

**ВЕЋУ ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИХ СТУДИЈА
УНИВЕРЗИТЕТА УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
СЕНАТУ УНИВЕРЗИТЕТА УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ**

ИЗВЕШТАЈ КОМИСИЈЕ ЗА ОЦЕНУ И ОДБРАНУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Мр Милоја Николића

Примена геиталт аналитичког метода у проучавању форме Мокрањчевих руковети

Одлуком Већа Интердисциплинарних студија Универзитета уметности у Београду од 23. јуна 2016. године именована је Комисија за оцену и одбрану докторске дисертације мр Милоја Николића у саставу: др Соња Маринковић, редовни професор ФМУ, ментор, др Бланка Богуновић, редовни професор ФМУ, др Аница Сабо, редовни професор ФМУ, др Тијана Поповић Млађеновић, ванредни професор ФМУ, др Богдан Ђаковић, редовни професор Академије уметности Универзитета у Новом Саду. На састанку одржаном 18.7.2016. године чланови комисије су се сагласили да дисертација мр Милоја Николића испуњава све услове за јавну одбрану и сачинили Извештај који садржи: уводно образложење, биографске податке о кандидату, анализу дисертације, критички увид и оцену резултата докторске дисертације, те закључак комисије.

БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ

Милоје Николић је рођен 6. јуна 1948. године у Крагујевцу, где је завршио основну и нижу музичку школу, као и два разреда гимназије. Од 1965. живи у Београду, где је завршио гимназију (у тадашњој Трећој гимназији, сада Гимназији *Свети Сава*), 1967. године, и Средњу музичку школу *Јосип Славенски*, теоретски одсек, 1969. године. Дипломирао 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 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 *Јосип Славенски* у Београду. Од 1977. године стално је запослен на Катедри за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду, у звањима од асистента-приправника (1977) до редовног професора (2001). У сарадничким звањима водио је вежбе и, повремено, самосталну наставу (под менторством) из разних теоријских предмета, а као наставник предаје аналитички предмет Вокална литература (чију је трансформацију из ранијег уже и мање аналитички постављеног предмета Хорска литература сам осмислио и спровео).

У периоду 1979–1983. био је продекан Факултета музичке уметности у Београду. У школској 1991/92. години радио, по позиву, на Факултету уметности у Приштини. Од 1998. године држи 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 вршилац дужности декана овог тада тек основаног факултета). Од 2000. године радио је и на Музичкој академији у Источном Сарајеву, а у периоду 2002–2006. и на Музичкој академији у Цетињу.

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 проседа. Аутор је већег броја радова из области анализе вокалне музике и то углавном обимних:

1. *Пасије Јохана Себастијана Баха* – магистарски рад, у пет томова (преко 2.500 страна), рукопис
2. *Природа и усмерење фолклорних музичких импулса у а cappella 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);*
4. „Кола“ Јосифа Маринковића – пут ка форми руковети, у Драгослав Девић и др. (ред. одбор), Зборник радова са симпозијума *Мокрањчеви дани*, Неготин, 1997, 121–128.
5. Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети, у Драгослав Девић и др. (ред. одбор), Зборник радова са симпозијума *Мокрањчеви дани*, Неготин, 1997, 21–38.
6. Алеаторички елементи у фолклорно инспирисаним хоровима српских аутора, у Зборник радова са IV симпозијума *Фолклор – Музика – Дело*, Београд, Факултет музичке уметности у Београду, 1995.
7. „Сапостојање” и „Изузетност” у фолклорно инспирисаним хоровима Јосипа Славенског, у Мишко Шуваковић (уред.), *Изузетност и сапостојање*, Београд, ФМУ, 1997, 175–186.
8. Мадригали у српској хорској музици, у Драгослав Девић и др. (ред. одбор), Зборник радова са симпозијума *Мокрањчеви дани*, Неготин, 1997, 219–235; преведен на бугарски језик и објављен у часопису Савеза бугарских диригената.

9. 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
10. Ко удара тако позно или о феномену нове српске православне духовне музике деведесетих година двадесетог века, *Нови Звук 15*, Београд, 2000, 75–93.
11. Духовни концерт, *Нови Звук 16*, Београд 2000, 54–65.
12. Речитатив, интродукција и три фрагмента фантазије на маргинама истраживања проблема музичке синтаксе у увертири за оперу „Тристан и Изолда“ Рихарда Вагнера, у Соња Маринковић (уред.), *Вагнеров спис „Опера и драма“ данас*, Нови Сад, Матица српска, 2006, 59–69.
13. *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.
14. Коришћење визуелних схема у анализама форми музичких дела, у Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров (уред.), *Традиција као инспирација* (тематски зборник), Бања Лука: Академија умјетности, Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 2015, 707–719.
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. *Гешталтни 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 гешталт метода у анализама текстова вокалних композиција – начелна разматрања, у Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров (уред.), *Традиција као инспирација* (тематски зборник), Бања Лука: Академија умјетности, Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 2016, 450–460.

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:

1. *Ка динамичкој форми Мокрањчевих руковети – гешталтни приступ* (2006) и
2. *Динамичка форма песама Мокрањчевих руковети* (2007).

Сепарат из првог од њих, под називом *Неки изазови и проблеми анализе форме Мокрањчевих руковети и гешталтни одговор на њих*, презентован је на научној трибини у оквиру фестивала *Мокрањчеви дани* у Неготину и објављен у часопису *Мокрањац*, 2008. 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*.

. Паралелно са научно-теоријским радом развија богату уметничку делатност. Од 1979. до 1990. године радио је као диригент различитих београдских хорова (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 хорова, добитник је осам награда на различитим домаћим такмичењима и шест награда на међународним конкурсима у иностранству:

1. 1980 – прво место на такмичењу београдских хорова *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 хорова *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 хорова на 24. међународном фестивалу *Дани црквене музике* у Хајнувци, Пољска (*Лицеум*)
10. 2007 – златна медаља (друго место) у категорији камерних хорова и сребрна медаља у категорији мешовитих (великих) хорова на 12. међународном такмичењу академских хорова у Банској Бистрици (Словачка) (*Лицеум*)
11. 2007 - победник традиционалног међународног натпевавања хорова 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 концептуално осмишљених и успешно изведених (са хором *Лицеум* из Крагујевца) целовечерњих програма, од којих су неки имали и одлике мултимедијалних.

Допринос теорији хорског извођаштва репрезентује 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.

АНАЛИЗА ДИСЕРТАЦИЈЕ

Дисертација *Примена гештALT аналитичког метода у проучавању форме Мокрањчевих руковети* написана је на 359 страница (А4 формата, са маргинама од 2,5 cm, проредом 1,5, стандардним фонтом Times NewRoman величине 12 тачака). Текст рада садржи Апстракт/Abstract (укупно три стране) и седам поглавља: I. Увод (23 стране), II. Гешталтна теорија (29 страна), III. Проширени гешталтни (гешталтно-когнитивни) аналитички модел (20 страна), IV. Вокална музика и њена аналитика у светлу гешталтне теорије (74 стране), V. Примена гешталтног аналитичког метода у анализама Мокрањчевих руковети (162 стране), VI. Закључак (12 страна) и VII. Библиографија (16 страна. На крају рада дати су обавезни прилози: биографија

кандидата (9 страна) и његове изјаве о ауторству, коришћењу и истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације (по једна страна).

Рад има 323 напомене, 5 табела, 4 схеме и 64 графика.

Библиографија (ограничена само на директно цитиране и апострофиране текстове) садржи 140 јединица на српском/српско-хрватском, словеначком, руском и енглеском језику, укључујући и 10 јединица самог аутора.

Дисертација је базично постављена као теоријско-примењено истраживање могућности и вредности примене гешталтног аналитичког метода у разрешавању још нерешених питања и проблема форме руковети Стевана Стојановића Мокрањца.

Поглавље I. *Увод* има осам потпоглавља. Прво од њих, I.1. О аналитичком (истраживачком) узорку, даје дефиницију руковети као цикличних колажних вокалних музичких композиција за *a cappella* хор, састављених од већег броја уметничких обрада народних или по фолклорном обрасцу компонованих песама, са подразумеваним континуитетом повезивања песама-ставова. Овакво одређење искључило је из аналитичког видокруга рада Мокрањчеву *Четврту руковет*, али је омогућило увршћење *Приморских напјева* – и то не само обе Мокрањчеве верзије (за мешовити и за женски хор), већ и „оригинала“ Славољуба Лжичара, на основу кога су рађене Мокрањчеве креативне реплике.

Потпоглавље I.2. *Резултати досадашњих истраживања* даје сажети преглед досадашњих истраживања Мокрањчевих руковети, указујући на неповољну околност да су се њима бавили готово искључиво музичари, иако су она у основи ипак бимедијална поетско-музичка дела, релативно равноправних интермедијалних односа.

Анализирајући досадашња истраживања музичке компоненте Мокрањчевих руковети, аутор констатује да су она дала значајне доприносе на различитим плановима, али да су остала без одговора на суштинска питања форме руковети, тиме и без тумачења њиховог основног и релативно трајног чисто музичког смисла и значења. Посебно је апострофиран значај чланка Властимира Перичића *Белешке о формалној структури руковети* из 1969. године, али је показано да и овај текст, упркос значајним дOMETИМА не досеже до наведених битних аналитичких циљева. Дискутован је значај још три капитална рада – Б. Поповића, М. Антоновића и ауторског тима Т. Поповић Млађеновић, Б. Богуновић и И. Перковић.

Потпоглавља I.3. до I.8. посвећена су опредељењу циљева рада, полазних хипотеза и истраживачких питања, дискусији полазне литературе, представљању методолошке основе рада, метода истраживања и очекиваних резултата.

Поглавље II, *Гешталтна теорија*, у прва своја три потпоглавља – *Утемељења* (II.1), *Основне поставке и дефиниције* (II.2) и *Еколошко-еволуциони смисао успостављања гешталтне организације нашег опажања и мишљења* (II.3) – позиционира класичну гешталтну теорију у простору наука и теорија које се баве људским опажањем и мишљењем. Класична гешталтна теорија се карактерише као „најзначајнија феноменолошки заснована психолошка и, шире, психофизиолошка општа теорија организације и функционисања опажања и њиме управљаних виших

форми менталних активности“, која на методолошком плану комбинује дескриптивни феноменолошки (психолошки) метод са експериментима и истраживачким праксама „експерименталне феноменологије“, а чији су резултати првенствено квалитативни, односно релациони. Као најважнији елементи феноменолошког наслеђа наводе се *феноменализам, интенционалност, холизам, интроспекција* и *интерсубјективност*, а њихово даље и дубље утемељење проналази се у еколошко-еволуционистичким притисцима борбе за опстанак јединки и врсте – штавише, указује се на то да су феноменологија и теорија еволуције својеврсни базични научни и филозофски *циркулус*.

Указује се, такође, на то да су новији резултати гешталтне теорије произашли у највећој мери из њене сарадње са когнитивним и информатичким наукама, али да је они још увек нису превели у целини у домен тзв. објективних наука. Као најдаљи искорак у том правцу препозната је теоријско-методолошка синтеза коју је поставио Рудолф Арнхајм, која је „оријентисана формално на подручје уметности, али применљива и на укупност нашег опажања и мишљења“.

Као темељна премиса гешталтне теорије узима се гешталтна интерпретација и допуна феноменолошког холизма, која наглашава да је целина „нешто друго, више од збира својих делова“, јер је „сумирање процедура која не даје смисао, док је однос целина део смислен“. Тај посебан квалитет, који „постоји упоредо или изнад независних конституената са којима је повезан“ означен је као *гешталт-квалитет* (*гешталтни квалитет*), а целине које га поседују су *гешталти*. Указује се на претпоставку да *гешталт* као образац носи у себи имплицитно идеју предвидљивости целине на основу појаве њених одређених делова, чиме је еволуција обезбедила релативно брз и економичан модел комуникације човека са његовим животним окружењем.

Потпоглавље II.4, *Конституисање гешталтâ*, дефинише сличности и разлике у конструисању *просторних* и *временских гешталтâ*, као и *појавне особине* (*конфигурална својства*) које су неопходне за настанак неког *гешталта*, и карактеристике *простих* и *сложених гешталтâ*. У том контексту се наглашава да се модерне верзије гешталтне теорије разликују од класичне по томе што не апсолутизују примат целине над деловима, већ првенствено указују на чињеницу да „завршни опажајни конструкт, *гешталт*, настаје у интеракцији виших и нижих менталних региона, у којој сам почетни смер кретања није пресудан“.

Опсежно потпоглавље II.5, *Гешталтни модел опажања и мишљења – основни принципи*, даје попис и хијерархијску структуру тзв. *гешталтних принципа* (закона), који чине пропозиционалну основу гешталтне теорије. На сам врх тог система постављени су међусобно повезани принципи *једноставности* и *усмеравајуће тенденције*, којима се, уз одређене ограде, придружује и принцип *центрираности*. Унутар система базично дефинисаног наведеним *принципима*, делују *принципи* (закони) *опажајне организације*, груписани у два основна релативно велика скупа *принципа*: *груписања* и *раздвајања фигуре и основе*. Прва група одређује „квалитативне елементе перцепције“, док друга даје „интерпретацију тих елемената у погледу њихових облика и релативног места у распореду површина у тродимензионалном

свету“. За сваку поменућу групу (скуп) дат је попис најважнијих принципа, уз констатацију да је њихов број различит у различитим варијантама тумачења гешталтне теорије, те да се неки од њих „доказано исказују као чврста правила, док су други, бар за сада, спознати више као истакнуте тенденције“. У оквирима поменутог пописа раздвојени су тзв. класични принципи од оних које су установила новија гешталтна или гешталтном теоријом инспирисана истраживања. За већину наведених принципа дате су не само дефиниције, већ и тумачења њихових значења и домета и процене компатибилности са другим гешталтним принципима.

Поглавље III, *Проширени гешталтни (гешталтно-когнитивни) аналитички модел*, даје приказ оних гешталтно заснованих и шире когнитивних теорија које омогућавају превазилажење уочених теоријских и оперативних недовршености и непрецизности класичне гешталтне теорије и методологије, са посебним акцентом на аргументацији у вези са употребљивошћу изабраних теоријско-методолошких додатака у анализама композиција вокалне музике.

Тако се *Теорија микрогенезе*, описана у потпоглављу III.1, посматра се као специфично алтернативно читање и тумачење класичне гешталтне теорије, које је засновано на ставу да оформљење *гешталтних квалитета* не одвија одједном, већ у „динамичном континуитету фаза, у којима се *гешталтни квалитети*, односно гешталтне структуре и припадајуће форме постепено оформљују и унапређују“. У овако препознатом процесу, последично, оформљују се и привремени, непотпуни, *отворени (недовршени) гешталти*, а базична структура целог процеса мора и сама да буде већ некакав гешталт. Њен стабилан идентитет се заснива на почетној директној категоризацији (која, под одлучујућом улогом гешталтног холизма, у њој препознаје квалитете *кохезивности* и *стабилности*), којој крајња опажајна идентификација целине опсервираног објекта додаје и резултате локалне *дискриминације (разграничења)* у још незапоседнутом категоријалном простору. Из наведеног се закључује да *опажајни примитиви* морају имати одређену димензију, а сам процес *микрогенезе* се мора одвијати у реалном времену. *Микрогенеза* се одвија у више фаза, чији број и квалитет зависе од сложености перципираног објекта (процеса), а на основу дејства *двојне динамике микрогенетичког развоја, динамике откривања (диференцијације)* и *динамике разврставања (распоређивања)*, која има и антиципативни карактер. Затим је указано на специфичности дејства процеса *микрогенезе* при опажању темпоралних објеката (када се овај процес претвара дефакто у *макрогенезу*), с обзиром на то да се завршна етапа овог процеса мора реализовати у меморији субјекта који опажа.

Допринос *теорије микрогенезе* гешталтној теорији и методологији у контексту истраживања предузетих у дисертацији препознаје се у „чвршћем утемељењу и бољем разумевању целокупног процеса опажања“ и у давању квалитативних и функционалних основа за повезивање гешталтне теорије са когнитивним и информатичким теоријама и истраживањима по неразрешеним питањима и проблемима, посебно онима везанима за дефинисање и препознавање *гешталтних примитива* и *базичних гешталта*.

С обзиром на то да поменути базични проблем гешталтне теорије и методологије није до краја решен ни уз укључивање *теорије микрогенезе* у класични

гешталтни концепт, аутор дисертације предлаже додавање теоријско-методолошке когнитивистичке закрпе – њој је посвећено потпоглавље III.2. *Когнитивистичка закрпа – теорија нивоа обраде*. При том је међу бројним когнитивистичким теоријама обраде информација у људском менталном систему изабрана она за коју је процењено да је у потпуности компатибилна са гешталтном теоријом: *теорија нивоа обраде*. Њеном детаљном приказу посвећен је највећи део текста овог потпоглавља, уз посебно истицање оних њених поставки које је директно везују за гешталтну теорију.

У том контексту су као гешталтни, односно гешталтно релевантни препознати процеси *квантификације тонова* и њихово *опажајно продужавање у чулној ехоичкој меморији*, јер се они могу тумачити као мерљиви израз *гешталтних квалитета* целина које се образују од тих тонова. Когнитивистичка (прет)поставка о постојању *филтера* са функцијом *препознавања облика* на преласку звучног материјала из *чулне у радну меморију* протумачена је из гешталтног угла као место процене, још увек несвесне (аутоматске), о постојању довољног броја и распореда *гешталтних примитива* у сировом звучном материјалу да би се у *радној меморији*, на свесном нивоу, препознали *базични гешталти* као прве *смисаоне јединице (чанкови)* когнитивне обраде информација. Ово је постављено као кључна тачка додира између наведене две теорије. Штавише, овде се закључује да гешталтна теорија даје суштински повратни допринос когнитивистичкој, јер дефинише основни критеријум за *препознавање облика*: когнитивистичке *смисаоне јединице (чанкови)* морају бити *гешталти*. Притом когнитивистичко (Милерово) правило које ограничава број елемената у *смисаоним јединицама* даје сада важан повратни допринос гешталтној теорији, одређујући њену максималну дужину.

Процес *рекодовања (чанковања)*, којим се *смисаоне јединице* нижег нивоа преводе у оне вишег када се стекну потребни услови *препознавања облика* на том вишем нивоу (а којим се превазилазе ограничења капацитета *радне меморије* у когнитивној обради информација које долазе из опсервације процеса) препознаје се у овом раду као еквивалент етапног одвијања *гешталтне макрогенезе* при перцепцији темпоралних (овде првенствено звучних) процеса, односно догађаја. Тако се и на овом нивоу, који сеже до завршног, *гешталтна теорија* и когнитивна *теорија нивоа обраде* међусобно подржавају и допуњују.

Потпоглавље III.3, *Гешталтно опажајно поље*, приказује карактеристике процеса којим се пропозиционално постављена гешталтна теорија преводи у аналогни визуелни (визуелно-спацијални) представни модел. Класичан такав гешталтни модел био је конструисан је као *опажајно поље* у коме се опажајне силе налазе у (хомео)статичној равнотежи, док је новији, заснован на каснијим експерименталним истраживањима, конципирао то *опажајно поље* као систем који је и у непобуђеном стању у некој врсти динамичке равнотеже. Последично: „наши статични перцепти формирају се на основу динамичких сагледавања опсервираних физичких објеката, активном преобликујућом делатношћу *опажајног система (прелазом од тока (мѐка) ка (структурно-формалној) чврстине [flux-to-solid transition])*, у смеру смањења броја димензија у тим перцептима“. Због тога, опажајно поље мора да је *асиметрично (анизотропно)*, тј. да се посматра као *тополошки простор* неједнаких квалитета,

односно потенцијала његових елемената. У тексту се посебно истиче и описује модел *опажајног поља* који је дефинисао Рудолф Арнхајм.

Поглавље IV. *Вокална музика и њена аналитика у светлу гешталтне теорије* конципирано је као место провере последица примене претходно конституисаног хибридног гешталтно-когнитивног модела на општији аналитички узорак – вокалну музику. Излазећи у сусрет основном принципу гешталтног продуктивног мишљења да је први и основни циљ сваке анализе да у објектима/процесима које разлаже пронађе *праве*, опажајно (гешталтно) релевантне делове, аутор се у овом поглављу бави истраживањем карактеристика и начина издвајања таквих делова у контексту дефиниција и услова из постављеног теоријско-методолошког оквира.

Тако се као главни критеријум за вертикално гешталтно-когнитивно раслојавање вокалних музичких композиција као бимедијалних дела утврђује врста кода у коме се одговарајући звучни (тонски) слојеви примарно когнитивно обрађују. Показује се, на основу тога, да се при реалном опажању звучних реализација вокалних музичких дела граница између два основна синхрона вертикална звучна медијума, говора и музике, поставља релативно дубоко унутар текста, јер се музикална (звучна) компонента говора прикључује музици у остваривању исте врсте дејстава – музичких, која се у гешталтном опажајном пољу могу сабирати. У проучавањима вокалних музичких дела из стандардних нотних записа, у којима се текст чува првенствено у својој „обезвученој“ рационално-пропозиционалној димензији, граница се начелно помера на спој ова два медијума, с тим да тада музика постаје допунска (алтернативна), претежно афективно-емотивна херменеутика текста. У овим анализама (посебно у потпоглављу IV.2.4) утврђује се, такође, да ни пропозиционална компонента говора (текста вокалних музичких композиција) није потпуно изгубљена за гешталтни аналитички приступ, јер се „*рекодовањем* вербалног комуникационог исказа у визуелни представни исказ у уму остварује прелазак са дискретног пропозиционалног кода језика, односно говора на континуирани, *аналогни*“, те „да гешталтна теорија и њена методологија имају право, па и обавезу деловања у садржају пропозиционалног дела говора“.

На основу оваквих раслојавања вокалних музичких дела, поставља се основни алгоритам њихове анализе: гешталтно анализирати сваку компоненту вокалног музичког дела добијену његовим вертикалним раслојавањем и потом, у аналогном методском моделу, синтетизовати завршни резултат, пролажењем пута једнаког или бар паралелног са оним у *гешталтној макрогенези*.

Сложнијем проблему темпоралног (хоризонталног) раслојавања вокалних музичких дела посвећено је обимно потпоглавље IV.3. У њему су у центар пажње стављене могућности прецизирања критеријума за ово разлагање коришћењем паралелизама између когнитивних и гешталтних аспеката хоризонталне поделе вокалних музичких дела – најпре парцијално, по вертикалним слојевима (компонентама), потом и збирно.

Посматрањем процеса опажања звучних феномена у сва три основна когнитивна домена и упоређивањем добијених резултата са гешталтним поставкама

(тамо где су оне дефинисане) долази се до низа закључака, који постају основа аналитичких захвата.

Покушај провере психофизиолошке реалности, односно утемељења постављеног теоријско-аналитичког модела (са својствима хипотетичког конструкта), представљен у потпоглављу IV.3.3.3, извршен је његовим поређењем са најновијим доступним моделом из домена теорије емоција, *Моделом соматовисцералне аференције емоција*, из 2014. године. Ово поређење је не само показало психофизичку утемељеност овде разматраног основног хибридног гешталтно-когнитивног модела устројства нашег опажања и мишљења, већ је довело и до релативно значајног пробоја на плану истраживања прастаре дилеме – постоји ли и шта је то *музичка емоција*. Тако је, на основу наведеног поређења, констатовано да је *музичка емоција* специфична *недовршена емоција*, која има комплетирану само базичну, *ераузалну* компоненту, а 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. Остављено је отвореним питање да ли је *музичка емоција* „права“, она која настаје као „реакција на догађаје од биолошке важности“, или је тек *артифицијелна стилизација* делова других емоција, односно њихова *евокација*.

Посебно место у овом поглављу заузимају закључци у вези са могућностима гешталтног приступа анализи пропозиционалне компоненте текста (дати у потпоглављу IV.3.3.5.). У том контексту од примарне важности су констатације гешталтиста да и пропозиционално (вербално) кодовани садржаји текстова вокалних музичких композиција улазе једним делом у *гешталтно опажајно поље*, као визуелно-спацијалне *представе* својих садржаја, и у њему изазивају *опажајне тензије*. Специфичност ових тензија је што оне бивају изазване са извесним закашњењем у односу на оне опажајне, јер догађаји који их изазивају морају да буду претходно препознати на когнитивном „врху“ као афективно-емотивно важни за самог слушаоца – директно или преко *емпатије* као својеврсног посредника. Такође, промене овако настале динамичности нужно су знатно спорије од оних изазване појавама подложним директној гешталтној анализи. Ипак, као важан закључак истиче се да су овако настале *опажајне тензије* начелно упоредиве и подложне сабирању са онима насталим под дејством аналогне компоненте вокалног музичког тока.

Потпоглавље IV.4. *Интеграција компонента вокалне музике и њихових посебних форми у завршном обликовању вокалних музичких дела* анализира проблеме уцеловљења резултата парцијалних анализа по свим претходно истраживаним димензијама вокалних музичких токова, односно композиција. У том контексту констатује се најпре да музика и звучна компонента текста вокалних музичких композиција захтевају даље вертикално разлагање на компоненте које јесу тонски квалитети или произлазе из њих, како би могле да буду уређене – у већини случајева само *ординално*, ређе и *интервалски*, негде чак и само *номинално*. На таквим уређењима (која су релативно детаљно описана за сваки уочени тонски квалитет) могу се, бар начелно, вршити интеграције, односно израчунавање *опажајних тежина*

опажајних објеката, али, утврђује се, у општем случају ни гешталтна ни когнитивна теорија не дају основ за даља прецизна поређења и израчунавања.

Поглавље V. *Примена гешталтног аналитичког метода у анализама Мокрањчевих руковети* представља логичан наставак претходног, с тим да су сада претходно утврђени теоријско-аналитички резултати и алгоритми примењени директно на основни аналитички узорак дисертације – руковети Стевана Стојановића Мокрањца.

Потпоглавље V.1. бави се специфичним проблемима анализе текстова руковети и потом даје одговарајуће аналитичке приказе за сваку руку, с тим да су детаљно елаборирани и аналитички поступци и резултати само у појединим рукама, онима чији су текстови препознати као парадигме одређених поступака, односно форми.

Међу поменутиим специфичним (а у датом контексту општијим) теоријско-методолошким поставкама и закључцима истичу се најпре они који предлажу увођење *природности садржаја и његовог развоја* као реперног психолошког квалитета, чијим нарушавањем се успостављају одговарајуће афективно-емотивне тензије, које онда постају и гешталтно релевантне и истраживе. Текстови чији се садржаји могу процењивати у односу на наведени критеријум подељени су углавном у две групе: на оне чији садржај има елементе драмских сукоба и код којих се тензија мери степеном развоја тих сукоба, и на оне у којима доминира приповедање чији садржај се може вредновати мерилама стандарда свакодневног живота а психолошке тензије настају на основу нарушавања тих мерила и њихове иманентне логике.

Друга истакнута специфичност, која произлази из колажног карактера текстова Мокрањчевих руковети, налаже двоетапни аналитички процес, у коме би најпре били истражени динамички потенцијали преузетих песама, односно њихових делова, а потом њихово уједињавање у целовити текст руковети.

У операционализацији овако дефинисаних аналитичких начела предлаже се увођење појма *смицаоне валенце* гешталтно релевантних синтактичко-семантичких текстуалних целина, „као скупа праваца њиховог даљег природног, логичног кретања, односно развоја, који, последично, не би изазвао значајније тензионе ефекте“, који би уједно био и мера гешталтне заокружености (затворености) одговарајуће целине текста.

У приказима текстова појединачних руковети указано је на могућност њиховог груписања по основу степена заступљености значењски нецеловитих (незаокружених) и значењски целовитих (заокружених) текстова у њиховој колажној структури и форми – први су аналитички интересантнији, јер је и њихова форма начелно неизвеснија, док други обично прате ток постављен у првој песми. Саме анализе захтевале су многобројна прилагођавања основног модела специфичностима конкретног избора и распореда песама, посебно у ситуацијама постојања већих прекида континуитета унутар руковети.

Као крајњи резултат, у складу са основном поставком гешталтне теорије, за текст сваке руковети дата је схема њене завршне форме, конституисана на основу феноменолошки процењених релативних односа интензитета поузрокованих психолошких тензија. Као графички модел (примењен касније и на форме музичких токова) изабрана је статистичка апроксимативна функција Polynomial 2, која садржи само један врхунац и даје као графике кружне одсечке или дужи (праве).

Анализа звучне (музикалне) компоненте текста, дата у потпоглављу V.2. веома је блиска одговарајућим стандарним анализама стихованих форми, јер су те анализе у највећој мери од раније усвојиле гешталтне аналитичке стандарде. Оно где је гешталтни аналитички метод у овом случају дао нешто већи допринос јесте анализа карактеристика звучне компоненте текстова вишегласних обрада песама у руковетима, при чему се, укупно узев, констатује да је улога ове компоненте у руковетима „изразито јако у постављању граница међу стиховима и строфама, релативно јако у креирању *динамичких форми* руковети на базичним нивоима, док се на вишим нивоима утапа практично у целини у дејство музичке компоненте“.

Анализа музичке компоненте Мокрањчевих руковети (потпоглавље V.3.) почиње својеврсним репетиторијумом принципа гешталтне анализе, уз наглашавање оних фактора који могу да играју значајнију улогу у анализи музичке компоненте у руковетима као специфичним цикличним и истовремено колажним формама. Ради превазилажења уочених проблема, предложено је и потом операционализовано „прикопчавање“ гешталтне макрогенетичке структуре руковети на другим методима већ достигнуте и мање-више признате резултате. Као оптималан ниво таквог спајања изабран је ниво строфа песама, с тим да се, прихватањем одређених теоријско-аналитичких компоромиса, сразмерно добри додатни и контролни прикључци могу остварити и на нивоу стихова песама и, у овој прилици важније, на нивоу песама руковети.

Истраживање динамичких форми песама руковети, које је готово без изузетка било могуће захваљујући посебностима Мокрањчеве технике и стила обраде на овом нивоу – концентрисању динамичких промена на једну динамичку врсту или на неколико њих али уз трендовску сагласност – обављено је у истраживачком извештају. Узимајући у обзир просторно-информативна ограничења дисертације, аутор је овде концентрисао своја истраживања на последњи корак у *гешталтној макрогенези* – од песама ка целини руковети – и на конституисање завршне *динамичке форме* руковети, као гешталтно-феноменолошког аксиома њиховог смисла.

За разлику од претходног нивоа, овај завршни није давао никакве посебне аналитичке погодности, па је његово истраживање нужно било сконцентрисано на трагање за најбољим апроксимацијама односа међу динамичким врстама у истраживаном звучном простору. У том контексту понуђена су и демонстрирана два модела апроксимације при израчунавању *опажајних тежина* опсервираних објеката: један од њих је користио најпростији могући *рачун нагомилавања* динамички релативно истакнутијих елемената на истраживаном *макрогенетичком* нивоу, док је други покушао да из искуства извуче неке колико-толико избалансиране и квантификоване односе међу динамичким врстама. За сваку руковет дат је графички приказ обе варијанте апроксимације. Показало се да су у већини случајева на основу обе различите апроксимације добијени веома слични графици – у случајевима већег разилажења истражени су вероватни узроци и предложена даља усавршавања модела апроксимације или је бар указано на већу сагласност одређене варијанте са интуицијом аутора или, ређе, са феноменолошким истраживањима, спроведенима у ауторовој педагошкој пракси.

У оквиру наведених истраживања посебна пажња је посвећена симетријама, које се на различитим нивоима, целовито или парцијално појављују у рукаветима и представљају важан елемент њиховог гешталтно релевантног уређења. Занимљиво је да су груписања рукавети по основу њихових гешталтних динамичких форми показала значајна поклапања са предлогом груписања који је изнео још 1969. Властимир Перичић, иако истраживања нису потврдила све Перичићеве изречене или имплицитне ставове у вези са формама рукавети.

У закључку музичких анализа рукавети истраживане су три компоненте њихових завршних гешталтних *динамичких форми*: *геометријски облик* – као графички израз тока кретања опажајних тензија на највишем, завршном нивоу *макрогенезе*, *визуелна закривљеност* – као мера амплитуде динамичности, и *визуелна опажајна нагнутост* – као показатељ глобалне тенденције (правца) кретања динамичких промена. Показало се да су Мокрањчеве рукавети већински наклонене идеализованој конкавној лучној форми, јакој закривљености њеног графика и узлазном глобалном усмерењу.

Анализа односа форми музике и текстова Мокрањчевих рукавети демонстрирана је првенствено посредством упоредне табеле графика њихових *динамичких форми*. Чак и уз занемаривање системских проблема у овом поређењу, који потичу из чињенице да многе *динамичке форме* текстова рукавети представљају тек теоријске конструкте, јер у стварности не постоји повезаност свих песама – евидентно је да ове две основне форме не показују озбиљнију системску повезаност у целини скупа рукавети. На основу пажљивије анализе, пак, уочено је да само *Прва рукавет* показује знатно и недвосмислено разликање трендова динамичких форми текста и музике, док се код осталих рукавети може пре говорити о тек релативној „немарности“ композитора на овом плану, с обзиром на то да он свој акценат баца тада обично на музичко појачавање динамичности текстова само појединих песама. Ипак, општи утисак, добијен описаним анализама, јесте да је Мокрањац више пажње обраћао (неосвешћеној) *динамичкој форми* музичке компоненте својих рукавети, него оној текстуалној – опет са наглашеним изузетком *Прве рукавети*.

Завршно поглавље рада, VI. *Закључак*, указује на понешто неочекивани пут остваривања ове дисертације, у коме је била нужна инверзија првобитног плана - Мокрањчеве рукавети, које је требало тестирати, добиле улогу узорка на коме се тестира предложени хибридни аналитички метод, уз неопходно последично укључивање класичних аналитичких метода као репера за проверу у доменима у којима су њихови резултати остали неупитни. На крају скраћеног понављања и резимирања пређеног теоријско-аналитичког пута, дат је својеврсни „закључак закључка“, у коме се наглашава да понуђени и примењени хибридни гешталтно-когнитивни аналитички модел није употребљив првенствено за производњу готових резултата, већ за „осветљавање 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“, чиме се отварају путеви његовог креативног (пре)осмишљавања, „у коме аналитичар партиципира као својеврсни коаутор“.

КРИТИЧКИ УВИД И ОЦЕНА РЕЗУЛТАТА

Општи поглед на дисертацију: Тема докторске дисертације мр Милоја Николића припада области музичке анализе вокалне музике, полази од савремених постигнућа, досадашњих домета и отворених проблема анализе Мокрањчевих руковети. Истраживање је реализовано као интердисциплинарно и даје оригиналан допринос савременим музиколошко-теоријским истраживањима.

Основни циљеви рада били су: (1) терминолошко прецизирање и тумачење појма руковет, (2) критичка анализа постојећих метода анализе вокалне музике и истраживања узајамног дејства текста и музике, посебно на нивоу њихових драматургија, (3) успостављање новог методолошког модела који треба да одговори изазову комплексних захтева анализе вокалних композиција, (4) аналитичко сагледавање структурно-формалног плана композиција, посебно форми појединачних песама руковети (одређење форме мелострофа) и музичко-текстуалне синтаксе, мотива, односно фразе. У основи ови циљеви се могу сабрати у један: трагање за до сада недосегнутим темељним инхерентним значењима Мокрањчевих руковети као бимедијалних, текстуално-музичких композиција, применом гешталтног аналитичког метода.

У својим **полазним хипотезама** аутор констатује нужност померања тежишта истраживања смисла вокалних музичких дела са самих дела на испитивање њихових 'чињења' „у човековом унутрашњем доживљајном свету, од чулно-опажајног предворја до крунске сале свести“. Као база таквих истраживања изабрана је гешталтна теорија и њена методологија, која ће, у ситуацијама када њени одговори не могу да буду потпуни, тражи помоћ од општијег когнитивистичког приступа, као начелно (и теоријски нужно) потпуно компатибилног.

Методолошку основу рада одликује изразита теоријско-методолошка комплексност. Истакнуто је феноменолошко утемељење класичне гешталтне теорије (првенствено у Хусерловој дескриптивној филозофско-психолошкој феноменологији), из кога произлази важна улога интроспекције у гешталтној методологији, као и прихватање кружних описних дефиниција као „подлоге за пробој непосредних интуитивних увида у анализирани феномен“. Констатују се такође јаке везе гешталтне теорије са теоријом еволуције, као и природне и јаке везе гешталтне теорије са теоријама и моделима когнитивне обраде информација.

Као методолошка основа рада узимају се и каснији „теоријски изданци и деривативне теорије“ гешталтног проседеа, независно од тога да ли они на везу са гешталтизмом указују експлицитно. С друге стране, констатује се да се резултати постојећих стандардних модела истраживања у области анализе текста и музике узимају као релевантни свуда где не противрече онима који би били добијени применом гешталтног аналитичког метода. Најзад, део резултата и хипотеза на које се аутор позива добијен је феноменолошком аутоинтроспекцијом, односно произлази из личног искуства музичког педагога и диригента. Указано је на два основна вида „искушавања“ гешталтног аналитичког метода – као комбинованог аналитичко-

синтетичког и дедуктивног метода, са аксиоматским утемељењем у гешталтној теорији и њеним поставкама, и као специфичног (гешталтног) начина решавања проблема, кроз процедуре тзв. *продуктивног мишљења*. Указује се такође на проблеме функционисања гешталтног метода у оба начина примене као и на палијативне мере њиховог превазилажења.

Тако су констатовани незатвореност (непотпуност) и постојање делимичних противречности унутар аксиоматског система дефинисаног на основу гешталтних принципа (као пропозиционалне базе целе гешталтне теорије). Предлаже се превазилажење непотпуности система применом гешталтно утемељених интерполација или екстраполација, по основу гешталтних принципа *заокружења* или *доброг наставка* или, у већим и сложенијим прекидима, применом дескриптивног феноменолошког метода, укључујући ту и аутоинтроспекцију. Указано је да овај други метод може бити база и за разрешавање проблема противречности у гешталтном аксиоматском систему.

Примена гешталтног метода као система продуктивног мишљења суочава се начелно са проблемом непостојања дефиниција и одсуства критеријума и алгоритама за издвајање базичних целина (*базичних гешталта*, односно, још на нижем нивоу, *гешталтних примитива*). Као начин превазилажења овог проблема на овом месту у дисертацији најављује се нужност коришћења достигнућа когнитивних теорија обраде информација, које су у овом домену разрађеније.

Полазна литература је у раду интерпретирана креативно и критички, она је представљала добру основу истраживања и пружила могућност да се на оригиналан начин споје научни резултати различитих области.

Резултати истраживања могу се оценити као вишеструки. У раду је указано на ограничења гешталтне теорије и методологије. Констатовано је да су оне, као издanci феноменологије, нужно окренуте првенствено квалитативним испитивањима и да се у општем случају могу 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. Закључено је да потенцијал гешталтне теорије и гешталтног аналитичког метода лежи у повезивању са другим, првенствено експерименталним когнитивним, односно неуропсихолошким и физиолошким истраживањима. У актуелној ситуацији, предложено је да се користе као теорија и метод које преко одређених апроксимација дају релативно задовољавајуће одговоре на питања на која друге теорије и методологије немају такве одговоре. Указано је и на посебности опажања својстава гешталтне основе, као и на двозначности (амбиваленције) у раздвајању гешталтне фигуре од основе у неким случајевима, односно ситуацијама. Најзад, истакнут је проблем конституисања *гешталтних примитива* и *базичних гешталта*, за које класична гешталтна теорија не даје јасне критеријуме и моделе препознавања и издвајања.

ЗАВРШНА ОЦЕНА

Докторска дисертација *Примена гешталт аналитичког метода у проучавању форме Мокрањчевих руковети* кандидата мр Милоја Николића представља

аналитички интердисциплинарни научни рад који у потпуности задовољава критеријуме и стандарде докторских студија на Универзитету уметности у подручју интердисциплинарних наука о уметностима и медијима.

Комисија докторску дисертацију мр Милоја Николића оцењује као научно заснован, оригиналан и обухватан аналитички рад посвећен примени гешталтног метода на анализу Мокрањчевих руковети, темељних дела српске музичке културе. Истичући да је овим радом дат значајан допринос методолошком и сазнајном обогаћењу досадашњих резултата истраживања овог важног сегмента наше музичке баштине, чланови Комисије са задовољством предлажу Већу Интердисциплинарних студија и Сенату Универзитета уметности да прихвати Извештај, те да покрену процедуру за јавну одбрану докторске дисертације мр Милоја Николића.

Комисија:

.....
Др Соња Маринковић,
редовни професор ФМУ, ментор,

.....
Др Бланка Богуновић,
редовни професор ФМУ,

.....
Др Аница Сабо,
редовни професор ФМУ,

.....
Др Тијана Поповић Млађеновић,
ванредни професор ФМУ,

.....
Др Богдан Ђаковић, редовни професор
Академије уметности Универзитета у Новом Саду.