и примену осталих *гешталтних принципа* на тако издвојену *фигуру* (делимично, ипак, и *основу*), у трагању за могућностима њеног препознавања, односно „привођења“ (деловањем гешталтног *принципа усмеравајуће тенденције*) најприближнијој једноставној *гешталтно доброј форми* (*примарном гешталту*). Ови процеси су еквивалентни процесима *динамике откривања* (*диференцијације*) и *динамике разврставања* (*распоређивања*) у *микрогенези*, односно когнитивног *рекодовања/чанковања* (због чега се у тексту релативно често користе, равноправно, сви наведени термини као синоними, респективно примењени), па се и добијене форме, парцијалне и коначна, означавају и атрибутом *динамичка*.

Цео процес је итеративан, спроводив по целој вертикали до исцрпљења могућности даљег *гешталтног редуковања*, односно когнитивистичког *рекодовања* (*чанковања*). Завршни продукт је *завршна динамичка форма* односног опажајног објекта/процеса, која се даље не може поједностављивати. Она представља основу за директно интуитивно поимање смисла односног опажајног објекта/процеса или за разне врсте феноменолошких кружних описа и дефиниција.

Цео описани аналитичко-синтетички модел може се представити као својеврсно „*конфедерално*“ *дрво*, чије гране имају своју ентитетску самосталност, док је стабло место повезивања са централним током конституисања и одржавања. Процеси који одређују форму на једном нивоу принципијелно су једнаки са онима на другима, али се резултати не добијају директним сабирањем, већ одговарајућим рачунским операцијама које пролазе кроз претходну тријажу и давање сагласности *централног процесора* (скривеног негде у корену ове метафоричне биљке), а у складу са типом крајњег резултата коме се тежи (тј. са својеврсном антиципативном типском пројекцијом врха).

Метафорички и стварно, успех предложеног хибридног теоријско-методолошког модела зависи од тога колико су његове компоненте, преузете из различитих теорија и

методологија, успеле да се чврсто и присно повежу, до својеврсног срастања, тако да спојевима међу њима буду непропусни за флуидни материјал различитих аналитичких узорака. Да би се то проверило, пре примене тог метода на конкретан, овде актуелан аналитички узорак, Мокрањчеве руковети, анализирано је како функционише и какве начелне последице производи у анализама категоријално значајно већег (вишег) скупа њима еквивалентних *опажајних објеката*: композицијâ вокалне музике – ове анализе су основни садржај четвртог поглавља овог рада.

Први проблем који је требало решити био је утврђивање у којој мери су вокалне музичке композиције као бимедијални спојевима различито кодованих компонената (текста првенствено у симболичком, пропозиционалном, а музике у субсимболичком, аналогном коду) подложне анализи *проширеног геиталтно-когнитивистичког аналитичког метода*, конституисаног у овом раду, с обзиром на то да овај метод функционише у аналогном *геиталтном опажајном пољу*. Показало се да консеквентна примена поменутог метода не само да омогућује потребна модална (кодна) вертикална раздвајања вокалне музике, односно вокалних музичких композиција на аналогну и пропозиционалну компоненту, већ и да је тако утврђена нова граница модалног раслојавања реално дубоко зашла у текстуални слој. На тај начин добијени резултати потврдили су још једном стари, интуитивно-феноменолошки изнедрен став овог аутора, из већ далеке 1987. године [Nikolić, 1987/I], да је звучна компонента текста заправо музикална компонента звучног говора схваћеног као специфична вокална музичка врста (који то своје одређење темељи на *прамузичком* заједништву са музиком), те да је звучна компонента текста својеврсна афективно-емотивна херменеутика текста. Како мање-више исту основну улогу има и музика, но са знатно већим потенцијалима звучног израза, лако се закључује и разуме зашто се музика тако често, у свим културама, прошлим и садашњим, везује са текстом и опстаје као битан део не само друштвене надградње (лепе, естетичком уживању намењене уметности), већ и основе (уметности у служби живота).

Уз помоћ резултата и теорија психоакустике, примена истог *проширеног геиталтног аналитичког метода* показала је да су дејства звучне компоненте текста и музике не само функционално, већ и генерички једнака, те да се у нашем опажању сабирају директно. С друге стране, утврђена је и доступност (делимична или, по неким

тумачењима, чак практично потпуна) пропозиционалне компоненте текста³²² овом методу истраживања: на основу спонтаног (аутоматског) *прекóдовања* на највишем обрадно-управљачком нивоу, афективно-емоционални аспекти смисла (значења) садржаја у њој, достигнути у оригиналном кóду, враћају се, као менталне слике (представе), у аналогни гешталтно-когнитивни процес обраде и прикључују се (са одређеним закашњењем) звучној компоненти текста и музици. На тај начин ствара се, здруженим дејством свих генерички једнаких, упоредивих и сабирљивих компонената, заједнички, *синкретички смисао* вокалне музичке композиције као целине – ова, интуитивно позната, чак ноторна чињеница, тек је на описани начин добила свој гешталтно-когнитивни доказ.

Примена *проширеног гешталтног аналитичког модела* на темпорално разлагање вокалне музике, односно њених композиција, показала се посебно продуктивном на музичком плану. Она је, у првом реду, створила услове за решавање (или, у најмању руку, долажење до на корак од решења) једног од основних проблема анализе музичке форме: дефинисања основне јединице музичке форме. Ова јединица, која је уједно и структурно-формална база гешталтног процеса *макрогенезе*, одређена је овде као *базична смисаона јединица (чанк)* њене *опажајне динамике*, односно најмањи *примарни гешталт* њене *динамичке форме*, препознате на нивоу преласка из аутоматске опажајно-когнитивне обраде у ону управљану активном пажњом, у *радној (оперативној) меморији*.³²³ Од раније позната еквивалентна јединица форме у звучној компоненти текста (говора) – *реч*, односно *акцентска реч* – уклопила се у потпуности у овакву дефиницију, па се тиме и удруживање ове две звучне (музикалне) компоненте вокалне музике у аналитичко-синтетичким процесима *проширеног гешталтног аналитичког модела* показало још једном оправданим и доследним.

Процес даље *гешталтне макрогенезе* здружених токова музике и звучне компоненте текста, показало се, у основи је сагласан са начином на који се у већ

³²² У музици се пропозиционалност показала као занемарљива, бар у домену интересовања и истраживања у овом раду.

³²³ У контексту начина долажења до ње, као и чињенице да се у даљим примењеним анализама музичка компонента посматра заједно са звучном компонентом текста, код које је (како је показано) формирање овакве јединице специфично – она је у овом раду означена когнитивистички, као *основна (базична) смисаона јединица (чанк)*, но читалац наклоњен стандардној музичкој терминологији лако ће у њој препознати *музички мотив*, односно *фразу вокалне музике*. Како овај аспект примене *проширеног гешталтног аналитичког метода* није у фокусу интереса овог рада, он није даље разрађиван.

постојећим, стандардним аналитичко-синтетичким методима и моделима стиже од јединица музичке форме до њених виших и највиших нивоа. Оно што је овде ново јесте чињеница да је применом *проширеног гешталтног аналитичког модела* установљен консеквантан дубински критеријум препознавања, односно издвајања *смисаоних јединица (чанкова)* и њиховог повезивања у *динамичку форму* на сваком нивоу обраде, који је принципијелно независан од музичког стила композиције. Даље, свака таква *динамичка форма* даје, односно (по гешталтној теорији) представља *смисао* одговарајућег дела музичког (звучног) тока – форма целине тока, као највиша у њему, даје и његов највиши, недељиви, *аксиоматски* (феноменолошки) *смисао*.

Повезивање *проширеног гешталтног аналитичког метода* са сасвим свежим и актуелним *моделом соматовисцералне аференције емоција* Нормана, Бернтсона и Каћопа (из 2014. године) не само да је на свој начин потврдило психофизиолошку реалност (утемељење) *проширеног гешталтног аналитичког модела* и његових резултата, већ је остварило снажан искорак у правцу разрешавања једног он најстаријих и најзагонетнијих проблема у вези са (вокалном) музиком – проблема њене везе са емоцијама. Подсетимо да су овде, на основу аналогне слојевитости конструкције, као и природе основних компонената вокалних музичких дела успостављене структурно-функционалне еквиваленције са овим трослојним и специфично холистички постављеним моделом обраде емотивно значајних информација и конституисања одговарајућих емоција. Основна импликације ове везе је да дејство које информације из вокалних музичких дела остварују на своје слушаоце има особине комбинације специфичне *недовршене музичке емоције* и оних (мање или више довршених) емоција које изазива дискурзивно одређенији текст композиције. При том, музичка компонента, заједно са звучном компонентом текста (говора) остварује примарно базично афективно, *ераузално* дејство (изазива пажњу и интерес) и достиже, у најбољем случају, ниво амбивалентне емотивне реализације, која тек различитим контекстуалним повезивањима може бити усмерена ка конкретнијој, оформљеној емоцији. Текст вокалне музичке композиције може бити један, чак одлучујући такав контекст који усмерава – ако и сам има довољно јасно и оформљено усмерење. Музичка (музикална) компонента онда само наглашава (мање или више) степен динамичности препознате емоције (или емоција), у складу са својом већ поменутом

природом специфичне *херменеутике* тог текста. У нејасним и амбивалентни ситуацијама, *динамичка форма* музикалне компоненте вокалне музичке композиције, показано је, може да добије и одлучујућу улогу у дефинисању емотивног садржаја.

Да би овај проблем био стављен међу решене, потребно је, наравно, још доказати стварну одрживост наведеног психофизиолошког модела, као и решити дилеме које изазива једна специфичност *музичке емоције* – чињеница да се она изазива дејством тонова, а оно нема до сада потпуно доказану еколошко-еволутивну важност која би гарантовала да је *музичка емоција* истоврсна са осталим емоцијама. До коначних одговора на ова питања (ако такви постоје), *музичку емоцију* би требало радије и сигурније третирати као *евокацију*, призивање оних „правих“, изазвано дејством (вокалне) музике.

У таквом контексту, главни добитак музичара и слушалаца музике који произлази из гешталтним аналитичким методом утврђеног смисла (вокалне) музичке композиције није, чини се, у препознавању тог *смисла* као феноменолошке аксиоматске категорије, отворене директном интуитивном поимању и даљој немузичкој, пре свега метафоричној примени кроз повезивање са текстом, другим уметностима или логиком и смислом других животних процеса. Интуиција аутора овог рада (којој је, подсетимо, на овом, завршном аналитичко-синтетичком нивоу отворен слободан пролаз) налази да је *динамичка форма*, која лежи у темељима гешталтно-когнитивног процеса *генезе* на свим њеним нивоима, заправо својеврсно *отеловљење апстрактног бића (вокалне) музике* (аналогно: и свих гешталтних процеса), њена *персонификација*, која на представно „опипљив“ начин претвара низања тонова и слогова у оно што често колоквијално зовемо *жива (вокална) музика*.

Примена *проширеног гешталтног аналитичког модела* на вокалну музику и њене композиције, како је показано, дала је веома важне доприносе у дефинисању природе овакве музике и њених композиција, начина и домета њеног дејства на слушаоце, као и принципијелног приступа гешталтно релевантној, у контексту уважавања те природе и тих дејстава *правој* анализи њиховог садржаја и форме – на овом последњем поменутом плану, то значи: *динамичких форми* свих нивоа.

Оно где је поменути аналитички модел остао недовршен и делом немоћан јесте прецизно одређивање изгледа тих *динамичких форми*, због чега, највероватније, и није

заживео као стандардан у аналитичкој пракси. Као изразито квалитативни аналитички модел, он зависи од тога да ли су особине дела које истражује подложне ординалном (геометријском) уређењу и мерењу и своју снагу показује само тамо где то јесте случај. У свим другим ситуацијама његова (релативна) успешност зависиће од могућности прављења довољно добрих апроксимација вредности величина које се узимају у разматрање – а које чине „магловити“ интензитет вектора *опажајних тежина* елемената тока који се испитује.

Код истраживања динамичких форми вокалних музичких композиција, показало се, нужно је повезивање *проширеног геиталтног аналитичког модела* са резултатима и теоријама произашлим из психоакустичких истраживања. На основу таквог повезивања дошло се до кристалисања *опажајних квалитета* основног звучног градивног материјала текста и музике, слогова и тонова, и конституисања одговарајућих *динамичких врста*. У већини таквих *динамичких врста* пронађена је могућност у најмању руку ординалног уређења, а код неких од њих и прецизнијег, интервалског. На основу тога је постало могуће конституисати *динамичке форме* на аналитичким нивоима тих врста и стварање модела њихове *полифоније* у конституисању збирне *динамичке форме*. То је, даље, створило услове да се у посебним случајевима организације вокалних музичких композиција, у којима постоји ексклузивна активност или изразита доминација само једне *динамичке врсте* (уз релативну статичност осталих), збирна *динамичка форма* композиције (одређеног нивоа темпоралне организације) дефинише само на основу *динамичке форме* те једне *динамичке врсте*. Са нешто мање прецизности, али трендовски несумњиво, могу се оквирно сабирати и *динамичке форме динамичких врста* које показују исте смерове промена, поготово ако су они и приближних (релативних) амбитуса.

Оно где *проширени геиталтни аналитички модел* нема своје самостално решење и где чека резултате примена одговарајућих експерименталних психофизичких или, у најмању руку, феноменолошких метода, јесте питање односа учешћа појединих *динамичких врста* у збирној *динамичкој форми* у општем случају. Постојећи резултати, на жалост, још су јако далеко од потребних и жељених. У таквим случајевима аналитичар се мора или задовољити представном сликом *полифоније графика динамичких форми* у

различитим *динамичким врстама* или неком апроксимацијом вредности појединих *опажајних тежина*, односно релација међу *динамичким врстама*.

Проблем је још комплекснији и за сада још теже решив када је реч о аналогном односу међу *динамичким формама* музичке и *прекóдоване* текстуалне компоненте вокалних музичких композиција, с обзиром на то да ова друга има особине *визуелног геишталтног опажајног* поља, па су искуствене процене врло тешке. Због тога се у овом раду предлаже коришћење дводимензионалног модела збирне, синкретичке форме композиција вокалне музике. Он би се састојао из музичке и текстуалне *динамичке формалне* компоненте, тако да би збирни резултат био препуштен синтетичкој (интуитивној) активности његовог корисника. Релативна добит из оваквог концепта у односу на садашње била би у томе што се сада (коначно) упоређују упоредиви елементи, односно форме.

Примена *проширеног геишталтног аналитичког модела* на руковети Стевана Стојановића Мокрањца, која испуњава пето поглавље овог рада, користила је управо описана искуства из општијег приступа анализи вокалних музичких дела. Она је, како се из свега претходног може закључити, морала да добрим делом рачуна на посебности конституисања ових дела, како би оправдала методолошки оптимизам, произашао из успеха почетних тестирања на нивоу анализа музичких *динамичких форми* песама у руковетима.

Пажљивија истраживања, која су кренула поменути трагом, указала су на то да је *посебност организације* ових дела са становишта могућности примене *проширеног геишталтног аналитичког модела* у томе што су досадашњи резултати истраживања ових композиција, добијени укрштањем различитих метода музичке и текстуалне аналитике, дали резултате који се могу сматрати макар привремено неупитним (добрим или бар прихватљивим) на нижим формалним нивоима, те да већ испитана успешна примена овде актуелног метода досеже практично до претпоследњег нивоа укупне организације руковети. Тако је преостало да се реше превасходно проблеми последње етапе *геишталтне макрогенезе*, односно когнитивистичког *рекодовања (чанковања)*.

Повезивање структурно-формалних стабала руковети конструисаних различитим аналитичко-синтетичким методима, од којих је један овде актуелан, *проширени*

гешталтни, остварено је на чак три нивоа – *стиховном*, *строфичном* и *песмовном*. Том приликом су учињени извесни уступци и компромиси у односу на чистоту примењеног аналитичког модела, али су они релативно мали и могли су да буду не само практично занемарени, већ и искоришћени за презентацију разлика између стандардних аналитичких модела и *проширеног гешталтног*. Како је уз то гешталтни аналитички метод дао врло добре резултате на нивоу *гешталтне макрогенезе* (односно когнитивног *рековања /чанковања/*) између *строфичног* и *песмовног* нивоа, и како су стандардне анализе на *стиховном* нивоу добрим делом (несвесног) гешталтног проседеа, стога су дале релативно добре и употребљиве резултате и у контексту примене гешталтног аналитичког метода – створени су услови за релативно обимну и интензивну узајамну проверу резултата и апроксимација недостајућих елемената, на основу одговарајућег поређења различитих аналитичких модела. Актуелни *проширени гешталтни аналитички метод* доказао је најчешће, како се може видети из одговарајућих приказа у петом поглављу, своју системску супериорност и консеквентност.

Последњи ниво етапне гешталтне макрогенезе, који форме песама повезује у завршну форму руковети, морао је да буде аналитички преошћен комбинацијом *гешталтне редукције*, *проширивања гешталтног аналитичког метода* на све „дозвољене“ аналитичке димензије и нивое, и применом *апроксимација* вредности појединих параметара *динамичких форми*. На основу овако изведених прорачуна конструисани су „сирови“ графици одговарајућих *динамичких форми*. Они, међутим, нису и њихови „прави“ гешталти док не буду пропуштени кроз филтере *гешталтних принципа* и приведени најближој *гешталтној доброј форми – примарном гешталту*.

На овом месту се показала још једна слабост операционализације гешталтног аналитичког метода, чак и у предложеној проширеној варијанти: не постоје закони, а још мање системски прорачуни како у конкретно датој форми препознати њен „гешталтни идеал“ – њен најближи *примарни гешталт*. У раду је зато коришћен најбољи доступни математичко-статистички модел апроксимативне графичке презентације трендова изражених у поменутих „сировим“ графицима – графичка функција, односно кривуља *Polynomial 2*. Она прилично прецизно дефинише те трендове, али није слика праве гешталтне функције, из чак четири разлога: прво, она обавезно даје графички резултат, а

гешталтна теорија оставља могућност да постојећа форма није *примарни гешталт*; друго, она није у стању да произведе сложене геометријске фигуре, а гешталтне форме могу да буду сложене; треће, она продужава трендовску линију и изван домена презентације форме анализираних дела, чиме у неким случајевима онемогућава њено јасно затварање и усмерење; четврто, на основу оваквог графичког приказа врло тешко се диференцира форма плитког лука од форме праве, а и остале диференцијације од основне важности за процену гешталтне вредности одговарајуће форме прилично су несигурне (колики је степен изразитости, односно *закривљености* лука, каква је његова *нагнутост*). Из свих тих разлога, све графичке презентације динамичких форми Мокрањчевих руковети у овом раду се морају посматрати само као условне илустрације, које се приближавају стварним гешталтним моделима онолико колико су добре релативно многобројне апроксимације које су у одговарајућим израчунавањима примењене.

Додајмо свему претходном да су у таквим условима и поређења *динамичких форми* музичке и *прекóдоване* текстуалне компоненте руковети знатно отежана и добрим делом условна.

На основу свих изнесених проблема и дилема везаних за примену гешталтног аналитичког метода може се рећи да његова вредност није првенствено у давању готових резултата, већ у осветљавању структуре начина на који наше опажање и мишљење стиже од сировог звучног материјала до свог коначног интуитивног става о завршној форми, односно смислу одслушаног музичког дела. Тиме нам се отвара могућност да тај пут прођемо у било ком смеру, знајући да за сваки прелазак са спрата на спрат те вишеспратне грађевине морамо да уложимо део своје креативне аналитичке енергије. Гешталтна анализа уметничког дела је, дакле, креативан процес, а њен резултат је (пре)осмишљено то исто уметничко дело, у коме аналитичар партиципира као својеврсни коаутор.

VII. БИБЛИОГРАФИЈА

- Anđelković, Goran. (1995). Kvalitet tona kao multidimenzionalni atribut percepcije zvuka, u: *Psihologija* 1995, 1-2 str. 53-70. <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0048-5705/1995/0048-57059502053A.pdf>, 19.3.2016.
- Antović. Mihailo. (2004). *Muzika i jezik u ljudskom umu*. Niš: Niški kulturni centar
- Antović. Mihailo. (2009). *Lingvistika, muzikalnost, kognicija*. Niš: Niški kulturni centar
- Arnhajm, Rudolf. (1957). *Film as Art*. <http://www.thestickingplace.com/wp-content/uploads/2015/03/Arnheim-Film-as-Art.pdf>, 6.3.2013.
- Arnhajm, Rudolf. (1985). *Vizuelno mišljenje* (prev. Vojin Stojić), Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu – SKC Beograd
- Arnhajm, Rudolf. (1998). *Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja – nova verzija* (prev. Vojin Stojić), Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu – SKC Beograd
- Arnhajm, Rudolf. (2003). *Novi eseji o psihologiji umetnosti* (prev. Vojin Stojić). Beograd: SKC Beograd, Knjižara *Book War* – Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Arnhajm, Rudolf. (2003b). *Za spas umetnosti: dvadesetšest eseja* (prev. Vojin Stojić), Beograd: SKC Beograd, Knjižara *Book War* – Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Arnhajm, Rudolf. (2003a). *Prilog psihologiji umetnosti – sabrani eseji* (prev. Vojin Stojić). Beograd: SKC Beograd, Knjižara *Book War*,
- Arnheim, Rudolf. (1971). *Entropy and Art: an Essay on Disorder and Order*, Berkeley – Los Angeles – London: University Of California Press
<http://mysearch.myway.com/jsp/GGcres.jsp?id=qm7GfpBjkUwJ&su=http%3A//mysearch.myway.com/jsp/GGmain.jsp%3Fst%3Dbar%26ptnrS%3DMG1%26searchfor%3DEntropy+and+Art&u=http%3A//acnet.pratt.edu/%7Eearch543p/readings/Arnheim.html&searchfor=Entropy+and+Art>, 10. 9. 2007.
- Arnheim, Rudolf. (1982). *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
https://books.google.rs/books?id=b9Nv57tiOEUC&pg=PA252&lpg=PA252&dq=arnheim+the+power+of+the+center&source=bl&ots=lmvHg-pof4&sig=YP-qLLYNMqGdo7y5eUegz8pBjSE&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwj64_LMiOTLAhWBB5oKHV

[2rB1UQ6AEISzAI#v=onepage&q=arnheim%20the%20power%20of%20the%20center&f=false](http://web.mac.com/gesamtkunstwerk/iWeb/The_Poetry_of_Sight/HowFormFunctions.../),
28.3.2016.

- Bal, Mike. (2000). *Naratologija*. Beograd: Narodna knjiga, Alfa
- Behrens, Roy R. (2013). *How Form Functions: On Esthetic and Gestalt Theory*.
http://web.mac.com/gesamtkunstwerk/iWeb/The_Poetry_of_Sight/HowFormFunctions.../, 6. 3.
2016.
- Бедли, Ален (2004). *Људско памћење. Теорија и пракса*. Београд: Завод за уџбенике
и наставна средства
- Berlyne, D. E.. (1954). A theory of human curiosity in: *British Journal of Psychology*,
45, (1954. Aug.), 180-191.
<http://static1.squarespace.com/static/53a79084e4b01786c921de45/t/53a86486e4b009ec07711b59/1403544710847/A+Theory+of+Human+Curiosity+%28Berlyne%2C+1954%29.pdf>, 6.3.2016.
- Bharucha, Jamwied, Krumhansl, Carol L. (1983). The representation of harmonic
structure in music: Hierarchies of stability as a function of context, in: *Cognition*, 13 (1983) 53-
102.
<http://music.psych.cornell.edu/articles/tonality/HierarchicalRepresentationOfHarmonicStructure.pdf>, 11.4.2016.
- Bloomfield, Leonard. (1914). *An Introduction to the Study of Language*. New York:
Henry Holt and Company.
<https://ia600502.us.archive.org/1/items/introductiontost00bloo/introductiontost00bloo.pdf>,
30.3.2016.
- Branchini, Erika, Savardi, Ugo & Bianchi, Ivana. (2013/2015). *Productive Thinking: The
Role of Perception and Perceiving Opposition I* in Gestalt Theory, Vol. 37, No.1, 7-24.
http://gth.krammerbuch.at/sites/default/files/articles/AHAH%20callback/01_Branchini.pdf,
6.3.2016.
- Bregman, A. S.. (1990). *Auditory Scene Analysis*. MIT Press, Cambridge (Ma).
http://webpages.mcgill.ca/staff/group2/abregm1/web/pdf/2004_%20Encyclopedia-Soc-Behav-Sci.pdf, 14.2.2016.
- Bugarski, Ranko. (1996). *Uvod u opštu lingvistiku*. Beograd: Čigoja štampa: XX vek

- Bužinjska, Ana i Markovski, Mihal Pavel. (2009). *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik
- Cowan, Nelson. (1984). On short and long auditory stores /Abstract/ in: *Psychological Bulletin*, Vol. 96(2), Sep 1984, 341-370.
<http://psycnet.apa.org/index.cfm?fa=buy.optionToBuy&id=1984-30506-001>, 26.3.2016.
- Cowan, Nelson. (2009). *What are the differences between long-term, short-term, and working memory?* Prog Brain Res. Author manuscript; available in PMC 2009 Mar 18. Published in final edited form as: *Prog Brain Res.* 2008; 169: 323–338. doi: [10.1016/S0079-6123\(07\)00020-9](https://doi.org/10.1016/S0079-6123(07)00020-9)
http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2657600/?&sa=U&ei=pEsxVMXYOsLxauSzgsAG&ved=0CEAQFjAH&usg=AFQjCNH6YT_BncaSAu2BrrJO_FyZPqp5xw, 26.3.2016.
- Dabbagh, Dr. Nada. (S.a.). Gestalt and Instructional Design, Torrains, Clare, EDIT 704, <https://cehd.gmu.edu/courses/edit>, 12. 4. 2005.
- Delić, Vlado i Velikić, Gordana. (2014). *Percepcija zvuka*. <http://vtsns.edu.rs/wp-content/uploads/2014/03/AT-2-Percepcija-zvuka.pdf>, 20.3.2016.
- Denham, Susan and Winkler, István. (2014). *Auditory perceptual organization* in: Wagemans, Johan. *The Oxford Handbook of Perceptual Organization*. Oxford Handbooks Online.
<http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199686858.001.0001/oxfordhb-9780199686858-e-001>, 12.2.2016.
- Despić, Dejan. (1971). *Teorija tonaliteta*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu
- Despić, Dejan. (1973). *Melodika*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu
- Despić, Dejan. (1974b). *Dvoglas*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Despić, Dejan. (1974a). *Višeglasje*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Despić, Dejan. (1975). *Višeglasni aranžmani*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu,.
- Деспић, Дејан. (1999). Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима, у: Деспић, Дејан и Перичић, Властимир (приређ.), *Стеван Стојановић Мокрањац: живот и дело* (Стеван Стојановић Мокрањац, Сабрана дела, том 10), Завод за уџбенике и наставна средства, Музичко-издавачко предузеће «Нота», Београд–Књажевац, 1999.

- Despić, Dejan. (2002). *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Despotović, Jovan (1998). *Predrag Ognjenović, Psihološko tumačenje smisla umetnosti*. Biblioteka grada Beograda (tribina). http://www.jovandespotovic.com/?page_id=5000, 23.3.2016.
- Deutsch, Diana. (S.a.). *Pitch Circularity*. <http://deutsch.ucsd.edu/psychology/pages.php?i=213>, 19.3.2016.
- Deutsch, Diana. (S.a.). *Short Term Memory for Tones*. <http://deutsch.ucsd.edu/psychology/pages.php?i=209>, 19.3.2016.
- Deutsch, Diana. (1999). *Grouping Mechanisms in Music*. http://deutsch.ucsd.edu/pdf/PsychMus_Ch9.pdf, 18.2.2016.
- Deutsch, Diana. (2009). Auditory Illusions, in: E. Bruce Goldstein (Ed). *Encyclopedia of Perception*, Volume 1, Sage, 2009, pp 160-164. http://deutsch.ucsd.edu/pdf/Enc_Perception_Vol1_2009_160-164.pdf, 6.3.2016.
- Deutsch, Diana. (2010). The Paradox of Pitch Circularity, in: *Acoustics Today*, 2010, July, 8-15. http://deutsch.ucsd.edu/pdf/Acoustics_Today_2010_Jul.pdf, 19.3.2016.
- Deutsch, Diana. (2013). The Processing of Pitch Combinations, in: D. Deutsch (Ed.). *The Psychology of Music*, 3rd Edition, 2013, 249-325, San Diego: Elsevier. http://deutsch.ucsd.edu/pdf/PsychMus_Ch10.pdf, 19.3.2016.
- Dobžanski, Teodosijus. (1982). *Evolucija čovečanstva*. Beograd: Nolit
- Duden, 2015: Sinn, der. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Sinn>, 27.2.2016.
- Đokić, Ljubiša (priređ.). (1989). *Osnovi dramaturgije*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Ehrenfels, Christian Freiherr v. (1932). Über Gestaltqualitäten, <http://www.gestalttheory.net/musicology/ehrenfels1932.html>, 12. 4. 2005.
- Erpf, Hermann Robert. (1967). *Form und Struktur in der Musik*. Mainz: B. Schott's Söhne
- Farbood, M. M., & Price, K. (2014). Timbral features contributing to perceived auditory and musical tension in: *Proceedings of the 13th International Conference on Music Perception*

and Cognition. Seoul, Korea.

https://www.nyu.edu/projects/farbood/pdf/ICMPC_2014_Farbood_tension_timbre.pdf, 6.3.2016.

- Farbood, Morwaread. (2008). A Global Model of Musical Tension in: K. Miyazaki, Y. Hiraga, M. Adachi, Y. Nakajima, & M. Tsuzaki (Eds.), (pp. 690-695). *Proceedings of the 10th International Conference of Music Perception and Cognition*. Sapporo, Japan.
<http://www.nyu.edu/projects/farbood/pdf/Farbood-ICMPC2008.pdf>, 28. 9. 2014.
- Farbood, Morwaread. (2011). A Parametric, Temporal Model of Musical Tension in: *Music Perception*, 29(4), 387-428.
https://www.nyu.edu/projects/farbood/pdf/Farbood_2012_Musical_Tension.pdf, 6.3.2016.
- Focht, Ivan. (1980). *Savremena estetika muzike*. Beograd: Nolit
- Gobet, Fernand, Lane, Peter C.R., Croker, Steve, Cheng, Peter C-H., Jones, Gary, Oliver, Iain and Pine, Julian. M. (2001). *Chunking mechanisms in human learning*. in *Trends in Cognitive Sciences*, Vol.5 No.6 June 2001, pp 236-243.
http://my.ilstu.edu/~sfcroke/files/Gobet_TICS.pdf, 6.3.2016.
- Godøy, Rolf Inge (2014). *Ecological Constraints of Timescales, Production, and Perception in Temporal Experiences of Music: A Commentary on Kon* (2014).
https://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjasaDF7NbKAhWI3SwKHeO_DjoQFggBMAA&url=http%3A%2F%2Femusicology.org%2Farticle%2Fdownload%2F4442%2F3897&usg=AFQjCNEktermHa8HXonmvnl_I7rBat1eew, 1.2.2016.
- Goleman, Danijel. (2015). *Fokusiranost. Neprimetni pokretač izuzetnosti*. Beograd: *Geopoetika*
- Grachten, Maarten et Arcos, Josep-Lluis. (2004). *Melodic Similarity: Looking for a Good Abstraction Level*. <http://www.iiia.csic.es/~mantaras/ismir04.pdf>, 29.5.2016.
- Greenfield, Ben. (2012). *How You Can Use Sound And Music To Change Your Brain Waves With Laser Accuracy And Achieve Huge Focus And Performance Gains*.
<http://www.bengreenfieldfitness.com/2012/05/how-you-can-use-sound-and-music-to-change-your-brain-waves-with-laser-accuracy-and-achieve-huge-focus-and-performance-gains>, 29.3.2016

- Groenewald, T. (2004). A phenomenological research design illustrated. *International Journal of Qualitative Methods*, 3(1). Article 4.
http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/3_1/pdf/groenewald.pdf, 11. 10. 2015.
- Guilford, J. P.. (1968). *Osnovi psihološke i pedagoške statistike* (prev. Fridrih Troj i Grigoriје Ernјaković). Beograd: Savremena administracija
- Hanslik, Eduard. (1977). *O muzički lijepom* (prev. dr Ivan Foht). Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
- Hindemith, Paul. (1983). *Tehnika tonskog sloga* (prev. Vlastimir Peričić). Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Ivić, Ivan. (1987). *Čovek kao animal symbolicum: razvoj simboličkih sposobnosti*. Beograd: Nolit
- Jensen, Kristoffer and Kühn, Ole. (2015). *Retrieving musical chunks*. Esbjerg, Denmark: Aalborg University Esbjerg.
https://www.researchgate.net/publication/266349917_Retrieving_musical_chunks, 19.2.2016.
- Јовановић, Рашко В. (1981). Драматургија Мокрањчевих руковети, у: *Pro musica* (Стеван Ст. Мокрањац, 1856-1981), посебно издање, септембар 1981, 11-15.
- Keler, Wolfgang. (1985). *Geštalт psihologija* (prev. Jelena Stakić), Beograd: Nolit
- Kensinger, Elizabeth A.. (2004). Remembering emotional experiences: The contribution of valence and arousal in: *Reviews in the Neurosciences* 15 (4), 241-254.
https://www2.bc.edu/~kensinel/Kensinger_RevNeurosci04.pdf,
- Knežević, Srđan. (2013). *Intermedialität in südslawischen Gegenwartsliteraturen* (*Intermedijalnost u savremenim južnoslovenskim literaturama*). Wien: Diplomaarbeit am Universitet Wien. http://www.othnes.univie.ac.at/27989/1/2013-04-17_0448454.pdf, 17.2.2015.
- Koffka, Kurt. (1928). *On the Structure of the Unconscious*.
<http://gestalttheory.net/archive/koffka1928.html>, 10. 9. 2007.
- Koffka, Kurt. (1922). *Perception: An introduction to the "Gestalt-theorie"*.
<http://psychclassics.yorku.ca/Koffka/Perception/perception.htm>, 10. 9. 2007.
- Коловский, О. П. (редактор). (1988). *Анализ вокальных произведений: Учебное пособие*. Ленинград: Музыка

- Konečni, Vladimir. (2003). Muzika i emocije: teorija i istraživanje, u: *Psihologija* 2003, Vol. 36 (3).
<http://konecni.ucsd.edu/pdf/2003%20Muzika%20i%20Emocije...%20Psihologija.pdf>, 20.3.2016.
- Koňoviћ, Petar. (1965). *Ogledi o muzici*. Београд: Српска књижевна задруга
- Kosslyn S. M. (1994). *Image and brain. The resolution of the imagery debate*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.
http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic136035.files/Kosslyn_Readings/1994Kosslyn_ImageAndBrain_Chap1.pdf, 15.2.2016.
- Костић, Александар. (2010). *Когнитивна психологија*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Кулунџић, Јосип (1996). *Примери из технике драме*. Београд: Академија уметности
- Kralj, Vladimir. (1966). *Uvod u dramaturgiju*. Novi Sad: Sterijino pozorje
- Langer, Sjuzan. (1990). *Problemi umetnosti: deset filozofskih predavanja* (prev. Aleksandar Spasić), Niš: Gradina
- Lerdahl, Fred, Krumhansl, Carol L. (2007). Modeling Tonal Tension, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 24, No. 4 (April 2007), pp. 329-366. Published by: University of California.
<http://music.psych.cornell.edu/articles/tonality/ModelingTonalTension.pdf>, 11.4.2016.
- Levman, Bryan G. (1992). The Genesis of Music and Language in *Ethnomusicology* Vol. 36, No. 2; (Spring - Summer, 1992) pp. 147-170. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology. <http://www.colby.edu/music/nuss/mu254/articles/Levman.pdf>, 3.3.2016.
- Luchins, Abraham S., Luchins, Edith H. (1959). *Comments on the Concept of Closure*, <http://gestalttheory.net/archive/closure.html>, 1. 9. 2006.
- Luchins, Abraham S., Luchins, Edith H. (1999). *Isomorphism in Gestalt Theory: Comparison on Wertheimer's and Köhler's Concepts, 1-3*
http://gestalttheory.net/archive/luch_iso1.html, 1. 9. 2006.
- Манојловић, Коста. (1988). *Споменица Стевану Мокрањцу* (репринт). Неготин: НИРО «Крајина»

- Margulis, Elizabeth Hellmuth. (2005). A Model of Melodic Expectation in *Music Perception*, Summer 2005, Vol. 22, No. 4.
[http://esf.ccarh.org/254/254_LiteraturePack1/Melody/MelFeatures2_ExpectTheoryt\(Margulis\).pdf](http://esf.ccarh.org/254/254_LiteraturePack1/Melody/MelFeatures2_ExpectTheoryt(Margulis).pdf), 20.3.2016.
- Маринковић, Соња. (1992). „Руководање“ у: *Развитак* бр. 3–4: 18–20.
- Маринковић, Соња. (2004). Методолошке основе аналитичког приступа композицијама базираним на фолклору, у: *Дани Владе С. Милошевића*, научни скуп, Бања Лука, 13. април 2004, зборник радова, Академија умјетности, Бања Лука, 2004, 136–149
- Маринковић, Соња. (2008). *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*. Београд: Факултет музичке уметности, Нови Сад: Матица српска, Одељење за сценске уметности
- Маринковић, Соња. (2014). Актуелна питања у проучавању Мокрањчевих руковети, у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 51; Нови Сад: Нови Сад: Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 115-134
- Марковић, Тајјана. (2006). Стваралаштво Стевана Мокрањца у светлу (нових) теорија о стилу, у: *Мокрањцу на дар 2006. (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Факултет музичке уметности, Београд, Дом културе «Стеван Мокрањац», Неготин, Београд – Неготин, 2006, 55–68
- McLean, Alex. (2005). *Gestalt theory: Visual and Sonic Gestalt*,
<http://doc.gold.ac.uk/~ma503am/essays/gestalt/>, 1. 11. 2005.
- Медић, Милена. (2001). Постмодернистичко руковедање, у: *Нови Звук* - интернационални часопис за музику, 2001, бр. 18, стр. 69-78. <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0354-818X/2001/0354-818X0118069M.pdf>, 21.5.2016.
- Mejer, Leonard B. (1986). *Emocija i značenje u muzici* (prev. Ivan V. Lalić), Beograd: Nolit
- Metzger, Wolfgang. (1928). *Certain Implications in Concept of Gestalt*,
<http://gestalttheory.net/archive/metzgestalt.html>, 10. 9. 2007.
- Miller, George A. (1955). *The Magical Number Seven, Plus or Minus Two. Some Limits on Our Capacity for Processing Information* in *Psychological Review* © by the American Psychological Association Vol. 101, No. 2, 343-352.

<http://www.psych.utoronto.ca/users/peterson/psy430s2001/Miller%20GA%20Magical%20Seven%20Psych%20Review%201955.pdf>, 19.2.2016.

- Miljević, Miljan. (2007). Skripta iz metodologije naučnog rada. Pale: Univerzitet u Istočnom Sarajevu, Filozofski fakultet. <https://www.google.rs/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=prof.%20dr%20milan%20i.%20miljevi%20c4%87%20skripta%20iz%20metodologije%20nau%20c4%8cnog%20rada>, 20.1.2015.
- Musek, Janek. (2009). *Zgodovina psihologije*. Predavanje 9: Gestalt psihologija. Kurikulum (?). <http://musek.si/Kurikuli/Zgodovina/Zgodovina%2009%20gestalt%20psihologija.pdf>, 21.1.2016.
- Nikolaidis, Ryan. (2011). *A Generative Model of Tonal Tension and Its Application in Dynamic Realtime Sonification*. A thesis presented to the Academic Faculty. Georgia Institute of Technology. <https://smartech.gatech.edu/handle/1853/42697>, 27.3.2016.
- Nikolić, Miloje. (1987). *Priroda i usmerenje folklornih impulsa u novijoj srpskoj a cappella horskoj muzici I-II* (habilitacioni rad). Rukopis kod autora, rad dostupan u biblioteci Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu
- Николић, Милоје. (1993). Развој форме руковети у српској хорској музици између два светска рата, *Нови Звук* (2), Београд, 1993, 63-74
- Николић, Милоје. (1995). Руковети и сродне форме у српској хорској музици после другог светског рата (први део), *Нови Звук* (6), Београд, 1995, 111-122
- Николић, Милоје. (1996). Руковети и сродне форме у српској хорској музици после другог светског рата (други део), *Нови Звук* (7), Београд, 1996, 47-62
- Николић, Милоје. (2005). *Трансформације изворних музичких облика народних песама у њиховим хорским обрадама*. Рад презентован на симпозијуму Катедре за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду, 2005. године. Рукопис, код аутора.
- Николић, Милоје. (2006/1). Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети, у: *Мокрањцу на дар 2006 (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Факултет музичке уметности, Београд, Дом културе «Стеван Мокрањац», Неготин, Београд – Неготин, 2006, 115–130

- Николић, Милоје. (2006/2). *Кола Јосифа Маринковића – пут ка форми руковети*, у: *Мокрањчеви дани 1994–1996*, Зборник радова са симпозијума, Неготин 1997, 121-128
- Николић, Милоје. (2007). *Динамичка форма песама Мокрањчевих руковети*. Истраживачки извештај, рађен на Универзитету уметности у Београду, у оквиру докторских студија из области Теорије уметности и медија. Рукопис, код аутора.
- Nikolić, Miloje. (2015). Korišćenje vizuelnih shema u analizama formi muzičkih dela, u: Zbornik radova sa naucnog skupa *Dani Vlade S. Milosevića* 2014. Banjaluka: Akademija umjetnosti
- Nikolić, Miloje. (2016). Prilog istraživanju primene geštalt metoda u analizama tekstova vokalnih kompozicija, u: Zbornik radova sa naucnog skupa *Dani Vlade S. Milosevića* 2015. Banjaluka: Akademija umjetnosti, 450-460
- Nootboom, Sieb. (1997). The Prosody of Speech: Melody and Rhythm in *The handbook of phonetic sciences*. Utrecht, Netherlands: Research Institute for Language and Speech Utrecht University Trans 10 3512 JK. <http://www.utdallas.edu/~assmann/hcs6367/nootboom97.pdf>, 12.3.2016.
- Norman, Greg J., Berntson, Gary G. and Cacioppo, John T. (2014). Emotion, Somatovisceral Afference, and Autonomic Regulation in: *Emotion Review*, Vol. 6, No. 2 (April 2014).
<file:///C:/Users/Gea/Downloads/Emotion,%20Somatovisceral%20Afference,%20and%20Autonomic%20Regulation.pdf>, 25.3.2016.
- Novak, Jelena. (2004). *Divlja analiza – formalistička, strukturalistička i poststrukturalistička razmatranja muzike*. Beograd: SKC Beograd
- Ognjenović, Predrag i Škorc, Bojana. (2005). *Naše namere i osećanja. Uvod u psihologiju motivacije i emocija*. Beograd: Gutembergova galaksija,
- Ognjenović, Predrag, *Svest kao (psihička) funkcija*, u D. Raković & Đ. Koruga, eds., *Svest – naučni izazov 21. veka*. (ECPD, Beograd, 1996)
- Ognjenović, Predrag. (1992). *Psihologija opažanja*. Beograd: Naučna knjiga
- Ognjenović, Predrag. (1997). *Psihološka teorija umetnosti*. Beograd: Institut za psihologiju
- Oraić Tolić, Dubravka. (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

- Outli, Kit. (2005). *Emocije. Kratka istorija*. Beograd: Clio
- Panić, dr Vladislav. (1997). *Psihologija i umetnost*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Перичић, Властимир. (1969). Белешке о формалној структури руковети, у: *Развитак* бр. 5 (1968). Прештампано у *Зборнику радова са састанка етнолога, фолклориста и музиколога*. Неготин: Мокрањчеви дани, 1969: 40–50.
- Перичић, Властимир. (1992). Мокрањац – Руковети, у: Мокрањац, Стеван Стојановић. *Световна музика, I, Руковети*. Прир. Војислав Илић. Књажевац–Београд: Нота – Завод за уџбенике и наставна средства
- Peričić, Vlastimir i Skovran, Dušan. (1990). *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti
- Peterson, Mary and Salvagio, Elizabeth (2010). *Figure-ground perception*. Scholarpedia, 5(4):4320. http://www.scholarpedia.org/article/Figure-ground_perception, 11.2.2016.
- Petrović, Radomir. (1978). *Horska literatura I–II*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Pinna, Baingio. (2008). Watercolor illusion. Scholarpedia, 3(1):5352. http://www.scholarpedia.org/article/Watercolor_illusion, 11.2.2016.
- Plack. Christofer J. (2007). Perceptual attributes of acoustic waves. Pitch (Part I/II). Chicago: Columbia College, Audio Arts & Acoustics. Psychoacoustics. Module 5. <http://acousticlab.org/psychoacoustics/PMFiles/Module05.htm>, 19.3.2016.
- Pletikos, Elenmari. (2006). *Prozodija*. Filozofski fakultet Zagreb: Odsjek za fonetiku. <http://www.ffzg.unizg.hr/fonet/pletikos/predavanja-opca/P-prozodija-inton-nagl.pdf>, 12.3.2016.
- Popović, Berislav. (1998). *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd: Clio – Kulturni centar Beograda
- Popović Mladjenović, Tijana; Bogunović, Blanka and Perković, Tijana. (2014). *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing*. Belgrade: Faculty of Music
- Radenković, Milutin. (1975). *Analitička harmonija* (opšti deo). Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Радиновић, Сања. (2011). *Облик и реч*. Београд: Факултет музичке уметности

- Radonjić, Slavoljub. (1981). *Uvod u psihologiju. Struktura psihologije kao nauke*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Radosavljević, Ljiljana. (1996). *Akustika*. Pančevo: Srednja muzička škola Jovan Bandur
- Reybrouck, Mark. (1997). *Gestalt Concepts and Music: Limitations and Possibilities*. https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/135596/2/Reybrouck_Gestalt+Concepts+and+Music.pdf, 3.3.2016.
- Riffert, Franz. (2004). *Whitehead's Theory of Perception and the Concept of Microgenesis* in: *Concrescence: The Australian Journal for Process Thought*, Volume 5, 2004. https://www.uni-salzburg.at/fileadmin/oracle_file_imports/1485275.PDF, 19.2.2016.
- Rodriguez, Mauricio. (S.a.). *Melodic Expectation of Atonal Melodies*. <http://www.mauricio-rodriguez.com/web-data/research/Atonal-Melodic-Expectation.pdf>, 12.4.2016.
- Roggen, Ingar. (1996). *Basic concepts of Gestalt theory*, http://folk.uio.no/iroggen/Basic_concepts.html, 16. 10. 2007.
- Rosenthal, Victor. (2002). *Microgenesis, immediate experience and visual processes in reading*. Paris: INSERM, <http://cogprints.org/2489/1/MicroRead.pdf>, 17.2.2016.
- Roy, Mathieu, Peretz, Isabelle, and Rainville, Pierre. (2009). *Emotional valence contributes to music induced analgesia*. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/6373/Roy_Mathieu_2009_these.pdf?sequence=1#page=67, 8.4.2016.
- S.n. (S.a.). *Gestalt Principles*. <http://graphicdesign.spokanefalls.edu/tutorials/process/gestaltprinciples/gestaltprinc.htm>, 16. 10. 2007.
- Sabar, Stephanie. (2013). What's a Gestalt? *Gestalt Review*, 17(1):6-34, 2013 <http://www.gisc.org/gestaltreview/documents/whatsagestalt.pdf>, 18.2.2016.
- Сабо, Аница. (2004). Мокрањчеве руковети – утицај интерпретације на аналитичку процедуру, у: Шести међународни симпозијум *Фолклор–музика–дело, Музика и медији*, Београд 14–17. новембра 2002, Факултет музичке уметности, у Београду Београд, 2004, 94–102

- Сабо, Аница. (2006). Процес обликовања песама у руковетима Стевана Ст. Мокрањаца. Прилог проучавању музичке синтаксе, у: *Мокрању на дар 2006. (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856.*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Факултет музичке уметности, Београд, Дом културе «Стеван Мокрањац», Неготин, Београд – Неготин, 2006, 131–155
- Стевановић, Ксенија. (2006). Текстуално-музичка драматургија руковети, у: *Мокрању на дар 2006. (Прошета – чудних чуда кажу – 150 година) 1856.*, Музиколошке студије – монографије, Свеска 1/2006, Факултет музичке уметности, Београд, Дом културе «Стеван Мокрањац», Неготин, Београд – Неготин, 2006, 101–113
- Serl, Džon. (1991). *Govorni činovi* (prev. Mirjana Đukić). Beograd: Nolit
- Sloboda, John A. (ured.). (1988). *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Oxford: Clarendon Press
- Solomun, Predrag (S.a.). *Geštalt: i bi cjelina*.
https://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjJkKear3KAhVhCpoKHfv0BIEQFggeMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.fenixart.org%2Fsajt%2Fdoc%2Ffile%2Feseji%2FESEJ_Gestalt_I_bi_cjelina.doc&usq=AFQjCNGEix82h3ZwBHJK0v5W1PekM0vXrA&sig2=zQteDfv0c9zX_q6qDBRg_Q, 10.2.2016.
- Stefanija, Leo. (2004). *Metode analize glasbe: zgodovinsko-teoretski oris*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo
- Šamić, Midhad. (2003). *Kako nastaje naučno djelo*. Sarajevo: Svjetlost
- Šuvaković, Miško. (2006). *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Шуваковић, Мишко. (2002). Синтетички и аналитички приступ значењу и смислу музике, у: *Музика кроз смисао*, зборник радова, Факултет музичке уметности у Београду, Београд, 2002, 27–41
- Šuvaković, Miško. (2008). *Epistemologija umetnosti ili O tome kako učiti učenje o umetnosti*. Beograd: Orion Art

- Temperley, David. (2001). *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge, Massachusetts – London, England: MIT Press
- Terhardt, Ernst. (2000a). *Auditory acquisition of information*, <http://www.mmk.ei.tum.de/persons/ter/top/audiinfo.html>, 16. 10. 2007.
- Terhardt, Ernst. (2000b). *Definition of pitch*, <http://www.mmk.ei.tum.de/persons/ter/top/defpitch.html>, 25. 10. 2007.
- Terhardt, Ernst. (2000c) *Pitch perception*, <http://www.mmk.ei.tum.de/persons/ter/top/pitch.html>, 25. 10. 2007.
- Terhardt, Ernst. (2000d). *Spectral pitch*, <http://www.mmk.ei.tum.de/persons/ter/top/specpitch.html>, 25. 10. 2007.
- Terhardt, Ernst. (2000e). *Virtual pitch*, <http://www.mmk.ei.tum.de/persons/ter/top/virtualp.html>, 25. 10. 2007.
- Terhardt, Ernst. (2000f). *Pitch shifts and pitch deviations*, <http://www.mmk.ei.tum.de/persons/ter/top/pshifts.html>, 25. 10. 2007.
- Terhardt, Ernst. (2000g). *Diplacsis binauralis (IPD)*, <http://www.mmk.ei.tum.de/persons/ter/top/diplacus.html>, 25. 10. 2007.
- Terhardt, Ernst. (2000h). *Octave equivalence*, <http://www.mmk.ei.tum.de/persons/ter/top/octequiv.html>, 25. 10. 2007.
- Terhardt, Ernst. (2000i). *Octave stretch*, <http://www.mmk.ei.tum.de/persons/ter/top/octstretch.html>, 25. 10. 2007.
- Terhardt, Ernst. (2000j). *Stretch of the musical tone scale*, <http://www.mmk.ei.tum.de/persons/ter/top/scalestretch.html>, 25. 10. 2007.
- Terhardt, Ernst. (2000k). *Prothetic attributes of sensation*, <http://www.mmk.ei.tum.de/persons/ter/top/prothetic.html>, 16. 10. 2007.
- Tillmann, Barbara, Bigand, Emmanuel et Bharucha, Jamwied J. (2000). Implicit Learning of Tonality: A Self-Organizing Approach in: *Psychological Review* 2000, Vol. 107, No. 4, 885-913. http://www.brainmusic.org/MBB91%20Webpage/Harmony_II_Tillman.pdf, 11.4.2016.
- Todorovic, Dejan. (2008). *Gestalt principles*. http://www.scholarpedia.org/article/Gestalt_principles, 24.1.2016.

- Tsur, Reuven. (1998). *Metaphor and Figure-Ground Relationship; Comparisons from Poetry, Music, and the Visual Arts*. <http://www.tau.ac.il/~tsurxx/Figure-ground+sound.html>, 6.3.2016.
- Uljarević, Mirko i Nešić. Milkica. (2008). Uloga pojedinih struktura mozga u percepciji i ekspresiji emocija u: *Godišnjak za psihologiju*, vol 5, No 6-7., 2008, pp. 41-62
- Utriainen, Jaana. (2005). *A Gestalt Music Analysis. Philosophical Theory, Method, and Analysis of Iegor Reznikoff's Compositions*. Jyväskylä: University of Jyväskylä. https://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwiW58mqnqrLAhVGQJoKHSINBVwQFggbMAA&url=https%3A%2F%2Fjyx.jyu.fi%2Fdspace%2Fbits_tream%2Fhandle%2F123456789%2F13413%2F9513921816.pdf%3Fsequence%3D1&usg=AFQjCNHJfZg83sABuKsnYT4KCat67L_sFg; 5.3.2016.
- Velek, Rene i Voren, Ostin. (1991). *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit
- Verstegen, Ian. (2005). *Arnheim, Gestalt and Art: A Psychological Theory*, reviewed by Amy Ione, http://www.leonardo.info/reviews/may2006/arnheim_ione.html, 10. 9. 2007
- Wagemans, Johan. (Ed). (2015) *The Oxford Handbook of Perceptual Organization*. Oxford University Press. https://books.google.rs/books?id=unQsCgAAQBAJ&pg=PA264&lpg=PA264&dq=barenholtz+articulating+motion&source=bl&ots=WkATEuxqIp&sig=NfwKq6V_-v1YPxiMHfvgPqJIHh8&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjbjN7f2PHKAhVIDiwKHV_HBcAQ6AEIJDAB#v=onepage&q=barenholtz%20articulating%20motion&f=false, 12.2.2016.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. (2007). *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*. Београд: Завод за уџбенике
- Вукдраговић, Михаило (уредник). (1971). *Зборник радова о Стевану Мокрању*. Београд: Српска академија наука и уметности, Одељење ликовне и музичке уметности
- Wagemans, Johan; Elder, James H.; Kubovy, Michael; Palmer, Stephen E.; Peterson, Marz A.; Singh, Manish and Heydt, Ruediger von der. (2012). *A Century of Gestalt Psychology in Visual Perception I: Perceptual Grouping and Figure-Ground Organization*, Psychol Bull, Author manuscript, <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3482144/>, 5. 9. 2014.

- Wagemans, Johan; Elder, James H.; Kubovy, Michael; Palmer, Stephen E.; Peterson, Marz A.; Singh, Manish and Heydt, Ruediger von der. (2012). *A Century of Gestalt Psychology in Visual Perception II: Conceptual and Theoretical Foundations*, Psychol Bull, Author manuscript, <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3728284/>, 10. 9. 2014
- Warren, J. D., Uppenkamp, S., Patterson, R. D., Griffiths, T. D. (2003). *Separating pitch chroma and pitch height in the human brain*. Edited by Marcus E. Raichle, Washington University School of Medicine, St. Louis, MO.
<http://www.pnas.org/content/100/17/10038.full.pdf>, 18.3.2016.
- Wertheimer, Max. (1924). Gestalt Theory, 1–2,
www.gestalttheory.net/archive/vert1.html, 12. 5. 2007.
- Zatkalik, Miloš, Stambolić, Olivera. (2005). *Rečenica u tonalnoj instrumentalnoj muzici*. Београд: Факултет музичке уметности
- Живковић, Миленко. (1957). *Руковети Ст. Ст. Мокрањаца (аналитичка студија)*. Београд: Српска академија наука, посебна издања, књига ССLXXXIII, Музиколошки институт, књига 10, Научно дело, Издавачка установа САН
- Жиропађа, Љубомир. (2009). *Увод у психологију*. Београд: Чигоја штампа

НОТНА ИЗДАЊА

- Стеван Ст. Мокрањац, *Руковети* [партитуре]. Београд: Просвета, 1957.
- Стеван Стојановић Мокрањац, *Световна музика I (Руковети), II* [партитуре]. Књажевац – Београд: Музичко издавачко предузеће *Нота* – Завод за уџбенике и наставна средства, 1992.
- Гюлева, Лилия и Янев, Емил. (1983). *Методическо ръководство по дирижиране първа част* [збирка партитура са коментарима]. София: Комитет за култура, Център за художествена самодейност

БИОГРАФИЈА МИЛОЈА НИКОЛИЋА

Милоје Николић је рођен 6. јуна 1948. године у Крагујевцу (Србија). Дипломирао је 1974. године (са просечном оценом 10 и оценом 10 на дипломском испиту) и магистрирао 1983. године на Одсеку за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду (овај испит у то време није оцењиван), са радовима из области анализе хорске литературе, у класи професора Радомира Петровића. Дипломски (аналитички) рад *Madrigali guerrieri et amorosi* Клаудија Монтевердија награђен је 1974. године Октобарском наградом Београда за студентске радове.

По завршетку основних студија радио је три године као професор теоријских музичких предмета у Музичкој школи *Josip Славенски* у Београду. Од 1977. године стално је запослен на Катедри за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду, где предаје различите предмете, односно држи различите курсеве из области музичке теорије, првенствено из анализе вокалне музике. Као ментор, извео је неколико десетина дипломаца, као и четири магистра, од којих двоје сада предају предмете из области анализе вокалне музике на музичким академијама у Косовској Митровици и Источном Сарајеву.

У свом научном раду у ранијем периоду бавио се највише истраживањима хорске музике, претежно из оквира српске, југословенске и шире балканске хорске литературе. Већина тих радова представља обимне прегледне теоријско-аналитичке студије, у којима аутор истражује неке од карактеристичних појава у оквиру релативно широког аналитичког узорка. Евидентна је, при том, највећа наклоност аутора ка делима која своју инспирацију или музичко-текстуални материјал налазе у фолклору. Иако заснована у највећој мери на традиционалној аналитичкој музичкој и текстуалној методологији, ова истраживања су донела повремено и искорак у правцу дефинисања новијих, анализираним делима примеренијих аналитичких проседеа.

Овој групи радова припадају:

1. *Пасије Јохана Себастијана Баха* – магистарски рад, у пет томова (преко 2.500 страна), рукопис, 1983.

2. *Природа и усмерење фолклорних музичких импулса у а саррелла хоровима у српској музици* – двотомни хабилитациони рад, одбрањен 1987. године, рукопис; објављен је само сепарат „Сапостојање“ и „изузетност“ у фолклорно инспирисаним хоровима Јосипа Славенског (Зборник радова са V међународног симпозијума *Фолклор-Музика-Дело, Изузетност и сапостојање*, Факултет музичке уметности у Београду, Београд, 1995)
3. *Развој форме руковети у српској хорској музици*, рукопис, парцијално објављен: *Развој форме руковети у српској хорској музици између два светска рата* (Нови Звук 2, 1993); *Руковети и сродне форме у српској музици после другог светског рата* (Нови Звук 6, 1995); „Кола“ Јосифа Маринковића – пут ка форми руковети (Зборник докумената са симпозијума *Мокрањчеви дани*, Неготин, 1997), *Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети* (Зборник докумената са симпозијума *Мокрањчеви дани*, Неготин, 1997) .
4. *Алеаторички елементи у фолклорно инспирисаним хоровима српских аутора* – објављен у Зборнику радова са IV симпозијума *Фолклор-Музика-Дело*, Факултет музичке уметности у Београду, Београд, 1995.
5. *Мадригали у српској хорској музици* – објављен у Зборнику докумената са симпозијума *Мокрањчеви дани*, Неготин, 1997; преведен на бугарски језик и објављен у часопису Савеза бугарских диригената.
6. *Ко удара тако позно или ти о феномену нове српске православне духовне музике деведесетих година двадесетог века* - Нови Звук 15, Београд, 2000.
7. *Духовни концерт* - Нови Звук 16, Београд 2000.
8. *Духовни концерт 2 – једна реализација* – теоретско-аналитичка студија, презентована на научном скупу у оквиру Духовне академије у манастиру Студеница, 2011. године.
9. *Савремена српска православна духовна музика*, презентован септембра 2013. године на научном скупу у оквиру Духовне академије у манастиру Студеница – планирано је објављивање овог рада у зборнику докумената са овог скупа.

У последњих десетак година интерес аутора померио се ка истраживањима базичних значења и тумачења (вокалне) музике, чији основни аналитички дискурс произлази из когнитивних теорија уметности, посебно новијих изданака гешталтне

теорије. Два рада с почетка овог периода могу се сматрати уводнима у наведеном контексту:

10. *Речитатив, интродукција и три фрагмента фантазије на маргинама истраживања проблема музичке синтаксе у увертири за оперу „Тристан и Изолда“ Рихарда Вагнера* – рад презентован на научном скупу „Вагнеров спис *Опера и драма* данас“, одржаног у Матици српској 2004. године и објављен у Зборнику радова са овог скупа, 2006. године

11. *Трансформације изворних музичких облика народних песама у њиховим хорским обрадама* - рад већег обима (око 200 страна), презентован на Симпозијуму Катедре за музичку теорију 2005. године, рукопис

У жељи да оствари бољи увид у граничне области когнитивних истраживања вокалне музике, године 2005. уписује интердисциплинарне докторске студије из Теорије уметности и медија на Универзитету уметности у Београду. У оквиру тих студија настају два већа рада:

12. *Ка динамичкој форми Мокрањчевих руковети - геиталтни приступ* (2006)
и

13. *Динамичка форма песама Мокрањчевих руковети* (2007).

Сепарат из првог од њих, под називом *Неки изазови и проблеми анализе форме Мокрањчевих руковети и геиталтни одговор на њих*, презентован је на научном скупу у оквиру фестивала *Мокрањчеви дани* у Неготину и објављен у часопису *Мокрањац*, 2008. године.

У међувремену су настали нови радови везани за ову нову област интересовања аутора:

14. *Коришћење визуелних схема у анализама форми музичких дела* – теоретска студија, презентована на научном скупу *Дани Владе С. Милошевића*, одржаном на Академији уметности у Бањалуци 2013. године и објављена у Зборнику радова са овог скупа, 2014. године

15. *Dynamic Forms of Vocal Musical Works* – теоретска студија, презентована на Међународном симпозијуму Катедре за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду, 2013. године, рукопис предат организатору за објављивање

16. *Геиталтни поглед на форму једне познате барокне музичке нумере – Johann Sebastian Bach: Die hohe Messe h-moll, Kyrie eleison I* – рад презентован на научном скупу *Дани Владе С. Милошевића*, одржаном на Академији умјетности у Бањалуци 2014. године и објављена у Зборнику радова са овог скупа, 2015. године

17. *Прилог истраживању примене геиталт метода у анализама текстова вокалних композиција* - теоретска студија, презентована на научном скупу *Дани Владе С. Милошевића*, одржаном на Академији умјетности у Бањалуци 2015. године; њен први део, *Начелна разматрања*, објављена је у Зборнику радова са овог скупа, 2016. године.

Милоје Николић је члан редакције (селекционе комисије) за састављање *Антологије српске хорске музике* Удружења композитора Србије (чија су прва четири тома завршена и налазе се у фази припреме за штампу); у том својству написао је релативно опсежну прегледно-аналитичку студију, као предговор за четврту свеску ове едиције, *Српска световна хорска музика између два светска рата*.

У периоду 1979-1983. Милоје Николић је био продекан Факултета музичке уметности у Београду. У школској 1991/92. години радио је, по позиву, на Факултету уметности у Приштини. Од 1998. до 2015. године држао је часове из свог матичног предмета и предмета *Анализа музичког дела* на наставном одељењу ФМУ у Крагујевцу (чији је управник био у периоду 1998-2002), односно Филолошко-уметничком факултету у овом граду (у периоду 2002-2004. био је и први вршилац дужности декана овог тада тек основаног факултета). Од 2000. до 2013. године радио је и на Музичкој академији у Источном Сарајеву (Босна и Херцеговина), а у периоду 2002-2006. држао је наставу и на Музичкој академији у Цетињу (Црна Гора).

Значајан део активности Милоја Николића чини његов диригентски рад, углавном са хорским ансамблима.

Од 1979. до 1990. године радио је као диригент различитих београдских хорава (1979-1980: *Бранко Цветковић*, Београд; 1980-1983. и 1989-1990: *Иво Лола Рибар*, Београд; 1984-1989: *Жикица Јовановић-Шпанац*, Београд). Године 1990. основао је Академски камерни хор *Лицеум* у Крагујевцу, који од тада континуирано води, као уметнички руководилац и диригент. Са наведеним хоровима гостовао је у великом броју европских земаља, учествовао на свим значајним фестивалима и такмичењима у земљи и

на немалом броју фестивала и такмичења у иностранству (у Шпанији, Енглеској, Француској, Немачкој, Швајцарској, Пољској, Румунији, Мађарској, Словачкој, Бугарској, Чешкој, Русији, Турској, Аустрији и у републикама некадашње Југославије).

Иако нерадо и ретко учествује на такмичењима хорава, добитник је осам награда на различитим домаћим такмичењима и шест награда на међународним конкурсима у иностранству:

1. 1980 – прво место на такмичењу београдских хорава *Југославијо, јачај све моћнија* (са хором *Иво Лола Рибар*)
2. 1981 – награда за најбоље извођење дела савремене музике на Југословенским хорским свечаностима у Нишу (са хором *Иво Лола Рибар*)
3. 1987 – прво место на такмичењу београдских хорава *Југославијо, јачај све моћнија* (*Жикица Јовановић-Шпанац*)
4. 1988 – награда за извођење дела старих мајстора (Монтеверди) на Југословенским хорским свечаностима у Нишу (*Жикица Јовановић-Шпанац*)
5. 1994 – награда за извођење дела савремене музике на 15. Југословенским хорским свечаностима у Нишу (*Лицеум*)
6. 1996 – награда за најбоље извођење дела савремене музике на 16. Југословенским хорским свечаностима у Нишу (*Лицеум*)
7. 1999 – две треће награде (у категоријама световне и духовне музике) на XI међународном такмичењу *Трнавски хорски дани* у Трнави, Словачка (*Лицеум*)
8. 2000 – награда за најбоље извођење дела савремене музике на 18. Југословенским хорским свечаностима у Нишу (*Лицеум*)
9. 2005 – лауреат такмичења у категорији академских хорава на 24. међународном фестивалу *Дани црквене музике* у Хајнувки, Пољска (*Лицеум*)
10. 2007 – златна медаља (друго место) у категорији камерних хорава и сребрна медаља у категорији мешовитих (великих) хорава на 12. међународном такмичењу академских хорава у Банској Бистрици (Словачка) (*Лицеум*)
11. 2007 - победник традиционалног међународног натпевавања хорава на 42. *Мокрањчевим данима* у Неготину (*Лицеум*)

12. 2009 - награда за најбоље извођење дела савременог аутора на 9. Међународном хорском фестивалу *Златна лира* у Приједору, Босна и Херцеговина /Република Српска/ (*Лицеум*)

У оквиру уметничке активности Милоја Николића посебно се истиче двадесет два концептуално осмишљена и успешно изведена (са хором *Лицеум* из Крагујевца) целовечерњих програма, од којих су неки имали и одлике мултимедијалних:

1. *Православна духовна музика – српска и руска* (премијерно изведен у Свечаној сали Прве крагујевачке гимназије 11. фебруара 1992. године)
2. *Страдање, смрт и ускрснуће Господа и Спаситеља нашега, Исуса Христа, у делим хорских композитора од 15. до 20. века* (премијерно изведен у Аули Општинског суда у Крагујевцу, 9. априла 1994. године)
3. *Вокално-инструментална дела Јохана Себастијана Баха (Мотет - кантата - миса)* (премијерно изведен у Свечаној сали Прве крагујевачке гимназије 19. маја 1995. године)
4. *Златно доба руковети у југословенској хорској музици – 1890-1960* (премијерно изведен у сали Дому културе у Неготину, на 31. *Мокрањчевим данима*, 13. септембра 1996. године)
5. *Литургија пређеосвећених дарова* (прва комплетна таква литургија за мешовити хор у Српској православној цркви, компилацијска, за значајним учешћем делова које је компоновао диригент, Милоје Николић; премијерно изведена у оквиру Литургије у цркви Св Арханђела Гаврила у Аранђеловцу, 26. марта 1997. године)
6. *Лепота цвећем краси се (Мадригали 19. и 20. века)* (премијерно изведен у Кнежевој дворани у Аранђеловцу, на Смотри југословенске уметности *Мермер и звуци*, 14. августа 2001. године)
7. *Композиције за хор и клавир* (премијерно изведен у Свечаној сали Прве крагујевачке гимназије, у оквиру Петог фестивала камерних хорова, 15. августа 2004. године)
8. *Црначке духовне песме*, као самосталан концертни програм и као органски део представе *Седам* (по Есхиловој трагедији *Седморица против Тебе* - драматизација: Филип Вујошевић, режија: Урош Јовановић), у сарадњи са Театром *Јоаким Вујић* из Крагујевца

(премијера сценске варијанте одржана је 26. децембра 2005. године, у сали Театра *Јоаким Вујић* у Крагујевцу).

9. *Mozartiana (Моцарт на Ђурђевдан)* (премијерно изведен у Свечаној сали Прве крагујевачке гимназије, 6. маја 2006. године, у оквиру прославе Дана града Крагујевца).

10. *Хорска музика Стевана Стојановића Мокрањца (1856-1914)* (премијерно изведен у Галерији српске академије наука и уметности у Београду, 2. октобра 2006. године, као концерт којим је отворена сезона 2006/2007. у овој галерији)

11. *Посвета родоначелницима српске музике – Јосифу Шлезингеру /1794-1870/, Корнелију Станковићу /1831-1865/ и Стевану Стојановићу Мокрањцу /1856-1914/* - мултимедијална представа (премијерно изведен у Свечаној сали Прве крагујевачке гимназије, 26. децембра 2006. године, као завршни концерт којим је Крагујевац обележио 175. годишњице оснивања *Књажеско-српске банде* Јосифа Шлезингера и рођења Корнелија Станковића и 150. годишњицу рођења Стевана Стојановића Мокрањца)

12. *Љубавни валцери Јоханеса Брамса (Љубавни валцери /Liebesliederwalzer/, ор. 52 и Нови љубавни валцери /Neue Liebesliederwalzer/, ор. 65)* - мултимедијална представа (премијерно изведен у Свечаној сали Прве крагујевачке гимназије, у оквиру Концертне сезоне Града, 29. јануара 2008. године)

13. *Мадригали и поезија српских аутора – музичко-поетска руковет* (премијерно изведен у Свечаној сали Прве крагујевачке гимназије, у оквиру Седмог фестивала камерних хорова, 17. августа 2008. године)

14. *Музика за хор и оргуље Мориса Дирифлеа (Maurice Duruflé, 1902-1986)* (премијерно изведен у Свечаној сали Прве крагујевачке гимназије, у оквиру Концертне сезоне Града Крагујевца, 1. априла 2009. године)

15. *Песме завичајне Димитрија О. Големовића* (сценски покрет: Марија Јаковљевић, светло и компјутерски ефекти: Љуба Бркић, редитељ: Бојан Милосављевић) (премијерно изведен у холу Друге крагујевачке гимназије, у оквиру Осмог фестивала камерних хорова, 16. августа 2009. године)

16. *Запјевајмо весело, и заиграјмо – хорски театар, инсценација фолклорно инспирисаних хорова српских композитора* (сценски покрет: Сања Тодоровић)

(премијерно изведен у Градском тетару у Пуебли, Мексико, у оквиру 11. Међународног светског хорског фестивала, 8. септембра 2010. године)

17. *Нова српска православна духовна хорска музика* (премијерно изведен у Саборној цркви у Крагујевцу, 4. маја 2012. године)

18. *Струне, мило се гласите* - хорска музика словеначких композитора који су стварали и стварају у Србији (премијерно изведен у Свечаној сали Прве крагујевачке гимназије, 29. новембра 2012. године)

19. *Љубавне песме Мокрањчевих „Руковети“* - колаж (инсценација: Милић Јовановић) (премијерно изведен у холу Друге крагујевачке гимназије, у оквиру Десетог међународног фестивала камерних хорова и вокалних ансамбала, 18. августа 2013. године)

20. *Четврта свеска Антологије српске хорске музике* – световна музика између два светска рата (претпремијерно, парцијално изведен у Свечаној сали Прве крагујевачке гимназије 29. јуна 2014. године)

21. *1915. Опело. Солунске песме.* – колажна метафорична пасија, посвећена обележавању стогодишњице албанске голготе српске војске и народа у Првом светском рату и настанка *Опела* Стевана Христића и (инсценација: Милић Јовановић) (премијерно изведена у Музеју „Стара ливница“ у Крагујевцу, у оквиру Једанаестог међународног фестивала камерних хорова и вокалних ансамбала, 16. августа 2015. године).

22. *Георг Фридрих Хендл/Томас Морел: Теодора или Величање чисте љубави и живе вере.* Херојска поема – инсценирани концерт (премијерно изведен у Свечаној сали Прве крагујевачке гимназије, 20. јуна 2016. године; инсценација: Бојан Милосављевић)

Допринос теорији хорског извођаштва репрезентује само један објављени рад, *Улога и коришћење репертоара у постављању и развоју идентитета и квалитета хора* – рад презентован на Међународној трибини ТЕХО у Тетову (Македонија) и објављен у Зборнику докумената са те трибине, 1998. године

Милоје Николић је оснивач, аутор основне концепције и уметнички директор Међународног фестивала камерних хорова и вокалних ансамбала у Крагујевцу, који је од 1995. године до сада имао једанаест врло успешних сесија.

Био је иницијатор и први селектор и организатор Новогодишњег концерта крагујевачких музичких уметника, 1992. године, који је сада већ традиционалан и представља један од врхунаца музичког живота у Крагујевцу.

Аутор је Елабората о оснивању, а био је и први председник Управног одбора Музичког центра Крагујевац, професионалне институције у области уметничке музике, која окупља (полу)професионалне ансамбле (за сада хор и оркестар) и организује централну концертну сезону града Крагујевца.

Био је један је од иницијатора и члан је званичног Иницијативног одбора за оснивање оперске сцене при Књажевско-српском театру у Крагујевцу.

На ширем плану, у више наврата био је члан домаћих и међународних жирија на такмичењима хорова (Крагујевац, Ниш, Неготин) и ученика и студената дириговања (Сверуско такмичење у Краснојарску, 2009. године).

Један је од иницијатора оснивања и оснивача међународне асоцијације *Балкански хорски форум*, члан је њеног управног одбора, а оснивач је и председник њене српске секције (*Балкански хорски форум – Србија*).

Редовни је (инострани) члан Бугарске академије наука и уметности (БАНИ), као диригент.

Изјава о ауторству

Потписани **Милоје Николић**

број индекса **F-5/05**

Изјављујем,

да је докторска дисертација под насловом

**Примена гешталт аналитичког метода у проучавању форме Мокрањчевих
руковети**

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена докторска теза у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 28. 6. 2016.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију под називом:

**Примена гештALT аналитичког метода у проучавању форме Мокрањчевих
руковети**

која је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију предао сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 28. 6. 2016.

Потпис докторанда



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације

Име и презиме аутора: **Милоје Николић**

Број индекса: **F-5/05**

Докторски студијски програм: **Теорија уметности и медија**

Наслов докторске дисертације: **Примена гешталт аналитичког метода у проучавању форме Мокрањчевих руковети**

Ментор: Др Соња Маринковић

Потписани **Милоје Николић**

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 28. 6. 2016.

