

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ



Тијана Б. Илишевић

**ПОСТОНАЛНА МУЗИКА У СВЕТЛУ КОГНИТИВНЕ
ТРАНСМЕДИЈАЛНЕ НАРАТОЛОГИЈЕ**

Докторска дисертација

Ментор:

др Милена Медић, доцент, Универзитет уметности у Београду,
Факултет музичке уметности у Београду

Београд, 2022.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC



Tijana B. Ilišević

**POSTTONAL MUSIC IN THE LIGHT OF COGNITIVE
TRANSMEDIAL NARRATOLOGY**

Doctoral Dissertation

Menthor:

PhD Milena Medić, Assistant professor, University of Arts in Belgrade,

Faculty of Music

Belgrade, 2022.

Посттонална музика у светлу когнитивне трансмедијалне наратологије

Апстракт

Рад полази од претпоставке да је наратив трансмедијални феномен и ментални образац који је независан од специфичног медија, те се као такав може реализовати у више од једног медија као канала комуникације који стоји на релацији аутор – дело – прималац. Такође се и феномен наративности, као особине коју одређени текст поседује (укључујући и музичко дело као текст), и која га чини (мање или више) наративним, у раду посматра као трансмедијалан. То значи да се, коначно, и сâмом чину читања једног музичког дела (као значења кодираног у знаковима) приступа на трансмедијалан и когнитиван начин.

Ова студија у фокус поставља дела посттоналне музике звучних маса из опуса Едгара Вареза, Витолда Лутославског и Кшиштофа Пендерецког. Она најпре приступа истраживању начина реализације динамичне природе ове музике, односно њене усмерености, процесивности и телеологичности, дистанцирајући се на тај начин од става који постоји у одређеној струји научне мисли, а који јој оспорава ове квалитете. Значајно ће, у том смислу, бити испитивање врста, услова и начина реализације циљева у посттоналној музици, а који њен ток чине сврховитим. Како су у фокусу рада специфично композиције које као своје основне градивне блокове користе звучне масе, тако ће истраживање најпре ићи у правцу проницања у начине на које звучне масе као јединствене звучне области дефинисане спрегом различитих музичких параметара, учествују, граде и на различите начине обликују музички ток усмерен ка различитим циљевима. Рад ће тако одговорити на питања у којој мери је посттонална музика звучних маса способна да у уму слушаоца или аналитичара активира универзалне обрасце наратива и наративности, и на које начине она ово постиже. Тако ће рад наративизацију одабраних композиција представити као стратегију њиховог слушања, те коначно и као стратегију њихове аналитичке интерпретације. Иако у мањој или већој мери присутна у домаћој и иностраној научној мисли, истраживања посттоналне музике звучних маса до сада нису на систематичан начин објаснила *како* ова музика постиже своје значење, и *шта* она значи. Зато ће овај рад понудити когнитивну трансмедијалну наратологију као теорију и као метод, како би се нагласила реконцептуализација наратива и наративности као трансмедијалних

феномена. У том светлу, рад ће открити и потенцијал специфичне поетике заплета и могућности њене методолошке примене у чину слушања и аналитичкој интерпретацији посттоналне музике звучних маса.

Кључне речи: посттонална музика, звучне масе, когнитивна трансмедијална наратологија, медиј, време, наротивизација, структурни и семантички типови заплета, Едгар Варез, Витолд Лутославски, Кшиштоф Пендерецки

Науке о музичкој уметности

Ужа научна област за музичку теорију

Posttonal music in the light of cognitive transmedial narratology

Abstract

This study starts from the assumption that narrative is a transmedial phenomenon and a cognitive template that is independent of a specific medium and can in that capacity be realized in more than one medium, as a communication channel along the author – piece – recipient relation. The phenomenon of narrativity, as a feature possessed by a certain text (including a musical work as a text) which makes it (more or less) narrative, is also seen as a transmedial phenomenon in this study. Consequently, the very act of reading a piece of music (as a meaning encoded in signs) is approached in a transmedial and cognitive way.

The study focuses on the works of post-tonal sound mass music, encompassing the works of Edgard Varèse, Witold Lutosławski and Krzysztof Penderecki. It principally explores the ways in which the dynamic nature of this kind of music is realized, namely its directedness, processivity and teleology, thereby distancing itself from the attitude that prevails in one stream of scientific thought that denies it these qualities. In this sense, it is significant to examine the types, conditions and ways of the goal realization in post-tonal music, which account for its purposefulness. Since the study focuses specifically on those compositions that use sound masses as the basic building blocks, the research will primarily head towards gaining insight into the ways in which sound masses, as unique sound areas defined by the combination of different musical parameters, participate, build and in different ways shape the musical flow aimed at attaining different goals. The study therefore answers the question to what extent post-tonal sound mass music is capable of activating the universal patterns of narrative and narrativity in the mind of the listener or the analyst, and in what ways it accomplishes this. Thus, the study presents the narrativization of the selected compositions as a strategy for their listening, and, finally, as a strategy for their analytical interpretation. Although present to a greater or lesser extent in domestic and foreign scientific thought, the research of the post-tonal sound mass music has not yet systematically explained *how* this music achieves its meaning, and *what* it exactly means. Therefore, this study offers cognitive transmedial narratology both as a theory and as a method, in order to emphasize the reconceptualization of narrative and narrativity as transmedial phenomena. In this light, the study also reveals the potential of the specific poetics of the plot and the possibilities of its

methodological application in the act of listening and the analytical interpretation of the post-tonal sound mass music.

Key words: post-tonal music, sound masses, cognitive transmedial narratology, medium, time, narrativization, structural and semantic plot types, Edgar Varèse, Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki

Scientific field of music science

Scientific subfield of Music Theory

Садржај

УВОДНА РАЗМАТРАЊА	1
I ДЕО: ТРАНСМЕДИЈАЛНО НАРАТОЛОШКО ПОЉЕ	12
1. КОНЦЕПТ МЕДИЈА И ЊЕГОВА ФЛЕКСИБИЛНОСТ У ТРАНСМЕДИЈАЛНОЈ НАРАТОЛОГИЈИ.....	12
2. КОНЦЕПТ ТРАНСМЕДИЈАЛНОСТИ: ТРАНСМЕДИЈАЛНИ ФЕНОМЕНИ КАО НЕЗАВИСНИ ОД СПЕЦИФИЧНОГ МЕДИЈА.....	18
Наратив као трансмедиајлни феномен.....	23
Наративност као капацитет бивања наративом	27
Когнитивна и текстуална основа наратива: наратив као ментална репрезентација и медијација, и наратив као текст	30
Наративизација као читалачка стратегија (перцепција и когниција) и аналитичка интерпретација (херменеутика).....	35
3. НАРАТИВНИ ПОТЕНЦИЈАЛ МУЗИКЕ: ПРИСТУПИ МУЗИЧКОЈ НАРАТИВНОСТИ	37
II ДЕО: СВЕТ ПРИЧЕ	42
1. ТЕМЕЉНИ ПОЈМОВИ: НАРАТИВ, ПРИЧА, ФАБУЛА, СИЖЕ, РАДЊА	42
2. КОНЦЕПТ СВЕТА ПРИЧЕ.....	52
Време-простор.....	55
Лик.....	59
Догађај.....	67
3. ПОЕТИКА ЗАПЛЕТА.....	69
Структурна типологија заплета	69
Семантичка типологија заплета.....	73

4. МЕТОДОЛОШКЕ ПРИМЕНЕ У МУЗИЧКОЈ АНАЛИЗИ.....	76
III ДЕО: СВЕТ ЗВУЧНИХ МАСА.....	80
1. КОНЦЕПТ МУЗИЧКОГ ВРЕМЕНА	80
Типови музичког времена и формалне организације у посттоналној наспрам тоналној музици	80
Ментална синтеза времена у музици на страни слушаоца.....	93
2. КОНЦЕПТ ЗВУЧНИХ МАСА И СОНОРИЗМА, ТИПОЛОГИЈА ЗВУЧНИХ МАСА.....	99
3. КОНЦЕПТ ЦИЉА.....	123
Врсте, услови и начини испуњења циљева у посттоналној музици	123
Остварење циљева помоћу комплетирања хроматског агрегата.....	128
Други музички ентитети који дефинишу циљеве	130
4. ПОТЕНЦИЈАЛ ПОЕТИКЕ ЗАПЛЕТА: МОГУЋНОСТИ МЕТОДОЛОШКЕ ПРИМЕНЕ У ЧИНУ СЛУШАЊА И АНАЛИТИЧКОЈ ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ МУЗИКЕ ЗВУЧНИХ МАСА	134
IV ДЕО: СОНОРИСТИЧКЕ ПОЕТИКЕ ЗАПЛЕТА ЗВУЧНИХ МАСА.....	141
1. ЕДГАР ВАРЕЗ	141
Хиперпризма	154
Октандр	168
Интеграли	180
2. ВИТОЛД ЛУТОСЛАВСКИ	195
Друга симфонија	203
Књига за оркестар	225
Дупли концерт.....	246
3. КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦКИ	268

Димензије времена и тишине.....	272
О природи звука бр. 1	284
О природи звука бр. 2	300
ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА.....	311
БИБЛИОГРАФИЈА.....	315

УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Заинтересованост за проналажење значења у музици која структурише свој временски ток звучним масама као блоковима звука који се не могу разложити на појединачне градивне елементе, била је иницијална, полазна тачка ове студије у намери да се проникне у њену сврховитост. Заузимајући дистанциран став од позиције која музику звучних маса посматра као статичну, нетелеолошку и музику која у први план истиче просторну димензију, рад је замишљен са идејом да се проникне у временску природу ове музике, и да се са те позиције, позиције линеарности и сврховитости ове музике, дође до разумевања њеног значења. Откривајући временску природу посттоналних дела која као основне градивне јединице користе звучне масе, рад у том смислу у примарни фокус поставља истраживање наративног потенцијала ове музике. Иницијална идеја за овакво истраживање настала је кроз анализу музике Витолда Лутославског (Witold Lutosławski), који је о својим делима говорио као о наративима, развијајући их кроз концепт акције (аксја) као специфично музичког заплета.

Термин „пост-тонално“ се у не тако великом броју доступних радова и студија, користи да означи широку палету стваралачких пракси композитора. Тако, овим термином се у различитој литератури означавају дела Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg), Антона Веберна (Anton Webern), Албана Берга (Alban Berg), Клода Дебисија (Claude Debussy), Игора Стравинског (Igor Fyodorovich Stravinsky), Беле Бартока (Béla Bartók), Александра Скрјабина (Aleksandr Skrjabin), Витолда Лутославског, Ђерђа Лигетија (György Ligeti), Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen), Пјера Булеза (Pierre Boulez), Стефана Волпа (Stefan Wolpe), Хелмута Лахенмана (Helmut Lachenmann), Милтона Бебита (Milton Babbitt), Елиота Картера (Elliott Carter), Џона Кејџа (John Cage), Едгара Вареза (Edgard Varèse) и Џорџа Крамба (George Crumb).¹ Роберт П. Морган (Robert P. Morgan) истиче

¹ Joseph N. Straus, The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music, *Journal of Music Theory*, Vol. 31, No. 1 (1987), 1–21; James M. Baker, Voice Leading in Post-Tonal Music: Suggestions for Extending Schenker's Theory, *Music Analysis*, Vol. 9, No. 2 (1990), 177–200; Christopher F. Hasty, Segmentation and Process in Post-Tonal Music, *Music Theory Spectrum*, Vol. 3, No. 1 (1981), 54–73; Christopher F. Hasty, Rhythm in Post-Tonal Music: Preliminary Questions of Duration and Motion, *Journal of Music Theory*, Vol. 25, No. 2 (1981), 183–216; Christopher F. Hasty, Phrase Formation in Post-Tonal Music, *Journal of Music Theory*, Vol. 28, No. 2 (1984), 167–190; Miguel A. Roig-Francolí, A Theory of Pitch-Class-Set Extension in Atonal Music, *College Music Symposium*, Vol. 41 (2001), 57–90;

термин „пост-тонално“ као адекватнији од термина „атонално“ за описивање музичке револуције на почетку прве декаде двадесетог века, а која се десила као логичан наставак постепене ерозије опште праксе тоналитета (the common-practice tonality).² Највећи ауторитет за ово питање, Џозеф Страус (Joseph N. Straus), термином „пост-тоналност“ обухвата три широке категорије: слободну атоналну музику, дванаесттонску музику и центричну музику, обухватајући својом студијом најпре „'класични' предратни репертоар“ кога чине дела Шенберга, Стравинског, Бартока, Берга и Веберна, а затим и дела Булеза и Милтона Бебита. На сличан начин, термин користи и Мигел А. Роиг-Франколи (Miguel A. Roig-Francolí), обухватајући њиме дела двадесетог века, од „атоналних“ композиција Шенберга, Берга и Веберна, до серијалних и не-серијалних дела композитора попут Бебита, Лигетија и Крамба.³

Свеобухватност термина огледа се и у његовој даљој подели на „дијатонску пост-тоналност“, коју помиње и Страус реферишући на музику Стравинског, а којом Ерик Брејли (Eric Braley) упућује на музику Карла Нилсена (Carl Nielsen),⁴ и на „тријадичну пост-тоналност“ Ричарда Кона (Richard Cohn) којом се описује пракса позног деветнаестог века, у којој су композитори користили трозвуке, али истовремено уништавајући функционалне тоналне односе међу њима.⁵ Слично, Метју Санта (Matthew Santa) сматра музику Семјуела Барбера (Samuel Barber), Арона Копланда (Aaron Copland), Сергеја Прокофјева (Сергѐй Сергѐевич Прокóфьев), Стравинског и Бартока „пост-тоналном дијатонском музиком“, јер у њој доминирају ноте дијатонске скале, али јој недостаје неколико основних услова да би се могла сматрати тоналном у традиционалном смислу.⁶ Поред хармонске организације, засноване на трозвучима и четворозвучима, затим хијерархијске организације функционалних хармонија, као и контрапунктске субструктуре, засноване на законима

Jeffrey Scott Yunek, (Post-)Tonal Key Relationships in Scriabin's Late Music, *Music Analysis*, Vol. 36, No. 3 (2017), 384–418.

² Robert P. Morgan, Rethinking Musical Culture: Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age, у: Katherine Bergeron, Philip V. Bohlman (eds.), *Disciplining Music: Musicology and Its Canons* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 46.

³ Miguel A. Roig-Francolí, нав. дело, 57.

⁴ Eric Braley, Diatonic Post-Tonality in the Music of Nielsen: A Transformational Approach, доступно на: https://www.academia.edu/9584229/Diatonic_Post-Tonality_in_the_Music_of_Nielsen_A_Transformational_Approach?auto=download.

⁵ Richard Cohn, Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective, *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No. 2 (1998), 167–180.

⁶ Matthew Santa, Analysing Post-Tonal Diatonic Music: A Modulo 7 Perspective, *Music Analysis*, Vol. 19, No. 2 (2000), 167.

контрапункта, Санта као неопходан услов укључује и центричност, односно усмереност ка једној тонској висини перципираној као тоника. За аутора је, дакле, „пост-тонална“ она музика која не испуњава ове основне услове „тоналне“ музике. Страус, на кога се Санта евидентно ослања када користи синтагму „дијатонска пост-тоналност“, тврди да су дијатонске колекције у пост-тоналној музици самосталне колекције, које се користе без ослањања на законитости функционалне хармоније и традиционалног вођења гласова, али, за разлику од Санте, истиче да је и пост-тонална музика на одређени начин центрична.

Оно што се, такође, у разматрањима пост-тоналне музике уочава као карактеристично, јесте изостанак прецизне дефиниције термина који се користи да обухвати неретко веома различита дела. Ово резултира замагљењем граница термина „пост-тоналност“ и, последично, његовом често врло слободном, па и недоследном употребом. Едвард Р. Пирсал (Edward R. Pearsall) тако, чак, не прави разлику између термина „пост-тонално“ и „атонално“, већ наизменично користи оба термина да означи дела Шенберга, Берга и Веберна.⁷

Ближе одреднице у вези са „пост-тоналношћу“ понудили су Пол Нојерт (Paul Nauer) и Ендрју Мид (Andrew Mead). Први аутор говори да се „пост-тоналне хармонске прогресије могу замислити у смислу сукцесија скупова тонских висина.“⁸ Ендрју Мид, са друге стране, на пост-тоналну музику указује као на „музику агрегата“ или „на агрегатима засновану музику“ када каже: „Користим термин 'музика агрегата' да реферишем на ону класу музике која користи поделе агрегата да образује основу своје организације. Ово може укључити дванаесттонску музику, али није ограничена на њу, нити то нужно важи за сву музику која се назива дванаесттонском.“⁹ Свој рад, међутим, фокусира само на дела Шенберга и Веберна. Нешто ширу дефиницију понудио је Оли Ваисала (Olli Väisälä), који под „пост-тоналном“ музиком подразумева „музику двадесетог века која није заснована на нормама конвенционалног тријадичног тоналитета, чак и ако показује неку другу врсту тоналне центричности“,¹⁰ називајући сет-теорију стандардним приступом анализи пост-тоналне

⁷ Edward R. Pearsall, Harmonic Progressions and Prolongation in Post-Tonal Music, *Music Analysis*, Vol. 10, No. 3 (1991), 345–355.

⁸ Paul Nauer, The Progression Vector: Modelling Aspects of Post-Tonal Harmony, *Journal of Music Theory*, Vol. 47, No. 1 (2003), 103.

⁹ Andrew Mead, Looking Back: Lessons Learned About Tonal Music from a Post-Tonal Perspective, *Perspectives of New Music*, Vol. 47, No. 2 (2009), 5 и 33.

¹⁰ Olli Väisälä, Prolongation of Harmonies Related to the Harmonic Series in Early Post-Tonal Music, *Journal of Music Theory*, Vol. 46, No. 1/2 (2002), 272.

музике.¹¹ У раду је усредсређен на дела Скрјабина, Берга, Дебисија и Веберна, називајући их делима „ране пост-тоналности.“ Ваисала, дакле, као и Страус, дозвољава могућност постојања центричности у „пост-тоналној музици“, за разлику од Метјуа Санте, коме је, како смо истакли, један од кључних аргумената за дефинисање одређене музике као „пост-тоналне“ управо непостојање центричности.

У свом пројекту о репертоару пост-тоналне музике, Кристијан Уц (Christian Utz) и Дитер Клаинрат (Dieter Kleinrath) испитујући између осталог и музику Вареза и Лигетија истичу да дела која припадају овом репертоару „интенционално подривају тоналну структуру фразе и хармонски центризам, али (...) да задржавају или чак стичу морфолошки профил кроз своја спацијално-темпорална истраживања музичке структуре.“¹² Аутори, дакле, стављају у први план значај просторно-временских односа кроз које дела пост-тоналног репертоара остварују своју структуру, форму и значење. На сличан начин, Страус такође даје значај времену и простору у пост-тоналној музици када помиње фундаменталну кохерентност која постоји поред варирања музичке површине. Он, наиме, наглашава да се „скупови класа тонских висина“, као „неуређене колекције класа тонских висина“, понашају у пост-тоналној музици као основни градивни блокови, односно мотиви („основне структуралне јединице“), чијим варирањем и трансформисањем кроз време композитор ствара „разнолике музичке површине“, чинећи одсек или читаво дело кохерентном целином: „У великом делу пост-тоналне музике, ова кохерентност осигурана је употребом скупова класа тонских висина.“¹³ Управо ће ово бити основа и мог тумачења и коришћења термина „пост-тонално“, а тако да се њиме означе она дела двадесетог века која користе звучне масе као основне градивне јединице, те дела чији се различити нивои структуре реализују развијањем скупова класа тонских висина и различитим циљно усмереним процесима који се воде кроз звучне масе, при чему не искључујем могућност постојања центричности, која се може остварити на различите начине, а у зависности од самог дела. Додатно, термином ћу обухватити ону музику која се првенствено служи кластерским структурама, које посредују између тона, звука и шума. Штавише, не искључујем ни

¹¹ Исто, 207.

¹² Christian Utz, Dieter Kleinrath, *A Context-Sensitive Theory of Post-tonal Sound Organization* (2015), 4. Доступно на: https://www.academia.edu/10530658/CTPSO_A_Context_Sensitive_Theory_of_Post_tonal_Sound_Organisation_final_report.

¹³ Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory, Second edition* (Upper Saddle River: Prentice-Hall, Inc., 2000), 30.

могућност да се управо овакве структуре или одређени скупови класа тонских висина могу успоставити као тачке ка којима музички ток тежи као гравитационим ослоњцима. Неопходно је поменути да аутори махом користе варијанту речи са везивном цртицом – „пост-тоналност“, мада има и оних аутора који у различитим радовима користе и варијанту „пост-тонално“ и „посттонално“ да означе исти корпус дела.¹⁴ Иако делује да ниједан од поменутих аутора у први план не истиче историјску перспективу, већ начине изградње дела, те да се, сâмим тим, уобичајено коришћење термина са спојном цртицом више тиче говорног подручја у којем стварају аутори, него њихове намере да ову музику дефинишу као ону која ја настала *након* тоналног периода, у овом тренутку се чини неопходним истаћи да ће се у овом раду користити искључиво варијанта термина без спојне цртице – „посттонално“. Ово се најпре чини да би се избегла свака евентуална асоцијација са историјском, дијахроном перспективом развоја музике, и како термин не би у раду био повезан са свом оном музиком која је, хронолошки, настала после периода тоналности (јер не сматрам сваку музику написану након тоналног периода посттоналном). Друго, на тај начин се ограђујем и од „пост-тоналности“ стваралаштва појединих композитора које су поменути аутори сврстали под широко схваћен термин „пост-тонално“, а који се у домаћој научној мисли сматрају представницима импресионизма, модернизма или композиторима атоналне музике (додатно ово сматрам да је неопходно да се истакне јер, као што је раније речено, поједини аутори наизменично користе термине „атонално“ и „пост-тонално“ као синониме).

Иако у својој књизи Џозеф Страус не разматра стваралаштво композитора чија су дела у фокусу овог рада, књига свакако представља једну од неопходних полазних тачака за даља испитивања оних дела која се могу сматрати посттоналним. Страусова запажања и дефиниције у вези са посттоналном музиком, биће, стога, основа мог тумачења одабраних дела као „посттоналних“ и помоћи ће разумевању значења термина који користим у раду. Међу најзначајнијим истичем запажања аутора о начинима структуралне организације посттоналних дела и начинима препознавања композиционих стратегија, а која задиру у области које су од суштинске важности за моја даља истраживања. Питања која, дакле,

¹⁴ На пример, Пол Нојерт: Paul Nauert, The Progression Vector: Modelling Aspects of Post-Tonal Harmony, *Journal of Music Theory*, Vol. 47, No. 1 (2003), 103–123 и Paul Nauert, Timespan Hierarchies and Posttonal Pitch Structure: A Composer's Strategies, *Perspectives of New Music*, Vol. 43, No. 1 (2005), 34–53.

природно израњају из проучавања структуралне организације јесу она која се тичу времена у музици и усмерености музичког тока, као и са њима неодвојиво повезаних начина функционисања перцепције и когниције у условима посттоналности.

Значај времена у посттоналној музици већ је истакнут у вези са употребом скупова класа тонских висина и грађењем кохерентног музичког дела. „Као у тоналној музици, али чак интензивније“, каже Страус, „иницијална музичка идеја расте и развија се како се музика развија. Сâмо присуство многих чланова једног скупа класа гарантује одређену врсту соничног јединства. Али често ћемо бити заинтересованији за начине на које се музика креће од скупа до скупа у оквиру скупа класа него за сâмо чланство у скупу класа.“¹⁵ Питање доживљавања времена у музици не може се сагледати одвојено од начина функционисања људске перцепције. Управо на то указују и следеће Страусове речи:

У пост-тоналној музици (...) кохерентност је често створена односима међу скуповима у оквиру класе скупова. Могуће је чути путеве кроз музику док су један или више скупова транспоновани и преокренути на сврсисходне, усмерене начине. (...) наше слушање често мора да буде вишеструко, како се различите стазе укрштају, разилазе или теку паралелно једна са другом. Да употребим другачију метафору, пост-тонална музика је често попут богате и разнолике тканине, састављене од многих различитих нити. Док покушавамо да схватимо музику, наш задатак је да размрсимо нити како бисмо их испитали и онда да видимо како се оне комбинују да би створиле већу тканину.¹⁶

Када говори о „линеарној пројекцији скупова класа тонских висина“ и „асоцијативном моделу“, Страус управо сведочи о постојању линеарне усмерености музичког тока који се перципира кроз време. Каже да захваљујући асоцијативном моделу, а уз помоћ музичких средстава (регистра, тембра, динамике, артикулације), тонови који су раздвојени у времену, могу да буду перципирани као део једне исте целине или „кохерентне линеарне структуре“, која се може проширити чак и на читаво дело.¹⁷ Центричност као усмереност музичког тока ка једној тонској висини (или више њих) која се доживљава као својеврсна тоника, неретко се олако (и површно) ускраћује посттоналним делима. Са нестанком функционалних односа какве нуди тонална музика, није, међутим, нестала сâма идеја центричности у музици.

¹⁵ Joseph N. Straus, *Introduction*, 49.

¹⁶ Исто, 51.

¹⁷ Исто, 89–90.

Треба зато пронаћи и препознати центре условљене контекстом, што поново наглашава значај перцепције и когниције у анализи посттоналних дела. У том смислу, Страус каже:

Зато што дело није тонално, међутим, не значи да оно не може имати тонску висину или класу тонских висина као центар. Сва тонална музика је центрична, фокусирана на одређене класе тонских висина или трозвуке, али није сва центрична музика тонална. Чак и без ресурса тоналитета, музика може бити организована око референцијалних центара. Велики део посттоналне музике фокусира се на одређене тонске висине, класе тонских висина или скупове класа тонских висина као начин обликовања и организовања музике. У одсуству функционалне хармоније и традиционалног вођења гласова, композитори користе разнолика контекстуална средства појачања. У најгенералнијем смислу, ноте које се често понављају, које су дужег трајања, смештене у регистарске екстреме, свиране гласно и ритмички или метрички наглашене теже да имају приоритет над нотама које немају ове особине.¹⁸

У том светлу додаје:

Осећај центричности често израња из употребе стабилних, референцијалних колекција. Композитори често користе одређене велике скупове као изворе тонског материјала. Исцртавајући све или већину мањих скупова из једног великог референцијалног скупа, композитори могу објединити читаве одсеке музике, посебно уколико је референцијални скуп повезан са специфичним центром тонске висине или класе тонских висина. Мењањем великог референцијалног скупа и/или центра тонске висине или класе тонских висина, композитор може створити осећај покрета великих размера од једне хармонске области до друге.¹⁹

Центричност, као доказ постојања усмереног кретања кроз време, неодвојиво је, дакле, повезана и са питањем асоцијативности. Доживети дату класу тонских висина или скуп класа тонских висина као центар ка коме је претходни ток музике усмерен, значи бити у стању повући одређене везе између тонова (или група тонова) одвојених у времену.²⁰ Милош Заткалик, штавише, истиче да је концепт центричности старији и шири од тонике функционалне тоналности: „... појмови попут *tonus finalis*, тонални центар или фокална

¹⁸ Исто, 114.

¹⁹ Исто, 116.

²⁰ „Богатство асоцијација у овој музици један је од њених најатрактивнијих квалитета“, како каже Страус. Исто, 65.

интонација, *istoy* Бориса Асафјева, прожимају анализе музике различитих стилова и епоха.“²¹

Синтагма „посттонална музика“ означаваће у раду, стога, европску уметничку музику компоновану после периода такозване опште праксе тоналитета, односно музику чија структура није „стриктно атонална“ и везана за праксу друге бечке школе, већ укључује и „извесна проширења или прилагођавања конвенционалних тоналних процедура“, према објашњењу савременог музичког теоретичара, Џејмса М. Бејкера (James M. Baker).²² При томе, као посебно корисну за своја становишта, истичем широко постављену и свеобухватну дефиницију тоналитета као „формалног система у коме се тонски садржај доживљава као функционално повезан са одређеном класом тонских висина (pitch-class, прим. аут.) или комплексом класа тонских висина (pitch-class-complex, прим. аут.) разрешења“, а коју је понудио Валас Бери (Wallace Berry).²³ Термин „посттонално/а“ ће у раду означавати музику у којој не постоји предвидљива, а priori организација односа међу тонским висинама, али у којој се ипак препознају контекстом условљени организациони системи на којима почивају одабрана дела. У овим системима, препознаје се централност о којој говори Страус, у смислу да у сваком тренутку било која тонска висина (или више њих) или на други начин дефинисан однос између две или више тонских висина, може постати гравитациони центар. Препознаје се, речју, контекстуална интонативна тачка ослонца или циљ ка коме се тежи. Одабрана дела посттоналне музике биће сагледана кроз испитивање усмерености музичког тока ка класи тонских висина или скупу класа тонских висина који се доживљава као референцијални центар, затим кроз анализу врста циљева и начина њиховог испуњења, значај, активност и однос између различитих звучних маса као звучних области у којима се одвијају ова усмерења и омогућавају лакша активирања асоцијативних

²¹ Miloš Zatkalik, Teleological Strategies of Nontonal Music: the Case of Milan Mihajlović, *New Sound*, Vol. 45, No. 1 (2015), 123.

²² James M. Baker, Post-Tonal Voice-Leading, у: Jonathan Dunsby (ed.), *Models of Musical Analysis: Early Twentieth-Century Music* (Oxford: Blackwell Publishing, 1993), 20.

²³ Wallace Berry, *Structural Functions in Music* (New York: Dover Publications, 1976), 27. Аутор управо и истиче да је предност овакве дефиниције тоналитета њена применљивост не само на музику тоналног периода, већ равноправно и на модалну музику и савременију музику у којој је очигледна слободнија примена тоналних процедура. Предлаже виђење тоналног система као оног који има „општу применљивост“ (generic applicability) и помиње „тонални систем стила“ као онај који представља „нормалан опсег и редослед материјала тонских висина“ који се у датом стилу може очекивати. На тај начин, истиче аутор, „тонални систем било које класе дела може бити теоретски замишљен.“ Види: исто, 40.

модела, а која ће, даље, осветлити значај временске и просторне димензије у структурисању ове музике.

У страниј научној мисли је приступ посттоналним делима звучних маса ограничен или на чисто структурну анализу и анализу форме појединачних дела, или се, као у студијама Рандолфа Фоја (Randolph Foy) и Дануте Мирке (Danuta Mirka) о стваралаштву Кшиштофа Пендерецког (Krzysztof Penderecki) основно аналитичко тежиште ограничава на тембровска и питања изградње различитих текстура. Рад Николаса Рејланда (Nicholas Reyland) фокусиран је на наративност у музици Витолда Лутославског, а овом проблему аутор приступа ослањајући се искључиво на концепт „акције“ (аксја) о којем је говорио сâм композитор. Оно што је још очигледније, појединачни приступи посттоналним делима која користе звучне масе као основне градивне јединице, нису понудили општи методолошки оквир који би могао послужити као стратегија за анализу различитих дела различитих аутора, а још битније – или се нису или су се тек спорадично дотакли питања могућег значења у овој музици. Стога овај рад жели да осветли значај когнитивне трансмедијалне наратологије као теорије и као метода, која би, својим теоријско-концептуалним и методолошким основама нагласила трансмедијалну реконцептуализацију наратива и наративности као трансмедијалног феномена. На тај начин, приступ музици звучних маса би могао да се одмакне од „стерилности“ анализе која се бави питањима њене структуре и форме, и приближи разумевању и когницији начина на које ова музика саопштава одређено значење.

Основне претпоставке од којих рад полази обухватају разумевање наратива као комуникационог модела на релацији аутор – дело – прималац и као когнитивне схеме или оквира репрезентације, независног од медија представљања; разумевање да когнитивна схема наратива, наглашавајући темпоралне и каузалне промене, и објашњавајући их у смислу каузалитета и телеологије, обезбеђује наративност као дефинишући квалитет наратива; разумевање да је наративизација когнитивни капацитет (на страни слушаоца) декодирања наративности; разумевање да се испуњеност потенцијала наративности одређује на основу три типа наратема: представљивости, догађајности и смислености; разумевање да се градивни елементи могућег света наратива (ликови) читају кроз процес карактеризације, аналоган концепту наративизације као когнитивног капацитета слушаоца;

разумевање да се наративна синтакса (темпоралност, хронологија, телеологија) остварује кроз процес менталне синтезе догађаја.

Циљ рада је да понуди нову методологију за анализу посттоналних дела као наратива, и да понуди класификацију поступака рада са звучним масама према структурној и семантичкој типологији заплета као темељне наративне категорије.

У првом делу рада, насловљеном „Трансмедијално наратолошко поље“ биће размотрен концепт медија и испитана његова флексибилност и интеграција у трансмедијалној наратологији. Ово ће потом осветлити могућности тумачења музике као медија који је у стању да пренесе наративна значења. Затим ће се расправа проширити на концепт трансмедијалности са посебним акцентом на трансмедијални феномен наратива. Са ове тачке, размотриће се две основе наратива: текстуална (наратив као текст) и когнитивна (наратив као ментална репрезентација). Први део ће се заокружити разматрањем концепта наративизације као читалачке стратегије и аналитичке интерпретације, те ће то даље отворити могућности тумачења наративног потенцијала музике и обликовања трансмедијалног наратолошког приступа музичкој наративности и наративизацији.

Други део рада, „Свет приче“, отвара питања темељних појмова попут наратива, приче, фабуле, сижеа, радње, те покушава да осветли различите углове из којих су кроз историју развоја наратологије као науке ови појмови дефинисани. Овај део отвара и питања конститутивних елемената света приче: времена и простора, ликова и догађаја, те коначно нуди могућности препознавања различитих структурних и семантичких типова заплета.

Надовезујући се на други, трећи део рада, „Свет звучних маса“, покушава да сва питања постављена у другом делу рада, осветли из угла музичког дела као наратива. Тако, овај део обједињује конституенте музичког света приче: специфично музичку темпоралност, звучне масе као ликове, музичке догађаје и промене стања, те коначно и могућности методолошке примене понуђене поетике заплета у перцепцији и аналитичкој интерпретацији музике звучних маса.

Последњи, аналитички део овог рада размотриће специфичне поетике компоновања три композитора: Едгара Вареза, Витолда Лутославског и Кшиштофа Пендерецког, те одговорити на питања музичке темпоралности, телеологичности и наративности композиција које раде са звучним масама као основним градивним јединицама. Кроз девет

одабраних дела, насталих у периоду од 1922–1924. и од 1960–1980. године испитаће се исправност понуђене методологије, и одговорити на питања на који начин и у којој мери композиције посттоналне музике звучних маса исказују свој наративни потенцијал, обезбеђујући когнитивни процес њиховог наративизовања и разумевања структурно значајних музичких догађаја који граде њихов ток, као конститутивних за изградњу различитих типова заплета.

I ДЕО: ТРАНСМЕДИЈАЛНО НАРАТОЛОШКО ПОЉЕ

1. КОНЦЕПТ МЕДИЈА И ЊЕГОВА ФЛЕКСИБИЛНОСТ У ТРАНСМЕДИЈАЛНОЈ НАРАТОЛОГИЈИ

Израњајући превасходно из анализе прозног, вербалног жанра романа, који је у последња три века био доминантна форма у анализи наратива, и фокусирајући се на њега, наратологија је у својој иницијалној, такозваној класичној фази, до деведесетих година прошлог века, непорециво извршила довршење тенденције према осветљавању функције наратора као суштаственог, дефинишућег фактора наративног текста, наративне технике и наративне форме. То, последично, значи да је свим осталим књижевним жанровима (драми, лирици) било оспорено „својство бивања наративом“²⁴ пре свега због одсуства фигуре наратора. Међутим, дихотомија између *наратива*, као искључиво вербалне наратије која нужно укључује наратора, и *не-наратива*, као свега осталог што не укључује наратора и што је невербално, доведена је убрзо у питање управо из правца и подручја наратологије, када је позних осамдесетих година прошлог века Манфред Пфистер (Manfred Pfister)²⁵ увео нов наратолошки концепт (перспективу /perspective/) да опише структуру заплета и темпорална преуређења, затим када је Мике Бал (Mieke Bal) у низу својих радова²⁶ дефинисала наратив као основу радње изван нараторовог причања приче, и, коначно, када је Сејмур Четмен (Seymour Chatman)²⁷ почео да разматра визуелне и филмске наративе. Успон постструктуралистичких тенденција најпре у Француској, а потом и у Америци осамдесетих и деведесетих година, био је у знаку преусмерења интересовања са наратива као аутономне грађевине чврсте структуре, на наратив као инвенцију која може да испољи

²⁴ Marie-Laure Ryan, On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology, у: Jan Christoph Meister (ed.), *Narratology beyond Literary Criticism – Mediality, Disciplinarity* (Berlin: Walter de Gruyter, 2005), 6–7.

²⁵ Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*. Transl. by John Halliday (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

²⁶ Mieke Bal, The Point of Narratology, *Poetics Today*, Vol. 11, No. 4 (1990), 727–753; *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Second edition (Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1999); Narration and focalization, у: Mieke Bal (ed.), *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume I* (Abingdon – New York: Routledge, 2004), 263–296.

²⁷ Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca – London: Cornell University Press, 1978); *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca – London: Cornell University Press, 1990).

велики број различитих облика. У другој, такозваној посткласичној фази, наратологија је, дакле, почела да испољава интересовање за дефинисање наративних жанрова изван епске технике романа у корист апликативног приступа који је наглашавао њену примену на друге књижевне жанрове и на ванкњижевне, невербалне медије, уводећи као нове, појмове догађајности (eventfulness), акције (action), тачке гледишта (point of view), лика (character) и, надасве, централни концепт наративности (narrativity) у смислу „својства бивања наративом“. На тај начин, почела је да се наглашава трансжанровска (transgeneric) и трансмедијална (transmedial) адаптација као важан аспект у студијама наратива и наративности. То је конкретно значило да су поред театра, драме и лирике, још и филм, музика, визуелне, перформативне, чак дигиталне уметности, били препознати и прихваћени као наративни жанрови са инхерентним наративним формама и техникама. Посткласична наратологија, дакле, није више поимала наратив као „појаву говорног чина причања приче помоћу посредника названог наратор“²⁸, како је то дефинисала Мери-Лори Рајан (Marie-Laure Ryan). Другим речима, посредовање наратора није више прихватано као неопходан услов и речи се више нису узимале као централне за наративност. Преломно значајне су, у том смислу, биле и студије које су дали Анзгар Нининг (Ansgar Nünning) и Рој Зомер (Roy Sommer),²⁹ јер разрађују диференцијацију типова наративности. Тако је, поред до тада доминантне ексклузивности дијегетске или нараторске наративности (diegetic narrativity), једнак легитимитет дат миметској наративности (mimetic narrativity). За разлику од дијегетске наративности, која је условљена присуством наратора, миметска наративност је фокусирана на представљање временског и/или каузалног следа догађаја, тако да су њена мера секвенцијалност и испуњеност догађајима. Наратолошка истраживања су тако направила значајан искорак изван домета и граница вербалног књижевног медија, и почела да се расцветавају у правцу свих других медија који показују способност испуњавања критеријума које је дефинисала миметска наративност.

Широком трансмедијалном наратолошком пољу неопходно је најпре приступити из угла његовог централног концепта, медија. Дефинисан у литератури на различите начине, а у зависности од циља сâмог истраживања, медиј је окарактерисан у општим оквирима као

²⁸ Marie-Laure Ryan, *On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology*, 2.

²⁹ Ansgar Nünning, Roy Sommer, *Diegetic and Mimetic Narrativity: Some Further Steps towards a Narratology of Drama*, у: John Pier, José Ángel García Landa (eds.), *Theorizing Narrativity* (Berlin: Walter de Gruyter, 2008), 331–354.

„семиотичко окружење“ (semiotic environment), по речима Дејвида Хермана (David Herman)³⁰ или као „канал или систем комуникације, информација или забаве“, као и „материјално или техничко средство уметничког изражавања“, како помиње Мери-Лори Рајан, ослањајући се на дефиницију из *Вебстеровог речника* из 1991. године (*Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*).³¹

Једно од најисцрпнијих објашњења често вишесмисленог концепта, понудила је иста ауторка у својој трансмедијално оријентисаној расправи о наративу. Најпре, она разврстава појаве традиционално обухваћене овим концептом у седам категорија, а у оквиру којих се медиј посматра као:

1. канал масовне комуникације (новине, телевизија, радио, интернет);
2. технологија комуникације (штампа, компјутер, филм, ТВ, фотографија, телефон);
3. специфична употреба дигиталне технологије (компјутерске игрице, хипертекст, блог, и-мејл);
4. начин кодирања знакова (писање, књиге, звучни снимци, филм, фотографија);
5. семиотички облик изражавања (језик, слика, звук, покрет);
6. облик уметности (књижевност, музика, сликарство, плес, скулптура, инсталације, архитектура, драма, опера, стрипови);
7. материјал помоћу којег су поруке направљене или којим су знакови представљени (глина, камен, уље, папир, силикон, људско тело).³²

Даље, држећи се три критеријума – семиотичке суштине, техничке димензије и културалне димензије – побројане медије дели у три категорије. Прва, семиотичка категорија медија, подразумева слику, звук, језик и покрет. Ове знакове даље можемо посматрати у погледу њиховог просторно-временског проширења, односно означавајућих димензија (попут линије, боје, облика, димензионалности /за слику или тонску висину/, ритма и јачине /за звук/), затим чулних утицаја (слушних, визуелних) и начина означавања (иконичких, индексичких или симболичких). Као примере семиотички заснованих медија наводи уметности попут музике (звук), сликарства (дводимензионална слика), скулптуре

³⁰ David Herman, *Basic Elements of Narrative* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), xii.

³¹ Marie-Laure Ryan, *Media and Narrative*, у: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 288–289.

³² Marie-Laure Ryan, *Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology*, у: Marie-Laure Ryan, Jan-Noël Thon (eds.), *Storyworlds across Media – Toward a Media-Conscious Narratology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2014), 26.

(тродимензионална слика), као и усмену вербалну уметност (језик). Друга категорија укључује не само филм, телевизију, фотографију и друго, као технологије које дефинишу медиј, већ било коју врсту материјалне подршке и начина производње (као примере наводи: филм, у којем начин производње укључује технологију снимања живог, стварног покрета, или пак анимацију, док је материјална подршка екран телевизора; балет, у којем је људско тело и начин производње и материјална подршка; књижевност, у којој се спајају технологија писања /оловка, папир, компјутер/ и технологија штампања, док је књига као крајњи производ, материјална подршка производње). Трећа категорија која подразумева културалну димензију односи се на друштвено препознате медије који имају значајну улогу у културолошком погледу (штампа, позориште), али се не могу разликовати само на основу семиотичких или технолошких критеријума. Ово је, дакле, категорија која подразумева јавно, односно друштвено препознавање медија као облика комуникације, у чему значајну улогу имају и институције које омогућавају постојање ових медија.³³

Мери-Лори Рајан се у свом доприносу енциклопедији из 2005. године дотиче и комплексног питања односа медија и наратива, отварајући тако пут расправи која ће заузети значајан део овог рада и омогућити разматрање наративности изван граница вербалног наратива. У том смислу, ауторка истиче:

(...) оно што се рачуна као медиј за истраживача наратива је врста материјалне потпоре за текстове, која заиста чини разлику у односу на то која се врста наративног садржаја може дочарати (семантика или прича), како су ови садржаји представљени (синтакса или дискурс) и како се они доживљавају (прагматика) (...) 'Медијалност' је стога релационо, а не апсолутно својство.³⁴

Помињући медије попут грамофона, радија, дневних новина, слике, фотографије, музике, биоскопа, позоришта, опере, игре, дигиталних текстова и других, каже да они показују значајне разлике у својим приповедачким способностима и да

Уместо да све своје чланове постави на равноправну основу, теорија наративних медија требало би зато да препозна различите степене наративне моћи. Врх лествице заузимају они медији који укључују компоненту природног језика, зато што је природни језик вероватно једини семиотички код способан да направи различите предлоге, поред формалних језика логике и математике. Језик је такође јединствен у својој способности да тврди,

³³ Исто, 29–30.

³⁴ Marie-Laure Ryan, *Media and Narrative*, 290.

уместо да само сугерише, постојање узрочно-последичних веза између догађаја – суштински део наративне семантике (...) Музици, супротно томе, недостаје прецизна семантика која омогућава артикулацију одређене приче. Што се тиче сликарства и фотографије, њих њихова чисто просторна природа спречава да представе оно што Пол Рикер сматра правим предметом наратива: временску природу људског искуства. Највиши наративни потенцијал несумњиво припада оним медијима који су способни да артикулишу потпуно нову и одлучну причу, као што то чине усмени и писани наратив, драма и биоскоп. Али ово не значи да медији засновани на чисто чулним каналима не могу да дају јединствени допринос стварању наративног значења. Постоје, врло једноставно, значења која су боље дочарана сликама, звуцима или покретима него кроз језик и, док ова значења могу бити неспособна да створе самодовољне наративне светове без помоћи других врста знакова, они проширују нашу способност замишљања ових светова.³⁵

Значајно је у светлу наратолошке интеграције медија поменути и Вернера Волфа (Werner Wolf), који је на најексплицитнији начин дао вредносно тежиште новом појму и принципу наративности у медију који не може да исприча причу јер не познаје посредовање нараторске инстанце.³⁶ Аутор говори о неопходности интегрисања медијалности у наратологију, и то путем трансмедијалне и когнитивне реконцептуализације како сâме наратологије, тако и концепта наративности. При томе, а ослањајући се на Четмена и Рајан, Волф истиче да је неопходна и флексибилнија употреба концепта медија као „*супстанце* наративног израза“ (substance of narrative expression)³⁷ која нужно утиче на обликовање наративног потенцијала.³⁸ Неопходним за даља наратолошка истраживања сматра проучавање наративног потенцијала изван граница вербалног (књижевног) наратива, истичући да би оно допринело како бољем разумевању домета и (наративних) могућности сâмог медија који је предмет истраживања, тако и сâме наративности. У том светлу, каже:

Проширивање граница наратолошког истраживања изван фикције и чак изван књижевности може имати прилично позитивне последице за осветљавање људи као бића која причају приче, и за наратологију. Предности ове

³⁵ Исто, 291–292.

³⁶ Werner Wolf, Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, у: Vera Nünning, Ansgar Nünning (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002), 23–104.

³⁷ Seymour Chatman, *Story and Discourse*, 24.

³⁸ Werner Wolf, Narratology and Media(lity): The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences, у: Greta Olson (ed.), *Current Trends in Narratology* (Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2011), 145.

експанзионистичке активности укључују и протежу се изван класификације медија, уметности и жанрова према њиховим наративним потенцијалима.³⁹

Стога, аутор предлаже виђење функције медија у оквиру трансмедијалне наратологије као оне која „утиче, али не *a priori* и одређује наративност и наративни садржај.“⁴⁰ Истовремено, његов приступ медију као „конвенционално и културално посебном средству комуникације“, које функционише у складу са „природом и форматом сопствених конституената“⁴¹, показује флексибилност у погледу на различите способности медија за преношења и обликовања наратива. Ослањајући се на Рајан, Волф истиче и да:

Медиј, како се користи у књижевним и интермедијалним студијама, конвенционално је и културално одређено средство комуникације, одређено не само појединачним техничким или институционалним каналима (или једним каналом), већ првенствено употребом једног или више семиотичких система у јавном преносу садржаја који укључују, али нису ограничени на референцијалне 'поруке' (...) Замислити медијски пренесене 'поруке' не само у смислу референцијалних садржаја, већ и у смислу других врста садржаја као што су експресивни садржаји, неопходно је да би се, на пример, у дефиницију медија укључила и музика.⁴²

У овом раду ће се, стога, заузети позиција која медиј посматра унутар модела комуникације, као носиоца процеса комуникације између ствараоца и примаоца. Уједно, аспект који је у дефиницији медија Гунтера Креса (Gunther Kress) и Теа ван Лувена (Theo van Leeuwen) истакнут у први план, а то су „материјални ресурси који се користе у стварању семиотичких производа и догађаја, укључујући и употребљене алате и материјале“,⁴³ сматраће се значајним елементом у процесу разумевања начина, квалитета и домета преноса информација у комуникационом моделу. Истовремено са тим, музика као медиј, односно

³⁹ Исто, 156.

⁴⁰ Исто, 166.

⁴¹ Исто, 166.

⁴² Werner Wolf, *The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature*, у: Walter Bernhart (ed.), *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014) – Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena* (Leiden – Boston: Brill, Rodopi, 2018), 130–131. Ово је дефиниција медија која је унапређена у односу на ону из 1999. године – види: Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999), 35–36. Види и: Werner Wolf, *Intermediality*, у: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 253.

⁴³ Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication* (London: Arnold Publishers, 2001), 22.

као семиотички облик изражавања, посматраће се кроз семиотички приступ, који би требало да осветли њен нарративни потенцијал.

2. КОНЦЕПТ ТРАНСМЕДИЈАЛНОСТИ: ТРАНСМЕДИЈАЛНИ ФЕНОМЕНИ КАО НЕЗАВИСНИ ОД СПЕЦИФИЧНОГ МЕДИЈА

Концепту трансмедиијалности је најпре неопходно приступити из угла у литератури широко постављене категорије интермедиијалности. У односу на њу, искристалисаће се позиција овог концепта као једног од теоријског методолошког упоришта овог рада. Односе у које ступају различити медији приликом прекорачивања њихових дефинисаних граница, Ирина О. Рајевски (Irina O. Rajewsky) обухвата широким концептом „интермедиијалности“. Она прави разлику у односу на питање могућности појаве истог феномена кроз различите медије, што назива „трансмедиијалношћу“. С тим у вези истиче:

У том смислу, интермедиијалност може служити пре свега као генерички појам за све оне феномене који (на шта указује префикс *интер*) на неки начин заузимају место *између* медија. 'Интермедиијално' стога означава оне конфигурације које имају везе са прекорачивањем граница између медија и које на тај начин могу да се разликују од *интра*медиијалних феномена као и од *транс*медиијалних феномена (то јест, појаве одређеног мотива, естетике или дискурса кроз мноштво различитих медија).⁴⁴

Вернер Волф каже да је „интермедиијално“ флексибилан придев који се може посматрати у ширем смислу, тако да се односи на било који феномен који обухвата два или више медија, и у ужем смислу, као „интермедиијалност“ (аналогно интертекстуалности), односно као феномен који се може посматрати унутар једног артефакта, као његов интратекстуални, односно интракомпозициони феномен. У овом другом случају, међутим, неопходно је да други медиј буде макар индиректно присутан у артефакту доминантно присутног медија.⁴⁵ Стога, он интермедиијалност дефинише као „... одређену везу (везу која је 'интермедиијална' у уском смислу) између конвенционално различитих медија изражавања или комуникације: овај однос се састоји од проверљивог или макар убедљиво препознатљивог, директног или

⁴⁴ Irina O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality, Intermédialités, No. 6* (2005), 46.

⁴⁵ Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999), 36–37.

индиректног учешћа два или више медија у значењу људског артефакта.⁴⁶ Три године касније Волф ревидира своју дефиницију интермедијалности. Он се ослања на постојећу поделу на „интермедијалност у ужем смислу“, односно „интракомпозициону интермедијалност“, и интермедијалност у ширем смислу, коју сада, аналогно претходној, назива „екстракомпозиционом интермедијалношћу“. Прву сматра присутном онда када постоји „директно или индиректно учешће више од једног медија комуникације у значењу и/или семиотичкој структури дела или семиотичког комплекса, умешаности која мора бити проверљива у оквиру овог семиотичког ентитета.“⁴⁷ Ширу дефиницију појма интермедијалност користи да означи било какво престапање граница између различитих медија: „овакви преступи не могу се десити само у оквиру једног дела или семиотичког комплекса, већ и као последица односа или поређења између различитих дела или семиотичких комплекса.“⁴⁸ При томе, екстракомпозициону интермедијалност посматра из два угла, тако да са једне стране обухвати преношење читавих дела из једног медија у други медиј, што назива „интермедијалном транспозицијом“⁴⁹, и да, с друге стране, сагледа феномене који нису специфични за одређени медиј, што, ослањајући се на Ирину Рајевски, назива „трансмедијалним феноменима“. У раду ће у фокусу бити управо ова друга подврста екстракомпозиционе интермедијалности, односно сагледавање медијски неспецифичних феномена – оних који се „појављују у више од једног медија и стога могу формирати додирне тачке или мостове између различитих медија...“⁵⁰

⁴⁶ Исто, 37.

⁴⁷ Werner Wolf, *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, у: Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart (eds.), *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage* (Amsterdam – New York: Rodopi, 2002), 17.

⁴⁸ Исто, 17.

⁴⁹ Исто, 19–20.

⁵⁰ Исто, 18. Треба споменути да Волф и интракомпозициону интермедијалност дели на две подврсте: „плуримедијалност“ као експлицитно присуство, односно синтезу два различита медија у једном делу (нпр. опера) и „интермедијалну референцу“, која се даље дели на „експлицитну референцу“ или „интермедијалну тематизацију“ и на „имплицитну референцу“, односно „интермедијалну имитацију“. Како ове врсте односа између различитих медија нису у фокусу овог рада, детаљнија анализа подврста интракомпозиционе интермедијалности ће у овом тренутку изостати. За интракомпозициону интермедијалност види: исто, 21–26. Нешто детаљнију расправу о интракомпозиционој интермедијалности и њеним подврстама Волф је понудио три године касније у: Werner Wolf, *Intermediality*, у: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 254–255. Такође, Ирина О. Рајевски нуди три типа интермедијалности: „интермедијалност у ужем смислу транспозиције медија“ или „медијалну трансформацију“ (*Medienwechsel*), која би одговарала Волфовој „интермедијалној транспозицији“ као подврсти екстракомпозиционе интермедијалности, затим „интермедијалност у ужем смислу комбинације медија“ (*Medienkombination*) као пандан Волфовој „плуримедијалности“, и „интермедијалност у ужем смислу

У другом тексту из исте године, Волф истиче основну разлику између интермедиијалности у ужем и интермедиијалности у ширем смислу, сматрајући да је у ужем смислу интермедиијалност она „... у којој постојање или референца на најмање још један медиј формира конститутивни део значења артефакта...“, док у ширем концепту „... однос према другим медијима није суштински за значење.“⁵¹ Управо на овај начин – сматрајући трансмедиијалност врстом интермедиијалности у ширем смислу, интермедиијалности у којој однос са другим медијима није пресудан за значење артефакта – Волф даје аутономију сâмим феноменима. Он их не везује за одређени медиј, већ сматра да трансмедиијални феномени (свакако представљени одређеним медијем), самостално формирају значење. У том светлу каже да су:

Трансмедиијални феномени они феномени који нису специфични за појединачни медиј. С обзиром на то да се појављују у више од једног медија, они указују на опипљиве сличности између хетеромедиијалних семиотичких ентитета. Трансмедиијалност се појављује, на пример, на нивоу неисторијских формалних средстава и начина организације семиотичких комплекса, као што су понављање мотива и тематска варијација (нпр. у музици и књижевности), металепа (у фикцији, филму, сликарству и тако даље.) и наративност. Нарочито се наративност не може ограничити само на вербалне наративе, јер прожима такође и оперу, филм, балет (...), визуелне уметности и (...) до одређеног степена чак и инструменталну музику (...) Даљи случајеви трансмедиијалности тичу се карактеристичних историјских црта које су

интермедиијалних референци“ (*intermediale Bezüge*), као аналогон Волфовој „интермедиијалној референци“. Види: Irina O. Rajewsky, *Intermediality*, 51–53, као и: Irina O. Rajewsky, *Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality*, у: Lars Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (Hampshire – New York: Palgrave Macmillan, 2010), 55.

Овде је такође згодно поменути и Јенса Шрутера (Jens Schröter) који је, слично Волфу, 2011. године представио четири врсте дискурса о интермедиијалности, којима је обухватио готово све категорије Волфове интермедиијалности у ужем и у ширем смислу. Он је, наиме, представио четвороделну поделу на „синтетичку интермедиијалност“ као пандан Волфовој „плуримедиијалности“, „формалну“ или „трансмедиијалну интермедиијалност“ као категорију која одговара Волфовим „трансмедиијалним феноменима“ и „трансформациону интермедиијалност“ коју сматра „моделом усредсређеним на представљање једног медија кроз други медиј“. Четврта категорија је „онтолошка интермедиијалност: модел који сугерише да медиј увек већ постоји у односу на друге медије.“ Истиче, с тим у вези, да четврти модел предлаже да „... не постоје појединачни медији, већ да се интермедиијални односи одвијају свеприсутно.“ Види: Jens Schröter, *Discourses and Models of Intermediality*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Vol. 13, No. 3 (2011), 2. Види и: Jens Schröter, *Four Models of Intermediality*, у: Bernd Herzogenrath (ed.), *Travels in Intermedia[lity]: ReBlurring the Boundaries* (Hanover – New Hampshire: Dartmouth College Press, 2012), 15–36. У вези са поменутиим категоријама код три аутора погледати табелу број 1.

⁵¹ Werner Wolf, *Towards a Functional Analysis of Intermediality: The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction*, у: Walter Bernhart (ed.), *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014) – Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena* (Leiden – Boston: Brill, Rodopi, 2018), 43.

заједничке за формални или садржајни ниво неколико медија у датим периодима, као што је патетична експресивност карактеристична за сензибилност осамнаестог века и која се може пронаћи у драми, фикцији, поезији, опери, инструменталној музици, визуелним уметностима...⁵²

Концептом интермедијалности у ширем смислу, Волф истовремено имплицитно признаје аутономију и сâмом медију у коме је артефакт представљен, јер га посматра независно од других медија, истичући да су за реализацију трансмедијалних феномена „... медијски услови посебно важна обликујућа сила...“⁵³ Префикс *транс* у његовом изразу *трансмедијалност* не треба стога схватити у смислу трансфера као пуког преношења феномена из једног у други медиј, већ као прекорачење граница које омогућава независност датих феномена од одређеног медија. Као независни, они се могу пронаћи у више медија, реализовати се у околностима и на начин својствен датом медију, створити значење унутар датог медија, а не у односу са другим. Префикс *транс* овде искључује хијерархију, односно првенство једног медија над другим и има значење 'независан од одређеног медија'. Зато и прави разлику у односу на другу врсту екстракомпозиционе интермедијалности – интермедијалну транспозицију, у којој је у процесу медијалног трансфера јасно успостављена хијерархија између (два) медија. Не треба свакако занемарити чињеницу да је једино у синтагми која означава овај тип екстракомпозиционе интермедијалности Волф у први план истакао појам *феномен*, као онај који је у фокусу разматрања. Све остале синтагме које означавају друге врсте екстракомпозиционе и интракомпозиционе интермедијалности, у први план истичу концепт *медија* (интермедијална транспозиција, плуримедијалност, интермедијална референца, интермедијална тематизација, интермедијална имитација), те упућују на различите врсте односа у које ступају различити медији.

⁵² Werner Wolf, *Intermediality*, 253. Исти аутор 2011. године проширује списак трансмедијалних феномена, укључујући и дескриптивност и мета-референцијалност: „Трансмедијална перспектива оваквих феномена подразумева да они немају порекло које је тако лако пронаћи, а које се може приписати одређеном медију, или да такво порекло не игра улогу у истраживању које је са снази.“ Види: Werner Wolf, (Inter)mediality and the Study of Literature, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Vol. 13, No. 3 (2011), 5.

⁵³ Werner Wolf, (Inter)mediality and the Study of Literature, 4.

Табела бр. 1. Преглед типова интермедиијалности и позиција трансмедиијалности (медиијски независних феномена) по Вернеру Волфу, Ирени О. Рајевски и Јенсу Шрутеру

Аутор	Категорија			Интермедиијалност у ширем смислу (екстракомпозициона интермедиијалност)	
	Интермедиијалност у ужем смислу (интракомпозициона интермедиијалност)	Интермедиијална референца	Интермедиијална транспозиција		
Вернер Волф	Плуримедиијалност (синтеза два различита медија у једном делу)	<p>експлицитна референца (интермедиијална тематизација)</p> <ul style="list-style-type: none"> - дискусија о музици у књижевном делу - представник другог медија (сликар, композитор) као лик у роману - представљање музичара на слици 	<p>имплицитна референца (интермедиијална имитација)</p> <ul style="list-style-type: none"> - пиктурализација у реалистичком роману - музикализација књижевности или визуелних уметности - литераризација музике (програмска музика) 	<p>Интермедиијална транспозиција (преношење читавих дела или неких елемената дела из једног медија у други медиј)</p> <ul style="list-style-type: none"> - трансформисање романа у филм - појава наратора у филму (voice over) или драми (epic drama) 	<p>Трансмедиијалност (трансмедиијални феномени, феномени који нису специфични за одређени медиј)</p> <ul style="list-style-type: none"> - понављање мотива и тематска варијација у музици и књижевности - метатекст у фикцији, филму, сликарству - наративност у вербалним наративима, опери, филму, балету, визуелним уметностима, музици - дескриптивност - мета-референцијалност
	Ирина О. Рајевски	Интермедиијалност у ужем смислу комбинације медија	<p>Интермедиијалност у ужем смислу референци</p> <ul style="list-style-type: none"> - референце на филм у књижевном тексту кроз евокацију или имитацију одређених филмских техника - музикализација књижевности - референце на сликарство у филму - <i>transposition d art</i> - <i>ephrasis</i> 	<p>Интермедиијалност у ужем смислу трансформација</p> <ul style="list-style-type: none"> - филмске адаптације - новелизације 	<p>Трансмедиијалност (трансмедиијални феномени)</p> <ul style="list-style-type: none"> - појава одређеног мотива, естетике или дискурса кроз различите медије
Јенс Шрутер	Синтетичка интермедиијалност	<p>Трансформациона интермедиијалност (представљање једног медија кроз други медиј)</p> <ul style="list-style-type: none"> - представљање слике на филму - представљање књижевног текста на фотографији 		<p>Формална или трансмедиијална интермедиијалност</p> <ul style="list-style-type: none"> - фикционалност - ритмичност 	

Наратив као трансмедијални феномен

Сва ова разматрања и расправе у вези са заједничким феноменом који прекорачује границе медија, и са могућим односима у које медији том приликом ступају, слéде траг Клода Бремона (Claude Bremond) који је још средином прошлог века отворио трансмедијалну перспективу када је истакао независност приче (или „било које врсте наративне поруке“) од медија којим се она преноси, тиме отварајући могућност за препознавање других трансмедијалних феномена и утирући пут развоју наратологије као дисциплине која превазилази границе појединачних медија. Тврдећи да је структура одређене приче независна од техника којима се реализује, односно од процеса изражавања који користи, он истиче следеће:

Она се може транспоновати из једне у другу (технику реализације, прим. аут.) не губећи своја суштинска својства: предмет приче може послужити као нацрт за балет, а предмет романа може бити пренет на сцену или екран, филм се може препричати онима који га нису видели. Речи су те које се читају, слике су те које се виде, гестови су ти који се дешифрирају, али кроз њих, прича је та која се прати; и то можда иста прича. *Приповедано* (raconté) има своје сопствене означитеље (signifiants), своје *приповедаче* (racontants): то нису речи, слике или гестови, већ догађаји, ситуације и понашања означена (signifiés) овим речима, овим сликама и овим гестовима.⁵⁴

Управо овом тврдњом, Бремон поставља темеље онога што ће деценијама касније бити дефинисано као „трансмедијалност“. Најпре причу, а онда и елементе приче (догађаје, ситуације, понашања, а имплицитно, дакле, и актере ових догађаја и ситуација, речју ликове или карактере), Бремон сматра феноменима који су независни од медија. Зато Волф истиче да би посматрање одређених феномена као карактеристичних искључиво за одређени медиј и њихова „интермедијална транспозиција“, односно како каже „извоз“ (export) из одређеног изворног у циљни медиј, а који би нужно проистекао као једина могућа релација из оваквог става, за њега био „незанимљив“ или „непознат“. На трагу Бремона, тврди да догађај, лик, завршетак и неизвесност, као трансмедијални феномени, постоје независно од било ког

⁵⁴ Claude Bremond, Le message narratif, *Communications*, No. 4 (1964), 4.

медија реализације и као такви немају „јасно наратолошко порекло.“⁵⁵ Нешто раније је, међутим, у својим писањима дозволио могућност да се наративност, „будући да потиче из вербалног наратива“, тумачи као врста интермедијалне транспозиције. Без обзира на то, међутим, он истиче и да

(...) док наративност може бити типолошки гранични случај унутар поља екстракомпозиционе интермедијалности и док одређени феномени теже да буду пренесени неким врстама медија пре него неким другим, било би тешко одржати да су сва наративна својства, на пример филма или неких дела визуелних уметности, пренос изума који потичу из вербалног (усменог или писаног) наратива, а не од примене концептуалног оквира који може у принципу прожимати више од једног медија.⁵⁶

Управо због овога, а надовезујући се на мисао Бремона, Сејмур Четмен и тврди да су „... наративи заиста структуре независне од било ког медија“ и да је манифестација наративне форме, као структуре наративног преноса, „њена појава у одређеном материјализујућем медију, вербалном, филмском, балетском, музичком, пантомимском или било ком другом.“⁵⁷ Перспектива Ричарда Валша (Richard Walsh) наизглед се разликује, јер овај аутор наративе не сматра независним од медија, већ заједничким за неколико медија.⁵⁸ Ово, међутим, суштински не чини разлику између два становишта – Валшовог и Четменовог, јер сâма чињеница да је наратив феномен који је заједнички за различите медије, чини његово постојање независним од одређеног медија на начин на који то мисли Четмен (у смислу да се његова реализација не везује искључиво за један медиј) – независним у тој мери да се може појавити у било ком медију. С друге стране, наратив свакако јесте зависан од средстава медија као канала комуникације и репрезентације (што Четмен никада није оспорио). Да је реч само о два различита угла гледања, показале сагледавање нешто ширег контекста Валшове изјаве: „Наративи нису толико структуре независне од било ког медија,

⁵⁵ Werner Wolf, *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon: A Case Study of the Possibilities of 'Exporting' Narratological Concepts*, у: Jan Christoph Meister (ed.), *Narratology beyond Literary Criticism – Mediality, Disciplinarity* (Berlin: Walter de Gruyter, 2005), 84–85.

⁵⁶ Werner Wolf, *Intermediality Revisited*, 18–19.

⁵⁷ Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca – London: Cornell University Press, 1978), 20 и 22. Види и: Seymour Chatman, *What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)*, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1 (1980), 121–122.

⁵⁸ Richard Walsh, *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction* (Columbus: The Ohio State University Press, 2007), 63.

колико су структуре заједничке за неколико медија. Медиј, иако није одређен, није споредан, већ је неопходан концепту наратива.⁵⁹

Извесно је да ће различити трансмедијални феномени добити различите актуелизације у односу на медиј представљања. Као обликујући системи медији утичу и на нашу перцепцију и на процес обраде информација које се њима преносе и зато Волф истиче да се „... медији разликују у томе какав садржај могу призвати, како су ови садржаји представљени и како су они доживљени.“⁶⁰ Уколико се ослонимо на Четмена (и Бремона), онда прихватамо као подразумевајуће да наративност, као особина, није својствена само вербалним наративима. Истичући значај трансмедијалног приступа како за проучавање сâмих медија, тако и за наратологију, Рајан тврди:

Ми више не верујемо да сви медији нуде исте наративне ресурсе и да све приче могу бити представљене у различитим медијима попут књижевности, балета, сликарства и музике. Нити верујемо да прелазак приче из једног медија у други не представља когнитивне последице. Језгро значења може да путује кроз медије, али његов наративни потенцијал биће испуњен, актуелизован различито када стигне до новог медија. Када је реч о наративним способностима, медији нису једнако надарени; неки су рођени приповедачи, други пате од озбиљних хендикепа. Концепт наратива нуди заједнички именоватељ који омогућава боље разумевање снага и ограничења у представљачкој моћи индивидуалних медија. Супротно томе, проучавање реализације наративног значења у разним медијима пружа прилику за критичко преиспитивање и проширење аналитичког речника наратологије.⁶¹

Позивајући се на *минималну* дефиницију наратива Х. Портера-Абота (Н. Porter-Abbott) као „*представљања догађаја или низа догађаја*“⁶², Рајан истиче њену корисну применљивост у прихватању наратива као трансмедијалног феномена, јер се ослања на концепт представљања ((re)presentation) који је суштински независан од медија. Рајан у наставку појашњава да нам Аботова дефиниција говори да је „наратив означитељ (signifier) променљиве природе – представљање (representation) – који у ум призива значење – означено (signified) – непроменљиве природе, 'догађај или низове догађаја'.“⁶³

⁵⁹ Исто, 63.

⁶⁰ Werner Wolf, (Inter)mediality and the Study of Literature, 2.

⁶¹ Marie-Laure Ryan, On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology, у: Jan Christoph Meister (ed.), *Narratology beyond Literary Criticism – Mediality, Disciplinarity* (Berlin: Walter de Gruyter, 2005), 1–2.

⁶² Н. Porter-Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 12.

⁶³ Marie-Laure Ryan, On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology, 4.

Ишчитавајући трансмедијални идентитет наратива из дубинских структура непроменљиве природе, односно означеног, Мери-Лори Рајан уједно даје и когнитивно засновану дефиницију наратива као *менталне слике* (/mental image/, „спознајног обрасца“ /cognitive template/) која се ствара независно од означитеља. Овај образац, конститутиван за наратив, обухвата три компоненте (или услова): изградњу менталне слике света који је насељен индивидуализираним агентима (ликовима) и објектима, чиме се у фокус ставља просторна димензија. Они надаље активним деловањем утичу на стварање и развој догађаја, што представља аспекте временске димензије. Коначно, различити догађаји и дешавања као последицу морају имати промене стања узроковане догађајима, које би требало да су међусобно уодношене тако да мрежа веза обезбеђује разумљивост, заокруженост и кохерентност, преобрћући догађаје у заплет, чиме је обухваћена и трећа – логичка, ментална и формална димензија.⁶⁴ Сваки наредни услов нужно укључује претходни (догађаји и промене стања не могу постојати без ликова који активно делују, док каузалност не постоји без догађаја и промена стања која се могу логички повезати у целину). Надаље, Рајан дозвољава постојање различитих степена наративности текстова, а у зависности од испуњености горе наведених услова. Тако, она текстове дели на: не-наративне текстове (non-narrative texts), као оне који испуњавају само први услов, благо-наративне текстове (mildly narrative texts), који испуњавају први и други услов, те у потпуности наративне текстове (fully narrative texts), који испуњавају сва три неопходна услова.⁶⁵ Рајан истиче да текст мора испунити сва три услова како би могао бити сматран наративом, али и да ће индивидуални наративни текстови у различитој мери нагласити особине обухваћене кроз ова три услова. Тако, Рајан наративност измешта из перспективе *чина причања приче* у корист *текстуалног чина представљања или поновног представљања* (presentation, representation), односно текста који кодира одређену врсту значења, са једне стране, и наратива као *менталне слике коју гради интерпретатор* као одговор на тај текст, са друге стране. При томе, истиче да остаје недефинисано (неспецификовано) који тип означитеља (signifier) може кодирати ово значење.⁶⁶ Рајан заправо прати траг структуралистичке теорије наратива када њиме обухвата причу (story) са једне, и наративни дискурс (narrative

⁶⁴ Исто, 4.

⁶⁵ Исто, 5.

⁶⁶ Исто, 6.

discourse), са друге стране, при чему под *причом* подразумева управо менталну слику и когнитивну конструкцију непосредно повезану са ентитетима приче (актерима, ликовима) и односима између ових ентитета, док под *дискурсом* подразумева репрезентацију кодирану у материјалним знаковима. За наратив истиче да „... може бити комбинација приче и дискурса, али његова способност да призове приче у уму је оно што разликује наративни дискурс од других врста текстова“⁶⁷, попут рецепата, различитих описа, аргументација, инструкција, објашњења и другог. Посматрањем наратива као чина представљања (одређеним текстом којим се кодира значење), али и као менталне слике (коју гради прималац ишчитавајући значење кодирано текстом), ауторка у постојећу трансмедијалну, уводи и когнитивну перспективу. Оваква перспектива обезбеђује увиде у начине на које прималац интерагује са текстом, али и увиде у начине на које људски ум функционише у смислу искуства и сећања (коришћења информација сачуваних у сећању), одређених очекивања која текст изазива и препознавања постојећих запамћених когнитивних образаца, њиховог коришћења у новим условима и прилагођавања истим. Другим речима, когнитивна перспектива коју уводи Рајан ослања се на теорију рецепције са једне, и когнитивну психологију, с друге стране.

Наративност као капацитет бивања наративом

Наративан потенцијал се по Рајан може остварити на два начина: први подразумева да семиотички ентитет „буде наратив“ (being a narrative), док други дозвољава ентитету да „поседује наративност“ (possessing narrativity). Уколико било који „производ медија“ (слика, скулптура, музичко дело) поседује способност да онога ко га опажа (посматрача, слушаоца, гледаоца, читаоца, у зависности од природе сâмог медија) подстакне да га тумачи *као* наратив, онда за такво дело можемо рећи да „поседује наративност“. При томе, потпуна реализација наратива дешава се онда када текст истовремено поседује и својство бивања наративом, и сâму наративност. О томе Рајан каже:

Својство 'бивања наративом' може да се одреди за било који семиотички објекат створен са намером да побуди наративну скрипту у уму публике. Још

⁶⁷ Marie-Laure Ryan, Narrative, у: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 347.

прецизније, примаочево препознавање ове намере је оно што доводи до пресуде: овај текст је наратив, мада никада не можемо бити сигурни да пошљалац и прималац имају исту причу на уму. 'Поседовати наративност', с друге стране, значи бити способан побудити такву скрипту, без обзира на то да ли је аутор текста имао намеру то да учини или не, и без обзира на то да ли аутор постоји или не.⁶⁸

У одбрану позиције да различити медији могу „поседовати наративност“ и активирати семиотичке процесе у уму прималаца, Рајан истиче следеће:

Иако може бити тачно да само језик може изразити узрочно-последичне везе које држе наративне скрипте на окупу, то не значи да текст мора представити ове односе експлицитно да би био протумачен као наративан (...) Један од главних проблема са којима се суочава трансмедијална наратологија је помирење централности језика са оригиналним доприносима других медија. Језик сâм по себи може подржати шири спектар наратива од било ког другог медија са једним колосеком, не само због своје логичке супериорности, већ и зато што само речи могу представити језик и мисао. Дијалози и прикази менталног живота заиста су главна компонента наратива. Али ово не значи да медији засновани на чулним каналима не могу допринети на јединствен начин формирању наративног значења. Постоје, врло једноставно, значења која су боље изражена визуелно или музички него вербално, и ова значења не треба декларисати као *a priori* небитна за наративно искуство.⁶⁹

Још једна дефиниција исте ауторке која истиче наративност као особину наративног текста, показује се као посебно значајна за истраживање наративности у музичком медију. Највећи допринос ове дефиниције је у томе што *причу* (значење) истиче као когнитивни оквир, који постоји независно од типа дискурса (начина представљања кроз материјалне знакове), те *наративност* хијерархијски смешта на ниво приче. У том светлу каже:

У најширој концепцији, наратив је употреба знакова – језика, слике, можда музике и њихових различитих комбинација – који призивају у уму примаоца одређену врсту представљања познату као 'прича'. И док су неопходни и текст направљен од материјалних знакова (дискурс) и одређено значење (прича) за

⁶⁸ Marie-Laure Ryan, *On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology*, 6–7.

⁶⁹ Исто, 10. Види и: Marie-Laure Ryan, *Transmedia Storytelling and Its Discourses*, у: Lars Elleström, Niklas Salmose (eds.), *Transmediations: Communication Across Media Borders* (New York – London: Routledge, 2020), 18. Овде ауторка каже: „Ако су приче замишљене као ментални конструкти, оне могу постојати у уму као чисто значење – то јест, као чист наративни потенцијал; али чин кодирања актуелизоваће овај потенцијал обликујући га у посебан наратив. Избор медија за наративну идеју је као избор посластичарске бризгалице. Као што су неке бризгалице боље од других за врсту декорације коју неко жели да створи, неки медији су бољи од других у зависности од врсте наративног материјала који се жели развити и од ефекта који се жели постићи.“

стварање наратива, у причу је уложена наративност текста, с обзиром на то да постоје врсте текстова чија сврха није да причају приче, већ да представе друге облике дискурса (...) Ако је прича ментално представљање, она се може одвојити од знакова који је призивају и може бити прекодирана у друге знакове, као што феномени препричавања, превођења или адаптације показују.

Ова концепција наратива као текста који преноси причу (под текстом мислим не само на језички засноване чинове комуникације, већ на било коју намерну и структурисану употребу знакова), смешта суштину наративности на ниво приче. Дефинисање наратива значи дефинисање услова под којима се садржај текста може сматрати причом. Мера у којој садржај испуњава ове услове одређује степен наративности текста који га преноси.⁷⁰

Ова дефиниција ослања се на реконструисану формулу класичне наратологије, која наратив види као спој приче и дискурса, а коју је предложила иста ауторка непуну деценију раније. Реконструкција традиционалне наратолошке формуле, подразумева замену елемента *приче* елементом *наративног значења*, елемента *дискурса* – *семиотичким кодирањем*, а *наратива* – *наративним текстом*. Оваква концепција, сматра Рајан, види питање дефинисања наратива као „питање описивања врсте значења које семиотички артефакт мора сугерисати уму како би био прихваћен као наративни текст.“⁷¹ То значи да је онда ова ментална конструкција независна од било које врсте „семиотичког кодирања“⁷², односно „семиотичке екстернализације“⁷³, како је то ауторка дефинисала.

Управо ово смештање суштине наративности на ниво приче (у оквиру наративног значења), а не дискурса (семиотичког кодирања), основа је дефинисања наратива као феномена трансмедијалне и когнитивне природе, што ће у овом раду представљати једну од најзначајнијих тачака ослонца. Уколико у *причи* као менталном оквиру (конструкту) лежи наративност (а не у тексту, односно дискурсу као употреби знакова, који ову причу преноси), онда се и за музичко дело које је у стању да „призове у уму“ причу, може рећи да поседује наративност. С друге стране, треба имати у виду да када текст дефинише као „било коју намерну и структурисану употребу знакова“, Рајан о тексту говори у ширем смислу. У

⁷⁰ Marie-Laure Ryan, Narrative, у: Imre Szeman, Sarah Blacker, Justin Sully (eds.), *A Companion to Critical and Cultural Theory* (Hoboken – Chichester: Wiley-Blackwell, 2017), 518.

⁷¹ Marie-Laure Ryan, Narrativity and its Modes as Culture-Transcending Analytical Categories, *Japan Forum*, Vol. 21, No. 3 (2009), 314.

⁷² Исто, 314.

⁷³ Исто, 314.

складу са овом дефиницијом, али и циљем овог рада, могу се, онда, повући одређене закључујуће аналогije: дискурс као употреба материјалних знакова у контексту овог рада била би музичка партитура (али и извођење дела). Ми као аналитичари музичког дела затим препознајемо да овај текст (музичка партитура, звук) преноси одређену причу. Дефинисање наратива у овим условима, у складу са смерницама које је ауторка дала предложеном дефиницијом, зависи онда од прилагођавања постојеће когнитивне схеме наратива (стечене из искуства са светом), околностима, могућностима и донетима медија музике у којем се ова прича преноси. За нас је, додатно, охрабрујуће и то што Рајан *наративност* као особину вреднује скаларно, те оставља могућност процењивања дела која су у фокусу овог рада као више или мање наративних, а не као наративних и не-наративних.

Когнитивна и текстуална основа наратива: наратив као ментална репрезентација и медијација, и наратив као текст

У својој књизи *Основни елементи наратива (Basic Elements of Narrative)*, Дејвид Херман дефинише наратив као когнитивну и текстуалну категорију независну од медија представљања:

(...) наратив се може посматрати под неколико профила: као спознајна структура или начин стварања смисла из искуства; као врста текста који стварају и тумаче као такав они који генеришу или усмеравају приче у било ком броју семиотичких медија (писаном или говорном језику, стриповима или графичким романима, филму, телевизији, компјутерски посредованој комуникацији (...)); и као ресурс за комуникативну интеракцију, која и обликује и обликована је праксама приповедања.⁷⁴

Наратив је, с једне стране, као когнитивна структура подједнако статичног и динамичног карактера, а проистекла из искуства са светом и у свету, „предуслов интерпретације“⁷⁵, да се послужимо речима Волфа. Статични аспект наратива препознаје се у томе што, с једне стране, као структура ума обликује приповедање, док се динамичност његовог карактера, с друге стране, уочава у чињеници да је истовремено и обликован тим приповедањем. Наратив је истовремено и текстуалне природе, при чему Херман, ослањајући се на

⁷⁴ David Herman, *Basic Elements of Narrative* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), 7.

⁷⁵ Werner Wolf, Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media, у: Werner Wolf, Walter Bernhart (eds.), *Framing Borders in Literature and Other Media* (Amsterdam – New York: Rodopi, 2006), 5.

Четмена⁷⁶, сматра текст комуникационом структуром независном од медија и регулисаном временом. С обзиром на то да га такође разуме и у смислу „констелације вербалних, филмских, сликовних или других знакова створених и протумачених у оквиру одређених комуникативних поставки“⁷⁷, Херман сугерише да је наратив истовремено и трансмедијални феномен. На другом ступњу дефиниције, Херман, дакле, говори о активној улози читаоца који током процеса читања конституише наративност текста.

Независност наратива, као когнитивне и текстуалне категорије, од одређеног медија представљања, вођена је, дакле, дубоким структурама о којима Четмен говори као о „означенима непроменљиве природе“. Зато Ларс Елестром (Lars Elleström) ослањајући се на Четмена каже: „... како различити типови медија могу генерисати наративе који су ипак препознатљиви као исти, наративне структуре се могу разумети као 'независне' од медија (...) Иако медијске разлике свакако чине разлику, 'преносивост приче' (...) остаје.“⁷⁸ Аутор такође истиче да различите врсте медија у значајној мери могу саопштавати сличне ствари, убрајајући међу битне трансмедијалне феномене *догађаје* који чине наративе. Овој трансмедијалној перспективи Елестром придодаје не мање значајну когнитивну перспективу, када говори о *покретању менталних капацитета* и семиотичке активности. На тај начин, он физичка својства медија и сâму семиозу посматра као трансмедијалне феномене:

Из најшире перспективе, термин 'трансмедијалност' треба схватити као позивање на општи концепт да различити типови медија деле многе основне особине које се могу описати у терминима материјалних својстава и способности за покретање менталних капацитета. Сви производи медија, на делимично сличне начине, физичка су постојања која покрећу семиотичку активност и могу се правилно разумети само у међусобном односу (...) неколико типова медија могу више или мање у потпуности представити 'сложене карактеристике медија' различитих врста (...) Другим речима,

⁷⁶ Види: Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca – London: Cornell University Press, 1990), 7: „Под 'текстом' ћу подразумевати било коју комуникацију која *временски* контролише свој пријем код публике.“ Сâмим тим, изводи се закључак, Четмен и музичко дело сматра „текстом“.

⁷⁷ David Herman, *Basic Elements*, 8.

⁷⁸ Lars Elleström, *Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media* (Cham: Palgrave Macmillan, 2019), 7.

представљене карактеристике медија могу бити трансмедијалне у различитим степенима.⁷⁹

Аутор каже и да наративни квалитети зависе подједнако од материјалних својстава медија и менталних операција које се одвијају у уму оних који опажају ова својства. Истиче да су (трансмедијални) квалитети које прималац опажа нужно утемељени у одређеном „медијском производу“ (media product) и своју даљу теоријску поставку заснива на анализи процеса комуникације који се остварује између ума онога који ствара медијски производ, створеног производа медија, и ума примаоца. При томе, „медијски производ“ посматра као канал комуникације, односно средство преноса такозваног „спознајног уноса“ (cognitive import) од једног ума до другог (сматрајући „спознајним уносом“ ентитете – идеје, мисли, разумевања – које стваралац и прималац медијског производа деле међусобно у процесу комуникације, док је ум ментално место у коме се појављује овај унос).⁸⁰ У том смислу, аутор истиче: „Медијски производ мора на неки начин бити материјалан, мада не нужно чврст или чак опипљив. Мора бити физички ентитет или процес који има способност да покрене менталне реакције кроз семиозу, што значи да подстиче стварање когнитивног уноса у уму онога који опажа; он стиче функцију знака или колекције знакова.“⁸¹ При томе, Елестром, као и Рајан, поштује аутономију (материјалне природе) појединачног медија и његову способност преношења одређених квалитета, и за сâм процес комуникације као битне издваја аспекте „медијације“ (mediation) и „представљања“ (representation), те у том светлу истиче:

Медијација је приказ чулних конфигурација опажених људским чулним рецепторима у комуникационој ситуацији (...) пресемиотички је феномен и треба га схватити као физичку реализацију ентитета (са материјалним, чулним и просторно-временским квалитетима и семиотичким потенцијалом) (...) Представљање је семиотички феномен и треба га схватити као срце означавања (које је овде ограничено на то како људи стварају когнитивни унос у комуникацији). Када људски агент схвати посредоване чулне конфигурације, активирају се функције знака и на делу је представљање.⁸²

⁷⁹ Исто, 5. Види и: Lars Elleström, *Transmediation: Some Theoretical Considerations*, у: Lars Elleström, Niklas Salmose (eds.), *Transmediations: Communication Across Media Borders* (New York – London: Routledge, 2020), 2.

⁸⁰ Види: Lars Elleström, *Transmedial Narration*, 13 и 22.

⁸¹ Исто, 22.

⁸² Исто, 23. Види и: Lars Elleström, *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014), 16–17.

На овај начин, Елестром концептом медијације потврђује материјално-технолошку категорију медија коју је понудила Мери-Лори Рајан, док концептом представљања подржава њену семиотичку категорију, тврдећи да су оба ова аспекта (пресемиотички и семиотички) подједнако битна за дефинисање и разумевање медија као канала комуникације. У процесу комуникације подједнако је битно и опажање (за пресемиотичку страну) и спознавање (за семиотичку страну). Да би неки „производ медија“ могао нешто да *представља*, он мора подстаћи на интерпретацију. Када каже да је „Свако представљање засновано на посебности одређене медијације“ и да „одређене врсте медијације олакшавају одређене врсте представљања и чине друге врсте представљања немогућим“⁸³, Елестром заправо говори исто што и Рајан која је става да је медиј „врста материјалне потпоре за текстове, која (...) чини разлику у односу на то коју врсту наративног садржаја може дочарати (...), како су ови садржаји представљени (...) и како се они доживљавају...“⁸⁴

Разумевање представљеног „спознајног уноса“ (cognitive import) у датом медију, као и обликовање процеса семиозе, неодвојиво је повезано и условљено претходним искуствима интерпретатора – његовим знањем, очекивањима, сећањима, вредностима. При томе, (пред)знања, искуства, сећања, уверења или „ускладиштени ментални ентитети“, како их Елестром збирно назива, могу произлазити из интерпретаторовог пређашњег искуства са истим медијем, са неким другим медијем или, генерално, из његовог искуства у/из/са светом. На овај начин, аутор говори о оном аспекту који је Пол Рикер (Paul Ricoeur) у својој расправи о наративу назвао првим ступњем *mimesis*:

Поред урођене основне способности за опажање и тумачење посредованих квалитета (...), ум је склон формирању спознајног уноса на основу стеченог знања, искустава, веровања, очекивања, преференција и вредности – предрасуда које су у великој мери обликоване појединачним искуствима културе, друштва, географије и историје. Јасно је да је све ово изузетно важно за исход комуникације. Ум онога који опажа делује на перципирани медијски производ на основу и његових конститутивних когнитивних капацитета и постигнутих предиспозиција; очигледно је да спознајни унос који се чува у уму пре него што се медијски производ опази, има значајан ефекат – у различитом степену – на нови спознајни унос формиран комуникацијом (...) Семиотички речено, ускладиштени ментални ентитети могу бити директни

⁸³ Lars Elleström, *Transmedial Narration*, 23.

⁸⁴ Marie-Laure Ryan, *Media and Narrative*, у: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 290.

опажаји изван комуникације, интерпретанти из семиозе изван комуникације, интерпретанти из семиозе у ранијој комуникацији или интерпретанти из семиозе у текућој комуникацији. То значи да предмети семиозе увек захтевају 'узгредно искуство' (...) које може произаћи и изнутра и изван текуће комуникације. Другим речима, узгредно искуство може бити формирано семиозом унутар просторно-временског оквира комуникативног чина и проистећи из других, ранијих веза са светом, укључујући ранију комуникацију, као и директно искуство околног постојања.⁸⁵

Само спајањем овог екстракомуникационог домена као „резервоара“ ускладиштених ранијих семиотичких процеса и из њих проистеклих ентитета, са интракомуникационим доменом, односно семиотичким процесом који се тренутно одвија, стварају се услови неопходни за формирање новог когнитивног уноса у уму онога ко опажа. О овом односу Елестром каже:

Из широке временске перспективе, екстракомуникационо подручје је очигледно испред сваког новоствореног интракомуникационог подручја и зато га треба схватити као позадинску област у уму опажаоца медијских производа. Ово обухвата све што је некеме већ познато. Како је то ментално подручје, оно се не састоји од света као таквог, већ пре од онога што неко верује и зна кроз перцепцију и семиозу. Другим речима, нечија ускладиштена искуства не састоје се само од опажаја као таквих, већ и од опажаја које је ум контемплирао и процесирао кроз семиозу (...) екстракомуникационо подручје је резервоар из којег се прикупљају ентитети како би створили нова сазвежђа објеката у интракомуникационом подручју.

За разлику од екстракомуникационог подручја, интракомуникационо подручје је у предњем плану ума опажаоца медијских производа. Оно је створено нечијим опажањем и интерпретацијом медијских производа који су присутни у одвијајућем чину комуникације. Засновано је и на екстракомуникационим објектима (који потичу из екстракомуникационог подручја) и интракомуникационим објектима (који настају у интракомуникационом подручју), који заједно резултирају интерпретантима који чине видљив когнитивни унос у уму опажаоца. Међутим, интракомуникационо подручје је у великој мери мапирано на екстракомуникационо подручје (...) тврдим да неко конструише

⁸⁵ Lars Elleström, *Transmedial Narration*, 24–25. Када говори о „узгредном искуству“ Елестром се позива на Чарлса Сандерса Пејрса (Charles Sanders Peirce): Charles Sanders Peirce, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce [CP]*, Vol. 8, Arthur W. Burks (ed.), (Cambridge: Harvard University Press, 1958) и Mats Bergman, Experience, purpose, and the value of vagueness: On C. S. Peirce's contribution to the philosophy of communication, *Communication Theory*, Vol. 19 (2009), 248–277.

интракомуникационо подручје као најближе могуће екстракомуникационом подручју и дозвољава одступања само онда када се она не могу избећи.⁸⁶

Управо у овоме препознајемо егзистенцијалистичку перспективу и Рикеровог читаоца као „делатног чиниоца“⁸⁷ који је „уплетен у приче“. Па чак и за екстракомуникациони домен Елестром говори да има статус позадинске области – на исти начин је Рикер говорио да је читаочева „уплетеност у приче“, односно „праисторија приче“ оно што целини (па и некој новој причи у оквиру ње) даје позадину, и то позадину коју чини „живо подметање свих проживљених прича.“⁸⁸

Наративизација као читалачка стратегија (перцепција и когниција) и аналитичка интерпретација (херменеутика)

У споју медијације као пресемиотичког феномена, и представљања као семиотичког феномена, кључну тачку представља медиј, односно његов производ схваћен као *текст*. Опажање одређеног медијског производа (текста) као артефакта који нешто *представља* и сâмим тим подстиче на *интерпретацију*, приликом које се ствара значење, представља сâм „когнитивни унос“. Овај процес код Елестрома, дакле, нужно укључује, и то у подједнакој мери, и аспект перцепције, и аспект когниције. Зато Елестром и каже да је

представљање у комуникацији стварање когнитивног уноса кроз перцепцију и когницију. Рећи да медијски производ нешто представља значи рећи да он покреће одређену врсту интерпретације. Ова интерпретација може бити мање или више укорењена у медијском производу и начину на који га неко опажа чулима, али она никада не постоји независно од когнитивне активности примаоца – не постоје знакови уколико не постоји ум да активира функције знака.⁸⁹

Кроз Елестромов „когнитивни унос“ приликом којег се неминовно користе постојеће когнитивне схеме стечене из ранијег искуства, одвија се управо процес *наративизације*

⁸⁶ Lars Elleström, *Transmedial Narration*, 26–27.

⁸⁷ Pol Riker, *Vreme i priča – Prvi tom*. Prevod Slavica Miletić, Ana Moralić (Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993), 74.

⁸⁸ Paul Ricoeur, *Life in Quest of Narrative*, у: David Wood (ed.), *On Paul Ricoeur – Narrative and Interpretation* (London – New York: Routledge, 1991), 30.

⁸⁹ Lars Elleström, *Transmedial Narration*, 23.

(narrativization), о којем је писала Моника Флудерник (Monika Fludernik).⁹⁰ Свој концепт наративизације Флудерник обликује имајући на уму и ослањајући се на Калеров (Jonathan Culler) концепт „натурализације“ (naturalization) као интерпретативне стратегије читалаца у превазилажењу текстуалних или семантичких нејасноћа са којима се сусрећу током процеса читања. У сусрету са нелогичностима у тексту, читаоци се ослањају на постојеће когнитивне оквире и сачуване менталне обрасце, уз помоћ којих успевају да превазиђу препреке у разумевању текста. Флудерник зато каже: „Натурализација тако служи да реинтегрише непознато са знаним и познатим, делујући на основу *кохерентности* вишег нивоа, која уводи мноштво референтних оквира како би се обновио један конзистентан модел (...) света.“⁹¹ Ову перспективу у свом раду Флудерник проширује тако да се може проучавати и изван граница вербалног, књижевног наратива, јер користи термин „наративизација“ да опише читалачку стратегију по којој се одређени текст (без обзира на медиј представљања) *чита као* наративан (читалац га наративизује ослањајући се на наративну схему, односно макро-оквир *наративности*).⁹² При томе, наративизацију као интерпретативну стратегију и процес стварања неког текста наративним сâмим чином „наметања“ (imposing) наративности (читањем *као* наратива), смешта унутар динамичког процеса читања текста. Тако, попут Елестромовог когнитивног уноса, наративизација настаје као резултат интеракције између опажаја (перцепције медија, медијског производа, текста) и спознања (наше когнитивне способности да применимо оквире наратива и наративности на текст који је пред нама). При томе, текст се тумачи у ширем смислу који је истакла Рајан када га је дефинисала не само као „језички засноване чинове комуникације, већ (...) било коју намерну и структурисану употребу знакова.“⁹³ У том смислу, и музичко дело (као „производ медија“ или „артефакт“) се може сматрати *текстом* који може „поседовати наративност“ и подстаћи читаоца (интерпретатора) на процес наративизације. Процес наративизације једног музичког дела, сâмим тим, нужно ће подразумевати прилагођавање постојеће когнитивне структуре наратива сачуване у нашем уму. У складу са тим, елементи наратива (временска и просторна димензија, ликови, догађаји, ситуације,

⁹⁰ Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology* (London – New York: Routledge, 1996).

⁹¹ Исто, 23.

⁹² Исто, 25.

⁹³ Marie-Laure Ryan, Narrative, у: Imre Szeman, Sarah Blacker, Justin Sully (eds.), *A Companion to Critical and Cultural Theory* (Hoboken – Chichester: Wiley-Blackwell, 2017), 518.

узрочно-последични односи), у процесу наративизације једног музичког дела нужно ће довести до прилагођавања постојеће когнитивне структуре наратива, која ће се проширити, надоградити и прилагодити неопходности успостављања метафоричног односа, како су то дефинисали Данијел Боброу (Daniel G. Bobrow) и Доналд Норман (Donald A. Norman)⁹⁴, односно такозване „когнитивне дисонанце“⁹⁵, неопходне када је реч о тумачењу и разумевању трансмедијалних феномена.

3. НАРАТИВНИ ПОТЕНЦИЈАЛ МУЗИКЕ: ПРИСТУПИ МУЗИЧКОЈ НАРАТИВНОСТИ

У посткласичном таласу наративног обрта од наратива ка наративности, концепти, категорије и теоријско-методолошки модели и аналитички поступци наратологије почели су да се користе као хеуристичка оруђа у моделовању читаоачеве/слушаоачеве/посматрачеве способности да процесира наративе у вишеструкости њихових форми, медија, контекста и пракси. Управо оваква примена наратолошких оруђа у ваннаратолошким истраживањима отворила је, већ од последње две деценије прошлог века, нове интердисциплинарне могућности за музичко-теоријску науку и омогућила је проширење хоризонта анализе и разумевања саме музике. Аутори који су показали већу флексибилност и спремност да прихвате различите наративне форме и манифестације наративности, долазили су до

⁹⁴ Аутори истичу: „**Битно својство** људске меморије је склоност ка проналажењу аналогних или метафоричних референци. Један догађај тежи да сугерише друге догађаје. Некада су односи између та два догађаја, у најбољем случају, метафорични. Понекад, само неки ограничени аспект једног догађаја повезан је са другим (...) Упркос недостатку чврстог доказа, сматрамо да је важно проучавати структуре памћења које обезбеђују ова флексибилна референтна својства. Наш циљ је да одредимо структуру памћења која омогућава да једна схема преузета из меморије предложи друге које би такође биле преузете и да је ово конституисано тако да даје аналогно и метафорично преузимање као основни модус свог рада.“ Daniel G. Bobrow, Donald A. Norman, *Some Principles of Memory Schemata*, у: Daniel G. Bobrow, Allan Collins (eds.), *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science* (New York – San Francisco – London: Academic Press, Inc., 1975), 132–133. Такође кажу и да су: „... меморијске структуре састављене од скупа активних схема, од којих је свака способна за процену информација које су јој прослеђене и способна да проследи информације и захтеве другим схемама. Предлажемо да се меморијска схема односи према другима помоћу описа који је прецизан довољно да разјасни референцу у оквиру контекста у коме се првобитна ситуација појавила. Овај контекстуално зависан опис тиме пружа аутоматски процес за стварање општих меморијских референци од одређених догађаја, омогућавајући аутоматско генерисање аналогних или метафоричних подударана меморије.“ Исто, 148.

⁹⁵ Werner Wolf, *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon: A Case Study of the Possibilities of 'Exporting' Narratological Concepts*, у: Jan Christoph Meister (ed.), *Narratology beyond Literary Criticism – Mediality, Disciplinarity* (Berlin: Walter de Gruyter, 2005), 87.

позитивних закључака о могућности разумевања музике као наратива и о музичкој наративности (Ентони Њуком /Anthony Newcomb/,⁹⁶ Фред Еверет Мос /Fred Everett Maus/,⁹⁷ Вернер Волф,⁹⁸ Марта Грабоч /Márta Grabócz/,⁹⁹ Бајрон Алмен /Byron Almén/,¹⁰⁰ Мајкл Клајн /Michael Klein/¹⁰¹), упркос томе што музика нема „прошло време“ и „преживелог наратора“, како тврди Каролин Абате (Carolyn Abbate),¹⁰² и упркос инхерентној употреби понављања у општим музичким формама које је немогуће пронаћи у причи, како то истиче Питер Киви (Peter Kivy).¹⁰³ Они су уједно скицирали неке правце могуће музичке наратологије узимајући у обзир неколике наратолошке моделе: од проповских наративних морфолошких функција, преко гремасовске наративне граматике и рикеровске наративне темпоралности, до наративних архетипова Нортропа Фраја (Northrop Frye).

Николас Рејланд¹⁰⁴ је понудио троструку категоризацију досадашњих истраживања музике као наратива (music as narrative) и наративности у музици/музичке наративности (narrativity in music, musical narrativity), групишући различите ауторе који су показали интересовање за овакав вид истраживања у три „таласа“ развоја. Првом таласу припадају управо поменути Мос, Патрик Мекрелес (Patrick McCreless)¹⁰⁵, Њуком и Едвард Т. Коун

⁹⁶ Anthony Newcomb, *Once More Between Absolute and Program Music: Schumann's Second Symphony*, *19th-Century Music*, Vol. 7, No. 3 (1984), 233–250; *Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*, *19-Century Music*, Vol. 11, No. 2 (1987), 164–174; *Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony*, у: Steven Paul Scher (ed.), *Music and Text: Critical Inquiries* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 118–136.

⁹⁷ Fred Everett Maus, *Music as Drama*, *Music Theory Spectrum*, Vol. 10 (1988), 56–73; *Music as Narrative*, *Indiana Theory Review*, Vol. 12 (1991), 1–34; *Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 3 (1997), 293–303.

⁹⁸ Werner Wolf, *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*, у: Vera Nünning, Ansgar Nünning (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002), 23–104; *Transmedial Narratology: Theoretical Foundations and Some Applications (Fiction, Single Pictures, Instrumental Music)*, *Narrative*, Vol. 25, No. 3 (2017), 256–285.

⁹⁹ Márta Grabócz, *A. J. Greimas's Narrative Grammar and the Analysis of Sonata Form*, *Intégral*, Vol. 12 (1998), 1–23; *Some Aspects of Musical Narratology. The Topic of Walking and its Evolution in the Music of György Kurtág*, у: Milena Medić, Miloš Zatkalik, Denis Collins (eds.), *Histories and Narratives of Music Analysis* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 195–225.

¹⁰⁰ Byron Almén, *A Theory of Musical Narrative* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 2008).

¹⁰¹ Michael Leslie Klein, *Narrative and Intertext: The Logic of Suffering in Lutosławski's Symphony No. 4*, у: Michael Leslie Klein (ed.), *Intertextuality in Western Art Music* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 2005), 108–136.

¹⁰² Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (New York: Princeton University Press, 1991).

¹⁰³ Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 2002).

¹⁰⁴ Nicholas Reyland, *'Akcja' and Narrativity in the Music of Witold Lutosławski* (докторска дисертација) (Cardiff: Cardiff University of Wales, 2005), 139–149.

¹⁰⁵ Patrick McCreless, *Roland Barthes's S/Z From a Musical Point of View*, *In Theory Only*, Vol. 10, No. 7 (1988), 1–29.

(Edward T. Cone)¹⁰⁶, чија су истраживања укоренења у руском формализму и француском структурализму, те су обликована дословном применом нараторолошких оруђа и теоријских приступа из анализе књижевних наратива. Другом таласу припадају, између осталих, Жан-Жак Натјез (Jean-Jacques Nattiez)¹⁰⁷ и Каролин Абате, који су оспоравали идеју музике као наратива. Ово је, како Рејланд истиче, резултат тежње за дословном применом миметске хипотезе са једне, и дијегетске хипотезе, са друге стране. Ови аутори оспоравају музици својство бивања наративом сматрајући да наративност није њено иманентно својство, већ да је смештено *изван* сâме музике, те да било који осећај референцијалности у музици постоји искључиво у уху слушаоца, а не у сâмој музици. Такође, аргументи против музичке наративности и музике као наратива дотичу се непостојања наратора у музици, као и немогућности музике да успостави узрочно-последичне везе између догађаја. Трећем таласу истраживања припадају малобројни аутори који су се бавили питањем наративности у посттоналној музици, као и они чији су предмет истраживања други музички жанрови, попут цез или рок музике. Аутори који су, дакле, показали већу флексибилност и спремност да прихвате различите манифестације наративности, заправо, како то прикладно каже Мери-Лори Рајан, „приповедања без језика“ (narrating without language) и одатле „дубоку наративност“ (deep narrativity) изван концепта програмске музике,¹⁰⁸ долазили су до позитивних закључака по питању музичке наративности.

Различита становишта у погледу на постојање музике као наратива уопштено, а затим и у погледу на поимање наративности у музици или музичке наративности посебно, резултат су непостојања доследности којом су аутори тежили да примене концепте теорије књижевног наратива на музику. Успостављање аналогија између књижевног и музичког наратива показало се неопходним и плодноним на одређеном нивоу, али у исто време дословна примена концепата у два различита медија имала је ограничавајући карактер и каткад супротан ефекат. Бајрон Алмен сматра да су, за разлику од присталица, противници музичког наратива полазили управо од суштинског сродства између музичког и књижевног наратива. Уместо дословне примене књижевних концепата и пуког поређења музике са

¹⁰⁶ Edward T. Cone, *The Composer's Voice* (Berkeley: University of California Press, 1974); Three Ways of Reading a Detective Story – or a Brahms Intermezzo, *The Georgia Review*, Vol. 31, No. 3 (1977), 554–574.

¹⁰⁷ Jean-Jacques Nattiez, Can One Speak of Narrativity in Music, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 115, No. 2 (1990), 240–257.

¹⁰⁸ Marie-Laurie Ryan, Narration in Various Media, у: Jan Christoph Meister (ed.), *Narratology beyond Literary Criticism – Mediality, Disciplinarity* (Berlin: Walter De Gruyter, 2005), 263–281.

књижевношћу, Алмен предлаже општи теоретски оквир, односно теорију музичког наратива која би идентификовала есенцијалне елементе наратива заједничке временским медијима, као и начине на које музика јединствено користи ове елементе.

У светлу претходно реченог, у истраживању наративности посттоналне музике у овом раду, поћи ће се од когнитивног модела унутар трансмедијалне наратологије, као концептуално-методолошког оквира, по којем се:

1. наративност разматра у невербалним медијима какав је музика;
2. (миметска) наративност разматра у погледу на догађајност (испуњеност догађајима/збивањима) и временско-каузалну уређеност „са степеном наративности који се мери степеном испуњености догађајима“¹⁰⁹;
3. у наративном свету сматра да „постоји један или неколико протагониста антропоморфне природе који су егзистенцијално усидрени у временском и просторном смислу и који (углавном) изводе циљно оријентисане акције“¹¹⁰;
4. обликовање наративног света „догађа посебно кроз (ре)организовање временског реда по коме су догађаји представљени и кроз избор перспективе (тачке гледишта, фокализације).“¹¹¹ Овако описан когнитиван приступ трансмедијалне наратологије отвара могућности хеуристичке и херменеутичке примене њених централних концепата, категорија, модела и метода на анализу и тумачење телеолошки процесираних музичког тока звучних маса у посттоналној музици. Другим речима, проницање наративних димензија и потенцијала наративности у одабраним делима посттоналне музике треба да буде корак од анализе и објашњења ка интерпретацији и разумевању. Отуда, главно питање које се тиче овако когнитивно засноване трансмедијалне наратолошке анализе посттоналне музике додирује следеће: музичке ликове/агенте, музичке догађаје/збивања, наративну музичку структуру, наративну музичку технику, телеологичност временске и каузалне димензије звучне догађајности, и друго. Поређења ради, у досадашњим наратолошким анализама тоналних дела, многи наративни концепти били су посматрани углавном кроз призму једнострано (тонално) циљно усмереног (линеарног) времена. Вишеструка или различито усмерена линеарна кретања, као и постојање различитих структуралних нивоа композиција

¹⁰⁹ Ansgar Nünning, Roy Sommer, Diegetic and Mimetic Narrativity: Some Further Steps towards a Narratology of Drama, у: John Pier, José Ángel García Landa (eds.), *Theorizing Narrativity* (Berlin: Walter de Gruyter, 2008), 338.

¹¹⁰ Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology* (London – New York: Routledge, 2009), 6.

¹¹¹ Исто, 6.

створених различitim интерактивним односима звучних маса, у пуном сјају, међутим, откривају логику двоструке темпоралности, која испољава како нити континуитета, тако и нити дисконтинуитета. Та се логика може боље разумети уколико се продуби когнитивним наратолошким гледиштем. Оно што поменути наратолошки приступ посттоналној музици може да обезбеди јесу: специфична перспектива гледања и метод анализе звучних догађаја и њихове телеолошки усмерене временске и каузалне процесивности, инструменте за њихову додатну диференцијацију, категорије за њихово описивање и концепте за њихову дефиницију, а што конвенционалној музичкој анализи недостаје.

II ДЕО: СВЕТ ПРИЧЕ

1. ТЕМЕЉНИ ПОЈМОВИ: НАРАТИВ, ПРИЧА, ФАБУЛА, СИЖЕ, РАДЊА

У оквиру парадигме руског формалистичког дискурса, генерализација о наративу се постављала на следећим основама:

1. идентификације елемената структуре заплета и успостављања правила њиховог комбиновања, аналогно граматичким правилима у језику (Владимир Пропп /Владимир Яковлевич Пропп/);
2. разликовања фабуле (фабула), у смислу описа догађаја у причи, и сижеа (сюжет), који се производи на основу организације и могућности реорганизације фабуларног материјала, тако да добија статус процеса уметничке конструкције који денотира тотал средстава (Виктор Шкловски /Виктор Борисович Шкловский/);
3. на основи дефиниције сижеа, као уређења и повезаности догађаја у складу са одређеним прописаним низом којим су у делу представљени, и фабуле, као тоталитета тих догађаја (Борис Томашевски /Борис Викторович Томашевский/).

С друге стране, у оквиру парадигме француског структуралистичког дискурса, дефинишућа особина наратива је особина онога што је испричано, не само у погледу на темпоралну структуру и промену стања (где је касније опажена клица могућности анализе наративности у другим медијима), већ и у погледу на новоакцентовану дихотомију између приче (*récit* /Ролан Барт/Roland Barthes/, *histoire* /Цветан Тодоров/Tzvetan Todorov) и дискурса (*narration* /Барт/, *discours* /Тодоров/). Док прича „евоцира одређену стварност догађаја који су се могли десити“,¹¹² дотле дискурс рачуна на „начин на који нас наратор упознаје са догађајима.“¹¹³ За разлику од формалиста, који су фабулу сматрали материјалом за стварање сижеа, а сâмим тим хијерархијски подређеним концептом у односу на сиже, структуралисти и концепту *histoire* приписују уметничку вредност. Промену перспективе коју је унео структурализам најбоље сумира Волф Шмид (Wolf Schmid) када каже да се у

¹¹² Tzvetan Todorov, The Categories of Literary Narrative, *Papers on Language & Literature*, Vol. 50, No. 3/4 (2014), 383.

¹¹³ Исто, 384.

концепту *дискурса* (discours) преплићу два аспекта, јер дискурс, са једне стране, садржи причу (histoire) у трансформисаном облику, док са друге стране

дискурс има категоријално другачију суштину од *приче*: он је говор, приповедање, текст, који нити само садржи причу, нити је само преобликује, већ је првенствено означава као своје означено, и представља је. Као резултат, концепт *дискурса* је повезан са две у потпуности различите операције: (1) трансформацијом *приче* кроз преуређење делова или других средстава и (2) манифестацијом *приче* у тексту који је означава.¹¹⁴

Тако, прича се трансформише кроз дискурс, а дискурс манифестује причу. На овај начин, прича се може манифестовати кроз било који дискурс (медиј).

Код Жерара Женета (Gérard Genette), пак, наротив (récit) се, под упливом превратничке теорије текста Јулије Кристеве (Julia Kristeva) и Ролана Барта, сагледава на прагматичан начин, као наротивни исказ или дискурс који прича о догађају или низу догађаја, затим и као след догађаја о којима се у дискурсу ради, те коначно и као сâм чин приповедања. Сâмим тим, Женет наротив везује са текстом или дискурсом (texte/text, discours/discourse), причом (histoire/story) и наратијом (narration).¹¹⁵ Волф Шмид, пак, нуди четвороструки модел, унутар кога разликује: дешавања (happenings, Geschehen), причу (story, Geschichte), наротив (Erzählung), и презентацију наротива (Präsentation der Erzählung). При томе, дешавања дефинише као „аморфне целине ситуација, ликова и радњи експлицитно или имплицитно представљених, или логички имплицираних у наротивном делу.“¹¹⁶ С друге стране, прича је

резултат *одабира* из дешавања. Састоји се од две операције селекције које транспонују бесконачност збивања у ограничену, значајну форму: (1) избор одређених *елемената* (ситуација, ликова и радњи) из дешавања; (2) избор одређених *својстава* из бесконачне масе карактеристика које се могу приписати одабраним елементима. Прича, дакле, не обухвата ништа друго до елементе експлицитно представљене и опремљене одређеним карактеристикама у тексту, означене и квалификоване ситуације, ликове и радње.¹¹⁷

¹¹⁴ Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction* (Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2010), 187.

¹¹⁵ Gérard Genette, *Narrative Discourse – An Essay in Method*. Transl. by Jane E. Lewin (Ithaca – New York: Cornell University Press, 1983).

¹¹⁶ Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction*, 190.

¹¹⁷ Исто, 191.

Наратив види као „результат композиције, која поставља елементе у *ordo artificialis*. Суштинска средства композиције су: (1) *линеаризација* ствари које се појављују истовремено у причи, стварајући низ представа; (2) *реорганизација* сегмената приче.“¹¹⁸ Последње, презентацију наратива сматра фенотипским, а не генотипским слојем, односно јединим нивоом који се може емпиријски посматрати.

Сејмур Четмен се држи структуралистичке парадигме када наратив објашњава као спој приче (*story*), која представља садржај (или низ догађаја, речју радњу) и егзистенте или ликове (*existents, characters*), и дискурса (*discourse*) у смислу израза, односно средства којим је прича пренета. Тако, он укратко ову дихотомију објашњава као ону која обезбеђује одговоре на питања *шта* је у наративу приказано, и *како* је то нешто што се приказује представљено.¹¹⁹ Даље, он дискурс дели у две поткомпоненте: наративну форму или структуру наративног преноса, и њену манифестацију, односно њену појаву у одређеном медију, при чему је наративни пренос (*transmission*), који се тиче питања попут односа између времена приче и времена приповедања, наративног гласа (ко говори?), тачке гледања (ко види? /*point of view*/), неминовно под утицајем, односно обликован медијем кроз који се манифестује. Држећи се структуралистичке парадигме по којој је аранжирање догађаја у надлежности дискурса, додаје:

Догађаји у причи су претворени у заплет њеним дискурсом, начином представљања. Дискурс се може манифестовати у различитим медијима, али он има унутрашњу структуру квалитативно другачију од било које своје могуће манифестације. То јест, заплет, прича-како-је-представљена (*story-as-discoursed*), постоји на општијем нивоу од било које одређене објективизације (...) Редослед представљања не мора бити исти као редослед природне логике приче. Његова функција је да нагласи или не нагласи одређене догађаје приче, да неке интерпретира, друге да остави отвореним за закључке, да покаже или каже, да коментарише или остане нем, да се фокусира на овај или на онај аспект једног догађаја или лика.¹²⁰

Дефиниције наратива у литератури углавном као примарне укључују компоненте *догађаја* или *низа догађаја* (Женет, Џералд Принс/*Gerald Prince*/, Абот)¹²¹ и *ликове*, неодвојиво

¹¹⁸ Исто, 191.

¹¹⁹ Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca – London: Cornell University Press, 1978), 19.

¹²⁰ Исто, 43.

¹²¹ Gérard Genette, *Figures of Literary Discourse*. Transl. by Marie-Rose Logan (New York: Columbia University Press, 1982), 127; Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press,

повезане са овим догађајима (Четмен).¹²² Одређеним дефиницијама се у први план такође истиче временска компонента (Пол Рикер, Шмид, Елестром)¹²³, а неки аутори покушавају и да одговоре на питање да ли значај узрочно-последичних веза између догађаја треба да буде обухваћен минималном дефиницијом наратива (Волф Шмид). Шмид је, тако, према овом питању скептичан, истичући да узрочно-последичне везе не би требало да су обухваћене минималном дефиницијом наратива (и наративности датог текста) јер оне пре свега зависе од ума читаоца који их успоставља и препознаје као релевантне:

(...) минимална дефиниција наративности може и требало би да буде формулисана на такав начин да не захтева присуство додатне (нпр. узрочне) везе између стања. Напокон, само ретко књижевни текстови садрже експлицитно изражену узрочност. Углавном, узрок промене стања је отворен и мора га утврдити или 'конкретизовати' (Ingarden 1930) читалац. Чак и ако читалац приче наиђе на одломак који је толико експлицитан да може да се чита само на један, недвосмислен начин, и тада је случај да га читалац мора протумачити како би конкретизовао односе узрока и последице. Штавише, у многим делима заправо постоје бројна веома различита могућа објашњења за једну исту промену стања.¹²⁴

Оваква сагледавања наратива отварају когнитивну перспективу и представљају стожере когнитивне парадигме која је обележила савремена истраживања наратива, чији су представници, између осталих, Мери-Лори Рајан, Х. Портер-Абот, Дејвид Херман и други аутори. Тако, Мери-Лори Рајан предлаже виђење наратива као „... когнитивног стила или начина мишљења. По овом виђењу, приче могу да постоје у уму као чисти обрасци информација, инспирисани животним искуством или створени маштом, независно од њиховог представљања кроз знакове одређеног медија.“¹²⁵ Не удаљава се од мишљења да је наратив комбинација приче и дискурса, али наглашава да га наративом чини његова способност да у уму читаоца призове причу (за разлику од других текстуалних типова). Док дискурс види као представљање кодирано у материјалним знаковима, прича је за њу „...

2003), 58; Н. Porter-Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 16.

¹²² Seymour Chatman, нав. дело, 19.

¹²³ Pol Riker, *Vreme i priča – Prvi tom*. Prevod Slavica Miletić, Ana Moralić (Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993); Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction*, 4; Lars Elleström, *Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media* (Cham: Palgrave Macmillan, 2019), 37.

¹²⁴ Wolf Schmid, Narrativity and Eventfulness, у: Tom Kindt, Hans-Harald Müller (eds.), *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (Berlin: Walter de Gruyter, 2003), 20.

¹²⁵ Marie-Laure Ryan, Toward a definition of narrative, у: David Herman (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 27.

ментална слика, когнитивни конструкт који се тиче одређених врста ентитета и односа између тих ентитета.¹²⁶

Такође, истиче и да

(...) уколико је наратив дискурс који преноси причу, односно специфичну врсту садржаја, и уколико се овај дискурс може користити у различите сврхе, од којих ниједна није конститутивна за наративност, онда би његова дефиниција требало да се фокусира на причу. Као ментална представа, прича није везана ни за један одређени медиј, и независна је од разлике између фикције и не-фикције. Дефиниција наратива би стога требало да функционише за различите медије (иако се медији у великој мери разликују по својим способностима приповедања), и не би требало да привилегује књижевне облике.¹²⁷

Разматрајући троструку поделу наратива на причу (story), заплет (plot) и нарацију (narration) као његове три главне компоненте, Абот истиче да је „Разлика између заплета и приче, попут оне између нарације и приче, имплицитна претпоставка да је прича одвојена од њеног приказивања. Као што се прича може испричати на различите начине, тако се може и представити кроз различите заплете.“¹²⁸ Управо ову фундаменталну разлику између приче и начина њеног саопштавања, аутор види као главни разлог због кога се у радовима различитих аутора нарација и заплет и подводе под једну, категорију наративног дискурса. И Абот је такође међу ауторима који истичу когнитивни аспект у разумевању наратива када каже:

(...) разлика између приче и 'приче како је представљена' (story as discoursed) показала се као веома корисна у разумевању тога како наратив постиже своје ефекте. Али, ништа није уредно у проучавању наратива. Ово је углавном зато што се наратив дешава у уму, са својим емпиријским компонентама – речима које су изговорене или одштампане, сликама на екрану, глумцима на сцени – трансформисаним когнитивним процесима који су још увек у великој мери мистериозни.¹²⁹

Док причу види као најчвршћи концепт, дефинисан у оквирима постојања радње (једног или више догађаја) и ликова, и са њима неодвојиво повезане временске компоненте,

¹²⁶ Marie-Laure Ryan, Narrative, у: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 347.

¹²⁷ Marie-Laure Ryan, Toward a definition of narrative, 26.

¹²⁸ Н. Porter-Abbott, Story, plot, and narration, у: David Herman (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 40.

¹²⁹ Исто, 40.

нарацију и заплет сматра концептима које је тешко прецизно дефинисати. Нарација се, тако, како каже аутор, у литератури користи као синоним за наратив, или пак наративни дискурс, а затим се поистовећује и са сâмим чином приповедања, између осталог. Коначно, за заплет каже да се у литератури дефинише на три начина, и то: као врста приче, као средство које причу чини целовитом и као начин одступања од хронологије приче. Заплет дакле, види

(...) као врсту приче – као у Форстеровој употреби заплета да укаже на причу која није само низање једне ствари за другом, већ догађаји који су повезани узроком (...) Заплет се такође користи да реферише на ону комбинацију економичности и низања догађаја која причу чини причом, а не само сировим материјалом. У том смислу, често се користи као вредносни термин (...) Заплет је у овом смислу средство које доводи причу до њене пуноће и аутентичности као приче (...) Трећа употреба термина заплет, по узору на Женетов рад (...) описује начин на који заплет служи причи одступањем од хронолошког редоследа њених догађаја...¹³⁰

Хилари Даненберг (Hilary P. Dannenberg) за дефиниције заплета које се срећу у литератури каже да се руководе првенствено параметром временске димензије наратива, као централног и веома комплексног параметра. Елузивност овог термина види у његовој различитој примени у постојећој литератури: уколико се не користи као синоним за причу, заплет се изједначава са концептом формалистичког *сјжеа*. У постструктуралистичком периоду, како наглашава Даненберг, границе концепта су проширене тако да је под њим почео да се подразумева и чин менталне конфигурације (Рикер), сила која утиче на читаоца током процеса читања наратива (Џејмс Фелан /James Phelan/), и међусобна игра стварног наративног света и виртуелних светова наратива, између осталог (Рајан).¹³¹ За Рикера је грађење заплета активност којом се различити догађаји организују у разумљиву, целовиту причу, која има свој почетак, средину и крај. Оно је чин синтезе, којим се разнородне околности, узроци, циљеви и догађаји обједињују у временском јединству завршене, заокружене радње, у чему се препознаје *синтеза разнородног*.¹³² Слично томе, Питер Брукс (Peter Brooks) сматра да је заплет „дизајн и намера наратива, оно што обликује причу и даје јој одређени смер или намеру значења“¹³³, али да је истовремено и

¹³⁰ Исто, 43.

¹³¹ Hilary P. Dannenberg, Plot, у: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 435.

¹³² Pol Riker, нав. дело.

¹³³ Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge – London: Harvard University Press, 1992), xi.

(...) активност, операција структурисања изазвана код читаоца који покушава да направи смисао од оних значења која се развијају само кроз текстуалну и временску сукцесију. Заплет по овом виђењу припада читаочевој 'компетенцији', а у његовом 'извођењу' – читању наратива – анимира процес стварања смисла: он је кључна компонента оне 'страсти (за) значења (значењем)' која, каже Барт, гори у нама када читамо.¹³⁴

Дејвид Херман наратив посматра као концепт који има више профила, јер истовремено представља когнитивну структуру („начин стварања смисла из искуства“), тип текста и извор комуникативне интеракције.¹³⁵ Причу сматра нивоом наратива који се односи на „хронолошки след ситуација и догађаја који се може реконструисати на основу знакова датих у наративном тексту“¹³⁶, док је дискурс „диспозиција семиотичких знакова које интерпретатори користе да реконструишу свет приче.“¹³⁷

Представник когнитивног приступа је и Јоханес Ајзенхут (Johannes Eisenhut) који когнитивни процес који се одвија на релацији читалац – текст објашњава појмом *емулације*, а на трагу Ингарденових (Roman Ingarden) тачака неодређености.¹³⁸ Емулација, наиме, означава модел читања као сањарења (Tagtraum-Modell), односно удаљавање читаоца из спољашњег, стварног света, и његово, како би то Рајан назвала, „урањање“¹³⁹ у виртуелни свет текста. Ајзенхут уводи три различита функционална нивоа текста која управљају његовим читањем и разумевањем: семиотички, емулативни и парадигматски ниво. Када говори о семиотичком нивоу текста, Ајзенхут заправо на уму има његов комуникативни аспект. У том смислу, може се повући паралела са Хермановим виђењем наратива као комуникационог модела. Други ниво се односи на оне функције текста које омогућавају емпатију. Трећи, парадигматски ниво односи се на искуства читаоца из стварног света (из/у/са стварним светом) која користи у процесу читања и разумевања текста као наратива.

¹³⁴ Исто, 37.

¹³⁵ David Herman, *Basic Elements of Narrative* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), ix–x. Међу типове текста аутор поред наратива, убраја и опис (дескрипцију) и објашњење (експланацију), те су за њега типови текста „релативно стабилне врсте исказа који се развијају у одређеним сферама употребе језика“. Исто, 194. Из ове дефиниције се може, у општим оквирима, сагледати профил наратива као ресурса за комуникацију, како то аутор назива.

¹³⁶ Исто, 193.

¹³⁷ Исто, 184.

¹³⁸ Johannes A. Eisenhut, *Überzeugen: Literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu einem kognitiven Prozess* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2009), према: Дејан Д. Милутиновић, Посткласична наратологија, *Свет у књижевности – књижевност у свету, Други том* (Ниш: Филозофски факултет, 2014), 358–369.

¹³⁹ Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1991), 21.

Тако, Ајзенхутов парадигматски ниво аналоган је Хермановом виђењу наратива као менталне, когнитивне структуре којом се ствара смисао из искуства. Емулација, дакле, као процес читаочевог сачињавања, али и преиспитивања различитих пројекција, требало би да попуни постојеће тачке неодређености у тексту, како би га читалац разумео и протумачио, речју спознао. На сличан начин, Рикер пише о тексту који је „полисемантичан“, те „неисцрпан у смислу читања“, и о сâмом чину читања текста, којим се откривају и његови „неписани аспекти“.¹⁴⁰ Тако, Рикер истиче да „... управо читалац завршава дело у мери у којој је написано дело заправо скица за читање (...) Текст заиста садржи шупљине, празнине, зоне неодређености; он чак (...) изазива читаоца да опроба сопствене способности у конфигурисању дела (...) Текст постаје дело тек у интеракцији с примаоцем.“¹⁴¹ Додатно, Рикер истиче и да смисао наратива потиче управо из овог пресека читаочевог и света текста када каже:

Говорити о свету текста значи нагласити особину (...) отварања пред њим хоризонта могућег искуства, света у којем би било могуће живети. Текст није нешто затворено у себи, он је пројекција новог универзума различитог од оног у којем живимо. Присвојити дело кроз читање значи отворити хоризонт света који се у њему подразумева и који укључује радње, ликове и догађаје из испричане приче. Као резултат, читалац одједном припада хоризонту искуства дела у машти и хоризонту његове сопствене стварне акције.¹⁴²

Иако полази од формалистичке поделе на *фабулу* (причу као грађу) и *сиже* (као обраду те грађе), Александар Пејчић у својој књизи *Поетика заплета* предлаже рашчлањивање концепта *сижеа* на *радњу* и *заплет*. На тај начин, прави хијерархијско уређење у коме је (драмски) текст подељен на причу, сиже, радњу и заплет.¹⁴³ При томе, прихвата дефиниције приче и сижеа из савремене књижевне теорије, па причу (фабулу) одређује као „скуп свих текстуалних информација, односно као највиши ниво апстракције, која се посредством сижеа, радње и заплета приказује и накнадно реконструише (...) након читања и анализе, па се процењује шта је ушло у конструкцију заплета, а шта није и зашто, и затим какви су учинци по развој заплета.“¹⁴⁴ Под сижеом, с друге стране, подразумева конкретизацију

¹⁴⁰ Paul Ricoeur, *Time and Narrative, Volume III* (Chicago – London: The University of Chicago Press, 1988), 169.

¹⁴¹ Pol Riker, *Vreme i priča – Prvi tom*. Prevod Slavica Miletić, Ana Moralić (Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993), 101–102.

¹⁴² Paul Ricoeur, *Life in Quest of Narrative*, у: David Wood (ed.), *On Paul Ricoeur – Narrative and Interpretation* (London – New York: Routledge, 1991), 26.

¹⁴³ Александар Пејчић, *Поетика заплета* (Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019), 24.

¹⁴⁴ Исто, 35.

приче, односно обраду (распоред основне грађе): организацију догађаја и њихово распоређивање по каузалном принципу. Концепте *радње* и *заплета*, као саставне делове сижеа, такође поставља у хијерархијски однос, у коме радњу види као свеобухватнији концепт, који садржи у себи заплет, али и експозицију и расплет. Радњом се, како каже аутор, обухватају сва збивања од уводне до закључне ситуације, а највећи део радње заузима управо заплет. Он обухвата збивања од експозиције до расплета, при чему је могуће да заплет почне и за време трајања експозиције. Ово се дешава онда када се проблемска ситуација („динамички мотив“¹⁴⁵ као покретачка ситуација заплета) појављује рано, још за време трајања уводне ситуације експозиције. Типолошки, радња може бити једноставна, уколико садржи само један заплет, и сложена, уколико садржи више од једног заплета, који међусобно стоје у хијерархијском односу и које повезује један или више ликова.

Када је реч о питањима класификације експозиције, аутор се ослања на запажања Томашевског, те нуди *одвојену*, *директну* и *развојну* експозицију. Одвојена експозиција је она у којој се информације о ликовима и њиховим мотивима, који ће бити битни за заплет, „пажљиво пропуштају“ током „амбијенталне сцене“, која подразумева упознавање са околностима, ликовима и њиховим међусобним односима. Овај тип експозиције служи да конституише проблемску ситуацију или да истакне проблемски однос који постоји и који ће у заплету добити свој пуни замах. Директна експозиција подразумева директну појаву проблемске ситуације пре сâме амбијенталне сцене или непосредно након краћег уводног дѐла, па делује да је заплет хронолошки испред експозиције. Ипак, како аутор истиче, „... радњу отвара само проблемска ситуација заплета (...) Информације о ликовима, средини, односима, театрализују се потом паралелно са конфигурацијом заплета, односно директно се откривају подаци неопходни за разумевање односа...“¹⁴⁶ Трећи, развојни тип експозиције подразумева да је експозиција уграђена у радњу заплета, односно да је присутно паралелно конфигурисање заплета и откривање уводних информација о ликовима и њиховим односима. Дакле, откривање уводних информација, које очекујемо у експозицији, у овом типу се одвија зависно од постепеног конфигурисања заплета.

Пејчић заплет сматра *процесом*, односно кретањем, које се не може посматрати одвојено од лика, и дефинише га као „структурални чинилац радње, као конкретизацију

¹⁴⁵ Исто, 38.

¹⁴⁶ Исто, 39–40.

сижејног тока¹⁴⁷ и као остварену радњу „у усмерености лика, јаке или несумњиво изражене воље, ка одређеном циљу уз сразмеран број препрека или проблемских чворова које мора да савлада.“¹⁴⁸ *Препреку* (на пример воља другог лика) сматра ужим појмом од *проблемског чвора*. Ово друго је проблем или проблемска ситуација (која може бити и централни део радње, али и један њен део, као мања ситуација) пред којом је лик: „Реч је о проблемским базичним ситуацијама које су најчешће апстрактне, мада не изостаје ни конкретизација, материјализација проблема (...) Специфичност проблемског чвора, односно такве ситуације, јесте у томе што лик покушава да донесе неку важну одлуку у неповољним околностима и/или реши, најопштије узевши, одређени проблем.“¹⁴⁹

За ритам и структуру заплета, аутор каже да је пресудан

(...) степен ангажованости (радње) ликова (активност, пасивност, пренос радње, кад лик изражава жељу, али је из одређених разлога не спроводи, па је други лик активнији, омогућавајући да се жеља оствари) (...) Носиоци заплета јесу ликови, односно интеракција која у други план смешта осу субјекат – објекат актанцијалног модела. Кретање радње заплета омогућава жеља, па намера (одлука) лика ка извршењу неког чина/дела која се може укрстити са жељама, намерама, циљевима других ликова. Лик може желети нешто, али да би се кренуло ка остварењу, потребан је вољни моменат, спремност на радњу, односно намера која води поступцима лика. Препреке, као и преокрети, забуне, нужни су чинилац односа ликова и заплета уопште. Укрштање жеља, намера ликова гради проблемски чвор или препреку. Носилац заплета не мора бити само један лик, већ и више ликова.¹⁵⁰

На основу фокализованости даје хијерархијску поделу заплета на: главни заплет с једне, и оквирни и интеграциони, као врсте споредног заплета, са друге стране. Главни заплет је највише фокализован, односно њиме се представља основна тема, са издвојеним главним ликом или више њих. Оквирни заплет „држи на окупу сценски свет и развија радњу која није тешње везана за главни/тематски заплет.“¹⁵¹ Он отвара радњу, и својеврсна је „тематска позадина“ главног заплета.¹⁵² Интеграциони заплет је подзаплет који „даје импулс радњи

¹⁴⁷ Исто, 42.

¹⁴⁸ Исто, 42–43.

¹⁴⁹ Исто, 168.

¹⁵⁰ Исто, 43–44.

¹⁵¹ Исто, 180.

¹⁵² Свакако се чини занимљивим у овом тренутку поменути Херманову „позадинску причу“ (backstory), као „врсту експозиције која често укључује аналепсу или флеш-бек (flashback); попуњавање околности и догађаја који су довели до садашњег тренутка у свету приче, и који осветљавају веће импликације стварног или потенцијалног понашања ликова који заузимају одређено наративно 'сада'.“ Обрнуто, експозицију дефинише

главног заплета. Основна одлика је да се уплиће/укључује у главни заплет и најчешће се касније активира. Неретко интеграциони заплет омогућава превазилажење препреке главног заплета.¹⁵³ Паралелно са овиме, аутор прави и типолошку поделу на основу тематике, структуре и семантике радње, а дефинисање типа заплета одвија се у односу на главни лик, његов циљ и начин развијања радње у усмерености ка циљу.

2. КОНЦЕПТ СВЕТА ПРИЧЕ

У својој књизи *Основни елементи наратива (Basic Elements of Narrative)* Дејвид Херман формулише концепт „света приче“ (storyworld) да њиме означи светове евоциране наративима. Свет приче је тако:

(...) свет који је имплицитно, као и експлицитно призван наративом, било да тај наратив има облик штампаног текста, филма, графичког романа, знаковног језика, свакодневног разговора, било, чак, приче која је пројектована, али није никад актуелизована као конкретан артефакт (...) Светови прича су уопштена ментална представљања која омогућавају интерпретаторима да уоквире закључке о ситуацијама, ликовима и појавама, било експлицитно поменути, било имплицираним наративним текстом или дискурсом. Као такви, светови прича су ментални модели ситуација и догађаја који се препричавају – ко је шта урадио и са ким, када, где, зашто и на који начин. Реципрочно, наративни артефакти (текстови, филмови и тако даље.) пружају нацрте за стварање и модификацију тако ментално конфигурираних светова прича.¹⁵⁴

Ови светови подразумевају постојање просторно-временске димензије коју испуњавају људски или човеколики делатници (агенти /agents/) који својим активним деловањем утичу на догађања или трпе последице различитих догађаја. Догађаји утичу на промене стања којима су делатници, као становници ових светова, неминовно изложени.

Херман истиче четири основна елемента наратива која конституишу услове за наративност, а то су: 1. ситуираност (situatedness), односно *начин* на који су приче

као „представљање, понекада дато у облику позадинске приче, околности и догађаја који стварају контекст или позадину за разумевање главне радње у наративу.“ David Herman, *Basic Elements of Narrative* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), 182 и 185.

¹⁵³ Александар Пејчић, *Поетика заплета* (Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019), 181.

¹⁵⁴ David Herman, *Basic Elements of Narrative* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), 106–107.

утемељене у контексту одређеног дискурса, 2. низање догађаја (event sequencing), односно специфична врста каузално-хронолошке структуре (помоћу које се приче разликују од описа или објашњења), 3. елемент стварања/разарања света (worldmaking/world disruption) и 4. елемент који у фокус ставља питање *како приче представљају* или *како изгледа подвргнути се догађајима у оквиру света који се мења* (what it's like /to undergo events within a storyworld-in-flux/). Управо трећи елемент кључан је за испитивање наративних начина стварања света, односно начина на који људи користе различите текстове као „нацрте за стварање светова прича“ као „општих менталних модела ситуација и догађаја“. Овај интерес за референцијални потенцијал наратива у фокус смешта интерпретатора који, користећи знакове у тексту (без обзира на медиј), гради менталне представе светова призваних причама. Ослањајући се на медијски специфичне знакове (*текстуална димензија наратива*) интерпретатор, онда, изводи закључке о ликовима (ко?), догађајима и њиховој хронологији (шта? како?), као и временској и просторној димензији у којој се налазе ликови и одвијају ови догађаји (када? и где?) (*когнитивна димензија наратива*).

У вези са Хермановим концептом „света приче“ Жан-Ноел Тон (Jan-Noël Thon) примећује да се и он може сматрати трансмедијалним феноменом, те своја запажања формулише на следећи начин:

Прво, док су наративне репрезентације нужно реализоване у оквиру специфичне медијалности конвенционално различитих медија, може се сматрати да је концепт света приче, барем на одређеном нивоу апстракције, трансмедијалан (...) Друго, како наративне репрезентације светова прича, тако и ови сâми светови прича нужно су непотпуни, али примаоци користе своје (стварно, као и фиктивно) знање света за 'попуњавање празнина', како би закључили аспекте света приче који су само имплицитно представљени. Треће, ово нас такође води до запажања да се светови прича – као светови насељени ликовима и смештени у простору и времену – састоје не само од егзистената, догађаја и ликова, већ и од просторних, временских и узрочно-последичних веза међу њима, које су од суштинског значаја за разумевање различитих локално представљених ситуација као дѐла уопштенијег света приче.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Jan-Noël Thon, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2016), 46.

У условима које поставља когнитивни приступ, наратив и свет приче не зависе од појединачног медија, већ га превазилазе, пребацујући фокус на читаоца који текст чита као наратив. О овоме Рајан и Тон такође говоре:

Размишљање о световима прича као о представама које надилазе медиј, не само да проширује опсег наратологије изван њене 'матичне' територије наратива заснованог на језику (матичног и због тога што је језик био међу првим медијима у којима су се приче причале и због тога што је класична наратологија првенствено била развијена имајући на уму књижевну фикцију), већ такође пружа преко потребан центар конвергенције и тачку поређења студијама медија (...) док аутор ствара свет приче кроз продукцију знакова, читалац, гледалац, слушалац или играч је тај који користи нацрт готовог текста како би изградио менталну слику овог света. Конвергенција медија око заједничког центра који бисмо могли назвати 'наративност' – центра који је сâм организован око света приче – послужиће као прилика да се ухвате њихови препознатљиви наративни ресурси.¹⁵⁶

За Мери-Лори Рајан свет приче је свет који је представљен и обликован причом, и који у оквиру одређеног временског распона представља догађаје који утичу на промене стања унутар тог света, а „његово представљање у уму примаоца је симулација промена које су изазване догађајима заплета.“¹⁵⁷ Неопходним елементима света приче сматра: егзистенте (existents), поставку (setting), физичке законе (physical laws), друштвена правила и вредности (social rules and values) /као опциони квалитет/, догађаје (events) и менталне догађаје (mental events). *Егзистентима* сматра ликове приче и објекте који су посебно значајни за заплет и који су смештени унутар неког простора (*поставка*). Они активно делују у складу са принципима који одређују њихове обавезе (*друштвена правила*) или насупрот њима, а у зависности од мотивације која их покреће. Ова „друштвена правила“ Рајан види као плодно тле за „преступе“, те стварање сукоба међу ликовима чије мотивације могу бити различите, а радње усмерене ка супротним циљевима. Такође, прича је испуњена *догађајима* (физичким догађајима), као узроцима промене стања, и реакцијама ликова на постојећа стања ствари и/или на промене које се дешавају (*ментални догађаји*, који се не

¹⁵⁶ Marie-Laure Ryan, Jan-Noël Thon, *Storyworlds across Media – Introduction*, у: Marie-Laure Ryan, Jan-Noël Thon (eds.), *Storyworlds across Media – Toward a Media-Conscious Narratology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2014), 2–3.

¹⁵⁷ Marie-Laure Ryan, *Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology*, у: Marie-Laure Ryan, Jan-Noël Thon (eds.), *Storyworlds across Media – Toward a Media-Conscious Narratology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2014), 33.

могу посматрати одвојено од физичких догађаја). Принципе који одређују која се врста догађаја може очекивати у датој причи, Рајан назива елементом *физичких закона*.¹⁵⁸

Време-простор

На неопходност посматрања времена и простора као неодвојиво повезаних аспеката својствених наративу, указао је Михаил Бахтин (Mikhail Bakhtin), удаљавајући се истовремено од дотадашње перспективе по којој су два концепта у наративу била посматрана одвојено један од другог. Он своју идеју формулише кроз концепт хронотопа (chronotope), као парадигме јединства времена и простора у наративу, јединства које ствара наративни свет као конкретну целину.¹⁵⁹ Херманов концепт *света приче* наглашава управо ово јединство времена и простора. Џон Пјер (John Pier) истиче да, као начин разумевања искуства и моделовања света, и као спој низова временских ознака и просторних карактеристика, хронотоп обезбеђује „основу” за представљање из којег се наративни догађаји појављују...“¹⁶⁰ На истом трагу, Сабине Бухолц (Sabine Buchholz) и Манфред Јан (Manfred Jahn), дефинишући наративни простор као „окружење у којем се ликови који се налазе у причи крећу и живе“¹⁶¹, истичу да се он не може разумети без за њега конститутивних елемената какви су границе које га одвајају од других простора (координатног, надређеног или подређеног), објекти које садржи, услови за живот, и, за нас посебно значајна, временска димензија са којом је неодвојиво повезан.

Флудерник истиче три перспективе које треба сагледати приликом проучавања односа између времена и наратива. Прва перспектива се тиче философског аспекта времена (и временитости) и значаја који он има за причу и ниво дискурса. Друга се руководи односом између временитости нивоа приче и нивоа дискурса, док се трећа односи на граматичка и морфолошка средства (на пример, употреба времена у књижевном наративу)

¹⁵⁸ Исто, 34–36.

¹⁵⁹ Michael Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* (Austin: University of Texas Press, 1981); Nele Bemong, Pieter Borghart, Michel De Dobbeleer, Kristoffel Demoen, Koen De Temmerman, Bart Keunen (eds.), *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives* (Gent: Academia Press, 2010).

¹⁶⁰ John Pier, Chronotope, у: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 64.

¹⁶¹ Sabine Buchholz, Manfred Jahn, Space in Narrative, у: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 552.

и значај који она имају за дискурс и ниво приче.¹⁶² Време се у расправама о наративу углавном посматра управо кроз дихотомију приче и дискурса, кроз наглашавање разлике између времена приче (*story time*) и времена дискурса (*discourse time*).¹⁶³ Флудерник говори да је ова опозиција кључна за третман концепта *хронологије*, те каже да се: „Уобичајено (...) претпоставља да ниво *приче* наратива, односно редослед догађаја реконструисан из површинског нивоа језичког медија, може бити посматран као да има хронолошки ред, док се на нивоу *дискурса* (редослед речи на страници који чини текст) одвијају неколика премештања како би се створиле бројне *анахроније*...“¹⁶⁴ Говорећи о вербалном наративу, Џералд Принс расправља о могућностима успостављања хронолошких веза између времена приповедања (времена дискурса) и времена приповеданог (времена приче). Наиме, аутор нуди три могућности: приповедање које хронолошки следи након догађаја о којима се приповеда (каснија наратија /*posterior narration*/), приповедање које је симултано са догађајима о којима се говори (симултана наратија /*simultaneous narration*/) и приповедање које се дешава пре догађаја о којима се приповеда (ранија наратија /*anterior narration*/ или такозвани „предсказујући наратив“ /*predictive narrative*/).¹⁶⁵ Догађаји о којима се приповеда могу бити саопштени редом којим се и појављују или другачијим редоследом, те у првом случају говоримо о идентичним редоследима приповеданог и приповедања, док у другом случају можемо говорити или о антиципацији (/*anticipation*/) као приповедању о догађајима који тек треба да се десе, или о ретроспекцији (/*retrospection*/), као приповедању о догађајима који су се већ догодили. Ове анахроније, односно различита временска преуређења која се одвијају на површинском нивоу дискурса, а битна су за разумевање радње у свету приче, и која читаоца померају дуж стреле времена, Принс означава терминима преузетим из филмског медија, *flashback* (за повратак у раније време) и *flashforward* (за пројектовање у будућност), а Жерар Женет аналогно назива аналепсом (*analepsis*) и пролепсом (*prolepsis*). Кен Ирланд (Ken Ireland) истиче да аналепса као

¹⁶² Види: Monika Fludernik, *Time in Narrative*, у: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 608.

¹⁶³ О овоме је говорио већ 1948. године Гунтер Мулер (Günther Müller) као о *Erzählzeit*, као времену приповедања, текста, дискурса и *erzählte Zeit*, као приповеданом времену, времену приче.

¹⁶⁴ Monika Fludernik, нав. дело, 609.

¹⁶⁵ Види: Gerald Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (Berlin – New York – Amsterdam: Mouton Publishers, 1982), 27. Нуди, такође, и четврту могућност „уметнутог приповедања“ (*intercalated narration*), коју Флудерник сликовито описује и као „приповедање на рате“ (/narrative in instalments/, види: Monika Fludernik, нав. дело, 610) да опише приповедање које је уметнуто у догађаје о којима се приповеда (као пример наводи дискурс дневника и епистоларни роман).

ретроспективно призивање догађаја може бити унутрашња, када се дешава у оквиру главног наратива, спољашња или пре-наративна, те мешовита или преклапајућа, која се дешава пре главног наратива, али се наставља унутар њега. Такође, истиче и њена два облика: хомодијегетски и хетеродијегетски, при чему први облик подразумева скок у времену одређеног следа догађаја који се тиче истог лика и исте линије заплета, док се друга односи на скок у другу линију заплета. С друге стране, пролепсу истиче као ређу појаву, а и она, као алузија на будуће догађаје, може бити унутрашња и спољашња (унутар или изван временских граница фикције), као и квази-пролептична.¹⁶⁶

Полазећи од своје теорије коју је представио у књизи *Експозициони начини и временско уређење у фикцији (Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction)*¹⁶⁷, а која је била оријентисана ка наративном ефекту, динамици и процесирању, Меир Стернберг (Meir Sternberg) истиче да наратив на јединствен начин

подразумева подударност два временска низа: онај у коме су се догађаји десили и онај у којем се они откривају, динамику радње и њеног приповедања, представљено и комуникативно време (...) Наратив, стога, на јединствен начин живи (...) не само у или током времена већ *између* времена, па тако и ми читаоци, слушаоци, гледаоци, кроз наше процесирање наратива као таквог.¹⁶⁸

Управо из ове позиције *између* два времена, где наратив заправо живи (а и интерпретатори наратива заједно са њим, „уроњени“ у свет приче), Стернберг сматра да се појављују три аспекта која представљају универзалије наратива: одгађање (привремено) или обустављање (трајно) (suspense), радозналост (curiosity) и изненађење (surprise). Свака од ове три универзалије кодира одређену функционалну операцију ума у разумевању испреплитаности (анахронија): динамику проспекције, ретроспекције и препознавања. С једне стране, може се манипулисати будућношћу, па се тако суспензија појављује онда када постоји несагласност (раскорак) између онога што се дешава сада и што нам је до сада представљено (као пример наводи конфликт), и онога што тек треба да уследи. Радозналост и изненађење се јављају онда када се манипулише прошлошћу, са друге стране. Радозналост настаје као

¹⁶⁶ Ken Ireland, Temporal Ordering, у: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 591.

¹⁶⁷ Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1993).

¹⁶⁸ Meir Sternberg, Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I), *Poetics Today*, Vol. 24, No. 2 (2003), 326–327.

последница раскорака између прошлости и садашњости: наиме, нешто нам је из прошлости остало непознато, нејасно, а о чему у садашњости размишљамо и покушавамо ретроспективно да разумемо нејасноће и изведемо закључке о њима. Када је реч о изненађењу, оно се јавља у ситуацијама када наратив унесе неки нагли обрт или прекид у хронологији догађаја, а затим нам открива наше погрешно читање и усмерава нас ка поновном, тачном читању и реконструкцији приче.

Дефиниција приче као представљања низа догађаја, у први план истиче управо временску димензију, иако имплицитно подразумева простор у којем се ови догађаји и са њима повезани ликови налазе. Рајан сматра да се значај концепта простора не ограничава само на аспект простора као оног који „садржи“ ликове и догађаје, па у складу са тим нуди четвороделну поделу текстуалне просторности: наративни простор, просторно проширење текста, простор као контекст текста и *као онај који садржи текст* и просторна форма текста.¹⁶⁹ Од посебног значаја ће бити сагледати елементе које подразумева прва категорија наративног простора или „поставке“ (setting), као „окружења у којем се ликови који се налазе у причи крећу и живе“ како су то дефинисали Бухолц и Јан.¹⁷⁰ Друге три дефиниције нису применљиве у контексту овог рада, тако да их нећемо детаљније разматрати. Рајан, наиме, под ову прву категорију подводи пет елемената (или нивоа) неодојивих од процеса читања (који се одвија кроз време), јер су управо они кључни елементи који обликују наш доживљај простора света приче. Ово динамичко представљање просторних информација назива *текстуализацијом простора* (textualization of space) која на концу доводи до саме наративизације текста. Први ниво представљају „просторни оквири“ (spatial frames), односно непосредна окружења догађаја (места која су јасно приказана наративним дискурсом или сликом); „поставка“ (setting) под којом се подразумева опште шире окружење (друштвено, историјско, географско); „простор приче“ (story space), као простор који се непосредно односи на заплет и који се састоји како од просторних оквира, тако и од места поменутих у тексту, а у којима се догађаји заплета не одвијају; „наративни свет или свет приче“ (narrative (or story) world) који представља простор приче употпуњен маштом читаоца који се ослања на сопствена знања и искуства из стварног света. Рајан детаљније о

¹⁶⁹ Marie-Laure Ryan, Space, у: Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert (eds.), *Handbook of Narratology* (Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2009), 420–433.

¹⁷⁰ Види фн. 161.

овом нивоу каже: „Док се простор приче састоји од одабраних места одвојених празнинама, наративни свет се замишља уз помоћ маште као кохерентан, јединствен, онтолошки пун и материјално постојећи географски ентитет, чак и када је реч о измишљеном свету који не поседује ниједно од ових својстава...“¹⁷¹ Управо се на овом нивоу препознаје значај који когнитивне схеме из ранијег искуства (из екстракомуникационог подручја) имају у процесу „попуњавања празнина у тексту“¹⁷² који се „чита“, и његовог разумевања као кохерентне, заокружене целине. Ово даље омогућава спознавање тог текста као наративног, односно омогућава наративизацију. На ово се надовезује ниво „наративног универзума“ (narrative universe) као света који је текстом представљен као стваран, уз све друге могуће светове које стварају ликови попут света маште, света снова, фантазија, и тако даље.¹⁷³

Лик

У светлу тумачења текста као наративног, Волф Шмид предлаже следеће услове наративности као особине текста:

Минимални услов наративности је да макар једна промена стања мора бити представљена. Једна промена стања која конституише наративност подразумева у најмању руку следеће: (1) временску структуру са најмање два стања, иницијалну ситуацију и финалну ситуацију; и (2) еквиваленцију између иницијалне и финалне ситуације, односно присуство сличности и контраста између стања или, прецизније, идентитета и разлике својстава ових стања. (Комплетан идентитет својстава би значео да не би уопште постојала промена стања, док би апсолутна разлика спречила да дође до промене стања зато што ситуације на почетку и на крају промене морају бити упоредиве имајући нешто заједничко – уколико немају, не постоји ствар чије се стање може променити.)

Постоји, међутим, најмање још један даљи захтев наративности: оба стања, као и промена која се одвија између њих, морају бити повезани са једним те

¹⁷¹ Marie-Laure Ryan, *Space*, 422.

¹⁷² О овоме је Калер говорио дефинишући свој концепт „натурализације“.

¹⁷³ Види: Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1991); Marie-Laure Ryan, Alice Bell, Introduction: Possible Worlds Theory Revisited, у: Alice Bell, Marie-Laure Ryan (eds.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2019), 1–43.

истим субјектом који глуми и пати или са једним те истим елементом поставке.¹⁷⁴

Шмидова дефиниција је једна од оних која експлицитно помиње ликове (актере, субјекте) повезане са догађајима, сматрајући их једним од основних елемената наратива, поред догађајности и временског уређења.

Свака концептуална јединица која руководи догађајима и непосредно је везана за њих, која доживљава промене и трпи трансформације кроз те догађаје и чији развој можемо пратити, сматра се ликом у датом наративу. Како Четмен каже: „Изводљива теорија лика треба да сачува отвореност и третира ликове као аутономна бића, а не као пуке функције заплета. Требало би да тврди да лик реконструира публика из доказа који је најављен или је имплицитан у оригиналној конструкцији и саопштен говором, кроз било који медиј.“¹⁷⁵ Овако заснована дефиниција лика открива суштински трансмедијалну и когнитивну природу феномена, чије је постојање неодвојиво повезано са улогом примаоца – он је тај који, кроз било који медиј, односно дискурс представљања, може реконструисати лик на основу трагова у тексту.

Когнитивни приступ конструисању концепта лика најбоље је сагледати кроз перспективу „теорије могућих светова“ (possible worlds theory) Мери-Лори Рајан. Уколико прихватимо да је свет приче стваран свет, онда ликове у тој причи такође прихватамо као стварне ентитете, било да су они људска бића, било да су у питању било какви други ентитети који поседују особине људских бића: жељу, вољу, намеру, те су стога антропоморфне природе. Зато Рајан, на коју се овде ослањамо, указује на могућност и неопходност сагледавања постојања лика „... из унутрашње тачке гледишта, са становишта света приче. Тврди се да једном када се усвоји унутрашња тачка гледишта, ликови се не замишљају као непотпуна бића направљена од језика, већ као могуће особе које деле онтолошку комплетност становника стварног света...“¹⁷⁶ О когнитивном аспекту

¹⁷⁴ Wolf Schmid, Narrativity and Eventfulness, у: Tom Kindt, Hans-Harald Müller (eds.), *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (Berlin: Walter de Gruyter, 2003), 19. Види такође и: Wolf Schmid, *Narratology: An Introduction* (Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2010), 2: „Шири концепт наратива односи се на репрезентације које садрже промену стања (или ситуације). У контексту ове дефиниције, стање треба разумети као скуп својстава која се односе на агента или на спољашњу ситуацију у одређеној тачки у времену.“

¹⁷⁵ Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca – London: Cornell University Press, 1978), 119.

¹⁷⁶ Marie-Laure Ryan, What are characters made of? Textual, philosophical and `world` approaches to character ontology, *Neohelicon*, Vol. 45, No. 2 (2018), 415 и 426.

разумевања концепта лика као „текстуално или медијски заснованој фигури у свету приче“, односно као учеснику „у световима прича које стварају различити медији“¹⁷⁷, што га дефинише као трансмедијални феномен, говори и Фотис Јанидис (Fotis Jannidis) када расправља о процесу приписивања одређених особина лику, односно „карактеризацији“. Јанидис прави разлику између „директне“ и „индиректне“ карактеризације, сматрајући да се пређашња тиче експлицитног приписивања одређених особина лику, док је потоња „резултат закључака изведених из текста, заснованих делимично на знању света и посебно на различитим облицима знања ликова...“¹⁷⁸ И док се први тип карактеризације очигледно тиче писаног или вербалног наратива, где карактеризацију спроводи аутор текста или посредујућа фигура наратора, а читалац је у том процесу пасивна фигура, потоњи тип карактеризације сведочи о активној улози читаоца у конструкцији лика и препознавању његовог значаја за дати наратив. У том смислу, процес карактеризације зависи директно од читаоца и његових усклађених когнитивних оквира и способности да их примени на адекватан начин. Карактеризација као процес „учитавања“, односно приписивања одређених особина лику, може се на тај начин сматрати својеврсним панданом процесу „наративизације“, у том смислу што је читалац тај који „учитава“ одређене особине у дати лик. Читалац је тај који „чита“ одређени лик на одређени начин и тумачи га као заокружену концептуалну јединицу чија су деловања (акције, радње) и трансформације кроз време, кључни носиоци наративног развоја. Јенс Едер (Jens Eder) овај процес назива „синтезом лика“ и мада говори само о филмском медију, његов приступ је суштински трансмедијалан. Друго, као и Јанидис, овај процес види као резултат когнитивних процеса заснованих на усклађеним когнитивним схемама. Процес „синтезе лика“ сматра сличним оном процесу који користимо када опажамо ликове у стварном животу:

Ликови су прототипски наративни елементи (...) Основна идеја већине когнитивних теорија филма је да гледаоци користе знакове у филму да конструишу менталне моделе ликова, другим речима, сложене приказе ликова и њихових квалитета. Када су у питању антропоморфни ликови, овај процес (ре)конструкције, који ћу назвати 'синтеза лика', прати пут који је на многе начине сличан ономе како опажамо стварне људе у друштву – и у стварном свету од нас се захтева да саставимо одређену слику другарских

¹⁷⁷ Fotis Jannidis, Character, у: Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert (eds.), *Handbook of Narratology* (Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2009), 14.

¹⁷⁸ Исто, 15.

људских бића са којима интерагујемо. Процес синтезе лика, међутим, одвија се унутар фиктивног оквира и текстуално је вођен (...) Међутим, текстуалне структуре нису једини фактор који има улогу у синтези лика. На страни гледаоца, менталне структуре и појединачни фактори такође имају своју улогу и модел лика се појављује једино из интеракције између њих и текста. Примери когнитивних фактора укључују менталне схеме, познавање друштвених улога и наративних конвенција, слике човека, имплицитне теорије личности и индивидуалне психолошке факторе као што су атрибутивне тенденције, утицај пажње и памћења, емоционалне реакције, ефекат првенства, хало ефекат и тенденција да се акције објасне првенствено у складу са својствима лика. На овој основи, гледаоци су у могућности да, од сâмог почетка, схвате ликове као јединства и одреде квалитете који се у њима комбинују (...) Видимо да ликови нису делови текста, већ интенционални објекти.¹⁷⁹

На исти начин питању лика у наративу приступа и Ури Марголин (Uri Margolin), сматрајући га било индивидуалним, било колективним ентитетом, учесником света приче који игра улогу у догађајима наратива и који је представљен или као људско биће или као да поседује особине људског бића. О њима Марголин говори на следећи начин:

Без обзира да ли се ликови сматрају артефактима или не-стварним појединцима, ми прво морамо створити менталне слике како бисмо могли о њима да износимо тврдње. Когнитивно-психолошки приступ посматра ликове као баш то: текстуално засноване менталне моделе могућих појединаца, изграђених у уму читаоца током обраде текста. Тачније, ликови су овде концептуализовани као сложени читалачки ментални прикази (конструкције, портрети, ментални досијеи) (...) Читање лика покреће или иницира читалац који у тексту идентификује реферишући израз и отвара ментални досије који носи име лика, у коме ће све даље информације о одговарајућем појединцу континуирано акумулирати, структурисати и ажурирати са даљим читањем, све док коначни производ или профил лика није достигнут на крају читалачког чина.¹⁸⁰

Под минималним и за когнитивну изградњу лика конститутивним условима, аутор подразумева: постојање реферишућег израза неке врсте који означава лик, али и препознавање овог израза као референцијалног, што говори о пресудној улози читаоца у

¹⁷⁹ Jens Eder, *Narratology and Cognitive Reception Theories*, у: Tom Kindt, Hans-Harald Müller (eds.), *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (Berlin: Walter de Gruyter, 2003), 293–294.

¹⁸⁰ Uri Margolin, *Character*, у: David Herman (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 76.

овом процесу; лику би требало да је могуће доделити, у сваком стању у коме постоји, макар једну особину; лик мора показивати јединственост која ће га издвојити из окружења и олакшати његово препознавање и разграничење од других ликова, а додатно, мора показати кохерентност својстава, која ће га чинити разумљивом целином; лик мора поседовати идентитет (временски континуитет) током читавог наратива, без обзира на промене које доживљава.¹⁸¹ Додатно, Марголин помиње два начина на које читаоци конструишу лик током процеса читања, и у овој подели, уочава се Јанидисова подела на два типа карактеризације, о којој је писао две године касније. Наиме, Марголин сматра да процесом конструкције менталне представе лика управљају различита „правила закључивања“ (rules of inference), проистекла из експлицитно изражених особина лика које је читаоцу саопштио наратор, затим из жанровских и конвенција датог периода у коме је дело настало, те из читаачевог познавања света и општих структура знања похрањених у дугорочном памћењу. Као што је речено у вези са Јанидисовом поделом, и у овој подели може се увидети да у првом случају, читалац има донекле пасивну улогу у конструкцији лика, док је у другом и трећем случају читалац тај који током процеса читања активно проналази схеме сачуване у дугорочном памћењу. Ове схеме могу бити засноване на читаачевом искуству из претходних сусрета са текстовима (текстовима у ширем смислу), или формиране у читаачевом општем искуству (из) света. Говорећи о когнитивној парадигми у оквиру које читалац конструише лик, још каже да се лик посматра као:

(...) ментални модел учесника света приче, кога конструише читалац постепено у току читања (разумевања текста) на основу сталне међусобне игре између специфичних текстуалних података и општих структура знања ускладиштених у читаачевој дугорочној меморији (...) Концептуална јединица коју читаоци интуитивно означавају као 'лик' се тако ментално генерише као одговор на текстуалне трагове. Како тече читање, вођено контролним системом 'читање лика', прикупљају се текстуални трагови који карактеришу ментални ентитет који је у фокусу. Ово је обрада одоздо према горе или на основу података, која укључује и експлицитно приписивање својства и информације повезане са ликом које би могле послужити као основа за такво приписивање. Једном када се довољан број својстава прикупи,

¹⁸¹ Види: Uri Margolin, *Character*, у: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 53.

они често активирају структуру знања која се чува у дуготрајној меморији, под којом се ова својства могу подвести и интегрисати у модел лика.¹⁸²

Полазећи од актанцијалног модела Ан Иберсфелд (Anne Ubersfeld) у којем је категорија лика (character) редукована на актанте (actant) и надовезујући се на Етјена Суриоа (Etienne Souriau), наш књижевни теоретичар Александар Пејчић своју расправу о концепту лика значајно обогаћује увођењем динамичког модела међуструктуре, постављене између дубинске структуре актанцијалног модела (насељене актантима као општим носиоцима радње) и површинске структуре (коју испуњавају ликови и радња). Међуструктура овог модела преводи дубинску структуру у површинску помоћу међуструктуралних фигура трансформационог карактера. Међу актанте спадају: они прави као субјекат, објекат, они модални као помоћник, противник, и они етиолошки као пошиљалац и прималац. Међуструктуралне фигуре су: субјекат, коректор, интригант, режисер, окидач, објекат и статична фигура. За актанта субјекат Пејчић каже (позивајући се на Иберсфелд) да се одређује у односу на радњу и објекат, док за актанте помоћник и противник каже да се јасно диференцирају тек у површинској структури (кроз ликове), те да врло често они у површинској структури прелазе из једне у другу позицију. Битно је разумети и то да један лик у површинској структури може попуњавати више фигура међуструктуре (кретати се из једне у другу фигуру), као и то да фигуру субјекат не попуњава искључиво актант субјекат. За Пејчића је фигура фокализован ентитет који преводи делокруг актанта до површинске структуре радње и активности лика, те отуда има трансформациони карактер. Додатно, фигуре субјекта, коректора, интриганта, режисера и окидача, Пејчић сматра регулишућим фигурама заплета, „односно фигурама од којих зависи радња (развој, побољшање, погоршање, различити избори јунака). Поред њих, многи заплети су структурирани фигуром објекта (...) и статичном фигуром (ликови рефлектори, пасивни).“¹⁸³ Треба, такође, имати на уму и то да се ретко када поред фигуре субјекта, у једном заплету појављују све

¹⁸² Уз то, још каже и: „Прикупљање информација и потрага за категоријом под којом се оне могу подвести могу тећи паралелно. Структуре знања о којима је реч укључују скрипте, схеме и стереотипе (...), а могу обухватити психолошку, друштвену, комуникативну и физичку димензију. Могу водити порекло из знања света, али и из познавања књижевних жанрова и конвенција и из одређених књижевних текстова, укључујући уопштавања о лику створеном у тексту који се тренутно чита.“ Види: исто, 54–55. О лику и процесу карактеризације види још и: Uri Margolin, *Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative: A Set of Conditions*, *Style*, Vol. 21, No. 1 (1987), 113–114 и 116–118.

¹⁸³ Александар Пејчић, нав. дело, 144.

регулишуће фигуре. Уједно, осим фигуре субјекта, друге фигуре заплета нису током развоја радње стриктно попуњене одређеним ликом (или ликовима).

Размотримо сада појединачне фигуре међуструктуре предложеног модела. Фигура субјекта је носилац радње заплета, на основу које се одређује структура и тип заплета. Пејчић за ову фигуру каже да је „попуњава лик (или ликови) кога покреће жеља, намера да предузме радњу и дође до свог *циља* (не само главни јунаци, односно актанти субјекти). Субјекат заплета је дакле лик који нешто жели и ради *за себе*, и зато се радња заплета поставља у односу на његову тачку гледишта. Радњу субјекта одликује плански, самостално одређен *циљ*...“¹⁸⁴ Фигура субјекта, дакле, не мора увек бити подударна са актантом субјекат. И други актанти могу попуњавати фигуру субјекат (на пример, актант противник). Управо се у овоме истиче разлика између *актанта субјекта* и *актанцијалног модела*. Да би фигура субјекта, без обзира на то који је актант попуњава, имала статус *фигуре субјекта*, мора постојати јасна жеља, воља и намера која ће прећи у радњу усмерену ка циљу. Зато Пејчић и каже, а полазећи од површинске структуре: „... фигуру субјекта попуниће сваки лик који радњу жели да изврши у своју посредну или непосредну корист и ангажован је током целог заплета (...) у кретању ка свом циљу, што значи да се не ради само о традиционално схваћеном главном јунаку...“¹⁸⁵ Фигура објекта, са друге стране, још једна је динамичка фигура. Ову фигуру током читаве радње попуњава један одређени лик, па о њој аутор говори следеће: „Лик који попуњава фигуру објекта може имати жељу, намеру да нешто оствари, али у том случају његова радња је диригована, изазвана другом фигуром (субјектом, интригантом).“¹⁸⁶ Фигура коректора је посебно активна у ситуацијама када је фигура субјекта блокирана. Лик (или више њих) који попуњава ову фигуру је такође делатни и битно утиче на радњу, али је у том деловању лишен личног интереса. Он за циљ има да побољша ситуационе односе и олакша фигури субјекат да достигне свој циљ. Како у свом деловању он нехотице може и погоршати ситуационе односе по фигуру субјекат, то значи да фигуру коректора могу попунити и актант помоћник, и актант противник. Ово се „пресликава“ и на површинску структуру, па тако фигуру могу попуњавати и они ликови који нису наклоњени фигури субјекат. Фигура интригант, с друге стране, погоршава

¹⁸⁴ Исто, 145.

¹⁸⁵ Исто, 147.

¹⁸⁶ Исто, 162.

ситуационе односе, утиче на усложњавање препрека и на удаљавање субјекта од циља, па стоји на супротној позицији од фигуре коректора. Ни ову фигуру, као ни фигуру коректора, не мора све време радње попуњавати један лик, нити је фигура активна током читаве радње. Ово је динамичка, такође делатна фигура која не ради у свом интересу (нема свој циљ), већ или ради у интересу другог или без икаквог личног интереса погоршава ситуационе односе по субјекат. Када је реч о дубинској структури, ову фигуру попуњава најпре актонт противник, али је може попуњити и актонт помоћник (када лик који попуњава фигуру својим деловањем нехотице побољша ситуационе односе по фигуру субјекат). Радње ове две фигуре нису самосталне јер су њихови циљеви наметнути субјектовом радњом. Још једна регулишућа фигура заплета је фигура режисер. Њу све време радње попуњава исти лик, који је ретко напушта. Ипак, може се десити да дође и до замене ликова (те да други лик преузме фигуру). О њој Пејчић каже: „Режисер конституише радњу (...), усмерава интеракцију ликова, покреће или подстиче глуму/игру улоге (...) може имати и улогу помоћника који води радњу, помаже кретању ка повољном исходу, што значи да може преузети ингеренције коректора.“¹⁸⁷ Фигуру режисер може попуњавати и актонт противник, па се тако, у неким случајевима, актонт помоћник и актонт противник могу смењивати током радње у попуњавању ове фигуре. Значајно је истаћи и то да фигура режисер у управљању ликовима и утицању на њихову радњу (и њен повољан или неповољан исход), нема личну корист. Радњу заплета може покренути фигура окидач, која је након испуњења своје функције (покретања радње), од те исте радње изолована. Неретко након што лик попуни фигуру окидача на почетку заплета, он прелази у фигуру интриганта или коректора. Како Пејчић истиче, фигура окидач се најчешће појављује у експозицији и иницијативној ситуацији заплета. Статична фигура је најмање активна фигура, која има улогу посматрача, коментатора догађаја и ситуација, и као таква не учествује активно у развоју радње. Неретко ову фигуру попуњава више ликова истовремено или наизменично.

¹⁸⁷ Исто, 158–159.

Догађај

Бројне дефиниције наратива се у много чему разликују, али оно што им је заједничко јесте неопходност постојања неке врсте догађаја или промене стања и временска димензија у којој ће се ова промена десити. Једна од таквих дефиниција је она коју је понудио Џералд Принс: „Наратив, заиста универзалан и бескрајно разнолик, може се дефинисати као представљање стварних или фиктивних догађаја и ситуација у временском редоследу.“¹⁸⁸ Иако постоји одређени број дефиниција које по овом питању нису експлицитне, у које спада и управо поменута, све ове дефиниције, директно или индиректно, подразумевају постојање лика са којим су ови догађаји, односно промене стања, непосредно повезане. О овоме Четмен каже: „Догађај у наративу се не дешава сâм од себе. Неко или нешто чини да се он догоди. Другим речима, акције заплета захтевају *агенте*.“¹⁸⁹ Надовезујући се на дефиницију наративног текста као „репрезентације одређеног броја догађаја у временском низу“, Мери-Лори Рајан даје општи увид у догађај као „нешто што се дешава лику (...) и доводи до промена у укупном стању света“¹⁹⁰, док Херман значај једног догађаја процењује у односу на неравнотежу коју он уноси у свет приче (*world disrupting*), затим у односу на промене које су се након њега догодиле у свету приче, подразумевајући под тим и промене сâмих ликова који ове светове настањују.¹⁹¹ Из ова два виђења може се закључити да се догађај сматра неодвојиво повезаним са ликом и да догађаји доводе до промена, како оних које се тичу особина сâмог лика, тако и промена стања у свету приче у коме је овај лик активан. Према томе, из дефиниције Рајан се закључује да је догађај узрок *промене стања*.

Нешто детаљнију расправу о догађају и догађајности као својству које се може вредновати скаларно и које, између осталог, зависи и од процене онога ко тумачи наратив, понудио је у својој на когницији заснованој расправи Волф Шмид. Најпре, аутор сматра да је сваки догађај нужно и промена стања, али да обрнуто не мора бити случај. Другим речима, не мора свака промена представљати догађај. Да би се промена могла окарактерисати као догађај, она најпре мора испунити два нужна, али не и једина потребна захтева: пре свега, мора се сматрати чињеничном, односно стварном у оквиру света приче

¹⁸⁸ Gerald Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, 1.

¹⁸⁹ Seymour Chatman, *Reading Narrative Fiction* (New York: Macmillan Publishing Company, 1993), 58.

¹⁹⁰ Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds*, 109.

¹⁹¹ David Herman, *Basic Elements*, 134.

(као и лик са којим је непосредно повезана) и мора довести до резултата, односно заокружења. Уколико испуни ова два основна захтева, промена мора испољити следеће хијерархијски постављене карактеристике: релевантност, непредвидљивост, упорност, иреверзибилност и непонављање. При томе се прве две особине сматрају елиминаторним за дефинисање једне промене стања као догађаја. Промена, наиме, мора поседовати прве две карактеристике макар и у најмањој мери, како би се могла схватити као догађај. Процена релевантности једне промене стања резултат је, по Шмиду, суда примаоца: „Догађајност се повећава заједно са степеном до којег се осећа да је промена стања суштински део наративног света у коме се појављује.“¹⁹² Непредвидљивост као карактеристика препознаје се у оним променама стања које, на одређени начин, одступају од задатих норми наратива, односно од онога што се у датом наративном свету очекује, па Шмид каже да „суштина догађаја лежи у чињеници да он раскида са очекивањима.“¹⁹³ Упорност се односи на последице које промене стања остављају на субјекте који су њима погођени. Догађајност једне промене стања расте пропорционално са последицама које она оставља на лика који је њоме био обухваћен. Догађајност такође расте пропорционално немогућности повратка на стање које је било пре промене: што је повратак на то стање даљи од могућег, већа је догађајност промене. Последња карактеристика се тиче питања понављања истих промена, које стоје у обрнутој пропорционалности са догађајношћу; чак и ако поседује прве две карактеристике, промена стања која се више пута понавља резултираће ниским нивоом догађајности.¹⁹⁴ Ових пет особина (а нужно прве две) одређују ниво догађајности који у себи носи промена стања и коју ће затим, као догађај релевантан за развој приче, протумачити и дефинисати читалац. С тим у вези Шмид каже:

Ако би промену стања требало назвати догађајем, она мора приказати прве две карактеристике у хијерархији бар до извесне мере. Даље, пет карактеристика су градационе и могу се реализовати у различитом степену (за разлику од бинарних карактеристика, које су или недвосмислено присутне или одсутне). То значи да догађаји могу имати различите нивое догађајности. Не постоји фиксни универзални праг догађајности који промена стања мора прећи како би постала догађај; обрнуто, не можемо одредити минимални ниво догађајности испод којег догађаји не могу постојати. Уместо тога,

¹⁹² Wolf Schmid, *Narrativity and Eventfulness*, у: Tom Kindt, Hans-Harald Müller (eds.), *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (Berlin: Walter de Gruyter, 2003), 26.

¹⁹³ Исто, 26.

¹⁹⁴ Исто, 27–29.

количина догађајности неопходна да промену стања претвори у догађај зависна је од утицаја три контекстуална фактора: концепта догађајности који карактерише одређену епоху, књижевни покрет или жанр коме дело припада; природе и садржаја тог одређеног дела; и, коначно, индивидуалне процене примаоца.¹⁹⁵

Мада је јасан разлог због којег Шмид раздваја ова три фактора, мора се истаћи да граница између њих није јасно изражена. Најпре, индивидуална процена примаоца, као трећи контекстуални фактор, у суштини се не може посматрати одвојено од прва два фактора. Познавање одређене епохе, покрета или жанра, као и сâма природа дела, директно ће условити процену примаоца. Природа и садржај одређеног дела, као други фактор, имплицитно указује на трансмедиајалност феномена о коме расправљамо, с обзиром на то да се „природа“, а сâмим тим и „садржај“ тиче појавности дела и догађаја у делу, односно медија представљања. То значи да ће читалац (или уопштено речено, прималац), у намери да протумачи и разуме дело и препозна догађаје у делу, показати флексибилност приликом одабира, примене и, пре свега, адаптације постојећих когнитивних схема (стечених нпр. искуством са делима једне природе) природи дела које тумачи. Ово открива когнитивну суштину Шмидове расправе о догађајности, као скаларној вредности којом се изражава догађај, а на коју ћемо се у овом раду ослањати приликом анализе догађаја који управљају наротивним развојем.

3. ПОЕТИКА ЗАПЛЕТА

Структурна типологија заплета

Речено је да је Александар Пејчић у својој студији понудио троструку типолошку поделу заплета по тематици, структури и семантици радње. У раду ће у фокусу најпре бити структурна и семантичка типологија заплета. Пејчић такође нуди поделу заплета засновану на броју фигура субјеката и циљева, на једноставне заплете и сложене заплете, при чему прве карактерише постојање једне фигуре субјекта, а друге постојање две или више њих.

¹⁹⁵ Исто, 24–25.

Важно је разумети да се у једноставном заплету, са једном фигуром субјекта, та фигура субјекта подудара са актантом субјектом дубинске, и главним ликом површинске структуре. Уколико је, међутим, у питању сложени заплет, постоји више фигура субјеката, и само једна од њих може бити подударна са актантом субјектом. Друге фигуре субјекта могу бити попуњене другим актантима дубинске структуре (на пример, актантом противником) и другим (ривалским) ликовима површинске структуре. Пејчић истиче да су „Нарочито (...) у сложеним заплетима театрализовани антагонистички односи, радња и противрадња фигура субјеката, с тим да драмска фокализација фаворизује одређен лик; ређи су случајеви када су равномерно фокализовани субјекти.“¹⁹⁶

Структурну поделу Пејчић заснива на осам типова заплета: спирални, степенести, линеарни, вертикални, етапни, лепезасти, звездасти и паралелни заплет. При томе, степенести, линеарни, вертикални, етапни, као и спирални, сврстава у групу једноставних заплета, јер имају само једног субјекта (при чему спирални тип заплета има само једног покретача и регулатора радње, и у њему је фигура субјекта маргинализована). С друге стране, у сложене заплете спадају звездасти, лепезасти и паралелни заплет, као и линеарни заплет два субјекта.

Спирални заплет је једини структурни тип заплета у којем је фигура субјекта стављена у други план на тај начин што је вољни чин лика који фигуру попуњава, у потпуности занемарен. У фокусу је група ликова, који нису субјекти радње, већ објекти представљања (фокализације). Они не показују вољу за деловањем, већ је њихова радња изнуђена. Покретач радње је грешка, забуна, а ликови, иако покушавају да преокрену ток радње, делују као „марионете ситуација“¹⁹⁷. Постоје и заплети у којима је фигура субјекта најпре активна, и у којима су жеља, намера и циљ субјекта јасно дефинисни на сâмом почетку, али услед непредвиђених (неповољних) околности, радња се преусмерава на штету фигуре субјекта, која сâмим тим постаје објекат фокализације. У овом типу заплета ситуације се смењују учестало, а неретко и без узрочно-последичних веза, при чему се наглашава једна препрека која се степенује. Најистакнутије фигуре су интригант, а након ње фигуре коректора и режисера. Овај тип заплета развија се кроз идеју константног

¹⁹⁶ Александар Пејчић, *Поетика заплета* (Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019), 147.

¹⁹⁷ Исто, 203.

погоршања ситуације по објекте фокализације, и различита компликовања радње, која се „развија спирално (кривудајући) ка свом врхунцу“.¹⁹⁸

Степенести заплет се одликује једном активном фигуром субјекта, која има јасан циљ кретања и пред којом се налази градирани низ препрека или проблемских ситуација (међу којима постоји каузална веза) које ка циљу треба да превазиђе. Поред ове, учествују и фигуре коректора, интриганта и режисера. Наглашава се препрека или проблемски чвор, са неретким појавама нових препрека, чиме се врши степеновање са градирањем напетости, које води ка кулминацији радње (такозвана техника „грудве снега“, како аутор назива ово увећање проблема).¹⁹⁹ Радњу покреће активна улога лика који попуњава фигуру окидача, при чему то може бити сâм субјекат или нека друга регулишућа фигура. Уколико је у питању нека друга фигура, а не субјекат, она након што обави функцију окидача може прећи у другу регулишућу фигуру. Код сложених радњи, овај тип заплета може бити како главни, тако и интеграциони.

Линеарни заплет може бити једноставан и сложен. Уколико је једноставан, има једну фигуру субјекта и једну проблемску ситуацију на путу јасног циља. Уколико је сложен, има две фигуре субјекта са својим самосталним циљевима, које су у сукобу, јер се у току радње постављају као препреке једна другој у кретању ка циљу. О овом типу заплета аутор каже:

Линеарним заплетом театрализује се дакле једноставна усмереност лика ка једном проблему, препреци у стремљењу ка циљу, или, ако је сложен са два субјекта, театрализује се судар намера, одакле непосредно излази расплет (игра и противигра). Разликује зато више ситуација сегмената радње којима се наглашава и из различитих углова сагледава препрека и/или проблемски чвор, без степеновања као што је то случај у спиралном и степенастом заплету, што се разрешава снагом воље или сналажљивошћу лика који попуњава фигуру субјекта. Нема изразитих преокрета, скретања радње у другом правцу, сем структурно важног преокрета у граничној ситуацији (ситуација која води расплету).²⁰⁰

Како у овом типу заплета нема преокрета, нити степеновања система препрека, динамичност радње се постиже поступцима понављања одређене радње и контрарадње.

¹⁹⁸ Исто, 203.

¹⁹⁹ Исто, 212.

²⁰⁰ Исто, 220.

Фокализује се основна препрека, и то из различитих тачака гледишта ликова. Овај тип заплета може бити и главни и споредни (оквирни и интеграциони).

Вертикални заплет има једну фигуру субјекта и једну ситуацију сегмента радње (ситуациони однос). Фигура субјекта је усмерена ка једном проблемском чвору или препреци и у њеној усмерености ка циљу, одвија се развој драмске радње. Ова се радња развија из базичне ситуације, а развој се постиже потенцирањем и градирањем једног проблемског чвора или препреке ка којој је субјекат усмерен, у чему поред њега значајну улогу играју и фигуре интриганта и нарочито коректора.

Етапни заплет такође има истакнуту фигуру субјекта усмерену ка циљу, али тај главни циљ субјекта није одмах јасно истакнут, већ се открива преко споредних циљева. Зато Пејчић каже: „Током радње субјекат достиже подређене циљеве на путу до главног. Није зато ретко да је етапни заплет макроформа унутар које се, као микроформа, јављају мали заплети (претежно линеарни и вертикални). Етапни заплети театрализују бројне епизоде, линије радње, које су повезане фигурама субјекта, интриганта и коректора.“²⁰¹ Додатно, занимљивим се чини када аутор каже да се овим типом заплета театрализује, између осталог, и форма драме „у станицама“, о којој, надовезујући се на Петера Сондија (Péter Szondi) каже следеће: „Техника станица разлаже континуитет радње у след сцена. Појединачне сцене нису у каузалној вези, већ су изоловане, повезане одређеним ликом.“²⁰²

Лепезасти заплет подразумева више фигура субјеката који су усмерени ка истом циљу, при чему могу бити у ривалском односу, али и не морају. Радња субјеката се одвија симултано и одвојено се фокализује, при чему је углавном доминантно фокализован само један лик. О развоју лепезастог заплета Пејчић каже да „... подразумева више ситуација сегмената радње (...) Свака линија радње ликова наилази на препреку или проблемску ситуацију, али је систем премештавања, разрешења, једноставнији него што је то случај са другим заплетима. Радња је динамичнија уколико се ликови/фигуре субјеката непосредно сукобљавају у стремљењу ка циљу.“²⁰³ У лепезастом заплету се јавља директна или развојна експозиција, јер се иницијативна ситуација појављује током експозиције. То значи да ће се односи ликова и проблемска ситуација открити ретроспективно.

²⁰¹ Исто, 228.

²⁰² Види: Исто, 229, фуснота бр. 66.

²⁰³ Исто, 233.

Звездасти заплет може имати две, а најчешће има три фигуре субјекта, које имају различите циљеве. Међутим, проблемска ситуација је иста за све субјекте, па се линије њихових радњи укрштају. Уколико постоје само две фигуре субјекта, чије се радње укрштају у базичној проблемској ситуацији, говоримо о подврсти звездастог заплета – укрштеном заплету. Суштина овог типа заплета обухваћена је следећим речима:

Кључно за звездасти заплет јесте обједињујућа/заједничка ситуација која укршта радње ликова у усмерењима ка различитим циљевима. Линије радње субјеката пресецају се тако што једни другима стоје на путу остварења жеља, достизања циља, па су ликови уједно и препреке једни другима. Други случај је када су линије радње укрштене око једне проблемске ситуације која се налази на путу циља/циљева субјеката и није ретко да се ритмом преокрета градира радња. Још су сложенији примери са две каузално повезане проблемске ситуације у којима се укрштају циљеви субјеката.²⁰⁴

Од две или три фигуре субјекта, само је једна уједно и актант субјекат (она је уједно и доминантно позиционирана), док су друге актанте противници. Поред фигура субјеката, за радњу су битне још и фигуре интриганта, режисера и коректора.

Паралелни заплет подразумева симултану радњу два или четири субјекта, усмерена ка сродним циљевима или ка једном заједничком циљу. Субјекти нису у ривалском односу, нити су истовремено активни у истој мери, а повезује их заједничка проблемска ситуација, у оквиру које воде самосталне, различите линије радње и реализују различите начине превазилажења препрека, али симултано једни са другима. Друге регулишуће фигуре се активирају спорадично. Циљеви субјеката су наметнути одређеном радњом ликова или ситуацијом.

Семантичка типологија заплета

Ослањајући се на структурно-семиотички приступ Јурија Лотмана (Ю. М. Лотман), Пејчић нуди семантичку типологију заплета, која се заснива на семантици и симболици заплета и ликова. Помињући стандардне облике људске активности попут игара, кодованих понашања и ритуалних радњи, спорења, скривања тајни и поседовања знања, такмичења и свађа, предвидљивих кретања и понављања, као и грамзивости, Пејчић издваја седам

²⁰⁴ Исто, 238–239.

семантичких типова заплета: лудички, ритуални, судски, енигматски, агонички, циклични и заплет стицања. Од ових седам типова у фокусу рада ће бити агонички, лудички, и ритуални тип заплета. Како аутор сâм истиче, не постоји семантички чист тип заплета, већ се у њима најчешће прожима више семантичких типова, те долази до одређеног „синкретизма“, односно „јављања подређених семантичких структура једног типа у другим типовима заплета (...) мора се водити рачуна о главној намери и радњи лика/ликова (фигура субјекат) и основној ситуацији која развија друге ситуације...“²⁰⁵

Агонички тип (грч. ἀγών – такмичење, борба, надметање) заплета почива на семантици такмичења, борбе, сукоба супротстављених ликова. Аутор о овом типу заплета каже:

Полазећи од старогрчког термина, проширујем употребу на све оне радње заплета које се заснивају на семантици такмичења/надметања. Реч је о специфичним (...) сукобима у чијој основи је тежња ликова да наметну одређени став, да надвисе, у било ком погледу, неки лик (...) У дубинској структури препознају се функције такмичара, ривалске позиције ликова, затим одређена правила такмичења/надметања, присуство сведока, као и разврставање на победника и побеђеног (...) Такмичење, изазивање противника, почива на игри, тежњи за игром.²⁰⁶

Поред доминантне фигуре субјекта, појављују се и активне фигуре коректора и интриганта. Семантика радње се чита у односу на фигуре субјеката (попуњене актантима субјектом и противником) и њихову намеру не само да спроведу своју вољу, већ и да наметну свој став противничкој фигури субјекта. Присуство елемената других поменутих семантичких типова заплета очигледно је најпре у семантици игре (из лудичког заплета), а затим и у постојању елемената судског заплета. Наиме, ослањајући се на Олгу Фрејденберг (Ольга Михайловна Фрејденберг) која каже да у „... обреду и обичају суд уопште није повезан са правом, са системом кажњавања: он прати такмичење, сваки мегдан и функција му је да – досуђује победу“²⁰⁷, Пејчић истиче значај појаве овакве врсте суда арбитражног карактера у агоничком заплету. Тако се пред крај заплета и у расплету може појавити симболична функција арбитра: „Лик арбитар припада међуструктури и попуњава фигуру коректора. Развој заплета конципира се изразитим препрекама ка циљу и све време је

²⁰⁵ Исто, 310–311.

²⁰⁶ Исто, 297.

²⁰⁷ Према: исто, 296.

присутан лик (или само у делу радње) који треба да пресуди (...) Семантичка функција арбитра може бити прилагодљивија, може се њоме обухватити више ликова.²⁰⁸

Лудички тип заплета се заснива на семантици игре, претварања, прерушавања и манипулације, које служе превазилажењу препреке и остварењу жеље, намере или циља. Такође га карактеришу серије различитих ситуација, радњи и контрарадњи и преокрета, у чему се посебно истиче значај глуме и игре. При томе, Пејчић истиче да је за заплет најбитнији вид прерушавања онај који укључује идентитетску игру. Издваја три облика глуме: аутотеатрализацију, креирање имагинарног идентитета, присвајање идентитета и присвајање улоге. Први облик подразумева намеру лика да створи одређену слику о себи, па се из ње развија други облик глуме, који за циљ има да се подвалом оствари одређена намера. Трећи облик глуме – присвајање идентитета и улоге одређеног лика, подразумева технику глуме која се најчешће не заснива на идентификацији, већ на дистанцирању, а најједноставнији вид присвајања идентитета је замена улога (улога је, при томе, кодована). Поред фигура субјеката (које могу попуњавати различити ликови, сходно семантици игре и глуме), у односу на чије жеље и циљеве се дефинише и циљ овог типа заплета, посебно је активна фигура режисера, као конкретизација саме игре и глуме (режисер манипулише ликовима у радњи), коју током радње попуњава исти лик. Елементи лудичког заплета (спорадични лудички чинови који чине једну етапу развоја радње) често се могу препознати у другим типовима заплета (посебно, као што смо истакли, агоничком типу).

Ритуални заплет подразумева семантику обреда сазревања (мењања, трансформације, преображаја лика током развоја), укључивања или избацивања одређених ликова из окружења и друштва, као и семантика искушавања, доказивања, потврђивања одређених ликова. Пејчић истиче:

Ритуалним заплетом семантизује се победа младости, тријумф над старима, ослобађање од ауторитета старијих, осамостаљивање деце, као и улазак у нову животну фазу (форма иницијације). Главни ликови су претежно млади, који стварају нову заједницу позитивних вредности. Такође, ни искључивање из друштва не мора обухватити само негативно профилисане ликове (могу то бити и ликови родитеља који посредно угрожавају младе). Однос млади –

²⁰⁸ Исто, 285.

стари укључује и ослобађање од утицаја, покровитељства, које некад може бити подстакнуто радњом старијих (жеља да осамостале младе).²⁰⁹

Семантика укључивања подразумева тежњу младих да се осамостале, дакле, и обезбеде себи место у друштву, те нужно са собом носи семантику иницијације (превазилажење препрека и искушења, сазревање, улазак у „свет одраслих“). Са друге стране, семантика искључивања односи се на жељу и намеру младих да се ослободе ауторитета старијих. Свет младих и старих се неретко у овом типу заплета и просторно одваја. Различити елементи ритуалног заплета могу се пронаћи и у другим типовима, попут агоничког или лудичког заплета.

4. МЕТОДОЛОШКЕ ПРИМЕНЕ У МУЗИЧКОЈ АНАЛИЗИ

Руководећи се предложеном когнитивном перспективом пре свега наратива, а затим и свих конститутивних елемената приче (временска и просторна димензија, ликови, радња, догађаји), као и заузетом трансмедиијалном перспективом, у раду ћу одабраним композицијама посттоналне оријентације прићи као *текстовима* који *поседују наративност*, те подстичу на процес наративизације. У том смислу, активност „попуњавања празнина“ у процесу наративизовања ових музичких дела као „производа“ („артефаката“) музичког медија, нарочито ће бити неопходна приликом разумевања и тумачења елемената конститутивних за наратив. Већ је речено да је читање одређеног текста као наратива (*текста* у ширем смислу, као „било које намерне и структурисане употребе знакова“²¹⁰), директно условљено и одређено вољом читаоца да текст посматра и тумачи као наративан. Ово, наравно, не значи да је воља и намера читаоца једини неопходан услов за дефинисање текста као наративног. Неопходан предуслов за покретање, а затим и

²⁰⁹ Исто, 272. Такође истиче и: „Семантика ритуалног заплета, поред ситуација искушавања, темељи се на правцу развоја ка прецизно одређеном расплету (ритуал венчања, изоштавања, укључивања, сазревања). Честе су ситуације које проблематизују на знаковној, културној, генерацијској равни однос млади – стари. У таквим случајевима старији ликови могу руководити искушењима, утицати на искушења системом забране (табуи), али у кумулативним ситуацијама, ако су непријатељски настројени, стари се могу и приклонити младима, признајући им зрелост.“ Исто, 278–279.

²¹⁰ Marie-Laure Ryan, Narrative, у: Imre Szeman, Sarah Blacker, Justin Sully (eds.), *A Companion to Critical and Cultural Theory* (Hoboken – Chichester: Wiley-Blackwell, 2017), 518.

реализацију овог процеса јесте да сâм текст поседује одређене особине, односно одређени потенцијал наративности.²¹¹ Покушаћемо у раду, стога, да дамо одговоре на следећа питања: којим се средствима служи музичко дело посттоналне оријентације како би у нашем уму активирало наративну скрипту, те нас подстакло да га читамо као наратив; којим се средствима ово дело служи (и на који начин) да у уму призове свет приче са својим конституентима; на који начин посттонално музичко дело као текст, „заснива фигуру“, да парафразирамо Фотиса Јанидиса,²¹² која се може читати као лик, и, с тим у вези, шта би се у овом делу могло сматрати „реферишућим изразом“²¹³ који подстиче нашу активност (музичког) читања лика или *карактеризације лика*. Ова и друга питања, која се тичу других градивних елемената света приче (догађаја, промене стања) нужно ће се сагледати кроз перспективу специфично музичког времена као времена света *музичке* приче. Тако, кроз различите врсте временитости којима се једно посттонално дело одликује, покушаћемо да одговоримо и на кључно питање: на који се начин у једном посттоналном делу остварује двострука темпоралност између времена дискурса и времена приче, и како се у једном оваквом делу може препознати заплет. Коначно, рад би требало да кроз понуђене типологије понуди чврсте методолошке основе за анализу наративности и поетике заплета и изван корпуса дела која су одабрана за овај рад.

Питању временске димензије приступиће се из угла расправе о различитим типовима линеарног и нелинеарног времена које се може пронаћи у музици, а коју је у својој књизи *Време музике: нова значења, нове темпоралности, нове стратегије слушања (The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies)* представио Џонатан Крамер (Jonathan D. Kramer). Размотриће се на које начине посттонална музика остварује своје временитости и постиже своју двоструку темпоралност између времена дискурса и

²¹¹ Зато Вернер Волф каже: „Прималац као субјекат наративизације је посебно важан фактор у стварању наративне рецепције, тим пре што је наратив омиљени оквир људима за стварање смисла из искуства, времена, промене и идентитета.“ Међутим, аутор сматра да процес наративизације, који спроводи прималац, мора бити подстакнут сâмим артефактима који се наративизују – они, пре свега, морају поседовати одређене особине како би побудили активирање оквира наратива, а сâмим тим и наративизацију као процес разумевања текста као наратива. У том смислу, Волф додаје: „Мој фокус је, дакле, на текстуалним или на порукама заснованим уоквиравањима, са повременим погледима на контекстуална (екстракомпозициона) уоквиравања, укључујући генеричка уоквиравања, с обзиром на то да, генерално говорећи, уоквиравање резултира пре свега из комбинације онога што знамо и онога што опажамо.“ Види: Werner Wolf, *Framings of Narrative in Literature and the Pictorial Arts*, у: Marie-Laure Ryan, Jan-Noël Thon (eds.), *Storyworlds across Media – Toward a Media-Conscious Narratology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2014), 127–128.

²¹² Види фн. 177.

²¹³ Види фн. 180.

времена приче. Кроз овај аспект анализе, умногоме ће се додатно нагласити значај когниције у разумевању линеарности ове музике.

Звучна маса ће бити подвргнута испитивању као „реферишући израз“ који може у нашем уму активирати скрипту *лика* као активног делатника који управља догађајима, променама, једном речју радњом. При томе, у разумевању различитих врста односа у које звучне масе ступају, ослонац ћемо пронаћи у терминологији Едгара Вареза, који је говорио о „сударању“, „пробијању“, „трансмутацији“ и другим начинима интераговања звучних маса у његовим делима.²¹⁴ У споју Варезове терминологије у вези са звучним масама, и запажања других аутора који су се интересовали за питања тембра и текстуре, настала је типологија звучних маса која би требало да послужи као полазна тачка најпре у препознавању различитих начина изградње звучних маса у анализираним делима, а након тога да обезбеди и чврсту основу за препознавање начина формирања граница у музичком току, те да омогући што сигурнију анализу форме дела. Друго, понуђена типологија звучних маса требало би да обезбеди одговоре на питања у којој је мери могуће у разумевању ових дела ослонити се на перцептивне способности, и како приступити анализи и разумевању дела у ситуацијама када је перцепција у потпуности онемогућена. Стога, типологија ће понудити два критеријума препознавања звучних маса: перцептивни и когнитивни.

Како се лик и његове активности у свету приче не могу одвојити од временске перспективе, тако ће се и у овом раду испитати однос између различитих активности звучних маса и различитих временитости које се њиховом активношћу остварују. При томе, неминовно ће се у питање довести сврха овог кретања, као и сâм циљ као тачка ка којој је њихово кретање усмерено. Типологија циљева понуђена у раду, која би требало да пружи одговоре на ова питања, заснована је на расправама више аутора, међу којима су Леонард Мајер (Leonard Meyer), Кристал Пиблс (Crystal Peebles) и Милош Заткалик. Довешћемо у везу различита, у највећем броју случајева вишеструка усмерења звучних маса ка различитим циљевима, са различитим временитостима које се на тај начин остварују, што би требало да омогући препознавање различитих улога које звучне масе у делу имају, као и да осветли однос који звучне масе међусобно граде током дела. Неминовно, ово ће довести до препознавања различитих хијерархијских нивоа структуре и временитости које се на њима остварују. Ово би, коначно, требало да отвори пут разумевању разлике између

²¹⁴ Према: Malcolm MacDonald, *Varèse, Astronomer in Sound* (London: Kahn&Averill, 2003), 141.

времена дискурса и времена приче у анализираним делима и омогући разматрање потенцијала и могућности методолошке примене поетике заплета у чину слушања и аналитичкој интерпретацији ове музике.

III ДЕО: СВЕТ ЗВУЧНИХ МАСА

1. КОНЦЕПТ МУЗИЧКОГ ВРЕМЕНА

Типови музичког времена и формалне организације у посттоналној наспрам тоналној музици

Џонатан Крамер супротставља два темељна комплементарна принципа музичког времена: линеарност и нелинеарност. Линеарност види као процесивну, јер под њом подразумева „*одређеност неких карактеристика музике у складу са импликацијама које проистиче из ранијих догађаја дела*“, док је линеарно време „*темпорални континуум креиран помоћу сукцесије догађаја у којој ранији догађаји укључују касније и каснији су консеквенце ранијих.*“²¹⁵ С друге стране, нелинеарност сматра непроцесивном, и види као „*детерминацију неких карактеристика музике у складу са импликацијама које проистиче из принципа или тенденција које воде читаво дело или одсек*“, па је сâмим тим нелинеарно време „*темпорални континуум који резултира из принципа који перманентно воде одсек или дело.*“²¹⁶ Ова два принципа Крамер повезује са:

1. философском разликом између *постајања* или *бивствујућег* (које укључује раст, развој, промене, преображаје, константно протицање), и *постојања* или *бића* (које не укључује раст, развој и промене;
2. психолошком разликом између линеарне и спацијалне концепције времена;
3. антрополошком разликом између свакодневног, профаног времена (*chronos*, хронологија, прогресија од прошлог ка будућем), и митског, светог времена (*kairos*, погодан, прави тренутак, вечно сада).²¹⁷

Оба принципа музичког времена, како сматра Крамер, тесно су повезана са хоризонтом очекивања на страни слушаоца, јер: „Свака нова појава, схваћена и последично упамћена под утицајем претходних очекивања, укључује будућност. Линеарност је тако сложена

²¹⁵ Jonathan D. Kramer, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies* (New York: Schirmer Books, 1988), 20.

²¹⁶ Исто, 20.

²¹⁷ Исто, 16–17.

мрежа константно променљивих импликација (у музици) и очекивања (слушаоца) (...) Линеарност је интимно повезана са прогресијом композиције (...) линеарни принципи су у константном протицању.²¹⁸ С друге стране, за нелинеарне детерминације везује изостанак раста и промене, те каже: „Нелинеарни принципи се могу постепено откривати, али се они не развијају од ранијих догађаја или тенденција. Нелинеарност одсека или читавог дела је присутна од почетка. Динамика разумевања нелинеарности дела је учење његових непроменљивих односа.“²¹⁹ (за листу термина које Крамер повезује са два основна принципа, погледати табелу бр. 2)

Табела бр. 2. Листа термина који се повезују са линеарношћу и нелинеарношћу; преузето и прилагођено из књиге Џонатана Крамера *Време музике: нова значења, нове темпоралности, нове стратегије слушања (The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies)*, страна 63.

<i>Линеарност</i>	<i>Нелинеарност</i>
телеолошко слушање	кумулятивно слушање
хоризонтала	вертикала
покрет	стазис
промена	упорност
прогресија	конзистентност
постајање	постојање
лева хемисфера	десна хемисфера
темпорално	атемпорално

Крамер закључује да линеарност не треба изједначавати са континуитетом, нити га повезивати са нужним постојањем суседне везе или граничењем два догађаја (contiguity), јер један догађај може бити имплициран и неким ранијим догађајем, а не искључиво оним који му непосредно претходи. Ово уједно сугерише схватање линеарности не толико у хронолошком, фабулативном, колико у каузалном, сижејном смислу. Нелинеарност, с друге стране, не треба изједначавати са дисконтинуитетом, јер он своју снагу може испољити

²¹⁸ Исто, 20–21.

²¹⁹ Исто, 21.

нарушавајући подједнако линеарне, као и нелинеарне импликације. Детерминација у дефиницији линеарности и нелинеарности тиче се слушаоачеве перцепције и когниције односа између два догађаја. Стога Крамер сугерише да би когнитивистички приступ могао решити питање перцепције и когниције линеарности и нелинеарности, као два суштинска принципа музичког времена.

По Крамеру, западњачка музика је примарно линеарна, затворена и заснована на конвенцијама очекивања, а суштинским изразом линеарности у музици сматра тонални систем, те истиче да се „Златно доба тоналитета подудара са кулминацијом линеарног мишљења у западној култури.“²²⁰ Уплив или усвајање нелинеарних елемената у западној музици двадесетог века,²²¹ питање је својеврсне акултурације, и може се објаснити усвајањем не-западног темпоралног менталитета и утицајем не-западне музике и њене другачије темпоралности, са једне, и утицајем нових технологија снимања звука (електронска трака, техника колажа и монтаже), са друге стране. Утицај нових технологија посебно има везе са стварањем екстремног дисконтинуитета, који може довести до потирања линеарне прогресије.²²² Овоме се може додати и трећи утицај, а то је психоаналитичко испитивање несвесног и снова – темпоралности ума, несвесног, унутрашњег живота, које је дисконтинуирано, дисоцијативно. Стога, Крамер истиче да се данас уметност „одмакла од логике која рефлектује циљно-оријентисану линеарност спољашњег живота и примакла ирационалности која рефлектује наше сеновите, збркане, потпуно личне унутрашње животе.“²²³

У овом тренутку неопходно је поменути различите врсте линеарног времена које Крамер дефинише као „стратегије слушања“ или „сугестије за слушање“, те понуђене категорије временитости не нуди као „дефинитивне изјаве“ (definitive statements) у смислу ригорозних теоретских формулација, већ их види као позив читаоцима „да прихвате изазов слушања музике на нове начине и/или да разумеју своје слушање на нове начине.“²²⁴

²²⁰ Исто, 23.

²²¹ А свакако је занимљиво поменути то да аутор мисли да је ово изражено посебно у посттоналној музици која је најчешће, како то он каже, нелинеарна.

²²² Jonathan D. Kramer, *The Time of Music*, 43–45.

²²³ Исто, 45.

²²⁴ Исто, 8. Такође каже: „Правим категорије, али имплицирам да им не треба у потпуности веровати. Измишљам нове термине, али их нерадо дефинишем.“ Исто, 8.

Линеарно време Крамер истражује кроз три категорије: циљно-усмереног линеарног времена (goal-directed linear time), неусмереног линеарног времена (nondirected linear time) и вишеструко-усмереног линеарног времена (multiply-directed linear time).

Када је реч о циљно-усмереном линеарном времену, њега је најлакше разумети у контексту тоналне музике, у којој је циљ кретања – разрешење у тонику, у потпуности предвидљив. Тоника је гарант стабилности и ултимативни циљ, а „линеарност тоналитета уредно кореспондира многим циљно-усмереним процесима западњачког живота (...) тонално слушање (...) је научено.“²²⁵ У том смислу Крамер додаје:

Пошто је тоника обдарена крајњом стабилношћу, тонални односи се удружују ка једном циљу: повратку тонике, коначно победничке и не више изазване другим тоналитетима. Тако је тонални покрет увек усмерен ка циљу. Долазак тонике је несумњив (...) Временски облик тоналног дела обично се састоји од покрета ка тачки највеће тензије која је обично удаљена од тонике, праћеног повратком ка тоници. Повратак тонике је догађај ритмичке важности, структурно тежиште, тачка разрешења, циљ. Ово гледиште имплицира да је структурно најзначајнија доминанта она која претходи тоници репризе.²²⁶

Композитор, такође, може свесно одабрати да на различите начине не испуни очекивања слушаоца у тренутку када слушалац очекује разрешење (тренутак појаве репризе као повратка на тонику). Пример за то је, како Крамер каже, употреба лажне репризе или коришћење различитих средстава којима ће се умањити структурно тежиште које обезбеђује појава тонике на почетку праве репризе; ниједно од ових средстава, међутим, не умањује линеарност ове музике.

У атоналној, додекафонској, неотоналној и посттоналној музици композитор такође на различите, контекстуалне начине, може циљеве начинити предвидљивим. Крамер помиње могућности стварања контекстуалног циља наглашавањем, понављањем (код Веберна, *Кантата бр. 1*) или чињењем одређеног транспозиционог нивоа комбинаторијалне структуре дванаесттонског реда стабилнијим од неких других (Арнолд Шенберг, *Гудачки квартет бр. 4* и *Концерт за виолину*, опус 36). Када је реч о неотоналним делима (попут првог става Хиндемитове /Paul Hindemith/ Сонате за клавир бр. 2 или Симфоније бр. 4 Валтера Пистона /Walter Piston/), предвидљивост циљева се постиже на

²²⁵ Исто, 25.

²²⁶ Исто, 25–26.

начин сличан оном у тоналним делима, где је тоника предвидљиви, ултимативни циљ хармонског, као и ритмичког кретања. Посттонална музика би своју линеарност са циљевима ка којима је усмерена, морала да постигне јасним осећајем континуитета, који би пак морао да буде достигнут било вођењем гласова, било другим усмереним процесима који се везују за одређене параметре, затим контекстуалним средствима, помоћу понављања или наглашавања, или а priori помоћу референце на неку /нео/тоналну процедуру, а у неким другим случајевима помоћу текстуре и ритма. Ван тоналног идиома, дакле, циљ може бити одређена посебна звучност, може бити регулисан према транспозиционом нивоу или помоћу контекстуалне ритмичке каденце, успоравања налик каденци, тишине, док промена текстуре, тембра, фигурације или регистра, дефинише контрастирајуће фразе. Речју, такозвани секундарни параметри у односу на традицију добијају структурно важну функцију као средства артикулације циљева.²²⁷

Циљно-усмерено линеарно време у контексту тоналне музике је, додатно, као специфична стратегија слушања структурисано поновљивошћу система, те телеологичношћу коју обезбеђују традиционални затворени формални типови и архитектонске схеме које почивају на конвенцијама и нормама, као и центрипеталним силама које управљају овим формама. Ово се не може рећи за посттоналну музику, где је позивање на „потпорне регулативе у артикулацији форме“, уколико позивање на њих уопште и постоји, „уједно и јасна реинтерпретација њихова изворног значења“²²⁸, како то Никша Глиго дефинише. Глиго истиче и да разлог позивања или указивања композитора музике 20. века на традиционални формални модел лежи или у недостатку нове терминологије којом би се композитор послужио, или у некој врсти сентимента и личне сигурности коју осећа када то чини, као и да је ово позивање или указивање првенствено интимне природе, те их назива *унутрашњим, приватним регулативима* и скреће пажњу да их не треба схватати дословно, „поготову зато што их је на разини слушне просудбе резултата организације материјала у форму једва могуће уочити.“²²⁹ С друге стране, композитор не мора нужно прибећи реинтерпретацији традиционалног модела, већ се

²²⁷ Исто, 32–39.

²²⁸ Nikša Gligo, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja* (Zagreb: Muzički informativni centar, 1987), 72.

²²⁹ Исто, 73. Као примере наводи Веберново позивање арије у трећој песми из опуса 23 или позивање на свиту у опусу 27, као и Булезов *Тропус* – други „формант“ из треће клавирске сонате.

„регулативи могу темељити на посве апстрактним узорцима, који не морају бити ни у каквој супротности с гласбеним материјалом (...) али је њихову гласбеност могуће доказати тек складатељским умијећем у њиховој експлоатацији, нипошто њиховом, тобоже априорном и иманентном гласбеношћу.“²³⁰ Шенбергову дванаесттонску технику, рецимо, помиње као образац реда који прозлази из стања материјала и

(...) из редукције гласбено неутралне залихости тог материјала по традиционалним моделима, гарантирајући тако артикулацију гласбености, односно јединство и прегледност која се, по поступцима, могла доиста поистовјетити с гласбом традиције потпуне суставности. Питање утемељености композицијско-техничких поступака у суставности низа, односно њезине протежности на артикулацију форме, заправо се преноси на разину индивидуалне складатељске иницијативе, која је потпорње за гласбеност организације морала проналазити и изван овакве суставности.²³¹

У посттоналној музици, стога, форма, која је доминантно под утицајем центрипеталних сила, не почива на систему конвенција и норми, као што је то случај у тоналној музици. Препознавање линеарности, као и препознавање циљева ка којима се музика креће, у много већој мери у овој музици зависна је од когниције, него од перцепције слушаоца. Сâмим тим су стратегије слушања, које су важиле у тоналној музици (где је управљање осећајима односа тензије и разрешења било предвидљиво), у великом дѐлу атоналне и посттоналне музике морале пронаћи неки други *modus vivendi*. Можемо, онда, ослањајући се на Женетову терминологију, закључити да циљно-усмерено линеарно време као кретање ка предвидљивом циљу, подразумева својеврсно пролептичко слушачко искуство.

Неусмерено линеарно време препознаје се у музици која је „као и тонална музика, у непрестаном покрету, али циљеви овог покрета нису недвосмислени.“²³² Најчешће се у овој врсти кретања циљ препознаје тек када се до њега дође или, неретко, и након дужег времена. О томе Крамер говори: „Неусмерена линеарна музика избегава импликацију да одређене тонске висине могу постати потпуно стабилне. Таква музика нас носи својим континуумом, али ми заправо не знамо где идемо у свакој фрази или одсеку док тамо не стигнемо.“²³³ Неусмерено линеарно време, сâмим тим, не постоји у тоналној музици, сматра Крамер (иако

²³⁰ Исто, 73.

²³¹ Исто, 75.

²³² Jonathan D. Kramer, нав. дело, 39–40.

²³³ Исто, 40.

одређена изненађења, како каже, односно догађаји који су непредвидљиви и неприпремљени, свакако постоје). Примере овакве музике, у којој циљ није предвидљив, нити је контекстуално условљен Крамер проналази како у атоналној, тако и у посттоналној музици, код Албана Берга (*Камерни концерт*), Шенберга (*Шест малих клавирских комада* опус 19), Џорџа Крамба (*Echoes of Time and the River*), Чарлса Ајвза (*Charles Ives/ Three Places in New England*), Арона Копланда (*Nonet*), Лућана Берија (*Luciano Berio/ Sequenza III*), Јаниса Ксенакиса (*Iannis Xenakis/ Syrmos*), Ерика Сатија (*Erik Satie/ Socrate*) и Едгара Вареза (*Hyperprism*).

Вишеструко-усмерено линеарно време препознаје се у линеарности која обилује неочекиваним прекидима, дисконтинуитетима, и која толико често мења смер свог кретања, да, иако и даље структурална сила, делује „преуређено“ (reordered):

Смисао времена у оваквој музици називам 'вишеструко-усмереним'. Ту *постоји* осећај покрета, али је смер тог кретања све само не недвосмислен. Вишеструко-усмерено време није исто као неусмерено линеарно време. У првом, осећај циљног кретања је интензиван, чак и ако је више од једног циља имплицирано, и/или сугерисана више него једна путања ка циљу. У неусмереном линеарном времену не постоји јасно подразумевани циљ, упркос усмереном континуитету покрета.²³⁴

Крамер такође сугерише да ће се вишеструко-усмерено линеарно време препознати у одсесима који, не само да могу прогресирати у више смерова одједном, већ и њихови наставци не морају директно уследити за њима. Сâмим тим, он ову врсту линеарности везује за *процесе* који су преуређени. Тако, циљ усмереног кретања не мора се пронаћи искључиво на завршецима ових процеса. Они се могу прекинути, па наставити и довршити касније, или се, чак, завршетак може појавити и пре почетка процеса, па је овде реч о суштински дисконтинуираном темпоралном континууму. Осећај вишеструко-усмереног линеарног времена, дакле, ослања се на постојање дубинске линеарности која се може опазити чак и онда када није представљена хронолошком линеарношћу на површини. Вишеструкост овог времена препознаје се онда у постојању конфликта између имплицитне линеарности на дубинском нивоу, са једне, и реализоване нелинеарности у средњем слоју, са друге стране.²³⁵

²³⁴ Исто, 46.

²³⁵ Исто, 58.

Како би додатно разјаснио вишеструко-усмерено линеарно време, Крамер предлаже одредницу „гестуралног времена“ (gestural time), као посебне врсте музичког времена (субјективне и квалитативне категорије), које се препознаје управо у ситуацијама временског преуређења.²³⁶ О гестуралном времену говори као о врсти темпоралности која, као производ разумевања, постоји у нама:

Ја наравно не верујем да ми буквално проживљавамо гестурално време. Уместо тога, ми разумемо када се чини да је гест измештен у апсолутном времену и ми ишчекујемо последице овог измештања. Онда, коначно, кроз механизам кумулативног слушања, ми поново састављамо суштински континуитет дела. Овај континуитет *постоји* и он *јесте* сила у нашем разумевању музике. Али *где* он постоји? Не објективно, не 'тамо негде', јер је време првенствено субјективно (...) Он постоји тамо где постоји сва музика коју чујемо: у нашим умовима.²³⁷

Гестурално време, дакле, подразумева способност препознавања преуређења, односно способност успостављања узрочно-последичних веза између музичких догађаја који нису сукцесивни, већ су раздвојени у времену. Гестурално време је, стога, стратегија превазилажења дисконтинуитета у музици. Зато Крамер и каже: „Када тврдим (...) да се догађаји појављују у гестуралном времену по редоследу који је другачији од њиховог редоследа у обичном времену, оно што хоћу да кажем јесте да музика нуди алтернативе конвенционалним временским низовима.“²³⁸ Управо се у гестуралном времену, као специфичној стратегији слушања и превазилажења дисконтинуитета у музици, препознају когнитивне стратегије којима читалац (слушалац, аналитичар) превазилази разлику између два временска следа наратива и конфигурише заплет.

Вишеструко-усмерено линеарно време се може пронаћи и у тоналној музици (као пример Крамер наводи Гудачки квартет бр. 16, опус 135 Лудвига ван Бетовена /Ludwig van Beethoven/). Како тонална музика има јасно дефинисане тоналне процесе, њена се циљна усмереност може разумети чак и у ситуацијама када (тоника као ултимативни) циљ није одмах достигнут. Она је, такође, испуњена конвенцијама почетака, прелаза, завршетака, каденци и климакса, који се као такви могу препознати чак и у условима њихове

²³⁶ Ипак, не треба „гестурално време“ ни на који начин довести у везу, нити се у овом раду бавимо гестом на начин на који то чини Роберт Хатен (Robert S. Hatten). Види: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1999).

²³⁷ Исто, 161.

²³⁸ Исто, 6.

„преуређености“. Док у неотоналној музици не препознаје ову врсту линеарног времена, у нетоналној музици (нпр. Гудачки трио Арнолда Шенберга, балет *Jeux* Клода Дебисија) га проналази у прекинутим гестовима и дисконтинуитетима.²³⁹

Занимљиво је поменути и Крамерову расправу о могућностима виђења дводимензионалне форме²⁴⁰ као отелотворења вишеструко-усмереног линеарног времена. У делима која испољавају овакву дводимензионалност, међу које убраја остварења Шенберга (*Гудачки квартет бр. 1*, *Камерна симфонија бр. 1*), Листа (/Franz Liszt/ Концерт за клавир бр. 2, Соната за клавир у ха молу), Александра Глазунова (/Алекса́ндр Константи́нович Глазуно́в/ Концерт за виолину), Јана Сибелијуса (/Jan Sibelius/ Симфонија бр. 7) Франца Шрекера (/Franz Schreker/ Камерна симфонија), Семјуела Барбера (Симфонија бр. 1) и Пјера Булеза (*Сонатина* за флауту и клавир), међутим, не уочава преуређење процеса, музичке логике, већ искључиво њихових форми, које су преуређене у односу на традиционалне форме. Зато истиче да је форма као *процес*, а не форма као сасуд са својом праволинијском логиком, та која омогућава праву вишеструко-усмерену линеарност.

У том смислу, можемо закључити да неусмерено линеарно време, а посебно вишеструко-усмерено линеарно време које се односи на преуређења процеса, остварена различитим манипулацијама материјалом, можемо довести у везу са начинима формалне артикулације материјала у двадесетом веку, која не подлеже било каквим „предсређењима материјала“, како то каже Никша Глиго. У том смислу, у двадесетом веку више се не може говорити о традиционалним формалним типовима (као нормативним сасудима), нити о њиховој реинтерпретацији (колико год она била примамљива аналитичарима), већ о новим индивидуалним формама²⁴¹ које се артикулишу сваки пут изнова, односно компоњују „испочетка“.²⁴² За нас је у том смислу посебно значајна категорија индивидуалне форме затвореног типа о којој Глиго каже: „У индивидуалној форми *затвореног типа* ради се о односу међу конститутивним елементима у којему се њихов примарни идентитет губи у корист квалитете виших цјелина организације. У њој пројекција циља организације

²³⁹ Исто, 46–48.

²⁴⁰ Крамер се у својој књизи, међутим, не користи овом терминологијом. Ми се ослањамо на терминологију Стевена В. Мортелеа. Види: Steven Vande Moortele, *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky* (Leuven: Leuven University Press, 2010).

²⁴¹ Nikša Gligo, нав. дело, 69.

²⁴² Исто, 47, 65 и 78.

произлази из складатељског »осјећаја« или »инстинкта« за форму...“²⁴³ Ове индивидуалне форме затвореног типа не дозвољавају јасно разграничење између појединачног (материјала) и општег (формалне целине као резултата артикулације тог материјала), јер се не ослањају ни на какве моделе, схеме и прескрипте. Отуда је за нас значајна категорија „кластер-композиције“ (Cluster-Komposition) као индивидуалне форме затвореног типа која настаје манипулацијом материјала специфично колористичке провенијенције, форме у којој не постоји никаква а priori организација музичког материјала која би је артикулисала (као резултат организације материјала, речју кластера) на неки иоле предвидљив начин. Зато Глиго каже: „Пошто су, дакле, крајње границе унутар којих се креће свеукупна звучност »Cluster-Komposition« егзактно неутврдљиве из аспекта гласбености материјала, не постоји никакав регулатив по којему би се непромјенљиво морала равнати њезина артикулација, осим, дакако, складатељског »осјећаја« за форму...“²⁴⁴

Отуда, и слушање појединачних дела која припадају овом типу форме, као и сваки покушај њиховог анализирања и разумевања, сваки пут мора почети „испочетка“. Сâмим тим, можемо закључити да су *неумерено и вишеструко-усмерено линеарно време*, доминантне стратегије слушања које се могу применити у разумевању ових форми. Такође, као временитости које подразумевају непредвидљив циљ кретања, ове две стратегије слушања истовремено подразумевају својеврсно аналептичко слушачко искуство. Паралелно са тиме, можемо се у овом тренутку присетити и три универзалије наратива о којима је говорио Меир Стернберг – одгађања (одлагања, обустављања, суспензије), радозналости и изненађења – које на различите начине обликују функционалне операције ума у разумевању анахронија наратива: динамику проспекције, ретроспекције и препознавања. На овај начин, може се повући паралела између Крамерових стратегија слушања и различитих функционалних операција као стратегија којима ум превазилази различита временска преуређења наратива.

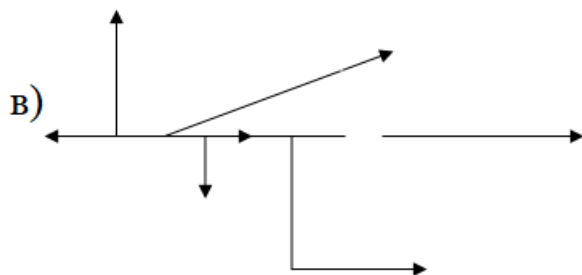
Не треба, међутим, губити из вида да је перцепција у условима естетског заокрета ка звуку по себи, од култа тона ка култу тотала музичког материјала, тотала звука, у потпуности блокирана, те да се ове „стратегije слушања“ тичу пре свега когниције. Са проблемом различитих дисконтинуитета (завршетака процеса који ће уследити тек

²⁴³ Исто, 69.

²⁴⁴ Исто, 193, белешка бр. 6.

накнадно, након дужег временског периода или, пак, претходити почетку сâмог процеса који довршавају), те вишеструких истовремених (дисконтинуираних) процеса усмерених ка достизању више циљева, а који збирно сведоче о вишеструко-усмереном линеарном времену, не можемо се изборити уз помоћ перцепције. Ови се проблеми тичу наше спознаје – когнитивних способности да препознамо дубинску линеарност чак и онда када је она на површини изазвана различитим видовима дисконтинуитета.

Графички приказ бр. 1. Три врсте линеарног времена по Крамеру: а) циљно-усмерено линеарно време; б) неусмерено линеарно време; в) вишеструко-усмерено линеарно време²⁴⁵



Нелинеарно време се у тоналној музици препознаје у контекстима који се дуже време не мењају, а могу се тицати текстуре, мотивског материјала, ритмичких фигурација, које не расту и не развијају се током дела, већ остају непроменљиви током дужег временског периода. Крамер каже да иако се може рећи да константан контекст позива на линеарно слушање, ми заправо

²⁴⁵ Крамер је сâм дао предлоге за овакав графички приказ линеарних времена: равну стрелицу за циљно-усмерено линеарно време, криву, изувијану стрелицу за неусмерено линеарно време и мултидимензионално векторско поље за вишеструко-усмерено линеарно време. Види: Jonathan D. Kramer, нав. дело, 46.

ретроспективно схватамо да је непроменљиви принцип организације, а не прогресивна линеарност, одређивала текстуру и површински ритам (...) Једном када ова конзистенција ритмичког и текстуралног обрасца постане извесност, почињемо да примећујемо нелинеарност текстуре. (Линеарност музике почива у другим аспектима: мелодијским контурама, хармонијама, регистрима, и могуће динамици).²⁴⁶

Такође су у условима непроменљивости текстуре (нелинеарности), могућа изненађења неочекиваним променама, чиме се нарушава нелинеарна конзистентност текстуре и ритмичког обрасца, или прекиди у обрасцу линеарних импликација (на пример хармоније или геста).

Раније је било речи о утицајима не-западних култура и технологије на линеарност музике, која је постајала све више нелинеарна. Склоност ка екстремном дисконтинуитету је у потпуности разрушила линеарност тока, што је напослетку довело до стварања музике која почива на непоновљивости система и општој индетерминацији. Тако се и акценат у стваралачком процесу пребацио са композитора на извођача, односно са затворене на отворену форму. Не чуди онда Крамерова одлука да једну од две врсте нелинеарног времена назове „тренутним временом“ (moment time) по Штокхаузеновој „момент форми“ (moment form).

Тренутно време се препознаје у оним делима музике 20. века у којима не постоји линеарност дубинског нивоа, а музички ток је, и поред тога, обележен различитим дисконтинуитетима. Ову врсту временитости Крамер описује следећим речима:

(...) нелинеарна композиција у тренутном времену заправо не почиње. Уместо тога, она се једноставно покрене, као да се већ одвијала и ми смо се успут укључили (...) тренутна форма престаје уместо да се заврши. На крају стичемо утисак да смо чули низове минимално повезаних одсека – који се називају тренуци – који стварају сегмент вечног континуума. Тренуци могу бити *повезани* (мотивички, на пример), али не и *спојени* прелазом. Тренуци су, дакле, самостални одсеци, истакнути дисконтинуитетима, који се чују сâми за себе више него кроз учешће у напредовању музике. Уколико је тренутак дефинисан процесом, тај процес мора достићи свој циљ и мора бити довршен унутар граница тренутка. Ако, са друге стране, одсек води ка другом одсеку,

²⁴⁶ Jonathan D. Kramer, нав. дело, 42.

било суседном или не, онда он није нити самосталан, нити у тренутном времену.²⁴⁷

У екстремним случајевима, када је поредак ових тренутака арбитражан, ради се о „мобилној“ форми (*mobile form*), у којој редослед извођења ових тренутака зависи од сâмог извођача. Никша Глиго овакве форме, у којима пресудну улогу у њиховом обликовању има извођач, а не композитор, назива „индивидуалним формама отвореног типа“, дефинишући их као форме у којима се „однос између појединачног и цјелине дефинира (...) само приближно, сугестијом низа могућности комбинирања, о којима коначно одлучује извођач својом, могло би се рећи, коауторском арбитражом.“²⁴⁸ Овом типу форме припадају Штокхаузенова дела: *Momente*, *Mixtur*, *Zyklus* (момент форма), али такође и дела оних композитора који се позивају на *случај* као регулатив формалне артикулације. У том смислу, треба поменути и поделу коју је дао Витолд Лутославски на „апсолутну алеаторику“ или „алеаторику форме“, и „ограничену алеаторику“ или „алеаторику текстуре“, којом се и сâм служи. У том смислу, само би први тип, алеаторика форме, могао да се уброји у отворене форме.

Вертикално време (*vertical time*) се препознаје у композицијама које су лишене кретања, прогресије, циљног усмерења, фразне структуре, те су обележене екстремном конзистенцијом. Представља један тренутак растегнут у бесконачном трајању, у вечном *сада*. У вертикалном времену одсутна је било каква сукцесивност и осећај времена је суспендован. Сâмим тим, ово време не дозвољава очекивања, активирање меморије, нити антиципацију догађаја, чиста је просторност, те отуда ни не чуди метафора коју Крамер користи када га дефинише. Као пример дела које испољава вертикалну темпоралност наводи *Bohor I* Јаниса Ксенакиса. Посебан случај вертикалног времена, које је дефинисано процесом, а не стазисом, представља „процесивна музика“ (*process music*), „музика транса“ (*trance music*) или „минималистичка музика“ (*minimal music*). Крамер међу ова дела убраја *Come Out* Стива Рајха (*Steve Reich*) и *Les Moutons de Panurge* Фредерика Ржевског (*Frederic Rzewski*). Занимљиво је констатовати да Никша Глиго композицију Ржевског помиње у контексту „колективних процеса“²⁴⁹, који подразумевају одвијање процеса које је под контролом интерне комуникације између извођача. Међу дела која се реализују овим

²⁴⁷ Исто, 50.

²⁴⁸ Nikša Gligo, нав. дело, 69.

²⁴⁹ Исто, 85 и 200.

процесима Глиго убраја и Штокхаузену композицију *Prozession*, као и минималистичка остварења Стива Рајха (такође, као и Крамер, помиње *Come Out* и, додатно, *Four Organs*). Уз то, Глиго одвојено разматра и „репетитивне процесе“ који су утемељени у разрађивању материјала његовим понављањем и постепеном трансформацијом, а који се најчешће везују за минималистичку музику.²⁵⁰

Ментална синтеза времена у музици на страни слушаоца

Значај *промене* у нашем личном, интимном доживљавању и схватању времена, интригирао је и француског филозофа Анрија Бергсона (Henri-Louis Bergson). Сматрајући своју философију оном која се „обрађала осећању, интуицији и унутрашњем животу,²⁵¹ увео је концепт *трајања* (la durée), односно „стварног трајања“ или „чистог трајања“ (*durée réelle/durée pure*) како би направио отклон од *времена* (le temps) подложног мерењу које наука представља формулама. Раздвајајући појам *времена*, које је подложно вредносном суду исказаном кроз једначине, од концепта „унутрашњег трајања“ или „нашег сопственог трајања“ (*notre propre durée*), Бергсон је открио да у основи његове философије лежи идеја времена као категорије квалитативне природе, која не постоји независно и изван, већ искључиво у свести онога ко време доживљава:

(...) унутрашње трајање, опажено свешћу, није ништа друго до топлеење стања свести једно у друго и постепени раст ега (...) време које астроном уводи у своје формуле, време које наши сатови дэле на једнаке делове, ово време је, у најмању руку, нешто другачије: оно мора бити мерљива, а сáмим тим и хомогена величина (...) У мени се одвија процес организације или међусобног продора стања свести, што представља стварно трајање.²⁵²

Верујући у некохерентност, сложеност и непрестане промене, и сматрајући да је разумевање квалитативних разлика основа нашег искуства, Бергсон конципира свој концепт *менталне синтезе* као начин когнитивног организовања искуства:

²⁵⁰ Исто, 85.

²⁵¹ Бергсоново писмо Виталису Норстрому (Vitalis Norström), 12. април 1910, према: Jimena Canales, *The Physicist & The Philosopher – Einstein, Bergson, and the Debate that Changed Our Understanding of Time* (Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2015), 84.

²⁵² Henri Bergson, *Time and Free Will – An essay on the Immediate Data of Consciousness [Essai sur les données immédiates de la conscience]*. Transl. by F. L. Pogson (Mineola – New York: Dover Publications, Inc., 2001 [1889]), 107–108.

Генерално кажемо да покрет заузима место у простору и када тврдимо да је покрет хомоген и дељив, ми мислимо на пређени простор, као да је разменљив са сâмим покретом (...) сукцесивне позиције померајућег тела заиста заузимају простор, али (...) процес којим оно прелази са једне позиције на другу, процес који заузима трајање и који нема реалност осим за свесног посматрача, избегава простор. Овде морамо да радимо не са *објектом* већ са *прогресом*: покрет, у оној мери у којој је то пролазак од једне тачке до друге, ментална је синтеза, психички и отуда непродужени процес (...) Уколико је свест свесна било чега другог осим позиција, разлог је у томе што она чува сукцесивне позиције на уму и синтетише их.²⁵³

Управо у овом покрету дешава се трајање – квалитативно проживљени интервали опажени свешћу; *конкретно*, а не *апстрактно време*. Квалитет о коме говори препознаје се током *проласка* времена, односно јединица трајања, у којима опажамо промене или интензитета. Трајање подразумева *вишеструкост*, али такву која је несводљива на број, речју – *квалитативну вишеструкост*, као „апсолутну хетерогеност елемената који прелазе једни у друге.“²⁵⁴ Бергсон тако прави разлику између две врсте вишеструкости: једне која се тиче спољног света, простора и која се може изразити кроз број – такозвана „изразита вишеструкост“ и друге, квалитативне, хетерогене или „конфузне“ вишеструкости, која се тиче наших афективних стања, стања свести и менталне синтезе.²⁵⁵ Сила времена као *трајања* је тако *élan vital* – незауостављиви импулс који се огледа у непрекидном стварању нових квалитета.²⁵⁶

Бергсонов *квалитативни напредак* подразумева промену, прелазак из једног квалитативног стања у друго и менталну синтезу. Слично на уму има и Валас Бери који ставља знак једнакости између промене у музици и сâмог покрета:

(...) далеко критичнији фактор кретања у музичком искуству је онај повезан са сукцесијама звучних догађаја *који имају променљиве квалитете*. Као што је предложено, такву промену у деловању елемената обично је могуће пратити у, на датим нивоима, конзистентним смеровима повећања или опадања интензитета, али она може, на одређеним нивоима, бити (или чинити се), произвољна и такође нестална. У сваком догађају, смена једног звучног

²⁵³ Исто, 110–111.

²⁵⁴ Исто, 229.

²⁵⁵ Исто, 87.

²⁵⁶ Ово је можда најексплицитније речено у књизи *Durée et simultanéité (Трајање и истовременост)*, где Бергсон истиче да је за њега време „оно што је најстварније и најпотребније“, „основни услов акције“, а коначно и „сâма акција“. Види: Henri Bergson, *Durée et simultanéité: A propos de la Théorie d'Einstein* (Paris: Librairie Félix Alcan, 1922), 217.

догађаја другим догађајем *различитог квалитета или различитих квалитета* (...), преноси аналогни утисак покрета – 'раздаљине' која је 'пређена' између различитих квалитативних стања. Стога, на неки начин, у музици, промена *јесте* покрет.²⁵⁷

Управо се у разумевању вишеструко-усмереног линеарног времена, као оног које захтева наше когнитивне способности, препознаје *ментална синтеза* о којој говори Бергсон. Чак, Бергсон (мада, са задршком) ипак дозвољава могућност постојања хомогеног времена, времена као простора, објашњавајући то тиме да је за њега сваки хомогени медиј заправо простор, при чему под хомогеним медијем подразумева онај кога карактерише одсуство квалитета, односно промене. Према томе, посматрати време као хомогени медиј значи искључити могућност било какве промене, синтезе сукцесивних стања, а сâмим тим и трајања као проласка времена током којег се промене дешавају. Управо се у овоме може препознати Крамерова категорија „вертикалног времена“.

Још једна сличност са Крамеровом расправом о различитим типовима временитости, уочава се у идеји постојања „различитих ритмова трајања/промене“, које је Бергсон увео у философској расправи *Материја и сећање (Matière et mémoire/Matter and Memory)*. О идеји вишеструких ритмова трајања каже: „У стварности не постоји један ритам трајања; могуће је замислити много различитих ритмова, који, спорије или брже, мере степен напетости или опуштања различитих врста свести...“²⁵⁸ Имајући у виду да је за Бергсона трајање чиста ментална синтеза различитих сукцесивних квалитета (стања), из овога се закључује да и овде, као и у својим ранијим расправама, дебатује о вишеструким ритмовима квалитативних промена (односно, о сâмој квалитативној вишеструкости). Бери, са своје стране, истиче:

У било којој стварној музичкој ситуацији највероватније ће неколико елемената бити активно, а они не морају нужно – заправо не би требало – да кореспондирају са конзистентношћу у изградњи прогресивних, опадајућих или статичних истовремених линија промене. Штавише, када се сукцесије елемената померају у паралелним или комплементарним смеровима, оне то често чине (...) различитим брзинама 'успона' или 'спуштања' у линији интензитета – у различитим 'ритмовима' промене елемената.²⁵⁹

²⁵⁷ Wallace Berry, *Structural Functions in Music* (New York: Dover Publications, 1976), 8.

²⁵⁸ Henri Bergson, *Matter and Memory [Matière et mémoire]*. Transl. by Nancy Margaret Paul, W. Scott Palmer (New York: Zone Books, 1991 [1896]), 207.

²⁵⁹ Wallace Berry, нав. дело, 8.

Бери, додатно, у *покрету* види *токове промена* и то управо кроз уравнотежену игру раста и опадања интензитета, што је у потпуности кореспондентно са Бергсоновим становиштем.

Он у том светлу каже:

Покрет у музици може, у принципу, бити несталан, али његово уобичајено стање је једна од усмерених активности – токова промене – у линијама *раста или опадања* на различитим нивоима. (Линија опадања на једном нивоу може се посматрати као укључена у ширу линију раста на другом) (...) Сукцесије елемената-догађаја трасирају обликоване, контролисане 'профиле' – концепт који се аналогно томе јавља у смислу временских 'стаза' и, тамо где се линије акције укрштају у пољима тонске висине, у смислу 'облика' у 'простору'. (...) Заиста, музика је стално укључена (...) у *дијалектику* у којој су супротстављене тенденције раста и опадања (и њихови корелативи горе-доле, далеко-близу, густо-ретко, једноставно-сложено, и тако даље.) у непрекидној међуигри на различитим хијерархијским нивоима.²⁶⁰

Овде заправо видимо Беријево схватање квалитативне вишеструкости, која је код њега неодојиво повезана са хијерархијским нивоима. Пошто сматра да је уобичајено стање покрета *ток промене*, онда ове токове, у којима се различитим брзинама одвијају смене раста и опадања интензитета (заправо токове у којима се *промене* дешавају у различитим ритмовима), види као квалитативно различите. Уједно, с обзиром на чињеницу да у расправу уводи хијерархијске нивое у оквиру којих се ови токови одвијају, у потпуности постаје јасно на који начин се у његовој мисли препознају квалитативне вишеструкости:

У музици која је компонована (за разлику од музике произвољних операција или произвољних последица) акције (промене, догађаји) које укључују различите елементе (линије промена тонских висина, тоналне и хармонске сукцесије, ритам и метар, текстуру и боју), замишљене су и контролисане тако да *функционишу* на хијерархијски уређеним нивоима у *процесима помоћу којих се интензитети развијају и опадају* и којим се индукују томе аналогна осећања. Елементи-акције могу конвергирати у колаборативне, усмерене линије промена; или, вероватно чешће, одређене преовлађујуће линије промене функционишу ка одређеном експресивном крају, док су друге, подређене суштинској функционалној тенденцији, контраактивне.²⁶¹

Посттоналну музику карактеришу вишеструки паралелни процеси као квалитативни токови, у оквиру којих се различитим брзинама смењују линије раста и опадања

²⁶⁰ Исто, 5–6.

²⁶¹ Исто, 4.

интензитета. Управо они представљају вишеструке линије развоја, односно квалитативну вишеструкост, о којој говори Бергсон. Сва музика, осим она у којој је лични избор композитора да негира овакве односе, креће се у спирали уравнотежених нивоа тензије и њеног разрешења. Бројна психолошка истраживања која су у фокусу имала испитанике немужичаре, доказала су да се нивои раста и опадања тензије у тоналној музици врло успешно могу пратити на чисто перцептивном нивоу (с обзиром на то да испитаници нису имали формално музичко образовање). Праћење нивоа тензије и разрешења тензије у музици посттоналне оријентације, са друге стране, представља изазов и за школованог музичара, јер у потпуности суспендује перцептивне, а ангажује искључиво когнитивне способности. У том смислу, вишеструкост токова који карактеришу дела посттоналне музике, усмерених на различите начине (са различитим кривама интензита раста и опадања тензије) ка истим или различитим циљевима, једном речју: вишеструко-усмерена линеарност у њима, посматраће се као њихова *квалитативна вишеструкост*. Различите путање ових паралелних токова, као *квалитативних напредака*, биће виђене као *покрети* ка циљу (или више њих), а кроз анализу ових покрета и сâмог *чина проласка*, квалитативно проживљени интервали биће спознати, односно, препознаће се *стварно трајање* ових дела. Сâмим тим, доказаће се да је у препознавању циљева у овој музици, као тачкама разрешења тензије, као и у препознавању *прогреса* ове музике ка препознатим циљевима, неопходан чин менталне синтезе. Само тако моћи ће се препознати дубинска линеарност ове музике. Зато Бери, расправљајући о универзалним питањима музике, говори о „веровању у важност и неопходност логичне анализе музичког искуства“, и о искуству као „збиру одговора који се могу приписати одређеним музичким процесима, комплексу акције-реакције који се поставља кад год постоји перцепција (и појача када постоји когниција) музичког подражаја...“²⁶² Музичка структура, а коначно, и форма ових дела, на тај начин, представља заправо последицу интеракције ових квалитативно различитих напредака. На овај начин ће се доказати да у музици посттоналне оријентације ови разнолики *квалитативни напреци*, прогреси ка истим или различитим циљевима обликовани на различите начине и у различитим кривама интензитета, представљају *стварно трајање* ове музике које има структуралну функцију као њен *élan vital*.

²⁶² Исто, 2.

У условима посттоналности, ментална синтеза је од виталног значаја за разумевање дела, јер су догађаји који чине структурно најзначајније тачке у делу, најчешће изложени у нехронолошкој димензији линеарности. Управо зато Крамер о савременој музици говори као о оној у којој „највидљивије и најзначајније везе често нису између оних догађаја који су одмах суседни у времену.“²⁶³ На овај начин, слушалац је тај који је стављен у први план, он је кључни делатник у стварању значења. О овоме говори и Томас Клифтон (Thomas Clifton) када каже:

(...) претпостављам да су стања свести кохерентност и континуитет, а не речи које су у стању да се ригорозно (математички) дефинишу. У сваком случају, дефинисани редослед није нужно и доживљени редослед (...) Респонзиван слушалац не ствара композицију, већ је конституише као смислену за њега, а ако композиција коју је створио композитор није сасвим иста као она коју је конституисао слушалац, још увек је слушаочева композиција она која за њега вреди. Укратко, редослед а priori конституише слушалац, не намеће га композитор.²⁶⁴

Расправљајући о постмодерној²⁶⁵ музици Крамер истиче, између осталог, да она укључује фрагментарности и дисконтинуитете, да представља многострука значења и темпоралности, да значење, па чак и структуру лоцира у слушаоцима, док музичко време креира слушалац барем онолико колико и сâм композитор, и да ће се оно, у свој својој фрагментарности, испрекиданости, нелинеарности и вишеструкости, нужно разликовати од слушаоца до слушаоца. Зато истиче: „Појам вишеструкости музичког времена – да музика може омогућити слушаоцима да искусе различите осећаје усмерености, различите временске наративе или различите брзине кретања, све *истовремено* – *јесте* уистину постмодеран.“²⁶⁶ Да говори о *ставу*, а не о историјском периоду када користи термин *постмодерно*, додатно потврђује одабир композиција о чијим темпоралностима расправља (реч је о композицијама Л. в. Бетовена, Г. Малера /Gustav Mahler/ и Чарлса Ајвза), и каже да оне своје темпоралне структуре смештају у слушаоцу: „Темпоралности које ја описујем

²⁶³ Jonathan D. Kramer, Multiple and Non-Linear Time in Beethoven`s Opus 135, *Perspectives of New Music*, Vol. 11, No.2 (1973), 142.

²⁶⁴ Thomas Clifton, Music and the a Priori, *Journal for Music Theory*, Vol. 17, No. 1 (1973), 81.

²⁶⁵ При чему предлаже да постмодернизам треба посматрати не толико као историјски период, колико као став: „'Пост' у 'постмодернизму' тако значи не толико 'хронолошки после' колико 'реинтерпретацију' модернизма.“ Види: Jonathan D. Kramer, Postmodern Concepts of Musical Time, *Indiana Theory Review*, Vol. 17, No. 2 (1996), 22–23.

²⁶⁶ Исто, 22.

произлазе из интеракције између ових структура (структура које су објективно присутне у анализираним делима, прим. аут.) и постмодерног става слушања.²⁶⁷ Овде бих, мада са задршком, направила отклон од „структура које су објективно у овим делима“, како то дефинише Крамер, јер је нешто раније размотрен став по коме структура настаје кроз менталну синтезу, није објективна датост. Тврдња о објективним структурама (уз, у овом тренутку оправдану парафразу), међутим, могла би се схватити и тако да се односи на објективни редослед догађаја у музици. У том смислу, Крамерово виђење би се у потпуности изравнало са нашим и заправо би његов „постмодерни став слушања“ потврђивао идеју менталне синтезе. Кроз интеракцију објективног редоследа догађаја (једноставне сукцесије момената коју назива „време дела“) и наше менталне синтезе догађаја, које подржавају редоследе који не постоје објективно у стварности, израћају нови видови темпоралности које Крамер предлаже, а које Бергсон обухвата концептом стварног трајања. Овде говоримо о Бергсоновом „енергичном напору анализе“, односно Булезовој „активној анализи“, која, такође, мада посредно, истиче значај менталне синтезе кроз концепт *интерпретације*. Ова анализа укључује најпре методолошки ниво проналажења и препознавања музичких чињеница, а затим и закона унутрашње организације сваког појединачног дела које се разматра, али и ниво интерпретације ових закона: „... нечија истраживања су од чисто техничког интереса ако нису доведена до највише тачке – интерпретације структуре; само у овој фази може се бити сигуран да је дело асимилковано и да смо га разумели.“²⁶⁸

2. КОНЦЕПТ ЗВУЧНИХ МАСА И СОНОРИЗМА, ТИПОЛОГИЈА ЗВУЧНИХ МАСА

Авангардно усмерење и модернизација музичког језика и композиционих техника у пољској послератној музици, као резултат контакта пољских композитора са западом, најјасније се сагледава у новом приступу тембру и текстури као најзначајнијим елементима у изградњи форме. Уз то, композитори су заинтересовани и за испитивање техничких могућности и ограничења инструмената и људског гласа. Како сведочи Ана Масловјец

²⁶⁷ Исто, 23.

²⁶⁸ Pierre Boulez, *Boulez on Music Today* (London: Faber, 1971), 18.

(Anna Masłowiec), Тадеуш Зјелински (Tadeusz Zielinski) је 1961. године писао о Болеславу Сабелском (Bolesław Szabelski), Витолду Лутославском, Тадеушу Берду (Tadeusz Baird), Казимиру Сероцком (Kazimierz Serocki) и Гражини Бацевич (Grażyna Baciewicz) као о претходницима „предреволуционарног периода“ који су „изразили солидарност са 'одметницима“ и „бескомпромисним карактером промене“.²⁶⁹ Изражено интересовање за боју и текстуру, које је било карактеристично за пољске композиторе, како млађе, тако и старије генерације, омогућило је слушаоцима да их доживљавају као „групу“, те се тако о њима почело говорити као о припадницима такозване „пољске школе“.²⁷⁰ Матју Бекар (Matthieu Becquart) истиче:

Варшавска јесен је дозволила прво пољско стварање бројних композиција које постају класици музике 20. века (са, између осталог, *Посвећењем пролећа* Игора Стравинског). Фестивал је јако брзо постао место састанка различитих пољских музичких естетика. На почетку је доминирала додекафонска техника, потом се дошло до говора о 'сонористичкој' техници како би указала на општу тенденцију бриге пољских композитора за звук уопштено, у којој је боја била основни елемент било ког звучног истраживања.²⁷¹

Андреј Хлопецки (Andrzej Chłopecki) помиње тринаест пољских композитора који су, по његовом виђењу, у вези са „соноризмом“: Витолд Лутославски као најстарији представник, Андреј Доброволски (Andrzej Dobrowolski), Казимир Сероцки, Збигњев Вишњевски (Zbigniew Wiszniewski), Влођимирш Котоњски (Włodzimierz Kotoński), Витолд Шалонек (Witold Szalonek), Бохуслав Шефер (Bogusław Schaeffer), Хенрик Миколај Горецки (Henryk Mikołaj Górecki), Кшиштоф Пендерецки, Војћех Килар (Wojciech Kilar), Збигњев Руђињски (Zbigniew Rudziński), Зигмунт Краузе (Zygmunt Krauze) и Томаш Сикорски (Tomasz Sikorski). При томе, истиче да се почетак сонористичког покрета нарочито повезује са именима Пендерецког и Горецког.²⁷² Данута Мирка истиче средину педесетих година, када су, већ увелико препознати таленти пољског поднебља почели да добијају признања и

²⁶⁹ Tadeusz A. Zielinski, Nowa sytuacja polskiej muzyki współczesnej [The New Situation of Polish Contemporary Music], *Ruch Muzyczny*, Vol. 5, No. 2 (1961), 3, према: Anna Masłowiec, *'Sonorism' and the Polish Avant-Garde 1958-1966. Vol I* (Sydney: University of Sydney, 2008), 3.

²⁷⁰ Термин је почео да се користи почетком шездесетих година у немачкој музиколошкој мисли како би означило посебно „стил пољске музике“. Види: Matthieu Becquart, Introduction à l'œuvre symphonique de Krzysztof Penderecki – Une approche par la notion de texture (2006), 3. Доступно на: https://www.academia.edu/9548898/Introduction_%C3%A0_l'oeuvre_symphonique_de_Krzysztof_Penderecki

²⁷¹ Исто, 3.

²⁷² Andrzej Chłopecki, Polish Music 1958-1966. The Syndrome of the Double Opening, у: Ray Robinson, Regina Chłopicka (eds.), *Studies in Penderecki 2* (Princeton: Prestige Publications, 2003), 124.

награде и ван граница Пољске, као године нарочите експанзије савремене пољске музике и тренутак када је концепт „пољске школе“ ушао у речник западних, углавном немачких рецензената:

Иако често и лако коришћен термин, његови изумитељи га никада нису јасно дефинисали и он остаје прилично загонетан чак и данас. Главни проблеми били су следећи: никада није јасно наведено која су музичка својства одредила јединствен 'пољски карактер' музике (за разлику од друге савремене музике). Такође никада није дефинисано које су карактеристике музике коју стварају композитори сврстани у 'пољску школу' проузроковале да ти композитори буду перципирани као хомогена уметничка група пре него као индивидуалне личности. Такав недостатак дефиниције је у наредним деценијама створио сумњу да је заједничко пољским композиторима била само њихова (скоро) симултана појава на сцени међународног музичког живота.²⁷³

Ипак, сматра да се за обједињујућим особинама ове музике трагало „углавном на естетском плану, у њеном снажном ватреном изразу и динамизму њених формалних процеса.“²⁷⁴

У нашој музиколошкој мисли, о проблему дефинисања „пољске школе“ писала је Мирјана Веселиновић-Хофман која сматра да је

Термин школа (...) можда пре једна комуникативна али у суштини произвољна ознака за један нови продор пољске музике у владајући европски музичко-изражајни проседе педесетих година, него ознака за групу композитора који су тај продор начинили.

Пре свега зато што он није представљао афирмисање само једног, одређеног композиционо-техничког принципа заједничког за све ауторе (...) Сâмим тим, наравно, и заступање нових настојања која су – првенствено код Пендерецког и Лутославског – одјекнула авангардно, те тиме, без чврстог реалног основа али ипак психолошки нужно, 'уопштила' стилски лик пољске музике с краја шесте и скоро читаве седме деценије, свдећи га на авангарду.²⁷⁵

Термин „соноризам“ (*sonorystyka*) је 1956. први пут употребио пољски музиколог Јузеф М. Хомињски (*Józef M. Chomiński*), како би њиме означио нове тенденције у послератној

²⁷³ Danuta Mirka, *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki* (докторска дисертација) (Katowice: Music Academy in Katowice, 1997), 4.

²⁷⁴ Исто, 4. Додатно, на странама 17–19 ауторка се критички осврће на проблем несигурности критеријума по којем су дела и композитори класификовани као они унутар и изван граница соноризма, дајући, уз то, детаљан преглед дела која су кроз историју довођена у везу са соноризмом.

²⁷⁵ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas* (Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1983), 230–231.

музици пољских композитора, а које се тичу такве звучне технике, која за циљ има постизање иновативних, неконвенционалних звучних ефеката. Истраживање нових звучних квалитета и развој нових принципа структурисања музичког дела, заснованог на трансформацијама звука као фундаменталног својства музике, сматрао је Хомињски, логична су последица радикалних промена у оквиру тоналног система и његовог коначног слома, као и последичног откривања „чистог звука“ током импресионистичког периода. Термин изведен из латинске речи *sonus* (звук), ставља акценат на квалитет звука као примарни фактор у процесу структурисања музике.²⁷⁶ У Оксфордском речнику „сонористика“ је описана на следећи начин:

(...) сонористика је укључила темељну реevaluацију традиционалних елемената музике и нагласак ставила на питања генерисања звука, укључујући и електро-акустичка и нетрадиционална средства вокалне и инструменталне артикулације и њихове динамичке диференцијације, просторно-временску дистрибуцију звука у композицији и трансформационе процесе који обликују форму. У суштини, сонористичка анализа приступила је музичком делу као динамичком ентитету који је резултат интеракције соничног феномена и кинетичких процеса.²⁷⁷

Речју, оваква дефиниција као да обухвата све оно чему је, још почетком двадесетог века, тежио Едгар Варез – композитор који је сматрао да ради са звуковима, а не са појединачним тонским висинама, а кога су други видели као „дете модерног доба“, „најрадикалнијег пионира“, „најнепослушнију очинску фигуру музике 20. века“ и „скулптора звука“.²⁷⁸

Специфичан квалитет звука, есенцијално независног од мелодије или хармоније, чисто је сонористичког порекла. У овом „сонористичком квалитету звука“,²⁷⁹ динамика, артикулација, текстуална диспозиција и оркестрација средства су која успостављају „сонористичке вредности“. Нов квалитет звука и нова звучна искуства била су неодвојиво повезана са наглашавањем до тада секундарних параметара, оних који се не могу лако

²⁷⁶ Упор. Józef Chomiński, *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku* [Problems of the 20th Century Compositional Technique], *Muzyka*, Vol. 20, No. 3 (1956), 23–48, према: Beata Boleslawska-Lewandowska, *Symphony and Symphonic Thinking in Polish Music After 1956* (докторска дисертација) (UMI Dissertation Publishing, ProQuest LLC 2013), 123.

²⁷⁷ „Сонористика, соноризам“, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, према: Ben McHugh, *Sonorism and Aspects of Extra-Musicality in Polish Music Post 1960*, *Zenodo. Journal contribution* (2011), 13. Доступно на: <https://zenodo.org/record/1211345#.Yu2danZBxPY>.

²⁷⁸ Malcolm MacDonald, *Varèse, Astronomer in Sound* (London: Kahn&Averill, 2003), xii, xx.

²⁷⁹ Józef Chomiński, *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku* [Problems of the 20th Century Compositional Technique], *Muzyka*, Vol. 20, No. 3 (1956), 26, према: Anna Masłowiec, *‘Sonorism’ and the Polish Avant-Garde 1958-1966. Vol I* (Sydney: University of Sydney, 2008), 42.

поделити у препознатљиве категорије, као што је то случај са тонском висином, ритмом и хармонијом. У том смислу, Хомињски инсистира на употреби новог термина „сонористика“ уместо термина „колористика“, који се до тада користио за описивање поменутих музичких феномена, истичући: „Термин 'колористичан' није у потпуности адекватан: прво, он је усвојен из друге гране уметности, која се опажа другачијим чулима; друго, данас он не може више стајати уместо свих сонористичких средстава...“²⁸⁰ Хомињски сонористику види као нови слој музичког дела који се манифестује кроз интеракцију тембра, текстуре, динамике, артикулације, агогике, ритма, регистра, али и мелодије и хармоније.

На трагу Хомињског, Владислав Малиновски (Władysław Malinowski) 1957. године пише:

Термин сонористично широко је коришћен да замени 'звучну колористику'. Колористика описује оне музичке процесе који рукују звучном бојом. Ово је реализовано кроз употребу различитих инструменталних и вокалних темброва и тачка је поласка за специфичну композициону дисциплину: оркестрацију/инструментацију (...) Термин је такође у употреби у вези са другим елементима, поготово хармонијом. Овде говоримо о 'колористичком значају' одређених хармонских прогресија (...) према традицији да се 'колористично' односи на средства коришћења инструменталних темброва, подела између 'колористике' и 'сонористике' (која у обзир узима општи звучни феномен) је неопходна и наметнута актуелном композиционом техником последњих десет година.²⁸¹

За аутора је сонористика „сложени елемент музичког дела“ (compound element of a musical work) који руководи селекцијом звукова, инструменталним тембром и аспектима реализације звучности звучним генераторима, укључујући и артикулацију. Мелодија, хармонија, ритам и метар у новом приступу се сматрају резултатом примарног сонористичког материјала и звучног квалитета. И други аутори, на сличан начин, као главне карактеристике сонористичких дела истичу разнолике темброве и текстуре различитих трајања, динамичких нијанси и регистарских опсега, постигнуте неконвенционалним комбинацијама инструмената, при чему су ритам и мелодија генерално од другоразредног

²⁸⁰ Исто, 43.

²⁸¹ Władysław Malinowski, Problem sonorystyki w *Mitach* Szymanowskiego [The Problem of Sonoristics in *Myths* by Szymanowski], *Muzyka*, Vol. 2, No. 4 (1957), 31–32, према: Anna Masłowiec, нав. дело, 44.

значаја.²⁸² Посебно се за нас занимљивим чини запажање Дануте Мирке, која соноризам описује као истраживање звучних вредности музичког материјала, а музику Кшиштофа Пендерецког карактерише као његову најранију и најзначајнију манифестацију.²⁸³ Истиче да су се

(...) сонористички прописи одвијали на нивоу пространих 'звучних поља', 'блокова' или 'маса'. Ова последња карактеристика соноризма била је прикладно изражена немачким термином *Klangflächenmusik*, као и својим енглеским панданом 'музика звучних маса'. Сонористичко композиционо размишљање је према томе захтевало нове категорије које би објасниле звучне вредности као својства звучних маса (пре него појединачних тонова) и које би дефинисале односе између тих маса.²⁸⁴

На истој линији, Бекар говори о сонористичкој мисли као оној која „прибегава новим категоријама заснованим на својствима звучних маса и односима међу њима. Тембр се тада сматра одлучујућом категоријом вредности звука. Зависност вредности звука и тембра је таква да се могу сматрати синонимима. Тембр се тада доживљава као функција инструментације и оркестрације.“²⁸⁵

Термини „соноризам“, „сонористика“ и „сонористично“, пре свега коришћени у пољској музиколошкој мисли, стварају многе недоумице, због чињенице да су се доводили у везу са различитим периодима, контекстима и индивидуалним композиторским праксама и да око њихове употребе није створен консензус.²⁸⁶ О соноризму се говорило и говори се

²⁸² Maria Anna Harley, The Polish School of Sonorism and its European Context, у: Per Broman, Nora A. Engebretsen, Bo Alphonse (eds.), *Crosscurrents and Counterpoints: Offerings in Honor of Bengt Hambraeus at 70* (Gothenburg: University of Gothenburg, 1998), 71.

²⁸³ Danuta Mirka, нав. дело, 7–16.

²⁸⁴ Исто, 8. Исто то истиче и Беата Болеславска-Левандовска (Beata Boleslawska-Lewandowska), позивајући се на Адријана Томаса (Adrian Thomas): „У сонористичкој музици, композитори су се радије бавили великим облицима звука или звучним блоковима, него појединачним тоновима; ова се музика називала и 'музика звучних маса' или *Klangflächenmusik*.“ Види: Adrian Thomas, *Polish Music since Szymanowski* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 161, према: Beata Boleslawska-Lewandowska, нав. дело, 124. Слично, Бен Мекхју (Ben McHugh) помиње да је композициони фокус на звучној маси или „идеји звучне боје у обликовању дела“, односно на интересовању за тембр и форме засноване на звуковима или „звучним врстама“, нивоима буке и „густини тонских висина и тонских кластера“, као и звуковима под утицајем „електронских експеримената старијих композитора попут Штокхаузена и Пјера Шефера, Ксенакиса и Лигетија...“ – види: Ben McHugh, нав. дело, 13.

²⁸⁵ Matthieu Vecquart, нав. дело, 5.

²⁸⁶ Говорећи о начину на који је „пољска школа“ доживљавана изван Пољске, Роман Бергер (Roman Berger) наводи: „Музикологија уобичајено описује 'пољску школу' терминима као што су сонористика (*sonorystyka*) или мала алеаторика (*mala aleatoryka*).“; види: Roman Berger, *Polska Szkoła Kompozytorska: Fakt, Mit? Wizja? Projekt? [Polish Compositional School: Fact? Myth? Vision? Project?]*, *Dysonanse*, No. 2 (1998), 24, према: Beata Boleslawska-Lewandowska, нав. дело, 122.

и даље као о „новој тенденцији“, „систему“, „школи“, „покрету“, „тренду“, „естетској категорији“, па чак и „стилу“. Иако се „соноризам“ као тренд везује за пољске композиторе послератног периода, у литератури се често у вези са њим помињу и други композитори, како они који су стварали у Пољској пре Другог светског рата, тако и они који су стварали ван граница Пољске. Такође се у опусима појединачних композитора не сматрају сва дела сонористичним. Већ је речено да је Зјелински поменуо Лутославског као претходника „предреволуционарног периода“.²⁸⁷ У везу са соноризмом довођени су и Едгар Варез, Анри Пусер (Henri Pousseur), Луђано Берио, Луиђи Ноно (Luigi Nono), поједина дела Пјера Булеза²⁸⁸, Карол Шимановски (Karol Maciej Szymanowski), па чак и Оливије Месијан (Olivier Messiaen)²⁸⁹, Клод Дебиси и Фредерик Шопен (Frédéric Chopin).²⁹⁰ Лидија Рапопорт-Гелфанд (Lidia Rappoport-Gelfand) такође истиче да се соноризам, као „специјални систем музичке експресије у коме боја звука добија свеобухватно значење“ и „постаје збир тембра, колористичне, текстуралне и ритмичко-хармонске стране музичког језика“,²⁹¹ и шире схваћен као средство за постизање „специфичне имагерије“, може пронаћи и у делима Месијана. Џонатан В. Бернард (Jonathan W. Bernard) сведочи да су критичари, мада помало површно, педесетих и шездесетих година у исту групу сврставали Лигетија, Пендерецког и Ксенакиса. Наводи, међутим, и то да чињеница да су сва три композитора радила са масама звука, у којима тонска висина коначно није била привилеговани квалитет звука, оправдава ово становиште критичара. За Витолда Шалонека соноризам је Шопенов феномен, јер је композитор стварао имајући на уму специфичну боју инструмента за који пише. Данута Мирка, пак, истиче:

По правилу, соноризам се сматра реакцијом на хиперформалистичку оријентацију серијализма, са својим строгим техничким прописима и доминацијом формалних процеса над резултирајућим звучним ефектом (...) Са друге стране, наводни анти-интелектуализам пољског соноризма такође га је одвојио од музике Лигетија и Ксенакиса, која је, иако аудитивно слична,

²⁸⁷ Tadeusz A. Zielinski, нав. дело, 3, види фн. 269 рада.

²⁸⁸ Zofia Lissa, Analiza repertuaru `Warszawskich Jesieni` [The Analysis of the `Warsaw Autumn` Repertoire], *Музыка*, Vol. 14, No. 3 (1969), 52, према: Anna Masłowiec, нав. дело, 49. У тексту Лиса истиче: „Овај је термин од своје прве употребе постао врећа за све оно што у савременим трендовима не може бити етикетирано другачије.“

²⁸⁹ Lidia Rappoport-Gelfand, *Musical life in Poland. The Postwar Years 1945-1977* (New York: Gordon and Breach, 1991).

²⁹⁰ Witold Szalonek, *Sonority and its Form Shaping Powers*, Berlin, 1976 (необјављен рад), према: Anna Masłowiec, нав. дело, 270–272. Међу „сонористима“, аутор убраја и Вареза.

²⁹¹ Lidia Rappoport-Gelfand, нав. дело, 68.

заснована на суптилним односима међу тоновима: 'микрополифоније' у случају пређашњег композитора и математичке стохастичке процедуре у случају потоњег. Тако, у историји музике, соноризам је био повучен у ток истраживања звука, као наставак експеримената које су започели италијански футуристи, наставио Варез и који су били проширени даље у области електронике и конкретне музике.²⁹²

Сматра да је Пендерецки од почетка био симбол нове струје:

Његова музика је била перципирана не само као најранија и најзначајнија манифестација соноризма, већ такође и као његова мера, са којом су се било која друга дела и композитори класификовани након тога као 'сонористични' морали упоредити. Практично све написано или изговорено о соноризму у то време бавило се Пендерецким.²⁹³

Слободније тумачење соноризма као тренда и естетске категорије, а не као школе („пољске школе“), омогућава, дакле, да се шири лепеза композитора и њихових индивидуалних композиторских пракси, тумачи као део новог приступа звучности и звуку као примарном средству структурисања музике.²⁹⁴ На том трагу, треба поменути и разумети разлику између категорије „потпуног соноризма“ или „сонористичких манифеста“, коју предлаже пољски музиколог Кшиштоф Дроба (Krzysztof Droba), а која се односи на дела која представљају парадигматске примере новог приступа, и оних дела која укључују само одређене, поједине сонористичке квалитете, па припадају „ограниченом соноризму“.²⁹⁵

²⁹² Danuta Mirka, нав. дело, 16. Види, такође: Malcolm MacDonald, нав. дело, xv. Једном приликом је, међутим, Варез истакао главну и суштинску разлику између његовог и рада футуриста: „Футуристи су веровали у дословно репродуковање звукова; ја верујем у метаморфозу звукова у музику.“ Види: Chou Wen-Chung, Varèse: A Sketch of the Man and His Music, *The Musical Quarterly*, Vol. 52, No. 2 (1966), 156. Другом приликом је своју критику исказао речима: „Зашто, италијански футуристи, приказујете само оно што је најповршније и досадно у нашим свакодневним животима?“ Види: Jean-Claude Risset, *The Liberation of Sound, Art-Science and the Digital Domain: Contacts With Edgard Varèse*, *Contemporary Music Review*, Vol. 23, No. 2 (2004), 34.

²⁹³ Danuta Mirka, нав. дело, 7.

²⁹⁴ Занимљиво је приметити да је Андреј Хлопецки, међу тринаест пољских композитора који се издвајају новим приступом звуку, навео и Витолда Лутославског као најстаријег представника, али је истог композитора изопштио из „пољске школе“. Он истиче да је: „... пољски синдром (...) веома специфичан. Штавише, постоји само око десетак дела у којима су тонска висина и интервал од секундарног значаја; приоритет је дат тембру као значајном елементу у оквиру текстуре и структуре. Отуда, нетонска и ударачка текстура доминирају...“ Сматра да се због овога Лутославски не уклапа у оквире „пољске школе“. Види: Czu istnieje polska szkoła kompozytorska? Z Pawłem Szymańskim, Stanisławem Krupowiczem, Andrzejem Chłopeckim – rozmawia Iwona Szafrńska [Polish Compositional School – Does it exist? Iwona Szafrńska talks to Paweł Szymański, Stanisław Krupowicz and Andrzej Chłopecki], *Dysonanse, Special Issue* (1997), 42, према: Anna Masłowiec, нав. дело, 61.

²⁹⁵ Према: Anna Masłowiec, нав. дело, 56 и 60.

У својим каснијим разматрањима (у периоду између 1961. и 1983. године), Хомињски предлаже шест категорија круцијалних за концепт сонористичности, сматрајући да полазна тачка за креативно компоновање није више у „апстрактним структурама које сугеришу хармонија, контрапункт (...), већ у сâмом звуку (...), повезаном са специфичним звучним изворима“²⁹⁶.

1. *технологија звука*: сонористичка техника је заснована на „реалном“ звуку дела, а приоритет је дат начину генерисања звука, односно пореклу звучног извора;
2. *рационализација времена*: у односу на ритмичка, односно метричка питања и агогику, структуре су подељене на монохроничне (monochronic), које одржавају исту временску јединицу, и полихроничне (polychronic), које карактеришу промене у јединици времена;
3. *хоризонтална структура*: дели је на уједињене (на пример, мелодије) и селективне (на пример, поинтилистичке структуре), при чему се комплексност обе категорије мери сагледавањем комплексности агогике, ритма и артикулације;
4. *вертикална структура*: дели их на хомогене (homogenic), које формирају једну раван (plane), и хетерогене (heterogenic), које обухватају две или више равни (planes);
5. *звучна трансформација*: односи се на нови приступ хармонији као (само) једном од елемената који утичу на структуру;
6. *континуум форме*: где форму сагледава као најслабију карику у музици 20. века и као „манифестацију логике, засновану на економичном распоређивању експресивних средстава“.²⁹⁷

Већ је речено да су сонористичка дела²⁹⁸ стварана у клими у којој су истраживања тембра и текстуре и резултати ових истраживања били примарни композициони интереси. Тембр као параметар, међутим, веома је комплексан јер се може манифестовати на бројне начине, а у зависности од регистра, технике свирања, инструментације/оркестрације, динамике и других фактора. За разлику од примарних музичких параметара – тонске висине, хармоније и ритма, који имају релативно фиксирани пропорционални односе, на

²⁹⁶ Józef Chomiński, Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia [Sonoristics as a Subject of Systematic Schooling], *Muzyka*, Vol. 6, No. 3 (1961), 3–4, према: Anna Masłowiec, нав. дело, 46.

²⁹⁷ Исто, 47.

²⁹⁸ Овде се циљано не бавим питањем „степен“ сонористичности дела – то није предмет мог истраживања. Оно што јесте заједничко за све композиторе „сонористе“, без обзира на „степен“ њихове „уплетености“ у нови тренд и број њихових дела која се могу подвести под категорију „сонористичних“, јесте изражена преокупираност питањима тембра и текстуре.

основу којих се лако могу идентификовати и запамтити, секундарни музички параметри, попут тембра, динамике и темпа, аспекти су музичког звука који се не могу лако поделити на јасно одређене и раздвојене категорије – њих разазнајемо на основу њихове релативне количине, а промене идентификујемо на нивоу генералних категорија.²⁹⁹ Данута Мирка тембр сматра најкомплекснијим параметром звучне перцепције.

За разлику од тонске висине, јачине и трајања, од којих сваки поседује један еквивалент међу акустичким параметрима звука, тембр зависи од интеракције неколико физичких аспеката звука. Ови аспекти укључују аликвоте, облике таласа, звучни притисак, пролазне тренутке (...) Штавише, фреквенција и интензитет звука – параметри који се у основи односе на тонску висину и јачину – утичу на резултирајући тембр.³⁰⁰

Натали Еролд (Nathalie Hérold) истиче да је неопходно ревидирати традиционалну концепцију тембра, као параметра који је „остатак“ звука, а није ни висина, ни трајање, нити интензитет.

Будући да је неизбежно повезан са својим инструменталним узроком, о њему се последично може мислити на категоријалан начин, као о групи тембровских типова – као што је тембр кларинета, тембр клавира и тако даље – иако се чини тешким смањити тембр на тако јединствену концепцију и то због много разлога. Треба најпре напоменути да сваки звук поседује тембр, без обзира на то да ли је повезан са одређеним инструментом или не, и да одређени инструмент сâм поседује читаву палету различитих темброва, у зависности од регистара који се користе или начина свирања (...) Стога се чини да се тембр може сматрати кохерентном концептуалном јединицом, која превазилази једноставну дискретну и категоријалну концепцију. Концептуализације тембра остају, међутим, исто толико вишеструке колико и хетерогене, разликујући се према усвојеним тачкама виђења и дисциплинама, а питање опште теорије тембра остаје још увек релативно утопијско...³⁰¹

Због тога, ауторка предлаже концепцију тембра као „метадимензије“ која би представљала „заинтересованост да се тембр размотри не као једноставна боја већ као средство

²⁹⁹ Bob Snyder, *Music and Memory: An Introduction* (Cambridge: MIT Press, 2000).

³⁰⁰ Danuta Mirka, To Cut the Gordian Knot: The Timbre System of Krzysztof Penderecki, *Journal of Music Theory*, Vol. 45, No. 2 (2001), 435.

³⁰¹ Nathalie Hérold, L'analyse formelle du timbre: éléments pour une approche méthodologique, *Recherche dans les arts: présentation des travaux en cours – EHESS* (2010), 3–4, доступно на: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00670521>.

интегрисања свих музичких параметара“, закључујући уједно да „права моделизација тембра изгледа ограничено без узимања у обзир питања његове формалне организације.“³⁰²

Тумачећи „соноризам“ као „аспект музичке структуре, слободно развијене хоризонтално као и вертикално, и формиране свим елементима повезаним са тембром“³⁰³, Антони Проснак (Antoni Prosnak) сматра да је тембр условљен тонском висином, јачином (динамиком), бојом (инструментацијом), густином (повезаном са вертикалном структуром и масом звука), спацијалном диспозицијом (просторним распоредом вертикалне и хоризонталне структуре) и сатурацијом (засићењем броја звукова у вертикалним структурама). Елементи које означава као густина, спацијална диспозиција и сатурација, заправо су елементи који се тичу категорије текстуре. Сâмим тим, аутор тембр издиже на ниво „надкатегорије“, која у себи садржи и категорију текстуре (текстура је, дакле, такође у служби тембра). Раније поменути тврдња Хлопецког о томе да је у делима „пољске школе“ приоритет дат тембру, као значајном елементу у оквиру текстуре и структуре, а да су тонска висина и интервал од секундарног значаја (због чега Лутославског није видео као припадајућег „школи“), представља у потпуности другачије схватање. На тај начин, прихватање Проснаковог свеобухватног тумачења категорије тембра, могло би значајно да помогне у превазилажењу несугласица везаних за то који композитори и у којој мери припадају „соноризму“. Анализирајући Шопенова дела, Проснак уводи нову терминологију везану за сонористику и прави поделу по кинетичком критеријуму и критеријуму динамичности. Он сматра да дводимензионална звучна структура (коју стварају хоризонтална и вертикална равна), може бити: константно хомогена, променљиво хомогена, константно комбинаторијална и променљиво комбинаторијална.³⁰⁴ По критеријуму динамичности, тембр може бити активан, пасиван или индиферентан. Сонористичка средства, даље, могу бити динамички јака, слаба или индиферентна.³⁰⁵

У светлу овога, Данута Мирка се управо осврће на постојање свесности код аутора који су се бавили анализом сонористичких дела, о значају утицаја који различити параметри имају за „звучну вредност“ или „тембр“:

³⁰² Исто, 4.

³⁰³ Antoni Prosnak, Zagadnienie sonorystyki na przykladzie etiid Chopina [The Notion of Sonoristics on the Example of Chopin's Studies], *Muzyka*, Vol. 3, No. 1/2 (1958), 14, према: Anna Masłowiec, нав. дело, 45.

³⁰⁴ Исто, 45.

³⁰⁵ Исто, 45.

Иако су појмови 'звучна вредност' и 'тембр' понекад били коришћени наизменично, истраживачи сонористичких дела су углавном били свесни да, поред оркестрације и инструменталних техника, звучна вредност такође додатно зависи од неколико других фактора који одређују унутрашњу структуру звучних маса, као што су густина, покретљивост, хомогеност и разноликост (...) Новина звучних вредности била је стога врло често створена не атипичним начинима свирања, већ феноменима специфично текстуралне природе. Такви феномени су пре свега и надасве кластери.³⁰⁶

Занимљиво је утолико размотрити још неке термине којима се у литератури изван Пољске реферисало на „сонористичку“ музику: „текстурална музика“ (textural music)³⁰⁷ или „музика текстуре“ (musique de texture),³⁰⁸ „музика тембра“ (timbre music), „музика боја“ (Farbenmusik),³⁰⁹ „кластерски стил“ (cluster style), „приступ истраживању звука“ (sound-search approach), „музика променљиве боје и густине“ (music of changing color and density), „текстурни стил“ (texture style),³¹⁰ „кластерске композиције“ (cluster compositions),³¹¹ „композиције мрежне-структуре“ (net-structure compositions),³¹² „алеаторизам текстуре“ (aleatorism of texture).³¹³ Рандолф Фој у први план ставља текстуру, дефинишући је као „дистинктивну комбинацију тембра, динамике, артикулације и фигурације у којој свеобухватне карактеристике преузимају првенство над детаљем,“ па се по њему, „текстуре могу користити мотивски и развојно на тај начин да се трансформације текстуре могу чути у односу на оригиналну презентацију“,³¹⁴ а обликоване су тако да је изражена њихова јасноћа и индивидуалност. У „текстурном стилу“ Пендерецког, укупан звук текстуре је оно што руководи пажњом слушаоца. Другим речима, како наводи Фој, слушаочево „ухо је усмерено на перцепцију укупног облика и карактера текстуре пре него на индивидуалне

³⁰⁶ Danuta Mirka, *The Sonoristic Structuralism*, 9.

³⁰⁷ Robert Morgan, *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America* (New York: Norton, 1991), 386–390; Paul Griffiths, *Modern Music and After. Directions since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 136; Michael Klein, Texture, Register, and Their Formal Roles in the Music of Witold Lutosławski, *Indiana Theory Review*, Vol. 20, No. 1 (1999), 37.

³⁰⁸ Matthieu Vecquart, нав. дело.

³⁰⁹ Mike Searby, Ligeti the Postmodernist?, *Tempo*, No. 199 (1997), 13.

³¹⁰ Набројани термини се помињу у студији Рандолфа Фоја, а у вези са делима Пендерецког насталим у периоду између 1960. и 1973. године. Сам аутор за дела Пендерецког користи термин „текстурни стил“ (texture style). Нигде се у студији не помињу термини који су у вези са „соноризмом“. Види: Randolph Foy, *Textural Transformations: The Instrumental Music of Krzysztof Penderecki, 1960-1973* (докторска дисертација), (Baltimore: Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1994), 11.

³¹¹ Michael Klein, нав. дело, 37.

³¹² Исто, 37.

³¹³ Исто, 37.

³¹⁴ Randolph Foy, нав. дело, 22.

звукове.³¹⁵ Аутор, дакле, у односу на раније поменуте Проснака и Еролд, успоставља обрнуту хијерархијску перспективу односа тембра и текстуре, постављајући текстуру за „надкатегорију“, која настаје од одређене комбинације тембра и других елемената. Упркос различитим полазним тачкама, у дефиницијама оба аутора заправо се препознаје симбиотички однос између тембра и текстуре. Било да се „надкатегоријом“ сматра тембр (код Проснака и Еролд), било текстура (код Фоја), она непосредно зависи од и дефинише се у односу на свог пара.

Чини се да је Ана Масловјец успела да „помири“ ова два становишта. Она дефинише сонористичко дело као

пре свега текстуралну композицију, у којој тембр било једног инструмента било опште звучности читаве текстуре, игра примарну улогу у формалном дизајну. Постоје минимални функционални мотивски трагови (осим онда када су коришћени да створе одређене ефекте у оквиру текстуре), док проширене инструменталне технике и оштри контрасти играју значајну улогу, нарочито у јукстапозицији текстура. Она екстремнија дела такође карактеришу изразито јасне текстуре и брза стопа промене између текстура.³¹⁶

Ауторка сматра да концепти тембра и текстуре леже у корену соноризма. С једне стране, по њој „тембр или боја тона обухвата слушну информацију неопходну за идентификовање звучног извора“,³¹⁷ а „квалитет боје тона (тонске боје) зависи од хармоника и интензитета једних аликуота над другима...“ С друге стране, текстуру разуме као „збир индивидуалних деоница и интеракција чујних догађаја садржаних у овим деоницама“, тако да „различита артикулација, динамика и тонски садржај могу дефинисати појединачну деоницу“.³¹⁸

У вези са музиком Лутославског, Мајкл Клајн истиче текстуру као део музичке структуре замишљен у смислу броја линија и њихових интеракција, остављајући, међутим, прецизну дефиницију термина „линија“ отвореном, у односу на контекст у коме се користи. Под регистром, кога посматра неодвојивим од текстуре, подразумева смештање тих линија

³¹⁵ Исто, 22–23.

³¹⁶ Anna Masłowiec, нав. дело, 78.

³¹⁷ Слично, Мишел Кастеленго (Michèle Castellengo) сматра да се концепт тембра односи на две главне функције: препознавање инструмента и процењивање соничних квалитета звука. Види: Michèle Castellengo, *Écoute musicale et acoustique* (Paris: Eyrolles, 2015), 291, према: Nathalie Hérol, *Timbral Vectoriality: Some Considerations in the Context of Post-Tonal Music*, *Nuove Musiche, No. 1* (2016), 108.

³¹⁸ Anna Masłowiec, нав. дело, 78–79.

у тонски простор.³¹⁹ Валас Бери, надаље, дефинише текстуру као „елемент музичке структуре обликован (одређен, условљен) гласом или бројем гласова и другим компонентама које пројектују музичке материјале у звучном медију и (онда када постоје две или више компоненти) међусобним односима и интеракцијама међу њима.“³²⁰ Такође, Бери сматра да је текстура условљена квантитативним и квалитативним аспектима. Под првим мисли, са једне стране, на густину, одређену бројем догађаја (компонената) који звуче истовремено, што означава термином *density-number* и, с друге стране, на степен компресије ових догађаја у датом интервалском простору (текстуралних компоненти), што означава термином *density-compression*. Под квалитативним аспектом текстуре мисли на интеракције и међусобне релације, као и релативне пројекције кључних звучних фактора (линија, гласова, догађаја) у „музичкој тканини“.³²¹ Поврх тога, аутор уводи и трећу категорију, која спаја претходне две у самосталну музичку структуру, звану „текстура-простор“ (*texture-space*) или, како је једноставније назива „простор“ (*space*), да значи опсег, поље или амбитус текстуре. Дефинише је као „дводимензионално поље које спаја 'хоризонталне' и 'вертикалне' границе обухватајући сукцесије елемената који конституишу музичко дело,³²² приближавајући се, на тај начин, Проснаковој идеји „дводимензионалне звучне структуре“.

Хомињски расправља о два широко постављена типа текстуре – хомогеним и полигеним звучностима – насталим различитим приступом њиховом конструисању. При томе, хомогене звучности, које, како аутор напомиње, преовладавају у послератном пољском репертоару, треба разумети у контексту примењивања исте артикулације истог материјала на инструменте који су, међутим, тембровски различити. Насупрот традиционалном виђењу и подели на групе инструмената, примена различитих артикулационих средстава омогућава фундаменталне промене природе звука одређеног инструмента, производећи, како то Хомињски назива, полигене и хомогене ефекте звука.³²³ На овај начин једна инструментална група може да поприми особине друге инструменталне групе. У том смислу Хомињски каже: „Стога, асимилација постаје извор приказивања звука

³¹⁹ Michael Klein, нав. дело, 37–70.

³²⁰ Wallace Berry, *Structural Functions in Music* (New York: Dover Publications, 1976), 191.

³²¹ Исто, 184, 185, 188, 209.

³²² Исто, 196 и 249.

³²³ Józef Chomiński, *The Contribution of Polish Composers to the Shaping of a Modern Language in Music*, у: Zofia Chechlińska, Jan Sęszewski (eds.), *Polish Musicological Studies 1* (Kraków: PWM, 1977), 201.

хомогеним, упркос дијаметрално различитим звучним генераторима.³²⁴ Надовезујући се на Хомињског, Масловјец продубљује расправу, разматрајући текстуру кроз две категорије: текстуралног слоја (или текстуралне јединице) и текстуралног блока:

Текстурални слој се наноси на хомогени текстурални саставни део веће текстуре или текстурални блок. Квалитет текстуралног блока може бити одређен индивидуалним текстуралним слојевима и бити перципиран било као хомоген (уколико су индивидуални слојеви перципирани као јединствени упркос њиховим разликама), било као полиген (ако се разлике у артикулацији, тонској висини, ритму, динамици и/или тембру међу слојевима перципирају као изражене).³²⁵

Полигени и хомогени ефекти звука, дакле, који се на описане начине стварају, а о којима говори Хомињски, могу открити основне увиде у различите начине формирања звучних маса, а који се тичу пре свега питања сродности инструмената који звучну масу граде, и питања начина њиховог артикулисања. Парадигматски приступ Ане Масловјец, с друге стране, представљаће основу за парадигматски засновану типологију звучних маса понуђену у овом раду, а у којој ће се звучне масе, у зависности од своје комплексности и процеса које воде и завршавају, моћи сагледати кроз три хијерархијска нивоа: равни, блока и надблока.

Када говори о квалитативном аспекту текстуре и различитим односима у које ступају текстуралне компоненте, Валас Бери такође долази на праг објашњења феномена звучних маса, различитих начина њиховог деловања и улоге у структурисању музичког тока. То се посебно препознаје када каже следеће:

Неопходна је у анализи текстуралних *квалитета* процена различитих врста међуодноса и интеракција међу текстуралним компонентама – степена и природе интерлинеарног слагања (споразума, одсуства конфликта) или случајних фактора релативног интензитета и варирања (...) Промене у релативној *независности и међузависности* између истовремених компонената у датој музичкој текстури биће препознате као оне које конституишу неке од одлучујућих (и најсуптилнијих) фактора у експресивном обликовању структуре.³²⁶

³²⁴ Исто, 206.

³²⁵ Anna Masłowiec, нав. дело, 79.

³²⁶ Wallace Berry, нав. дело, 185.

То се такође може препознати и у начину на који говори о нивоима хијерархије у текстуалној структури и томе да: „'циљ' усмерене текстуалне прогресије у оквиру фразе може (...) бити тачка у оквиру шире прогресије (...) којој је њен ефекат подређен...“ или да „... циљ ка коме је прогресија нивоа фразе усмерена, може, шире гледано, бити виђен такође и као циљ усмерених прогресија елемената у оквиру обима читаве структуре.“³²⁷ У оба поменута случаја, могу се препознати звучне масе које показују различите степене самосталности. Како се самосталност звучне масе огледа у њеној способности да сама доврши процес започет њеном појавом, овде се, уједно, онда називују и различити типови циљно усмерених процеса, као и са њима неодвојиво повезани различити типови временитости. Овиме се истовремено наговештава и оправдава сагледавање активности звучних маса на различитим хијерархијским нивоима структуре. У том светлу, Бери истиче и да се „текстуална структура тако манифестује на различитим нивоима, са индивидуалним облицима који потпадају под хијерархијски ред релативно подређеног односа у односу на функционалне сукцесије вишег нивоа, са целокупном структуром која обухвата и настаје као испуњење свих сукцесија.“³²⁸ Он при томе користи термине „линија“ и „глас“ да начини разлику између „било које текстуалне компоненте у којој хоризонтална релација и конфигурација могу бити веродостојно праћене као логичан континуитет – препознатљив слој у текстури на неком датом нивоу“, са једне, и „дистинктивне релативне независности“, која, отуда, може бити „комплекс дуплираних линија, али сама не може бити дуплирана“, са друге стране.³²⁹ У том смислу, може се повући паралела између Беријеве „линије“ и „текстуалног слоја“ Ане Масловјец, односно између Беријевог „гласа“ и „текстуалног блока“ Масловјец. На овај начин, и у Беријевој подели препознају се звучне масе – више линија (слојева) чине глас, односно звучну масу. Када Бери каже да „две линије могу имати контрадирекционалан однос у локалном смислу, а бити схваћене (...) да имају хомодирекционалне асоцијације на ширем нивоу“³³⁰, у томе се препознају полигене звучности о којима су говорили Хомињски и Масловјец. Ово омогућава разумевање ситуација у којима се различито артикулисани инструменти истих или различитих темброва (сродни или несродни инструменти), ипак разумеју као једна звучна маса. Видећемо да је у

³²⁷ Исто, 255.

³²⁸ Исто, 255.

³²⁹ Исто, 192–193.

³³⁰ Исто, 194.

овим условима, када је перцепција изазвана, за разумевање различито артикулисаних инструмената као оних који улазе у састав једне исте звучне масе, неопходно да се испуне одређени когнитивни критеријуми, везани за циљно усмерене процесе који се одвијају кроз активности звучних маса. Сâмим тим, створена је основа за типологију звучних маса, која се заснива подједнако на перцептивним и когнитивним критеријумима, а која ће бити полазна тачка за разумевање дела која представљају аналитички корпус овог рада.

У трипартитној подели „звучних циљева“, до којих композитори долазе како би постигли одређене тембралне ефекте (хетерогеност тембра /*timbre heterogeneity*/, увећање тембра /*timbre augmentation*/ и израњајући (емергентан) тембр /*emergent timbre*/),³³¹ Грегори Ј. Сандел (Gregory J. Sandell) даје преглед различитих начина изградње звучних маса. У првој категорији, препознајемо звучну масу коју граде несродни инструменти, чији се различити темброви јасно распознају, јер не постоји тенденција композитора да њихове темброве „стопа“. У другој категорији, можемо препознати како учешће сродних или релативно сродних инструмената у изградњи исте звучне масе, с једне, тако и појаву која се односи на мењање особина једне звучне масе под утицајем друге. У овом контексту, међутим, *промену* можемо сагледати и на нивоу појединачних инструмената који чине звучну масу. Један инструмент мења своје особине, прихватајући особине другог инструмента, и на тај начин, они заједно стварају увећани тембр (*timbre augmentation*), градећи једну звучну масу. У трећој категорији, препознајемо учешће различитих, несродних инструмената у изградњи једне звучне масе, приликом чега долази до трансформације њихових првобитних особина (темброва), али тако да ниједна не преузима особине оне друге. Резултат овакве „сарадње“ инструмената је потпуно нов, израњајући тембр.

Типологија звучних маса понуђена у овом раду настала је из потребе за разумевањем новог начина организовања музичког простора и времена, лакшег праћења текстурних промена и процеса који се кроз ове промене одвијају. На начин на који је заснована, типологија би требало да обезбеди и лакши приступ анализи форме сваког појединачног дела. Коначно, она ће представљати чврсте методолошке темеље за расправу о наративности дела одабраних за овај рад. Конкретно, тицаће се мреже односа исплетене око

³³¹ Gregory J. Sandell, Roles for Spectral Centroid and Other Factors in Determining `Blended` Instrument Pairings in Orchestration, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 13, No. 2 (1995), 212.

ликова, догађаја и радње, затим питања временско-просторне перспективе анализираних дела, као и суштине предложене анализе – структурне и семантичке типологије заплета одабраних композиција.

Заснована на Варезовим делима, у којима се сви звукови у хоризонталној и вертикалној димензији спајају, стварајући нове звучне хоризонте и нову „магију звука“,³³² типологија се показала као применљива и на дела друга два композитора. Ипак, треба поменути и то да је начин изградње звучних маса посве индивидуалан код три композитора, као и то да се неће сви типови звучних маса обухваћени предложеном типологијом, пронаћи код друга два композитора. У том смислу, Варезова дела се одликују највећим бројем различито обликованих звучних маса. При томе, анализа композиције *Интеграл* (*Intégrales*), као најкомплекснијег од три одабрана Варезова дела, обезбедила је најдетаљнији преглед начина формирања звучних маса и њихову могућу поделу по начину настанка. Ово је, даље, омогућило сагледавање типова звучних маса који се појављују у друга два анализирана дела истог композитора, као и у делима друга два композитора. Типологија звучних маса коју предлагем хијерархијски је организована на три нивоа и по два критеријума. (Графички приказ бр. 2)

У предложеној типологији звучних маса, традиционалну поделу инструмената по породицама инструмената треба узети у обзир као један од значајних, али не и пресудан критеријум. Ова традиционална подела инструмената се у понуђеној, хијерархијски организованој типологији звучних маса, позиционира као прва степеница ка њиховом даљем типолошком одређењу. У контексту Варезовог стваралачког идиома, треба разумети да тембровска сродност не зависи и не постиже се искључиво употребом сродних инструмената. Варез је смело комбиновао различите, традиционално несродне инструменте у намери да испита нов звук добијен спајањем њихових аликвота. Нова „музичка апаратура“ и нови инструменти који би постигли звук какав жели, нешто је што Варез предвиђа и сматра неопходним. На том путу, композитор ствара нове музичке хоризонте приступајући постојећим, традиционалним инструментима на иновативан начин. Да је суштина његовог доприноса управо у новом приступу тембру и текстури, сведоче његове речи:

³³² Edgard Varèse, *New Instruments and New Music*, у: Barney Childs, Elliott Schwartz (eds.), *Contemporary Composers on Contemporary Music* (New York: Holt Rinehart, 1967), 12, према: Malcolm MacDonald, нав. дело, 141.

(...) нова музичка апаратура коју предвиђам, способна да емитује звукове било ког броја фреквенција, прошириће границе најнижег и највишег регистра, стога и нову организацију вертикалних резултанти: акорада, њихове аранжмане, њихово размештање (...) Неће само хармонске могућности аликвота бити откривене у свом њиховом сјају већ ће и употреба одређених мешања које су створили аликвоти представљати осетан допринос. Употреба инфериорних резултанти, аликвота и додатних звукова, о којима се никада раније није размишљало, може се такође очекивати.³³³

Полазна тачка типологије је, као што је већ и наговештено, припадност инструмен(а)та одређеној породици инструмената, односно питање тембровске сродности или несродности инструмената који граде звучну масу. Друга полазна тачка јесте број деоница које чине једну звучну масу. Овиме је створена основа за даљу поделу звучних маса на идејно три хијерархијска нивоа:

1. први ниво је ниво звучне масе као „равни“ (plane), како ју је назвао сâм Варез.³³⁴ Раван чини једна деоница инструмента, која се хоризонтално развија и може у даљем развоју постати део друге звучне масе (звучне масе другог, односно трећег нивоа). На овом идејном нивоу препознајемо „текстурални слој“ Ане Масловјец. И сâм Варез је говорио о могућностима трансформације „равни“ у звучну масу, што је називао синтагмом „раван која се шири“ (expanding plane)³³⁵;

2. други ниво је ниво звучне масе као „текстуралног блока“, састављеног од два или више „текстуралних слојева“ или равни;

3. трећи ниво је ниво звучне масе као својеврсног текстуралног *надблока* састављеног од два или више „текстуралних блокова“.

Звучне масе се, надаље, могу поделити на две засебне категорије:

1. звучну масу као *перцептивну категорију*, у којој је пресудан критеријум могућност опажања истоветног артикулисања појединачних „равни“, односно текстуралних слојева који улазе у састав звучне масе као текстуралног блока;

³³³ Исто, 141.

³³⁴ Према: John D. Anderson, Varèse and the Lyricism of the New Physics, *The Musical Quarterly*, Vol. 75, No. 1 (1991) и Malcolm MacDonald, нав. дело.

³³⁵ Према: исто, 35.

2. звучну масу као *когнитивну категорију*, у којој је пресудан критеријум спознавање или препознавање циљно усмереног процеса у чијем обликовању звучна маса активно учествује, и кроз који се и сама развија.

Две или више равни/текстуралних слојева који припадају породици сродних инструмената, не чини нужно звучну масу као блок. Они ће чинити блок пре свега онда када су артикулисани на исти начин (динамиком и/или ритмом, артикулацијом, тонским садржајем), а у зависности од индивидуалног стила композитора. Супротно овоме, два инструмента из исте породице инструмената или, чак, две деонице истог инструмента артикулисане на различите начине, не морају да буду перципиране као једна звучна маса – текстурални блок. С друге стране, уколико је два или више текстуралних слојева несродних инструмената артикулисано на исти начин, они ће без обзира на припадност различитим породицама инструмената, бити перципирани као један текстурални блок. Истоврстан артикулациони модалитет ће олакшати препознавање појединачних слојева као градивних елемената једног истог текстуралног блока. Управо се у спајању традиционално несродних инструмената (и у смислу традиционалне оркестрације неспојивих инструмената) и истраживању нових могућих темброва проистеклих из ових спојева, огледа Варезов иновативни приступ стварању нове „музичке апаратуре“ и изградњи звучних маса, због чега су дела овог композитора и послужила за формирање понуђене типологије.

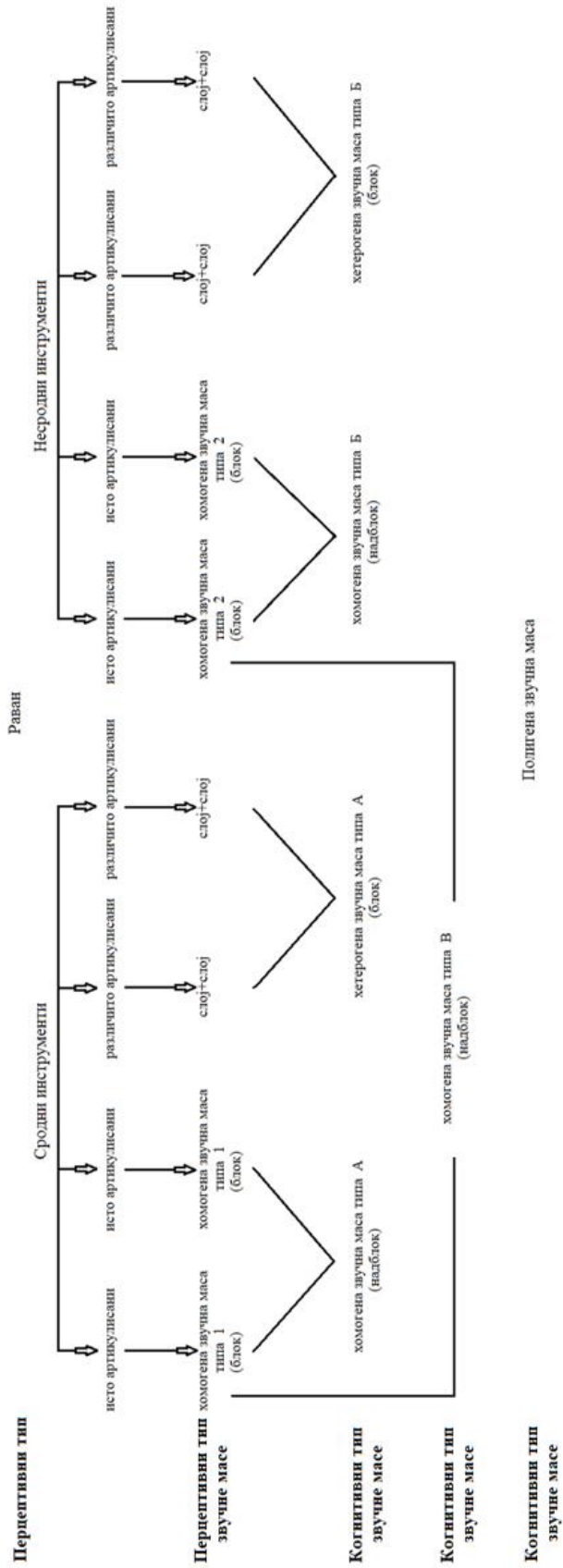
Узимајући у обзир перцептивни критеријум, директно условљен начином артикулисања појединачних равни или слојева, те равни (текстурални слојеви) се или удружују и формирају звучне масе као текстуралне блокове, или пак то не успевају да учине. Уколико се удружују, могу се формирати:

1. хомогена звучна маса типа 1, која укључује слојеве сродних инструмената артикулисане на исти начин;

2. хомогена звучна маса типа 2, која обухвата слојеве несродних инструмената, али исто артикулисане.

Уколико су текстурални слојеви сродних инструмената различито артикулисани или уколико су слојеви несродних инструмената различито артикулисани, перцептивни критеријум није испуњен и нема услова за њихово удруживање у текстурални блок. Ови појединачни слојеви остају последично на првом нивоу – нивоу засебних текстуралних

Графички приказ бр. 2. Типологија звучних маса



слојева (нивоу равни). Њих даље могу организовати когнитивни критеријуми, али и не морају.

Испуњење когнитивног критеријума одређује се спрам циљно усмерених процеса чије се развијање може пратити кроз активност звучних маса. Оне звучне масе које су на другом нивоу испуниле перцептивни критеријум и формирале се у текстуралне блокове (хомогена звучна маса типа 1 и типа 2), сада се издижу на ниво „надблокова“ као категорија руковођених когнитивним критеријумима. Наиме, две или више хомогених звучних маса типа 1 усмерених ка испуњењу истог циља дефинисаће се као хомогена звучна маса типа А. Две или више хомогених звучних маса типа 2 усмерених ка испуњењу истог циља, дефинисаће се као хомогена звучна маса типа Б. Уколико су ка истом циљу усмерене хомогена звучна маса типа 1 (или више њих) и хомогена звучна маса типа 2 (или више њих), формираће се хомогена звучна маса типа В. Типови 1 и 2 су, дакле, перцептивне категорије, док су типови А, Б и В когнитивне категорије. Такође, типови А, Б и В су у случају хомогених звучних маса „надблокови“ састављени од неколико хомогених звучних маса као текстуралних блокова.

Са друге стране, уколико су различито артикулисани појединачни текстурални слојеви сродних или несродних инструмената (који, другим речима, нису испунили перцептивни критеријум како би на другом нивоу формирали звучну масу као текстурални блок), усмерени ипак ка достизању истог циља, онда они испуњавају когнитивни критеријум. Тек по испуњењу когнитивног критеријума ове појединачне равни (или слојеви) удружују се у звучне масе у смислу текстуралних блокова. Тада можемо говорити о хетерогеним типовима звучних маса, и то:

1. хетерогеној звучној маси типа А, која представља различито артикулисане сродне инструменте удружене у усмерењу ка истом циљу;
2. хетерогеној звучној маси типа Б, која представља различито артикулисане несродне инструменте удружене у усмерењу ка истом циљу.

Предложена типологија се, као што је предочено, парадигматски заснива на три нивоа: равни, блока и надблока. Два критеријума (перцептивни и когнитивни) која одређују типове звучних маса не треба стриктно повезивати ни за један од ових нивоа, из тог разлога што се неке звучне масе формирају као блокови након испуњења перцептивног критеријума (хомогене типа 1 и 2), а неке друге постају блокови тек након испуњења когнитивног

критеријума (хетерогени типови звучних маса А и Б). Из тог разлога, оне звучне масе које су обележене бројем треба разумети као звучне масе које су испуниле перцептивни критеријум. С друге стране, звучне масе обележене словом представљају звучне масе које су испуниле когнитивни критеријум. Бројчани, односно словни индекс не треба, према томе, повезивати са парадигматским нивоом коме звучна маса припада (нивоу „блока“, односно „надблока“), већ са критеријумом који звучна маса испуњава. Из тог разлога су онда словом А и словом Б, са једне стране, обележене звучне масе као надблокови (хомогене звучне масе), а са друге стране, звучне масе као блокови (хетерогене звучне масе). Тек по испуњењу когнитивног критеријума звучне области које нису испуниле перцептивне критеријуме (нису исто артикулисане), могу се схватити као јединствене звучне масе. Главни когнитивни критеријум који се мора испунити да би се примарно нејединствена звучна област, састављена од две или више различито артикулисаних сродних или несродних равни, могла дефинисати као једна звучна маса јесте препознавање усмерености ових равни ка испуњењу истог циља (или више различитих, а свима заједничких циљева). Како оне не испуњавају перцептивне критеријуме, њихове бројчане варијанте (хетерогена звучна маса типа 1 и 2) не постоје у типологији. Отуда их њихова припадност истом процесу чини текстуралним блоком тек по испуњењу когнитивног критеријума.

Додатно, у различитим комбинацијама, могу се у кретању ка истом циљу удружити звучне масе са различитих нивоа: равни (ниво 1), текстурални блокови (ниво 2) и надблокови (ниво 3) и/или/односно по различитим критеријумима (перцептивни, когнитивни), стварајући најкомплекснији тип звучне масе – полигену звучну масу, која је такође когнитивна категорија.

Овако заснована типологија олакшаће препознавање значаја звучних маса као активних делатника у развијању различитих усмерених процеса у анализираним делима, затим разумевање различитих односа у које звучне масе на тим путањама ступају, а истовремено открити и различите хијерархијске нивое на којима се ови процеси одвијају. Коначно, то би требало да доведе до разумевања различитих типова временитости којима се дела одликују, и да обезбеди основу за разумевање типова заплета који се у њима препознају.

Видећемо да се вишеструко усмерени процеси реализују у анализираним делима на неколико начина. Најпре, активност једне звучне масе може се препознати као усмерена ка

само једном циљу, или ка више циљева. При томе, једна звучна маса може остварити више циљева на једном хијерархијском нивоу (кроз једну „путању“ кретања) или своју вишеструку усмереност може показивати кроз више хијерархијских нивоа. Уколико је ово друго случај, онда звучна маса, осим усмерености ка циљу (или циљевима) на једном хијерархијском нивоу (самостално), може бити удружена са другом (или више других) звучном масом у њиховој заједничкој процесивности. Тада овај процес звучна маса води на другом хијерархијском нивоу. Тако се звучна маса може удружити у хипотетички неограничени број процеса са другим звучним масама, указујући на постојање трећег, четвртог или иног броја хијерархијских нивоа у делу. Вишеструкост процеса се, према томе, може препознати како кроз један хијерархијски ниво, тако и кроз два или више хијерархијских нивоа. Сâмим тим, понуђену типологију звучних маса је могуће повезати са постојањем више хијерархијских нивоа на којима ове звучне масе развијају циљно усмерене процесе. На тај начин се може разумети да је једна звучна маса на првом хијерархијском нивоу активна као перцептивна категорија (на пример, хомогена звучна маса типа 1), док је, истовремено, на другом хијерархијском нивоу, активна као когнитивна категорија (на пример, хомогена звучна маса типа А, која представља две хомогене звучне масе типа 1 удружене ка истом циљу). На трећем хијерархијском нивоу, ова би се звучна маса хипотетички могла удружити са још неколико равни и/или звучних маса у процесивности ка заједничком циљу, те на трећем хијерархијском нивоу бити активна као полигена звучна маса. Неопходно је, онда, у методолошком смислу разумети на који начин се у раду приступа одређењу хијерархијских нивоа на којима се усмерени процеси одвијају. Хијерархијски нивои се у раду, наиме, посматрају парадигматски: сваки дубљи хијерархијски ниво (реципрочо означен већим бројчаним индексом) подразумева у себи обједињавање процеса који се реализују на нижем хијерархијском нивоу. Такође, док ће одређене звучне масе бити активно укључене у процесе на свим хијерархијским нивоима у делу, докле ће неке друге звучне масе бити укључене само у поједине процесе на појединим хијерархијским нивоима. Сâмим тим, степен активности одређене звучне масе одредиће њен значај у делу и улогу коју као активни делатник има у оквиру музичког света приче.

3. КОНЦЕПТ ЦИЉА

Врсте, услови и начини испуњења циљева у посттоналној музици

Кристофер Хејсти (Christopher F. Nasty) је истакао да је „Перцепција музичког времена (...) перцепција усмерености догађаја ка циљевима.“³³⁶ Без жеље да се на овом месту води расправа о разлици између перцепције и когниције и нивоа свести на коме се поимање музичког времена одвија, а у смислу у ком ову разлику доживљава Валас Бери³³⁷, доживљај времена је заиста неодвојиво повезан са постојањем циљних тачака, тачака које су својеврсни оријентир процеса и ка којима је одређено кретање усмерено. Да би се кретање могло доживети као усмерено ка циљу, оно мора бити испуњено сменом стања различитих квалитета, мора, дакле, бити испуњено *променом* – уколико би ово изостало, не би се могло говорити о покретности, већ о непокретности, о стазису.

Питање усмерености у музици тоналне праксе регулисано је функционалним хармонским односима. При томе, у оквирима које нуди функционална хармонска тоналност, путања којом се музика креће, тренутак достизања циља ка коме је претходни ток музике био усмерен (или тренутак у коме је циљ избегнут), па и циљ сâм, могу се лако предвидети и препознати као такви. Поставља се питање како у условима „проширених тоналних процедура“, како посттоналност дефинише Џејмс М. Бејкер, препознати усмереност музичког тока и циљеве ка којима музички ток тежи. Уколико се усмереност тоналне музике препознаје најпре кроз њене процедуре дефинисане функционалним хармонским односима, може ли се Бејкерово „прилагођавање конвенционалних тоналних процедура“ искористити за препознавање и разумевање нових „посттоналних процедура“ којима је остварено усмерење посттоналне музике? Најпре се успоставља као неопходно проналажење начина помоћу којих би се доказало да се и музика која не располаже јасно артикулисано функционалном хармонском прогресијом, која би усмереност њеног тока

³³⁶ Christopher F. Nasty, On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music, *Music Theory Spectrum*, Vol. 8 (1986), 59.

³³⁷ Аутор сматра да разлика између перцепције и когниције почива на разлици између два нивоа свести: „... когнитивним нивоом се сматра ниво који укључује разумевање за разлику од нивоа једноставнијег афективног чулног схватања. Ова разлика је повезана са оном између сазнања и осећања, увида и невине реакције...“, види: Berry Wallace, *Structural Functions in Music* (New York: Dover Publications, 1976), 2.

учинила у мањој или већој мери предвидљивом, ипак смислено креће ка циљу и да се њено постојање не своди на пуки низ звучних догађаја у времену. Неопходно је, другим речима, препознати тачке оријентације – формалне ослоње у виду локалних и глобалних центара око којих се посттонална музика структурише и ка којима се усмерава.³³⁸

Препознавање начина на које је тонална музика оријентисана ка циљу, неодвојиво је повезано пре свега са (наученом, нормативном) перцепцијом слушаоца, односно аналитичара. У условима посттоналности, међутим, перцепција је опструисана на различите начине, па препознавање процесивности и усмерености музике ка циљевима, као и препознавање са тиме неодвојиво повезаних смена образаца тензије и релаксације, у много већој мери зависи од одговарајућих когнитивних фактора. Џонатан Крамер, сетимо се, дефинише линеарност између осталог као „детерминисаност неких карактеристика музике у складу с импликацијама које проистичу из ранијих догађаја у датој композицији.“³³⁹ Слушалац, односно аналитичар препознаје ове импликације и гради своја очекивања на основу њих. Перцепција усмереног музичког кретања, у коме се смењују обрасци појачања и смањења тензије, односно тензије и разрешења, олакшана је у условима функционалне тоналности. И у њој је, међутим, осећај тензије и разрешења тензије условљен датим контекстом – довољно је присетити се да се један исти акорд у једном контексту дефинише као дисонантан и онај који ствара тензију, док се у другом контексту тумачи као консонантан и онај који утиче на смањење тензије. Сâмим тим, тензија и разрешење не зависе од одређене апсолутне вредности, наметнуте условима функционалне хармонске тоналности, већ су контекстуално условљене.³⁴⁰ Имајући ово у виду, осећаји тензије и разрешења не морају да се посматрају као „ексклузивно право“ тоналне музике,

³³⁸ Овде мислим на дела која су предмет мог истраживања. Не укључујем она дела у којима је „вертикална темпоралност“ уграђена у сâму идеју композитора, на пример: *Bohor I* Јаниса Ксенакиса, *Variations, Cartridge Music* Џона Кејца, *Come Out, Violin Phase* Стива Рајха, између осталих – за детаљнији преглед дела која показују особине вертикалног времена види: Jonathan Kramer, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies* (New York: Schirmer Books, 1988), 55, 56, 57, 386.

³³⁹ Исто, 20.

³⁴⁰ Осврћући се на трипартитну категоризацију функција Хуга Римана (Hugo Riemann), Фред Лердал (Fred Lerdahl) скреће пажњу на то како аутор често занемарује разлику између акорада и функција (наводи пример акорда на четвртој ступњу, кога Риман у свакој ситуацији тумачи као субдоминантну функцију). За разлику од Римана, а позивајући се на пролонгациону анализу, Лердал сматра да „функција није основни музички концепт, већ атрибут хијерархијског контекста.“ Види: Fred Lerdahl, *Concepts and Representations of Musical Hierarchies, Music Perception: An Interdisciplinary Journal, Vol. 33, No. 1* (2015), 89. Валас Бери, слично томе, помиње концепт „вишеструке тоналне функције“, осврћући се на концепте тоналне флукуације (модулације) и хроматизма. Види: Wallace Berry, нав. дело, 38.

мада их је несумњиво у тоналној пракси лакше препознати (чути). То само значи да је, у одсуству функционалних тоналних односа, неопходно пронаћи факторе који руководе појачањем и смањивањем осећаја тензије и усвојити нове контексте који обезбеђују њихово препознавање. Ти се фактори могу тицати тонске висине, регистра, ритма, темпа, динамике, тембра или текстуре. Усмерено кретање, начини на које се односи тензије и разрешења тензије регулишу, и исто тако циљеви као структуралне тачке у којима се осећај усмереног кретања доводи до завршетка, а осећај тензије своди на минимум, у посттоналној музици су, у много већој мери него у тоналној, зависни од контекста. Отуда наше слушање посттоналне музике мора бити, како то Страус каже, вишеструко.³⁴¹

Чарлс Д. Морисон (Charles D. Morrison) истиче како се у условима у којима не постоји функционална тоналност, центричност и са њом повезано усмерено кретање музике најбоље сагледавају у ширем временском оквиру. За препознавање центричности најзначајније је узети у обзир догађаје који следе један за другим или „поступне покрете“ (stepwise motion) како их назива, као „контекстуално усмерене“, односно, као оне догађаје који повезују временски удаљене тачке:

Често, материјал који повезује такве структуралне тачке, иако није унутарње усмерен на применљиви систем односа (као у дијатонској тоналности), састоји се од контекстуално усмереног поступног покрета. То јест, док ухо неизбежно повезује суседне (па чак и не-суседне) тонске висине и тонове који су у односу поступности један према другом, везе које су од посебног значаја, и заиста најопипљивије, јесу оне у којима поступни догађај (...) повезује тачке артикулисане на другачији начин, успостављене, и тако контекстуално антиципиране као тачке 'центричне оријентације'.³⁴²

На овај начин, препознајемо сродност Морисонове са Страусовом мисли, када говори о „асоцијативном моделу“ и „кохерентној линеарној структури“, као и анализи посттоналне музике у којој је неопходно бити „осетљив не само на мотивичко узајамно дејство на површини, већ на веће референцијалне колекције које вребају испод површине.“³⁴³

У сагледавању могућности тумачења циљно усмерених процеса неопходно је дефинисати појам и врсте циљева, затим услове неопходне за њихово испуњење и, коначно,

³⁴¹ Види фн. 16.

³⁴² Charles D. Morrison, Stepwise Continuity as a Structural Determinant in György Ligeti's `Ten Pieces for Wind Quintet`, *Perspectives of New Music*, Vol. 24, No. 1 (1985), 159.

³⁴³ Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, Second edition (Upper Saddle River: Prentice-Hall, Inc., 2000), 126.

начине њиховог испуњења. Тако, Кристал Пиблс разликује три типа завршетка на основу критеријума хоризонта очекивања (конвенције, норме):

1. антиципаторни завршетак (*anticipatory closure*), који се јавља у случајевима када слушалац може са одређеном сигурношћу предвидети моменат комплетирања музичког сегмента. У овоме се зрцали Крамерово циљно-усмерено линеарно време.
2. завршетак доласком (*arrival closure*), који се јавља онда када слушалац перципира завршетак непосредно пре почетка наредног сегмента, односно, постаје га свестан тек са његовом појавом. Могућност да слушалац предвиди тренутак завршетка сведена је на минимум. У овој категорији се препознаје, дакле, Крамерово неусмерено линеарно време.
3. ретроспективни завршетак (*retrospective closure*) је онај који се доживљава као такав само зато што је почео нови сегмент: „Ретроспективни завршетак може бити окарактерисан као неуспех да се препозна крај у тренутку његове појаве.“³⁴⁴ И у овој категорији је могуће повући паралелу са Крамеровом мишљу, специфично са вишеструко-усмереним линеарним временом кога карактерише промена смера кретања.

Показаће се да у посттоналној музици, услед изостанка функционалних односа и традиционалног вођења гласова, први тип завршетка није остварив. Очекивано, друга два типа доминантно су присутна. На трагу Кристал Пиблс, Милош Заткалик изводи типологију циљева из типова одређених музичких догађаја. По тој типологији, циљем се може сматрати следеће: а) тачка доласка (интонативни ослонац, дата тонска висина или колекција тонова, све оно што функционише на начин аналоган тоници у функционалној тоналности); б) шири ентитет, односно сегмент музичког тока – музика се може усмерити ка теми: поготово се повратак претходно изложеној теми доживљава као циљ; в) циљем се може сматрати успостављање извесног стања, скупа односа, рецимо успостављање симетрије између музичких ентитета, повратак нарушене равнотеже, разрешење било ког проблема створеног претходним током музике.³⁴⁵ Најзад, Милош Заткалик истиче да музика мора испунити неколико услова како би се могла сматрати циљно усмереном. Најпре мора бити замишљена као покрет, ток, процес у коме догађаји који се појављују током дела имплицирају даљи наставак. Смер тог наставка би требало да је у извесној мери предвидљив, тако да се не само

³⁴⁴ Crystal Peebles, *The Role of Segmentation and Expectation in the Perception of Closure* (докторска дисертација) (Tallahassee: The Florida State University, 2011), 47.

³⁴⁵ Упор. Miloš Zatkalik, *Reconsidering Teleological Aspects of Nontonal Music*, у: Denis Collins (ed.), *Music Theory and its Methods: Structures, Challenges, Directions* (Frankfurt am Main: Peter Lang Publishers, 2013), 269.

локални, већ и глобални циљеви у извесној мери могу наслутити из тог кретања. Друго, неопходно је препознати обрасце појачања и опуштања тензије, при чему је попуштање тензије и исцрпљивање енергије карактеристика закључних процеса, односно испуњења циља.³⁴⁶ Мајер разматра проблем завршетка (closure) на основи различитих критеријума: психолошко-формалног, стилског, синтаксичког и структурног. Он, наиме, истиче да се завршетак појављује на различитим хијерархијским нивоима и у везу са њиме доводи различите музичке параметре. Издваја четири начина реализације завршетка, а која се могу сматрати применљивим и на музику посттоналне праксе:

1. завршетак је комплетирање циљно усмереног процеса, остварено доласком до момента релативне стабилности или одмора, при чему се комплетирање циљно усмереног процеса сматра најзначајнијим означитељем завршетка;
2. могућности и начини сагледавања циљева, циљно усмерених процеса, као и завршетака, зависни су од стила, а могу бити зависни и од дела сâмог;
3. завршеци сегментирају музички ток у дискретне догађаје. Кофи Агаву (Kofi Agawu) овакве завршетке назива „локалним завршецима“ (за разлику од последњег, „глобалног“ завршетка дела), истичући да локални завршеци „артикулишу најмање значајне јединице дела“³⁴⁷;
4. јачина завршетка зависи од многих параметара и игра важну улогу у хијерархијској организацији композиције.³⁴⁸

У вези са претходно реченим, треба нагласити да ће се различити циљно усмерени процеси одвијати кроз активности (појаву, развој, деловање) звучних маса. На тај начин, звучне масе обликују циљно усмерене процесе у делу, али су истовремено уједно и сâме обликоване тим процесима. Једном речју, звучне масе својом активношћу усмереном ка различитим, јасно дефинисаним циљевима, утичу на обликовање релације тензија – разрешење тензије. Тако ће се степен активности једне звучне масе у делу (а последично и њена улога коју у заплету има) процењивати у односу на број и врсту процеса који води, као и начин на који тим процесом/процесима руководи.

³⁴⁶ Исто, 265–300.

³⁴⁷ Kofi Victor Agawu, Concepts of Closure and Chopin's Opus 28, *Music Theory Spectrum*, No. 9 (1987), 6.

³⁴⁸ Упор. Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1956).

Остварење циљева помоћу комплетирања хроматског агрегата

При организацији тонских висина композитори неретко користе хроматске агрегате, које Страус дефинише као „колеkcију која садржи свих дванаест класа тонских висина“, говорећи у контексту музике у којој „дванаест класа тонских висина циркулишу релативно слободно“.³⁴⁹ Комплетнију дефиницију предложио је Милош Заткалик: „Појам агрегата (...) означава сегмент који садржи неуређени дванаесттонски скуп чијим се комплетирањем постиже ефекат завршетка, донекле сличан тоничном каденцирању у тоналној музици.“³⁵⁰ Процес комплетирања агрегата често подразумева одлагање појаве последњег тона, што интензивира осећај напетости. Поновно успостављање нарушене равнотеже и осећај разрешења тензије долази са очекиваном појавом изостављеног тона. У зависности од начина на који се агрегат позиционира у музичком току, његове се функције могу поделити у следеће категорије, које је предложио исти аутор:

1. Завршна или закључна функција:
 - 1.1. Синтаксичка, где се моменат комплетирања агрегата подудар са крајем синтаксичке јединице
 - 1.2. Формална, где се моменат комплетирања агрегата истовремено подудар са крајем синтаксичке јединице, али и веће формалне целине
2. Не-завршна или не-закључна функција (транзиторна, повезујућа), у оквиру које агрегат служи као веза између суседних одсека
3. Драмска или експресивна функција, у оквиру које агрегати учествују у артикулисању динамичког профила музике (најчешће креирајући и/или подржавајући климакс дате композиције)
4. Идиосинкратичка функција, која одражава лични став композитора о датом процедури или феномену.³⁵¹

Вилијам Каплин (William Caplin), с друге стране, прави разлику између *каденце* и *завршетка*, истичући да „каденца ствара музички завршетак“, али и да „није сваки

³⁴⁹ Joseph N. Straus, нав. дело, 82.

³⁵⁰ Miloš Zatkalik, Twelve-Tone Aggregates in the Music of Edgard Varèse, Зборник катедре за музичку теорију, *Музичка теорија и анализа* 5 (2008), 143.

³⁵¹ Miloš Zatkalik, The Aggregate or Have the Notes Lost Orientation?, *Muzikološki zbornik – Musicological Annual*, Vol. 44, No. 2 (2008), 75.

завршетак у музици каденцијалан.³⁵² За њега, каденца довршава одређене музичке процесе и утиче на осећај формалног завршетка. На тај начин, може се повући својеврсна паралела између Каплинове и Заткаликове поделе, и закључити да би формална функција, о којој је у вези са хроматским агрегатима говорио Заткалик, одговарала концепту *каденце* у подели коју је предложио Вилијам Каплин. Између Каплиновог *завршетка* и Заткаликове синтаксичке функције хроматског агрегата као циља усмереног кретања, такође би се у том смислу могла повући паралела.

Имајући у виду типологију музичких циљева коју је предложио Заткалик, комплетирање агрегата се може сматрати и очекиваном тачком доласка ка којој је претходни ток усмерен, аналогној тоници у тоналној музици, али се главна „заслуга“ овог процеса ипак огледа у доказаној способности успостављања равнотеже након њеног нарушавања претходним током музике. Уколико је кључно одређење музике као циљно усмерене: а) њена способност да развије процесе у којима тренутни догађаји имплицирају оне који треба да уследе и који би, у извесној мери, морали бити предвидљиви тако да наговештавају циљне тачке, б) неопходно препознавање образаца наизменичне тензије и опуштања, утолико се процес комплетирања агрегата сврстава у ред најзначајнијих сигнала усмерености у музици посттоналне оријентације. Надаље, комплетирања агрегата могу бити линеарна и нелинеарна. При томе, линеарно комплетирање може бити неупадљиво и упадљиво (комплетирање као догађај), које је најефикасније за постизање осећаја усмерености. Нелинеарно комплетирање може се реализовати јукстапозицијом текстуралних слојева, при чему се диференцијација текстуре посматра и одређује у односу на функцију. Оно, такође, може бити симултано или готово-симултано.³⁵³

³⁵² William E. Caplin, The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 57, No. 1 (2004), 56.

³⁵³ Miloš Zatkalik, The Aggregate or Have the Notes Lost Orientation?, 80.

Други музички ентитети који дефинишу циљеве

Идеја комплетирања дванаесттонског агрегата може се проширити тако да и други типови музичких догађаја постану циљно дефинишући, на тај начин што се поставља скуп одређених елемената, чијим се исцрпљивањем ствара усмереност музичког тока, а циљ се достиже појавом последњег у скупу догађаја. Заткалик предлаже праћење усмерених процеса кроз пет фаза, од момента њиховог иницирања (моменат нарушавања равнотеже и појачања тензије) до момента завршетка (попуштање тензије):

1. Успостављање „музичког ентитета“ – који означава било који музички догађај или скуп односа између музичких догађаја, какви су тонска висина, акорд, интервал, колекција тонова која поседује одређене карактеристике, врста текстуре, структурална функција, и тако даље.
2. Препознавање „породице (фамилије) ентитета“ – која би требало да означи скуп поменутих ентитета, који ће се на неки начин доживети као комплетан (попут дванаест класа тонских висина, шест интервалских класа, и другог).
3. Праћење „одвијања (unfolding) породице ентитета“ – које означава процес у коме се ентитети који припадају породици појављују током дате композиције или једног њеног дѐла (симултано или сукцесивно, са или без понављања), при чему се „одвијање“ сматра комплетним тек онда када су се појавили сви ентитети породице.
4. Препознавање „циљно-дефинишуће породице ентитета“ – која представља „породицу ентитета“ чије се целокупно „одвијање“ у потпуности дешава у оквиру дате композиције или њеног дефинисаног дѐла (пододсека, одсека, синтаксичке јединице, дѐла) и која се, додатно, препознаје као она која има специјалну улогу у стварању осећаја доласка или завршетка.
5. „Комплетирање“ – означава појаву последњег из фамилије ентитета, што се сматра тачком доласка или довршењем процеса.³⁵⁴

Било која „вредност“, дакле, која се препозна као референтна, може бити дефинисана као циљно дефинишућа и кључна за стварање осећаја усмереног кретања. Праћење усмереног процеса, који почиње појавом првог референтног члана, ствара осећај тензије, који достиже

³⁵⁴ Упор. Miloš Zatkalik, *Reconsidering Teleological Aspects*, 287.

највећи степен у тренутку најближем тачки завршетка, односно појави последњег члана референтне породице ентитета. Његова појава, коначно, умањује напетост створену претходним током и доноси осећај разрешења. Музички ентитет и породица ентитета, заслужна за регулисање осећаја тензије и разрешења, најчешће се у посттоналној музици препознају тек након достигнутог циља и у великој су мери зависни од контекста.³⁵⁵ Другим речима, циљ ка коме је процес усмерен је непредвидљив, па се у разумевању овог процеса слушалац (аналитичар) руководи неусмереним линеарним временом као стратегијом слушања.

Методолошки се ослањајући на предложену типологију циљева закључујемо да су у анализираним делима циљеви реализовани на три начина:

1. циљ као комплетирање циљно усмереног процеса, при чему се под циљно усмереним процесом сматра процес појављивања свих дванаест тонова хроматске лествице, а под циљем – моменат комплетирања и тиме завршетка и доласка до момента стабилности, оличеног у појави последњег, дванаестог тона хроматског агрегата. Циљ у овом случају може бити и „колекција тонова“, како то дефинише Заткалик, која комплетира хроматски агрегат у ситуацијама када је очигледна намера композитора да изостави два или више комплетирајућих тонова, који се онда на неки начин обједињени појаве као разрешење. Код Вареза и Лутославског су присутна оба начина комплетирања хроматског агрегата, док је код Пендерецког присутан само први начин.

2. циљ као повратак раније изложеној теми. У условима посттоналности, концепт *теме* треба схватити као контекстуално условљен. У том смислу, циљем овог типа ће се сматрати реприза било ког раније истакнутог материјала, било структурно значајног скупа, било звучне масе као звучне области дефинисане тонским садржајем, регистром, динамиком и артикулацијом, између осталог, а у зависности од контекста.

3. циљ као исцрпљивање скупа одређених циљно-дефинишућих елемената, попут: интервалских класа, свих могућих транспозиција одређеног скупа или било ког идиосинкратичког циља који се успоставља у датом делу.

Када је реч о другој врсти циља – повратку на раније изложену „тему“, најпре је неопходно решити термиолошке недоумице. Концепт теме у контексту посттоналне музике не треба посматрати кроз призму онога што он представља у тоналној музици. У

³⁵⁵ Чарлс Д. Морисон ово назива „контекстуалном антиципацијом“. Charles D. Morrison, нав. дело, 159.

том смислу, ширина перспективе коју заступа Мајер када говори о неопходности сагледавања питања усмерених процеса, циљева и завршетака процеса у зависности и у односу на стил, може се применити и на проблем одређења „теме“ у посттоналном контексту. Чини се прикладним у овом тренутку поменути Витолда Лутославског, који је 1962. године експлицитно предложио концепт „кључне идеје“ (*idée clef*), као временски ограниченог независног комплекса звукова, који би у посттоналној музици представљао оно што тема, као класична идеја мелодијско-ритмичке природе, представља у музици тоналног идиома.³⁵⁶ Овим независним звучним структурама, односно „звучним објектима“, Лутославски признаје статус основних градивних јединица својих дела. Јасно је да се кључна идеја развија кроз звучну масу и да су на тај начин ова два концепта неодвојиво повезана. Када је реч о Варезовим делима, њих композитор заснива на пројекцији, развијању и трансформацији иницијално представљеног скупа тонских висина у хоризонталној димензији, односно „равни“. Пројекцијом овог скупа у вертикалну димензију, започињу сви процеси дела. Зато се у проналажењу концепта који би у Варезовој музици био аналоган концепту „теме“, најпрактичнијим чини кренути од терминологије коју је понудио сâм композитор. Варез је, наиме, говорио о „идеји“ или „основи унутрашње структуре“³⁵⁷ (Џон Дејвис Андерсон /John Davis Anderson/ је о њој говорио као о „зачетној ћелији“ /*germinal cell*/³⁵⁸), која по правилу постаје окосница за конструисање мелодијске или „акордске“ идеје. У „основи унутрашње структуре“ би се, онда, могао пронаћи аналоган концепта „мотива“ у тоналној музици. Пројекцијом и развојем ове структуре, стварају се идеје које могу бити мелодијске линије или „акорди“. Другим речима, развијањем „основе унутрашње структуре“, изложене по правилу на почетку дела у хоризонталној димензији, формирају се равни, са једне, и звучне масе као блокови, са друге стране. Можемо, дакле, закључити да и код Вареза звучна маса преузима ону улогу коју је у тоналној музици имала тема.

Циљ повратка на раније изложену „тему“ ће се, стога, у контексту овог рада проширити тако да обухвати повратак на раније изложене материјале генерално (колекције

³⁵⁶ Према: Nicholas Reyland, *'Акција' and Narrativity in the Music of Witold Lutoslawski* (докторска дисертација) (Cardiff: Cardiff University of Wales, 2005), 57–58.

³⁵⁷ Malcolm MacDonald, *Varèse, Astronomer in Sound* (London: Kahn&Averill, 2003), 148.

³⁵⁸ John D. Anderson, *Varèse and the Lyricism of the New Physics*, *The Musical Quarterly*, Vol. 75, No. 1 (1991), 35.

тонских висина, конкретно). С тим у вези, ова врста циља ће се препознати у два случаја, и то када се:

а) кроз активности звучних маса поново изложе раније истакнути структурно значајни скупови класа тонских висина. Као циљ се у овом случају успоставља специфична квалитативна звучност коју формирају ове колекције тонова, независно од тога да ли се скуп који се репризира појављује у истој звучној маси као први пут (или истом типу звучне масе као први пут), или не.

б) уочи повратак на раније изложену звучну масу (или раван). У овом случају, критеријум репризирања се испуњава када се музички ток врати на неку раније изложену, истакнуту звучну масу (или раван), без обзира на то да ли је њен тонски садржај исти као приликом њене прве појаве, или није.

Две идеје репризирања се, наравно, могу срести у једном процесу и то онда када се поново појави раније изложена раван, или звучна маса у саставу који ју је првобитно чинио, и са тонском грађом идентичном оној коју је имала приликом своје прве појаве. Ово, међутим, не мора бити правило, те се тако скупови класа тонских висина, раније истакнути у оквиру једне или више звучних маса, приликом репризирања могу појавити у оквиру неке друге или других звучних маса. Сагледано из друге перспективе – реприза примарно може бити усмерена ка појави раније изложене звучне масе, али се првобитни тонски садржај те масе може изменити, тако да она у тој ситуацији излаже неки други скуп класа тонских висина. У овом другом случају, када звучна маса приликом репризирања мења своју тонску грађу, она то чини најчешће тако што излаже неку другу, такође раније истакнуту колекцију тонских висина (структурно значајан скуп). То значи да се и у овом случају спајају у једном процесу две идеје циља: репризирање једне звучне масе у оквиру које се репризира тонски садржај неке друге раније изложене звучне масе. Измене се, дакле, некада тичу промене инструмената који чине раван или који улазе у састав звучне масе (при чему сама звучна маса том приликом може и не мора променити тип), некада њеног тонског садржаја, а у појединим случајевима може се говорити о истовременом постојању обе промене приликом репризирања. Ово је битно разумети у контексту сложених међусобних односа у које звучне масе током дела ступају, утичући тако једна на другу и мењајући првобитне особине једна другој. На овај начин, могуће је пратити раст и развој звучне масе током дела, разумети односе у које она ступа са другим звучним масама и бити у стању разумети да је реч о једној

истој звучној маси која доживљава мање или веће трансформације. Најкомплекснија остварења овог циља проналазимо у делима Едгара Вареза.

4. ПОТЕНЦИЈАЛ ПОЕТИКЕ ЗАПЛЕТА: МОГУЋНОСТИ МЕТОДОЛОШКЕ ПРИМЕНЕ У ЧИНУ СЛУШАЊА И АНАЛИТИЧКОЈ ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ МУЗИКЕ ЗВУЧНИХ МАСА

Потенцијал предложене поетике заплета биће у раду сагледан испитивањем временитости одабраних дела, и проницањем у различите хијерархијске нивое на којима се различите врсте њихових темпоралности реализују. Ово ће бити основа разумевања дубинске нехронолошке димензије њихове линеарности (као времена њиховог света приче), која се не подудара са линеарношћу површинске структуре (време дискурса). При томе, оба ова хијерархијска нивоа (време приче и време дискурса) биће сагледана из угла две доминантне темпоралности које испољавају одабрана дела: неусмереног линеарног времена и вишеструко-усмереног линеарног времена. Посебно ће важно, у том смислу, бити разумети категорију вишеструко-усмереног времена и начине на који се ово време у анализираним композицијама реализује. Као временска категорија која подразумева различита временска „преуређења“, те на различите начине остварене дисконтинуитете, ово време као стратегија слушања, а додали бисмо и стратегија когнизовања, захтева од нас способност разумевања раздвојених догађаја у времену (нехронологија), као делова једног логичког, каузалног следа догађаја. Управо се кроз ову стратегију слушања и спознавања дистанцирамо од хронолошке димензије и ураћамо у време приче, препознајући *стварно трајање* ових композиција. Спознати вишеструкост усмерења овог линеарног времена значи вршити чин *менталне синтезе*, а она, као когнитивно конструисање веза (претапања *квалитативних стања* једно у друго) између догађаја представљених нехронолошки, омогућава разумевање процеса, прогреса, *квалитативног напретка*, једном речју, омогућава разумевање заплета ових дела. Перспектива коју отвара вишеструко-усмерено линеарно време, богато дисконтинуитетима, променама смера кретања, вишеструким линијама развоја, односно различитим процесима усмереним ка различитим циљевима, омогућава разумевање различитих типова заплета који се у овим делима могу препознати. Тако, постојање вишеструких линија развоја са сопственом каузалном логиком, може указивати

на постојање сложеног заплета са две фигуре субјекта, или чак на сложену радњу, односно постојање више заплета (на пример, главни и оквирни, или главни и интеграциони).

Заузимањем „унутрашње тачке гледишта, са становишта света приче“,³⁵⁹ као реферишући израз музичког дела као текста (у ширем смислу) препознаје се звучна маса. Притом, ово препознавање (конструкција менталне представе лика) вођено је „правилима закључивања“ која се тичу познавања жанровских и конвенција периода у којем је дело настало, као и правилима која се темеље на постојању когнитивног модела, односно схеме лика као активног делатника у причи. Надовезујући се на Марголинова „правила закључивања“, увиђамо и то да звучна маса испуњава у анализираним делима све услове које је овај аутор набројао као неопходне за препознавање једног израза као референцијалног³⁶⁰: она се издваја из свог окружења и показује јединственост, кохерентност и идентитет, односно временски континуитет током читавог наратива, а без обзира на промене. Предложена типологија звучних маса се може продубити гледиштем о троструком актанцијалном моделу који је предложио Пејчић, ослањајући се на Ан Иберсфелд. Иако су не само о концепту лика, већ и о другим концептима (догађају, радњи, временско-просторној перспективи) расправљали и Фотис Јанидис, Ури Марголин, Волф Шмид, да побројимо само неке, Пејчићев приступ као најслојевитији и најсвеобухватнији има у методолошком смислу за становиште овог рада посебну тежину. Једну фигуру може попунити једна звучна маса као лик; међутим, исто тако и више звучних маса (као више ликова) може попунити једну фигуру. Када је више различитих звучних маса (које не испуњавају перцептивни критеријум да би се могле сматрати једном јединственом звучном масом) усмерено ка истом циљу, оне чине неку од когнитивних категорија звучних маса (хомогена звучна маса типа А, Б и В, полигена звучна маса). Сâмим тим, њихово јединство се не може опазити, већ се само когнитивно може појмити. Ово се у Пејчићевом актанцијалном моделу пресликава на ситуације када више различитих ликова површинске структуре попуњава исту фигуру међуструктуре (такође је тада реч и о истом актанту дубинске структуре). Активности ликова ка циљевима руководе њиховим линијама радњи. При томе, радња се може конструисати око једног главног лика, односно доминантне звучне масе која ће попунити фигуру субјекта, и других ликова (у наставку звучних маса) који су

³⁵⁹ Види фн. 176.

³⁶⁰ Види фн. 181.

поред ње активни, а који јој или могу бити од помоћи у кретању ка циљу (те попуњавати фигуру коректора) или јој на том путу отежавати достизање циља, у ком случају попуњавају фигуру интриганта. Уколико је само једна звучна маса активна као фигура субјекта, можемо рећи да је у том делу реч о једноставном заплету. Међутим, уколико постоји више активних звучних маса, које су у подједнакој мери усмерене ка остварењу сопствених циљева, можемо говорити о постојању сложеног заплета са две или више фигура субјеката. У том случају, ове фигуре субјеката једна другој могу бити наклоњене, не ометајући кретање оне друге ка циљу, или могу једна другој представљати препреку ка циљу.

Догађајем у контексту анализираних дела ће се сматрати свака појава која битно усмерава даљи развој, како појединачних звучних маса, тако и односа међу различитим звучним масама као регулишућим фигурама заплета. Категорија *догађаја* биће сагледана контекстуално, појединачно за свако анализирано дело (својеврсно анализирање „испочетка“), а у зависности од броја звучних маса, фигура које оне попуњавају, актанцијалног односа, броја и врсте препрека и другог. Тако, примера ради, догађај може бити појава звучне масе која ће попунити функцију арбитра, и преусмерити дотадашњу радњу у корист превазилажења препреке (помирење две фигуре); догађајем се може у одређеним околностима, ако се то испостави као битно за даљи развој радње, сматрати и судар звучних маса приликом кога једна звучна маса пробија у другу, те једна од њих доживљава трансмутацију почињући да делује *на начин* оне друге. Ово се може сматрати преломним тренутком у развоју радње, јер се у овом догађају може препознати својеврсна победа једне фигуре над другом. Свака појава, дакле, која ће на значајан начин одредити (прекинути, преусмерити, успорити, убрзати) даљу радњу, односно понашање, вољу или усмерење звучних маса као ликова који попуњавају активне регулишуће фигуре заплета, може се у контексту датог дела сматрати догађајем. При томе, значај једног догађаја, односно ниво његове догађајности (по критеријумима које је предложио Шмид³⁶¹), нужно ће морати да се сагледа ретроспективно, из угла гледања који обезбеђује довршена радња. Тек тако ћемо са сигурношћу моћи да проценимо да ли је, и у којој мери је одређена промена била од суштинског значаја за развој радње, и да ли је, сходно томе, можемо прогласити догађајем.

³⁶¹ Види фн. 192, 193, 194, 195.

Радња обухвата све активности звучних маса као ликова који попуњавају регулишуће фигуре. Она, као што је речено, по Пејчићу, представља шири појам од заплета, јер обухвата и догађања у оквиру експозиције и расплета. Активност (намеру, вољу) и усмереност звучних маса као делатника није могуће разумети без осврта на концепт циља. У овом тренутку ћемо се, међутим, иако су ка циљевима усмерене и друге фигуре заплета, фокусирати искључиво на фигуру субјекта, као носиоца и регулатора радње, који врши радњу усмерену ка достизању личног циља. Циљ се у овом тренутку може сагледати кроз два идејна хијерархијска нивоа – површинског и дубинског. Ниво површинске усмерености звучне масе која попуњава фигуру субјекта могао би се посматрати кроз визуру Пејчићеве *препреке*, као циља локалног карактера, док би се други, дубински ниво њене усмерености, могао сагледати кроз перспективу *проблемског чвора*, као глобалног циља кретања фигуре субјекта. Фигура субјекта је тако усмерена истовремено и ка превазилажењу препреке (или више њих) и ка превазилажењу, односно разрешењу проблемског чвора пред којим се налази. Активна фигура (попуњена звучном масом) може испунити велики број локалних циљева (превазићи бројне препреке), али на крају бити неуспешна у остварењу свог глобалног циља (проблема који је постављен пред њу: нпр. раст, сазревање, победа). Такође је могућа и обрнута ситуација, када је фигура мање или више успешна (или неуспешна) у савладавању препрека, а успешно остварује свој глобални циљ и превазилази проблемски чвор. Управо се кроз овако постављену двоструку хијерархију циљева које фигура субјекта испуњава, може сагледати двострука природа типологије заплета која је у фокусу овог рада: структурна и семантичка. Број и значај препрека које су пред фигуром субјекта и које одређују њену радњу пресудан је за одређење структурног типа заплета. Испуњење циља (предложеног типологијом) сматраће се успешним превазилажењем препреке. С друге стране, проблемски чвор који је пред фигуром субјекта и који се манифестује као својеврсни „задатак“ који је пред њом (раст, развој, осамостаљење, победа противника, између осталог) одређује семантички тип заплета, и као такав, може се са сигурношћу препознати тек ретроспективно, након завршене радње. Тако се и кроз паралелно посматрање ове две врсте циља које су пред фигуром субјекта – препрека са једне, и проблемског чвора, са друге стране – открива двострука темпоралност линеарне логике. Разумевање структурног типа заплета се тако тиче хронолошке димензије, јер се структура заплета непосредно одређује у односу на фигуру субјекта и број и врсту препрека које она превазилази. Семантички тип

заплета одређује се, међутим, у односу на семантичку идеју заплета, односно проблемски чвор који је пред фигуром субјекта, и може се сагледати кроз нехронолошку димензију. Наиме, идеја проблемског чвора у себи садржи нехронолошку димензију линеарности јер се односи на временску релацију *почетак – крај* (или *пре – после*), односно постојање два временски раздвојена различита стања везана за истог лика. Ова два различита стања тичу се фигуре субјекта, односно главног лика заплета, и тога какав је био пре, а какав након довршене радње. У овоме се управо препознаје минимални услов наративности, онако како га је дефинисао Волф Шмид, а који подразумева постојање макар једне промене стања представљене у временској структури кроз однос два стања – иницијалне и финалне ситуације, као и обавезно постојање сличности и контраста између ова два стања, уз нужност да је ова промена, и све друго уз њу, повезано са једним истим ликом.³⁶² Можемо се у овом тренутку позвати и на Пола Рикера који је рекао да је заплет „чин синтезе“ који „под временским јединством потпуне и завршене радње (...) окупља циљеве, узроке, игре случаја“³⁶³, а да је грађење заплета „... поступак који из простог следа догађаја извлачи конфигурацију.“³⁶⁴

Иако у анализираним делима доминирају ритуални и агонички типови заплета, увидећемо да они нису артикулисани у својој чистој форми. Размотрићемо на које се све начине и у којој мери и елементи других типова заплета испољавају кроз основни семантички тип. У *агоничком* типу заплета, могу се препознати, са једне стране, елементи *лудичког* заплета (игра, глума) у оним моментима када се звучне масе „прерушавају“ једна у другу, односно онда када њихов директан сукоб као последицу има трансмутацију једне од њих. Уопштено, за лудички заплет Пејчић каже да „Није свако вербално и физичко прерушавање глума, већ само оно које укључује идентитетску игру.“³⁶⁵ Мењање особине једне звучне масе као лика, под утицајем друге звучне масе, управо је *активност претварања*, односно *идентитетска игра*, како је то дефинисао Пејчић. Ово је, дакле, „спорадичан лудички чин“, који свакако није доминантан, да би семантику заплета преусмерио у лудичку, већ представља једну етапу (фазу) развоја у оквиру агоничког типа

³⁶² Види фн. 174.

³⁶³ Pol Riker, *Vreme i priča – Prvi tom*. Prevod Slavica Miletić, Ana Moralić (Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993), 5.

³⁶⁴ Исто, 89.

³⁶⁵ Александар Пејчић, *Поетика заплета* (Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019), 260.

заплета, и то углавном у оним тренуцима радње када је напетост на врхунцу. Такође, видљиво је из деловања звучних маса да су ове трансмутације, као промене идентитета, у неким случајевима крајњи резултат сукоба, а да су у другим случајевима само тренутно решење/превазилажење конфликта, након чега се та трансмутирана звучна маса враћа својој првобитној природи. Управо у овом другом случају, можемо рећи да је дошло до својеврсног „прерушавања“, као лажног сигнала превазилажења конфликта, а заправо само као лудичког поступка „преваре“, обмане, тренутне манипулације зарад достизања сопственог (локалног или општег) циља. У том смислу, могло би се говорити о „аутотеатрализацији“, односно о „креирању имагинарног идентитета“ проистеклог из ње, као прилагођеног „очекивању других, да би се преваром, подвалом дошло до нечега, остварила одређена намера.“³⁶⁶ Уколико је трансмутација коначна, као коначно решење конфликта, и последица слабости и подређености једне звучне масе у односу на другу, доминантну, која у том сучељавању односи победу, могли бисмо говорити о „присвајању идентитета“. Иако о њему Пејчић каже да је у питању техника глуме која се заснива на дистанцирању, и да је ретко спајање, односно идентификација са ликом чији се идентитет присваја, у овом раду ћемо под овим термином подразумевати „чисту“ трансмутацију, као резултат утицаја доминантне на подређену, слабију звучну масу, и њене немоћи да се одупре утицају јаче звучне масе, што као последицу има преузимање њеног идентитета. С друге стране, елементи *ритуалног* заплета у оквиру агоничког типа, чија је семантика повезана са сазревањем и мењањем лика, препознаће се у ситуацијама када звучна маса као лик доживљава трансформацију – мења се и прилагођава како би достигла свој циљ. Пејчић, уопштено гледајући, о ритуалном заплету говори надовезујући се на етнолога Арнолда ван Генепа (Arnold van Gennep) који је писао о „обредима прелаза“, да означи било коју врсту преображаја (друштвени, карактерни, психолошки, спољашњи) лика који попуњава фигуру субјекта. Видећемо да су трансформације звучних маса саставни део њиховог кретања ка циљевима, те да скоро да не постоји ниједна звучна маса која током развоја није доживела неки вид промене. Коначно, и трансмутација, поменута у вези са лудичким чином (елементом лудичког типа заплета), такође је вид сазревања и/или мењања звучне масе као лика. Треће, у одређеним фазама радње, сукобљени ликови превазилазе препреке или долазе до својеврсног „помирења“ уз помоћ других ликова који попуњавају фигуру

³⁶⁶ Исто, 266.

коректора. У овим тренуцима препознаје се елемент *судског* заплета у активности лика који преузима функцију *арбитра*, попуњавајући фигуру коректора. Говорећи о агоничком типу заплета, Пејчић управо помиње могућност појаве арбитражног суда који се у овом типу заплета смешта пред сâм крај заплета и почетак расплета. У раду ће се, стога, размотрити на које је све начине агонички, као један од два доминантно присутна типа заплета у анализираним делима, прожет елементима лудичког, ритуалног и судског заплета.

Други доминантно присутан семантички тип заплета је *ритуални* заплет. Овај тип заплета препознаћемо у оним делима у којима је као главни проблемски чвор постављен пред главни лик заплета трансформација, мењање, сазревање, осамостаљивање. Ритуални заплет такође у себи може садржати и елементе лудичког (трансформација, трансмутација), агоничког или судског заплета, који ће се препознати у различитим односима у које ступају звучне масе као ликови који попуњавају фигуре међуструктуре.

Са друге стране, на основу броја препрека (локалних циљева) и начина на које их главна звучна маса у делу превазилази (као фигура субјекта), активно стреми ка разрешењу проблемског чвора који је пред њом, и ступајући у различите односе са другим звучним масама као другим ликовима заплета, у анализираним делима ћемо препознати линеарни, вертикални, степенасти, лепезасти и звездасти заплет.

IV ДЕО: СОНОРИСТИЧКЕ ПОЕТИКЕ ЗАПЛЕТА ЗВУЧНИХ МАСА

1. ЕДГАР ВАРЕЗ

Нису случајност речи Пјера Булеза, који је Вареза испратио на вечни починак речима: „Збогом, Варез, збогом! Ваше време је завршено и оно почиње!“³⁶⁷

„Реевалуација“ традиционалних елемената музике и испитивање нових могућности генерисања звука, оног звука који би учинио „да музички свет експлодира“ и у себе пусти и оне звукове „који су до сада (...) називани буком“³⁶⁸, била је главна композиторова преокупација читавог његовог живота. У свом предавању још 1936. године говорио је о сопственом схватању композиционог процеса и потреби за новим инструментима као генераторима нових неопходних звукова:

Када ми нови инструменти буду дозволили да пишем музику онако како је ја замишљао, преузимајући место линеарног контрапункта, покрети звучних маса, померања равни, биће јасно сагледани. Када се ове звучне масе сударе, чини се да ће се догодити феномен пробијања или одбијања. Одређене трансмутације које се одвијају на одређеним равнима чиниће се пројектованим на друге равни, померајући се различитим брзинама и под различитим угловима. Неће више постојати стара концепција мелодије или узајамног дејства мелодија. Читаво дело биће мелодијски тоталитет. Читаво дело ће тећи као што река тече (...) У померајућим масама, постали бисмо свесни њихових трансмутација онда када оне прелазе преко различитих слојева, када пробијају одређене непрозирности или су проширене одређеним разређивањима (...) У потпуности нова магија звука!³⁶⁹

Године 1916. за њујоршки *Morning Telegraph* изјавио је: „Наш музички алфабет мора бити обогашен. Такође су нам страшно потребни нови инструменти... У својим делима увек сам осећао потребу за новим средствима изражавања... која се могу повиновати сваком изразу

³⁶⁷ Jean-Claude Risset, The Liberation of Sound, Art-Science and the Digital Domain: Contacts With Edgard Varèse, *Contemporary Music Review*, Vol. 23, No. 2 (2004), 28.

³⁶⁸ Edgard Varèse, Le Destin de la musique est de conquérir la liberté, *Liberté*, No. 5 (1959), 280, према: Malcolm MacDonald, *Varèse, Astronomer in Sound* (London: Kahn&Averill, 2003), 56.

³⁶⁹ Edgard Varèse, New Instruments and New Music, у: Barney Childs, Elliott Schwartz (eds.), *Contemporary Composers on Contemporary Music* (New York: Holt Rinehart, 1967), 12, према: Malcolm MacDonald, нав. дело, 141.

мисли и могу држати корак са мисли.³⁷⁰ Слично томе, а цитирајући сâмог себе, што је често радио, 1917. године говорио је о потреби за инструментима који ће бити „покорни мисли – који ће, подржани цветањем неслућених темброва, бити подложни било којој комбинацији коју изаберам да наметнем и који ће се подвргнути потребама мог унутрашњег ритма.“³⁷¹ Пророчки је говорио о електронским уређајима за компоновање и потреби „за сарадњом композитора и електричара“, као и о новој нотацији, која би визуелно могла да представи све замисли композитора: „... Чекамо нову нотацију – новог Гвида из Арца – када ће се музика померити напред...“³⁷²

Варезова опчињеност питањем „ослобођења звука“, чита се и у терминологији којом се користи да опише процес компоновања – за њега, звукови се „одвајају“, „пројектују“, „шаљу напред“, а звучне масе се „сударају“, „пробијају“ једна у другу и „одбијају“ једна од друге. Да је Варез у много чему био пионир, који је отворио пут даљим промишљањима о испитивању граница звука и звучности, сведоче и речи композитора о композицији *Интеграл* која је, како каже:

(...) била замишљена за спацијалну пројекцију – то јест, за одређени акустични медиј који још увек није доступан али за који сам знао да би могао бити направљен и доступан пре или касније (...) И док у нашем музичком систему радимо са количинама чије су вредности фиксирани, у реализацији коју сам ја замислио вредности би биле непрекидно променљиве у односу на константу. Другим речима, ово би било као серија варијација, промена које резултирају из незнатних промена форме функције, или транспозицијом једне функције у другу...³⁷³

Ова пројекција, како Малколм Мек Доналд (Malcolm MacDonald) објашњава, „могла би симултано да утиче на неколико музичких идеја, у неколико димензија и у неколико брзина“, чиме би се створила одређена врста полифоније, и то „не мелодијских линија већ

³⁷⁰ Chou Wen-Chung, Open Rather Than Bounded, *Perspectives of New Music*, Vol. 5, No. 1 (1966), 1.

³⁷¹ Malcolm MacDonald, нав. дело, 150.

³⁷² Chou Wen-Chung, нав. дело, 1. Касније, 1940. године говорио је: „Сада поседујемо научна средства не само реалистичног репродуковања звукова, већ *стварања у потпуности нових комбинација звукова*, са могућношћу стварања нових емоција, буђења пригушених сензибилитета. Било који звук који можемо да замислимо може бити створен са савршеном контролом његовог квалитета, интензитета и тонске висине, отварајући у потпуности нове слушне перспективе.“ Види: исто, 2. Такође, у интервјуу из 1963. године истиче: „У великој мери захваљујући електроници, композитори више нису глуви за лепоту онога што би некада било названо непријатном буком. Музика је коначно одлучила да користи и своје уши, а не само своју меморију.“ Види: Edgard Varèse, L. Alcopley, Edgard Varèse on Music and Art: A Conversation between Varèse and Alcopley, *Leonardo*, Vol. 1, No. 2 (1968), 188.

³⁷³ Malcolm MacDonald, нав. дело, 140.

онога што је Варез волео да зове 'звучних маса' – области дефинисаних тонском висином, регистром и инструментацијом.³⁷⁴ Пројекција као „осећај који нам дају одређени блокови звука“³⁷⁵, о којој Варез говори, омогућава звуковима и звучним идејама да расту, шире се и освајају све доступне димензије *отвореног, а не ограниченог* музичког простора, утичући коначно и на укупну форму дела. Зато Варез каже: „... о музичком простору мислим као о отвореном, пре него ограниченом, због чега и говорим о пројекцији у смислу да желим једноставно да пројектујем звук, музичку мисао, да је иницирам, а затим да је пустим да сама одабере свој правац. Не желим а priori контролу над свим њеним аспектима.“³⁷⁶ Под музичким простором Варез сматра како све доступне музичке димензије које укључују мелодију, хармонију, ритам, артикулацију, динамику, да поменемо само неке, тако и хоризонталну димензију времена кроз коју се музика одвија, вертикалну димензију под којом сматра инструментални регистар и тродимензионални простор сале у којој се дело изводи.

Како би објаснио свој композициони поступак и техничке процедуре којима се служи, Варез уводи низ нових, инвентивних термина. Два централна естетичка идеала – интелигентни звук и спацијални покрет – објашњава техничким процедурама звучних маса и просторне пројекције, као и јукстапозиционог развоја и метричке симултаности. Помиње Хермана фон Хелмхолца (Hermann von Helmholtz), немачког научника, као некога ко је имао велики утицај на њега и његово поимање музике: „Хелмхолц је био први који ме је потакао на размишљање о музици као о масама звука које се развијају у простору, пре него о, као што су ме учили, нотама у неком прописаном реду.“³⁷⁷ С њима у вези, замењује традиционалне (и традиционално схваћене) термине мелодије и хармоније, уводећи оне позајмљене из геометрије, као на пример „раван“ за линеарна кретања, односно „звучна маса“ за вертикалне структуре. „Мелодијски тоталитет“ дела ствара се, по његовом виђењу, једнаком активношћу хоризонтале и вертикале („равни“ и „звучних маса“). Штавише, сматра да су „равни“ у стању да израсту у „звучне масе“, што је означавао синтагмом „раван која се шири“. Стара концепција мелодије и узајамног дејства мелодија замењена је идејом

³⁷⁴ Исто, 140.

³⁷⁵ Исто, 139.

³⁷⁶ Gunther Schuller, Edgard Varèse, Conversation with Varèse, *Perspectives of New Music*, Vol. 3, No. 2 (1965), 36–37.

³⁷⁷ Edgard Varèse, L. Alcopley, Edgard Varèse on Music and Art, 194.

да је читаво дело мелодијски тоталитет, што подразумева ширење и раст звука кроз мелодију, хармонију, ритам, тембр, артикулацију, динамику, регистар и актуелни простор – раст који одређује укупну форму дела.

Звучна маса је код Вареза конструисана најчешће вертикализацијом претходног материјала, тако да класе тонских висина или интервала граде мелодију или „раван“, а затим бивају пројектоване у вертикалну сферу, односно реорекстриране и постављене да звуче заједно, као својеврстан акорд или „звучна маса“. За Вареза је карактеристично да неколико тонова или, чак, само један, формира основу за конструисање идеје која може бити мелодијска линија или акорд (мада је композитор избегавао овај термин). Сâм Варез је говорио о „идеји“ или „основи унутрашње структуре, проширеној и подељеној на различите облике или групе звукова константно променљивих у облику, правцу и брзини“, ³⁷⁸ основи коју привлаче и одбијају различите силе, док је о форми дела говорио као о последици ових интеракција. Касније је термин „идеја“ од Вареза преузео и Чу Вен-Чунг (Chou Wen-Chung), док Џон Дејвис Андерсон употребљава термин зачетна ћелија, сматрајући да су сви вертикални и хоризонтални материјали дела изведени из ње. ³⁷⁹ У испуњавању хоризонталне равни, а затим дистрибуирању у вертикалну димензију,

(...) ови продирући, агресивно путујући звуци померају се у оквиру простора створени бучном, дисонантном хармонијом, проширени кроз доступне инструменталне регистре. Њихови фундаментални елементи јесу пројекције у вертикалну сферу – октавним измештањем – тесно повезаних полустепених кластера који украшавају и 'гурају' ка главној тонској висини. Отуда су доминантни интервали велике септима и мале ноне, као и тритонуси. (...) Они постају базични елементи музичког језика и отуда гаранте различите врсте стабилности, непроменљиви континуум у музици непрекидне промене. ³⁸⁰

У пројектовању ових звукова у вертикалну сферу, Варез користи екстремно удаљене регистре инструмената користећи уједно и читав тонски опсег који му стоји на располагању. На овај начин, његова музика ствара ефекат „отворености“ којем је непрекидно тежио. „Пројектујући се“ из иницијалних ћелија, његови звуци испуњавају хроматски простор, постављајући као циљну тачку испуњење хроматског тотала. Једно од најтипичнијих,

³⁷⁸ Malcolm MacDonald, нав. дело, 148.

³⁷⁹ Eli-Eri Moura, Interaction Between the Generative Cell and Symmetrical Operations in Varèse's `Octandre`, *Contemporary Music Review*, Vol. 23, No. 1 (2004), 21.

³⁸⁰ Malcolm MacDonald, нав. дело, 142.

готово маниристичких средстава, којима се Вarez у тим ситуацијама служи, јесте сукцесивно наслојавање хоризонталних пројекција ћелија, потом вертикализованих у дугим ритмичким вредностима, којима се испуњава читав регистар, а густина текстуре и текстурна динамика повећавају, стварајући на крају климактични акорд са ефектом крешенда. И мелодија и хармонија³⁸¹ су овом приликом суштински статичне. Питање динамичности тиче се инструментације и оркестрације – квалитет и боја сваке индивидуалне тонске висине посматра се као њена суштина.

Вarez је инструментацију сматрао музиком колико и тонове, а да је тембр за њега један од најзначајнијих параметара у изградњи форме, сведоче следеће речи:

(...) оркестрација је есенцијални део структуре дела. Темброви и њихове комбинације – или боље, квалитет тонова и тонских једињења различитих тонских висина, уместо да буде споредан постаје део форме, бојећи и чинећи приметним различите равни и звучне масе, стварајући тако осећај не-стапања. Варијације у интензитету одређених тонова једињења модификују структуру маса и равни...³⁸²

Другом приликом, говорећи о доступним техничким средствима и њиховим могућим употребама, истиче да је различитим акустичким аранжманима могуће истакнути различите звучне масе и равни, како би оне биле још приметније за слушаоца:

Штавише, овакав акустички аранжман дозволио би разграничење онога што називам зонама интензитета (*Zones of Intensities*). Ове би зоне биле диференциране различитим тембровима или бојама и различитим јачинама. Кроз овакав физички процес ове би се зоне појавиле у различитим бојама и различитим опсезима, у различитим перспективама за нашу перцепцију. Улога боје била би у потпуности промењена од споредне, анегдотске, сензуалне или сликовите; постала би агент разграничења као што различите боје на мапи одвајају различите области, и интегрални део форме. Ове би се зоне доживеле као изоловане и, до сада недостижно не-сједињавање (или бар осећај не-сједињавања), постало би могуће.³⁸³

³⁸¹ Овде се мисли на вертикалну, односно истовремену звучност, а не на „функционалну“ хармонију. Тонске висине не показују тенденцију ка „хармонизовању“, већ представљају самосталне звучне идентитете, независне од других.

³⁸² Одговор Курту Листу (Kurt List) у: Robert Motherwell, Harold Rosenberg, Pierre Chareau, John Cage (eds.), *Problems of Contemporary Art: Possibilities I* (Wittenborn: Schultz Wittenborn Inc., 1947–1948), 97, према: Malcolm MacDonald, нав. дело, 143.

³⁸³ Edgard Varèse, *New Instruments and New Music*, 12, према: Malcolm MacDonald, нав. дело, 141.

Овакав приступ тембру, препознавање тембра као најзначајнијег параметра у изградњи форме, заиста позиционира Вареза као претходника „соноризма“ и „сонориста“. У својим предвиђајућим изјавама и ставовима, Варез је започео процесе које су, у својим индивидуалним праксама и композиционим приступима, даље развијали композитори „соноризма“, међу којима су, у посебном фокусу овог рада, поред Вареза, Лутославски и Пендерецки. Разговарајући са Џоном Кејдом, који га је питао о природи музике будућности, Едгар Варез је својим одговором: „... засигурно *изван* нота и заснована на звуку“³⁸⁴, као пророк осветлио пут новим генерацијама композитора.

Дефиницију звучне масе и употребу термина који се везују за овај појам (експанзија, пројекција, интеракција, пенетрација и трансмутација), покушао је, управо у вези са Варезовом музиком, да обликује Чу Вен-Чунг:

(...) чини се да се *звучна маса* односи на тело звукова са одређеним специфичним атрибутима у интервалском садржају, регистру, контури, тембру, интензитету, наступу и разлагању. *Звучне масе* изгледа да израћају из *експанзије* једне *идеје* – 'основе унутрашње структуре' – у звучни простор. Осећај *пројекције звучних маса* очигледно зависи од изворног места одашиљања као и од независног покрета сваке *звучне масе* као супротстављене другима. Када се овакве *звучне масе сударе, интеракција* тежи да доведе до *пробијања*, током којег се одређене особине једне *звучне масе* пребацују на другу, тако узрокујући *трансмутације* и мењајући особине сваке *звучне масе*.³⁸⁵

Под експанзијом аутор овде подразумева процес вертикализације или регистарске дистрибуције тонова који улазе у састав те идеје. Звучне масе су, дакле, идеал ослобођености звука, у смислу његовог слободног кретања кроз простор, и у исто време, као основни генератор енергије дела, обухватају циљ тог кретања.

У изградњи звучних маса, у опусу Вареза подједнако учешће имају и звучне масе ударачких инструмената, како са одређеном, тако и са неодређеном висином тона. Њиховом радикалном употребом и различитим смелим комбинацијама, испитивањима њихових артикулационих могућности и вибрационих резултанти, Варез је звучни спектар у потпуности учинио „отвореним“. Слободан, а ипак, како је волео да каже „организован звук“ звучних маса, „звук као жива материја“, постиже се независношћу интензитета сваког

³⁸⁴ Према: Malcolm MacDonald, *Varèse*, нав. дело, 151.

³⁸⁵ Chou Wen-Chung, нав. дело, 3.

појединачног тона, али и континуираним варирањем интензитета који се тиче трајања тона. О ритму је мислио као о „елементу стабилности“ и „генератору форме“, чијом је манипулацијом и пројекцијом у простор могла да се створи симултана игра „неповезаних елемената који интервенишу у израчунатим, али не и регуларним временским протоцима.“³⁸⁶

Варез бира мање ансамбле, те су звучне масе састављене од мањег броја инструмената. Смена звучних маса је учестала и њихов укупан број је наизглед велики. Међутим, начин изградње звучних маса код Вареза, а сâмим тим и њихов наизглед велики број у оквиру једног дела, неопходно је разумети из угла његовог приступа процесу компоновања, који види и метафорички објашњава као аналоган процесу кристализације. О томе говори следеће:

Кристал карактеришу и недвосмислена спољашња форма и недвосмислена унутрашња структура. Унутрашња структура се заснива на јединици кристала која представља најмање груписање атома које има редослед и састав супстанце. Екстензија јединице у простор формира цео кристал. Али упркос релативно ограниченој разноликости унутрашњих структура, спољашње форме кристала су безграничне. Кристална форма је сâма по себи резултанта пре него примарни атрибут.³⁸⁷

Варез своја дела заснива на развијању једне једине зачетне ћелије, основне идеје дела, сачињене од свега неколико тонова, по правилу изложене у соло инструменту (раван), а чијом се „пројекцијом“ у вертикалну димензију иницира њен даљи развој. Ова „пројекција“ не само да означава почетак развоја зачетне ћелије, већ и појаву нових звучних маса. Управо соло инструмент, као раван у оквиру које је изложена основна идеја дела, утапа се у новоформирану вертикалу, постајући део нове звучне масе као блока. У овоме се препознаје идеја „равни која се шири“, како ју је композитор назвао. Излагањем основне идеје и њеном пројекцијом у вертикалну димензију, Варез ослобађа звук за који сматра да је, као „интелигентан“, у стању самостално да осваја простор. Укупна форма дела настаје као резултат освајања свих могућих димензија простора. Као што је и број унутрашњих структура кристала релативно ограничен, тако је и број зачетних ћелија на којима заснива развој својих дела, релативно ограничен могућностима које нуде комбинације тонова

³⁸⁶ Исто, 3.

³⁸⁷ Malcolm MacDonald, нав. дело, 148.

унутар хроматског тотала, а додатно ограничен малим бројем тонова које Варез бира за своје основне идеје. Екстензијом ове идеје формира се цело дело, а форма дела (као и спољашња форма кристала) има безграничан број појавних видова. На исти начин, форму својих дела не сматра унапред испланираном, већ је сматра резултатом слободног самосталног кретања интелигентног звука кроз отворен простор. Тако, треба разумети да су звучне масе код Вареза увек повезане са одређеним тонским садржајем проистеклим из развоја зачетне ћелије. Управо је тонски садржај пресудан параметар схватања појединачних инструмената као припадајућих једној звучној маси као блоку (док истоветна ритмизација, артикулација и динамичко нијансирање свакако додатно потврђују њихову припадност истој звучној области). На тај начин, кроз дело је заправо неопходно пратити одређене фазе развоја зачетне ћелије као одређеног тонског садржаја („интелигентног звука“) који „путује“ кроз простор – не само кроз хоризонталну или вертикалну димензију, већ и кроз простор различитих инструмената, њихових регистара и могућих динамичких опсега. Одређену пре свега тонским садржајем, звучну масу је могуће пратити током целог дела, од њене иницијалне појаве до различитих могућих трансформисаних или трансмутираних видова, и препознати је као једну исту звучну масу, без обзира на инструменте који је чине и без обзира на евентуалну трансформацију (промену типа звучне масе у односу на њен изворни тип). На овај начин, долазимо до закључка да Варезова дела само наизглед гради велики број звучних маса – њихов број је значајно мањи, и такође је ограничен. У том смислу, и звучне масе се могу сматрати „основама унутрашње структуре“ вишег хијерархијског нивоа (у односу на зачетне ћелије) чијом екстензијом кроз простор се формира дело. Различите видове једне звучне масе (њене трансформисане видове који се појављују приликом експанзије у простор) онда ментално синтетичемо као различита квалитативна стања која се „претапају једно у друго“, како то каже Бергсон, или као „серије варијација (...) које резултирају из незнатних промена форме функције, или транспозицијом једне функције у другу“³⁸⁸, како то каже Варез. Сâмим тим, форме Варезових дела, као *резултанте*, а не *примарни атрибути*, парадигматски су пример индивидуалне форме затвореног типа, којој се увек мора (аналитички) приступати „испочетка“.

Као што је и форма дела пре резултанта него примарни атрибут, тако је и „изглед“ звучне масе (у смислу инструмената који је чине, па и њеног типа) резултанта. Примарним

³⁸⁸ Према: исто, 140.

атрибутом звучних маса треба сматрати њихов тонски садржај. Ових тонских садржаја је у Варезовим делима свега неколико (као и могућих зачетних ћелија/„релативна ограниченост разноликости унутрашњих структура“ кристала), а појавних видова звучне масе која има овај тонски садржај може бити „безгранично много“ (као и спољашњих форми дела/кристала).

Варез подједнако спаја традиционално сродне групе инструмената, градећи хомогене звучне масе типа 1, и несродне групе инструмената, градећи хомогене звучне масе типа 2. Као што је већ речено, дела почињу равнима, које се потом уклапају у вертикалу постајући део новоформиране звучне масе као блока. Такође, равни се равноправно појављују и током дела. Кроз ове типове звучних маса се, у не тако занемарљивом броју случајева, започињу и довршавају њихови самостални циљно усмерени процеси, али се код Вареза, још чешће, више звучних маса као блокова, и/или више равни удружује водећи заједнички процес ка заједничком циљу. У том смислу, код Вареза су у још већој мери заступљене хетерогене звучне масе типа А и Б (када се у вођењу истог процеса удружују различито артикулисане сродне равни – тип А, или различито артикулисане несродне равни – тип Б), затим хомогене звучне масе типа А, Б и В (настале спајањем хомогених звучних маса типа 1 и 2), као и полигена звучна маса, као најкомплекснији вид звучне масе као „надблока“. Полигена звучна маса, као најзаступљенији когнитивни тип звучне масе код Едгара Вареза, састављена је у подједнакој мери од хомогене звучне масе типа 1, хомогене звучне масе типа 2, као и појединачних равни или више њих, било сродних, било несродних. При томе, полигене звучне масе као оне које своје јединство заснивају на постојању једног заједничког процеса који повезује активности свих појединачних звучних маса које је чине, имају два појавна вида:

1. у синхроној перспективи и симултаном звучању појединачних звучних маса које је чине, при чему се активност овако конципиране полигене звучне масе ограничава на процесе у оквиру једног одсека. То значи да се на малом простору појављује велики број засебних звучних маса које за кратко време успевају да заврше заједнички процес.

2. у дијахроној перспективи, у ситуацијама када се усмерено кретање различитих појединачних звучних маса ка заједничком циљу дешава независно од формалних граница, сâмим тим обухватајући више одсека (неретко и делова), те се различите звучне масе сукцесивно појављују једна за другом кроз време. Њихова сукцесивна појава успорава брзи

долазак до циља, те овако конципирана полигена звучна маса обухвата процесе који се простиру кроз два или више одсека.

Када је реч о породици ударачких инструмената, оне имају истакнуту улогу у два анализирана дела – *Хиперпризми* (*Hyperprism*) и *Интегралима*. *Октандр* (*Octandre*) је у том смислу изузетак у Варезовом опусу, јер је дело у коме су ударачки инструменти у потпуности изостављени. Користећи искључиво ударачке инструменте са неодређеном висином тона, Варез ову звучну масу гради као хомогену звучну масу типа 1. У два дела у којима је присутна, ова звучна маса има две различите улоге. У оба дела је циљно усмерена, равноправно са другим звучним масама учествујући у стварању усмереног тока. У *Хиперпризми* је улога ове звучне масе додатно истакнута у односу на сâму идеју (наговештену насловом) дела, те се она све време понаша као засебан слој преламајућег укупног звука.

У анализираним делима Едгара Вареза доминантно су присутна два типа циља: хроматски агрегат и повратак на раније изложене материјале. Ова два типа циља заслужна су за скоро све процесе који управљају осећајима раста и опуштања тензије. Постоје, међутим, још два специфична случаја успостављања усмереног кретања ка циљевима који су дефинисани на другачије начине (трећи тип циља). Уколико и други типови музичких догађаја (осим хроматског агрегата као „породице ентитета“) могу постати циљно-дефинишући, онда се у *Октандру* као циљно-дефинишући „музички ентитет“ успоставља тротонски скуп са почетном интервалском класом 1. У овом случају реч је о музичком ентитету као колекцији тонова која поседује одређене карактеристике, како је то дефинисао Заткалик.³⁸⁹ „Породицу ентитета“, онда, чини пет могућих видова тротонског скупа са почетном интервалском класом 1: 012, 013, 014, 015 и 016. Праћењем њихове сукцесивне појаве, долазимо до закључка да је овај музички ентитет циљно-дефинишући у датом делу, па се појава последњег из породице ентитета доживљава као комплетирање и окончање циљно усмереног процеса. Други специфичан и идиосинкратички пример циља, препознаје се у композицији *Интеграл*, где се одређена тонска колекција, која представља „интеграл“ свих до тада изложених скупова, успоставља као циљ ка коме се музика креће.

³⁸⁹ Miloš Zatkalik, *Reconsidering Teleological Aspects of Nontonal Music*, у: Denis Collins (ed.), *Music Theory and its Methods: Structures, Challenges, Directions* (Frankfurt am Main: Peter Lang Publishers, 2013), 287.

Када је реч о првом типу циља, код Вареза хроматски агрегати остварују следеће функције:

1) завршна или закључна функција, и то како синтаксичка функција (у случајевима када се моменат комплетирања подудара са крајем синтаксичке јединице), тако и формална функција (где се моменат комплетирања подудара и са крајем синтаксичке јединице, и са крајем веће формалне целине). При томе, у значајно већој мери је заступљена синтаксичка функција хроматских агрегата – чак двадесет једна појава у *Октандру*, шест у *Хиперпризми* и петнаест у *Интегралима*. Када је реч о формалној функцији агрегата, она је, што је и логично, заступљена у мањој мери од синтаксичке, и то осам пута у *Октандру*, само једном у *Хиперпризми* и дванаест пута у *Интегралима*. Како се по правилу формална функција агрегата препознаје онда када се његово комплетирање подудара са крајем формалне целине, произлази да се у анализираним делима не завршава свака формална целина агрегатом са формалном функцијом, с обзиром на то да *Октандр* броји седамнаест формалних целина, *Хиперпризма* девет, а *Интеграл* деветнаест. Управо овде долазимо на праг друге функције агрегата заступљене у Варезовим делима, а то је:

2) не-завршна или не-закључна, односно транзиторна функција, која се препознаје онда када агрегат служи као спона између два суседна одсека, односно између два или више узастопних одсека. Оваква функција се, дакле, препознаје онда када се формалне целине не завршавају уз реализацију формалне функције агрегата, те тако у *Октандру* и *Хиперпризми* уочавамо по три транзиторне функције агрегата, а у *Интегралима* две.

Такође, хроматски агрегати се код Вареза у највећој мери остварују линеарно, и то неупадљиво подједнако као и упадљиво (комплетирање као догађај). Неупадљиво комплетирање се дешава у оквиру једне звучне масе појавом јединог недостајућег тона агрегата. Овај тон ни на који начин није истакнут. Комплетирање као догађај препознаје се онда када је појава недостајућег тона (или колекције тонова) на било који начин истакнута, при чему се „упадљивост“ комплетирања процењује у односу на контекст. Код Вареза препознајемо динамичко, регистарско, ритмичко и/или истицање комплетирајућег тона (или тонова) помоћу артикулације, као и истицање постигнуто наступом нове звучне масе у оквиру које се појављује недостајући тон (или више њих). Нелинеарно комплетирање, као

„јукстапозиција текстуалних слојева“³⁹⁰, препознаје се у моментима Варезовог „каденцирања“, оствареног граничењем, уз наслојавање звучних маса ка вертикали којом ће се одсек (не нужно и започети процес) завршити (такозвани „гестови 'попуњавања простора'³⁹¹). Како је број мелодијских инструмената за које су дела писана, редом осам у *Октандру*, девет у *Хиперпризми* и једанаест у *Интегралима*, симултаног нелинеарног комплетирања агрегата нема. С друге стране, готово-симултано комплетирање постоји. Истовремено, ослањајући се на типологију завршетака коју је предложила Кристал Пиблс³⁹², закључујемо да се код Вареза могу уочити два типа: завршетак *доласком*, који подразумева да постајемо свесни завршетка непосредно пре почетка новог сегмента, односно тек у тренутку закључења (што сведочи о постојању неусмереног линеарног времена), и *ретроспективни* завршетак, који се доживљава као завршетак само зато што је почео нови сегмент (што говори у прилог постојању вишеструко-усмереног линеарног времена). Истовремено, *ретроспективни* завршетак код Вареза има један сасвим посебан вид, који се уочава у склоности композитора да пре него што започне нов процес усмерен ка комплетирању агрегата, истакне управо онај тон (или више њих као „колекцију тонова“), који ће агрегату једини недостајати. Истицање комплетирајућег тона, као својеврсног „циља пре започињања процеса“, неретко се дешава у претходном одсеку или на сâмом почетку одсека у коме ће започети усмерен процес. Да је тај тон комплетирајући за процес који пратимо, постајемо свесни тек након што уочимо почетак новог процеса, те се, на тај начин, значај овог раније истакнутог тона открива и сагледава „са закашњењем“, накнадно, односно ретроспективно, а његово се комплетирање сâмим тим може сматрати упадљивим. Није згорег подсетити се да је Пиблс о ретроспективном завршетку говорила као о неуспешном препознавању краја у тренутку када се он појави.

Када је реч о повратку на раније изложене материјале (структурно значајне скупове са једне, или звучне масе, са друге стране), Варезова дела се одликују спектром различитих појава „репризе“ – од дословне појаве раније изложене равни или звучне масе, где се приликом репризе не мења тип звучне масе, до различитих трансформисаних видова, било

³⁹⁰ Miloš Zatkalik, *The Aggregate or Have the Notes Lost Orientation?*, *Muzikološki zbornik – Musicological Annual*, Vol. 44, No. 2 (2008), 80.

³⁹¹ Malcolm MacDonald, нав. дело, 144.

³⁹² Crystal Peebles, *The Role of Segmentation and Expectation in the Perception of Closure* (докторска дисертација) (Tallahassee: The Florida State University, 2011), 47, види фн. 344.

да се трансформације тичу типа звучне масе или њене тонске грађе. У сваком случају, битно је истаћи то да Варез увек чува одређену „особину“ звучне масе на основу које се препознаје њен идентитет, без обзира на степен трансформације (при чему се „особина“ овде тиче или типа звучне масе, или њеног тонског садржаја).

Усмерени процеси ка описаним циљевима се у Варезовим делима реализују најчешће на три хијерархијска нивоа. При томе, на најдубљем хијерархијском нивоу за дато дело реализује се сâм процес израстања форме дела као *резултанте* кретања иницираног звука (зачетне ћелије) кроз доступан простор. На овај начин, за сва Варезова анализирана дела се може рећи да су настала развијањем основне идеје дела („основе унутрашње структуре“) која кроз дело доживљава различите трансформације и узрок је појаве неких нових идеја. Међутим, све те фазе развоја, укључујући и новоформиране идеје, могуће је логички довести у везу са иницијалном идејом (зачетном ћелијом) дела. На тај начин, реализује се дубинска линеарност дела, односно, обележено различитим дисконтинуитетима (јер различите структурно значајне фазе развоја не следе једна другу хронолошки), вишеструко-усмерено линеарно време ових дела, као основна њихова временитост смештена на најдубљем хијерархијском нивоу. Идући навише кроз хијерархијске нивое, сведочимо различитим циљно усмереним процесима оствареним кроз активност како појединачних, тако и у процесу удружених звучних маса. Варезова дела се тако одликују вишеструким процесима на више различитих хијерархијских нивоа, при чему се ови процеси развијају самосталном брзином и завршавају у различитим тренуцима, у мањој мери обележени дисконтинуитетима, а знатно више различитим променама смера кретања (оствареним, рецимо, ретроспективним завршетком хроматских агрегата). Све ово сведочи о вишеструко-усмереном линеарном времену као доминантној временитости Варезових дела. Чини се, с обзиром на ретку експлицитну појаву дисконтинуитета у процесима на вишим хијерархијским нивоима, да је дисконтинуитет као „квалитет“ вишеструко-усмереног линеарног времена, Варез „сачувао“ за један једини процес реализован на најдубљем хијерархијском нивоу сваког дела (а то је процес изградње форме дела као кристала).

Ови се хијерархијски нивои реализују на различите начине у три анализирана дела, а оно што је заједничко за сва дела (поред дубинске линеарности), јесу типови циљева ка којима су процеси звучних маса и њихове активности усмерене, као и степен самосталности

који звучне масе показују. Наиме, у највећем броју случајева, звучна маса код Вареза не успева сама да оконча започети процес, већ то чини тек заједничком активношћу са другим звучним масама. Неретко се те њихове активности и процеси који се кроз активности воде (најчешће процес комплетирања линеарног хроматског агрегата) реализују „преко“ формалних граница, те у тим случајевима говоримо о реализацији хроматског агрегата са транзиторном функцијом. Да звучна маса у Варезовим делима најчешће не успева самостално да заврши процес, сведочи чињеница да је у три анализирана дела, полигена звучна маса остварила 19 од 42 хроматска агрегата са синтаксичком функцијом, 15 од 21 агрегата са формалном функцијом и свих 8 транзиторних функција агрегата.

Како се највећи број циљева у Варезовим делима остварује кроз комплетирање линеарних хроматских агрегата, може се рећи да је ова врста циља у његовој музици предвидљива. Ипак, како се достизање овог циља не може слушно перципирати, те чути као тренутак разрешења тензије, рећи ћемо да је у овим ситуацијама реч о „неусмереном линеарном времену“, онако како га је дефинисао Џонатан Крамер.

Три дела одабрана за анализу представљају својеврсну трилогију у опусу композитора. Написана у периоду између 1922. и 1924. године, она сведоче о почетку зреле фазе стварања у којој је нагласак на индивидуалном, органицистичком приступу музици, звуку и форми дела.

Хиперпризма

Прво написано дело у трилогији, настало је између 1922. и 1923. године, а премијерно је изведено 1923. године у Њујорку, под диригентском палицом самог композитора. Малколм Мек Доналд нас упознаје са околностима које су уследиле непосредно након премијерног извођења – дело је наишло на одобравања једног дела публике, док је код другог дела изазвало општу побуну. Варез се, међутим, није изненадио оваквом реакцијом публике, те је, задовољан што је у публици било и слушалаца којима се дело свидело, одмах потом поновио његово извођење.³⁹³ Дело је написано за ансамбл од девет дувачких инструмената: флауту (мења је пиколо-флаута), Ес кларинет, три хорне, две трубе, тенор и бас тромбон, и

³⁹³ Malcolm MacDonald, нав. дело, 152.

ударачке инструменте са неодређеном висином тона. Сâм наслов дела сугерише „научни“ приступ звуку и звучној организацији. Може се, тако, довести у везу са призмом (у математици) као тродимензионалним обликом са две идентичне странице које стоје једна наспрам друге, са призмом у оптици, и коначно, са сâмим процесом кристализације, о коме је композитор говорио. Тако се идеја математичке призме у овом делу може препознати најпре из угла основне, зачетне ћелије дела – трикорда 012 (три странице призме) – састављене од три тонске висине које међусобно стоје на једнаком растојању, а чијом се „пројекцијом“ граде по три одсека која чине три дѐла форме. Одсеци су „једнаки“ један другом јер деле исте процесе који се кроз њих одвијају. Трећи део је „једнак“ претходним деловима форме јер представља њихову репризу. Идеја оптичке призме се може препознати најпре у „дисперзивности“ два несродна звука представљена кроз дувачке инструменте са једне, и ударачке инструменте са неодређеном висином тона, са друге стране, који се ни на који начин не стапају (не-стапање /non-blending/ о којем је говорио Варез), чиме је укупан звук дела „преломљен“ на два одвојена, различита елементарна звука. Уједно, трећи део форме могао би да се посматра и као рефлективна, и као дисперзивна оптичка призма спрема прва два дѐла форме. Процеси као различити видови ослобађања музичког простора који обележавају ток прва два дѐла, шире се на простор читаве композиције, тако што се трећи део позиционира у укупној форми као синтагматско-парадигматска призма прва два дѐла. У синтагматској равни, трећи део функционише као евидентна реприза претходних материјала (звучних маса и структурно значајних колекција тонских висина). У парадигматској перспективи, трећи део се позиционира као идејно хијерархијски виша „јединица“, која представља својеврсно „огледало“ процеса прва два дѐла. У односу на прва два дѐла форме, трећи део форме функционише на начин сличан дисперзивној оптичкој призми која разбија сноп светла на елементарне основне боје. У њему је садржан суштински, елементарни део читаве композиције, те уколико бисмо дело сагледали ретроградно, увидели бисмо да трећи део форме, као дисперзивна призма, „прелама“ композицију као „снопове светла“ (beams of light), како је то Варез формулисао, откривајући елементарне материјале изложене у прва два дѐла. Коначно, форма овог дела је, као резултанта, могла изгледати и другачије, те ова резултирајућа форма представља само једну од могућих „бесконачних“ њених реализација, како је то Варез описао у вези са процесом

кристализације. Сâмим тим, и на овај начин се открива једно од могућих лица Варезове призме, чиме се укупно може обухватити њен *хипер* статус. (Схема бр. 1)

У *Хиперпризми* се препознају усмерени линеарни процеси који се одвијају на два хијерархијска нивоа, као и за Вареза специфичан процес изградње дела на трећем хијерархијском нивоу. Ови се процеси управљају ка два циља: линеарном хроматском агрегату и репризирању раније изложених материјала. Самосталност звучних маса у овом делу уочава се само у процесима репризирања, који се дешавају у трећем дѐлу форме (т. 60–90). Само једна звучна маса успева самостално да комплетира линеарни агрегат (хомогена звучна маса типа 1 хорни и тромбона у т. 31–38). Несамосталност звучних маса погодно је тле за њихово ступање у различите односе: оне се сударају, пробијају једна у другу, утичу једна на другу и мењају особине једна другој. Једном речју, много више него што је то, како ћемо видети, случај у делима друга два композитора, оне зависе једне од других, јер су упућене једне на друге у комплетирању процеса. На овај начин, у првом дѐлу *Хиперпризме* (т. 1–30), чак тринаест звучних маса учествује у једном процесу, заједничком за све: комплетирању првог линеарног хроматског агрегата дела, који ће се комплетирати у равни флауте тоном ас, и то у трећем одсеку првог дѐла (такт 22). Први агрегат у делу, дакле, остварује транзиторну функцију, јер повезује сва три одсека првог дѐла форме. Паралелно са овим процесом реализованим на првом хијерархијском нивоу, на другом нивоу се спроводи још један усмерени процес ка комплетирању још једног линеарног хроматског агрегата, али овога пута се процес одвија преко истакнутог сазвучја – за ово дело карактеристичне такозване „пратеће вертикале“⁰¹. Ова вертикала почиње да се активира у такту 6 (цис–де) између хомогене звучне масе типа 1 хорни и равни бас тромбона, и остаје активна све до краја првог одсека (до такта 12). Почетак другог одсека обележен је, између осталог, и пратећом вертикалом це–цис коју формирају четири равни: флаута, Ес кларинет, трубе (које, иако их је две, чине једну раван јер једна другу смењују у времену) и тенор тромбон. Одсек завршава и вертикала е–еф у хомогеној звучној маси типа 1 тромбона (т. 16–18). Први део композиције ће обележити још две овакве вертикале: ес–е у тактовима 24–25 и а–бе (тактови 28–30) у хомогеној звучној маси типа 2 која први део и заокружује. Процес ће се потом окончати са наступом прве звучне масе другог дѐла (т. 31–59) – хомогене звучне масе типа 1 хорни и тромбона, која доноси тонове који се кроз досадашње вертикале нису појавили: фис, ге, ас и ха. Ово је, дакле, процес који се простире на четири

Схема бр. 1. Едгар Варез: *Хипертризма* (1922/1923), схематски приказ форме дела

Едгар Варез - *Хипертризма*

Први одсек (1-12)	Први део (1-30)	други одсек (13-18)	трећи одсек (17-30)
први одсек (31-40)	Други део (31-59)	други одсек (40-45)	трећи одсек (45-59)
први одсек (60-76)	Трећи део (60-90)	други одсек (77-84)	трећи одсек (85-90)

одсека, односно процес који повезује два дѐла композиције, а поред тога, ово линеарно време је изазвано и дисконтинуитетима у виду наступа равни флауте (која завршава паралелно вођени поменути процес комплетирања линеарног агрегата у такту 22 на првом нивоу) и, нешто касније, у виду наступа ударачке звучне масе непосредно пред појаву вертикале а–бе у тактовима 28–30. Сâмим тим, реч је о постојању вишеструко-усмереног линеарног времена обележеног дисконтинуитетима и паралелно вођеним процесима на два хијерархијска нивоа. Ово је, дакле, случај када хроматски агрегат испуњава транзиторну функцију, повезујући чак четири одсека, односно два дѐла форме. Уједно, учествујући у окончању овог процеса на другом хијерархијском нивоу, хомогена звучна маса типа 1 хорни и тромбона (први одсек другог дѐла, т. 31–40) има и свој сопствени, раније описани процес, као једина звучна маса у делу која је успела самостално да комплетира линеарни хроматски агрегат. Делује, стога, да је овај самостални процес звучне масе у том тренутку био неопходан (изнуђен, на неки начин), те да је проузрокован заједничким процесом тринаест звучних маса првог дѐла. Наиме, оне испуњавају заједнички процес на првом хијерархијском нивоу, паралелно са чиме воде и процес на другом нивоу. Звучна маса хорни и тромбона са почетка другог дѐла уклопљена је, и то као кључна звучна маса, у овај нешто шири процес другог нивоа. Сâмим тим, делује неопходно и логично да и она сâма има сопствени процес на првом нивоу.

У другом и трећем одсеку другог дѐла (т. 40–45 и т. 45–59) такође се препознаје вишеструко-усмерено линеарно време, чак интензивнијег квалитета него у претходном току. Интензитет је остварен променама смера линеарног времена, дисконтинуитетима и бројевима процеса који се паралелно воде. Најпре је првих пет звучних маса другог одсека – четири равни (флауте, кларинета, прве трубе и тенор тромбона) и хомогена звучна маса типа 1 друге трубе и бас тромбона – усмерено ка комплетирању заједничког линеарног агрегата, што је процес првог хијерархијског нивоа. Он се за релативно кратко време завршава и након тога све звучне масе се трансформишу утапајући се у једну звучну масу која ће заокружити одсек: хомогену звучну масу типа 2 (т. 43–44). Овој формираној вертикали недостају три тона да би представљала нелинеарни хроматски агрегат: е, ге и гис. Управо поменуте тонове можемо пронаћи на почетку другог, односно у трећем одсеку, и то као најистакнутије. Наиме, први тон другог одсека (т. 40–45) је управо тон е у равни прве трубе – ритмички, динамички и артикулационо најистакнутији тон другог одсека, уз

чињеницу да представља самостално изложен први тон одсека и да је сâмим тим већ довољно истакнут. Друга два тона – ге и гис, проналазимо као истакнуту пратећу вертикалу у трећем одсеку (т. 49–50), као такође најистакнутије тонове овог одсека: они су издвојени из свог окружења трајањем, динамиком и тиме што их доноси хомогена звучна маса типа 1 труба у тренутку када се све друге звучне масе повуку. На овај начин, звучна маса са краја другог одсека свој агрегат комплетира тоновима који су били истакнути пре ње, и онима који ће тек уследити, али на растојању, дакле – уз присуство дисконтинуитета и промене смера линеарно усмереног времена. Ово усмерено линеарно време, дакле, креће се истовремено и унапред и уназад. Када је реч о овом процесу, он се такође одвија на првом хијерархијском нивоу, јер је то једини процес ове звучне масе. Оно што ће уследити у трећем одсеку сведочи о повезаности два одсека, која у овом случају не повезује исти процес (као што је то био случај између првог и другог дѐла), већ исти тип „преуређења“ времена и промене смера. Наиме, четири звучне масе трећег одсека (три хомогене звучне масе типа 1: пикола и кларинета, прве хорне и два тромбона, две трубе, и раван друге и треће хорне /смењују једна другу у времену излажући исти тон, па је реч о равни/) усмерене су ка комплетирању заједничког линеарног агрегата, али им недостаје само тон е. Управо је ово тренутак „преуређења“ линеарног времена, јер завршетак овог агрегата треба поново пронаћи на почетку другог одсека (ретроспективни, упадљиви завршетак). И ово је, дакле, процес првог хијерархијског нивоа, обележен променом смера и дисконтинуитетом. Други и трећи одсек су, дакле, показали особине вишеструко-усмереног линеарног времена на првом хијерархијском нивоу. Додатно, одсеци су повезани тиме што је за оба процеса битан први тон другог одсека (тон е). За разлику од вишеструко-усмереног линеарног времена које је обележило три одсека првог дѐла и први одсек другог дѐла, а које се реализовало уз вишеструке паралелне путање ка различитим циљевима³⁹⁴ и постојање дисконтинуитета, у остатку другог дѐла (другом и трећем одсеку) вишеструкост времена је остварена кроз само један хијерархијски ниво, кроз који је дошло до промене смера кретања и дисконтинуитете који су се ретроспективно јавили, док вишеструких паралелних кретања (путања) није било. У трећем дѐлу (т. 60–90) се по први пут, поред комплетирања агрегата, уочава и репризирање материјала као циљ кретања. Оно се остварује кроз самосталне звучне масе на првом хијерархијском нивоу и ово линеарно кретање није на свом путу изазвано ни

³⁹⁴ При чему се не мисли на типолошки различите циљеве.

дисконтинуитетима, ни променама смера. Са друге стране, поједине звучне масе се као и у досадашњем току, удружују ка формирању заједничког линеарног агрегата и ови се процеси одвијају без дисконтинуитета и промена смера. Дакле, поново се, као и у првом дѐлу, вишеструко време остварује кроз паралелно вођене процесе (више путања ка више циљева) на два хијерархијска нивоа, при чему је дисконтинуитет у потпуности изостао (што се може довести у везу са својеврсним „смирењем“ на крају дела). Део започиње репризирањем зачетне ћелије дела у звучним масама две хорне (хомогена звучна маса типа 1), бас тромбона (раван) и тенор тромбона (раван). Најактивнија звучна маса – раван тенор тромбона – усмерена је (од такта 67), поред репризирања и ка закључењу сопственог линеарног агрегата: тонови се хроматски нижу од це наниже све до тона фис, а непосредно пред појаву очекиваног следећег тона еф, низ се прекида низом д–дис–е–еф, након чега се уз ознаку *смејући се* (laughing) појављују тонови еф, е и ес. Једини недостајући тон дес појављује се као једини тон у равни бас тромбона као четврт-тон дес. Овде, дакле, раван бас тромбона има само задатак да оконча процес вођен кроз раван тенор тромбона. Ово ће се још једном десити надуго затим, када се појави хомогена звучна маса типа 1 пикола и кларинета. Првенствено усмерена ка репризирању више различитих материјала истовремено, ова звучна маса води процес и ка комплетирању сопственог линеарног агрегата. Једини тонови који јој недостају су дес и де, а ове тонове поново надокнађује раван бас тромбона са четврт-тоном између дес и де. Кроз само једну звучну масу – хомогену звучну масу типа 1 (коју чине идентично арикулисани пиколо и кларинет, тактови 69–72), дакле, репризиран је скоро читав други део композиције (т. 31–59). Најпре се у деоници пикола уочава идеја репризирања пикола и кларинета из трећег одсека другог дѐла (т. 47–48 и 56–59). Овде је, дакле, реч о трансформацији првобитне звучне масе, односно о њеном својеврсном сажимању – тонски садржај првобитне хомогене звучне масе типа 1 – 012 (пиколо и кларинет из трећег одсека другог дѐла) репризиран је само у оквиру једне деонице (пикола) репризне хомогене звучне масе типа 1 (т. 69–72). Да је реч о репризи ове звучне масе, приликом које је дошло до њене трансформације, сведочи и одабир истих инструмената у репризи. У другој деоници ове хомогене звучне масе типа 1 (деоници Ес кларинета, артикулисаној на исти начин) уочава се хоризонтализација вертикале хорни са почетка другог дѐла (т. 31–33, из хомогене звучне масе типа 1 коју хорне чине са тромбонима). Тонски садржај је идентичан и такође је представљен скупом 012, кога

образују тонови гес, еф, е. Видимо, дакле, да су у оквиру једне звучне масе – хомогене масе типа 1 (пиколо и кларинет, тактови 69–72) репризиране две различите хомогене звучне масе типа 1 из два различита одсека другог дѐла. Можемо закључити да је звучна маса хорни и тромбона са почетка другог дѐла, у репризи доживела трансмутацију под утицајем друге хомогене звучне масе типа 1 (пиколо и кларинета). Две различите хомогене звучне масе типа 1 (из два различита одсека другог дѐла) репризирају се у оквиру једне хомогене звучне масе типа 1. Затим, деоница пиколо сâма се развија на кратко након тренутног повлачења кларинета из звучне масе, излажући тонове ес, а и фис, пре него што поново са кларинетом формира вертикалу ге–ас. Управо су ово тонови из хорни и труба из трећег одсека другог дѐла (тактови 46–48 и 56–59). Ову везу додатно потврђује и појава четврт-тона у равни бас тромбона (т. 72 и 74–75) што је сажимање вертикале тромбона из трећег одсека другог дѐла (т. 46–48, 56 и 59). У једној хомогеној звучној маси типа 1 и равни репризирале су се, дакле, све звучне масе првог и трећег одсека другог дѐла. Под утицајем новоформиране репризне хомогене звучне масе, одређене звучне масе другог дѐла су доживеле трансмутацију, чиме је промењена њихова првобитна природа. Тако су се звучне масе, иницијално претежно изложене кроз вертикалну димензију, у репризи појавиле у хоризонталној димензији кроз две деонице хомогене звучне масе типа 1 и раван бас тромбона. Два процеса: репризирање материјала и комплетирање линеарног агрегата се, дакле, воде на два различита хијерархијска нивоа. Трећи и најкраћи одсек (т. 85–90) обележавају два процеса: реприза почетка првог одсека другог дѐла (т. 31–40) у хомогеној звучној маси типа 1 хорни, и комплетирање заједничког линеарног агрегата свих звучних маса одсека. За звучну масу хорни процес комплетирања агрегата је процес другог хијерархијског нивоа (на коме је она саставни део полигене звучне масе), а за друге звучне масе одсека ово је један једини процес који заједнички развијају и ка чијем окончању су усмерене, те је за ове звучне масе реч о процесу на првом хијерархијском нивоу.

Раван тенор тромбона која отвара ово дело поставља се као доминантна регулишућа фигура заплета – фигура субјекта, а с обзиром на то да је она једина фигура субјекта, реч је о актанту субјекту. Она излаже своју главну идеју (зачетну ћелију) 012 која ће руководити свим усмереним процесима у делу. Хомогена звучна маса типа 1 хорни, која се придружује равни тенор тромбона истичући тон цис, најпре делује као да јој је у потпуности подређена, и, не чинећи се ни на који начин самосталном нити усмереном ка сопственом циљу, на

одређени начин блокирана. Слично томе, и раван бас тромбона најпре делује у потпуности блокирана. Због тога се на први поглед чини да поменута хомогена звучна маса типа 1 хорни и раван бас тромбона као два лика, попуњавају фигуру објекта (која нема свој циљ, већ коју раван тенор тромбона као фигура субјекта „користи“ зарад својих циљева – даљег развоја зачетне ћелије). У том контексту, чак и када се издвоји раван прве хорне, која истиче трансформисану зачетну ћелију (0134), она делује као да само „понавља“ оно што је пре ње „саопштила“ фигура субјекта (која је своју зачетну ћелију пре тога развила у 0123456). У другом и трећем одсеку првог дѐла (т. 13–30), међутим, почињу ипак да се откривају нешто другачије улоге ликова. Најпре се приказује њихово јединство (јединство звучних маса као ликова) кроз вертикалу це–цис коју формирају, а затим се суптилно наговештава и улога хомогене звучне масе типа 1 хорни, као активније него што се испрва чинило, и као за заплет значајније фигуре. Наиме, у оквиру ове звучне масе се после дуго времена појављује нови тон фис (десети тон хроматског тотала), којим се релативно пасивна ситуација са почетка, са представљањем само фигуре субјекта, помера ка неким другим фигурама заплета. У трећем одсеку првог дѐла, у оквиру равни флауте, појавом једанаестог и дванаестог тона комплетира се хроматски тотал. На овај начин је приказан значај пре свега хомогене звучне масе типа 1 три хорне, а затим и других звучних маса као ликова који нису објекти фигуре субјекта, већ ликови који попуњавају фигуру коректора (актант помоћник). Управо кроз процес комплетирања линеарног агрегата (са транзиторном функцијом), који се спроводи кроз читав први део форме, на крајње дискретан начин се наговештава улога коју други ликови имају у радњи. У овом процесу, додатно, усмереност свих звучних маса ка истом циљу дефинише их као когнитивну категорију – полигену звучну масу – што се подудара и са истом улогом коју у радњи имају, попуњавајући фигуру коректора. Иако самостални ентитети, ове звучне масе као ликови, дакле, попуњавају једну фигуру. Ликови се најпре обазриво појављују, пратећи раван тенор тромбона као главни лик, и радећи исто или слично што и она, да би се током другог и трећег одсека (т. 13–30) постепено све јасније откривали као такође активна, значајна фигура заплета. Имајући на уму да је фигура субјекта свој процес започела излажући зачетну ћелију 012, кроз активност других ликова у освајању хроматског простора препознаје се њихова намера да помогну равни тенор тромбона (фигури субјекта) да даље развије своју зачетну ћелију. Сâмим тим, први део форме (т. 1–30) се у оквиру радње поставља као развојна експозиција с обзиром на то да се

уводне информације о ликовима и њиховим односима откривају паралелно са постепеним конфигурисањем заплета. Тако, осим равни тенор тромбона која излаже главну идеју дела, па ју је, сходно томе, било лако препознати као главни лик (фигуру субјекта), улогу коју други ликови представљени у експозицији попуњавају откривамо тек накнадно, ретроспективно. Као ликови који попуњавају фигуру коректора, јасније су се приказале само звучна маса хорни и раван флауте. Посебно се у том смислу истакла деоница прве хорне, у оквиру које се после дуго времена појавио нови, десети тон хроматског тотала. Значајно је у том светлу подсетити се тога да је управо деоница прве хорне (тада као раван, у т. 9–12) у оквиру трансформисане зачетне ћелије 0134 изнела осми и девети тон тотала. До тог тренутка нове тонове истицала је једино раван тромбона као фигура субјекта.

Како се у експозицији нису појавили сви ликови радње, у наставку (другом делу форме, т. 31–59) паралелно ће се са конфигурацијом заплета појављивати и други ликови, откривати њихове улоге у радњи, као и однос који имају са фигуром субјекта. У овој, једној јединој фази развоја (или, како Пејчић то назива, „ситуацији сегменту радње“ /ср/) најпре се улога звучне масе хорни као фигуре коректора потврђује тиме што само хорне излажу зачетну ћелију (012), а затим и тиме што су оне заједно са два тромбона представљене као хомогена звучна маса типа 1 (што је њихово прво удруживање остварено на овај начин), кроз коју се излаже 01234. Треће, њена функција се открива на још један, до сада скривен начин, који ће разјаснити још неке односе у радњи. Наиме, од сâмог почетка експозиције су истакнуте вертикале 01 (као део развоја зачетне ћелије). Током експозиције појавиле су се вертикале које су истакле 8 тонова хроматског тотала. Преостала четири тона проналазе се у оквиру ове звучне масе која отвара једну једину фазу развоја у заплету (у наставку ср): фис–ге–ас и бе–ха, при чему прву вертикалу фис–ге–ас заједнички износе прва хорна и два тромбона, уједно на тај начин истичући и зачетну ћелију, док последњу вертикалу која доноси једини недостајући тон тотала – ха, износе два тромбона (као што су и прву вертикалу цис–де донела два тромбона, уз помоћ хорни). Сада, када се са дистанце коју обезбеђује даљи развој радње у оквиру ове једине фазе развоја, осврнемо на вертикале 01 изложене у експозицији, увидећемо да су њих донели сви инструменти ансамбла, чак и они који ни на који други начин нису били истакнути (те се због тога могло сматрати да попуњавају пасивне фигуре заплета). Из угла довршеног процеса на сâмом почетку ср, схватамо да се и други ликови, који су до овог тренутка деловали пасивно, заправо све време

понашају активно, попуњавајући (као и хорне и флаута) фигуру коректора. Све звучне масе, дакле, које су биле усмерене ка овом циљу (комплетирању хроматског агрегата са транзиторном функцијом кроз пратеће вертикале), позиционирају се као полигена звучна маса, што поново сведочи о једној функцији коју у заплету обављају, као и могућности да више ликова попуњава једну фигуру. Њихов циљ јесте да зачетну ћелију, која је до сада свој развој доживела само у хоризонталној, развију и у вертикалној димензији. Уз све ово, битно је истаћи и то да је појаву последње вертикале бе–ха у тромбонима омогућио хоризонтални развој унутар деонице прве хорне, којим је имплицитно истакнут скуп 013. Поново је на овај начин прва хорна истакнута као лик захваљујући коме се циљ остварује, а и иначе је скуп 013 проистекао из развоја зачетне ћелије управо у деоници прве хорне у оквиру експозиције (0134, у т. 9–12). Овиме се још једном потврђује доминантна улога хорни у попуњавању фигуре коректора, која је својом активношћу читавим током радње окренута равни тенор тромбона (фигури субјекта). Обједињеност свих ликова који попуњавају фигуру коректора потврђује се кроз ову сср на тај начин што се сада посебно истиче до овог тренутка у радњи пасивнија звучна маса две трубе. Кроз процесе другог и трећег одсека другог дѐла (т. 40–59) који се тичу комплетирања нелинеарних и линеарних агрегата, истичу се три тона као недостајућа за агрегат: е, ге и гис. Управо ови тонови су најистакнутији у трубама: е је први и најистакнутији тон другог одсека (т. 40–45), док су ге и гис истакнути као вертикала у трубама у трећем одсеку. На овај начин се и трубе званично приказују као ликови који попуњавају фигуру коректора, што је било донекле наговештено и вертикалама 01 у експозицији, а сада је управо једном таквом вертикалом и потврђено. Након тога се у хомогеној звучној маси типа 1 пиколо флауте и кларинета репризирају два материјала истовремено: најпре деоница пиколо флауте репризира материјал из звучне масе коју је чинила управо са кларинетом у трећем одсеку другог дѐла форме (т. 45–59), док деоница кларинета репризира материјал представљен у вертикали хорни из првог одсека другог дѐла (т. 31–40). Тако се потврђује да и ова звучна маса као лик попуњава фигуру коректора („идентификујући се“ на овај начин са хорнама, као доминантним ликом који попуњава ову фигуру). Да ће и пиколо флаута и кларинет попуњавати фигуру коректора, било је такође наговештено вертикалом 01 (а–бе) коју су у оквиру експозиције истакла ова два инструмента. Да су сви обједињени истим циљем (да помогну фигури субјекта да се развије), и да између две фигуре заплета ниједног тренутка није било антагонистичког

односа, сведочи још једном потврђена улога тромбона (овога пута деонице бас тромбона у т. 72) који обједињује све ликове кроз четврт-тон дес којим се комплетирају њихови заједнички линеарни агрегати. Управо четврт-тон дес имплицитно нас враћа на прву вертикалу цис–де, коју су формирали тромбони и хорне (први одсек првог дѐла, т. 1–12), затим вертикалу це–дес флауте, кларинета, труба и тенор тромбона (други одсек првог дѐла, т. 13–18), а на крају и сâме флауте и кларинета (на почетку трећег одсека првог дѐла, т. 17–18). Дакле, тромбон као фигура субјекта обједињује све ликове преко четврт-тона који представља тачку концентрације оне вертикале која их је све објединила и у оквиру експозиције. Уједно, треба напоменути и то да су поменуте вертикале, у чијем су фокусу три тона: це, цис и де, и на тај начин помогле истицању зачетне ћелије 012.

Звучна маса ударачких инструмената све време оставља утисак лика дистанцираног од музички приповеданог света, те делује да припада свету приповедања и да попуњава фигуру својеврсног музичког наратора. При томе, најактивнија је током експозиције, где као да из свог угла посматра радњу, а затим се поново нешто више активира на сâмом крају сср (од т. 60), када се врати репризирању ритмичких образаца из експозиције (трансмедиијалност технике наративног уоквиравања). На овај начин, наступ звучне масе ударачких инструмената (као готово иконишко ступање наратора на сцену на сâмом крају радње), најављује расплет (други и трећи одсек трећег дѐла, т. 77–90), који доноси заједнички, последњи наступ свих ликова.

Сагледано ретроспективно, из угла довршене радње, догађајем се у овом заплету може сматрати појава равни прве хорне у т. 11–12, као првог лика који је попунио фигуру коректора, и који износи трансформисану зачетну ћелију 0134. Овај догађај, смештен близу сâмог почетка радње (унутар експозиције) представља прекретницу након које почиње да се открива права улога ликова који се током радње сукцесивно појављују. Ово је у наставку, дакле, иницирало попуњавање простора другим звучним масама, као и освајање хроматског простора, те започело развој радње и омогућило трансформацију главног лика – равни тенор тромбона. Прва хорна као најзаслужнија за развој ове равни (фигуре субјекта), која и управља догађајем, потврђује своју улогу непосредно пред расплет, истичући (у т. 60–63) трансформисану зачетну ћелију транспоновану за чисту квинту наниже (од тона фис). Након тога, раван тенор тромбона такође излаже зачетну ћелију од истог тона, и то је последња експлицитна појава главног лика у радњи. Сâмим тим, евидентно је пред расплет

приказан значај који је раван прве хорне имала за развој равни тенор тромбона као фигуре субјекта, те се поменути догађај ретроспективно може проценити као значајан за развој радње и одређивање структурног и семантичког типа заплета. Његова догађајност се процењује као висока, јер доводи до промене иницијалног стања, управља развојем радње и, коначно, доводи до трансформисања главног лика и немогућности његовог повратка на иницијално стање. Тако, на сâмом крају срр, а непосредно пред расплет, главни лик се појављује трансформисан у односу на иницијалну ситуацију. Како се у оквиру радње препознаје само један заплет (једноставан са једном фигуром субјекта), радња је једноставна. С обзиром на то да се у радњи препознаје само једна проблемска ситуација у оквиру које нема преокрета, нити скретања радње у неком другом правцу, структурни тип овог заплета је линеаран. Приказана је једноставна усмереност лика ка главном циљу, и на његовом путу до циља препознаје се само један структурно значајан преокрет у граничној ситуацији, која води ка расплету: то је управо појава трансформисане фигуре субјекта (појава равни тенор тромбона са зачетном ћелијом транспонованом за чисту квинту наниже). Циљ ка коме је фигура субјекта усмерена, и који остварује уз помоћ различитих ликова који попуњавају фигуру коректора (актант помоћник), тиче се њеног мењања током развоја, из чега се недвосмислено може закључити да Вarez креира врсту ритуалног типа заплета у семантичком смислу. (Схема бр. 2)

Схема бр. 2. Едгар Варез: *Хипертризма* (1922/1923), схематски приказ структуре заплета (линеарни заплет са ритуалном семантиком)

Едгар Варез - *Хипертризма*

Први део (1-30)

први одсек (1-12) други одсек (13-18) трећи одсек (17-30)

РАЗВОЈНА ЕКСПОЗИЦИЈА

(представљање равни тенор тромбона као фигуре субјекта)

Други део (31-59)

први одсек (31-40) други одсек (40-45) трећи одсек (45-59)

ПРВА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЊЕ

(откривање улоге коју у заплету имају други ликови)

Трећи део (60-90)

први одсек (60-76) други одсек (77-84) трећи одсек (85-90)

(наставак прве ситуације сегмента радње)

РАСПЛЕТ

Октандр

Дело је настало током 1923. године, надовезујући се на поетику претходно насталог дела, *Хиперпризме*. Представља једно од најчешће извођених Варезових зрелих остварења. Посвећено је пијанисти Е. Роберту Шмицу (Е. Robert Schmitz), који је дириговао премијерним извођењем дела у Њујорку у јануару 1924. године.³⁹⁵ Написано је за осам инструмената: флауту (пиколо-флауту), обоу, Бе кларинет (Ес кларинет), фагот, хорну, трубу, тромбон и контрабас. Наслов дела *Октандр*, упућује на извођачки ансамбл за који је написано, али истовремено, као термин преузет из ботанике, односи се на биљку која има осам прашника. Истовремено, дело се састоји од три става, од којих су први и други подељени на два, а трећи став на четири дела. Тако се наслов дела може довести у везу и са сâмом структуром дела. (Схема бр. 3)

Циљно усмерени процеси се у овом делу реализују на четири хијерархијска нивоа. На три нивоа се као циљеви успостављају хроматски агрегати, и то линеарни, као и репризирање раније изложених материјала, односно скупова класа тонских висина, док се на четвртом нивоу спроводи дубински процес изградње форме дела, описан кроз аналогију са процесом кристализације. Он, наиме, подразумева проистацање свих скупова класа тонских висина у делу, који чине грађу звучних маса дела, из једне основне идеје која се иницира и пројектује у доступне димензије. Узрочно-последичне везе између ових колекција тонских висина не прате логику сукцесивности, односно хронолошког устројства, већ напротив, *подразумевају* успостављање веза између колекција раздвојених у времену. Могућност успостављања логичких узрочно-последичних веза између ових колекција тонских висина, онда, представља управо чин менталне синтезе.

На првом хијерархијском нивоу у *Октандру* се спровode циљно усмерени процеси појединачних звучних маса. Ови процеси су усмерени ка две врсте циља: комплетирању линеарних хроматских агрегата и репризирању ранијих материјала. У ситуацијама када звучна маса самостално започиње и завршава процес комплетирања хроматског агрегата, препознаје се неусмерено линеарно време, јер је циљ кретања непредвидљив. Један од примера формалне функције хроматског агрегата који комплетира самостално једна звучна

³⁹⁵ Према: Malcolm MacDonald, нав. дело, 161.

маса, и где се моменат окончања процеса комплетирања подудару са завршетком формалне целине, уочава се на почетку *Октандра*, када раван обое кроз првих девет тактова завршава свој самостални циљно усмерени процес. Последњи тон равни, тон ге, уједно је и последњи тон линеарног хроматског агрегата. Занимљиво је приметити да је овај тон акцензован, као и то да је он уједно највиши, динамички најјачи и тон најдуже трајања, што комплетирање агрегата чини упадљивим. Улогу комплетирајућег тона би било занимљиво сагледати и из перспективе следећег сегмента другог одсека. Раван обое се, наиме, у такту 10 утапа у још три равни: раван флауте, Бе кларинета и трубе. Ове три равни су несродне и различито артикулисане, али су усмерене ка истом циљу – комплетирању заједничког хроматског агрегата. Једини тон који овом агрегату недостаје је тон ге – управо тон комплетирајући за процес првог одсека и уједно тон преко кога се раван обое утопила у, сада већ можемо закључити, хетерогену звучну масу типа Б коју граде три равни. Овде, дакле, можемо констатовати да је у односу на процес три равни, започет у другом одсеку (у коме се до појаве нових звучних маса на крају такта 11 појављује једанаест тонова хроматског агрегата), у остварењу синтаксичке функције агрегата присутан ретроспективни упадљиви завршетак. Функција овог хроматског агрегата другог одсека је синтаксичка, јер се након појаве свих дванаест тонова и окончања процеса, формирају нове звучне масе које започињу нове усмерене процесе у оквиру другог одсека. Сâмим тим, почетак другог одсека обележава вишеструко-усмерено линеарно време, које се одликује променом смера и дисконтинуитетом.

У ситуацијама када појединачне звучне масе поред свог самосталног процеса учествују и у неком другом процесу, заједничком за више звучних маса, тај други, заједнички процес се одвија на другом хијерархијском нивоу. У тактовима 70–81 у оквиру другог дѐла другог става, појединачне звучне масе испуњавају самосталне процесе репризирања структурно значајних скупова класа тонских висина, док су паралелно са тиме, све ове звучне масе усмерене ка комплетирању заједничког линеарног хроматског агрегата. И овде је реч о вишеструко-усмереном линеарном времену, оствареном кроз два хијерархијска нивоа, јер се паралелно води више усмерених процеса, кроз више путања, и реализације ових процеса се одвијају различитим брзинама.

Два су процеса која се реализују на трећем хијерархијском нивоу, при чему се први од њих издваја јер је процес изазван дисконтинуитетом. Овај процес се тиче комплетирања

свих тротонских скупова са почетном интервалском класом 1 (012, 013, 014, 015, 016), поменут када је било речи о типологији циљева. Као процес који се одвија на трећем хијерархијском нивоу, он сведочи о постојању већег броја циљева, али и путања којима се до ових циљева стиже, а додатно, обележава га и дисконтинуитет. Наиме, као процес који започиње прва звучна маса дела – раван обое, он се завршава тек у другом одсеку првог дела другог става (т. 17–35 другог става). Наступи свих звучних маса које раздвајају почетну раван обое, у којој су изложени 012, 013 (у оквиру прве фразе, т. 1) и 016 (у оквиру друге фразе, након цезуре, у т. 6), и хомогене звучне масе типа 2 коју граде фагот, хорна и контрабас у поменутом другом одсеку, представљају дисконтинуитет – заустављање процеса на одређено време, али не и његово прекидање. Разумевање активности ове временски раздвојене равни, са једне, и звучне масе, са друге стране, као заједнички обликоване усмереношћу ка комплетирању заједничког циља, могуће је једино чином менталне синтезе, као начином превазилажења дисконтинуитета којим се вишеструко-усмерено линеарно време одликује.

Повратак на раније изложене материјале је често реализован циљ у *Октандру*. Најједноставнији вид репризирања је доследни повратак на раније изложену звучну масу и њен тонски садржај. Један од најочигледнијих примера овог типа репризе уочава се на крају првог става *Октандра*, где се заокружење не постиже комплетирањем хроматског агрегата, већ повратком на тему изложену у равни обое на почетку дела. Последње комплетирање хроматског агрегата у првом ставу бележи се у такту 27 и његова је функција синтаксичка. Формално заокружење става, дакле, не обезбеђује хроматски агрегат као циљ, већ повратак на раније изложену звучну масу и њену тонску грађу. Репризира се иста звучна маса (раван обое) и њен првобитни тонски садржај (0123). Могли бисмо, онда, ослањајући се на типологију циљева и функције агрегата, закључити да је довршење процеса у овом случају формално и упадљиво.

Још један занимљив пример репризирања уочава се на почетку другог дела трећег става (т. 9), приликом појаве уводне теме дела као теме која постаје основа имитације. Тема је варирана у односу на почетак дела, али је изложена у истој равни (равни обое) и, иако је развијенија од свог оригинала, њена је тонска грађа јасно заснована на иницијалној идеји 0123. Како је ова тема постала основа за имитацију, то значи да ће се она изложити још два пута, и то у равни фагота и Ес кларинета, чиме се по први пут иницијална идеја, изложена

у једној равни, пројектује (репризира) кроз друге равни. Овине смо дошли на праг различитих односа у које звучне масе могу ступити. Један од најједноставнијих примера управо је наведени пример, а то је трансформација звучне масе. Приликом трансформисања, звучна маса не мења нужно своју природу (као што је то случај када звучна маса доживи трансмутацију), али долази до одређених промена. Промене се овде тичу транспоновог излагања иницијалне теме кроз различите инструменте, њихове регистре и специфичне темброве.

У трећем одсеку првог дѐла првог става (т. 15–18) уочавају се вишеструка репризирања иницијално представљених скупова дела (зачетне ћелије 0123 и њених (просторно и временски) истакнутих подскупова 012 и 013). Изложени на почетку дела у оквиру равни обое, дакле у хоризонталној димензији, ови структурно значајни скупови се сада поново појављују у вертикалној димензији. Наиме, у такту 16 се у оквиру две несродне, различито артикулисане равни фагота и хорне, вертикализује скуп 013. Како ове две несродне равни заједничким деловањем постижу циљ, оне у свом усмерењу ка том циљу формирају хетерогену звучну масу типа Б. У такту 17 се кроз деонице два инструмента унутар хомогене звучне масе типа 1 коју чине флаута и обоа, репризира зачетна ћелија дела 0123, да би се, коначно, у такту 18 кроз две хомогене звучне масе типа 1 (група дрвених дувачких са једне, и група лимених дувачких инструмената, са друге стране) остварила реприза скупа 012 кроз вертикалну димензију. На овај начин, трећи одсек првог дѐла позиционира се као својеврсна кодета првог дѐла уводног става, која га тематски обједињује. Како се кроз активност ове две хомогене звучне масе типа 1 истовремено остварује циљ комплетирања њиховог заједничког линеарног агрегата, оне се према овом циљу понашају као хомогена звучна маса типа А. То значи да се први део уводног става истовремено завршава и хроматским агрегатом са формалном функцијом и репризирањем раније изложеног структурно значајног скупа. Овакав вид репризирања испуњава читав први одсек другог дѐла става (т. 19–21), и то такође двоструко. Наиме, у хомогеној звучној маси типа 2 (труба, тромбон, контрабас, т. 19), уочава се вертикална реприза скупа 016 (један од неколико структурно најзначајнијих скупова, који се први пут појавио у т. 6 у равни обое /други део фразе/ и део је усмереног процеса који се одвија на ширем плану – појаве свих тротонских скупова са почетном интервалском класом 1). Заједно са овом звучном масом звучи и наизглед независна, контрастно динамички обојена, ритмизована и

артикулисана раван хорне. Међутим, један једини тон ове равни – цис, у односу са било која два од три тона поменуте хомогене звучне масе типа 2 (фис, це, ге), такође вертикализује скуп 016. То значи да у процесу репризирања скупа 016 учествују и хомогена звучна маса типа 2, и раван хорне, које сâмим тим формирају полигену звучну масу. Потврда оваквог закључка следи у такту 21, где ће се ова звучна маса до краја такта трансформисати у хомогену звучну масу типа 2, што означава крај првог одсека. Друга звучна маса у овом одсеку – хомогена звучна маса типа 2 која испуњава такт 20 (и у којој учествују и хорна и контрабас из прве звучне масе), смењује се са првом, полигеном звучном масом. Она је такође усмерена ка једном циљу – репризирању скупа 012. Додатно, представљајући свој тонски садржај вертикалом 012678, она имплицитно такође истиче и интервалску класу 6 (два скупа 012 међусобно удаљена за интервал прекомерне кварте), а истакнуту у оквиру претходне звучне масе и скупа 016. Можемо закључити да се прва, полигена звучна маса хорне, трубе, тромбона и контрабаса, на крају одсека трансформисала у хомогену звучну масу типа 2 под утицајем друге хомогене звучне масе типа 2 са којом се у одсеку смењује. Занимљиво је приметити да хроматском агрегату првог одсека недостају једино тонови гис и де, који такође представљају интервалску класу 6. Индикативно је, такође, да су се у другом одсеку, који започиње хомогеном звучном масом типа 2 у такту 22, састављеном од истих инструмената као и хомогена звучна маса претходног одсека из такта 20, ова два недостајућа тона појавила управо у деоницама хорне и контрабаса, инструмената који су чинили обе звучне масе првог одсека. Како је хомогена звучна маса типа 2 из такта 22 наизглед идентична оној из такта 20, могло би се закључити да и такт 22 припада првом одсеку. Међутим, неколико је разлога који не говоре овоме у прилог. Најпре, без обзира на то што делује као још једном идентично поновљена хомогена звучна маса типа 2 из такта 20 првог одсека, она то није јер је њен тонски садржај промењен: представља вертикализоване скупове 012367 и 012345. Друго, јасно је цезуром и динамиком одвојена од звучне масе претходног одсека, а темпом од претходног музичког тока. Такође, трансформација полигене у хомогену звучну масу типа 2 на крају првог одсека, са крешендом ка Варезовој „каденци“ (т. 21), ствара ефекат завршетка одсека. Четврто, у такту 22 започиње процес усмерен ка новом циљу, који ова звучна маса остварује заједно са полигеном звучном масом из такта 23. Занимљиво је истаћи да ће до сâмог краја уводног става интервалска класа 6 имати истакнуту улогу. На крају другог одсека (такт 24)

истакнута је вертикала 01 (ге–фис) коју формирају раван трубе и контрабаса (иначе раније такође истакнута вертикала у т. 11–12). Ова се вертикала, затим, у трећем одсеку трансформише у 06 (це–фис) у вертикали коју граде најпре равни трубе и кларинета, а затим и трубе и обое, наговештавајући појаву зачетне ћелије 0123, иницијално изложена од гес, а сада репризирану управо за интервал прекомерне кварте у односу на оригинал (од це).

У овом делу се као доминантна приказује раван обое. Као раван која излаже зачетну ћелију дела, и која успева самостално да постигне циљ ка коме је усмерена (линеарни хроматски агрегат), ова раван се у заплету позиционира као фигура субјекта (актант субјекат). Доминантна улога коју ова фигура има у заплету огледа се у њеном самосталном наступу на почетку дела, њеној усмерености ка јасном циљу, али, пре свега, у томе што једина самостално остварује свој циљ. Овај циљ – линеарни хроматски агрегат – испуњен је у т. 10, са појавом последњег недостајућег тона ге. Идеја која је изложена у равни обое као фигури субјекта руководи свим процесима у делу, те све друге звучне масе које готово по правилу удружено делују ка неком циљу (а у чему се види њихова својеврсна подређеност фигури субјекту), развијају управо ову идеју. Та се идеја препознаје као зачетна ћелија изложена на сâмом почетку дела: скуп 0123, која се даљом трансформацијом, у другој фрази равни обое (након цезуре у т. 6) развија у 016. Из ове основне колекције тонова (0123) и њеног даљег развоја кроз звучне масе које попуњавају регулишуће фигуре заплета, развијају се најзначајнији процеси дела, а истовремено граде и односи међу звучним масама као ликовима који попуњавају фигуре заплета. Оно што је карактеристика овог заплета јесте да фигура субјекта, као она која излаже зачетну ћелију дела, утиче на све друге фигуре заплета, које је на тај начин подржавају на путу индивидуалне трансформације. Самосталност као истакнута особина равни обое, а коју друге звучне масе које попуњавају друге фигуре заплета не поседују, смешта је у хијерархијски надређен положај у овом заплету.

Експозиција која обухвата први одсек првог дѐла (т. 1–11) представља развојни тип, јер се у њој информације откривају паралелно са конфигурацијом заплета – која фигура ће бити доминантна, у каквом односу стоје фигуре заплета, колико су им циљеви сродни, и тако даље – све ово се открива постепено и паралелно са његовом конфигурацијом. Заплет отвара прва фаза развоја радње (срр) која обухвата две етапе: прву (т. 10–18, други и трећи одсек првог дѐла) и другу (т. 19–32, други део првог става). Почетну етапу прве срр (т. 10–

18, при чему треба приметити и „уланчавање“ експозиције и прве сср у т. 10–11, што говори у прилог развојном типу експозиције), обележава појава других многобројних звучних маса које на различите начине, удружене или самостално, настављају да развијају зачетну ћелију. У овом преузимању идентитета фигуре субјекта (присвајању особина равни обое), чита се њихова подређеност главном лику, који чак и у одсуству остварује утицај на друге ликовне заплета. Звучне масе на различите начине у хоризонталним развијањима или вертикалним склоповима излажу подскупове зачетне ћелије: 012 и 013, као и зачетну ћелију 0123 на сâмом крају првог дѐла. Занимљиво је приметити да на прелазу са другог на трећи одсек звучне масе покушавају заједничким напорима да остваре циљ – линеарни хроматски агрегат, за шта им недостају три тона која такође формирају скуп 013 (који ће и уследити на почетку трећег одсека у равнима фагота и хорне). Уједно, првом линеарном агрегату звучних маса у трећем одсеку недостаје једино тон ас, који је био најистакнутији тон у другом одсеку у деоници флауте. Ово све оправдава посматрање свих звучних маса у другом и трећем одсеку као функционално обједињених у првој етапи прве сср. На овај начин су, дакле, сви ликови који су се појавили до овог тренутка у првој сср обједињени у својој подређености фигури субјекту, па делује да их она „користи“ зарад даљег развијања своје идеје. Сâмим тим делује да ови ликови, односно звучне масе, попуњавају фигуру објекта. Да ово представља логично тумачење, сведочи чињеница да првом линеарном агрегату ликова који отварају прву сср недостаје једино тон ге, управо тон којим је фигура субјекта постигла свој први циљ, и то самостално. И у другом дѐлу форме (т. 19–32), који представља наставак исте фазе развоја (другу етапу), појављују се звучне масе које настављају да истичу зачетну ћелију, али и скуп 016, настао њеним развијањем. Тако, полигена звучна маса хорне, трубе, тромбона и контрабаса истиче скуп 016 у вертикали, док се у хомогеној звучној маси типа 2 контрабаса и свих дувачких инструмената (осим трубе и тромбона), истичу два скупа 012 на растојању прекомерне кварте, те се и тако посредно истиче интервалска класа 6. Поново се, као и на почетку сср (т. 10–18), звучне масе обједињују у својој функцији на тај начин што се границе између одсека (дефинисаних, између осталог, и појавом нових звучних маса), превазилазе транзиторном функцијом хроматских агрегата. На крају ове ситуације сегмента радње поново се појављује фигура субјекта коју попуњава раван обое као главни лик заплета, овога пута минимално трансформисана, јер излаже зачетну ћелију транспоновану управо за интервал прекомерне

кварте. Овиме она као да још једном потврђује своју главну улогу, али и надлежност над активношћу свих ликова који су у првој сср попунили фигуру објекта.

Друга ситуација сегмента радње (други став) представља нову фигуру: коректора (актант помоћник). У експозицији је фигура субјекта развијала скупове 0123 (и у оквиру њих подскупове 012 и 013), као и скуп 016, који се током прве сср осамостаљују. У другој сср, која обухвата читав други став, као циљеви активности различитих звучних маса се успостављају преостали тротонски скупови са почетном интервалском класом 1: 014 и 015. Чињеница да је ово процес који је започела фигура субјекта, а није успела сама да га заврши, сведочи о више ствари. Најпре, ово говори у прилог томе да експозиција заиста јесте развојног типа, а затим и то да је фигури субјекта у заплету ипак неопходна помоћ друге регулишуће фигуре. Сâмим тим, звучне масе које се појављују у контексту окончања процеса и достизања циља фигуре субјекта, наговештеног већ у експозицији, постављају се у радњи као ликови који су јој наклоњени. Ове звучне масе сâмим тим попуњавају фигуру коректора (актант помоћник). С друге стране, звучне масе које су се појавиле током прве сср нису показале ову врсту иницијативе, већ су само на различите начине „понављале“ оно што је „рекла“ сâма фигура субјекта. Оне је на тај начин нису ни опструисале, али јој нису ни помогле да дође да циља, те јој заиста делују подређеније, као објекти њене радње и активности. Ову сср отвара трансформисана фигура субјекта (промена инструмента), коју сада попуњава раван пиколо флауте. Уз то, фигура субјекта сада истиче само 012, сугеришући на неопходност довршења процеса који је започела још у експозицији. Блокирана, добија подршку у виду хомогене звучне масе типа 2 коју граде фагот, хорна и контрабас, и хомогене звучне масе типа 2 коју граде обоа, кларинет и труба, који доносе скупове 014 и 015, довршавајући процес који она сâма није могла да заврши. Више ликова, дакле, попуњава фигуру коректора. До краја ове сср, све звучне масе тежиће коначном уједињењу и брисању јасних граница које су их раздвајале, а које су биле видљиве на почетку ове фазе развоја. Ово ће постићи међусобним сударањем и пробијањем једне у другу, чиме ће се, коначно, потврдити иста функција коју у заплету обављају. Отуда, не треба да чуди још једна појава равни тромбона (као трансформисане фигуре субјекта), додатно трансформисане кроз скуп 0126, као потврде постигнутог циља и промене коју је доживела. Додатно, звучним масама које попуњавају фигуру субјекта и коректора на почетку друге сср (т. 1–35) за комплетирање заједничког линеарног хроматског агрегата

недостаје тон це, а то је тон који је управо обележио трансформацију фигуре субјекта на крају прве сср (односно, на крају првог става). У наставку друге сср (други део става, т. 67–81) заједништво ликова ће се потврдити њиховим истовременим усмерењима ка репризирању идеја које је иницирала фигура субјекта.

Цео трећи став представља епилог заплета – расплет, у коме се још једном потврђује утицај фигуре субјекта на понашање и развој свих других ликова који су попуњавали фигуре објекта и коректора. Зачетна ћелија 0123 препознаје се и даље као главна идеја, како кроз колекције класа тонских висина које се уочавају у хоризонталним и вертикалним развојима, тако и у односима тонова који су изостављени у процесима комплетирања хроматских агрегата. Утицај се огледа у репризирању зачетне ћелије и свих других колекција класа тонских висина које су се током радње показале као битне за развој односа између фигура заплета, и за развој саме радње. Потврђује се доминација фигуре субјекта кроз раван обое са скупом 0123, која се поставља као тема имитације, коју затим прате равани фагота и кларинета, као други ликови. Овом имитацијом се потврђује надређеност фигуре субјекта (није случајно поново одабрана раван обое, као на почетку дела) њеним „наметањем“ другим равнима (као тема имитације), али и трансформација као значењска окосница овог заплета. Поставља се питање да ли кроз однос теме и имитације треба у равни фагота и кларинета видети фигуру објекта која прати фигуру субјекта, или саму фигуру субјекта која се и даље, кроз имитацију, трансформише. Као да се, самим тим, у расплету на симболичан начин брише јасна граница између фигуре субјекта и фигуре објекта – на крају крајева, фигура објекта и нема свој циљ, већ је управљана вољом фигуре субјекта, као што је имитацијом теме јасно и приказано. Једина друга фигура која се „изместила“ из оквира главне идеје – зачетне ћелије 0123, јесте фигура коректора, чија појава представља догађај у овом заплету, јер доноси две недостајуће колекције тонских висина – 014 и 015, и омогућава мењање равни обое (као фигуре субјекта). Из тог разлога се и позиционирала као друга најзначајнија регулишућа фигура заплета.

Реч је, дакле, о једноставном заплету са једном фигуром субјекта, и о једноставној радњи, са само једним заплетом. Како се радња развија кроз једну проблемску ситуацију³⁹⁶

³⁹⁶ Проблемску ситуацију не треба поистоветити са ситуацијама сегмената радње. Сср су фазе у развоју радње. Прва фаза развоја је тако у овом заплету везана за појаву звучних маса које попуњавају фигуру објекта, даље „пројектујући“ зачетну ћелију и скуп 016 кроз различите димензије. Друга фаза развоја обележена је појавом

(остварити циљ појаве свих трикорада са почетном интервалском класом 1), а јасан циљ је трансформација фигуре субјекта, која је омогућена тек испуњењем овог циља као препреке, структурни тип овог заплета је линеарни. Радња се развија кроз две сср, кроз које се из различитих углова сагледава препрека, али без степеновања или градирања напетости. Нема изразитих преокрета, нити скретања радње у другом правцу, већ се ка разрешењу проблемског чвора постављеног пред раван обое као фигуру субјекта, а који је оличен у неопходности њене трансформације, иде јасно и усмерено. Доминантно је, дакле, представљена промена као семантика овог заплета: све звучне масе као ликови који су попуњавали фигуре заплета мењају се током радње (трансмормишу, мења се тип звучне масе, или инструменти који улазе у састав звучне масе без мењања њеног типа), што се догађа кроз различите односе међу њима: сударање, пробијање, одбијање, транмутирање. Ово се доминантно тиче фигуре субјекта, као главног лика спрам чије радње се и одређује семантички тип заплета. Сâмим тим, можемо закључити да је семантика овог заплета ритуална, са наглашеним елементима лудичког заплета, који се уочавају управо у поменутих бројним трансформацијама и трансмутацијама као последицама сударања и пробијања једне звучне масе у другу, речју односа у које ступају ликови који попуњавају регулишуће фигуре. (Схема бр. 4)

звучних маса у функцији фигуре коректора, којом је омогућено довршење процеса који је фигура субјекта започела у експозицији, и сâмим тим, омогућено фигури субјекта да се трансформише.

Схема бр. 4. Едгар Варез: *Октандр* (1923), схематски приказ структуре зашлета (линеарни зашлет са ритуалном семантиком)

Едгар Варез - *Октандр*

Први став

Први одсек (1-11)	други одсек (10-15)	трећи одсек (15-18)	први одсек (19-21)	други одсек (22-25)	трећи одсек (25-32)
РАЗВОЈНА ЕКСПОЗИЦИЈА (представљање равни обое као фигуре субјекта)	ПРВА ЕТАПА (развијање скупа 0123)	ПРВА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЉЕ	ДРУГА ЕТАПА (развијање скупова 0123 и 016)		

Други став

Први одсек (1-16)	други одсек (17-35)	трећи одсек (35-49)	четврти одсек (49-66)
			ДРУГА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЉЕ

Трећи став

Први одсек (1-9)	други одсек (9-20)	трећи одсек (24-40)	четврти одсек (40-45)
			ЧЕТВРТИ ДЕО (46-60)

РАСПЈЕЛЕТ

Интеграли

Дело је настало 1924. године и премијерно је изведено наредне године у Њујорку, под руководством Леополда Стоковског (Leopold Stokowski). Наслов је, како Мек Доналд истиче, вишесмислен и може се довести у везу са математиком, означавати „део целине“ или се посматрати из угла механичког инжењерства, у оквиру којег означава „нешто што је направљено из само једног дела, или једног елемента, као што је цео број комплетно јединство...“³⁹⁷ Аутор, такође, сугерише да би се композиција *Интеграл* у том смислу могла схватити и као целина, јединство, дело које интегрише и заокружује све идеје које су обележиле друга два дела трилогије, која, са своје стране, као њени конститутивни елементи, представљају само део веће целине.

Композиција *Интеграл* је замишљена за „просторну пројекцију“, о чему Варез говори следеће:

Визуелна илустрација може разјаснити шта под тим мислим: замислите пројекцију геометријске фигуре на авиону, при чему се и фигура и авион крећу у простору, свака са својом сопственом произвољном и променљивом брзином translације и ротације. Непосредан облик пројекције одређен је релативном оријентацијом између фигуре и авиона. Дозвољавајући и фигури и авиону да имају сопствене покрете, веома сложена и наизглед непредвидљива слика ће се појавити. Могуће су даље варијације тако што ће облик геометријске фигуре, као и брзине, варирати.³⁹⁸

Дело је написано за једанаест дувачких инструмената: две пиколо-флауте, обоу, два кларинета, хорну, две трубе и три тромбона, као и велики ансамбл ударачких инструмената са неодређеном висином тона. Композиција се може поделити на три дела, од којих се сваки даље може поделити на више одсека. (Схема бр. 5)

Као и друга два анализирана дела, и *Интеграл* су испуњени процесима усмереним ка два основна типа циља: линеарном хроматском агрегату и репризирању раније изложених материјала. Поред ових, дело карактерише и једна посебна, идиосинкратичка врста циља у виду појаве колекције класа тонских висина која представља својеврсни „интеграл“ претходног музичког тока и скупова који су тај ток испуњавали. Овај „интеграл“

³⁹⁷ Malcolm MacDonald, нав. дело, 174.

³⁹⁸ Према: исто, 140.

Схема бр. 5. Едгар Варез: *Интеграли* (1924), схематски приказ форме дела

Едгар Варез - *Интеграли*

Први део (1-52)		прелаз (53-70)	
први одсек (1-31)	други одсек (32-52)	прва етапа (53-62)	друга етапа (62-66) трећа етапа (65-70)
Други део (71-154)			
први одсек (71-78)	други одсек (79-100)	трећи одсек (101-119)	четврти одсек (117-130) пети одсек (131-135) шести одсек (134-154)
први пододсек (79-93)	други пододсек (93-100)		
Трећи део (155-224)			
први одсек (155-168)	други одсек (168-173)	трећи одсек (174-182)	четврти одсек (183-186)
први пододсек (155-161)	други пододсек (161-168)		
пети одсек (187-191)	шести одсек (191-198)	седми одсек (198-213)	осми одсек (214-224)

представља истовремено и основу из које се осамостаљују неки други, нови скупови класе тонских висина у наставку тока. На овај начин, *Интеграл* се позиционирају у анализираној трилогији као парадигма Варезове раније објашњене специфичне врсте дубинске линеарности (нехронолошке линеарности најдубљег хијерархијског нивоа). Речено је да се ова линеарност заснива на могућности успостављања логичких узрочно-последичних веза између свих скупова дела (свих структурно значајних скупова), и иницијалне, зачетне ћелије дела. Управо поменути специфичан вид циља – „интеграл“ као обједињење свих до тог тренутка изложених скупова тонских висина и „извор“ неких нових скупова који ће се из њега осамосталити, представља парадигму ове дубинске линеарности. Када је реч о сáмој идеји „интеграла“ као циља, она се у делу препознаје на неколико начина: „интеграл“ у смислу скупа који интегрише све до тог тренутка изложене скупове, репризирање ранијих материјала и са њима повезаних процеса у „интегрисаном“ виду (оствареном у мањем временском распону), посматрање првог одсека као „интеграла“ читавог првог дѐла композиције, односно првог дѐла као „интеграла“ читаве композиције. Као што дело почиње излагањем зачетне ћелије из које се даље развијају сви структурно значајни скупови, тако се први део позиционира као „интеграл“ („основа унутрашње структуре“) читавог дела. Сви у наставку изложени скупови тонских висина могу се, тако, довести у везу са структурно најбитнијим скуповима изложеним током првог дѐла.

Имајући на уму „интеграл“ као циљ, први одсек испуњавају кретања усмерена управо ка њему. У овом одсеку се сукцесивна појава различитих звучних маса усмерава ка комплетирању заједничког линеарног хроматског агрегата, што ће се догодити непосредно пред појаву Варезове „каденце“ – tutti вертикале којом се први одсек завршава (т. 26–29). Поред овог процеса који се одвија на првом хијерархијском нивоу, одвија се још један процес другог хијерархијског нивоа, и то ка „интегралима“ развоја: први „интеграл“ као циљ који у вертикали заокружује сва дотадашња збивања у хоризонталној и вертикалној димензији налази се већ у такту 5, након излагања зачетне ћелије у равни Ес кларинета, представљене скупом 026. Пројекцијом овог скупа у вертикалну димензију у хомогеној звучној маси типа 1 пикола и Бе кларинета, и „пробијањем“ равни обое тоном бе у ову звучну масу, чији саставни део тиме постаје, формира се вертикала 0126. Она је затим праћена још једном вертикалом у хомогеној звучној маси типа 1 три тромбона, која истиче колекцију 014. Евидентно је да је скуп 014 проистекао из квалитета новоформиране

вертикале 0126. Две звучне масе затим формирају вертикални „интеграл“ ове прве фазе развоја (која је и сама „интеграл“ свих наредних збивања), изражен скупом 0123467. Након њега, поново се излаже основна идеја 026 у равни Ес кларинета, што означава почетак друге фазе развоја унутар првог одсека. У овој фази, зачетна ћелија се „сели“ из равни кларинета у раван Це трубе, обое и Де трубе, увек се притом, између ових наступа, враћајући на раван Ес кларинета. Првобитни тонски садржај ћелије, представљен скупом 026, том приликом доживљава развој у 01248 (у Це труби и касније у Де труби). Иако и даље доминира као вертикално сазвучје скуп 0123467, формирају се и друге тренутне вертикале, попут 0137 (пре формирања 0126 у такту 8) у тренутку „пробијања“ равни Ес кларинета у хомогену звучну масу типа 1 пикола и Бе кларинета (почетак друге фазе развоја унутар првог одсека, са истим сигналом почетка: 026 у равни Ес кларинета, т. 7). Непосредно пред појаву Варезове „каденце“ (т. 26–29), а у тренутку непосредно након комплетирања линеарног агрегата првог одсека тоном еф у Це труби, формира се нова вертикала 012468. Она представља „интеграл“ свих скупова у оквиру две фазе развоја. Прва вертикала – „интеграл“ 0123467, у себи је обухватила 026, 0126 и 014, док је 0126 проистекло из споја 026 у хоризонтали (тон бе који је преостао да звучи из хоризонтале) и 026 у вертикали. Из 0126 је затим проистекао 014, као квалитет који је у њој садржан (01, 04). Следствено томе, први „интеграл“ у себи садржи ова три скупа иницијалног развоја. Такође, из првог „интеграла“ 0123467 проистекла је нова вертикала 0137 (која у себи интегрише 026, 04, 01), а из ње је проистекао и развој зачетне ћелије 01248, јер 01248 интегрише у себи 0137, затим и 026, 014. Једини скуп који још увек није интегрисан је 01248, и управо се зато вертикала 012468 која се појавила након комплетирања хроматског агрегата, позиционира као „интеграл“ свих досадашњих скупова одсека (у себи интегрише све претходне, али и скуп 01248). На исти начин, Варезова „каденца“ – вертикала од 11 тонова (0123456789Т) представља „интеграл“ развоја читавог првог одсека, укључујући и претходни „интеграл“ 012468. Постаје јасно, дакле, шта је идеја дела (која се, како смо рекли, манифестује на различите начине), а јасно је и због чега нелинеарни хроматски агрегат није циљ у овом делу. Агрегат се, дакле, комплетира искључиво у хоризонталној димензији, а његова вертикална реализација као да је онемогућена сâмим избором извођачког ансамбла од 11 инструмената. Међутим, чини се да нелинеарни агрегат у овом делу и није циљ, већ да се уместо њега на том месту позиционира вертикални „интеграл“ као збир дотадашњег развоја кроз две

димензије. По истом принципу, читав први одсек се може схватити као „интеграл“ првог дѐла и већег тока прелаза, јер се развој читавог овог сегмента заснива на иницијалном развоју изложеном у првом одсеку. Следствено томе, први део се поставља као „интеграл“ читаве композиције, јер су развоји у другом дѐлу проистекли из развоја у првом дѐлу, док је трећи део интегрисана реприза („интеграл“) прва два дѐла.

Други одсек првог дѐла (т. 32–52) представља, са друге стране, интегрисани вид поновне појаве читавог првог одсека: најпре се кроз два такта (т. 32–33) остварује интеграција развоја првих пет тактова, а затим се у такту 36 интегрише развој из тактова 25–29 (формирање Варезове „каденце“). Након тога се ова ситуација неколико пута понавља, приликом чега се главна идеја дела – 026 све време излаже у равни хорне, и доживљава трансформацију идентичну оној из првог одсека: 01248. Други процес првог одсека – комплетирање линеарног хроматског агрегата, овде се такође појављује у интегрисаном виду. Процес који је у првом одсеку трајао 25 тактова, у другом одсеку траје свега 5 тактова (од т. 32 до 36). На овај начин, у првом дѐлу се вишеструко-усмерено линеарно време остварује заједничком активношћу звучних маса паралелно ка два различита циља и на два различита хијерархијска нивоа: линеарном хроматском агрегату и кретању ка скупу „интегралу“, који представља својеврсни „пресек“ дотадашњег развоја, и извор је нових решења која ће обележити будуће развоје. Приликом комплетирања великог броја агрегата (у читавом делу), притом, за недостајуће тонове – тонове који ће бити пресудни за раст тензије и осећај усмерености музичког тока, бирају се тонови који ће оформити скуп класа тонских висина 026 или 016, дакле, управо оне скупове који су обележили иницијални развој.

Други део (т. 71–154) изграђен је на доминацији интервалске класе 1, што се као идеја рађа већ у трећој етапи прелаза (односно већ од т. 62 /из друге етапе/ у хоризонталној димензији деонице Де трубе, односно у потпуности од т. 67 у вертикали коју формирају сви лимени дувачки инструменти). Ова се идеја затим јасно развија кроз наслојавање четири звучне масе првог одсека (т. 71–78) и формирање вертикале од једанаест тонова (друга овог типа од почетка, позиционирана на истом месту – на крају првог одсека оба дѐла форме), као такође „интегралу“ нове идеје. Ипак, ову идеју треба сасвим условно схватити као нову, јер је и она проистекла из развоја унутар првог одсека. Паралелно са кретањем ка свом „интегралу“, звучне масе првог одсека су заједнички усмерене и ка линеарном хроматском

агрегату, који се комплетира током наслојавања ка „интегралу“ (дакле, на исти начин као што је то био случај и на крају првог одсека првог дѐла). Сâмим тим, како се унутар њега остварују два процеса усмерена ка два различита циља, на два хијерархијска нивоа, први одсек показује одлике вишеструко-усмереног линеарног времена. Иако изгледа да остатак другог дѐла (од другог до шестог одсека) показује одлике неусмереног линеарног времена (кретање ка циљу који није предвидљив), јер су звучне масе заједничком активношћу усмерене само ка једном циљу: хроматском агрегату, и то само на првом хијерархијском нивоу, и наставак другог дѐла се одликује вишеструко-усмереним линеарним временом. Оно се препознаје у постојању две карактеристике: промене смера кретања времена приликом окончања процеса, и дисконтинуитета. Прва карактеристика се уочава у процесу комплетирања линеарног хроматског агрегата три звучне масе активне током већег дѐла шестог одсека (од т. 134–152: хомогене звучне масе типа 1 три тромбона, хомогене звучне масе типа 1 групе дрвених дувачких инструмената, и хомогене звучне масе типа 1 хорне и две трубе). Њиховом линеарном агрегату недостаје једино тон цис, а то је тон истакнут на међи два одсека – петог и шестог, као тон преко кога су два одсека уланчана. Ово значи да је комплетирање агрегата остварено ретроспективно и упадљиво, те је евидентна промена смера времена приликом препознавања тона цис као циља. Дисконтинуитет као одлика вишеструко-усмереног линеарног времена уочава се у односу између другог (т. 79–100) и петог одсека (т. 131–135), у тренуцима наступа „Болеро“³⁹⁹ мелодије (т. 93–100 у другом, и т. 131–135 у петом одсеку). Звучне масе поменутог сегмента другог одсека: хомогена звучна маса типа 1 хорне и две трубе и хомогена звучна маса типа 1 три тромбона, усмерене су ка комплетирању линеарног хроматског агрегата, којем недостају тонови еф, ге и бе. Ови ће тонови недостајати и поновној појави истог сегмента у петом одсеку, али ће, за разлику од прве појаве „Болеро“ мелодије, сада процес бити завршен, и то у наредном, шестом одсеку, у оквиру којег ће недостајући тонови бити врло истакнути. Процес је, дакле, окончан уз дисконтинуитет (у виду трећег и четвртог одсека који их раздвајају). Тонове еф и ге

³⁹⁹ „Болеро“ мелодија се односи на појаву трансформисане теме *Болера* (*Boléro*) Мориса Равела (Maurice Ravel). Малколм Мек Доналд ипак у овој теми препознаје утицај Игора Стравинског и *Посвећења пролећа* (*Le Sacre du Printemps*). Ипак, када се на почетку трећег дѐла (т. 161–162) појави мелодија која подсећа на почетак *Посвећења*, Мек Доналд у њој препознаје само утицај Дебисија и *Прелида за поподне једног фауна* (*L'après-midi d'un faune*) и *Сиринкса* (*Syrinx*). Види: Malcolm MacDonald, нав. дело, 180 и 182.

појавиће се на почетку шестог одсека, у оквиру хомогене звучне масе типа 1 три тромбона, док ће последњи недостајући тон уследити нешто касније, приликом појаве треће звучне масе хорне и две трубе (т. 144), као најистакнутији и најдужи тон одсека.

Трећи део (т. 155–224) такође показује особености вишеструко-усмереног линеарног времена, а оно се приказује кроз истовремено или паралелно усмерење звучних маса ка више различитих циљева и кроз промене смера кретања линеарно усмереног времена, при чему се процеси реализују на два хијерархијска нивоа. За разлику од другог дѐла, трећи део се не одликује дисконтинуитетима у окончању процеса. С друге стране, процеси су се у другом дѐлу водили само на једном хијерархијском нивоу, док се у трећем дѐлу спровode кроз два нивоа. Комплетирање линеарног хроматског агрегата звучних маса које испуњавају други одсек трећег дѐла (т. 168–173), а који започиње репризом 026 у равни Це трубе и истом таквом вертикалом у хомогеној звучној маси типа 1 обое и два кларинета (т. 168), омета једини тон који недостаје, тон еф. Како је то први, и као такав најистакнутији, а додатно и најдужи тон првог одсека, комплетирање овог агрегата је ретроспективно и упадљиво. Сâмим тим, реч је о промени смера кретања усмереног времена – оно је усмерено унатраг. Уједно, појединачне звучне масе овог одсека испуњавају сопствене процесе репризирања материјала првог одсека првог дѐла. То значи да оне на првом хијерархијском нивоу испуњавају сопствене процесе, а на другом нивоу заједнички линеарни процес усмерен ка комплетирању линеарног агрегата. Ово се може рећи за већи део финалног дѐла композиције. Како је читав трећи део реприза претходна два дѐла, њега испуњавају управо паралелни процеси у оквиру звучних маса: репризирање на нивоу појединачних звучних маса, и комплетирање линеарних агрегата уз учешће више њих, при чему се ови процеси реализују на два хијерархијска нивоа, сведочећи о вишеструко-усмереном линеарном времену.

У заплету се препознаје једна фигура субјекта (сâмим тим је реч о актанту субјекту) која је, као и у другим Варезовим делима, представљена на сâмом почетку, где излаже своју главну идеју (особину) – зачетну ћелију, представљену скупом 026. Већ током експозиције, која обухвата први део форме (т. 1–52) и прелаз (т. 53–70) постепено се наслућује идеја заплета, која се тиче трансформисања фигуре субјекта. Ова се идеја дâ сагледати управо праћењем зачетне ћелије 026, која се најпре појављује у равни Ес кларинета, али се током експозиције преноси из ове равни у раван Це трубе, обое, Де трубе (на истим тонским

висинама), да би се, коначно, транспонована појавила и у равни хорне. Све до т. 53 (када почиње прелаз ка другом делу), доминантно је представљање зачетне ћелије 026 кроз различите инструменте. Тип звучне масе која попуњава фигуру субјекта (раван) не мења се током експозиције, већ се мењају само инструменти који чине раван. Сâмим тим, све ове равни које су истакле идеју 026, попуњавају фигуру субјекта, а како се промене инструмената смењују на тај начин да идеју увек након што је изнесе нови инструмент, поново изнесе Ес кларинет, обједињеност свих равни у попуњавању ове фигуре се тако додатно и потврђује. Осим тога, доминантно представљени скуп 026 евидентно утиче на даље развоје како у хоризонталној, тако и у вертикалној димензији, те управља готово свим значајним процесима у делу, што експлицитно, што имплицитно (тако што различите трансформације скупа 026 доводе до стварања нових, из њега проистеклих структурно значајних скупова, заслужних за даље процесе у делу).

Најпре „пројекција“ скупа 026 у вертикалну димензију, и судар који доводи до пробијања равни Ес кларинета (фигуре субјекта) у другу звучну масу (хомогену звучну масу типа 1 две пиколо флауте и Бе кларинета), сведочи о утицају који фигура субјекта има на друге ликове заплета. Овако се она потврђује као доминантна фигура у заплету већ на сâмом почетку експозиције. Овај утицај резултира појавом скупа 0126 (у пробијању равни Ес кларинета у хомогену звучну масу типа 1 и судару два скупа 026 кроз хоризонталну и вертикалну димензију), те затим то усмерава радњу ка појави још једне хомогене звучне масе типа 1 три тромбона, која истиче скуп 014, проистекао из квалитета вертикале 0126 (која у себи садржи и интервалску класу 1, и интервалску класу 4). Удруженост свих ових звучних маса у идеји излагања и развијања зачетне ћелије 026 је очигледна, те можемо рећи да звучне масе две пиколо флауте и Бе кларинета са једне, и три тромбона, са друге стране, обележавају појаву фигуре коректора (актанта помоћника). Она је присутна да помогне фигури субјекта (равни Ес кларинета) да се даље трансформише, што се непосредно након њене појаве и дешава (променом инструмената који чине раван, али и трансформацијом 026 у 01248). У том смислу је занимљиво приметити начин на који две хомогене звучне масе типа 1 дрвених и лимених дувачких инструмената (фигура коректора) „обигравају“ око фигуре субјекта: оне излажу тонове који уоквирују три тона скупа 026 изложеног у фигури субјекта. На тај начин, дају импулс даљем развоју и освајању простора хроматске лествице. Додатно, идеја „интеграла“ сугерише удруженост фигура у кретању ка циљу: тако, први

„интеграл“ дела видимо већ у т. 5 (0123467), као обједињење зачетне ћелије 026, скупа насталог пробијањем и утицајем фигуре субјекта на фигуру коректора (0126) и из њега проистеклог скупа (014). Заједништво и још једна потврда оваквог тумачења је Варезова „каденца“ на крају првог одсека (т. 26–29) у форми хомогене звучне масе типа Б, састављене од две хомогене звучне масе типа 2. Једна од ове две хомогене звучне масе типа 2 састављена је од оних инструмената који су у првом одсеку (почетку експозиције) чинили равни које су попуњавале фигуру субјекта (раван обое, Ес кларинета, Де и Це трубе, али и хорне, која ће у наставку експозиције такође попуњити фигуру субјекта), док друга хомогена звучна маса типа 2 представља удружене оне звучне масе које су у првом одсеку кроз вертикалну димензију биле подршка фигури субјекта, као фигура коректора). Да овде не постоји антагонистички однос међу фигурама, већ да је доминантно представљен пријатељски однос између фигуре субјекта и фигуре коректора, сведочи управо Варезова „каденца“ кроз коју се, дакле, интегришу и њихове функције у овом заплету. Као што је наговештено, у наставку експозиције (други одсек првог дѐла, т. 32–52) одвија се даља трансформација фигуре субјекта на тај начин што је сада попуњава раван хорне, једини инструмент из хомогене звучне масе типа 2 у оквиру „каденце“ који је до сада није попунио. Поред трансформисања пребацавањем идеје 026 у хорну, фигура субјекта се трансформише и кроз транспоновање зачетне ћелије (де–ас–бе) на тонску висину ха (ха–еф–ге). Уз фигуру субјекта трансформише се и фигура коректора, коју и даље попуњава хомогена звучна маса типа 1, али овога пута две од три хорне, чиме се њен тонски садржај са 014 трансформише на 06. На тај начин нешто експлицитније открива своју подређеност фигури субјекта, јер је 06 подскуп скупа 026 (док је 014 донекле самосталнији скуп, али проистекао из квалитета скупа 0126). У споју две фигуре овога пута формира се скуп 016 (као такође подскуп скупа 0126). Уједно, током ове етапе експозиције (т. 1–52) истакнута су три тона, као она на које се најдуже чекало као на комплетирајуће тонове хроматских агрегата. То су тонови е, еф и бе, који и сâми истичу скуп 016. Можемо, онда, констатовати да се кроз експозицију доминантно истиче фигура субјекта, а уз њу и фигура коректора. У првој фази експозиције (која се подудара са границама првог одсека) доминантно је представљена фигура субјекта и њена трансформација као главна идеја. Ово се наставља и кроз другу фазу експозиције (подудара се са границама другог одсека), с тим што је овде и фигура коректора подвргнута трансформацијама. Хроматске агрегате испуњавају заједничком активношћу звучне масе

које попуњавају ове две фигуре, те је и на тај начин осликан њихов пријатељски однос. У другој етапи експозиције (која обухвата прелаз ка другом дѐлу, т. 53–70) наговештава се даљи развој радње, заснован на развоју скупа 016, али и на појави фигуре окидача, која ће се препознати кроз доминантно излагање скупова класа тонских висина састављених од интервалске класе 1. Ова друга етапа експозиције обухвата три етапе прелаза, од којих се прва (т. 53–62) базира на развоју скупова 016 и 0126, друга (т. 62–66) скупова 016 и 012 којим се најављују даљи развоји, док се трећа (т. 65–70) доминантно базира на скупу заснованом искључиво на интервалској класи 1 (012345). Овај скуп ће се најпре појавити у равни Де трубе (од почетка друге етапе прелазу у т. 62), а затим ће добити и своју вертикалну потврду у трећој етапи прелазу. Појава равни Де трубе, сâмим тим, представља појаву фигуре окидача која ће најавити почетак заплета. При томе, треба приметити да је и интервалска класа 1, као сада (и у наставку радње) доминантно истакнута, проистекла из развоја зачетне ћелије 026 (из њеног производа 0126 и одмах затим 014).

Једна једина фаза развоја или ситуација сегмента радње (која обухвата други део форме, т. 71–154) у фокус ставља изазове пред којима је фигура субјекта, и које треба да превазиђе, а представљене новом идејом доминације интервалске класе 1 кроз фигуру интриганта коју попуњава више ликова (бројне звучне масе у оквиру т. 71–100, које истичу скупове са доминантним квалитетом интервалске класе 1). И фигура интриганта, сада први пут доминантно представљена, доживљава своју „каденцу“ на крају првог одсека другог дѐла (т. 77–78). У питању је хомогена звучна маса типа 2 којом се потврђује удруженост различитих ликова који су се до тог тренутка појавили, у попуњавању исте фигуре. На начин на који су у експозицији представљене фигура субјекта и коректора, и на начин на који је њихова иста „оријентисаност“ представљена кроз њихову заједничку каденцу (кроз коју су, ипак, задржале сопствени, одвојени идентитет), тако је сада, кроз експанзију нове идеје на почетку сср представљена фигура интриганта, која је потврђена обједињавањем свих ликова (звучних маса) које фигуру попуњавају. Затим се (у другом одсеку) хомогеној звучној маси типа 2 коју граде два кларинета, хорна и две трубе (фигури интриганта), а које истичу скуп 0123, супротставља фигура коректора из експозиције (препознатљивост фигуре је остварена намерним избором исте хомогене звучне масе типа 1 три тромбона, са истим тонским садржајем 014). И она, међутим, под утицајем фигуре интриганта, доживљава трансформацију постајући 013. Уједно, тонови који чине ова два скупа у оквиру звучне масе

тромбона укупно дају тонски садржај 012345. То сведочи о утицају који фигура интриганта има и на фигуру коректора. У сукобу ове две фигуре формирају се вертикале 0123458, 01368, 012568, које ће обезбедити даљу трансформацију звучне масе тромбона (фигуре коректора), видљиву од т. 93, када почиње да излаже скуп 027. Даље се од т. 93 у споју две фигуре формирају скупови 0127, 0237, 0247, 0257. Већим делом ове сср (до краја четвртог одсека, т. 117–130) доминантно је представљена фигура интриганта кроз бројне звучне масе које је попуњавају, а које истичу квалитет интервалске класе 1, док је присуство фигуре субјекта имплицитно назначено. У трећем одсеку, на пример (т. 101–119) у коме је епицентар сукоба између фигуре интриганта и коректора, више звучних маса попуњава фигуру интриганта, док се не искристалишу само две истакнуте звучне масе. Комплекснија од ове две звучне масе (хомогена звучна маса типа 2 пиколо флаута, обое, кларинета, хорне и бас тромбона) истиче две вертикале: 01234 и 01256, из којих се чита присуство две идеје. Управо из последње вертикале одсека у т. 117: 01256, проистиче у четвртом одсеку скуп 0145 у хомогеној звучној маси два тромбона. На овај начин се константно преплићу две идеје (јер је 0145 састављен од две интервалске класе 1 на растојању мале терце) и остварује интегрисаност, најављена насловом дела. Пети одсек (т. 131–135 /поновна појава „Болеро“ мелодије/) обележава повратак хомогене звучне масе типа 1 три тромбона (фигуре коректора), која се поново појављује са скупом 027, што овај пут доводи до повољног расплета по фигуру субјекта: она се, додуше трансформисана под утицајем фигуре интриганта, појављује на почетку шестог одсека (т. 134–154) као 016 и попуњава је хомогена звучна маса типа 1 две пиколо флауте, обое и два кларинета. И звучна маса три тромбона (фигура коректора) је трансформисана у 013, што је било обележје њеног првог трансформисања под утицајем фигуре интриганта. Једина три инструмента која се у овој ситуацији нису појавила: хорна и две трубе, појављују се у т. 144 у виду хомогене звучне масе типа 1 са скупом 016, што упућује на то да и ова звучна маса попуњава фигуру субјекта (остаје исти тип звучне масе, али је граде различити инструменти). Непосредно пред крај сср (пред крај другог дела форме, т. 151–152), звучна маса тромбона (фигура коректора) се, подстакнута овим ојачањем и сигурношћу коју показује фигура субјекта, враћа својој првобитној природи оличеној кроз скуп 014, што је затим овековечено трећом Варезовом „каденцом“ од почетка композиције. Њу формира хомогена звучна маса типа 2, чиме се као и прва два пута, кроз јединство остварује потврда исто оријентисаних фигура субјекта и

коректора. Да ће се једина фаза развоја радње (срр) разрешити у корист фигуре субјекта, и уз њу, и фигуру коректора, наговештено је током четвртог одсека (т. 117–130), где је поред експлицитно представљене фигуре интриганта (кроз доминацију интервалске класе 1), имплицитно присутна и фигура субјекта. Недостајући тонови линеарним хроматским агрегатима звучних маса које у том тренутку попуњавају фигуру интриганта су, наиме, це, де и ас. На овај начин, кроз изостанак истакнути скуп 026, сведочи о имплицитном присуству (и даље присутном утицају) фигуре субјекта.

Изостанак ударачке звучне масе може се сматрати догађајем који најављује расплет у корист фигуре субјекта. Ударачка звучна маса се и у досадашњем току радње повлачила, и то: пред прву каденцу (потврда пријатељског односа фигура субјекта и коректора), пред појаву фигуре окидача у прелазу (од т. 60), и током активности фигуре окидача и „промене сцене“ – припреме за наступ заплета, односно фигуре интриганта, као и током формирања и за време друге каденце, која је обележила заједничку усмереност свих ликова у попуњавању фигуре интриганта (т. 75–78). Читав четврти одсек, као преломни тренутак радње, у коме је експлицитно присутна фигура интриганта, а имплицитно фигура субјекта (кроз недостајање тонова који формирају скуп 026), протиче без учешћа ударачке звучне масе, као и сâм крај срр. Делује, тако, да ударачка звучна маса попуњава пасивну фигуру (фигуру рефлектора), јер ни у једном за радњу кључном тренутку (и тренутку битном за откривање улога ликова у заплету) она не учествује. Тако и у расплету (трећи део форме, т. 155–224) ударачка звучна маса има занемарљиво учешће – већим дѐлом, расплет протиче без ње. Ипак, сâм почетак расплета најављује ударачка звучна маса, симболично представљајући фигуру музичког наратора. Можда њену дистанцираност од значајних догађаја и тренутака у радњи треба управо тумачити на овај начин, с обзиром на то да она током читаве радње делује на одређени начин дистанцирана од приповеданог света, а смештена у свету приповедања.

Каденци фигуре субјекта и фигуре коректора са краја једине срр (крај другог дѐла) недостајао је тон еф како би представљала нелинеарни хроматски агрегат. Управо овим тоном почиње раван обое у расплету, сведочећи о наставку у корист фигуре субјекта. У расплету сведочимо трансформацији свих регулишућих фигура заплета, најпре фигуре субјекта коју сада попуњава раван обое (трансформисана у 012346). Као и у експозицији, раван (фигура субјекта) пробија у хомогену звучну масу типа 1 која попуњава фигуру

коректора. Како овога пута хомогену звучну масу типа 1 граде два кларинета, приликом судара са равни обое, две фигуре формирају скуп 026. На овај начин се још једном потврђује однос који две фигуре имају у заплету, и наклоњеност фигуре коректора фигури субјекту. Фигура коректора остаје да звучи са 026, а то охрабрује даљу трансформацију фигуре субјекта, коју сада попуњава раван Це трубе са 026, а у даљем развоју и 01248 (као и у експозицији). Укључује се и звучна маса три тромбона са 027, у коју се улива раван хорне, формирајући 0127. Ово сведочи о трансформацији иницијалне ситуације која је отворила експозицију, и о трансформацији свих регулишућих фигура заплета. Уједно, када се појави експлицитна реприза, односно раван обое која попуњава фигуру субјекта, она је у односу на експозицију транспонована за малу секунду навише, што сведочи о трансформацији коју је доживела под утицајем фигуре интриганта у једној јединој ситуацији сегменту радње. Истакнут тон еф са почетка расплета има свој наставак на почетку трећег одсека трећег дела (т. 174–175) у виду тонова бе и це, са којима на растојању излаже трансформисану зачетну ћелију: 027. Као и на почетку, један тон из ове равни Де трубе која сада попуњава фигуру субјекта остаје да звучи са вертикалом коју формира хомогена звучна маса типа 1 две пиколо флауте и обое (013). Поново, дакле, видимо „пробијање“ фигуре субјекта у звучну масу фигуре коректора, те сада две трансформисане фигуре формирају вертикалу 0123 (за разлику од експозиције где су формирале 0126). Следи неуспешан покушај каденце у т. 177–181. Права каденца као реприза оне из т. 52 уследиће након нешто храбрије појаве фигуре субјекта на почетку петог одсека (т. 187–188), где је трансформисана транспозицијом, али и тиме што је попуњавају две равни. Наиме, идеја 026, односно 01248 „сели се“ из равни тенор тромбона у раван хорне, што је прва оваква ситуација у делу. Са фигуром коректора коју попуњава хомогена звучна маса типа 1 два тромбона (06) она формира три вертикале 016, као и у експозицији. Након овога, следи и „каденца“. Њој недостаје само тон фис да би представљала нелинеарни хроматски агрегат, а овај тон је на сâмом почетку репризе истакнут тиме што је први тон зачетне ћелије. Фигура интриганта коју сада попуњава раван обое (0123456) експлицитно излаже своју идеју истичући тонове хроматске лествице редом од еф до ха. Затим следи заједничко представљање фигуре интриганта, фигуре субјекта (раван Ес кларинета са 026) и фигуре коректора, коју попуњава више ликова. Како је фигура интриганта од тренутка своје појаве на почетку прве ситуације сегмента радње, а најављена фигуром окидача у оквиру прелаза, заправо све време наклоњена фигури субјекта у намери

да јој помогне да се трансформише, при чему сама нема тежњу ка трансформацији, њу заправо све време попуњава актант помоћник. Експозиција заплета је одвојена, јер је током ње представљена само фигура субјекта са фигуром коректора, и служи као сегмент током којег се упознајемо са главним ликом заплета, при чему се информације које ће бити кључне за развој заплета (идеја трансформисања главног лика, улога коју имају звучне масе које се поред ње појављују у експозицији) пажљиво представљају. Појава фигуре окидача представља догађај у овом заплету, јер ће иницирати почетак развоја радње (почетак заплета), те омогућити појаву фигуре интриганта која ће значајно утицати на развој даљих догађања и развој саме фигуре субјекта. Како у заплету препознајемо само једну фигуру субјекта, а уз њу још и фигуре коректора и интриганта (са појавом фигуре окидача која најављује почетак заплета), заплет је једноставан. Из свега реченог можемо увидети да је структура заплета и у овој Варезовој композицији линеарна, јер се препознаје једна проблемска ситуација (превазилажење изазова којег пред фигуру субјекта поставља фигура интриганта), те једноставна усмереност главног лика у превазилажењу ове препреке. Радња се, при томе, не одликује ни преокретима, ни променама које би на било који начин омеле фигуру субјекта – напротив, активност за фигуру субјекта круцијално значајне фигуре коректора, која је све време уз њу на путу њене усмерености ка циљу, омогућава фигури субјекта једноставно превазилажење проблема. Имајући све наведено у виду, можемо закључити да овај заплет такође као у случају претходно анализираних Варезових композиција развија семантику ритуалног заплета, јер се главни проблемски чвор пред којим је фигура субјекта тиче њеног сазревања и мењања. (Схема бр. 6)

Схема бр. 6. Едгар Варез: *Интеграл* (1924), схематски приказ структуре зашлета (линеарни зашлет са ритуалном семантиком)

Едгар Варез - *Интеграл*

први одсек (1-31)	други одсек (32-52)	прва етапа (53-62)	друга етапа (62-66)	трећа етапа (65-70)	прелаз (53-70)
ОДВОЈЕНА ЕКСПОЗИЦИЈА					
(представљање равни Ес кларинета као фигуре субјекта; представљање фигуре коректора)					
(појава фигуре окцидана)					
Други део (71-154)					
први одсек (71-78)	други одсек (79-100)	трећи одсек (101-119)	четврти одсек (117-130)	пети одсек (131-135)	шести одсек (134-154)
(представљање равни Ес кларинета као фигуре субјекта; представљање фигуре коректора)					
(повратак фигуре окцидана)					
ПРВА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЊЕ					
(повратак фигуре коректора; блокарана фигура субјекта)					
Трећи део (155-224)					
први одсек (155-168)	други одсек (168-173)	трећи одсек (174-182)	четврти одсек (183-186)		
(повратак фигуре коректора; блокарана фигура субјекта)					
први пододсек (155-161)	други пододсек (161-168)				
пети одсек (187-191)	шести одсек (191-198)	седми одсек (198-213)	осми одсек (214-224)		
РАСПЈЕТ					

2. ВИТОЛД ЛУТОСЛАВСКИ

Стваралаштво Витолда Лутославског се може поделити у неколико етапа: од неокласицизма, преко додекафонског дела *Жалобна музика (Muzyka żałobna)* из 1958. године, до *Три постлудија (Trzy postludia)* из 1963. године у којима композитор поставља основе нове технике. О овиме Веселиновић-Хофман пише:

Она (техника, прим. аут.) је првенствено окренута ка организацији вертикале: акордска фактура се повлачи само на упоришне тачке форме пред истовременим, по боји контрастним мелодијско-ритмичким токовима хармонских садржаја. Ритмичка и метричка слојевитост дела која је резултат овог поступка, налази своје логично ослобођење од 'споља' наметнутог реда (заједничке метрике, веома егзактно записаног ритма) у пољу алеаторике...⁴⁰⁰

Мајкл Клајн предлаже да се перцепција широке формалне путање у музици Лутославског може побољшати анализом трансформација које су спроведене у одређеном регистру или текстурном простору. Под *текстуром* сматра део музичке структуре који замишља као број линија и њихових интеракција, док под регистром подразумева смештање тих линија у тонски простор, чији је распон од ниског до високог подељен октавама на једнаке делове.⁴⁰¹ Параметри тонске висине и ритма материјал су којим се манипулише у циљу стварања одређене текстуре. Онда када структурална контрола густине текстуре постаје суштинско питање, значај традиционалних музичких параметара сведен је на минимум, а највећа пажња је посвећена боји, динамици и регистру. На овај начин звучне масе се позиционирају као основне градивне јединице. Веселиновић-Хофман о односу авангардног Лутославског према традицији пише:

Чињеница да његове авангардне композиције заступају мелодијско-ритмичку рашчлањеност при представљању кластерске вертикале, можда би се могла протумачити и као израз његове потребе да се не одрекне мелодије, већ да тај традиционални елеменат композиције учини активним и у музичком контексту својих авангардних дела. У њима, мелодија у уобичајеном смислу речи заправо и не постоји, али постоји и дејствује *принцип* хоризонталног интервалско-ритмичког обликовања који, усмерен ка немелодијском ефекту,

⁴⁰⁰ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas* (Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1983), 236–237.

⁴⁰¹ Упор. Michael Klein, *Texture, Register and Their Formal Roles in the Music of Witold Lutosławski*, *Indiana Theory Review*, Vol. 20, No. 1 (1999), 37.

противречи, у ствари, себи самом (...) У тој негацији мелодијског аспекта композиције њим самим, настају хармонске плохе чија структура и статичност, водећи авангардно новом квалитету звука, оспоравају феномен хармонског ритма доавангардне вертикале. Али управо успостављајући једну нову хармонску логику, указују на то да је хармонија – на шта је, уосталом, Лутославски и сам упозорио – један од водећих елемената његове музике.⁴⁰²

Своју стваралачку поетику композитор је описивао кроз концепт „акције“ (аксја) којом је желео да укаже на суштинску линеарност своје музике: „Под 'акцијом' разумем чисто музички 'заплет' – не оно што је описано као програмска музика. Чисто музички заплет. Такорећи, ланац међусобно повезаних музичких догађаја. За слушаоца да прати. Од почетка до краја.“⁴⁰³ О изградњи својих форми говорио је управо кроз овај концепт, сугеришући да његова дела показују одређени степен наративности везане непосредно за постојање музичких догађаја

који заједно – један за другим – могу да се упореде са акцијом, заплетом драме, или романа, или кратке приче, или било чега. Наравно, не желим да сугеришем да у мојој музици треба да се види аналогија са књижевношћу. Не! Она је чисто музичка, [и] акција – а то значи заплет – мора се састојати од музичких догађаја који долазе један након другог на начин који је у одређеном смислу сличан логици у драми. Ова [музичка акција] је значајна за све оне који желе да приступе великим затвореним формама.⁴⁰⁴

Форму својих дела објашњава као затворену целину, у којој карактер одређеног одсека форме представља „однос овог одређеног одсека са формом као целином.“⁴⁰⁵ Настала као потреба за проналажењем начина уз помоћ којих ће се ревитализовати традиционална (класичарско-романтичарска) равнотежа и структурална повезаност унутар форме, а у оквиру модернистичког идиома, и ослањајући се на свог професора Витолда Малишевског (Witold Maliszewski), предлаже четири карактера одсека у музици: наративни, транзиторни, уводни и закључни. У нашем фокусу ће бити посебно наративни одсеци (или „треници од интензивног музичког значаја“⁴⁰⁶), за које Лутославски истиче да су најзначајнији за изградњу форме, те у вези са њима каже да је „Улазак новог наративног одсека (...) као

⁴⁰² Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni* (Novi Sad: Matica srpska, 1997), 64.

⁴⁰³ Према: Nicholas Reyland, *'Akcija' and Narrativity in the Music of Witold Lutoslawski* (докторска дисертација) (Cardiff: Cardiff University of Wales, 2005), 1.

⁴⁰⁴ Према: исто, 2.

⁴⁰⁵ Према: исто, 55.

⁴⁰⁶ Према: исто, 57.

улазак новог лика у драми.“⁴⁰⁷ Садржај ових наративних одсека повезује са наративним догађајима, односно сâмим концептом кључне идеје. У том светлу, композитор каже:

Како бисмо, онда, решили конструкцију велике форме, морамо поседовати одређени број идеја унутрашње вредности. Французи такву идеју називају 'idée clef' – кључна идеја. У случају класичара, кључне идеје биле су теме, то јест, концепти мелодијско-ритмичке природе. Тема је, такође, била обучена у сопствену карактеристичну хармонију, и унутар себе је сумирала главну идеју целог дела и одређивала његову општу физиономију.

Сада кључна идеја композиције не може бити тема, из једноставног разлога што у текстури савремене музике тема, у смислу у којем је дефинисана овде, једноставно не постоји. Она ће бити представљена, уместо тога, једном структуром или 'звучним објектом' или, да другачије поставимо, независним комплексом звукова повезаних у времену... Ове кључне идеје одређују састав целог дела као што то чине теме у класичној музици.⁴⁰⁸

У одређивању параметара који су најзначајнији за изградњу кључне идеје савременог идиома, као аналогна концепту *теме*, Лутославски наводи диспозицију звука, тембр, врсту ритма и фреквенцију импулса, интензитет и хармонију. Под диспозицијом звука подразумева регистарску позицију појединачних звукова, регистарски обим, релативну компактност или растреситост звукова. Разматрајући врсте ритма и фреквенције импулса, осврће се првенствено на контраст између диригованих и одсека контролисане (ограничене) алеаторике, као и на врсту, брзину или комплексности ритмичког груписања. Параметар хармоније истиче као најзначајнији у конструисању кључних идеја, што нас наводи на закључак да је приступ организацији тонских висина и примарно питањима „квалитета“ интервалских класа одлучујући за конструкцију „хармоније“, односно сâмих кључних идеја. Одабир ограниченог броја интервалских класа које ће створити јединствени звучни „квалитет“ кључних идеја као звучних објеката, слушалац ће, како сматра Лутославски, бити у стању да перципира.⁴⁰⁹ Било да је овај „квалитет“ реализован као след звукова, било да је у питању симултани звук, слушалац ће бити у стању да препозна новонасталу промену у „квалитету“ звучности. Процес развијања кључних идеја неодвојиво је повезан са процесом формирања звучних маса, у чему се уочава извесна сличност са зачетним ћелијама у делима Едгара Вареза. И кључне идеје су, као и зачетне ћелије, састављене од

⁴⁰⁷ Према: исто, 57.

⁴⁰⁸ Према: исто, 57–58.

⁴⁰⁹ Zbigniew Skowron (ed.), *Lutoslawski on Music* (Lanham: Scarecrow Press, 2007), 21.

малог броја тонских висина, а њиховим даљим развијањем и пројектовањем у вертикалну и хоризонталну димензију формирају се звучне масе као основне градивне јединице.

Идеје које везује за концепт „акције“, неодвојиво повезане са питањем форме његових дела, поставља као супротност серијалистичком приступу изградњи форме, а посебно момент-форми, која се везује за Штокхаузена. Занимљиво је размотрити становиште Барбаре Бери (Barbara Barry), која у вези са звучним масама у први план истиче њихову просторну димензију, а минимизира значај временске: „... иако је медијум, наравно, време, ... (њихов) преобладајући непрекидни квалитет није правац, већ просторност.“⁴¹⁰ Ово становиште отвара дискусију у којој се истиче да се у делима појединих композитора посттоналне традиције на први поглед уочава негирање усмерености музичког тока и функционалних односа који су виђени као манипулација перцепцијом.⁴¹¹ У овим делима се такође уочава рад са звучним масама, али оне су, као нови модели за перцепцију, средство преношења музике као такве, музике која је сама себи довољна, која испуњава простор, али никуд није усмерена. Овакво виђење било је у супротности са оним које је заступао Лутославски, чија музика испуњава време низом догађаја који стварају међусобне везе. Иако су јединице оваквог музичког дискурса наизглед применљивије на стварање нелинеарне музике, Лутославски је звучним масама манипулисао као градивним јединицама које се не задовољавају пуким испуњењем „простора“, већ стварају музички ток који је фундаментално линеаран.

Када је реч о форми дела, приметна је тенденција ка остварењу савршене равнотеже циклуса изграђеног од два става, са тежиштем циклуса датим другом ставу (two-part end-accented form⁴¹²). При томе, идеја оваквог циклуса се заснива на ставу композитора да први став циклуса треба слушаоца да заинтригира, те доведе до другог става као тежишта које ће обезбедити разумевање дела у целини. По правилу, пред сам крај дела смештена је тачка кулминације, са *tutti* наступом читавог ансамбла. Међутим, од три дела одабрана за овај рад, само *Друга симфонија* (*Symphony No. 2*) приказује овакву цикличну концепцију. Друга два дела броје три, односно четири става, али оно што је свим делима заједничко јесте да је

⁴¹⁰ Barbara R. Barry, *Musical Time: the Sense of Order* (Stuyvesant: Pendragon Press, 1990), 259.

⁴¹¹ Лутославски као пример наводи Штокхаузеново дело *Коцка* (*Carré*) које се, због своје нелинеарности, може слушати како у целини тако и у деловима, јер представља „агрегат догађаја који следе један за другим и не захтевају континуитет у концентрацији...“ Види: Zbigniew Skowron (ed.), нав. дело, 13.

⁴¹² Према: Nicholas Reyland, нав. дело, 16.

тежиште на финалном ставу циклуса као епилогу и апотеози свих развоја из претходних ставова.

Једна од значајних карактеристика дела која се могу сматрати сонористичким јесу експерименти са алеаторичком техником. Алеаторика као техника од структуралног значаја такође је била једно од средстава новог приступа, те се, у складу са тим, термин „сонористика“ почео користити како би означио звучну технику.⁴¹³ Алеаторика је била још један од начина на који се могла истражити „сонористичка вредност“⁴¹⁴ дела, и експеримент који је померао границе традиционалне концепције форме. Марија Ана Харли (Maria Anna Harley) помиње Витолда Лутославског и његову композициону технику „контролисане алеаторике“ као „пољске варијанте 'музике случаја'“.⁴¹⁵ Ели-Ери Моура (Eli-Eri Moura) сматра да је пресудна тачка у каријери Лутославског дошла са усвајањем алеаторичке технике шездесетих година, која је у комбинацији са употребом хроматских агрегата резултирала креирањем дела са звучним масама. Од тог тренутка, ове технике остају свеприсутно својство његових дела. Густина текстуре у *Другој Симфонији*, *Дуплом концерту (Double Concerto)* и *Књизи за оркестар (Livre pour Orchestre)* постигнута је комбиновањем технике контролисане, ограничене алеаторике и метрички прецизно одређених сегмената. Ограничена алеаторика подразумева напуштање класичне метричке поделе у корист симултаног *ad libitum* свирања деоница, које су, поред различитог пулса и ритмизације, неретко и у различитом темпу. То значи да у процесу комплетирања агрегата, тонске висине које га чине често нису међусобно синхронизоване, те је последица оваквог приступа „музика у којој се слушалац, захваљујући унутрашњој комплексности одсека, фокусира пре на свеобухватну, него на унутрашњу димензију. Одвојени гласови не могу бити јасно раздвојени, али је облик звучне *маса* коју они генеришу недвосмислен.“⁴¹⁶ У

⁴¹³ Занимљиво је истаћи да Вarez није био „присталица“ алеаторике или било какве импровизације. На питање да ли је заинтересован за импровизацију или такозвану алеаторичку музику, одговорио је: „За мене, ова средства су једноставно *превише* случајна! (...) толико је случајна (оваква музика, прим. аут.) да ја не видим *потребу* за композитором!“. Види: Gunther Schuller, Edgard Varèse, Conversation with Varèse, *Perspectives of New Music*, Vol. 3, No. 2 (1965), 37.

⁴¹⁴ Józef Chomiński, The Contribution of Polish Composers to the Shaping of a Modern Language in Music, у: Zofia Chechlińska, Jan Stęszewski (eds.), *Polish Musicological Studies 1* (Kraków: PWM, 1977), 167–215.

⁴¹⁵ Maria Anna Harley, The Polish School of Sonorism and its European Context, у: Per Broman, Nora A. Engebretsen, Bo Alphonse (eds.), *Crosscurrents and Counterpoints: Offerings in Honor of Bengt Hambraeus at 70* (Gothenburg: University of Gothenburg, 1998), 66.

⁴¹⁶ Eli-Eri Moura, Lutosławski's Approach to Sound Masses and Form in 'Livre pour Orchestre', *Música Hodie*, Vol. 4, No. 1 (2004), 65.

интервјуу из 1989. године Лутославски истиче како је инспирацију за употребу алеаторичке технике добио 1960. године, када је на радију чуо *Концерт за клавир и оркестар (Concert for piano and orchestra)* Џона Кејџа:

Изненада сам схватио колико би значајно било да усадим у своју музику елементе случаја – али на један веома одређен начин. То је била визија звука – идеја на којој сам од тог тренутка почео да радим.

Резултат је била одређена врста музике: назвао сам је *контролисани алеаторизам, ограничени алеаторизам* или *текстурални алеаторизам* и дао сам име *алеаторички контрапункт* овој композиционој техници, или бар неким њеним детаљима.⁴¹⁷

Истиче, међутим, и да елементи случаја у његовим композицијама нису доминантни. Водећи фактор је, и поред алеаторике, композитор, а увођење елемената случаја није само себи циљ, већ је средство постизања акције:

(..) не постоји импровизација у мом делу. Све што треба да се одсвира прецизно је нотирано и извођачи га прецизно морају изнети. Постоји само једна разлика – али суштинска – између *ad libitum* одсека (који нису дириговани) и оних који су записани помоћу традиционалних метода (то јест, подељени у тактове, са датом метричком ознаком): у претходном, не постоји заједничка подела времена за све извођаче. Другим речима, свако изводи своју деоницу као да свира сам, не координишући се са другим извођачима. Резултат је специјална, 'нежна' текстура са богатим и ћудљивим ритмовима, које је немогуће постићи на било који други начин.⁴¹⁸

Модернистички, високо индивидуализирани стил композитор почиње да развија од 1956. године. Дела одабрана за овај рад припадају средњем стваралачком периоду (1956–1979) и самом почетку зрелог стваралачког периода (1979–1994), по подели коју је понудио Стивен Стаки (Steven Stucky).⁴¹⁹

Звучне масе су код Лутославског изграђене од знатно већег броја инструмената, у складу са великим ансамблима за које композитор пише. Основни критеријум препознавања одређене деонице или инструмента као припадајућег некој звучној маси јесте укупан тонски садржај свих деоница инструмената које чине звучну масу, односно излагање одређене кључне идеје кроз све деонице које улазе у састав звучне масе. У овоме,

⁴¹⁷ Bogdan Gieraczyński, Witold Lutosławski, Witold Lutosławski in Interview, *Tempo*, No. 170 (1989), 7.

⁴¹⁸ Исто, 8.

⁴¹⁹ Steven Stucky, Change and Constancy: The Essential Lutosławski, у: Zbigniew Skowron (ed.), *Lutosławski Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 149–162. Према: Nicholas Reyland, нав. дело, 16.

препознавање додатно може да олакша идентично или слично динамичко нијансирање и артикулација појединачних деоница (или инструмената), али оно што је кључно и свакако од пресудног значаја јесте њихов тонски садржај, односно – исти „квалитет“, одређен интервалским односима који доминирају како у хоризонталном покрету, тако и у вертикалама које се формирају.

Лутославски често бира сродне инструменте када гради звучне масе (гудачки оркестар, лимене дувачке инструменте, дрвене дувачке инструменте). Неретко, чак, у оквиру једне групе сродних инструмената (гудачког оркестра најчешће), тежи различитом артикулисању група инструмената, градећи тако неколико засебних звучних маса (дакле, когнитивно раздвојених, а у односу на процесе који се кроз њих одвијају). У условима ограничене алеаторике коју Лутославски користи, о ритму као параметру који олакшава препознавање инструмената као припадајућих једној звучној маси, може се само уопштено говорити (за разлику од Вареза, код кога је ритам један од значајних параметара који доприноси истоветном артикулисању инструмената). Додатно, деонице инструмената који граде исту звучну масу често су у потпуности различито ритмизоване, а у ситуацијама ограничене алеаторике, чак и њихово идентично ритмизовање сасвим је релативно. Може се, дакле, закључити да су код Лутославског звучне масе, као области дефинисане тонским садржајем, регистром и бојом, грађене комбиновањем инструмената на нешто традиционалнији начин. Истовремено, Лутославски тежи прегледности излажући звучне масе раздвојено у времену. Оне се код њега најчешће не мешају на начин на који то у својим делима чини Варез. Када се истовремено развијају две звучне масе, оне су удружене у заједничком процесу ка заједничком циљу, те чине неки од когнитивних типова звучне масе. У том смислу, најчешћи типови звучних маса код Лутославског су: равна, хомогена звучна маса типа 1 и хомогена звучна маса типа А, затим хомогена звучна маса типа 2, хомогена звучна маса типа Б и В и хетерогена звучна маса типа Б. Једина звучна маса која није у анализираним делима евидентирана је хетерогена звучна маса типа А (различито артикулисане сродне равни/слојеви). Ово се лако да разумети ако се у обзир узме то да се код Лутославског деонице сродних инструмената појављују у групама и артикулисане су око једне исте идеје, па се сâмим тим удружују формирајући хомогену звучну масу типа 1. У одређеним, за форму дела значајним моментима, Лутославски готово маниристички бира да читав извођачки ансамбл артикулише идентично. То су моменти кулминације у делу, по

правилу смештене ближе крају композиције, где се све дотадашње самосталне активности појединачних звучних маса прекидају и удружују ка једном заједничком циљу: формирању нелинеарног хроматског агрегата са драмском функцијом. Када говоримо о овим тренуцима, заправо говоримо о хомогеној звучној маси типа 2. Истоветном артикулисању инструмената који улазе у састав звучне масе додатно помаже напуштање ограничене алеаторике и прелазак на дириговане сегменте, те се ту као битан фактор артикулисања укључује и параметар ритма. Полигена звучна маса је, као когнитивна звучна маса, непосредно зависна од процеса који се кроз њу одвијају. Последишно, њу не можемо објаснити без увида у те процесе. Како појединачне звучне масе које улазе у састав полигене звучне масе, учествују паралелно и у сопственим и у заједничким процесима који, како ћемо видети, имају сопствене брзине одвијања и различите моменте комплетирања, постојање ових звучних маса сведочиће управо о постојању вишеструко-усмереног линеарног времена.

Хроматски агрегати се у делима Витолда Лутославског у највећем броју случајева испуњавају линеарно, неупадљиво и доласком. У мањем броју случајева њихово комплетирање је нелинеарно, упадљиво, доласком. Када је реч о функцији агрегата, оне су у највећем броју синтаксичке, а када је реч о агрегатима са формалном функцијом, највећи број њих се остварује линеарно. Када упоредимо начине комплетирања хроматског агрегата код Вареза и Лутославског, закључујемо да је код Вареза знатно разноврснија ситуација. Код Вареза смо видели да велики број хроматских агрегата комплетирање постиже ретроспективно, упадљиво. У три анализираних композиције Лутославског, ретроспективно комплетирање агрегата се уочава у само два случаја. Занимљиво је приметити да се у делима Лутославског хроматски агрегат не остварује кроз транзиторну функцију, али да је драмска функција агрегата веома истакнута. Лутославски, као што је наговештено, за кулминационе моменте форме „чува“ нелинеарне хроматске агрегате остварене *tutti* наступом оркестра, чиме се истиче њихова драмска (експресивна) функција.

Повратак раније изложеним материјалима као циљ уочава се и у делима Лутославског, а за разлику од Варезових дела, у којима се само у два случаја препознаје други циљно-дефинишући ентитет и породица ентитета, дела Лутославског обилују управо усмереним кретањима ка циљевима који припадају овом типу. У три анализираних дела, уочавају се следеће породице ентитета:

1. појава свих шест интервалских класа, како у хоризонталном кретању, тако и у вертикалним сазвучјима;
2. појава скупа 027 од свих дванаест тонова хроматске лествице (*Друга симфонија*, први став);
3. појава свих транспозиција скупа 012678 (*Друга симфонија*, први став);
4. појава свих четворотонских тетракорада изграђених од комбинација интервалских класа 1 и 2 (*Дупли концерт*, први став);
5. за дати сегмент дела идиосинкратички циљеви, чији је „домет“ локалног карактера. Пример је скуп 0145 и сви његови могући обртаји у датом тренутку у оквиру равни харфе (*Дупли концерт*), сви обртаји скупа 0257 представљеног као четворозвук у равни харфе (*Дупли концерт*).

Друга симфонија

Друга симфонија је писана између 1965. и 1967. године и представља нову естетику западноевропске музичке авангарде, која се тиче новог приступа нотацији и употребе „ограничене алеаторике“, где су индивидуалне инструменталне деонице нотиране прецизно, али њихова прецизна координација зависи од контролисаних елемената случаја. Иновације укључују и употребу хроматских агрегата, рад са звучним масама и приступ текстури као формалном елементу. Када је реч о форми дела такође се уочава нова концепција која подразумева два става, од којих други представља тежиште дела у коме се остварује климакс, уместо различитих кулминационих тачака или одсека драматске тежине током дела. Ова такозвана „форма са тежиштем ка крају“ (end-accented form), подразумева смештање две кулминације близу сâмог краја композиције, до којих се долази „макроритмичким ачелерандом“ (macrorhythmic accelerando) – следом одсека у све краћим и краћим временским интервалима.⁴²⁰ Два става различито су конципирана, што се пре свега огледа у приступу текстури и различитим приступима раду са звучним масама. Први став

⁴²⁰ Eli-Eri Moura, Lutosławski's Approach to Sound Masses and Form in 'Livre pour Orchestre', *Música Hodie*, Vol. 4, No. 1 (2004).

већим дѐлом протиче у равномерној смени такозваних „епизода“ и „рефрена“⁴²¹, док се други став може поделити на пет делова даље подељених на више одсека. (Схема бр. 7)

Први став *Друге симфоније*, који протиче у смени епизода и рефрена, испуњен је процесима ка непредвидљивим циљевима локалног и глобалног карактера, а ова линеарност обележена је и вишеструкошћу броја процеса и броја циљева, и различитим дисконтинуитетима. На овај начин, први став *Друге симфоније* испуњен је најкомплекснијим видом вишеструко-усмереног линеарног времена. Други став је такође испуњен вишеструко-усмереном линеарношћу, али се она остварује на знатно једноставније начине. Како је за разумевање наративности овог дела кључна процесивност која се уочава у првом ставу, након чега други став представља само наставак развоја, од кључног ће значаја бити размотрити темпоралност уводног става *Друге симфоније*. Најпре, осврнимо се на процес који повезује све рефрене става, чији су наступи испрекидани наступима епизода. Како се између наступа сукцесивних рефрена (који не следе један за другим по хронолошком редоследу), могу успоставити логичке, узрочно-последичне везе, закључујемо да рефрене, без обзира на дисконтинуитет, треба схватити као делове једног усмереног процеса. Можемо, дакле, већ сада закључити да је у овом случају присутно вишеструко-усмерено линеарно време које обележавају дисконтинуитети. Поред тога, рефрени (њих 12) су усмерени ка три различита циља, тако да је овде реч и о постојању више различитих циљева ка којима је један процес усмерен. Дакле, путања је једна, јер се кроз једну усмереност, односно кроз синтагматску раван, музички ток истовремено креће ка више од једног циља.

Рефрени се истичу тонским садржајем који може бити представљен хексакордом 012678. Њих најпре излаже звучна маса састављена од три дрвена дувачка инструмента, те је њихове појаве лако препознати и пратити током првог дѐла става. У другој половини става, услед различитих односа у које ступају звучне масе, звучну масу рефрена почињу да граде и лимени дувачки инструменти (како у комбинацији са дрвеним дувачким инструментима, тако и самостално). Како тонски садржај 012678 остаје непромењен током читавог става, функција рефрена се препознаје чак и онда када се промени састав

⁴²¹ Две различите оркестарске ситуације у првом ставу *Друге симфоније* ћемо у наставку рада називати „епизодама“ и „рефренима“, како их је и сâм композитор називао. Види: Zbigniew Skowron (ed.), нав. дело, 140–141.

Схема бр. 7. Витолд Лутославски: *Друга симфонија* (1965–1967), схематски приказ форме дела

Витолд Лутославски - Друга симфонија

Први став

Епизода 1 (1-7) Рефрен 1 (8-9) Епизода 2 (10-12) Рефрен 2 (13-14) Епизода 3 (15-17) Рефрен 3 (18-19) Епизода 4 (20-24) Рефрен 4 (25-26) Епизода 5 (27-30) Рефрен 5 (31)
Епизода 6 (32-46) Рефрен 6 (47) Рефрен 7 (48) Рефрен 8 (49) Рефрен 9 (50) Рефрен 10 (51) Рефрен 11 (52) Рефрен 12 (53-56)

Други став

Први део (101-122)
први одсек (101-106) други одсек (107-113) трећи одсек (114-119) четврти одсек (120-122) Други део (123-125) Трећи део (126-132)
Четврти део (133-146)
први одсек (133-138) други одсек (139-143) трећи одсек (144-146) први одсек (147-148) други одсек (149-152) трећи одсек (153-160) Пети део (147-160)

инструмената који граде звучну масу. Кроз рефрене, испрекидане дисконтинуитетима (у виду наступа епизода), комплетира се хроматски агрегат тако што се хексакорд при свакој следећој појави транспонује за полустепен више. Тако је линеарни хроматски агрегат комплетиран у четвртом рефрену (ПБ 25–26). Како се моменат његовог комплетирања не подударе са формалном границом унутар првог става, реч је о агрегату са синтаксичком функцијом. Поред овог хроматског агрегата који се испуњава наступом звучне масе у четвртом рефрену, кроз звучне масе дванаест рефрена води се још један циљно усмерени процес. Приликом сваке своје наредне појаве, тонски садржај рефрена се транспонује за полустепен више. Тако се у шестом рефрену завршава још један процес, усмерен ка свим могућим транспозицијама хексакорда 012678. Управо зато, након достигнутог циља процес почиње да се одвија ретроградно, али тако да се избегне поновна појава првог рефрена, који би музички ток вратио на првобитне тонске висине и тиме заокружио став.⁴²² У том смислу, апсолутне тонске висине које граде 012678 седмог рефрена исте су као оне из трећег рефрена, и на исти начин осми рефрен одговара шестом, девети петом, десети другом, једанаести петом и дванаести четвртом. Све до шестог и, за процес који анализирамо, комплетирајућег рефрена, равномерно су се смењивали епизоде и рефрени. Такође, све до овог циља, полигену звучну масу рефрена (коју чине хомогена звучна маса типа 1 и раван) градила су три дрвена дувачка инструмента. Након кулминационе шесте епизоде и циљног шестог рефрена, звучне масе које су градиле епизоде и рефрене започињу нову фазу односа. Она се уочава у изостанку епизода у даљем току става и наступима само рефрена, које сада равноправно граде дрвени и лимени дувачки инструменти (од којих су потоњи све до шестог рефрена учествовали искључиво у звучним масама епизода). Тако, од седмог рефрена не примећујемо, као до тог тренутка, смену епизода и рефрена, већ само наступе рефрена. Занимљиво је приметити да десети рефрен (ПБ 51) износе три дрвена и један лимени дувачки инструмент, као и да последњи рефрен износе најпре три фагота, затим тромбони и туба, па поново три тромбона. Описани процеси одвијају се преко једне „путање“, како је то дефинисао Крамер, а како је реч о активности једне звучне масе која у својој усмерености кроз једну путању остварује три различита циља, при чему је кретање

⁴²² Заткалик ово сматра идиосинкратичком врстом циља – намером композитора да на овај начин став остави отвореним ка другом и финалном ставу. Види: Miloš Zatkalik, *The Aggregate or Have the Notes Lost Orientation?*, *Muzikološki zbornik – Musicological Annual Vol. 44, No. 2* (2008), 78.

ка њима испрекидано дисконтинуитетима, овде је реч о вишеструко-усмереном линеарном времену које се остварује на првом хијерархијском нивоу. Када је реч о звучним масама унутар епизоде, видећемо да оне своје процесе завршавају како унутар епизоде, откривајући линеарност првог хијерархијског нивоа, тако и у ширим распонима, процесима који се проширују и изван граница појединачне епизоде, што значи да истовремено можемо говорити и о постојању процеса и линеарно усмереног времена на другом хијерархијском нивоу.

Вишеструко-усмерено је и време прве епизоде. Обимна, састављена од пет звучних маса, ова епизода обилује линеарним процесима. Најпре, свака од звучних маса која чини ову епизоду, усмерена је ка комплетирању сопственог хроматског агрегата. У испуњењу свог циља, свака звучна маса, дакле, води сопствени усмерени процес, без уплива дисконтинуитета (хроматски агрегати се комплетирају у кратком временском року, у оквиру сваке појединачне звучне масе). Ови усмерени процеси одвијају се на првом хијерархијском нивоу. Поред ових самосталних процеса ка комплетирањима хроматских агрегата, звучне масе прве епизоде удружене су у још једном процесу, у коме се као циљно-дефинишући ентитет успоставља интервалска класа. Ово је процес који започиње излагањем кључне идеје у првој звучној маси прве епизоде, а завршава се у првом рефрену.

Хомогена звучна маса типа 1 труба, хорни и тромбона, раван челесте, раван клавира и хомогена звучна маса типа 1 гудачких инструмената, у процесу комплетирања сопствених хроматских (линеарних и нелинеарних) агрегата, истичу различите интервалске класе као квалитете којима се одликују. Тако, квалитет кључне идеје, коју износе лимени дувачки инструменти прве звучне масе епизоде, одређују интервалске класе 2 и 5. За њом раван челесте свој хроматски агрегат испуњава кроз појаву четири прекомерна несимултана трозвука, истичући на тај начин квалитет интервалске класе 4. Раван клавира свој процес комплетира излажући шест сукцесивних малих терци, односно квалитет интервалске класе 3, док звучна маса гудачких инструмената излаже нелинеарни хроматски агрегат квалитета интервалске класе 1. Једина недостајућа интервалска класа – 6, појавиће се управо у првом рефрену, у оквиру равни енглеског рога, која чини саставни део полигене звучне масе рефрена, уз хомогену звучну масу типа 1 две обое. Типови побројаних звучних маса прве епизоде и рефрена дефинисани су у односу на њихове сопствене, самосталне циљно усмерене процесе унутар сегмента у оквиру кога се налазе. У усмерености ка циљу о коме

је овде реч – појави свих интервалских класа, учествује свих пет звучних маса, чиме се оне дефинишу као градивне звучне масе једне полигене звучне масе. Ова полигена звучна маса грађена је у дијахроној перспективи, сукцесивном појавом различитих звучних маса које улазе у њен састав. Последња, пета звучна маса у оквиру прве епизоде – хомогена звучна маса типа 2 флаута, ударача са неодређеном висином тона и челесте, која не учествује у овом процесу (мада се и кроз њу спроводи развој кључне идеје квалитета интервалских класа 2 и 5), може се сматрати дисконтинуитетом, прекидом започетог процеса, који се међутим наставља и комплетира са почетком рефренске полигене звучне масе. Овакви дисконтинуитети не утичу на линеарност музичког тока, те се, без обзира на прекид, наступ звучне масе у рефрену може разумети као наставак и довршетак раније започетог процеса. Такви и слични дисконтинуитети су у великој мери присутни у анализираним делима и не утичу негативно на препознавање и разумевање процесивности и суштинске линеарности ове музике. Сâмим тим, овај описани процес, који се простире у ширем распону обухватајући и прву епизоду и први рефрен, спроводи се на другом хијерархијском нивоу.

Још један усмерени процес се, међутим, може уочити од почетка *Друге симфоније*. Наиме, управо излагањем кључне идеје у првој звучној маси епизоде, започиње процес појаве свих дванаест видова скупа 027. У оквиру ове звучне масе експлицитно је кроз деонице истакнуто девет од могућих дванаест скупова 027.⁴²³ Након појаве друге, треће и четврте звучне масе (кроз које се, како је раније речено, развија процес појаве свих интервалских класа), појављује се пета звучна маса – хомогена звучна маса типа 2 флаута, ударачких инструмената са неодређеном висином тона и челесте, која наставља процес излагања скупова 027, започет првом звучном масом. Спрам овог процеса, дакле, појава друге, треће и четврте звучне масе делује као дисконтинуитет, који, међутим, не зауставља процес, настављен са појавом пете звучне масе епизоде. У оквиру ње експлицитно се истичу још два појавна вида скупа 027⁴²⁴, тако да појава ове звучне масе из перспективе описаног процеса сада постаје разумљива (подсећања ради, она је деловала као дисконтинуитет за процес појаве свих интервалских класа). Видљиво је, дакле, да се процес није завршио у првој епизоди, јер се дванаести могући појавни вид скупа 027: ас–бе–ес, није појавио. У том смислу, пажњу треба поново усмерити на преломни тренутак првог става – шести, и одмах

⁴²³ де–е–а, ес–еф–бе, фис–гис–цис, ге–а–де, бе–це–еф, ха–цис–фис, дес–ес–ас, це–де–ге, а–ха–е.

⁴²⁴ еф–ге–це, е–фис–ха.

за њим, седми рефрен. Шести рефрен је, наиме, први рефрен у коме три инструмента која чине звучну масу не наступају симултано, на знак диригента, те је тротонска вертикала којом рефрени почињу по први пут избегнута. Седми рефрен, као први рефрен кога изводе лимени дувачки инструменти, након преокрета у шестом рефрену започиње симултаним наступом инструмената који формирају управо вертикалу 027 тоновима ас, бе и ес. Ово је још једна потврда да су шести рефрен, у коме је комплетиран процес појаве свих могућих транспозиција хексакорда 012678, и седми рефрен као кључни за односе у које ступају звучне масе лимених и дрвених дувачких инструмената у делу, преломна тачка у првом ставу *Друге симфоније*. Занимљиво је у том смислу приметити да је упућеност ове две звучне масе једне на другу могла да се наслути од самог почетка, и то управо кроз процес појаве скупа 027 као кључне идеје. Нису случајно за њено излагање и развој овог процеса одабране прва и пета звучна маса прве епизоде, као хомогена звучна маса типа 1 лимених, а затим и хомогена звучна маса типа 2 дрвених дувача (и ударачких инструмената и челесте). Ове две звучне масе у усмерености ка истом циљу формирају, дакле, хомогену звучну масу типа В. Коначно, процес је комплетиран звучном масом лимених дувачких инструмената, и то баш у рефрену кога су по први пут ови инструменти и извели. Овај процес, који се одвија кроз читав први став, такође се реализује на другом хијерархијском нивоу и обележен је дисконтинуитетом, те је и он показатељ постојања вишеструко-усмереног линеарног времена у првом ставу *Друге симфоније*.

Наредних пет епизода испуњавају процеси усмерени ка комплетирању хроматских агрегата. Вишеструких процеса нема, те се активности одвијају само на првом хијерархијском нивоу, обележеном неусмереним линеарним временом (кретањем ка непредвидљивом циљу). Епизоде гради велики број звучних маса, које се најчешће удружују у процесима комплетирања хроматских агрегата, док у мањем броју случајева сведочимо и самосталном закључењу процеса унутар једне звучне масе. У остатку става се, дакле, када је реч о епизодама, не препознају истовремени вишеструки процеси, као ни дисконтинуитети који су обележили почетак става, а који би сведочили о постојању вишеструко-усмереног линеарног времена. Сваки процес се у кратком временском року завршава и циљ је смештен „на крају процеса“, како то Крамер каже.

За разумевање односа у које током *Друге симфоније* ступају најистакнутије звучне масе дела, најпре је неопходно истаћи чињеницу да развоје унутар читавог тока

композиције одређују активности три звучне масе. Од њих три, две су доминантно испуњавале ток првог става композиције. Трећа звучна маса, коју граде инструменти гудачког оркестра, која ће се, уједно, током другог става позиционирати као главна звучна маса у делу (као главни лик), представљена је тек у другом ставу. Сâмим тим, Лутославски као да гради два одвојена временско-просторна окружења. Једно је приказано у првом ставу, са два лика представљена двома дувачким звучним масама, које унутар првог става развијају своје односе. Друго окружење представљено је у другом ставу, са звучном масом гудачког оркестра као главним ликом који највећим дѐлом утиче на развој радње.

У првом ставу одвија се представљање звучних маса дрвених и лимених дувачких инструмената, који као два лика попуњавају две регулишуће фигуре. Главни однос у првом ставу, као што је и објашњено, развија се око ова два лика, која се све до једног тренутка представљају одвојено и наизменично. При томе, доминантно је представљена звучна маса три дрвена дувачка инструмента, која се приказује као усмеренија, стабилнијег карактера, а који се читава из тонског садржаја рефрена који она попуњава. Звучна маса лимених дувачких инструмената, као други значајан лик, представљена је као нестабилнија, променљивија, и као такође усмерена, али у великој мери неусредсређено. Такође, она као лик кроз већи део првог става доживљава трансформацију, сазрева, мења се, и постепено се издваја из свог окружења (других звучних маса које, поред ње, попуњавају епизоде). Од сâмог почетка композиције ове две фигуре су усмерене једна на другу. Најпре се то могло ишчитати из процеса комплетирања интервалских класа, али, можда још експлицитније (јер се тиче само односа ова два лика), ово се могло закључити из процеса појаве свих дванаест 027 скупова кроз које се излаже кључна идеја дела. Лик дрвене дувачке звучне масе је приказан као зрелији, јер се током првог става не мења – његова константност приказана је тонским садржајем 012678, и циљеви које испуњава тичу се искључиво ове његове јасно дефинисане особине. Први циљ ове звучне масе, како је речено, постигнут је у четвртом рефрену (потврда њене зрелости, која се огледа у способности да сâма постигне свој циљ у виду хроматског агрегата). Други циљ остварује се у шестом рефрену, и, иако се и овај циљ тиче само њених особина (шест могућих транспозиција хексакорда), од њега на експлицитнији начин почиње да се открива и однос који ова звучна маса има са звучном масом лимених дувачких инструмената. Након шестог рефрена, наиме, открива се да је звучна маса дрвених дувачких инструмената све време ангажована око звучне масе лимених

дувачких инструмената, и да поред сопствених циљева (који служе више као показатељ њене зрелости), она за циљ има и да помогне звучној маси лимених дувачких инструмената да се током првог става осамостали и да на одређени начин, уз њу, сазри. У том смислу, седми рефрен је кључни тренутак у односу између две звучне масе, јер представља тачку њиховог „спајања“. Тако, из активности ове две звучне масе препознаје се однос између фигуре субјекта, коју попуњава звучна маса лимених, и фигуре коректора, коју попуњава звучна маса дрвених дувачких инструмената. Сазревање лимене дувачке звучне масе (фигуре субјекта) препознаје се кроз вишеструке истовремене усмерене процесе које она започиње, а потпомогнуто је, од сâмог почетка, дрвеном дувачком звучном масом, као фигуром коректора. На овај начин, коначну зрелост звучна маса лимених дувача постиже у седмом рефрену, у тренутку када се у потпуности идентификује са дрвеном дувачком звучном масом, по први пут „преузимајући“ од ње излагање рефрена, и комплетирајући процес појаве свих дванаест 027 скупова (свих дванаест појавних видова кључне идеје) као заједнички процес две фигуре, који се простире кроз најшири временски распон. Коначно обједињење две звучне масе (две фигуре заплета), потврђено је у наставку изостанком даљих појава епизода, те спајањем дрвених и лимених дувачких инструмената у доношењу 012678 материјала рефрена. Ово се у контексту развоја звучне масе лимених дувачких инструмената (као фигуре субјекта) може тумачити као симболично напуштање ранијег живота и улазак у нову животну фазу, озваничену „заједницом“ са другом фигуром. Такође, не треба пренебрегнути ни чињеницу да је прва представљена управо звучна маса лимених дувачких инструмената, и то као хомогена звучна маса типа 1. Она развија своје индивидуалне односе са другим бројним звучним масама које испуњавају епизоде током првог дѐла става, те је кроз те наступе епизода, и уз њих рефрена, заправо представљен један подзаплет, којим се приказује стасавање, „одрастање“ и сазревање ове звучне масе као фигуре субјекта, уз помоћ фигуре коректора, и у коме је од почетка један од циљева приказивање односа између ове две главне звучне масе. У том подзаплету, појављују се и друге бројне звучне масе (кроз епизоде) са којима је звучна маса лимених дувача у пријатељским односима и са којима остварује заједничке циљеве (пример таквог односа објашњен је у вези са комплетирањем интервалских класа). Оно што је, ипак, од кључног значаја за разумевање оба става *Друге симфоније* као целине, јесте објашњење односа између две дувачке звучне масе, и њихов значај за даљи развој радње који ће уследити са

другим ставом. Радња која ће се у наставку развити, и улога коју ће у тој радњи имати две дувачке звучне масе првог става, смешта уводни став у оквире експозиције главног заплета, који ће почети са другим ставом. Она је по свом типу одвојена, јер се кроз њу дискретно представљају мотиви и односи који ће бити кључни за изградњу заплета. Такође, одвојена експозиција служи и да осветли проблемски однос или утицаје прошлих догађаја из времена приче на развој заплета. Уједно, ова се експозиција, с обзиром на то да представља однос између две звучне масе које ће имати утицаја на трећу звучну масу (која ће се појавити у другом ставу) у наставку радње, може дефинисати као оквирни заплет. Како је он врста тематске позадине главног заплета, која му даје одређене смернице развоја, и како се њиме отвара радња, овакво тумачење се чини оправданим. Додатно, можемо се у овом тренутку позвати и на Дејвида Хермана и његову дефиницију „позадинске приче“ (backstory) као врсте експозиције која укључује analepsу или флеш-бек и која служи да попуни околности и догађаје који су довели до актуелних догађаја у свету приче. Истовремено, није згорег присетити се и ауторове дефиниције експозиције као врсте позадинске приче која ствара контекст за разумевање главне радње наратива.⁴²⁵

На овај начин, експозиција главног заплета, као оквирни заплет, обезбеђује разумевање пре свега контекста појаве треће најбитније звучне масе у радњи – гудачког оркестра, затим разјашњава разлоге због којих се она у првом ставу није појавила као један од главних ликова, те коначно омогућава и разумевање даљег развоја радње у главном заплету и односе у које ће три звучне масе ступати у наставку радње. Оквирни заплет је једноставан јер има једну фигуру субјекта, а по структурном типу је етапни, јер је фигура субјекта усмерена ка циљу који није одмах видљив (удруживање са дрвеним дувачима, сазревање), већ се постепено открива преко споредних циљева (сви други циљеви које остварује уз помоћ других ликова, односно звучних маса које попуњавају епизоде: хроматски агрегати, комплетирање интервалских класа). Како Пејчић каже, у овом типу заплета приказују се бројне епизоде (а свакако се чини занимљивим у овом тренутку приметити и игру речи, те се позвати на „епизоде“ које попуњавају први део првог става), бројне линије радње (бројни различити циљеви до којих звучна маса лимених дувача стиже), а те линије радње могу бити повезане фигурама субјекта, интриганта и коректора (што се у овом оквирном заплету препознаје у активности фигуре субјекта и коректора).

⁴²⁵ Види фн. 152.

Такође је згодно поменути у контексту смене бројних епизода које међусобно нису повезане на начин на који то рефрени јесу, а такође и у контексту смене сâмих епизода и рефрена током овог оквирног заплета, и „технику станица“ коју Пејчић везује за овај тип заплета, а која подразумева разлагање континуитета радње у след сцена које нису у каузалној вези, већ их повезује један исти лик. Фигура коректора се истовремено у овом оквирном заплету поиграва са улогом режисера, и то као све време из позадине присутна фигура која дискретно усмерава радњу фигуре субјекта, што се коначно реализује њиховим спајањем у материјалу рефрена, и даљим изостанком епизода. Ако бисмо и за оквирни заплет могли да одредимо семантику, она би припадала ритуалном типу.

Главни заплет почиње у другом ставу и тиче се односа између ликова дрвене и лимене дувачке звучне масе са једне, као већ формираних ликова (из оквирног заплета), и гудачке звучне масе, са друге стране, као новог лика који се тек сада, у главном заплету појављује. Својом јасном усмереношћу ка локалним циљевима (превазилажење препрека) и ка глобалном циљу (као проблемском чвору који треба да превазиђе), у главном заплету се звучна маса гудачког оркестра позиционира као фигура субјекта (актант субјекат). Активност гудачке звучне масе прате ликови лимене и дрвене дувачке звучне масе, на исти начин на који је дрвена дувачка звучна маса пратила, помагала, и донекле чак и управљала активношћу лимене дувачке звучне масе. Сâмим тим, делује да два лика дувачких звучних маса у главном заплету попуњавају фигуру режисера (актант помоћник дубинске структуре).

Идиосинкратички циљ, о коме је писао Милош Заткалик у вези са изостанком рефрена који би први став начинио затвореном целином, на тај начин из перспективе главног заплета добија потпуно нову димензију. Оквирни заплет је тај који „држи на окупу“ радњу главног заплета, те тако циљ није био завршити оквирни заплет „затварањем“ првог става, већ напротив – оставити га отвореним за даљи развој радње у оквиру главног заплета који следи и на одређени начин проистиче из оквирног заплета. Тако, спајање две дувачке звучне масе (фигуре субјекта и фигуре коректора) у оквирном заплету на месту седмог рефрена, за главни заплет представља управо појаву фигуре окидача, која ће и условити појаву нове фигуре субјекта главног заплета и започети његову радњу. На тај начин, а имајући на уму семантику ритуалног заплета, лик обједињених дрвених и лимених дувачких инструмената приказује се симболично као лик родитеља: њихово заједништво,

њихов узајамни пријатељски однос и сâм чин обједињења од седмог рефрена (као симбол ступања у заједницу), омогућава симболично продужење живота и рађање нове фигуре субјекта, односно наставак радње и појаву новог, главног заплета. Сада, у главном заплету, сведочимо сазревању нове фигуре субјекта, која превазилази градирани систем препрека на путу сопственог сазревања. На том путу, подржана је непрекидном подршком и усмеравањем од стране фигуре режисера, у коју је фигура окидача (након што је иницирала радњу) прешла. Тако, симболична фигура родитеља остаје присутна у животу детета, да је усмерава на путу сопственог сазревања.

Радња главног заплета се одвија кроз четири ситуације сегмента радње (четири фазе развоја). Ове се четири фазе развоја у великој мери подударају са формалним границама. У првој ситуацији сегменту радње (која обухвата прва два одсека првог дѐла, од ПБ 101–113) представљен је нови лик – звучна маса гудачких инструмената. Она садржи у себи кључну идеју видљиву у постојању квалитета интервалских класа 2 и 5 (изложену кроз хоризонталну димензију, али и у вертикалним склоповима на знак диригента, на почетку сваког новог партитурног броја). Треба приметити и симптоматични „упад“ звучне масе три фагота (ПБ 101a) непосредно након појаве фигуре субјекта, као својеврсне реминисценције на тонски садржај рефрена из првог става, сада трансформисан у 01267. На овај начин као да жели да се прикаже да је ова фигура у прошлости била на врхунцу снаге, а да је сада присутна као подршка, као сведок раста и сазревања нове фигуре субјекта – звучне масе гудачког оркестра, али и као фигура из које се сада развија нова фигура субјекта. И заиста се нова фигура развија, врло сликовито, наслојавањем гудачких инструмената од најнижих до највиших, при чему свака нова група инструмената у вертикале (једине могуће које се успостављају у оквиру *ad libitum* – на знак диригента којима почиње сваки партитурни број) уводи нове тонске висине, а којима се истиче кључна идеја дела. Наступ виолина, које комплетирају гудачку звучну масу, уносе у ове вертикале и квалитет интервалске класе 1. Због овог „геста“ нове фигуре субјекта, која као да жели да се осамостали од кључне идеје коју је „наследила“, у другом одсеку (ПБ 107–113) се појављују обједињени дувачки инструменти, који иако нису исто ритмизовани, представљају исту, кључну идеју. Дрвени дувачи износе дуго држане вертикале, лимени дувачи су мелодизовани, али са истом идејом као дрвени дувачи, и са чак истим тонским висинама, само изложеним у хоризонталној димензији. Треба приметити да су по први пут од почетка заплета дувачи на овај начин

обједињени, са намером да изврше утицај, и то управо преко кључне идеје која је и њих сâме објединила у оквирном заплету. Заједничко истовремено представљање три лика, ипак приказује гудачку звучну масу као самосталнију и упорнију, што се препознаје кроз њена вишеструка комплетирања нелинеарних хроматских агрегата. Међутим, током наставка ове фазе развоја радње, дувачки инструменти су све компактнији, што указује на снагу коју својим заједништвом стичу у овој „дискусији“ са гудачком звучном масом, те на крају ово резултира трансмутацијом гудачке звучне масе под утицајем дувачких инструмената. Ово је тренутак, дакле, када фигура режисера, коју попуњава лик хомогене звучне масе типа 2 свих дувачких инструмената, коначно остварује утицај на фигуру субјекта. До овог тренутка, такође, свака од две групе унутар хомогене звучне масе типа 2 дувачког дѐла оркестра (група дрвених, односно лимених дувача), држала се своје димензије. У тренутку када су се дрвени дувачи прилагодили и прихватили „начин“ лимених дувача (као симболичне женске фигуре родитеља, која се са више суптилно стицања обраћа детету и показује већу флексибилност, иконички приказану њеном мелодијском природом /за разлику од „крутости“ симболичне мушке фигуре, приказане кроз дуго држане тонове у вертикали дрвених дувача/), и фигура субјекта (као симболична фигура детета) прихвата сугестије фигуре режисера и доживљава трансмутацију (ПБ 112). Уједно, ово прихватање спроводи се кроз имитацију. На тај начин је иконички постигнута и идеја „подражавања“ којом фигура субјекта (дете) учи од фигуре режисера (родитеља).

Друга ситуација сегмента радње (која обухвата трећи и четврти одсек првог дѐла, од ПБ 114–122) приказује односе које гудачка звучна маса као фигура субјекта има са сваком од две групе дувачких инструмената које попуњавају фигуру режисера. Најпре је, тако, приказан „разговор“ гудача са групом лимених дувача, а затим и са групом дрвених дувачких инструмената. У ПБ 114 не примећујемо да су лимена дувачка звучна маса (са хоризонталним развијањима кључне идеје) и гудачка звучна маса (још увек „незрела“, са неодређеним квалитетима које истиче) окренуте једна другој. С друге стране, у ПБ 116 представљен је исти угао гледања дрвених дувача и гудача, где су високе, као и ниске деонице обе групе међусобно подударне. Такође, квалитети које ове две звучне масе приказују су идентични, одређени интервалским класама 1, 2 и 5. Делује, стога, да сада фигура режисера у лику дрвених дувачких инструмената показује више разумевања за још увек незрелу фигуру субјекта гудачких инструмената, и да са више успеха са њом остварује

комуникацију. Управо зато у ПБ 117 видимо да се фигура субјекта потпуно прилагођава дрвеним дувачима, и да тек уз њих прихвата кључну идеју (квалитете интервалских класа 2–5) без задршке: дакле, приступ овог лика који попуњава фигуру режисера био је тактичнији, и активности фигуре субјекта су у потпуности руковођене овим ликом. Све ово време, звучна маса гудача, као и звучна маса дрвених дувача, комплетирају своје хроматске агрегате. Једина која то не успева је звучна маса лимених дувачких инструмената – она, која, иако је „говорила“ исто што и дрвена дувачка звучна маса, није својим начином остварила добру комуникацију са гудачима. Њој недостаје једино тон бе како би комплетирала агрегат, а то је регистарски најистакнутији тон у дрвеним дувачима и гудачима још од тренутка трансмутације гудача на крају прве ситуације сегмента радње, а свакако и током целог уводног дѐла друге ситуације сегмента радње. Управо је ово тон преко кога ће се уланчати наступи две звучне масе дувача (у ПБ 118) које попуњавају фигуру режисера, сугеришући на неопходност удруживања и проналажења заједничког начина комуницирања. Тек након тога ће, у ПБ 119, звучна маса лимених дувача успети и сама да комплетира агрегат тоном бе, такође истакнутим тиме што је то последњи и највиши тон три највише деонице труба. У наредном одсеку (четвртом одсеку првог дѐла, ПБ 120–122) чини се да се прави једна врста просторне дистанцираности од главног тока радње. Наиме, стиче се утисак да су се сада осамила два лика која попуњавају фигуру режисера: звучне масе лимених и дрвених дувачких инструмената. Оне су у претходном току показале неслогу пред фигуром субјекта, при чему је лимена дувачка маса показала мање „вештине“ у комуникацији, те као да сада ова два лика најпре морају да „поразговарају“ насамо, па тек онда да се радња везана за главни лик (и главни заплет) настави даље. Две звучне масе преговарају (као да разговарају о гудачкој звучној маси), што се уочава у заступљености интервалске класе 1 у деоницама инструмената који граде ове звучне масе. Наиме, ако се сагледају пасажии у дрвеним дувачима, они истичу латентне двогласе: највиши тонови (цис–дис–гис) истичу кључну идеју (интервалске класе 2 и 5). Латентни двоглас (фис–ге–а) са друге стране истиче интервалске класе 1 и 2. Ово износи звучна маса дрвених дувача, као својеврсни „заступник“ гудачке звучне масе (као фигуре субјекта) и иницијатор промене која се неминовно мора догодити у начину на који са њима „комуницира“ звучна маса лимених дувача. Лимена дувачка звучна маса делује да у овом тренутку пажљиво „прати“ оно што јој звучна маса дрвених дувача саопштава, понављајући за њом сегменте њених

идеја. Када дрвени дувачи почну да се повлаче у ПБ 120 (остају само кларинети), лимени дувачи понављају (као за себе) мелодијске обрасце којима истичу интервалску класу 1. На тај начин као да је сугерисано да звучна маса лимених дувача „размишља“ о томе што јој је рекла друга дувачка звучна маса, а што би могло да јој помогне у изградњи бољег односа са главним ликом – гудачком звучном масом. Овако истакнуте интервалске класе 1, 2 и 5 потом добијају и своју вертикализацију у оквиру ПБ 120 и 121, и онда када постане извесно да је звучна маса лимених дувача „прихватила критику“ и „савет“ дрвене звучне масе, ово разумевање је „озваничено“ хоризонталним кретањима и вертикалом у ПБ 122, у којима се кроз две димензије, обе звучне масе удружују око кључне идеје, својеврсног „лајтмотива“ њиховог јединства, истовремено усмеравајући своје активности и ка формирању заједничког линеарног хроматског агрегата са формалном функцијом.

Трећа ситуација сегмента радње (други део форме, ПБ 123–125) приказује превирање у још увек незрелој фигури субјекта (гудачкој звучној маси). Ова незрелост уочава се у неспособности гудача да „заузму свој став“, те да се пре свега одлуче за једну од две димензије (вертикалну или хоризонталну, а под утицајем две звучне масе које попуњавају фигуру режисера, из друге ситуације сегмента радње), а затим и у сâмом квалитету који преовладава у тим вертикалама, односно хоризонталама. У вертикалама доминирају интервалске класе 1 и 2, док је у хоризонталним кретањима деоница звучне масе ситуација прилично нестабилна, са доминацијом интервалских класа 2 и 6, и са и даље присутном кључном идејом, која, додатно, истиче и интервалску класу 5. Ова нестабилност фигуре субјекта као резултат има губљење нелинеарног агрегата којим је започела ову фазу развоја. Не успевајући да одржи стабилност и самосталност са почетка ситуације сегмента радње, почиње да истиче интервалску класу 1 у вертикалама, и интервалске класе 1 и 2 у хоризонталама, док од вертикале не остане само интервалска класа 1 истакнута кроз тонове е и еф. Непосредно пре тога појавила се фигура режисера (испуњена само ликом хомогене звучне масе типа 1 дрвених дувача) инсистирајући на хоризонталној димензији и квалитетима интервалских класа 1 и 5, а која очигледно врши утицај на фигуру субјекта и усмерава њен даљи развој. На тај начин пратимо обликовање фигуре субјекта искључиво кроз хоризонталну димензију. Од тог тренутка заиста се истиче доминација ове димензије (као особине) у звучној маси гудача, јер они тонови који се појаве у хоризонтали, добијају затим и своју вертикалну реализацију (од ПБ 123а након појаве и утицаја дрвених дувача).

У томе се препознаје одјек сигурности гудача са почетка ове ситуације (из ПБ 123), јер су то четири највиша тона њиховог јединог нелинеарног агрегата. Све ово говори у прилог својеврсној „тврдоглавости“ коју гудачи показују. Они јесу прихватили хоризонталу од дрвених дувача, али се и даље држе свог квалитета (интервалских класа 1 и 2). При томе, дрвени дувачи су направили „компромис“ и покушали да „приволе“ гудаче тиме што су своју кључну идеју, свој „став“, променили у квалитете интервалских класа 1 и 5, чиме су показали вољу да се прилагоде гудачима и са њима поново „поразговарају“. Гудачи то ипак као да не прихватају, што ће утицати на појаву звучне масе лимених дувача у ПБ 123б, такође са квалитетима интервалских класа 1 и 5 у хоризонталној димензији. И даље упорни са својом идејом (ха–а–гис–ге) и доминацијом класа 1 и 2, гудачи као да не знају шта да раде, па им измиче успостављање вертикале, те уводе квалитете неких других интервалских класа, постајући нејединствени унутар себе. Све ово као да провоцира још једну појаву фигуре режисера (поново кроз звучну масу дрвених дувача), и то поново са идејом квалитета интервалских класа 1 и 5 у хоризонталној димензији. Слабост почетне незреле фигуре субјекта и њено прихватање „савета“ фигуре режисера, корак из незрелости ка зрелости, као да је осликан и артикулационим ознакама унутар гудачке звучне масе. Све време током ове ситуације сегмента радње доминира ознака *cantando*. У тренутку када фигура субјекта коначно прихвати идеју фигуре режисера (интервалске класе 1 и 5) и искључиво хоризонталну димензију, ознака постаје *risoluto*. Ипак, треба напоменути да се у оквиру гудачке звучне масе у хоризонталном развијању деоница појављују и друге интервалске класе, те да ово упућује на још увек извесну дозу незрелости фигуре субјекта и омогућава даљи развој радње. У ПБ 124 гудачи напуштају своју „особину“ изражену кроз квалитет интервалске класе 1, и у вертикали истичу кључну идеју (квалитете класа 2 и 5). Ако сагледамо развој фигуре субјекта, осим њене почетне идентификације са кључном идејом (како бисмо схватили да је она проистекла из оквирног заплета и његових главних регулишућих фигура), гудачи све време показују само њима својствену особину, исказану кроз квалитет интервалске класе 1.⁴²⁶ Чак и када је у претходној сср дошло до сукоба између два лика која попуњавају фигуру режисера, дошло је до сукоба зато што су на одређени

⁴²⁶ Симптоматично је, у том смислу, приметити да је гудачки оркестар у оквиру прве епизоде (што свакако не треба повезивати са фигуром субјекта главног заплета) свој нелинеарни хроматски агрегат остварио управо искључиво преко интервалске класе 1.

начин дрвени дувачи указивали лименим дувачима на то да морају да поштују интегритет гудача. Отуда се у другој сср сукоб и договор између два лика која попуњавају фигуру режисера остварује управо преко интервалске класе 1. Све време током треће сср фигура режисера, са оба лика која је попуњавају, покушава фигури субјекта да сугерише да интегритет треба да стекне истовремено и негујући своје особине, и поштујући наслеђе (кроз спајање њој својственог квалитета интервалске класе 1, и кључне идеје коју је наследила). Уз то, раст и развој дешава се и кроз промене димензије у којој се гудачи развијају као фигура. Зато када у ПБ 124 фигура субјекта напусти своју особину (квалитет интервалске класе 1) и почне да истиче само кључну идеју (класе 2 и 5), фигура режисера кроз лик дрвених дувача најпре, а затим и лик лимених дувача, „враћа“ фигуру субјекта на њој својствени квалитет интервалске класе 1, инсистирајући и даље на хоризонталној димензији. Ово чине уз присуство два клавира који попуњавају фигуру коректора (актант помоћник), јер истичу интервалске класе 1 и 2. Фигура субјекта слаби, па се и повлачи за то време, да би се затим у ПБ 125 у потпуности прилагодила и прихватила „сугестије“ фигуре режисера, доживљавајући под њеним утицајем трансмутацију. Она тако почиње да се развија искључиво кроз хоризонталну димензију и квалитет интервалске класе 1. Поново се сугерише да фигура субјекта није у потпуности сазрела, и то кроз појаву нелинеарних хроматских агрегата (готово-симултаних, с обзиром на *ad libitum*) који истичу неке друге квалитете: интервалске класе 3, 4, 5 и 6, што све обезбеђује појаву нове, последње, четврте ситуације сегмента радње.

Кључна ситуација за развој и „одрастање“ фигуре субјекта је четврта ситуација сегмента радње, која обухвата трећи део и прва два одсека четвртог дела (ПБ 126–143). У овој сср гудачка звучна маса као фигура субјекта постављена је пред последњу препреку у заплету, чије би превазилажење симболично требало да представља чин њене иницијације и знак коначног сазревања. У превазилажењу ове препреке и достизању циља, оличеног у њеном прихватању квалитета свих шест интервалских класа, помаже јој фигура режисера (при чему дрвени дувачи инсистирају и даље на квалитетима интервалских класа 1 и 2 у хоризонталној димензији, док лимени дувачи исте квалитете остварују у вертикалној димензији), а додатно, по први пут се појављује и хомогена звучна маса типа 1 два клавира, попуњавајући фигуру коректора, са квалитетом интервалске класе 3. Од ПБ 127 се фигура коректора (звучна маса два клавира) повлачи, јер је свој циљ увођења интервалске класе 3

постигла, те фигура режисера лимених дувача доноси вертикалу квалитета интервалских класа 1–3–4, а затим у хоризонтали и интервалску класу 2. Улога хомогене звучне масе типа 2 удараца од ПБ 128 наговештава увођење и последње интервалске класе 5, која ће се одмах затим појавити у оквиру звучне масе дрвених дувача (фигуре режисера, у ПБ 129). У том тренутку и гудачка звучна маса (фигура субјекта) доноси у хоризонталним развијањима деоница квалитете пет интервалских класа, свих оних које су до тог тренутка уведене (дакле, све осим интервалске класе 6). На сâмом крају овог сегмента, појава хомогене звучне масе типа 2 ударачких инструмената као фигуре коректора (актант помоћник) у ПБ 132 уводи и последњу недостајућу интервалску класу 6.

Коначно сазревање фигуре субјекта (њено својеврсно преузимање контроле и одговорности над сâмом собом и својим активностима) осликано је преласком на дириговани сегмент у ПБ 133, што се подудара са почетком четвртог дѐла форме. Ово се сматра догађајем у радњи, јер представља тренутак у коме лик гудачке звучне масе као фигура субјекта у себи обједињује и хоризонталну и вертикалну димензију, као и квалитете свих шест интервалских класа. Ово је, дакле, био коначни циљ ка коме је, као показатељу зрелости, фигура субјекта тежила (иако није од почетка било јасно како ће се њена зрелост приказати). Постепено укључивање свих деоница унутар гудачке звучне масе резултираће до краја ПБ 136 потпуним уједињењем деоница у заједничке, по први пут симултане вертикале. Оне не представљају нелинеарне агрегате, али се у оквиру звучне масе остварује линеарни хроматски агрегат, као што се појављује и свих шест интервалских класа. Од ПБ 137 звучна маса дрвених дувача (фигура режисера), од почетка вештија у комуникацији са гудачима, понаша се исто као гудачка звучна маса. Формира вертикале, при чему комплетира и линеарне агрегате и приказује квалитете свих шест интервалских класа. Последња ће се укључити и звучна маса лимених дувача (од ПБ 138), која ће започети своје излагање од вертикале кроз коју и даље инсистира на кључној идеји (интервалским класама 2 и 5), а до краја ПБ 138 формираће и вертикале са квалитетима свих шест интервалских класа. Још једним догађајем ће се сматрати појава свих до сада изложених звучних маса (фигура) групно представљених, са потврдом појаве свих интервалских класа, чиме као да је хтело да се прикаже озваничење сазревања фигуре субјекта.

Од ПБ 144 следи расплет, који сведочи о потпуном преображењу гудачке звучне масе (фигуре субјекта) и о обављеној улози фигуре режисера. Ово се препознаје у

постепеном „ојачавању“ фигуре субјекта и „повлачењем у други план“ дувачких звучних маса (фигуре режисера). Како је улога фигуре режисера обављења, звучне масе које је попуњавају сада су по први пут представљене као у потпуности компактне. Једна по једна деоница из звучне масе дувача и звучне масе гудача, постају исте (симболично је на овај начин приказана идентификација са фигуром родитеља, ПБ 145), а потпуно сазревање фигуре субјекта и симболично „умирање“ фигуре режисера (који остаје жив кроз фигуру субјекта) одвија се од тренутка када се и гудачка и дувачка звучна маса по први пут у делу удружују у формирању хомогене звучне масе типа 2 (процес који започиње управо са ПБ 145, а који ће се озваничити коначно у ПБ 146). Од ПБ 147 одвојено је приказано јединство гудачке са лименом дувачком звучном масом (фигуре субјекта са једним ликом који попуњава фигуру режисера), а затим и са дрвеном дувачком звучном масом (другим ликом фигуре). Јединство се остварује кроз заједничке вишеструке нелинеарне хроматске агрегате, кроз које се појављује и свих шест интервалских класа. Кулминација њиховог заједништва и осамостаљења главног лика приказана је заједничким нелинеарним хроматским агрегатом квалитета интервалских класа 1, 5 и 6, да би се у ПБ 152 формирао још један заједнички нелинеарни агрегат квалитета интервалских класа 1, 2, 5 и 6, а од ПБ 153 (поново *ad libitum*) ови квалитети подједнако карактеришу и вертикалне склопове и хоризонтална кретања. На овај начин је кроз кулминацију озваничено коначно сазревање главног лика, остварено кроз спајање квалитета које је наследила (из фигура оквирног заплета) и квалитета (интервалске класе 6) којем је све време тежила као оличењу сопствене самосталности. Да ће, као будућност, остати да траје гудачка звучна маса као фигура субјекта, сведочи њена појава са нелинеарним хроматским агрегатима квалитета интервалске класе 1 (као реминисценције на њену прву појаву) од ПБ 154 надаље. Хомогена звучна маса типа 2 дувача (фигура режисера) кроз сваки партитурни број се све више повлачи, остајући на крају само на двозвуку ес–еф, у који ће се до краја композиције утопити и гудачка звучна маса. Како су, уједно, ова два тона била почетни тонови првог става, не можемо се отети утиску да се на овај начин тежило приказивању симболичног заокружења као обнове и „поновног рођења“. Из овога се може ишчитати елемент цикличног заплета, који Пејчић ослањајући се на Лотмана, повезује са цикличним процесима природе, па између осталог и са животом, као циклусом који се непрекидно

понавља. Такође, као једно од обележја цикличног заплета аутор види враћање у почетну тачку, које је само условно јер се у међувремену ликовима много тога догодило.⁴²⁷

На основу свега реченог, а пре свега на основу постојања два заплета – главног, и оквирног, можемо закључити да је радња сложена. Како је у главном заплету приказан градирани низ међусобно повезаних проблемских ситуација, које гудачка звучна маса као главни лик мора да превазиђе, структурни тип овог заплета је степенаст. Степеновање препрека, као и градирање напетости, остварује се кроз четири комплексне ситуације сегмената радње, кроз које се радња усложњава, потенцирају препреке и проблемски чвор, а техника *грудве снега* (увећавање проблема кроз многобројне препреке) води ка тачки кулминације, смештене у четвртој фази развоја. Такође је за овај структурни тип карактеристично да заплет почиње појавом активне фигуре окидача, која након што покрене радњу заплета, прелази у неку другу регулишућу фигуру. Како је раније и било речи, главни заплет је почео након појаве фигуре окидача (удружене дрвене и лимене звучне масе у оквирном заплету), која је у главном заплету прешла у фигуру режисера. Такође, појава фигуре окидача се у укупној радњи може сматрати догађајем, јер је након ње започета главна радња везана за појаву и каснији раст и развој главног лика. Поред тога, догађајем се може сматрати и ситуација у којој су се „осамила“ два лика која попуњавају фигуру режисера, након чега је њихов утицај на главни лик постао јачи. И у главном заплету се препознаје ритуална семантика, за коју Пејчић каже да означава победу

младости, тријумф над старима, ослобађање од ауторитета старијих, осамостаљивање деце, као и улазак у нову животну фазу (форма иницијације). Главни ликови су претежно млади, који стварају нову заједницу (...) Однос млади – стари укључује и ослобађање од утицаја, покровитељства, које некад може бити подстакнуто радњом старијих (жеља да осамостале младе).⁴²⁸

Главна идеја кретања и активности главног лика, као и проблемски чвор који је пред њега постављен, приказује истовремено и семантику сазревања, иницијације (укључивања), преображаја (главног лика заплета – гудачке звучне масе), али и семантику искључивања (ослобађање од ауторитета дрвене и лимене дувачке звучне масе), те се на овај начин

⁴²⁷ Види: Александар Пејчић, *Поетика заплета*, 300–301.

⁴²⁸ Исто, 272.

потврђује семантика ритуалног са, као што је раније истакнуто, елементима цикличног заплета. (Схема бр. 8)

Схема бр. 8. Витолд Јутославски: *Друга симфонија* (1965–1967), схематски приказ структуре заплета (оквирни заплет: егапни са ритуалном семантиком; главни заплет: степености са ритуалном семантиком)

Витолд Јутославски - *Друга симфонија*

Први став

Епизода 1 (1-7) Рефрен 1 (8-9) Епизода 2 (10-12) Рефрен 2 (13-14) Епизода 3 (15-17) Рефрен 3 (18-19) Епизода 4 (20-24) Рефрен 4 (25-26) Епизода 5 (27-30) Рефрен 5 (31)
 Епизода 6 (32-46) Рефрен 6 (47) Рефрен 7 (48) Рефрен 8 (49) Рефрен 9 (50) Рефрен 10 (51) Рефрен 11 (52) Рефрен 12 (53-56)

ОДВОЈЕНА ЕКСПОЗИЦИЈА (ОКВИРНИ ЗАПЛЕТ)

Други став

први одсек (101-106)	други одсек (107-113)	трећи одсек (114-119)	четврти одсек (120-122)	Други део (123-125)	Трећи део (126-132)
ПРВА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЉЕ (појава фигуре субјекта) (појава фигуре режисера)	ДРУГА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЉЕ (однос фигуре субјекта са фигуром режисера)	ТРЕЋА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЉЕ (однос две звучне масе које попуњавају фигуру режисера)	ЧЕТВРТА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЉЕ (сазревање фигуре субјекта)		
Први део (101-122)			Пети део (147-160)		
први одсек (133-138)	други одсек (139-143)	трећи одсек (144-146)	први одсек (147-148)	други одсек (149-152)	трећи одсек (153-160)
наставка четврте ситуације сегмента радље (сазревање фигуре субјекта)			РАСПЛЕТ		

Књига за оркестар

Дело је компоновано 1968. године и припада средњем периоду стваралаштва композитора. Иницијално замишљено као четвороставачно дело са међусобно неповезаним ставовима, напослетку је довршено као циклус са густом мрежом односа између ставова. Ставови су подељени на делове (други и четврти став) или одсеке (први и трећи став) и међусобно су повезани интерлудијумима. (Схема бр. 9)

Како сведочи Николас Рејланд:

наслов је био део композиторовог оригиналног плана за дело (...) Како је Лутославски касније објаснио, његова је намера била да компоњује 'слабо повезану групу ставова ... циклус композиција различитих дужина који се завршава дугачким финалом'. Ипак је иницијално предвидео не евентуална четири *поглавља* раздвојена са три кратка *интерлудијума*, већ пре збирку оркестарских минијатура, од којих свака користи различите нијансе ансамбла, и прожете интерлудијумима; нешто дуже финално *поглавље* би функционисало као реторички гест завршетка.⁴²⁹

Касније је композитор признао да је дело на крају било исувише организовано против његове воље и да првобитни наслов дела више није био одговарајућ, тако да су *поглавља* као ставови, и *интерлудијуми*, као прелази између ставова постали „везе у развоју једног догађаја... Осећам да стварање затворених форми укључује присуство контрастних елемената, то јест, елемената са довољно јаком центрифугалном силом, и њихово касније потчињавање уједињујућој центрипеталној сили. Тек тада је вероватно да композиција може поседовати чврсту и компактну конструкцију.“⁴³⁰

Усмерени процеси се у овој композицији одвијају на два хијерархијска нивоа, сведочећи о вишеструко-усмереном линеарном времену као доминантој временитости композиције. Први ниво испуњен је процесима комплетирања хроматских агрегата појединачних звучних маса или више њих заједно, а други испуњавају комплетирања одређених интервалских класа истакнутих кроз кључну идеју дела, што су процеси који се одвијају у ширем временском распону, и које одликује дисконтинуитет. Највећи ниво активности звучних маса уочава се у финалном ставу, пред кулминацију дела.

⁴²⁹ Nicholas Reyland, *Livre or Symphony? Lutosławski's 'Livre pour orchestra' and the Enigma of Musical Narrativity*, *Music Analysis*, Vol. 27, No. 2/3 (2008), 253.

⁴³⁰ Исто, 253–254.

Схема бр. 9. Витолд Југославски: *Књига за оркестар* (1968), схематски приказ форме дела

Витолд Југославски - *Књига за оркестар*

Први став

први одсек (100-105) други одсек (106-108) трећи одсек (109) **први интерлудијум (110)**

Други став

Први део (200-206) Други део (207-212) Кода (212-215) **други интерлудијум (216)**

први одсек (200-205) други одсек (206)

Трећи став

први одсек (300-307) други одсек (308-313) Кода (313-314) **трећи интерлудијум (401)**

Четврти став

Први део (402-410а)

први одсек (402-409) други одсек (410-410а)

Други део (411-418ц)

увод (411) први одсек (а) (411а-411ц) други одсек (а1) (412-412б) трећи одсек (б) (413-417) четврти одсек (а2) (418-418ц)

Трећи део (419-447)

први одсек (419-443) други одсек (444-447)
 први пододсек (419-428) други пододсек (429-443) први пододсек (444-445) други пододсек (446-447)

Одлике вишеструко-усмереног линеарног времена препознајемо непосредно пред кулминацију композиције, од ПБ 411–438. У овом сегменту, који представља други део става (411–418ц) и један сегмент првог одсека трећег дѐла (први одсек траје до ПБ 443) препознаје се вишеструко-усмерено линеарно време. Оно је обележено великим бројем путања ка великом броју циљева и остварује се на два хијерархијска нивоа. Уз то, и на првом и на другом нивоу подједнако ово време карактеришу, као што ћемо видети, различити дисконтинуитети. Када је реч о другом дѐлу (ПБ 411–418ц) њега испуњавају активности три звучне масе: гудачког оркестра, дрвених дувачких и лимених дувачких инструмената. У овом дѐлу на првом нивоу препознаје се усмереност звучних маса ка линеарном хроматском агрегату. Појединачне звучне масе или више њих заједничком активношћу успевају да процес комплетирања линеарног агрегата доведу до завршетка. У ПБ 411, рецимо, звучне масе дрвених дувачких инструмената и гудачких инструмената усмерене су ка комплетирању заједничког линеарног хроматског агрегата. Слична је ситуација и у ПБ 412, где се све три звучне масе, укључујући и звучну масу лимених дувачких инструмената, удружују ка истом циљу. Паралелно са ова два заједничка линеарна хроматска агрегата у ПБ 411 и 412, међутим, звучне масе дрвених дувачких и гудачких инструмената усмеравају своје активности ка сопственим линеарним агрегатима. Ово су процеси који се одвијају на другом хијерархијском нивоу и чија се реализација дешава током дужег временског периода. Тако, гудачка звучна маса свој процес завршава у ПБ 413, док звучна маса дрвених дувачких инструмената то исто чини тек у ПБ 414, након дисконтинуитета (ПБ 413). Исти самостални процес у ПБ 413 започиње и звучна маса лимених дувачких инструмената и она то чини такође тек након дисконтинуитета, у ПБ 415. Трећи део става (до кулминације) испуњавају још сложенији вишеструки процеси. Пре свега, треба рећи да се независно развијају две звучне масе: лимена дувачка звучна маса са својим процесима изазваним многобројним дисконтинуитетима, и друге звучне масе које се током овог сегмента појављују, а које у довршењу процеса или показују самосталност или су окренуте једне другима како би заједничким деловањем постигле циљ. Звучна маса лимених дувачких инструмената и друге звучне масе, одвојено су представљене све до њиховог стапања у један заједнички процес у ПБ 433. До тог тренутка, воде се независно два процеса: један кроз активност звучне масе лимених дувачких инструмената, и други кроз активност друге звучне масе (или друге две звучне масе удружене ка истом циљу). У ПБ 419 хомогена звучна

маса типа 2, коју образују исто артикулисани ксилофони и клавир, самостално испуњава процес комплетирања линеарног хроматског агрегата. У наредна два партитурна броја, ово чине две звучне масе заједничком активношћу: у 420 две групе различито артикулисаних гудачких инструмената које чине хомогену звучну масу типа А, а у 421 полигена звучна маса кларинета и клавира (хомогена звучна маса типа 1 и раван). Ове звучне масе су заједно удружене ка комплетирању линеарног хроматског агрегата. Од ПБ 422 све до ПБ 433 звучној маси лимених дувачких инструмената напоредо су представљене наизменично хомогене звучне масе типа 1 гудачког ансамбла и дрвених дувачких инструмената. Све ове звучне масе које се смењују са звучном масом лимених дувачких инструмената, постижу у кратком року (унутар једног партитурног броја) комплетирања сопствених линеарних или нелинеарних агрегата, све до ПБ 433. Према томе, у овом случају говоримо о постојању процеса оствареног на првом хијерархијском нивоу. Када је реч о одвојено представљеној звучној маси лимених дувачких инструмената, њено линеарно кретање је такође усмерено ка комплетирању линеарних хроматских агрегата. Ово кретање је, међутим, вишеструко прекинуто дисконтинуитетима. Наиме, вертикала ове звучне масе из ПБ 419, комплетира се вертикалом из ПБ 421. На исти начин, вертикала из ПБ 420 комплетира се у ПБ 422. Тако се комплетирају сви линеарни хроматски агрегати у овој звучној маси све до ПБ 438. Реч је, сâмим тим, о постојању вишеструко-усмереног линеарног времена. Све до ПБ 433 сви поменути процеси (како они у оквиру звучне масе дрвених дувачких или гудачких инструмената са једне, или звучне масе лимених дувачких инструмената, са друге стране), одвијају се на првом хијерархијском нивоу. Од ПБ 433, међутим, активности до тада две раздвојене звучне масе се спајају, и то тако да сада две звучне масе (лимених дувачких и гудачких инструмената, или лимених дувачких и дрвених дувачких инструмената) заједничком активношћу комплетирају заједничке нелинеарне хроматске агрегате. Ови се процеси одвијају на првом хијерархијском нивоу. Паралелно са тиме, међутим, у оквиру звучне масе лимених дувачких инструмената и даље се одвијају дисконтинуитетима изазвани процеси усмерени ка комплетирању самосталних линеарних хроматских агрегата. Ово су процеси који се реализују на другом хијерархијском нивоу и сâмим тим, сведоче о постојању вишеструко-усмереног линеарног времена.

Један од најдужих циљно усмерених процеса у делу обухвата чак три става композиције. Овај се процес тиче појаве дванаест могућих интервалских класа 3, а започет

је излагањем кључне идеје у звучној маси гудачког оркестра која дело и започиње. У хомогеној звучној маси типа 1 гудачког оркестра, наиме, излаже се кључна идеја дела, која истиче квалитете интервалских класа 1, 3, 4 и 5. Наиме, кроз кретање по четврт-тоновима истиче се и хроматски низ од е до дес и од а до це у највишој деоници виолина, док се друге деонице заустављају на другим тоновима из овог четврт-тонског низа. У најнижој деоници оркестра истиче се интервал чисте квинте – оквирни интервал кретања које артикулише звучну масу: а–е. У оквиру овог почетног двотакта, дакле, истакнута је мала терца (два низа четврт-тонова који у опсегу дају малу терцу), чиста квинта као опсег укупног кретања, али најпре мала секунда. Истакнути су затим дурски и молски квинтакорд, као и велика терца (истакнути тонови у четврт-тонском низу: а, це, дес и е). Додатно, ово се потврђује током наредних неколико тактова, унутар којих је евидентно понављање кључне идеје (ритмички варирано), а затим и њено „дељење“ у традиционалном смислу дељења мотива. Додатно, за све ово време, звучна маса је усмерена ка комплетирању линеарног хроматског агрегата, који ће се упадљиво доласком и комплетирању тоном фис (унисоно у свим деоницама гудачког оркестра), и то након што највиша деоница звучне масе још једном истакне најбитније тонове кључне идеје: а, е, це и цис, и то експлицитно, без учешћа четврт-тонова. Да ово јесте кључна идеја, потврђују и различити усмерени процеси током дела, који управо побројане ентитете истичу као циљно-дефинишуће. С тим у вези, треба поменути вертикале које формира хомогена звучна маса типа 1 гудачког оркестра у ПБ 102. Звучна маса формира пет вертикала, које за циљ немају формирање нелинеарних агрегата, већ управо наставак развоја кључне идеје, и то у вертикалној димензији. Наиме, кроз квалитете вертикала изграђених од интервалских класа 3, 4 и 5 истичу се управо интервалске класе из кључне идеје. Све вертикале осим четврте, састављене су искључиво од чистих квинти међусобно раздвојених великом терцом (а³–де³–бе²–ес²–ха¹–е¹–це¹–еф–дес–Ас прва и трећа вертикала; друга вертикала је непотпуна прва, али показује исту идеју: а²–де²–бе¹–еф¹–дес¹–ас; односно а³–де³–бе²–ес²–ха¹–е¹–це¹–еф–дес–Гес као пета вертикала). Ових пет квинти међусобно стоје на растојању мале секунде. То значи да четири вертикале истичу, пре свега, интервалске класе 4 и 5, а посредно и интервалску класу 1. Вертикала број четири обједињује класе 3, 4 и 5, а представља симетрично сазвучје са малом терцом као осом симетрије: бе³–цис³–а²–е²–це²–дис¹–ха–гес–де–Еф. Додатно, и тонови који недостају свакој појединачној вертикали истичу интервалску класу 1 (фис и ге у првој, ха и

це, ес и е, фис и ге у другој, фис и ге у трећој, ге и ас у четвртој и у петој вертикали). Да су у кључној идеји истакнути најбитнији ентитети, сведочи велики број процеса у делу, који су обликовани и замишљени као развоји ових циљно-дефинишућих ентитета. Један од таквих процеса истиче интервал мале терце, односно интервалску класу 3 као циљно-дефинишући ентитет, а породица ентитета је одређена појавом свих дванаест могућих малих терци. Овакво тумачење руковођено је повратком на материјал кључне идеје у другом ставу (ПБ 204, т. 4 /*Тетро III*/ и 206) и током читавог трећег става, тако да можемо рећи да је ово један од најдужих процеса у делу, који обухвата чак три става. Процес започет у сâмој кључној идеји, излагањем малих терци цис–е и а–це, наставља се у другом ставу излагањем терци ес–гес, ге–бе, ас–ха, ха–де, е–ге и це–ес. У ПБ 206 колекција се допуњује терцама еф–ас и бе–дес. У овом тренутку недостају једино терце де–еф и фис–а. Кроз ова четири тона имплицитно се опет указује на кључну идеју са почетка. Комплетирајуће мале терце ће се појавити на почетку трећег става у репризи кључне идеје, након чега ће доћи до њене дезинтеграције. Уједно, репризирање кључне идеје је трансформисано у односу на почетак тиме што инструменти не наступају унисоно, већ истичући вертикале састављене од три тона. Ова три тона стоје на растојању велике секунде, те се тиме коначно значај даје и интервалској класи 2, која није била обухваћена кључном идејом. „Клизањем“ по четврттоновима, као на почетку дела, појединачне деонице формираних трија обликују фразе које у опсегу истичу управо мале терце, којима ће се процес, започет у првом ставу, коначно довршити у трећем ставу.

Први став композиције представља развојни тип експозиције, у којој се најпре појављује хомогена звучна маса типа 1 гудачког оркестра, у оквиру које се излаже кључна идеја дела. Обухватајући прва два такта, кључна идеја истиче квалитете интервалских класа 1, 3, 4 и 5. Гудачка звучна маса кроз ову кључну идеју усмерава се ка свом првом циљу – испуњењу линеарног хроматског агрегата. Како већи део првог става испуњава активност гудачке звучне масе, усмерене ка сопственим циљевима (хроматским агрегатима), ова звучна маса се позиционира као фигура субјекта. Представљена је као незрела, јер се из хомогене звучне масе типа 1 која отвара дело трансформише у две хомогене звучне масе типа 1 (од т. 6), након чега све до ПБ 103 следи више њених трансформација. Кроз те трансформације звучна маса напушта кључну идеју у изворном виду, и почиње кроз квинтакорде који доминирају у хоризонталним развијањима деоница да истиче само

интервалске класе 3, 4 и 5 (од ПБ 101 у хомогеној звучној маси типа 1 виола и виолончела, затим пред ПБ 102 у хомогеној звучној маси типа 1 целог гудачког оркестра, као и на почетку ПБ 103). Истовремено, у ПБ 102 хомогена звучна маса типа 1 гудачког оркестра истиче квалитете интервалских класа 1, 3, 4 и 5 кроз вертикалну димензију. У овим вертикалама се не уочава идеја комплетирања нелинеарних агрегата, већ идеја наставка развијања кључне идеје кроз вертикалну димензију. Оваква усмереност гудачке звучне масе и ка циљу чији је домет „локалног“ карактера (линеарном хроматском агрегату), и истовремено ка процесу који се тиче развијања кључне идеје, који се одвија у ширем временском распону, заслужан је за препознавање ове звучне масе као главног лика у радњи.

Поред фигуре субјекта, у експозицији је представљена и хомогена звучна маса типа 1 лимених дувачких инструмената, која наизглед попуњава фигуру интриганта. Она, наиме, у ПБ 106, приликом своје прве појаве, дословно прекида гудачку звучну масу (фигуру субјекта) у стремљењу ка циљу, излажући своју идеју, и истичући, у хоризонталном развијању деоница које је чине, квалитете свих интервалских класа. Да је излагање гудачке звучне масе прекинуто наступом звучне масе лимених дувача, јасно је и по томе што након прекида гудачка звучна маса у бржем темпу и вишем регистру наставља свој процес. Ово успева да учини уз помоћ хетерогене звучне масе типа Б контрафагота, тубе, клавира и контрабаса (у ПБ 107), која прекида звучну масу лимених дувача и тиме као да омогућава поновни наступ гудачке звучне масе, попуњавајући тако фигуру коректора (актант помоћник). На овај начин, кроз експозицију се открива незрелост гудачке звучне масе као фигуре субјекта, односно лика који још увек није у потпуности формиран, и коме је неопходна подршка (између осталог, и лика на кога се може утицати). Незрелост којом се одликује гудачка звучна маса (као фигура субјекта) испољава се кроз њене учестале трансформације и кроз неколико „особина“ које она показује. Најпре, деонице које граде звучну масу испуњене су четврт-тоновима, које звучна маса као да жели да „одбаци“ квинтакордима, којима покушава да на нешто другачији начин настави са развојем кључне идеје. Трећа „особина“ се препознаје у формирању вертикала (од којих, како смо рекли, ниједна не показује идеју нелинеарног агрегата, већ, напротив – наставка развијања кључне идеје на трећи начин). Четврт-тонови се, међутим, упорно појављују, и то после сваког наговештаја промене главне звучне масе (фигуре субјекта), па наступ звучне масе лимених

дувачких инструмената делује уједно као „стајање на пут“ овој незрелости гудачке звучне масе, тим пре што су лимени дувачи упорни у томе да их прекину (прекидају их и у ПБ 108). До краја експозиције гудачи ће заиста почети да се понашају „на начин“ лимених дувача, а то се види из својеврсног покушаја преузимања вертикале од дувача на прелазу са ПБ 108 на 109. Нестабилност гудачке звучне масе огледа се и у њеној немогућности да до краја задржи одређени квалитет своје вертикале, али се истовремено у њеном кретању уочава и својеврсни напредак приказан напуштањем идеје четврт-тонова. Ипак, фигура субјекта до краја експозиције показује извесну дозу незрелости, што потврђује и њена постепена дезинтеграција, те инсистирање на квалитету интервалских класа 2 и 5 у вертикалама којима завршава свој наступ, са доминантном интервалском класом 2 као једином која није била истакнута кроз кључну идеју. Зато је ту, на сâмом крају експозиције, присутна равна клавира, која попуњава фигуру коректора (актант помоћник), истичући све интервалске класе и наговештавајући неопходан развој фигуре субјекта у наставку, уједно је подсећајући и на за њу сâму јако битан квалитет интервалске класе 3 (кроз истакнуту терцу фис–а у деоници леве руке клавира).

Гудачка звучна маса, која је у експозицији представљена као нестабилна фигура субјекта, и друга доминантна звучна маса лимених дувачких инструмената, као друга регулишућа фигура, заправо као да стоје на релацији фигуре субјекта и фигуре режисера, с обзиром на то да се звучна маса лимених дувачких инструмената представља и као интригант (прекидајући гудачку звучну масу), и као коректор (што се постепено открива као њен задатак у заплету). Тако, можемо закључити да звучна маса лимених дувача попуњава фигуру режисера (који може наизменично прелазити из актанта помоћника у актанта противника).

Управо се на квалитетима интервалских класа 2 и 5 заснива и наступ хомогене звучне масе типа 1 три кларинета која испуњава први интерлудијум. Ова звучна маса делује дистанцирано од догађања која су обележила експозицију, те уједно делује да само резимира стање које је обележило завршетак експозиције. Стога, може се закључити да је она измештена из света приче (приповеданог света), те да попуњава простор света приповедања, сâмим тим у овој радњи попуњавајући фигуру рефлектора, коментатора догађања, речју својеврсног музичког наратора.

Након експозиције, радња ће се развијати дуж четири фазе развоја (ситуације сегмената радње), током којих ће се приказати однос који главна звучна маса гудачког оркестра има са другим звучним масама дела, те начини на које она превазилази препреке на путу ка разрешењу проблемског чвора који је пред њом.

На „таласу“ вертикале квалитета интервалских класа 2 и 5 и развоја који она наговештава, гудачка звучна маса наставља свој развој и кроз прву ситуацију сегмента радње (први део другог става, ПБ 200–206). Она је и даље представљена као доминантна, те развија своје самосталне процесе усмерене ка комплетирањима линеарних хроматских агрегата кроз хоризонтална развијања којима доминирају квалитети интервалских класа 2 и 5. Поново је, као и у експозицији, у усмерености ка циљу прекидају дувачки инструменти, овога пута у виду хомогене звучне масе типа 2 (*Tempo II* пред ПБ 205). Овде је функција коју дувачка звучна маса обавља, попуњавајући фигуру режисера, нешто јасније изражена. Тако, постаје јасније него што је то био случај у експозицији да је она наклоњена гудачкој звучној маси (у експозицији је она више деловала као фигура интриганта, јер ју је нагло и „грубо“ прекинула у кретању ка циљу, износећи потпуно другачију идеју). Овај пут, дувачка звучна маса (можда зато што је и сама трансформисана присуством дрвених дувача, те је на неки начин постала „мекша“), приближава се гудачкој звучној маси, па иако је прекида, то не чини на начин као у експозицији. Она, наиме, излаже модификовану верзију кључне идеје са почетка, и то тако што њоме овај пут нису обухваћени четврт-тонови. Друго, њена наклоњеност гудачкој звучној маси ишчитава се и из тога што гудачима за линеарни хроматски агрегат недостаје једино тон цис, а то је најистакнутији тон у хомогеној звучној маси типа 2 дрвених и лимених дувача – истакнут у ПБ 205 *tutti* вертикалом дувача.

Фигура коректора, коју је у експозицији попуњавала равна клавира, на почетку прве ситуације сегмента радње је попуњена равнима харфе, клавира, челесте, вибратона, звона и тимпана. Кроз ову хомогену звучну масу типа 2, појединачне несродне равни су артикулисане на исти начин, а са идејом да истакну квалитет интервалске класе 3. Ипак, како је гудачка звучна маса доследна у развијању новог квалитета који је прихватила (под утицајем дувача) на крају експозиције (интервалске класе 2 и 5), те га се врло упорно придржава, тако се и фигура коректора трансформише од наступа звончића у оквиру ПБ 204, и касније, од ПБ 205 и наступа звона и челесте, подржавајући сада гудаче истим квалитетом (интервалских класа 2 и 5). Ово се, међутим, могло наслутити већ у ПБ 201, када

је раван харфе, поред мелодијске линије која истиче интервалску класу 3, истакла и вертикалне склопове тонских висина који се у овај образац не уклапају у потпуности. Реч је о тоновима ге–еф–це–а–е–де, који су постављени тако да истакну интервалске класе 2 и 5, али у себи уједно садрже и три интервалске класе 3: ге–е, еф–де, це–а. У ПБ 205 гудачка звучна маса наставља да излаже своју идеју, након што ју је фигура режисера дувачког ансамбла прекинула, те тада и достиже раније започете циљеве. Међутим, и у том наступу недостаје јој тон цис. Занимљиво је приметити да је уз гудачку (фигуру субјекта), у том тренутку блокирана и хомогена звучна маса типа 2 (фигура коректора), којој такође недостаје једино тон цис. Она ће га коначно и добити, непосредно пред ПБ 206 у клавиру, али ово сведочи о немогућности фигуре коректора да помогне фигури субјекта онда када је њој то потребно, те сугерише да ће се фигура субјекта неминовно окренути фигури режисеру (дувачкој звучној маси) онда када јој помоћ буде потребна. Треба, међутим, приметити и својеврсни „раздор“ који влада унутар звучне масе која попуњава фигуру коректора. Постоје две „струје“, од којих једна заговара идеје изложене у експозицији, а то је раван клавира са идејом доминације интервалске класе 3. Друга струја (остали инструменти) као да је окренута даљем развоју фигуре субјекта, те истичу првенствено интервалске класе 2 и 5 (мада излажу и друге интервалске класе, при чему се одлаже појава класе 6 до последњег тренутка – последње две тонске висине у оквиру равни вибрафона непосредно пред ПБ 206). Клавир је тако окренут ономе што је било, док су остали инструменти окренути новом развоју. Ипак је, међутим, клавир на одређени начин „извојевао победу“ унутар фигуре коју попуњава, јер је значајан процес генерално окренут интервалској класи 3. Друго, управо клавир једини самостално комплетира агрегат тоном цис, док остали инструменти, укључујући и гудаче као фигуру субјекта, помоћ морају да пронађу у дувачима као фигури режисеру. У оквиру прве фазе развоја, дакле, трансформише се гудачка звучна маса (фигура субјекта), активира се звучна маса која попуњава фигуру коректора (ударачки инструменти, челеста, харфа и клавир) и открива права улога дувачких инструмената (попуњавање фигуре режисера са ингеренцијама коректора).

Треба још једном истаћи чињеницу да је у овој фази развоја фигуру режисера подједнако почела да попуњава и група дрвених дувачких инструмената (и то претежно), те да су можда управо они ти који су заслужни за приближавање гудачкој звучној маси као

фигури субјекту, излажући њену кључну идеју како би се, можда, у овом тренутку, открила њихова права улога и однос који са фигуром субјекта имају. Притом, управо се сада, у првој фази развоја, када се гудачка звучна маса трансформисала истичући квалитете интервалских класа 2 и 5 (и то под утицајем исте те фигуре режисера на крају експозиције, попуњене лименим дувачима), фигура режисера враћа на квалитет интервалске класе 3, као да жели да сугерише гудачкој звучној маси да не треба да напусти квалитете које је некада имала. То су гудачима сугерисали и сви други инструменти на почетку ове ситуације сегмента радње (као фигура коректора), али се чинило да они у том тренутку сугестију нису прихватили. Можда је управо то и утицало на појаву дрвене дувачке групе као фигуре режисера. Ово још једном доказује да је улога и фигуре коректора и фигуре режисера у заплету иста. Заправо, чим се фигура коректора повуче са идејом која истиче квалитет интервалске класе 3 (у ПБ 204 са појавом равни звончића), прикључује се звучна маса дувачких инструмената (фигура режисера) са идејом интервалске класе 3. Дакле, тек када наступи дувачка звучна маса (као фигура режисера), гудачка звучна маса се повлачи, постаје блокирана (што се види како на крају ПБ 204, тако и у 206). Након тога, главну реч преузима звучна маса дрвених дувача као лик који попуњава фигуру режисера, као да тиме жели да покаже гудачима на који начин да се осамостале и „израсту“ изван граница кључне идеје. Дрвени дувачи у хоризонталним развијањима деоница инсистирају на квалитету интервалске класе 1, што гудачи покушавају да испрате, али кроз вертикалну димензију. Ипак, њихова подређеност и наговештај развоја који им тек предстоји, увиђа се кроз немогућност успостављања контроле над том вертикалом. За све то време, раван ксилофона прати гудаче, као пасивна фигура – посматрач (фигура рефлектора). Ову ситуацију сегмента радње, тако, завршава управо звучна маса дрвених дувача, комплетирајући нелинеарни хроматски агрегат са формалном функцијом, кроз квалитет искључиво интервалске класе 1.

Након оваквог развоја у оквиру прве ситуације сегмента радње, може се наслутити да је звучна маса коју граде само дрвени дувачки инструменти лик који ће у заплету деловати одвојено од звучне масе лимених дувачких инструмената. У овој сср се приближавање фигуре субјекта и фигуре режисера (кроз лик звучне масе дрвених дувача) остварује кроз покушај успостављања нелинеарног агрегата током ПБ 206, што се не догађа симултано искључиво због незрелости фигуре субјекта и њене немогућности успостављања

контроле над вертикалом. Зато у другој ситуацији сегмента радње (ПБ 207–215, други део и кода другог става) следи још један, овај пут успешнији покушај усклађивања гудачке (фигуре субјекта) са звучном масом дувачких инструмената (фигуром режисера). Потоња фигура је овога пута попуњена звучном масом лимених дувачких инструмената. Гудачка звучна маса (фигура субјекта), звучна маса харфе и клавира (фигура коректора) и лимена дувачка звучна маса (фигура режисера) на почетку ове ситуације показују сродност на тај начин што истичу идеју квинтакорада у хоризонталној, односно вертикалној димензији. Гудачи још увек показују знаке незрелости, што се ишчитава у немогућности испуњења хроматског тотала – недостају им тонови цис, е, еф и гис, што су тонови који својим интервалским квалитетом истичу кључну идеју. Напуштање кључне идеје, на овај начин, сугерише нову фазу у животу фигуре субјекта. Улога фигуре коректора потврђује се тако што се у њој истичу управо ова четири тона кроз трозвуке (кључна идеја и трозвучи били су главне „особине“ фигуре субјекта). Након овога, и фигура режисера (звучна маса лимених дувачких инструмената) потврђује своју функцију формирајући трозвук управо од тонова цис, е и гис, да би се и четврти тон еф појавио у трећој деоници тромбона (ПБ 208). Заједно са њом, тон еф се у том тренутку појављује и у равни клавира као фигури коректора, али и у контрабасу, што представља знак пристајања фигуре субјекта на сугестије фигуре режисера, и својеврсно „преузимање одговорности“ за сâму себе (симболично представљање одрастања). Фигуре су, дакле, обједињене кључном идејом. Након кратког јединства оствареног на овај начин, раван клавира почиње да истиче само интервалске класе 1 и 2. Њој се затим прилагођава и гудачка звучна маса, која као да „лута“ (показује и даље знаке незрелости). Овој се идеји (као идеји даљег развоја и „померања“ са кључне идеје) прикључују и харфа и дрвени дувачи, па поново делује да звучна маса клавира и харфе (фигура коректора) удруженим снагама са најпре лименим, а затим и дрвеним дувачима (као ликовима који попуњавају фигуру режисера), покушава да усмери звучну масу гудача на даљи развој. Тако је занимљиво приметити и то да су хомогена звучна маса кларинета и раван харфе, артикулисани на исти начин (ПБ 209), у овом тренутку формирали полигену звучну масу, а да се то пресликава и на њихову функцију коју врше у заплету, која је иста: и фигура коректора и фигура режисера са ингеренцијама коректора, овде су попуњене актантом помоћником, настројеним да помогне фигури субјекта да се осамостали.

Од појаве хомогене звучне масе типа 1 лимених дувача у ПБ 210 са идејом квинтакорада и кључном идејом изложеном у деоници другог тромбона, потврђује се да и група лимених, и група дрвених дувачких инструмената попуњава фигуру режисера, али на другачији начин. Једна од њих константно покушава гудачку звучну масу као фигуру субјекта да врати „у детињство“ инсистирајући на кључној идеји и идеји квинтакорада, док друга покушава да је охрабри на промену. У експозицији су лимени дувачи били ти који су охрабривали гудаче на промену, и под чијим утицајем су се гудачи на крају експозиције и променили, откривајући тако своју подложност утицају дувача као фигури режисера. На почетку прве сср (другог става) и дрвени и лимени дувачи били су ти који су гудаче „враћали у детињство“, да би се затим од ПБ 206 дрвени дувачи профилисали као они који подстичу гудаче на промену, а лимени дувачи као они који гудаче подсећају на „детињство“. У складу са тим, можемо да разликујемо ситуације када ове две звучне показују јединство, од оних ситуација у којима ова два лика делују потпуно различито. Оно што је сигурно и што је заједничко за оба ова лика, јесте да они свакако утичу на фигуру субјекта и усмеравају њен даљи развој. Можемо онда закључити да обе ове звучне масе (као два лика) попуњавају фигуру режисера (који у себи има и ингеренције помоћника и ингеренције противника, у зависности од околности у којима се појављује гудачка звучна маса и фазе „зрелости“ коју је до тог тренутка постигла). Тако се након лимених дувачких, укључују дрвени дувачки инструменти са идејом напретка, па се сви обједињују кроз тон ас (tutti вертикала дрвених, лимених дувача и гудача у ПБ 212), што представља највиши степен обједињености свих звучних маса. Тек сада, гудачка звучна маса као фигура субјекта остварује нелинеарни хроматски агрегат, међутим не успева да га одржи до краја, дезинтегришући се. Појава хомогене звучне масе типа 2 која попуњава фигуру интриганта (сâм крај става), са квалитетима интервалских класа 2, 3 и 5, обезбеђује даљи развој и појаву нове, треће ситуације сегмента радње.

Други интерлудиј тако испуњава активност полигене звучне масе два кларинета и равни харфе која истиче интервалске класе 1, 2 и 5, поново као фигура наратора правећи дистанцу од догађаја који су испунили другу ситуацију сегмента радње, и „коментаришући“ развој кроз који је фигура субјекта управо прошла.

Трећу ситуацију сегмента радње обележава аналепса – „интиман“ чин повратка гудачке звучне масе (фигуре субјекта) у „детињство“, овога пута трансформисано кроз

присуство квалитета интервалске класе 2. Како је реч о једној истој линији развоја везаној за истог лика, те истовремено и о истом заплету у оквиру кога се аналепса догађа, закључујемо да је овде реч о унутрашњој аналепси са хомодијегетским обликом, по категоризацији коју је понудио Кен Ирланд. Цела кључна идеја није, међутим, присутна, а истакнуте су интервалске класе 1, 2, 3 и 4, уз присуство четврт-тонова. Интервалска класа 2, која није обележила квалитет кључне идеје, овде је присутна кроз вертикале гудачких трија. Одређена доза „неусредсређености“ обележава овај наступ звучне масе гудачког оркестра, а примећује се у опсесивном понављању кључне идеје (које се увиђа и у ПБ 301, где се појављује исти „сигнал почетка“ треће ситуације сегмента радње). Из тог разлога се у ПБ 302 појављује хомогена звучна маса типа 1 лимених дувача (фигура режисера), са идејом сличном оној којом су се дрвени дувачи у улози фигуре режисера појавили у оквиру прве сср у ПБ 206 (четврти такт). Они фигуру субјекта као да покушавају да врате на „прави пут“, на пут сазревања, истичући у хоризонталним развијањима деоница квалитете интервалских класа 3, 4, 5 и 6 преко интервалске класе 1. Симптоматично је да немају само интервалску класу 2, ону на којој је приликом свог наступа инсистирала гудачка звучна маса. Занимљиво је приметити однос две фигуре: у тренутку док звучна маса лимених дувача наступа, гудачка звучна маса се повлачи (ПБ 302). Тако, након наступа дувачке, гудачка звучна маса постаје у потпуности блокирана, „заробљена“ на тоновима е, еф и бе, који имплицитно истичу управо интервалске класе 5 и 6, једине које су им недостајале у излагању кључне идеје на почетку ове фазе развоја. Дуго блокирана, гудачка звучна маса зато као да добија охрабрење од сада компактне, хомогене звучне масе типа 2 дрвених и лимених дувача (два лика која попуњавају фигуру режисера) са вертикалом која истиче интервалске класе 1 и 3. Како се у ПБ 304 у наставку поново осамостаљује (из фигуре режисера) дрвена група дувачких инструмената, враћајући се на идеју хоризонталних развијања са квалитетима свих интервалских класа (као упорни покушај ове звучне масе да звучну масу гудача охрабри да се што пре осамостали /кроз прихватање квалитета свих интервалских класа/), а како је она, са друге стране, све време блокирана, те се на крају чак и дезинтегрише, ово условљава даљи развој унутар исте ситуације сегмента радње. Тако се у наставку активира хомогена звучна маса типа 2 харфе и клавира, као фигура коректора, која као да за циљ има да наведе гудаче да прихвате интервалске класе 4 и 5. Они се, међутим, доследно држе своје кључне идеје – сада заиста изложене у деоници прве виолине

(це–а–е–цис), трансформисане утолико што трија инструмената излажу вертикале квалитета интервалске класе 2. Ипак, иако излаже кључну идеју, ово је тренутак када је она најближе свом зрелом виду: у исто време задржава квалитете из „детињства“ (кључну идеју, и то чак и са истим тоновима!), и „одраста“, прихватајући нове квалитете, што се огледа у томе што овим својим наступом обједињује пет од шест квалитета интервалских класа. Да је, као фигура субјекта, звучна маса гудача још увек недовољно зрела, али и да прихвата помоћ фигуре коректора (харфе и клавира), сведочи „испадање“ деонице контрабаса из звучне масе гудачког оркестра и његово уклапање у звучну масу која попуњава фигуру коректора. Иако клавир истиче интервалске класе 1, 2, 4 и 5, харфа која прати клавир истиче неке особине које су у деоници клавира прикривене, а то је интервалска класа 6. Управо отуда и појава хомогене звучне масе типа 2 свих дувачких инструмената (као фигуре режисера, у оквиру ПБ 306), која, уз подршку звучне масе харфе и клавира (фигуре коректора) истиче интервалске класе 1, 3 и 6. Гудачка звучна маса ипак до краја ове ситуације, без обзира на све покушаје дувачке звучне масе (у ПБ 307, 308, 309), кроз које инсистира како на квалитетима свих интервалских класа, тако и на гудачима блиској идеји квинтакорада, остаје несигурна. Зато ће шест пута до краја ове сср (од ПБ 310) хомогена звучна маса типа 2 дувачких инструмената (као фигура режисера) формирати нелинеарни хроматски агрегат најављен у тромбонима интервалском класом 6. Приметно је да ово покушава да учини, имитирајући фигуру режисера, и гудачка звучна маса (у ПБ 310), али без успеха, јер то покушава да постигне уз помоћ интервалских класа 1, 2 и 3. Управо зато се у ПБ 311 издваја секстет дрвених дувачких инструмената (из фигуре режисера), као да тиме гудачкој звучној маси дословно жели да покаже шта је то што мора да прихвати како би коначно sazрела. Ово се тиче интервалске класе 6, коју секстет дувача истиче кроз хроматски низ од ес до а. Управо зато гудачка звучна маса, сада представљена само првим и другим виолинама (у чему се чита њена несигурност), понавља ова четири тона, што као да симболично представља чин њеног „сазнања“ и прихватања чињенице да мора да се промени.

Последњу, четврту ситуацију сегмента радње наговестиће фигура аналепсе на сâмом крају треће фазе развоја гудачке звучне масе. Извесна доза „сете“ зрачи из још једне појаве дѐла кључне идеје у звучној маси гудачког оркестра, поново уз присуство четврт-тонова. Делује да је ова звучна маса тек сада прихватила да се промени, а ово прихватање се може

ишчитати из њеног повлачења у дубље регистре („у себе“, као својеврсна интроспекција) и „паду“ на кластер у контрабасима, као својеврсне „каденце“, окончања претходног, младалачког живота.

Још један интерлудијум повезује две фазе развоја главног лика заплета, а испуњава га наступ хомогене звучне масе типа 2 харфе и клавира. Занимљиво је приметити да су и раван харфе, и раван клавира у досадашњем току радње попуњавали фигуру коректора. Сада, чини се, када су своју функцију коректора обавили⁴³¹, они прелазе у пасивну фигуру коментатора, наратора догађаја, као све време у међуфазама развоја присутног сведока трансформације главног лика. Као и до сада, кроз интерлудијум се „сумирају“ догађаји претходне фазе развоја, те се кроз њега овај пут истичу квалитети интервалских класа 1, 2, 3, 4 и 5.⁴³²

Последња ситуација сегмента радње, која се подудара са прва два дѐла последњег става (ПБ 402–418ц) представља трансформисану звучну масу гудачких инструмената. Њено поновно симболично „рођење“ и улазак у зрелост осликано је од ПБ 403–409. Поново на том путу има подршку хомогене звучне масе типа 2 звона, харфе и клавира, као фигуре коректора, уз чију подршку се „осврће“ на прошлост и квалитете интервалских класа 1, 2 и 5, посебно истичући класу 2, као прву преко које је прихватила своје сазревање (истакнуту на почетку треће сср). Њено постепено ојачавање учача се кроз успостављање контроле над простором хроматске лествице и постизање нелинеарног хроматског агрегата у коме истиче квалитет интервалских класа 2 и 3 (ПБ 409). Потврда подршке коју је звучна маса дувачких инструмената (као фигура режисера) све време радње пружала гудачкој звучној маси препознаје се у ПБ 410, где су две групе дувачких инструмената по први пут на овај начин јединствене, унисоне, при чему том приликом унисоно изводе пет најнижих тонова гудачког нелинеарног агрегата из ПБ 409. Ово као да уједно потврђује и да звучна маса дувачких инструмената и даље „бди“ над гудачима као фигуром субјекта. Истовремено,

⁴³¹ Свакако се чини занимљивим приметити да је последњи (трећи) интерлудијум својом ознаком (ПБ 401) припојен финалном, а не трећем ставу (за разлику од претходна два интерлудијума, која су носила бројчане ознаке претходних ставова: ПБ 110 први интерлудијум, односно ПБ 216 други интерлудијум).

⁴³² Занимљиво је такође приметити и то да је већ у другом интерлудијуму раван харфе прешла у фигуру наратора, заједно са кларинетима чинећи тада полигену звучну масу. Несродност две фигуре – једне која припада свету приповедања (наратор), и друге која припада приповеданом свету (коректор) – тада се осликала управо кроз категорију полигене звучне масе (као типа који у себи обједињује типолошки различите звучне масе удружене у истом процесу). Сада, међутим, када је фигура коректора у заплету обавила своју функцију, инструменти који су је током читаве радње попуњавали прелазе у фигуру наратора. Отуда се ово јединство два инструмента опет читава и у типу звучне масе коју граде.

звучна маса гудачког оркестра почиње од ПБ 410 да личи на звучну масу дувачких инструмената, мада не истиче исте квалитете. Две звучне масе су први пут овако сродне, што сведочи о иницијацији гудачке звучне масе у „свет одраслих“. Симболично, делује као да се гудачка (као „дете“) идентификовала са дувачком звучном масом („родитељима“), али ипак показује и црте индивидуалности.

Следећа етапа развоја у оквиру ове ситуације сегмента радње одвија се од ПБ 411–418ц, где се потврђује сазревање гудачке звучне масе као фигуре субјекта. По први пут су истовремено блокиране и гудачка и дувачка звучна маса, и по први пут су две звучне масе у потпуности окренуте једна другој на овај начин. Дакле, по први пут је у заплету гудачка звучна маса представљена као лик на кога дувачка звучна маса може да се ослони. Најпре је у ПБ 411 представљено заједништво две фигуре (при чему фигуру режисера попуњава само група дрвених дувачких инструмената). Још јасније су две звучне масе упућене једна на другу и зависне једна од друге од ПБ 411а–418, где тек удружене успевају да комплетирају заједнички хроматски агрегат. Посебно је ово евидентно од ПБ 411а–412б, као и од 418–418ц.

Овакво усаглашавање две фигуре доводи до расплета, који обухвата трећи део финалног става (ПБ 419–447). Најпре је представљена раван клавира са два ксилофона као полигена звучна маса која представља фигуру коректора. Раван клавира, као она која је у радњи била истакнута попуњавајући фигуру коректора, сада је представљена као слаба, јер тек уз помоћ ксилофона успева да комплетира линеарни хроматски агрегат, што симболично сведочи о њеном „старењу“, смањењу моћи и самосталности. С друге стране, фигура режисера се кроз расплет приказује одвојеним наступима дрвене и лимене дувачке групе инструмената, при чему се лик лимене дувачке звучне масе приказује као евидентно „ослабљен“, што се препознаје у начину на који комплетира своје агрегате (уз дисконтинуитете). Лик дрвене дувачке звучне масе свој агрегат комплетира тек уз помоћ равни клавира (фигуре коректора) у ПБ 421. Све фигуре, дакле, које су у досадашњем току радње биле управљене ка звучној маси гудачког оркестра као главном лику (фигури субјекта), сада су представљене као блокиране, немоћне, ослабљене, и као оне којима је сада неопходна помоћ. Једино гудачка звучна маса (фигура субјекта) сама успева да оствари свој циљ (линеарни хроматски агрегат) у ПБ 420–420а. ПБ 422 представља догађај, јер је ово тренутак завршетка иницијације звучне масе гудачког оркестра (фигуре субјекта) и

њеног потпуног прихватања самосталности и идентификације са фигуром режисера (овде приказаном само кроз звучну масу лимених дувача; симболично, реч је о идентификацији са фигуром „родитеља“). Наиме, у овом ПБ звучна маса гудача обазриво, „несигурно“ улази у „свет одраслих“, идентификујући се са лименим дувачима, али од вертикале преко које се са њима идентификовала брзо одустаје, те формира самостално нову вертикалу. Она, међутим, не представља хроматски агрегат. Овај тренутак слабости гудачке звучне масе доводи до напуштања вертикале у корист хоризонталног развијања деоница. Када у ПБ 423 наступи фигура режисера кроз лик звучне масе дрвених дувача (као својеврсно охрабрење гудачкој звучној маси), она заиста у ПБ 424 поново формира идентичну вертикалу са лименим дувачима. Након идентификације са њима, она поново формира и своју вертикалу, али овога пута вертикала уједно представља и нелинеарни хроматски агрегат. Стога, слабост која је први пут била присутна (и која се ишчитавала из напуштања вертикале), сада није присутна.

Од ПБ 422, дакле, представљају се само две фигуре заплета (више нема ни пасивних фигура, нити фигуре коректора). Од тог тренутка све до кулминације (ПБ 439) приказује се однос фигуре субјекта (гудачке звучне масе) са сваком од две звучне масе које попуњавају фигуру режисера (дрвена и лимена група дувачких инструмената). У оба случаја, гудачка звучна маса је та која прати и помаже звучној маси лимених дувача да оствари свој циљ (линеарни хроматски агрегат), што је коначна потврда њеног сазревања. Друга, звучна маса дрвених дувачких инструмената, самостално успева у оквиру сваког партитурног броја да оствари свој циљ (нелинеарни хроматски агрегат). Ово као да сведочи о томе да је она спремнија да прихвати да се гудачка звучна маса (фигура субјекта) осамосталила. Друга звучна маса (лимена дувачка) чини се да ово теже прихвата, те као да за себе жели да веже звучну масу гудача. У оба случаја, овакви утицаји утичу на развој и понашање гудачке звучне масе, тако да се и на овај начин потврђује да две звучне масе дувачког ансамбла равномерно попуњавају фигуру режисера. Овај „отпор“ лимених дувача види се све до ПБ 432. Од ПБ 433–438 звучне масе дрвених дувачких и гудачких инструмената заједно помажу звучној маси лимених дувача да прихвате промене, трилерима јој помажући да комплетира своје нелинеарне хроматске агрегате. Кроз нелинеарне агрегате дрвених дувача истиче се квалитет интервалске класе 1 („генетски код“ гудача), а кроз лимене дуваче квалитети интервалских класа 1, 5 и 6. Кроз гудачку звучну масу истичу се квалитети класа

1, 2, 3 и 5. Зато се од ПБ 439 сви удружују у једну хомогену звучну масу типа 2 (tutti) око вертикала лимених дувача (како би им симболично помогли да прихвате чињеницу да се звучна маса гудачког оркестра променила, сазрела и осамосталила). Тренутак прихватања озваничен је заједничким нелинеарним хроматским агрегатом у ПБ 441, као симетричним сазвучјем са интервалском класом 4 као осом симетрије, што је једина интервалска класа која у расплету није била присутна у квалитетима које су истицале три звучне масе.

Од ПБ 443 гудачка звучна маса наставља свој самостални развој, независно од друге две звучне масе. „Испраћање“ фигуре субјекта у свет одраслих од стране фигуре режисера може се тако препознати у ПБ 443, где су сви дувачки инструменти удружени у јединствену хомогену звучну масу типа 2, кроз коју се чита њихова слабост (у немогућности да кроз вертикалу комплетирају агрегат). Након најаве звучне масе ударачких инструмената са неодређеном висином тона у ПБ 444, последњи пут су три звучне масе (које попуњавају две регулишуће фигуре заплета) обједињене кроз излагање идеје са почетка (идеја квинтакорада, односно кључне идеје кроз квалитете интервалских класа 3, 4 и 5). У наставку се свака од две дувачке звучне масе појединачно „опрашта“ од гудачке звучне масе, која самостално наставља да живи кроз нелинеарне хроматске агрегате.

Како је циљ кретања једне једине фигуре субјекта овог једноставног заплета јасан, а на путу разрешења проблемског чвора који је пред њом постоји градирани низ препрека, али и проблемских ситуација које треба да превазиђе, структурни тип овог заплета је степенаст. Појава нових проблемских ситуација, овде представљених кроз четири комплексне ситуације сегмената радње, доводи до градирања напетости, што резултира кулминацијом смештеном, што је за Лутославског и карактеристично, пред крај радње. Кулминација радње (која је једноставна, с обзиром на постојање само једног, главног заплета), у овом заплету подудара се са тренутком осамостаљења главног лика заплета.

Проблемски чвор који фигура субјекта (гудачка звучна маса) у овом заплету треба да превазиђе, представљен је као сазревање, осамостаљење и „иницијација“ главног лика. На овом путу, главном лику помажу и друге регулишуће фигуре заплета (режисер и коректор, обе са ингеренцијама помоћника). Делује, стога, да је симболично однос између ликова и фигура овог заплета, однос између родитеља и детета: дете треба да одрасте и осамостали се, а родитељи треба да прихвате овакав развој ситуације. Сâмим тим, овим заплетом је обухваћена семантика сазревања главног лика, његовог укључивања у „свет

одраслих“, уласка у нову животну фазу (као форма иницијације), победе младости, ослобађања од ауторитета старијих, што подразумева и семантику искључивања (ослобађање од утицаја фигуре режисера као симболичне фигуре родитеља). Једном речју, у овом заплету препознајемо семантику ритуалног типа. (Схема бр. 10)

Схема бр. 10. Витолд Лутославски: *Књига за оркестар* (1968), схематски приказ структуре зашета (степености зашет са ритуалном семантиком)

Витолд Лутославски - Књига за оркестар

Први став

први одсек (100-105) други одсек (106-108) трећи одсек (109)

РАЗВОЈНА ЕКСПОЗИЦИЈА
(представљање фигуре субјекта)

први интерлудијум (110)

(наступ фигуре наратора)

Други став

Први део (200-206) Други део (207-212) Кода (212-215)

ПРВА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЊЕ
(трансформација фигуре субјекта: појава фигуре коректора; откривање улоге фигуре режисера)

други интерлудијум (216)

(наступ фигуре наратора)

Трећи став

први одсек (300-307) други одсек (308-313) Кода (313-314)

ТРЕЋА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЊЕ
(аналепса) (сазревање фигуре субјекта уз помоћ фигура коректора и режисера)

трећи интерлудијум (401)

(наступ фигуре наратора)

Четврти став

Први део (402-410а)

први одсек (402-409) други одсек (410-410а)

ЧЕТВРТА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЊЕ
(сазревање фигуре субјекта)

Други део (411-418ц)

увод (411) први одсек (а) (411а-411ц) други одсек (а1) (412-412б) трећи одсек (б) (413-417) четврти одсек (а2) (418-418п)

(наставак четврте ситуације сегмента радње)
(приказивање фигуре субјекта као зреле фигуре)

први одсек (419-443) други пододсек (419-428)

Трећи део (419-447)

први пододсек (429-443) други пододсек (444-445) други одсек (444-447) други пододсек (446-447)

РАСПЈЕЛ

Дупли концерт

Дело је компоновано 1980. године и припада зрелом стваралачком периоду композитора. Састоји се из три става, од којих је први подељен на два дѐла, други на два одсека и трећи на три дѐла, а сва три става заокружена су кодама. (Схема бр. 11) Тежиште циклуса је у финалном, репризном ставу, који на специфичне начине обједињује процесе претходних ставова. Ограничена алеаторика се у овом делу препознаје у недиригованим, *ad libitum* сегментима. Тонске висине су фиксирани, али је присутна алеаторика ритма, с обзиром на то да композитор сâм напомиње да су ритмичке вредности апроксимативне. С друге стране, постоје и сегменти који су метрички прецизно означени и руковођени диригентом.

Слично почетку *Друге симфоније*, и почетак *Дуплог концерта* обележен је вишеструко-усмереним линеарним временом. Читав први део уводног става *Дуплог концерта* (ПБ 1–16) обележавају вишеструки процеси како на нивоу активности појединачних звучних маса које су усмерене ка више различитих циљева, тако и на нивоу заједничких активности више звучних маса у усмерењу ка заједничким циљевима. Иако је тежиште циклуса на последњем ставу, најкомплекснији и процеси најзначајнији за разумевање наративности дела одвијају се, као и у *Другој симфонији*, у првом ставу циклуса, те је од кључног значаја за анализу дела размотрити његову темпоралност.

Први део става подељен је на два одсека: први одсек (ПБ 1–6) испуњен је наступом гудачког оркестра, у коме се смењују активности две или три звучне масе. Звучне масе су дефинисане истоветним артикулацијама, које се тиче ритма и тонског садржаја, односно специфичних квалитета интервалских класа које деоницама доминирају. На тај начин, могуће је успоставити разлику између оних сегмената које граде три и оних које граде две звучне масе унутар гудачког ансамбла. Специфична места, где се све звучне масе гудачког оркестра удружују у једну, хомогену звучну масу типа 1, јесу такозване „каденце“ – крај ПБ 1 и ПБ 5. Једна оваква каденца праћена генерал-паузом завршава први одсек композиције (ПБ 1–6). Одсек показује одлике троделности, при чему би један сегмент развоја чинили ПБ 1 и 2, други сегмент ПБ 3 до знакова за понављање и трећи, репризни сегмент, од знакова за понављање унутар ПБ 3 до краја ПБ 6. Други одсек (ПБ 7–16) испуњен је наступима гудачког оркестра са једне, и обое и харфе, са друге стране, који једни друге смењују. Ове две оркестарске ситуације делују као дисконтинуитети једна на другу, јер се процеси

започети у наступу једног, прекидају наступом другог ансамбла, да би се након тога наставили поновним наступом ансамбла у којем су започети. Активности звучних маса унутар гудачког оркестра са једне, и равни обое и харфе, са друге стране, иако наизглед неповезане, на више различитих начина су и у оквиру овог, и у оквиру друга два става испреплитане, одређујући доминантан тип временитости којим се ово дело одликује.

Читав први део уводног става обележавају усмерени процеси на чак три хијерархијска нивоа. Први одсек је испуњен процесима првог и другог нивоа, који се унутар овог одсека и довршавају. Најпре, три звучне масе гудачког оркестра које отварају став, не показују активности на истим хијерархијским нивоима. Најактивнија је звучна маса првих шест деоница виолина, која сама развија процес истовремено усмерен ка два различита циља. Први циљ је линеарни хроматски агрегат, други је појава свих интервалских класа. Како је реч о испуњењу два различита циља преко једне путање, говоримо о вишеструко-усмереном линеарном времену на првом хијерархијском нивоу. Кључна идеја дела коју ова звучна маса излаже је тетракорд, чијим се развијањем обликују појединачне деонице. Први циљ се достиже брзо, развијањем деоница по успостављеном шаблону: свака наредна нижа деоница виолине кључну идеју започиње од последња два тона кључне идеје изложене у непосредно вишој деоници виолине. На тај начин, брзо се испуњава линеарни хроматски агрегат као циљ. Истовремено са овим процесом, звучна маса води још један процес усмерен ка појави свих интервалских класа. Деонице виолина излажу дакле кључну идеју, која истиче квалитете интервалских класа 1 и 2. Преостале интервалске класе налазе се у спонама између два понављања тетракорда, а процес појаве свих интервалских класа завршава се са појавом последње, интервалске класе 3, у деоници шесте виолине.

На другом хијерархијском нивоу, ова звучна маса је заједно са преостале две звучне масе унутар гудачког оркестра (седме деонице виолине, две виоле и првог виолончела са једне, и другог виолончела и контрабаса, са друге стране, као са две засебне хомогене звучне масе типа 1) усмерена ка још једном, сада њиховом заједничком циљу – нелинеарном хроматском агрегату, који ће се на крају овог сегмента и појавити (на крају ПБ 1).

У оквиру хомогене звучне масе типа 1 коју гради првих шест виолина, излаже се, како је већ речено, кључна идеја дела. Осам је појавних видова ових тетракордалних образаца (комбинације интервалских класа 1 и 2: 1-1-1, 2-2-2, 1-1-2, 1-2-1, 2-1-1, 2-2-1, 2-1-2, 1-2-2), односно шест је могућих скупова којима они могу бити представљени: 0123,

0135, 0124, 0235, 0134 и 0246. До првог нелинеарног хроматског агрегата, којим се први сегмент завршава (на крају ПБ 1), у линеарном кретању деоница ове звучне масе појавило се шест од осам могућих појавних видова тетракорда. Седми појавни вид (скуп 0235) изложен је у деоници седме виолине, која, иако није артикулисана на исти начин као првих шест деоница виолине, учествује са њима у процесу појаве свих могућих појавних видова кључне идеје. Тако се, уз њено учешће, до нелинеарног агрегата на крају ПБ 1 појавило седам од 8 могућих видова тетракорада, односно 5 од укупно 6 скупова којима се тетракорди квалитета интервалских класа 1 и 2 могу представити. Једини тетракорд који недостаје је онај сачињен од три интервалске класе 1, односно скуп 0123. Он се може пронаћи као имплицитно представљен управо поменутиим нелинеарним агрегатом, чији је квалитет представљен искључиво интервалском класом 1. Међутим, овај најдужи процес првог дѐла, који се одвија на трећем, најдубљем хијерархијском нивоу, завршиће се тек у ПБ 11 са линеарном појавом овог јединог недостајућег тетракорда у деоници друге виолине (а–гис–ге–фис), у поновљеној почетној ситуацији у звучној маси гудача. Како се у ПБ 11 овај дуго вођени процес, испрекидан дисконтинуитетима, коначно завршава, до краја првог дѐла композиције звучна маса свих гудачких инструмената ће формирати још само две „каденце“ – два нелинеарна хроматска агрегата, од којих је први (ПБ 13) састављен искључиво од интервалске класе 1, а други (ПБ 15) од интервалских класа 1 и 2, чинећи на тај начин, са своје стране, заокружење првог дѐла форме (обоа и харфа ће, са своје стране, такође имати свој вид заокружења у ПБ 16).

У вези са овим процесом, чини се занимљивим поново поменути и процес појаве свих интервалских класа, који се водио истовремено са процесом појаве свих тетракорада. Уочљиво одлагање појаве последње, интервалске класе 3, може се тако довести у везу са одлагањем последњег појавног вида тетракорда састављеног од три интервалске класе 1 (скуп 0123), који такође својим опсегом истиче интервал мале терце. Два одвојена процеса, дакле, вођена у оквиру исте звучне масе (али на различитим хијерархијским нивоима), на овај начин су међусобно додатно повезана.

У сегменту од ПБ 3 до знакова за репетицију активне су само две звучне масе унутар гудачког оркестра. До сада најактивнија звучна маса виолина не показује самосталност, већ тек са другом звучном масом остварује два циља, која је првобитно сâма успела да постигне: линеарни хроматски агрегат и процес појаве свих интервалских класа. И у овом сегменту

недостаје појавни вид тетракорда 0123, али овај пут недостаје и тетракорд састављен од комбинације интервалских класа 1–2–1, односно скуп 0235. Репризни сегмент, од знакова за понављање до краја ПБ 6 на специфичан начин обједињује процесе прва два сегмента. Најпре, поново су активне три звучне масе као на почетку дела. У односу на средишњи сегмент, он репризира несамосталност виолинске звучне масе у довршењу процеса – и овде је она тек са другом звучном масом (седме виолине, две виоле и првог виолончела) остварила заједнички циљ – линеарни хроматски агрегат. Комплетирање овог линеарног хроматског агрегата одвија се, као и у средишњем сегменту, на првом хијерархијском нивоу. Ове две звучне масе су, међутим, заједно са трећом гудачком звучном масом (другог виолончела и контрабаса) уклопљене у још један шири процес, усмерен ка комплетирању нелинеарног заједничког агрегата (који ће се реализовати у ПБ 5). У овоме се огледа реприза почетног сегмента (до ПБ 3). Достижање овог циља је, међутим, прекинуто дисконтинуитетом у виду генерал-паузе, тако да је овде реч о вишеструко-усмереном линеарном времену. Овај циљ се, као и у првом сегменту, одвија на другом хијерархијском нивоу.

Читав други одсек својеврсна је реприза првог одсека, те се и као три основна циља препознају линеарни хроматски агрегат, комплетирање породице интервалских класа (са одлагањем појаве класе 3), као и појава свих видова кључне идеје. Овај пут, међутим, поред одлагања појаве тетракорда представљеног скупом 0123, одлаже се и појава тетракорда 0235. Ови се процеси воде кроз два хијерархијска нивоа, док се на трећем хијерархијском нивоу и даље води најдужи процес усмерен ка појави скупа 0123, који повезује наступе гудачког оркестра од почетка дела до ПБ 11 (са „проширењима“ ПБ 13 и 15). Како је овде реч о трећем хијерархијском нивоу, и како су звучне масе које су укључене у овај процес истовремено укључене и у друге самосталне и са другим звучним масама заједничке процесе обележене бројним „путањима“ и различитим циљевима ка којима су усмерене, овде препознајемо вишеструко-усмерено линеарно време као време дубинске линеарности.

Када је реч о наступима обое и харфе у оквиру другог одсека, њихове се активности такође могу сагледати на три хијерархијска нивоа. На првом нивоу остварује се неусмерено линеарно време у равни харфе у ПБ 8 и 10. Ова два циља се откривају тек након што се до њих дође, и, као такви, у потпуности су непредвидљиви. Наиме, и у ПБ 8 и у ПБ 10 тонска грађа равни харфе је 0123678. Ова тонска грађа се у два ПБ представља кроз четворотонске

скупове. И у ПБ 8 и у ПБ 10 циљ су сви могући обртаји четвортонских скупова који чине тонску грађу ове равни, чиме и она учествује у излагању кључне идеје. Циљ је појава последњег обртаја, све док се не направи пун круг и процес врати на првобитне тонске висине. Када је реч о процесима на другом хијерархијском нивоу, занимљиво је сагледати наступе обое и харфе заједно, као хетерогену звучну масу типа Б, у ПБ 8 и 10. Већ је речено да харфа испуњава свој самостални циљ на првом нивоу, али је паралелно са тиме она уклопљена и у заједнички процес са равни обое. Оба пута овај процес се тиче комплетирања линеарног хроматског агрегата. Поред тога, наступе обое и харфе у ПБ 8, 10 и 12 повезује још један процес. Овај процес се одвија на трећем хијерархијском нивоу и обележен је дисконтинуитетима оствареним кроз наступе гудачког оркестра у ПБ 9 и 11. У овом процесу, наиме, обоа испуњава сопствени, самостални линеарни хроматски агрегат, а то исто чини и харфа. У том смислу, наступи ова два инструмента у ПБ 14 и 16 такође функционишу на начин „проширења“ довршеног процеса.

Да су равни обое и харфе блиско повезане једна са другом, наговештено је приликом њихове прве појаве (ПБ 8). У равни харфе се тада као имплицитни циљ њеног кретања успоставља четвортонски скуп, који потврђује постојање кључне идеје у делу. Речено је да се две равни међусобно надопуњују, комплетирајући заједнички линеарни хроматски агрегат, и то се остварује на тај начин што се тонови који недостају равни харфе како би комплетирали хроматски агрегат, могу пронаћи у равни обое, и обрнуто. Три тона која једина одударају од тонског садржаја 01267 равни обое у ПБ 8 (а постоје у равни харфе), јесу тонови це, ас и ге. Ови тонови ће бити кључни за процес који се одвија самостално у оквиру равни харфе. Наизглед неуређено линеарно кретање равни харфе, на сâмом крају се зауставља на неколико пута поновљеном тетракордалном обрасцу цис–де–еис–фис. Треба рећи да је и на почетку ове деонице на нешто скривенији начин истакнута иста идеја, али да се она, ипак, тек на сâмом крају открива као циљ. Тетракорд као циљно-дефинишући ентитет, од сâмог почетка композиције експлицитно истакнут као кључна идеја изложена у звучној маси шест виолина, овде је прикривен излагањем пентакордалних образаца који следе један за другим, при чему се у њиховом сукцесивном следу препознаје идеја обртаја (сваки следећи пентакорд започиње од другог тона претходног пентакорда). При томе, први пентакорд који се појављује је де–еис–фис–ге–ас, након кога следи још пет обртајних пентакорда до првог застоја. Први обртај овог пентакорда уводи нови тон – хис, други –

тон цис, док преостала три обртаја истичу већ изложене тонове. На овај начин, у потпуности је сакривена идеја тетракорда који ће се тек накнадно показати као циљ усмереног кретања. Након шест изложених пентакордалних образаца, следи истакнут застој на тону фис, након чега, до ознаке *Meno mosso*, процес почиње да се одвија неправилно ретроградно (на начин који веома подсећа на ретроградно излагање рефрена у оквиру првог става *Друге симфоније*). Седам је тонова равни харфе: де, еис, фис, ге, ас, хис, цис (0123678) и седам је могућих појавних видова овог пентакорда. Упадљиво је то што је поред првобитно изложеног пентакорда од де, уследило само пет његових обртаја. Последњи могући обртај – од цис, изостао је до првог поменутог застоја. Након недоследне ретроградације, постепено се идеја пентакорада дезинтегрише и, непосредно пред појаву сегмента означеног *Meno mosso*, у оквиру којег ће доћи до откривања идеје кретања, истичу се тетракорди. Неопходно је у овом тренутку приметити да, уколико издвојимо тонове цис, де, еис и фис као оне који заправо представљају циљ процеса о којем говоримо, преостају управо тонови ге, ас и це као покретачи овог процеса, чијом сукцесивном појавом унутар пентакорада и долази до сукцесивних наступа обртаја. Занимљиво је приметити да су управо ова три тона она која су се појавила у равни обое као неприпадајућа њеном тонском садржају. Као једини неприпадајући тонови, они су веома истакнути у равни обое; с друге стране, то се за њих не може рећи када је у питању раван харфе. Они су у њој уклопљени у ток који треба да замаскира прави циљ кретања. Зато је занимљиво приметити њихову истакнуту појаву на сâмом почетку сегмента *Meno mosso*, што представља кључни тренутак у оквиру ове равни, везан за експлицитно представљање тетракорда као кључне идеје, од које ни равни обое и харфе очигледно нису дистанциране. На овај начин, можемо закључити да је циљно-дефинишући ентитет у оквиру равни харфе управо тетракорд, а да је конкретно тетракорд цис–де–еис–фис, циљ усмереног процеса. Тонове ге, ас и це (хис), једини су који се налазе „изван“ овог тетракорда, на начин на који се исти ти тонови налазе изван тонског садржаја обое. Овиме је још једном потврђен близак однос који имају две равни (обое и харфе), и који ће бити потврђиван током читавог дела и показати се као изузетно значајан за разумевање процеса који се у делу одвијају. Истовремено, кроз разоткривен тетракорд и заправо његових 6 обртаја, истичу се интервалске класе 1, 3 и 4 и скупови 0145, 0125, 0123, 0126, 0156, који ће у трећем ставу бити структурно значајни.

Да је овакво тумачење претходног процеса исправно, потврђује наредни наступ равни харфе у ПБ 10, у коме се као циљно-дефинишући ентитет још једном приказује четвортонски скуп, сада представљен у форми четворозвука фис–ас–цис–ес. Раван харфе поново представља скуп 0123678, који чине тонови фис, ас, цис, ес, ге, хис, де, а као циљ се, сходно логици кретања, успоставља једини недостајући обртај четворозвука – хис–де–фис–ас. Он ће се коначно и појавити пред „каденцу“ харфе, представљену као кластер који обједињује свих седам тонова (симултано представљање тонског садржаја равни харфе), а из овако изграђене деонице харфе истакли су се скупови 0257, 0157, 0137, 0237, 0268, који ће се, уз раније поменуте скупове из ПБ 8, појавити као структурно значајни скупови за процесе унутар трећег става. Уједно, занимљиво је приметити да се пред каденцу појављују још само четири обртаја, поред циљног обртаја од хис: од фис, ес, цис и де, и да сада недостају једино обртаји од ге и од ас. На овај начин су још једном истакнути тонови це (хис), ге и ас, чиме је потврђена веза између наступа равни обое и харфе на растојању.

Можемо, дакле, закључити да први део *Дуплог концерта*, који ће бити најзначајнији за разумевање односа између звучних маса у делу, испуњава густо испреплитана мрежа усмерених процеса остварених на три хијерархијска нивоа, а која се тиче одвојених активности унутар гудачког оркестра са једне, и обое и харфе, са друге стране (при чему обоа и харфа показују самосталност на једном, али и удруженост у кретању ка заједничком циљу, на другом хијерархијском нивоу). Ова два ентитета су представљена раздвојено у времену и ни на који начин не угрожавају, нити ометају једно друго у довршењу процеса. Иако једно другом представљају дисконтинуитете, ово не утиче на суштинску линеарност процеса који се воде. Штавише, уколико се осврнемо на тонску грађу равни обое и равни харфе, представљене кроз скуп 01267 са једне, и 0123678 са друге стране, можемо закључити да и ове две равни, чија грађа почива на доминацији квалитета интервалске класе 1, пружају својеврсну подршку процесу који повезује наступе гудачких звучних маса на најдубљем хијерархијском нивоу. Овај процес у првом ставу није експлицитан, али ће даљи развоји у другом ставу говорити управо у прилог овоме.

На нивоу читавог првог става постоји још један усмерени процес, започет формирањем првог нелинеарног хроматског агрегата на крају ПБ 1. Наиме, и у вертикалној димензији тежи се испуњењу породице ентитета – интервалских класа, што је процес аналоган ономе који је више пута уочен у хоризонталној димензији. Кроз први део уводног

става, квалитети формираних нелинеарних агрегата били су одређени интервалским класама 1, 2 и 3. Други део става (ПБ 17–23), у коме гудачка звучна маса и равни обое и харфе настављају даље да се развијају, такође се састоји из два одсека (ПБ 17–21 и 21–23), заокружена нелинеарним хроматским агрегатима гудачког оркестра. Два нелинеарна агрегата у своје склопове уводе квалитете интервалских класа 4 и 5. Једина недостајућа, класа 6, појавиће се у последњем нелинеарном агрегату става који, довршавајући прву етапу Коде (ПБ 24), заокружује уједно све наступе гудачког оркестра у првом ставу. Ово је, дакле, процес који се одвија на четвртом хијерархијском нивоу. Појава обое и харфе на крају става, чији наступ чини другу етапу Коде (ПБ 25), чини њихово заокружење читавог става, као хетерогене звучне масе типа Б која став заокружује комплетирањем линеарног хроматског агрегата са формалном функцијом.

Да су гудачки оркестар (са својим звучним масама) и обоа и харфа (које некада делују као самосталне, а другом приликом као једна звучна маса усмерена ка истом циљу) од сâмог почетка дела упућени једно на друго, сведочи трансформација равни обое и харфе (равни су јер делују самостално, нису заједнички усмерене ка истом циљу) у другом ставу (ПБ 28 и 32). Наиме, њихов првобитни тонски садржај из првог става сада је трансформисан. Тонска грађа равни обое сада је трансформисана у 01234, док је тонски садржај равни харфе 0235. Управо су ово скупови као колекције класа тонских висина које су у првом ставу биле истакнуте као недостајуће гудачким звучним масама. Не треба заборавити да су се ова два скупа, чији је изостанак руководио процесима на другом и трећем хијерархијском нивоу током првог дѐла првог става, у кратком року појавила након дисконтинуитета, односно појаве равни обое и харфе у ПБ 8 и 10. Завршетак процеса појавом скупа 0235, остварен је у ПБ 9 (након прве појаве обое и харфе), док се најдужи процес у првом дѐлу, усмерен ка појави јединог недостајућег скупа од почетка дела – 0123, довршава у ПБ 11, након друге појаве обое и харфе. Делује, зато, да ће се однос који ће равни обое и харфе имати са гудачком звучном масом откривати постепено током дела, и да су њихове активности и наизглед самостални процеси које воде, у много већој мери међусобно повезани и зависни једни од других, него што се то, захваљујући њиховим одвојеним наступима током првог дѐла уводног става, могло закључити.

Реализација циља репризе експлицитно је остварена у делу, а уочава се у репризирању равни обое и харфе, истакнуте током првог дѐла уводног става (ПБ 1–16), у

трећем ставу, најпре на кратко у партитурном броју 71 (тактови 4–6) и затим у ПБ 74, где су деонице два инструмента још тешње повезане приликом репризирања. Усредређеност ова два инструмента један на други и њихово заједничко деловање кроз целу композицију, у репризи је најпре у партитурном броју 71 потврђено њиховим спајањем у једну хомогену звучну масу типа 2 (док су у првом ставу чинили хетерогену звучну масу типа Б). На овај начин, а од тренутка њиховог спајања и трансформације у хомогену звучну масу типа 2, ова два инструмента заједно излажу 01267, тонски садржај који је обележио раван обое у првом ставу. У ПБ 74 обоа излаже 0123678, тонски садржај равни харфе из првог става, а харфа 01267 – тонски садржај равни обое. Притом, два инструмента своје наизглед различите тонске садржаје сада остварују излажући исте тонове (раван харфе два тона мање од равни обое). Након тога, раван харфе поново пратећи обоу излаже колекцију тонова звучности 01267. Једини тон који их разликује је тон ас, који тонски садржај равни обое чини колекцијом 012678. Овој равни недостаје једино тон цис како би испунила линеарни хроматски агрегат. Уједно, појава тона цис попунила би последњу звучност обое 012678 и начинила је скупом 0123678.

Наредни повратак на раније изложену тему у *Дуплом концерту* уочава се у репризирању материјала са почетка трећег става на његовом сâмом крају, у ПБ 83. Експлицитно репризирање материјала изложеног у хомогеној звучној маси типа 1 гудача, има занимљивију „пратњу“ у репризирању материјала равни обое и харфе. Наиме, први део трећег става (ПБ 49–60) је, уз звучну масу гудача, испуњавала и раван обое са шест раздвојених фраза. За то време је раван ксилофона представљала пратњу гудачкој звучној маси. Други део става (ПБ 61–81) поред гудачке звучне масе, испуњава и раван харфе са својим фразама. У репризи (ПБ 83) су две равни представљене истовремено, контрапунктски спојене: гудачка звучна маса се у потпуности повукла, а раван обое и раван харфе се измењено репризирају. Фразе изложене на почетку става у обои, сада су изложене у обои и ксилофону. Фразе у харфи изложене су у нешто измењеном виду, али са јасном референцом на првобитни квалитет. Како су на крају трећег става обе равни усмерене (истовремено) ка истом циљу – репризирању раније изложених материјала, можемо рећи да оне приликом репризирања доживљавају трансформацију, формирајући од две засебне равни, какве су биле на почетку става, хетерогену звучну масу типа Б.

Најзначајнији односи и усмерени процеси у делу обликовани су у вези са активношћу звучне масе гудачког оркестра и равни обое и харфе. У зависности од фазе развоја радње, при томе, звучна маса гудачког оркестра биће приказана као мање или више компактна. С друге стране, у зависности од процеса који воде на различитим хијерархијским нивоима, равни обое и харфе ће се посматрати као засебне равни, са једне, или као хетерогена звучна маса типа Б, са друге стране.

Први став представља одвојене наступе гудача (гудачких звучних маса) са једне, и две равни (обое и харфе), активне и у усмерењу ка сопственим, али и у усмерености ка заједничким циљевима, са друге стране. И гудачки ансамбл, са својим звучним масама (поготово са најактивнијом звучном масом првих шест виолина), и равни обое и харфе, показују висок ниво активности у кретањима како ка сопственим, тако и ка заједничким циљевима. Сâмим тим, ове звучне масе и/или равни (у зависности од процеса који се посматра) у заплету попуњавају три фигуре субјекта. При томе, гудачка звучна маса, као она која је најактивнија у вођењу најдужих процеса у делу, позиционира се као актант субјекат.

Експозиција, која обухвата први део уводног става (ПБ 1–16) служи да представи главне ликове радње, обезбеђујући информације које се тичу односа најпре између две равни, а онда и њиховог односа са доминантно представљеном гудачком звучном масом, која износи кључну идеју дела. Она је овде уграђена у радњу заплета, јер се са њом паралелно конфигурише заплет и откривају уводне информације о ликовима и њиховим односима, због чега представља развојни тип. Уједно, прави односи између гудачке звучне масе и две равни, моћи ће да се сагледају тек ретроспективно, с обзиром на паралелно конфигурисање и експозиције и заплета. Однос између равни обое и харфе са гудачким ансамблом наговештен је кроз скривени процес који се у ПБ 8 води у равни харфе, а којим се такође истиче идеја тетракорда, као кључна идеја дела. Две равни, с друге стране, јасно су упућене једна на другу: најпре, тонски садржај равни обое (01267) подскуп је тонског садржаја равни харфе (0123678). Осим тога, две равни дѐле и заједничке процесе, а уз то су једна са другом повезане на више имплицитних начина, како је раније истакнуто. Јединство ове две равни, додатно, и њихов заједнички наступ, одвојен од наступа гудачког оркестра, омогућава праћење два паралелна развоја. Тако нам експозиција омогућава да, са једне стране, сагледамо гудачку звучну масу и процесе које она води, и да одвојено од ње

сагледамо две равни, које су истовремено и самосталне и окренуте једна другој, док је њихов међусобни однос тек наговештен.

Гудачка звучна маса (при чему се у овом транутку овако називају обједињене три /или две/ звучне масе у оквиру гудачког ансамбла, а које су на описане начине усмерене ка својим циљевима на више хијерархијских нивоа), и две друге равни (које истовремено делују и као једна компактна, процесом дефинисана хетерогена звучна маса типа Б), једна другој представљају дисконтинуитете. Према томе, делује да гудачка звучна маса развија свој заплет са једне, а да обоа и харфа истовремено развијају свој заједнички заплет, са друге стране. На тај начин, први став се позиционира као експозиција за оба ова заплета, при чему су и достизања циљева, као и заокружења ове експозиције одвојена: гудачка звучна маса током експозиције сама достиже циљеве (при чему наступи обоје и харфе делују као дисконтинуитети њених процеса), самостално заокружујући експозицију (као хомогена звучна маса типа 1) у ПБ 13 и 15. Са друге стране, равни обоје и харфе воде своје процесе, од којих на неке од њих наступи гудачке звучне масе делују као дисконтинуитети, заокружујући експозицију самостално (у ПБ 14 и 16).

Хомогена звучна маса типа 1 првих шест виолина (фигура субјекта) излаже кључну идеју дела – четвортонски скуп који истиче квалитете интервалских класа 1 и 2 (тетракорд). Ова кључна идеја се кроз шест деоница виолина излаже на тај начин што свака следећа нижа деоница излаже кључну идеју од последња два тона тетракорда изложеног у суседној вишој деоници. При томе, ово се дешава истовремено кроз шест виолина. Самим тим, кључна идеја у себи садржи идеју „обртаја“, која ће бити значајан фактор многих усмерених процеса у делу. У излагању кључне идеје учествује, међутим, и деоница седме виолине. Она ипак са првих шест виолина не чини хомогену звучну масу типа 1, већ то чини са две деонице виола и првом деоницом виолончела. С једне стране, она износи нешто другачије артикулисану кључну идеју у односу на остале деонице виолине, те са њима учествује у процесу појаве свих тетракорада који истичу квалитете интервалских класа 1 и 2, истичући тетракорд 0235 (који је значајан за даљи развој радње), а са друге стране, она је артикулисана исто као две деонице виола и прва деоница виолончела, са којима и чини хомогену звучну масу типа 1. Такође, хомогена звучна маса типа 1 друге деонице виолончела и контрабаса, артикулисана је на потпуно другачији, себи својствен начин и не делује усмерена ка било ком циљу. Све ово говори у прилог „незрелости“ гудачке звучне

масе као фигуре субјекта. Из овако представљене звучне масе може се наслутити да ће бити одређених циљева које она као фигура субјекта неће сама успети да оствари, већ да ће јој бити неопходна помоћ других регулишућих фигура заплета.

Прва појава различито артикулисаних равни обое и харфе, на неколико што експлицитних, што имплицитних начина открива да су њих две упућене једна на другу. Најпре, већ је речено да је тонски садржај равни обое подскуп тонског садржаја равни харфе. Даље, две равни се међусобно надопуњују заједно комплетирајући хроматски агрегат (као хетерогена звучна маса типа Б; тонови који недостају једној, они су који испуњавају другу раван). Њихова имплицитна веза може се сагледати из угла три тона која одударају из 01267 тонског садржаја равни обое (ге, ас и це), а тонови су који припадају тонском садржају равни харфе и покрећу идеју „обртаја“ која скрива скуп 0145 као циљ усмереног кретања у равни харфе. На овај начин, овим усмереним кретањем имплицитно су откривена два односа битна за разумевање заплета дела: две равни су у блиској вези, и као такве су, заједно са гудачком звучном масом (фигуром субјекта), укључене у излагање кључне идеје, иако то можда на први поглед није било очигледно.

Такође, када је реч о кључној идеји изложеној у оквиру хомогене звучне масе типа 1 гудачког оркестра као фигури субјекта, једини недостајући тетракорд од почетка је 0123, кога дефинише искључиво квалитет интервалске класе 1. Он ће се коначно појавити у ПБ 11 у деоници друге виолине унутар исте звучне масе. Такође, у ПБ 3, као својеврсном контрастном сегменту непосредно пред репризни сегмент (који почиње са знаковима за понављање), изостављена је и појава тетракорда 0235, истакнутог у деоници седме виолине која није била део хомогене звучне масе типа 1 шест виолина. Скуп 0235 ће се и појавити у репризном сегменту (унутар знакова за понављање). Од ПБ 7, као истог сигнала почетка (што означава почетак другог одсека, ПБ 7–16), поново је, поред константно одсутног тетракорда 0123, изостављен и тетракорд 0235. Он ће се, затим, појавити у ПБ 9, а након прве појаве равни обое и харфе. Истовремено, од почетка је истакнута интервалска класа 3, и то најпре на тај начин што се последња појавила у хоризонталном развијању деоница шест виолина, а затим имплицитно и кроз све време недостајући тетракорд 0123, као његов оквирни интервал. У другом одсеку првог дѐла (од ПБ 7) недостаје иста интервалска класа 3. Она ће се појавити у ПБ 11, истовремено са тетракордом 0123, а након друге појаве равни обое и харфе. Делује, стога, да је појава обое и харфе на одређени начин подстакла гудачку

звучну масу (фигуру субјекта) да оствари циљеве ка којима је тежила од почетка. У овоме се, дакле, већ у експозицији могла наслутити улога коју две равни обављају у заплету. Оне за циљ, наиме, имају да охрабре, усмере и помогну фигури субјекту да оствари своје циљеве. Тако, делује да се оне у заплету позиционирају као актант помоћник. Како обе равни представљају актанта помоћника, не треба да чуди постојање њиховог заједничког процеса, и, генерално, њихове упућености једне на другу, која је могла да се уочи од њиховог првог наступа. Тако, и тумачење две равни као хетерогене звучне масе типа Б (што је одређено заједничким процесом који воде), на овај начин је потврђено и кроз актанцијални модел. Са друге стране, излажући приликом своје прве појаве у ПБ 8 тетракорде (у оквиру циљног кретања ка тетракорду 0145), а затим истичући и скупове 0257, 0157, 0137, 0237 у оквиру ПБ 10, као трансформисане видове кључне идеје, који сада у први план поред већ истакнутих квалитета интервалских класа 1 и 2, истичу и квалитете класа 3 и 4, ове две равни као да заправо додирују и ингеренције фигуре режисера. Делује, стога, да раван харфе као доминантна, и обоа која је прати, а које попуњавају друге две фигуре субјекта (попуњене актантом помоћником), донекле усмеравају даљи развој гудачке звучне масе као главног лика, односно фигуре субјекта (актант субјекат), што ће се најочигледније приказати већ на почетку другог, а поготово трећег става. Тако ће се улога равни обое и харфе тек током заплета постепено откривати, а кроз различите ситуације сегмената радње.

Други део првог става (ПБ 17–23) и Кода (ПБ 24–25) представљају прву ситуацију сегмента радње. Први пут су гудачи, обоа и харфа представљени истовремено. Гудачка звучна маса као фигура субјекта актант субјекат и даље показује виши степен самосталности од две равни, које су још увек у својим активностима окренуте једна другој. Приметан је, међутим, први нешто директнији покушај уодношавања гудачке звучне масе са две равни, на тај начин што деонице два виолончела нису компатибилне са звучном масом гудача (фигуром субјекта, актант субјекат), већ својом активношћу теже сједињењу са обоом и харфом, и то на тај начин што се активирају као комплементарне у тренуцима када су обоа и харфа блокиране. У другом одсеку другог дѐла (ПБ 21–23) примећује се још већа повезаност звучне масе гудача и две равни, и то кроз њихове, по први пут заједничке процесе (усмерене ка комплетирању линеарног хроматског агрегата и појави свих шест интервалских класа у хоризонталном развијању деоница). Међутим, поново, као и на крају

експозиције, гудачка звучна маса, као и равни обое и харфе, имају сопствена заокружења прве ситуације сегмента радње (што је представљено кроз две етапе Коде, ПБ 24 и 25).

Друга ситуација сегмента радње обухвата други став композиције. У овој фази развоја се по први пут експлицитно открива улога коју равни обое и харфе, удружене као хетерогена звучна маса типа Б, имају у заплету. Тонски садржај две равни у овом ставу је трансформисан у 01234 у оквиру равни обое, односно 0235 у оквиру равни харфе. Уколико из равни обое изузмемо тон бе, који има своју функцију повезивања фигура заплета (кроз ПБ 27–28), њен тонски садржај 0123, представљен тоновима а–гис–ге–фис, упућује на идентичан тетракорд који је у првом ставу комплетирао процес појаве тетракорада (појава недостајућег 0123 у деоници друге виолине, ПБ 11). Кроз њихов тонски садржај ишчитавамо функцију коју ове равни имају у заплету у коме је главни лик гудачка звучна маса. Две равни, дакле, присутне поред гудачке звучне масе (фигуре субјекта, актант субјекат) од сâмог почетка дела (од експозиције заплета), током наставка радње ће се открити као такође две активне фигуре субјекта које попуњава актант помоћник. Ово се у експозицији могло наслутити из тога што је гудачка звучна маса тек након наступа две равни успела да постигне своје циљеве. Њихова је улога у експозицији била наговештена и донекле прикривена, док сада, у другој фази развоја, почиње јасније да се открива. Како у ПБ 28 (у оквиру друге ситуације сегмента радње), ни обоа, ни харфа не показују усмереност ка било ком самосталном или заједничком циљу, делује да је циљ њиховог наступа у тој фази развоја радње само да открију своју праву улогу у заплету. Први пододсек првог одсека (ПБ 26–29) и визуелно упућује на повезаност гудачке звучне масе, односно фигуре субјекта (актант субјекат), са равнима обое и харфе, односно друге две фигуре субјекта (актант помоћник). Наступи фигура повезани су фокалном тонском висином бе, а обоа и харфа као актант помоћник (ПБ 28), позиционирају се између два наступа гудачке звучне масе (као главног лика), јасно упућујући на улогу некога ко потпомаже њен развој. Тако, гудачка звучна маса која на почетку другог става истиче квалитете интервалских класа 3 и 4 (под утицајем друге две фигуре субјекта које су у експозицији истицале ове квалитете), самостално комплетирајући, при томе, линеарни хроматски агрегат, након ПБ 27 и 28 (наступа друге две фигуре субјекта које откривају своју улогу преко скупова 0123 и 0235), као да „слаби“, суочавајући се са сопственом несамосталношћу. Индикативно је приметити и то да је гудачка звучна маса по први пут компактна, представљена као хомогена звучна

маса типа 1 шест виолина, док у ПБ 29 ову звучну масу чини чак и деоница седме виолине (у којој је у експозицији истакнут тетракорд 0235, иако није била део хомогене звучне масе типа 1 првих шест виолина). Ипак, по први пут овако јединствено организована од почетка, она у ПБ 29 не успева сама да постигне свој циљ (линеарни хроматски агрегат). Недостају јој тонови цис, е и ас, а њих има у оквиру равни обое и харфе, које на тај начин још једном потврђују функцију коју имају као актант помоћник.

Од ПБ 30 (други пододсек првог одсека, ПБ 30–34) обоа и харфа су поново уједињене и заједно комплетирају линеарни агрегат, при чему се равни харфе поново потврђује као доминантна. Харфа се враћа својој првобитној природи у којој доминира квалитет интервалске класе 1 (сада јој је тонски садржај 0123567). Наступ доминантне равни харфе поново открива њену улогу помоћника, јер је од ПБ 31 у њој изложена идеја „обртаја“ са почетка експозиције. Линеарно развијање равни харфе организовано је тако да истиче тетракорде од којих сваки наредни започиње са два тона којима се претходни тетракорд завршио (чиме су истакнути скупови 0147, 0137 и 0148). Како се стиче утисак да је други став, као друга ситуација сегмента радње, заправо ситуација разоткривања правих улога, а ако се у обзир узме и то да је већ у оквиру експозиције у равни харфе била прикривено изнета кључна идеја са идејом „обртаја“ (у ПБ 8 и 10), онда сада не треба да чуди експлицитна појава кључне идеје са идејом „обртаја“. Деоница харфе је „униформисана“ са фразом која истиче интервалске класе 1, 3, 4 и 5, и која се понавља три пута, на исти начин на који је била „униформисана“ гудачка звучна маса у другом делу првог става (ПБ 17–23). Ова веза се потврђује и преко квалитета интервалских класа: кроз развијање фраза у равни харфе недостају једино интервалске класе 2 и 6, исте оне које су недостајале вертикали гудачке звучне масе у ПБ 21. С друге стране, након поновне појаве равни обое и харфе као актанта помоћника у ПБ 32 (са тонском грађом 012345 и 0235), гудачка звучна маса у ПБ 33 остварује свој циљ, линеарни хроматски агрегат, комплетиран појавом последњег недостајућег тона бе. Ово је уједно и тон који је био истакнут као фокални, везивни тон за фигуре на почетку друге фазе развоја радње (ПБ 27–28). Циљ – линеарни, а затим и нелинеарни хроматски агрегат који се за њиме формира (у ПБ 34), достиже се кроз квалитете интервалских класа 1, 3, 4 и 5, најпре кроз хоризонтална развијања деоница, а затим и кроз вертикални склоп нелинеарног агрегата. Управо су ово квалитети којима су се одликовали мелодијски обрасци у равни харфе у ПБ 31. Харфа се, дакле, сада у потпуности

разоткрива као помоћник развоја гудачке звучне масе као главног лика (фигуре субјекта, актант субјекат). И даље су обоа и харфа, међутим, упућене једна на другу, иако харфа преузима доминантну улогу.

Кода другог става (ПБ 46–49) наговештава да ће уследити и трећа ситуација сегмента радње, и то на тај начин што две равни које попуњавају фигуре субјекта (актант помоћник) не могу самостално да постигну циљ (линеарни хроматски агрегат), већ им је неопходна помоћ фигуре коректора (која се појављује у виду равни тимпана са тоном еф који им недостаје). Такође се равни тимпана показује и као фактор обједињења регулишућих фигура (три фигуре субјекта), јер у ПБ 48 заједничком нелинеарном агрегату гудача, обое и харфе управо и једино недостаје тон еф, кога има у тимпану. До краја ове фазе развоја гудачка звучна маса стога постаје блокирана, а равни обое и харфе се поново окрећу једна другој. Овакве околности у развоју радње сугеришу да следи наставак развоја у оквиру треће ситуације сегмента радње.

Трећа ситуација сегмента радње (која обухвата већи део трећег става, ПБ 49–67) још јасније приказује повезаност гудачке звучне масе са сваком од две равни појединачно. Најпре је у односу гудачке хомогене звучне масе типа 1 и равни обое, равни та која је активнија и самосталнија. Она остварује своје фразе, док се гудачка звучна маса бори да задржи кључну идеју – излажући четвортонске вертикале трансформисаног квалитета у односу на експозицију, а са доминантним квалитетом интервалске класе 3. Приликом наступа равни обое гудачка звучна маса је блокирана, те је обоа та која јој обезбеђује четврти тон кључне идеје у вертикали. Поново се гудачи приказују као подређени и несамостални, и као они којима је потребна помоћ друге регулишуће фигуре. Ово је, дакле, трећа ситуација сегмента радње, у којој се најексплицитније приказује однос који равни обое, као лик који попуњава фигуру субјекта (актант помоћник), има са гудачком звучном масом као главним ликом. Две фигуре обједињује идеја уланчавања („обртаја“). Ова идеја се у оквиру равни обое препознаје у начину на који је њена мелодија обликована, и у процесима које развија. Равни обое је, наиме, подељена у шест фраза, које су организоване тако да свака фраза тежи комплетирању линеарног хроматског агрегата. Међутим, пет од шест фраза не успева да комплетира линеарне агрегате, а тонови који овим фразама недостају могу се пронаћи као истакнути у фрази која претходи или следи датом „непотпуној“ фрази. Идеја уланчавања се, дакле, у равни обое огледа у недостајућим

тоновима, чија коначна појава доводи до уланчавања суседних надовезујућих фраза. Истовремено, дешава се и да су недостајући тонови појединих фраза истакнути у звучној маси гудача. Суштински пријатељски однос две фигуре потврђује се у другом одсеку првог дѐла (ПБ 54–58), када звучна маса гудача и раван обое као да мењају улоге. У тренутку када је раван обое блокирана, гудачка звучна маса јој помаже да достигне циљ (у ПБ 58 равни обое недостају једино тонови цис и де како би комплетирали линеарни хроматски агрегат, а ти тонови су истакнути у гудачкој звучној маси). Делује заправо да је циљ ове фазе развоја „осамљивање“ гудачке звучне масе као фигуре субјекта (главног лика) са сваком од друга два лика која попуњавају друге две фигуре субјекта. Ово се чини још неопходнијим уколико се у обзир узме својеврсна подређеност која се од почетка уочава у равни обое спрам равни харфе. Након овога ће уследити још једна фаза развоја која ће за циљ имати приказивање односа гудачке звучне масе са ликом представљеним кроз раван харфе. Тако је у првом одсеку другог дѐла (ПБ 61–67) приказан однос између гудача и харфе. Док су на почетку гудачи пасивни, у равни харфе се развијају скупови 0347 и 0145 – скупови којима се одликовала звучна маса гудача на почетку трећег става (0347) и у „каденци“ у ПБ 60 (0145). Гудачи су у потпуности блокирани све до ПБ 64, када раван харфе постане блокирана. Од ПБ 64 за линеарни хроматски агрегат, наиме, равни харфе недостају једино тонови це и дес, који су једини у том тренутку изложени тонови у гудачима (и ксилофону). На овај начин се кроз две фазе развоја приказују одвојени односи између гудачке звучне масе и две равни. Чињеница да се обе ове фазе развоја окончавају идентичним четвортонским вертикалама гудачке звучне масе (0145), као својеврсним „каденцама“, сведочи о томе да је овде реч о једном истом лику од почетка дела. Треба се у овом тренутку подсетити првог имплицитног трага који је сведочио о томе да присуство пре свега равни харфе, а онда и равни обое заједно са њом, има за циљ да подржи развој гудачке звучне масе као фигуре субјекта. У ПБ 8, наиме, раван харфе је управо имплицитно тежила тетракорду 0145. Такође је индикативно да по први пут од почетка (укључујући и експозицију) три фигуре заплета (а два актанта) имају исту, а не одвојене каденце, као што је то био случај до овог тренутка у радњи.

Од другог одсека другог дѐла (ПБ 68–76) почиње расплет. Он се спроводи кроз две етапе. Најпре (ПБ 68–76) гудачка звучна маса истиче скуп 0123, а њен укупан тонски садржај је 012346. Раван обое истиче тонски садржај 0123467, док раван харфе излаже пет највиших тонова гудачке вертикале. Овде су, дакле, звучне масе по први пут на овај начин

заједнички представљене, што на до сада најексплицитнији начин показује изостанак антагонистичког односа међу њима. Затим се тежи спајању равни обое и харфе у једну раван од ПБ 71. Од тог тренутка тежи се и репризи тонског садржаја обое и харфе из експозиције, те непосредно пред ПБ 72 видимо да излажући по први пут исте тонове, равни обое и харфе формирају заједнички тонски садржај 01267. До почетка трећег одсека (ПБ 77–81) обоа и харфа ће заједно оформити тонски садржај харфе из првог става (0123678). Након овога, следи расплет који се тиче само односа равни обое и харфе (ПБ 77–81). Овај расплет је у форми репризе наступа равни обое и харфе из експозиције, с тим што су овај пут и две равни доживеле трансформацију која се тиче њиховог тонског садржаја: раван обое је сада тонског садржаја 013478, а харфе 012569. Обе равни су доживеле промену у трећој ситуацији сегмента радње и ово је епилог њиховог развоја кроз цело дело. Наступ ударачких инструмената у ПБ 81 представља догађај, јер најављује другу етапу расплета. Друга етапа (ПБ 81–96) реприза је трећег става као треће ситуације сегмента радње. Најпре хомогена звучна маса типа 1 гудача излаже 0347 и 0145 скупове, а затим следи заједнички наступ равни обое и харфе од ПБ 84. Раван обое репризира уз помоћ ксилофона своје фразе са почетка треће ситуације сегмента радње, док се раван харфе слободно развија, да би се од ПБ 90 равни обое и харфе спојиле кроз имитацију излажући ове фразе из равни обое. Коначно заокружење десиће се у ПБ 94, где заједно равни комплетирају линеарни хроматски агрегат, при чему раван харфе излаже тонове вертикале из гудачке звучне масе, а затим и у ПБ 96, где заједно по први пут гудачка звучна маса и две равни формирају нелинеарни хроматски агрегат са формалном функцијом, први и једини у делу.

На основу активности главне, гудачке звучне масе као фигуре субјекта и две равни које попуњавају друге две фигуре субјекта, као и њихових односа у радњи, можемо закључити да ово дело одликује сложена радња, у којој се препознају два заплета: главни, који се тиче односа гудачке звучне масе као актанта субјекта и две равни као актанта помоћника, са једне, и интеграциони заплет, који се тиче само односа две равни, са друге стране.

Две равни су, дакле, присутне током целе радње, утичући на развој и активности гудаче звучне масе као фигуре субјекта; оне су јој подршка, помажу јој, имплицитно и експлицитно током различитих фаза развоја радње показујући своје намере. Кроз три става препознају се тако три ситуације сегмената радње, кроз које се постепено и све очигледније

открива улога коју обоа и харфа обављају у односу на главни лик заплета – гудачку звучну масу. Штавише, у једном тренутку се у оквиру треће ситуације сегмента радње приказао однос који гудачка звучна маса као фигура субјекта има са сваким од два лика (равни) која попуњавају друге две регулишуће фигуре заплета.

Са друге стране, можемо паралелно са главним пратити и интеграциони заплет, који омогућава увид у радњу која се тиче односа равни обое и равни харфе. Кроз развијање овог односа, обе равни ће доживети одређени степен промене, као што је то случај и са звучном масом гудачког оркестра у главном заплету. Поменуто приказивање раздвојеног односа који гудачка звучна маса има појединачно са обе равни, за значај овог интеграционог заплета значиће раздвајање његова два лика. Зато ће у расплету, у оквиру прве етапе, бити неопходно поновно спајање две равни (т. 77–81) које у главном заплету представљају једног актанта. Отуда ће, у другој етапи расплета поново бити приказано и још једном потврђено јединство три трансформисана лика која попуњавају три фигуре главног заплета.

Главни заплет је по структурном типу лепезаст, јер се сва три лика (гудачка звучна маса, раван обое и раван харфе) понашају као самосталне фигуре субјекта, имајући целим током радње сопствене циљеве. При томе, гудачка звучна маса представља актанта субјекта дубинске структуре, док две равни представљају актанта помоћника. Овај структурни тип заплета разликује више ситуација сегмената радње. Пејчић каже да се овај тип често служи „системом градње и разградње ситуационог троугла, па и преусмеравањем стрелица у лепези, што утиче и на динамику препрека.“⁴³³ Овде се преусмерење стрелица види кроз пребацивање пажње са односа између гудача и обое и харфе, на однос гудача само са обоом, или само са харфом, али такође и на однос између обое и харфе. Лепезасти заплет са три фигуре субјекта Пејчић назива пуном лепезом или отвореном лепезом, и тада је, каже, обично једна фигура субјекта повученија. Овде је то свакако случај са равни обое. Углавном се доминантно представља један лик, што се у главном заплету препознаје у вези са звучном масом гудача, или, када не са њом, са равни харфе.

Други, интеграциони заплет, који се тиче односа равни обое и харфе, даје импулс радњи главног заплета и омогућава превазилажење препреке постављене пред главног лика заплета (његову трансформацију). Такође, за интеграциони заплет је карактеристично да се касније активира, што овде јесте присутно. Овај интеграциони заплет је по структурном

⁴³³ Александар Пејчић, *Поетика заплета*, 233.

типу паралелни: постоје две фигуре субјекта (раван обое и раван харфе), које нису у ривалском односу и које су усмерене ка једном истом циљу. Њихове се самосталне, различите линије радњи воде симултано, и повезује их заједничка проблемска ситуација.

С обзиром на идеју мењања, трансформисања и сазревања, која се примећује у активности и развоју сва три лика, и у главном и у интеграционом заплету препознаје се семантика ритуалног заплета. (Схема бр. 12)

Схема бр. 12. Витолд Лутославски: *Дулли концерт* (1980), схематски приказ структуре зашлета (интеграциони зашлет: паралелни са ритуалном семантиком; главни зашлет: лезасти са ритуалном семантиком)

Витолд Лутославски - Дулли концерт

Први став

Први део (1-16)	Други део (17-23)	Кода (24-25)
први одсек (1-6)	први одсек (17-21)	прва етапа (24)
други одсек (7-16)	други одсек (21-23)	друга етапа (25)
РАЗВОЈНА ЕКСПОЗИЦИЈА (представљање ликова)	ПРВА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЊЕ (први пут истовремено представљање ликова, прво приближавање ликова)	

Други став

први одсек (а) (26-34)	други одсек (а1) (34-45)	Кода (46-49)
ДРУГА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЊЕ (откривање улоге обоје и харфе као ликова)		

Трећи став

Први део (А) (49-60)	Други део (Б) (61-81)
први одсек (49-54)	други одсек (68-76)
други одсек (54-58)	трећи одсек (77-81)
"а"	реприза I става (71-75)
"а"	"б"
"а"	"б"
ТРЕЋА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЊЕ (приказивање односа гудачке звучне масе са сваком од две равни појединачно)	РАСПЈЕЛЕТ - ПРВА ЕТАПА (спајање гудача са обоом и харфом)
Трећи део (А1+Б1) (81-89)	Кода (90-96)
припрема (81-82)	спајање реприза I и III става (закружување III става и композиције)
први одсек (83-89)	
"а" + "б"	
(реприза право и другог дела)	

РАСПЈЕЛЕТ - ДРУГА ЕТАПА

3. КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦКИ

Три дела одабрана за анализу: *Димензије времена и тишине (Dimensionen der Zeit und der Stille)*, *О природи звука бр. 1 (De natura sonoris No. I)* и *О природи звука бр. 2 (De natura sonoris No. II)* припадају сонористичком периоду композиторовог стваралаштва, започетом развијањем конзистентног система организације тембра, почев од раних шездесетих година прошлог века.⁴³⁴ Данута Мирка композицију *Димензије времена и тишине* позиционира међу осам композиција⁴³⁵ у којима је организација звучне боје резултат примене „тембровског система“ (timbre system) који је композитор развио на почетку седме деценије двадесетог века. Друге две композиције одабране за овај рад припадају касном сонористичком периоду, који је уследио након напуштања тембровског система. О овом периоду Мирка истиче:

Одрицање од тембровског система довело је до ревалоризације оркестрације и инструменталних техника. Композиција карактеристична за традиционални симфонијски оркестар је обновљена, са преовлађујућим гудачким дѐлом оркестра, и са такмичарском групом дувача. Изненадно истицање дувачких инструмената, једва коришћених у претходном периоду, али који поново преузимају улогу друге најзначајније оркестарске групе, увиђа се у *De natura sonoris II*, у којој водећу улогу имају лимени дувачи. Заузврат, перкусије (доминантне у периоду тембровског система, прим. аут.) сада се повлаче у позадину...⁴³⁶

Ипак, сва ова дела, без обзира на период стваралаштва којем припадају, обједињује исти приступ организацији других најбитнијих параметара у музици Пендерецког: тонске висине, динамике и времена. О овоме Мирка каже: „Тај систем, комплементаран тембровском систему, тиче се организације преостала три параметра перцепције звука (...) који заузврат руководи другом карактеристиком сегмената – њиховом текстуром – и резултира бројним ефектима типичним за Пендерецког, посебно кластерима и глисандима.“⁴³⁷ Тако, комплексан сонористички систем Пендерецког, Данута Мирка види

⁴³⁴ Danuta Mirka, To Cut the Gordian Knot: The Timbre System of Krzysztof Penderecki, *Journal of Music Theory*, Vol. 45, No. 2 (2001), 435–456.

⁴³⁵ Поред поменуте, ауторка помиње и: *Anaklasis* (1959–1960), *Threnody – To the Victims of Hiroshima* (1960), *String Quartet No. 1* (1960), *Fonogrammi* (1961), *Polymorphia* (1961), *Fluorescences* (1962), *Canon* (1962), види: исто, 451.

⁴³⁶ Исто, 452.

⁴³⁷ Исто, 452.

као изграђен на два подсистема: „тембровском систему“ са једне, и другом, који се тиче текстуре звучних маса у његовој музици, кога назива „основним системом“ (basic system).⁴³⁸

О Пендерецком Мирјана Веселиновић-Хофман говори:

(...) звук који остварује алеаторика Пендерецког, надахнут електронском музиком, још непознат у инструменталном ансамблу, заснива се, истина, на истом типу постављања заједништва улоге музичких чинилаца али у дужим временским интервалима, у дужим трајањима. Та дијаметрално супротна организација музичког времена, тај нови звук проистиче из концепције доследног коришћења елемената белог шума и с тим у вези, специфичног третмана инструмената. Пендерецки, наиме, не само да користи хроматски тотал извесног амбитуса, него и тотал близак белом шуму. Он не користи ни мелодију ни хармонију (...) него тотално кластерске волумене који се приближавају и удаљавају, теку паралелно да би се (...) на крају композиције 'сабрали' у кластер четврттонова. Инструменти, сâмим тим, нису овде третирани 'солистички' на начин тоталног серијализма или 'његове' алеаторике, него у блоку, у смислу јединственог оркестарског тутија, дакле једног 'хорског' звука. Другим речима, Пендерецки приближава, 'скупља' инструменте овог монохромног ансамбла што, с обзиром на елементе белог шума који се јављају као основни музички садржај дела, резултира његовим специфичним колористичким вредностима.⁴³⁹

Алеаторика Пендерецког је ограничена: остварује се кроз тонску висину (делимично) и ритам, док је трајање прецизно дефинисано (неретко је трајање тактова изражено у секундама, као што је то случај са читавим музичким током у композицијама *Димензије времена и тишине* и *О природи звука бр. 2*), динамика и артикулација такође, а форма дела је затворена (индивидуална форма затвореног типа). Када је реч о елементима случаја који се тичу параметра тонске висине, он се уочава у смерницама композитора које подразумевају извођење тонова (свирање, певање, звиждање) у највишим или најнижим регистрима, што као резултат даје кластер неодређеног опсега. Други вид постојања елемената случаја се уочава у различитим ирегуларним глисандима или вибратама различитих брзина извођења (у сва три дела); затим у захтеву да се створи ефекат „предувавања“ или да се свира на одређеном делу инструмента што као последицу даје комбинацију тонова неодређене висине и шума, резултирајући неодређеним кластером.

⁴³⁸ Danuta Mirka, Texture in Penderecki's Sonoristic Style, *Music Theory Online*, Vol. 6, No. 1 (2000), 1. Доступно на: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.mirka.html>.

⁴³⁹ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas* (Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1983), 232–233.

Даље се алеаторика тонске висине препознаје у смерницама попут „свирати било која два тона заједно“, „дозволити тону да нестане“ (што укључује и алеаторику ритма). Алеаторика ритма, са друге стране, постиже се ознакама којима композитор препушта случају (односно вољи или способности извођача) одређени ефекат који жели да постигне. Различите ознаке овог типа подразумевају смернице попут „најбрже могуће понављање тона“, „веома брз неритмизован тремоло (дувачки инструменти: фрулато)“, који се тиче и алеаторике тонске висине, и алеаторике ритма, и друге.⁴⁴⁰

Највећи број звучних маса Пендерецки гради спајањем исто артикулисаних најпре сродних, а затим и несродних инструмената, па закључујемо да су у његовим делима најзаступљеније хомогене звучне масе типа 1 и типа 2. Оне се у појединим случајевима развијају из равни, као што је то случај са хомогеном звучном масом типа 1 гудача која се развија из равни прве виоле на почетку композиције *De natura sonoris No. 2* или хомогеној звучној маси типа 1 три контрабаса, која се развија из равни соло контрабаса на почетку другог одсека другог дѐла композиције *De natura sonoris No. 1* (тактови 146–175). Оно што је специфично за Пендерецког је начин на који приступа људском гласу, а често и мелодијским инструментима и ударачким инструментима са одређеном висином тона. Њих композитор неретко третира као ударачке инструменте са неодређеном висином тона, трансмутирајући њихову праву природу. Управо на овај начин настаје највећи број хомогених звучних маса типа 2 у анализираним делима. Дела Пендерецког испуњава релативно мали број звучних маса (сразмерно мањи него што је то случај у делима Вареза и Лутославског), чија јасна смена и немешање у великој мери утичу на јасноћу граница и прегледност форме дела. У том смислу, може се констатовати да Пендерецки у мањој мери од Лутославског, а посебно од Вареза, прибегава спајању традиционално несродних инструмената. Ситуација којих је код Вареза и Лутославског било у великом броју, а које се тичу постојања различито артикулисаних сродних или несродних инструмената удружених ка истом циљу, те формирања хетерогене звучне масе типа А са једне, и типа Б са друге стране, код Пендерецког нису уочене. Уз потпуни изостанак полигене звучне масе као најкомплекснијег когнитивног типа звучне масе, и доминантно присуство хомогене звучне масе типа 1 (и нешто ређе типа 2), ово је још једна потврда да Пендерецки својим

⁴⁴⁰ Све ове и друге смернице Пендерецки детаљно објашњава на почетку сваке партитуре, уз то дајући и одговарајући пратећи графички симбол.

звучним масама приступа пре свега као категоријама перцептивног квалитета. У том светлу, можемо констатовати да овакав приступ изградњи звучних маса умногоме олакшава њихово препознавање и разграничење током дела, те у великој мери утиче и на јасноћу граница и прегледност укупне форме дела. Хомогена звучна маса типа А појављује се спорадично (два пута у композицији *Димензије времена и тишине*, једном у делу *De natura sonoris No. 1*, једном у делу *De natura sonoris No. 2*). Хомогена звучна маса типа Б се не појављује, а појава хомогене звучне масе типа В бележи се једном у делу *De natura sonoris No. 1* и два пута у композицији *De natura sonoris No. 2*. Процесивност, о којој ће ускоро бити речи, осветлиће разлоге због којих је појава когнитивних типова звучних маса ретка. Показаће, наиме, да је највећи број звучних маса способан да самостално доврши сопствени процес, без удруживања са другим звучним масама. У сразмерно малом броју поменутих случајева (када је реч о типовима хомогених звучних маса А и В), звучне масе не показују висок степен самосталности у довршењу процеса, те се удружују ка истом циљу. Занимљиво је приметити начин на који Пендерецки гради две од четири хомогене звучне масе типа А: обе хомогене звучне масе типа 1 које улазе у састав хомогене звучне масе типа А, грађене су од истих инструмената, односно људских гласова. Дакле, чак и у ситуацијама када звучне масе не показују висок степен самосталности, и када се више њих удружује у процесу усмереном ка заједничком циљу, Пендерецки се руководи перцептивним критеријумима, бирајући сродну групу инструмената које ће ући у састав звучне масе. У друга два случаја, међутим, две хомогене звучне масе типа 1 које улазе у састав хомогене звучне масе типа А, међусобно су несродне. У првом случају реч је о хомогеним звучним масама типа 1 виолина и виола са једне, и дрвених дувачких инструмената са друге стране (*De natura sonoris No. 1*, т. 12–25). У другом случају, реч је о хомогеним звучним масама типа 1 лимених дувачких инструмената са једне, и гудачког оркестра са друге стране (*De natura sonoris No. 2*, т. 27).

Оно што је за Пендерецког такође карактеристично јесте да, иако не показује тенденцију ка спајању традиционално несродних инструмената, тежи да инструменте користи на нетрадиционалан начин, истражујући границе њихових регистарских, артикулационих и динамичких могућности. У том смислу, сходно природи и могућностима, најтрадиционалније третира групу ударачких инструмената са неодређеном висином тона. Њихове тембровске могућности истражује употребом различитих палица и различитим

артикулационим захтевима и захтевима за свирањем на одређеном делу инструмента, који су детаљно описани на почетку сваког дела.

Несумњиво највећи број циљева се у анализираним делима Кшиштофа Пендерецког тиче комплетирања хроматских агрегата, и то како линеарних, тако и нелинеарних. Њихова функција је најчешће синтаксичка, у мањој мери формална, док транзиторна функција агрегата није уочена. Ово последње говори у прилог јасним границама и општој прегледности форме анализираних дела. Највећи број линеарних хроматских агрегата је комплетиран неупадљиво, и доласком, док је ретроспективни завршетак присутан неколико пута у делу *Димензије времена и тишине*.

Повратак на раније изложене материјале као циљ присутан је и у сва три анализирана дела Кшиштофа Пендерецког. Идеја репризирања је реализована на различите начине и обухвата спектар од појаве материјала идејно сродног са претходно изложеним материјалом, до дословног репризирања материјала. У делима Кшиштофа Пендерецког се од других циљно усмерених процеса уочава тежња ка испуњењу четврт-тонског агрегата, као својеврсног аналога хроматском агрегату, и то како линеарно, тако и нелинеарно.

Димензије времена и тишине

Композиција *Димензије времена и тишине* настала је у сонористичком периоду стваралаштва композитора, на прелазу са 1960. на 1961. годину. Разумевању концепта звучних маса код Пендерецког може се приступити из анализе односа између сликарства и музике, које је композитор сматрао тесно повезаним уметностима:

У потрази сам за дубљом повезаношћу између сликарства и музике... За мене је најважније питање проблем решавања боја, концентрације боје, као и управљање текстурама и временом. Постоје, на пример, слике у којима – кроз вишеструкост – стичемо утисак простора и времена. Задатак музике јесте да пресади све ове елементе времена и простора, боје и текстуре на музику. Покушао сам то да постигнем у 'Димензије времена и тишине', узимајући као полазну тачку сликарство Паула Клеа. У његовим сликама постоји математичка конструкција међусобних односа између неких одсека, затворених структура, које се преплићу у складу са принципима интерпенетрације. Сваки квадрат поседује своју сопствену структуру, своје време и боју. Моје дело 'Димензије времена и тишине' такође се састоји од

десетак или слично затворених ћелија, које формирају у себи одвојене целине и јукстапониране су принципом наметања.⁴⁴¹

На другом месту о истом делу говори:

Ова композиција је покушај пресађивања неких од техничких претпоставки Паула Клеа и Ива Клајна на језик звука. Ове аналогije постају очигледне у раду на сегментима различитим у боји и структури, повезаних кроз инфилтрацију (Кле) и кроз увођење статичних сегмената који делују на пулсирајући »звучни простор« или само на звучну резонанцу.⁴⁴²

Идеје које је уочио у сликарству Паула Клеа, а које се тичу односа времена и простора, и математичке конструкције међусобних односа између одсека, заиста се препознају као „пресађене“ у ово дело. Тако, у њему се уочава идеја златног пресека коју омогућавају две генерал-паузе које представљају једну од димензија *тишине*. Златни пресек даље омогућава искривљење временске перспективе овог дела и омогућава реализацију специфичног вида ретроградације сегмената.⁴⁴³ (Схема бр. 13)

Пендерецки појединачним звучним масама даје потпуну аутономију, те су тако оне сâме способне да заврше сопствене процесе. У овом делу, као циљеви се успостављају хроматски агрегати (како линеарни, тако и нелинеарни), као и репризирање раније изложених материјала (односно, звучних маса и процеса који су се кроз њих реализовали). Посебна врста циља карактеристичног за ово дело јесу тренуци апсолутне тишине, остварене кроз две генерал-паузе, а захваљујући којима се остварује специфична врста преусмерења линеарног времена, које сведочи о вишеструко-усмереном линеарном времену овог дела. Процеси се остварују на два хијерархијска нивоа, од којих се на првом нивоу спроводи прва врста циља локалног карактера – комплетирање хроматског (линеарног и нелинеарног) агрегата. У овом процесу, звучне масе су у потпуности самосталне. Само у два случаја две звучне масе се удружују како би заједнички реализовале довршење процеса: први пут су то две различито артикулисане хомогене звучне масе типа 1 унутар хорског ансамбла (ПБ 103–105), други пут је реч о репризи ове ситуације када се

⁴⁴¹ Jerzy Hordyński, *Kompozytorzy współcześni. Krzysztof Penderecki* [Contemporary Composers. Krzysztof Penderecki], *Życie literackie*, No. 44 (1960), 8, према: Danuta Mirka, *The Sonoristic Structuralism*, 329.

⁴⁴² Ludwik Erhardt, *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim* [Encounters with Krzysztof Penderecki], (Kraków: PWM, 1975), 25–26, према: Anna Masłowiec, *‘Sonorism’ and the Polish Avant-Garde 1958-1966. Vol I* (Sydney: University of Sydney, 2008), 158.

⁴⁴³ Види: Tijana Pišević, *It’s Time for Silence! – Aspects of Time and Silence in Krzysztof Penderecki’s Dimensions of Time and Silence*, у: Milena Medić (ed.), *Musica Movet: Affectus, Ludus, Corpus* (Belgrade: Faculty of Music, 2019), 187–194.

Схема бр. 13. Кшиштоф Пендерецки: *Димензије времена и тишине* (1960/1961), схематски приказ форме дела

Кшиштоф Пендерецки - Димензије времена и тишине

A (1-30)	prelaz (28-45)	B (46-53)	A ^r (54-82)	prelaz ^r (83-102)	C (103-122)	prelaz 1 (118-136)	BI (137-190)
a (1-11) b (12-22) c (22-30)			c (54-61) b (60-70b) a (71-82)		a (103-107) b (108-114) al (115-122)		

удружују две различито артикулисане хомогене звучне масе типа 1 унутар гудачког оркестра (ПБ 115–116). У оба случаја удружују се две хомогене звучне масе типа 1 како би комплетирале заједнички нелинеарни хроматски агрегат, па је реч о деловању хомогене звучне масе типа А. Чак и у ова два случаја, Пендерецки не бира две несродне групе инструмената, него бира један ансамбл, који дели на две засебне, различито артикулисане групе. На овај начин, иако подељен, ансамбл задржава укупну хомогеност звука и на перцептивном нивоу. Ово иначе и јесте за Пендерецког карактеристичан начин изградње звучних маса. Композитор не прибегава спајању различитих, несродних група инструмената које би биле усмерене у кретању ка заједничком циљу. Када и спаја несродне групе инструмената (рецимо, хорски ансамбл и ударачке инструменте са неодређеном висином тона или гудачки оркестар са ударачком групом инструмената), од трансмутира једну од две групе, на тај начин што хорски или гудачки ансамбл третира као ударачке инструменте. Тако, могло би се закључити да на првом хијерархијском нивоу постоји искључиво неусмерено линеарно време – звучна маса самостално започиње и завршава процес усмерен ка непредвидљивом циљу (комплетирању хроматског агрегата), након чега се започиње нови процес и у кратком периоду довршава у оквиру наредне, такође самосталне звучне масе. Начини закључења неких од ових процеса, међутим, сведоче о постојању промене смера или дисконтинуитета. У ПБ 9 линеарном хроматском агрегату хомогене звучне масе типа 2 ударачких инструмената са одређеном висином тона, челесте, харфе и клавира, недостаје једино тон фис, што је био трећи тон композиције, и најистакнутији тон уводних тактова. Иста је ситуација и са нелинеарним хроматским агрегатом хомогене звучне масе типа 1 гудачког оркестра у ПБ 21, коме недостају еф и фис, други и трећи тон дела. Трећа оваква ситуација уочава се у ПБ 106, где нелинеарном хроматском агрегату хомогене звучне масе типа 1 хорског ансамбла недостаје једино тон е, а то је први тон дела. На овај начин, кроз поменута три преусмерења времена приликом закључења процеса на првом хијерархијском нивоу, као да се наговештава још комплекснији вид преусмерења времена које ће се догодити захваљујући процесима на другом хијерархијском нивоу. Наиме, на другом нивоу се као циљ кретања успоставља пауза, односно тишина. Она ће као циљ утицати на преуређење времена на првом хијерархијском нивоу, на тај начин што ће омогућити појаву ретроградног репризирања раније изложених звучних маса, и сâмим тим ретроградацију процеса који су се кроз те

звучне масе одвијали. На првом хијерархијском нивоу, као што смо видели, неки процеси су изазвани променама смера. Ово сведочи ипак о постојању вишеструко-усмереног линеарног времена. Са друге стране, на другом хијерархијском нивоу не постоји вишеструко-усмерено линеарно време. Оно је усмерено ка паузи, односно тишини као циљу. То кретање ничиме није изазвано, а циљ је непредвидљив. Међутим, кретање ка овако конципираном циљу као последицу има окретање перспективе времена на првом хијерархијском нивоу кроз реализацију ретроградног излагања ранијих материјала. Тако, у репризним сегментима дела, у оквиру самосталних звучних маса испуњавају се два циља (што није био случај приликом првог излагања ових сегмената): хроматски агрегати и репризирање ранијих материјала. Сâмим тим, неусмерено линеарно време другог хијерархијског нивоа (кретање ка паузи као непредвидљивом циљу) утицало је на стварање вишеструко-усмереног линеарног времена на првом хијерархијском нивоу. Уз то, појавом паузе као идиосинкратичког циља, специфичног за ово дело, остварује се и златни пресек дела. Дакле, дубинска временитост дела је неусмерено линеарно време, помоћу којег се остварује суштинско вишеструко-усмерено линеарно време на првом хијерархијском нивоу. Такође, на првом нивоу се захваљујући процесима другог нивоа, реализује и дисконтинуитет приликом закључења два процеса. Приликом ретроградног репризирања дѐла А (ПБ 54–82), хомогена звучна маса типа 2 ударачких инструмената са одређеном висином тона, челесте, харфе и клавира (ретроградна реприза ПБ 9 у ПБ 74) као и први пут не успева да комплетира линеарни хроматски агрегат, с обзиром на то да јој недостаје тон фис. Као и у ПБ 9, могли бисмо тренутак комплетирања агрегата видети на почетку дела, међутим, с обзиром на ретроградацију овог сегмента, у ПБ 82 (као ретроградној репризи ПБ 1), последњи новоизложени тон је (захваљујући управо ретроградацији) тон фис. То значи да је овај процес комплетиран након дисконтинуитета (представљеног кроз ПБ 75–81). Када је реч о другом процесу, након комплетираног нелинеарног хроматског агрегата у ПБ 48, хомогена звучна маса типа 1 хорског ансамбла започиње процес комплетирања још једног агрегата. Међутим, како звучна маса под утицајем ударачких инструмената трансмутира, она постепено „утишава“ своју праву природу (ПБ 49–52) и не долази до комплетирања другог агрегата. Недостајући тонови су дес, де и ес. Приликом ретроградне репризе овог сегмента (од ПБ 137–175) звучна маса хорског ансамбла се од „утишане“ распевава, и то управо преко тонова дес, де и ес (ПБ 176–180). На овај начин је, након дисконтинуитета,

реализован процес комплетирања агрегата, а уз промену смера линеарног времена као последице неусмереног линеарног времена на другом хијерархијском нивоу.

Најчешћи начин спајања несродних инструмената уочава се управо у раније поменутом приступу мелодијским инструментима или људском гласу као ударачким инструментима са неодређеном висином тона. Једна од најзанимљивијих појава трансмутације природе неке звучне масе, уочава се управо у композицији *Димензије времена и тишине*, у којој се хорска звучна маса третира као звучна маса ударачких инструмената са неодређеном висином тона. Ово је постигнуто тиме што је у потпуности „утишана“ права природа људског гласа, који се, уместо да истиче одређене тонске висине и потенцијално изговара одређени текст, користи да на неодређеним тонским висинама изговара пловиве „г“, „т“, „к“, „б“, „д“ и „п“, а затим и сонант „р“, као и фрикативе „ж“, „с“ и „ш“.⁴⁴⁴ На овај начин, функција хорске звучне масе, која је уклопљена у општи звук ударача са неодређеном висином тона, сведена је на звучни ефекат (шум).

Један од најзанимљивијих примера реализације репризе као циља код Пендерецког, уочава се управо у овом делу, где је репризност остварена на специфичан ретроградан начин (што се да сагледати и из схематског приказа форме дела: А р В Аг. рг. С р1 В1). Овај начин композитор користи као средство „искривљења“ временске димензије и перспективе времена у делу. У овако реализованом процесу репризирања, занимљиво је испратити активност хорске звучне масе. Најпре трансмутирана под утицајем ударачке звучне масе са неодређеном висином тона, хорска звучна маса у делу Б, у коме се први пут и појављује (т. 46–53), пролази кроз процес „распевавања“ – трансформације кроз коју остварује борбу за своју праву природу. Поједине (не све) деонице хорских гласова од пловива („г“, „т“, „к“, „б“, „д“ и „п“), сонанта („р“) и фрикатива („ж“, „с“ и „ш“), почињу да изводе вокале на одређеним тонским висинама, постепено попуњавајући хроматски простор и, коначно, формирајући несимултани нелинеарни хроматски агрегат. Ипак, утицај оних деоница гласова који нису доживели трансформацију, већ и даље звуче заједно са ударачком звучном масом, очигледно је јак, па гласови који су се борили за своју праву природу не успевају до краја дела Б да јој остану доследни, већ након комплетираног агрегата почињу сами себе да утишавају фрикативом „ш“, што иконички најављује прву тишину у делу,

⁴⁴⁴ Љиљана Суботић, Дејан Средојевић, Исидора Бјелаковић, *Фонетика и фонологија: ортоепска и ортографска норма стандардног српског језика* (Нови Сад: Филозофски факултет, 2012).

остварену кроз генерал-паузу (т. 53). Приликом репризирања дѐла Б (т. 137–190) процес у овој звучној маси је ретроградан, јер од т. 137 „утишана“ хорска звучна маса (утишана поновном појавом фрикатива „ш“), почиње у т. 151 да се бори за своју праву природу и „распевава се“ од т. 176. Овај процес ће бити занимљиво сагледати и из угла глобалних односа у које звучне масе током дела ступају, а сâмим тим и за анализу наративности овог дела.

Заплет овог дела зависан је од активности и деловања звучне масе ударачких инструмената са неодређеном висином тона. Ова звучна маса је у делу најактивнија, заузимајући позицију фигуре субјекта, јер је током читавог дела присутна, активно се крећући ка сопственом циљу, и вршећи утицај на друге звучне масе. Њене активности су управљене ка утицају који врши на све друге звучне масе као ликове који попуњавају друге регулишуће фигуре, мењајући при томе њихову праву природу. Експлицитно присуство и представљање ове звучне масе као најактивније увиђа се у прелазу (т. 28–45), али се њен утицај могао препознати већ у дѐлу А (до т. 28), где је евидентан, мада у том тренутку још увек не експлицитно јасан, утицај звучне масе ударачких инструмената са неодређеном висином тона на све друге инструменте (међу којима су и ударачки инструменти са одређеном висином тона, али и мелодијски инструменти). Због чињенице да се ударачка звучна маса, као најактивнији лик који има утицаја на све друге звучне масе експлицитно појављује тек у прелазу, а имплицитно се њен утицај (ретроспективно) препознаје и у дѐлу А, део А се може сматрати одвојеном експозицијом, јер садржи назнаке односа који ће тек у заплету добити свој пуни замах. Назнаке односа се овде препознају управо у доминантном утицају ударачких инструмената са неодређеном висином тона на друге инструменте, односно доминантном дејству фигуре субјекта коју ова звучна маса као лик попуњава.

Након наступа прве фигуре субјекта у прелазу, у дѐлу Б (т. 46–53) се појављује још једна, звучна маса мешовитог хора. Како и она активно делује ка сопственом циљу (испуњењу хроматског агрегата), у заплету се она поставља као друга фигура субјекта. Међутим, како је она под јасним утицајем звучне масе ударачких инструмената (прве фигуре субјекта из прелазу), што се препознаје кроз њену трансмутирану природу, она се током овог првог наступа усмерено креће ка хроматском агрегату, такорећи „борећи“ се за своју праву природу. Ова борба за независност од прве фигуре субјекта препознаје се у

постепеном освајању простора хроматске лествице. И заиста, у тренутку када своје испуњење озваничи хроматским агрегатом, повлачи се прва фигура субјекта.

Сагледавајући циљеве и мотивацију ове две фигуре субјекта, можемо закључити да је, када је реч о звучној маси ударачких инструмената (као првој фигури субјекта), реч о актанту противнику, док је, када је у питању хорска звучна маса (као друга фигура субјекта), реч о актанту субјекту. Овакав однос две фигуре и однос сâмих актаната о којима је реч препознаје се у томе што актант противник тако утиче на природу актанта субјекта да је мења и трансмутира, ојачавајући свој утицај у заплету. Лик, односно звучна маса која попуњава сваку од ове две појединачне фигуре, кроз цео заплет је исти. Притом, у заплету је доминантно представљена фигура субјекта актант противник (звучна маса ударачких инструмената са неодређеном висином тона), што се уочава како онда када је она експлицитно присутна, тако и онда када је њено деловање имплицитно и, и даље на снази кроз друге ликове. Реч је о другим звучним масама које су евидентно под утицајем ударачких инструмената, а у заплету немају сопствени циљ – нису активне зарад свог циља, већ да би појачале утицај ударачке звучне масе на лик хорске звучне масе. На овај начин, те звучне масе попуњавају фигуру интриганта (при чему је такође реч о актанту противнику).

Две фигуре субјекта током заплета два пута долазе у сукоб, први пут у дѐлу Б (т. 46–53), други пут у дѐлу Ц (т. 103–113). Први сукоб се рађа из потпуне подређености лика хорске звучне масе (као фигуре субјекта, актант субјекат) ударачкој звучној маси (као фигури субјекта, актант противник). Актант противник остаје активан из прелаза (у коме је први пут експлицитно наступио), а његова се област утицаја проширује и на гудачке инструменте (најпре виолончела и контрабасе, од т. 46), који су такође, као трансмутирани, део ударачке звучне масе. Подређеност лика хорске звучне масе у овом заплету уочава се и у чињеници да не показује јединство (унутар сâме себе) приликом првог сукоба. Одређени број хорских деоница, наиме, остаје под евидентним утицајем ударачке звучне масе, због чега, чак и када у т. 49 нестане експлицитно ударачка звучна маса (као актант противник), остају ове, трансмутиране деонице хорског ансамбла, које ће утицати на то да у првом сукобу победу однесе ударачка звучна маса (као фигура субјекта актант противник). Иако је, наиме, хорска звучна маса успела да комплетира свој први хроматски агрегат (у т. 48 тоном ха у деоницама тенора, преко вокала „а“, „е“, „и“, „о“, „у“), њен други покушај као

да је опструисан управо овим и даље трансмутираним деоницама гласова унутар звучне масе, који утичу на то да њена укупна снага ослаби (што се препознаје у напуштању вокала и иконичком „утишавању“ преко сонанта „р“, као и фрикатива „ж“, „с“ и „ш“), због чега не успева у намери да комплетира и други хроматски агрегат (недостају јој тонови дес, де и ес).

Такође је током заплета у кључним моментима евидентно и присуство фигуре интриганта (актант противник). Њу током заплета испуњавају различите звучне масе, и у њиховој активности се не препознаје кретање ка неком сопственом циљу (као што је то, рецимо, случај са активностима ударачке и хорске звучне масе, које попуњавају две фигуре субјекта). Ове звучне масе, као што је наговештено, за циљ имају да додатно ојачају утицај ударачке звучне масе, односно да побољшају ситуацију у корист актанта противника, то јест да је погоршају за актанта субјекта. Деловање фигуре интриганта уочава се у т. 50–52, када је испуњава хомогена звучна маса типа 2 ударача и клавира, спречавајући хорску звучну масу као фигуру субјекта да по други пут комплетира хроматски агрегат, што би можда довело до тога да и оне деонице које се првобитно нису „отргле“ утицају ударачке звучне масе, сада то учине, и што би озваничило победу хорске над ударачком звучном масом. Друга појава фигуре интриганта, коју и овај пут попуњава лик хомогене звучне масе типа 2 ударача, челесте, харфе и клавира у т. 108, поново утиче негативно по хорску звучну масу (фигуру субјекта), што се и уочава у њеној трансформацији и одустајању од борбе за своју прву природу у т. 110–113.

Занимљиво је приметити улогу коју има лик гудачке звучне масе током заплета. Она је најпре под утицајем ударачке звучне масе (фигуре субјекта, актант противник), заједно са свим другим ликовима у оквиру иницијалне ситуације у експозицији. Ово дејство које ударачки инструменти имају на лик гудачке звучне масе уочава се и у појави трансмутираних виолончела и контрабаса у делу Б (т. 46–48). Да је ова звучна маса као лик ипак окренута (наклоњена) лику хорске звучне масе као фигури субјекту, дискретно је наговештено у т. 111–112, где се лик гудачке звучне масе (на одређени начин бојажљиво, с обзиром на то да су у питању само виолине) прикључује хорској звучној маси, дајући јој дискретну подршку у тренутку када се она по други пут повукла из борбе за своју праву природу (*fischio, very slow vibrato, molto vibrato, gliss.*, т. 110–113). Да лик гудачке звучне масе током заплета почиње да попуњава фигуру коректора (актант помоћник), постаје у

потпуности јасно у т. 115–116, где по први пут гудачки инструменти делују „на начин“ хорске звучне масе из ситуације другог сукоба са ударачком звучном масом (из дѐла Ц, т. 103–107). Осим тога, појава овакве гудачке звучне масе, профилисане тако да подржи хорску звучну масу (односно појава фигуре коректора), у заплету се позиционира као догађај, јер је прелазак гудачке звучне масе у фигуру коректора био неочекиван, што сведочи о непредвидљивости догађаја. Такође, овај догађај доводи до резултата, након кога повратак на иницијално стање делује као немогућ. Након овог догађаја, наиме, као прекретнице, следи расплет (део Б1, т. 137–190) у коме ће се поново приказати сукоб, трећи по реду, између хорске и ударачке звучне масе (актанта субјекта и актанта противника). Овај пут, међутим, кроз процес обрнут ономе са почетка, хорска звучна маса као лик који попуњава фигуру субјекта (актант субјекат) од трансмутиране (под утицајем актанта противника), „распеваће се“, постепено се враћајући својој правој, мелодијској природи. При томе, занимљиво је приметити да се ово „распевавање“ хорске звучне масе сада одвија управо преко она три тона (дес, де и ес) која су јој у првом сукобу са ударачком звучном масом недостајала како би комплетирали и други хроматски агрегат. Ово је уједно и доказ да је реч о једном истом лику који у заплету попуњава фигуру субјекта, и да је управо хорска звучна маса главни лик (актант субјекат). Њена упорност доведиће на крају до тога да се ударачка звучна маса у потпуности повуче (од т. 188), што ће озваничити коначни повратак хорске звучне масе својој природи (и победу фигуре субјекта, актанта субјекат). Она ће се реализовати кроз комплетирања нелинеарних хроматских агрегата са формалном функцијом.

Део А (т. 1–30) представља одвојену експозицију, у којој се јавља велики број инструмената који граде хомогену звучну масу типа 2. Звучна маса је евидентно трансмутирана под утицајем звучне масе ударачких инструмената, која ће се тек касније појавити као активан лик заплета и открити утицај који у заплету има на све друге звучне масе. У овој иницијалној ситуацији велики број инструмената се удружује, дакле, у попуњавању фигуре окидача, која ће припремити наступ ударачке звучне масе у прелазу и омогућити почетак заплета. Фигуру, при томе, попуњавају и неке звучне масе које ће током касније радње прећи у друге регулишуће фигуре, попут интриганта и коректора. Фигура окидача ће, тако, покренути радњу, а затим ће од ње бити изолована.

Како је читава радња фокусирана на однос између ударачке и хорске звучне масе као две активне фигуре субјекта, радња је једноставна, те уочавамо само један, главни заплет. Овај заплет је, међутим, сложен, јер има две фигуре субјекта. Како преокрета у усмереној радњи ликова нема, нити има степеновања радње, закључујемо да је структурни тип овог заплета линеарни. Динамичност радње се постиже понављањем радње и контрарадње (што се јасно да сагледати и из схеме дела: А рг. В А рг. С рг.1 В1), а препрека се, на тај начин, приказује из различитих углова гледања активних ликова. Структурно важан преокрет у радњи означен је појавом гудачке звучне масе као фигуре коректора (актант помоћник) пред сâм расплет, која ће и омогућити хорској звучној маси превазилажење последње препреке и проблемског чвора који је пред њом (повратак својој правој природи).

Како се радња заплета развија око две активне фигуре субјекта (попуњене хорском и ударачком звучном масом), и како су ове две фигуре у свом деловању једна другој препрека, њихов је однос антагонистички. Сâмим тим, у заплету се семантизује такмичење, сукоб, борба, па је реч о агоничком семантичком типу заплета. (Схема бр. 14)

Схема бр. 14. Кшиштоф Пендерецки: *Димензије времена и тишине* (1960/1961), схематски приказ структуре заплета (линеарни заплет са агоничком семантиком)

Кшиштоф Пендерецки - Димензије времена и тишине

A (1-30)	prelaz (28-45)	B (46-53)	A ^r (54-82)	prelaz ^r (83-102)	C (103-122)	prelaz I (118-136)	B1 (137-190)
a (1-11) b (12-22) c (22-30)			c (54-61) b (60-70b) a (71-82)	a (103-107) b (108-114) a1 (115-122)			

<p style="text-align: center;">ОДВОЈЕНА ЕКСПОЗИЦИЈА (представљање фигуре окидана)</p>	<p style="text-align: center;">ПРВА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЊЕ</p>
<p>(појава фигуре субјекта - масе Удараца)</p>	<p>(појава фигуре субјекта - звучне масе хора)</p>

О природи звука бр. 1

Дело је настало 1966. године и припада зрелој сонористичкој стваралачкој фази композитора (1963–1973), по периодизацији коју је предложила Данута Мирка у својој докторској дисертацији.⁴⁴⁵ Ову стваралачку фазу обележавају инструментална и вокално-инструментална дела, која су у опусу Пендерецког повезана на специфичан начин. Наиме, како је сâм композитор рекао, инструментална дела овог периода проистекла су из вокално-инструменталних дела: „Обично када пишем велико дело, пишем и једно мало. Састављам га од елемената које сам избацио, и која не улазе у велико дело... Када сам писао *Пасију*, написао сам и *De natura sonoris no. 1*, а [док сам компоновао] *Utrenia* [компоновао сам и] *De natura sonoris no. 2*...“⁴⁴⁶ У овој фази стваралаштва стапају се, како Мирка каже, сонористичка и дванаесттонска техника, која се, међутим, не примењује на традиционалан начин. Утицај ове технике се, између осталог, сматра Мирка, препознаје и у веома брзим пасажима који су у овом периоду заменили глисанда, а који користе свих дванаест тонова хроматске лествице и поштују правило непонављања тонова.⁴⁴⁷ Ограничена алеаторика у овом делу тиче се различитих елемената случаја којима се препуштају параметри тонске висине и ритма, чиме се као резултат добијају кластери различитих опсега. Додатно, у делу се Пендерецки служи и четврт-тоновима како би постигао одређену густину кластера, као и глисандима унутар кластера, како би створио одређени покрет унутар њега. Јозеф Хојслер (Josef Häusler) о четврт-тоновима у музици Пендерецког пише следеће:

Кроз укључивање четврт-тонова Пендерецки обогаћује кластере; даје им различите ширине, чини их глисандима кроз звучни простор, приписује им неколике артикулационе технике (тремола променљивих брзина, хармонике, *col legno*, *sul ponticello*). Чудна трансформација кроз коју пролази звук жичаних инструмената као резултат ових инструкција, узрокује да кластери постану задивљујући звучни пејзажи: оно што у вербалној дефиницији појма 'кластер' бива безоблични грумен звучне материје, постаје код Пендерецког

⁴⁴⁵ Међу друга инструментална дела из овог периода, ауторка убраја: *De natura sonoris No. 2* (1970), *Сонату* за виолончело и оркестар (1964), *Capriccio* за обоу и гудаче (1965), *Capriccio* за виолину и оркестар (1967), *Partitu* за чембало и инструментални ансамбл (1971–1972) и Прву симфонију (1972–1973). Види: Danuta Mirka, *The Sonoristic Structuralism*, 343.

⁴⁴⁶ Према: исто, 343.

⁴⁴⁷ Према: исто, 344.

звучна микро-вегетација, флукутирајући, покретни самостални звучни опсег, посебне магије и поезије.⁴⁴⁸

Обимно, комплексно дело, може се посматрати кроз три дѐла форме, подељена на одсеке, при чему је трећи део репризног карактера. (Схема бр. 15)

Процеси овог дела су усмерени ка два основна циља: хроматском агрегату (линеарном и нелинеарном) и репризирању раније изложених материјала. У прва два дѐла форме процеси се одвијају без прекида и промена смера, те њих карактерише неусмерено линеарно време, с обзиром на непредвидљивост циљева. Циљеви се достижу у релативно кратком временском периоду, с обзиром на непостојање прекида или дисконтинуитета. Трећи део форме, као репризни, испуњава вишеструко-усмерено линеарно време које се препознаје у активности звучних маса, обликованих истовременим усмереним покретом ка два циља: репризирању ранијих материјала и комплетирању агрегата. Ово је једини начин на који се вишеструко-усмерено линеарно време остварује у делу. Истовремено, сви поменути циљеви остварују се искључиво на једном хијерархијском нивоу.

Занимљива ситуација са комплетирањем нелинеарних агрегата и односима између звучних маса, који се кроз квалитете тих агрегата могу сагледати, испуњава тактове 92–114 (први део, други одсек, други пододсек). Ту се дешава сукоб две звучне масе: хомогене звучне масе типа 2 дувачких и хомогене звучне масе типа 1 гудачких инструмената. Овај сукоб се уочава, осим на примарном, перцептивном нивоу, и на когнитивном нивоу, који се разуме кроз тонски садржај вертикала, односно кроз интервалски однос између тонских висина које формирају агрегат. Говоримо, дакле, о квалитету агрегата у смислу у којем је о томе говорио Лутославски. Најпре, иако физички раздвојена, два нелинеарна хроматска агрегата дрвених и лимених дувачких инструмената (тактови 92–93), показују исти квалитет. Њихов опсег је идентичан, а квалитет агрегата одређује интервалска класа 2 са класом 3 као осом симетрије вертикале (цис2–ха1–а1–ге1–еф1–ес1–це1–бе–ас–гес–е–де). Са друге стране и звучна маса гудачког оркестра гради свој нелинеарни агрегат кога одликује квалитет интервалске класе 1 (штавише, агрегат је „обогаћен“ и четврт-тоновима). Овај гудачки агрегат је најпре заједнички, а затим се уочава процес постепеног „ојачавања“

⁴⁴⁸ Josef Häusler, *Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg zu Penderecki* (Bremen: Carl Schünemann Verlag, 1969), 312, према: Danuta Mirka, нав. дело, 10.

Схема бр. 15. Кшиштоф Пендерецки: *О природи звука бр. 1* (1966), схематски приказ форме дела

Кшиштоф Пендерецки - *De natura sonoris no. 1*

Први део (1-114)	
први одсек (1-68)	други одсек (68-114)
први пододсек (1-36)	други пододсек (33-68)
	први пододсек (68-95)
	други пододсек (92-114)
Други део (115-180)	
први одсек (115-145)	други одсек (146-180)
Трећи део (180-310)	
први одсек (180-218) - припрема репризе	
први пододсек (180-206)	други пододсек (206-218)
други одсек (218-310) - реприза у етапама	
прва етапа (218-235)	друга етапа (236-271)
	трећа етапа (272-310)

гудачке звучне масе, које се остварује помоћу два симултана нелинеарна агрегата истог квалитета и опсега (виолина самостално са једне, и виола, виолончела и контрабаса заједно, са друге стране, ниски гудачи за октаву ниже од виолина), слично ситуацији у дувачким инструментима. Ипак, у наредној промени, подржаној и динамичком компонентом, гудачка звучна маса поново формира један заједнички нелинеарни агрегат, преузимајући квалитет агрегата дувачког оркестра (одређен интервалском класом 2, са класом 3 као осом симетрије). Осим тога, она овом приликом преузима чак и опсег дувачког агрегата (од цис2 до де), тако да у овом случају можемо говорити о трансмутацији гудачке звучне масе (која преузима особине дувачке звучне масе). Затим, дувачка звучна маса поново формира нелинеарне агрегате квалитета интервалских класа 2 и 3, а овога пута је чак реч о два симултана, опсегом различита агрегата (један у групи дрвених, други у групи лимених дувачких инструмената). Ипак, како је реч о исто артикулисаним агрегатима, и даље говоримо о хомогеној звучној маси типа 2. Иако задржава свој примарни квалитет агрегата, ова звучна маса ипак имплицитно показује тежњу ка приближавању квалитету гудачког агрегата. Ово је изражено кроз скривени утицај и присуство интервалске класе 1, која се уочава у растојању између два агрегата унутар дувачке звучне масе (агрегат дрвене дувачке групе је опсега e_3-e_1 , а лимене дувачке групе инструмената опсега e_1-E). Овде још увек не можемо говорити о трансмутацији дувачке звучне масе, али о њеној трансформацији свакако јесте реч. Након овога, гудачи „одговарају“ дувачима на исти начин, формирајући два симултана нелинеарна и опсегом различита агрегата, квалитета интервалске класе 1. Имплицитна тежња гудача да се приближе квалитету дувачког агрегата, сада се уочава у растојању велике секунде (интервалска класа 2), на ком стоје ова два агрегата гудачке звучне масе. Овакав развој ће ипак утицати на дувачку звучну масу, која ће у наставку доживети најпре трансформацију, а затим и трансмутацију – на исти начин на који ју је нешто раније доживела гудачка звучна маса. Трансформација се уочава у спајању дрвених и лимених дувачких инструмената, до сада раздвојених сопственим самосталним агрегатима. Они су сада удружени у формирању првог заједничког нелинеарног агрегата у овом пододсеку. Квалитет њиховог новоформираног агрегата, остварен искључиво кроз интервалску класу 1 преузету од гудача, сведочи о трансмутацији ове звучне масе.

Један од занимљивијих примера формирања линеарног агрегата може се уочити у другом одсеку другог дѐла (т. 146–180). Пендерецки јасно излаже линеарни агрегат у

деоници соло контрабаса, графички га раздвајајући од остатка мелодије соло инструмента. Наредне фразе, једне од других јасно раздвојене, не представљају агрегате – свакој недостаје један или више тонова. Међутим, логика сукцесивних појава тонова открива уређење које постоји независно од фраза или тактних црта. Наиме, уколико сагледамо наредну фразу, њој недостају тонови бе и ха како би и сâма испунила линеарни агрегат. Уколико последња два тона прве фразе (линеарног агрегата) прихватимо као комплетирајућа и за прву и за другу фразу, онда можемо да закључимо да се крај друге фразе не подудара са њеним графичким крајем (тоном ес), већ са тоном ге. Сагледана тако, са два везивна, а уједно и недостајућа тона, друга фраза (од тона ха до тона ге) представља ретроградну инверзију прве фразе. Трећа фраза, графички омеђена тоновима де и це (т. 151–153) такође овако перципирана, не представља агрегат јер нема тонове ес, ас и а. Уколико сагледамо крај другог линеарног агрегата (комплетираног тоном ге у такту 150), управо су ова три тона преостала, као неприпадајућа другом агрегату. Евидентно је онда да су она саставни део треће фразе, односно трећег линеарног агрегата у оквиру равни соло контрабаса. Тако схваћен, трећи линеарни агрегат представља ретроградно изложен први агрегат транспонован за велику секунду наниже. По истом принципу може се сагледати читава раван соло контрабаса, као и касније формирана хомогена звучна маса типа 1 проистекла из ове равни (т. 164 и даље), и закључити да је она испуњена линеарним формирањима хроматског агрегата, којем се приступа као дванаесттонској серији. У наставку ће се, тако, комплетирати неколико линеарних хроматских агрегата уз употребу транспозиције, инверзије и ретроградације, као и њихове комбинације, са референцом на првобитно представљени линеарни агрегат. Паралелно са линеарним агрегатима у равни контрабаса, формирају се и бројни линеарни агрегати у осталим деоницама од т. 150, које све заједно чине хомогену звучну масу типа 2. Модел који се остинатно понавља изложен је најпре у првом алт-саксофону и састављен је од две самосталне фразе, од којих прва представља линеарни хроматски агрегат. Других десет тонова очигледно не формирају нови линеарни агрегат, али се и са првом и са другом фразом, у наставку, кроз друге инструменте, поступа истоветно и приступа им се као самосталним фразама. И оне се, наиме, третирају као серија која се подвргава транспозицији, инверзији, ретроградацији и њиховим комбинацијама. Такође, састављен а ргог од две фразе, модел изложен у алт-саксофону се и сâм подвргава ретроградацији, тако што се прво на одређени начин излаже друга фраза, а

потом на неки други начин, и независно од друге, прва фраза (линеарни хроматски агрегат). Две различите звучне масе – раван соло контрабаса (и нешто касније хомогена звучна маса типа 1 проистекла из ње), и хомогена звучна маса типа 2 дувачких инструмената – изграђене су, дакле, на истом принципу и развијају се уз примену истих процедура. Осим тога, прва фраза модела изложеног у алт-саксофону, односно његов линеарни агрегат, већ сâм по себи показује сличност са линеарним агрегатом равни соло контрабаса: његових последњих шест тонова инверзија су последњих шест тонова агрегата соло контрабаса, идејно транспонованог за малу терцу ниже. Две, још увек засебне звучне масе – хомогену типа 1 гудача и хомогену типа 2 дувача, на специфичан начин „спаја“ раван хармонијума, тако што у деоници десне руке излаже линеарни агрегат алт-саксофона у изворном виду, а затим и другу фразу од десет тонова транспоновану за чисту квинту навише, док у деоници леве руке излаже агрегат равни соло контрабаса транспонован за чисту кварту навише. Ово ће, на сâмом крају другог дѐла, довести до спајања две звучне масе кроз исто ритмичко профилисање. Овај тренутак уједно представља и кулминацију композиције, након које следи финални, трећи део, који представља репризу претходна два дѐла. Први одсек трећег дѐла (т. 180–218) представља својеврсну припремну етапу праве репризе и директну референцу на други одсек првог дѐла (т. 68–114). Одсеци су слично грађени – имају два пододсека, од којих је први статичан, а други доноси развој у оквиру кога две звучне масе ступају у различите односе. Сада су две звучне масе удружене у једну хомогену звучну масу типа 2, у оквиру које и гудачка група и група дувачких инструмената формирају своје нелинеарне хроматске агрегате квалитета интервалске класе 1. Овде је, дакле, први пут остварено да у истом тренутку две звучне масе формирају два нелинеарна хроматска агрегата истог квалитета.

Радња се у овом заплету развија кроз однос две звучне масе: хомогене звучне масе типа 1 дрвених дувачких инструмената са једне, и хомогене звучне масе типа 1 гудачког оркестра, са друге стране. Обе звучне масе су подједнако самосталне и усмерене ка сопственим циљевима, те попуњавају две фигуре субјекта. Још један битан лик заплета је хомогена звучна маса типа 1 лимених дувачких инструмената, која, иако наизглед делује као још једна фигура субјекта, заправо у радњи врши другу функцију.

Експозиција заплета заузима простор првог одсека првог дѐла форме (т. 1–68) и по типу представља одвојену експозицију. У њој су најпре, у иницијалној ситуацији (која

заузима простор првог пододсека, од т. 1–36), представљене ове две звучне масе као две фигуре субјекта, а током иницијалне ситуације се наговештава и однос две звучне масе. Оне ће, наиме, током заплета једна другој бити препреке на путу ка сопственим циљевима, али ће, истовремено, током читаве радње неминовно бити и упућене једна на другу. Овакав однос две фигуре препознаје се најпре у томе што једна другу ометају „криком“ (ознаком ▲ за највиши могући тон на иструменту). Обе звучне масе које попуњавају две фигуре су најпре трансмутиране, те једна другу прекидају у наступима, а у тренутку када гудачка звучна маса по први пут, преко глисанда, покаже намеру да се врати својој правој, мелодијској природи, поново наступа звучна маса дрвених дувача, која је у томе омета „криком“. Међутим, својеврсна „упорност“ гудачке звучне масе, која се чита из дуго држаног кластера, као да приморава и дувачку звучну масу да се прилагоди, те да се и она врати својој мелодијској природи. Управо се у том тренутку открива друга страна њиховог односа, која се тиче њихове упућености једне на другу. Наиме, ни једна, ни друга звучна маса не приказује се у овој иницијалној ситуацији експозиције као самостална: ниједна не успева да комплетира самостални хроматски агрегат, већ то успевају да учине тек заједно.

Поред представљања две звучне масе као две фигуре субјекта носилаца радње, у експозицији се, у оквиру иницијалне ситуације, уводе и лимени дувачки инструменти и хармонијум, најпре као једна хомогена звучна маса типа 2. Овиме се сугерише да ће поменути инструменти (лимени дувачки инструменти са једне, и хармонијум, са друге стране) током заплета имати сличну функцију у развоју радње. Наиме, у даљем току радње звучна маса лимених дувачких инструмената ће се профилисати као још један лик заплета, који ће поунити фигуру коректора (актант помоћник), док ће се раван хармонијума током заплета појављивати у одређеним, за радњу кључним тренуцима, као лик са функцијом арбитра, који такође попуњава фигуру коректора (актант помоћник). Након иницијалне ситуације (од другог пододсека првог одсека, т. 36), као доминантнија је представљена звучна маса дрвених дувачких инструмената, јер се она сада приказује као самостална, са јасном усмереношћу ка сопственом циљу (комплетирању хроматског агрегата). Ипак, како је и сама још увек неразвијена (то јест, тек ће кроз заплет проћи кроз неопходне трансформације које ће јој обезбедити потпуну самосталност), појављује се звучна маса клавира и ударача као фигура коректора која ће јој помоћи да постигне свој циљ. Ово је битно истаћи јер се на овај начин још увек може говорити о експозиционом сегменту, у

коме се сукцесивно саопштавају за заплет битне информације о фигурама које су носиоци заплета. Кроз овако представљену фигуру субјекта, ми сазнајемо да она није још увек у потпуности самостална. После овога се кроз експозицију представља одвојено и звучна маса гудачког оркестра као друга фигура субјекта. Ни она није представљена као самостална, јер делује подређено у односу на звучну масу дрвених дувача (другу фигуру субјекта), која као да јој „диктира“ како ће наступити (у т. 51 прво наступају дрвени дувачи излажући кластер од пет тонова, које затим понављају гудачи). „Блокирана“ на овај начин, гудачка звучна маса као друга фигура субјекта до краја експозиције не успева да се осамостали, а да ће дувачка звучна маса бити доминантна у заплету, још једном се потврђује на сâмом крају експозиције, када се у оквиру деоница које је чине изложи пасаж који ће постати основа даљих развоја у заплету (т. 55–63).⁴⁴⁹ Дакле, кроз иницијалну ситуацију (т. 1–36) две главне звучне масе су равномерно приказане, док се у наставку експозиције (т. 33–68) открива клица њиховог будућег развоја и односа као две фигуре субјекта. Како је звучна маса дрвених дувачких инструмената ипак приказана као доминантнија, у експозицији се наговештава и то да ће се она у заплету позиционирати као актант субјекат. С обзиром на супротстављен однос две звучне масе, који се из експозиције наслућује, а који ће кроз заплет добити свој пуни замах, може се закључити да лик гудачке звучне масе, односно да другу фигуру субјекта попуњава актант противник. Сâм крај експозиције озваничава појава равни хармонијума (као догађај), која овде попуњава фигуру окидача, иницирајући почетак заплета и спајајући први одсек са другим одсеком првог дѐла форме.

Радња заплета који почиње другим одсеком првог дѐла форме (т. 68), одвија се кроз три еквивалентне фазе развоја (ситуације сегмената радње), које се, свака понаособ, могу поделити на више етапа развоја. У првој ситуацији сегменту радње којом заплет почиње (т. 68–114) најпре постоји уводна сцена (која се подудара са границама првог пододсека од т. 68–95) у којој су по први пут три звучне масе (дрвена дувачка, гудачка и лимена дувачка звучна маса) као три регулишуће фигуре заплета (две фигуре субјекта и једна фигура коректора) истовремено представљене, и то на исти начин. Такође, иницијално су све три фигуре „блокиране“ – статично истичући кластере од шест тонова. Ниједну фигуру не попуњава звучна маса која је пуног састава, а најбројнија је доминантна звучна маса

⁴⁴⁹ Управо је у овим пасајима Данута Мирка видела утицај дванаесттонске технике. Као што ћемо у наставку видети, ова техника ће у делу имати још експлицитнијег утицаја.

дрвених дувачких инструмената. У т. 92 (са почетком другог пододсека другог одсека) почиње прва сцена директног сукоба између звучних маса дрвених дувачких и гудачких инструмената (две фигуре субјекта). Овај се сукоб обликује кроз супротстављање два нелинеарна хроматска агрегата различитог квалитета. Све три звучне масе су подједнако активне, а звучна маса лимених дувачких инструмената (фигура коректора), најпре је у потпуности прилагођена и прати активност звучне масе дрвених дувача (излажући са њом нелинеарне хроматске агрегате истог квалитета /интервалских класа 2 и 3/), а затим се у наставку јасно профилише као звучна маса која преузима улогу својеврсног медијатора сукоба између две супротстављене звучне масе дрвених дувача и гудача (чак је и визуелно позиционирана између ове две звучне масе). Као што је раније објашњено, звучна маса дрвених дувача истиче нелинеарни хроматски агрегат квалитета интервалских класа 2 и 3, а звучна маса гудачког оркестра нелинеарни агрегат квалитета интервалске класе 1. Да је звучна маса дрвених дувача доминантна може се закључити и из „подршке“ коју јој на почетку ове сцене пружа лимена звучна маса (као фигура коректора) – она не само да понавља агрегат истог квалитета, већ га понавља и у идентичном опсегу, од цис2–де. Након тога наступа сама гудачка звучна маса која истиче нелинеарни агрегат квалитета интервалске класе 1, али такође у опсегу од цис2–де. При томе, једна врста подређености, остварена кроз дискретну несигурност која се може препознати у овој фигури, уочава се у чињеници да виолине саме успевају да комплетирају овај агрегат (од цис2–де1), док, иако постоји тежња да то исто учине и виоле, виолончела и контрабаси заједно, и одвојено од виолина, од цис1–де, у томе ипак не успевају, јер им недостаје тон цис. Симптоматично је да је овај први, на одређени начин несигуран наступ гудачке звучне масе, протекао у пијано динамици. У наредном покушају, ова звучна маса као да стиче сигурност која јој је недостајала, што је означено и фортисимо динамиком, а поред тога, сада и она група инструмената која претходно није успела, комплетира самостални нелинеарни агрегат квалитета интервалске класе 1, тако да се у оквиру ове звучне масе истовремено формирају два нелинеарна агрегата, опсега од цис2–де1, односно од цис1–де. Након овога, гудачка звучна маса у највећем степену динамике (*fff*), озваничава и прихватање квалитета агрегата звучне масе дрвених дувача, излажући и сама, као јединствена (без унутрашњих подела) нелинеарни агрегат квалитета интервалских класа 2 и 3, и то у истом опсегу као звучна маса дрвених дувача, од цис2–де. Ово значи да је звучна маса гудача на својеврстан начин

доживела трансмутацију под утицајем доминантније, дувачке звучне масе. Евидентан је, дакле, доминантан утицај који дрвена дувачка маса, уз учешће лимене дувачке масе (као фигура субјекта /актант субјекат/, уз фигуру коректора /актант помоћник/) врши на звучну масу гудача (као другу фигуру субјекта коју попуњава актант противник). Након овога се поново укључује звучна маса дрвених дувача, излажући нелинерани агрегат са квалитетом интервалских класа 2 и 3, али овога пута у распону од $e_3 - e_1$. Заједно са овом звучном масом, наступа и звучна маса лимених дувача (фигура коректора), која поново агрегатом „прати“ квалитет агрегата дрвених дувача, али овај пут излажући тај агрегат у распону од $e_1 - E$. Сâмим тим, звучна маса лимених дувача се у овом тренутку заправо по први пут открива као фигура коректора, јер иако квалитетом агрегата наклоњена дрвеним дувачима, позиционирањем свог агрегата за малу секунду ниже у односу на агрегат дрвених дувача, и истичући на тај начин квалитет интервалске класе 1, она заправо врши функцију арбитра који за циљ има да олакша превазилажење сукоба између две фигуре субјекта. Ипак, како се она све време понаша на начин дрвених дувача, и како су сви дувачи истоветно артикулисани, овде је реч о хомогеној звучној маси типа 2. То је такође доказ окренутости (наклоњености) лимених дувача као лика који попуњава фигуру коректора дрвеним дувачима као фигури субјекта (актант субјекат). Гудачка звучна маса ће се након овог неуспелог превазилажења сукоба поново вратити агрегату квалитета интервалске класе 1, али ће поново истаћи два агрегата, један кроз виолине, други кроз виолончела и контрабасе. Ипак, у овом наступу гудачке звучне масе, препознаје се још увек у извесној мери постојећа воља за превазилажењем сукоба, што се уочава у растојању на којем стоје њена два агрегата. Наиме, овим растојањем се истиче интервал велике секунде (виолине имају агрегат опсега $e_3 - e_2$, виолончела и контрабаси агрегат опсега од $E - 1$ Фис), чиме се посредно, до одређене мере, истиче интервалска класа 2 из квалитета агрегата звучне масе дрвених дувача. Након овога, и дрвени дувачи показују „добру вољу“, покушавајући да, уз помоћ лимених дувача (као фигуре коректора), формирају нелинеарни агрегат квалитета интервалске класе 1, али у томе ипак не успевају. Узрок је појава хомогене звучне масе типа 2 флексона, клавира и хармонијума (т. 105) као фигуре интриганта (актант противник), а која се управо у том тренутку појављује ометајући дрвене дуваче, на тај начин омогућавајући даљи развој радње, који ће уследити са другом ситуацијом сегмента радње. Да у првој ситуацији сегмента радње није дошло до приближавања, већ до удаљавања

звучне масе дрвених дувача и гудача (две фигуре субјекта), сведочи трансформација гудачке звучне масе, која до краја ове фазе развоја постаје у потпуности блокирана. Са друге стране, звучна маса дрвених дувача уз помоћ хомогене звучне масе типа 2 коју граде тромбони, звона и хармонијум (као фигуре коректора), формира нелинеарни хроматски агрегат квалитета интервалских класа 1 и 3, као комбинацијом квалитета два нелинеарна агрегата истакнута у овој фази развоја, показујући и даље, на тај начин, вољу да превазиђе сукоб са гудачком звучном масом.

Друга ситуација сегмента радње обухвата други део (т. 115–180), и као и прва, може се поделити на две етапе. У првој етапи (т. 115–145) су обе звучне масе (и дрвена дувачка, и гудачка) блокиране. Статус quo ове ситуације промениће раван тимпана која ће се до краја ситуације сегмента радње показати као лик који попуњава фигуру коректора (актант помоћник), јер уводи ритмички образац који ће на крају ове ситуације сегмента радње бити фактор обједињења две звучне масе, доводећи их надомак разрешења сукоба. Управо је у овој етапи доминантно представљена фигура коректора, коју, поред равни тимпана, накнадно попуњавају и други ударачки инструменти и клавир (од т. 132), односно хомогена звучна маса типа 2. Својеврсна „дезорјентисаност“ звучне масе дрвених дувачких инструмената (која као да тиме показује одређену дозу „недостатка вере“ у разрешење сукоба), приказана је нелинеарним хроматским агрегатом квалитета интервалских класа 2, 3, 4 и 5 (т. 138–140 и 143–145). Наставак развоја у другој етапи ове ситуације сегмента радње (други одсек другог дѐла форме, т. 146–180) открива да две главне звучне масе (као две фигуре субјекта) нису различите толико колико се на први поглед чинило. Уједно, поново је звучна маса дрвених дувача представљена као доминантнија. Уз то, поново се и лимени дувачи приказују као њој наклоњени, те тако не чуди што су дрвени и лимени дувачки инструменти артикулисани на исти начин, градећи хомогену звучну масу типа 2.

Наизглед потпуно различите, звучне масе дрвених дувача и гудача (при чему је потоња трансформисана у раван контрабаса) овде достижу највиши степен блискости. Како је раније и истакнуто, две различите звучне масе изграђене су на истом принципу и уз примену истих процедура. Уз то, како је речено, прва фраза модела изложеног у алт-саксофону (његов линеарни агрегат) у оквиру дувачке звучне масе, показује сличност са фразом из равни соло контрабаса (шест последњих тонова фразе саксофона инверзија су последњих шест тонова фразе /линеарног агрегата/ равни соло контрабаса, уз транспозицију

за малу терцу наниже). Две главне звучне масе су по први пут представљене као равноправне, окренуте у комуникацији једна другој, без посредовања друге фигуре. Ипак, како свака има своју „тачку гледишта“, и како делује да ниједна „не схвата“ да са оном другом има много више заједничких карактеристика него што се то на први поглед чини, појављује се раван хармонијума (т. 170) попуњавајући функцију арбитра, као фигура коректора. Појава ове фигуре представља догађај који означава прекретницу у заплету, након које ће доћи до (макар привременог) превазилажења сукоба између две супротстављене звучне масе. Као што је раније објашњено, лик арбитра се у заплету позиционира на тај начин што се у деоници леве руке хармонијума излаже мелодијски образац из равни контрабаса, док се у деоници десне руке излаже мелодијски образац из дувачке звучне масе. Такође, треба приметити и то да је дувачка звучна маса ритмизована на начин фигуре коректора (тимпан, касније и други ударачки инструменти и клавир) са почетка ове ситуације сегмента радње, те да је и раван хармонијума (као лик арбитра) исто тако ритмизована.

Занимљиво је ипак приметити да у тренутку када се гудачка звучна маса, прихватајући ритмички профил дувачке звучне масе (тренутак трансформације равни контрабаса у хомогену звучну масу типа 1, т. 164) на одређени начин „приближи“ дувачкој звучној маси, исказујући на тај начин жељу за превазилажењем сукоба, у оквиру дувачке звучне масе примећује извесна доза неодлучности, која се огледа у трансформацији појединачних деоница које је чине. Управо је то тренутак када ће се и појавити раван хармонијума као лик арбитра, како би „убедила“ обе звучне масе (обе фигуре субјекта) да треба да превазиђу сукоб, и открила им да нису различите толико колико се на први поглед чинило. Да је ритам важан фактор интеграције две фигуре субјекта, постаје јасно на сâмом крају ове (друге) ситуације сегмента радње, где се, захваљујући залагању арбитра, две фигуре субјекта по први пут спајају. Ово је и потврда претпоставке да је појава тимпана, а затим и око њега формиране хомогене звучне масе типа 2 на почетку ове ситуације сегмента радње, значила заправо појаву фигуре коректора (актант помоћник). До помирења је дошло, али само делимичног. Две звучне масе и даље имају сопствене циљеве, те је у овом тренутку до помирења дошло само кроз њихово истоветно ритмичко профилисање. Због тога што су само ритмички обједињене, а не помоћу процеса који би заједнички водиле, овде је ипак још увек реч о две засебне звучне масе: хомогеној типа 2 свих дувачких инструмената,

ударача са одређеном и неодређеном висином тона и хармонијума са једне, и хомогеној звучној маси типа 1 гудача, са друге стране. При томе, дувачка звучна маса, тимпан и хармонијум доносе обрасце са почетка друге етапе ситуације сегмента радње (из т. 146–172), комплетирајући заједничке линеарне хроматске агрегате. Гудачка звучна маса не излаже ове обрасце, већ покушава да постигне свој самостални линеарни агрегат, што јој не полази за руком, јер јој недостаје тон фис. Можда ће баш зато када се у т. 239 (у оквиру треће ситуације сегмента радње) буде репризирала ова ситуација, фигура коректора попуњена хомогеном звучном масом типа 2 коју граде тромбон и клавир, истицати управо овај тон, да подсети у том тренутку блокирану гудачку звучну масу на прилику за помирењем коју је пропустила, и да јој сугерише да је помирење неминовно. Како гудачи не деле процес са дувачким ансамблом, закључујемо да ове две фигуре субјекта, иако обједињене ритмом, нису још увек у потпуности разрешиле сукоб који руководи радњом овог заплета, што обезбеђује трећу ситуацију сегмента радње, као наставак њеног развоја.

Трећа ситуација сегмента радње обухвата скоро читав трећи део форме (т. 180–271) и одвија се кроз неколико етапа. Прва етапа (т. 180–206) опет представља блокиране главне регулишуће фигуре заплета: гудачку, дрвену, лимену дувачку масу и раван хармонијума, као што је то био случај и у првим етапама развоја претходних ситуација сегмената радње. Овога пута, ипак, све звучне масе су фокусиране на један заједнички тон – де. Друга етапа (т. 206–218) има за циљ потврду помирења две главне звучне масе као две фигуре субјекта, а ово помирење се остварује на начин на који је и сукоб био обликован. Помирење, наиме, треба да уследи кроз формирање нелинеарног агрегата који ће бити истог квалитета за обе звучне масе. Овome се очигледно тежи, те тако гудачка звучна маса самостално постиже хроматски агрегат квалитета интервалских класа 1, остајући на тај начин себи доследна кроз заплет. Звучна маса дрвених дувача, међутим, самостално не постиже хроматски агрегат. У томе јој помаже звучна маса лимених дувачких инструмената, као више пута потврђена наклоњена јој фигура коректора. Тек уз њену помоћ, а као хомогена звучна маса типа 2, формира хроматски агрегат истог квалитета као звучна маса гудача. При томе, у овом тренутку већи ниво самосталности показује управо гудачка звучна маса, која циљ постиже самостално и на начин на који је то чинила и раније у заплету. Разрешење конфликта је на овај начин коначно постигнуто. Иако би се заплет овде могао завршити, следи још једна етапа развоја у овој ситуацији (т. 218–271), у којој се на још један начин тежи потврди

помирења. Гудачка звучна маса, наине, као да поново позива звучну масу дрвених дувача да још једном потврде разрешење сукоба, на тај начин што ће овога пута сâми, без помоћи лимених дувача формирати заједнички нелинеарни агрегат квалитета интервалске класе 1, што се и дешава, па су чак две звучне масе и артикулисане на исти начин (т. 220–224). Након тога, гудачка звучна маса као да потврђује „помирење“ излажући материјал (пасаже) који је у оквиру експозиције изложила звучна маса дрвених дувача, што доводи до формирања још једног заједничког нелинеарног агрегата. Ипак, овога пута се звучна маса дрвених дувача трансформише у односу на први пут, па више није артикулисана на исти начин, иако учествује у заједничком процесу. У овоме као да се препознаје трачак и даље постојеће несугласице и „бунта“ у дувачкој звучној маси, те на то реагују гудачи прекидајући постигнут „мир“ и трансформишући се у „крик“, као гест немоћи и одустајања. Зато се сада (т. 238) звучна маса дрвених дувачких инструмената намеће као главни фактор помирења, инсистирајући на томе да се оно оствари на њен начин. Тако, истиче материјал из друге ситуације сегмента радње (из т. 146–180) када се открило да су две звучне масе као две фигуре субјекта сличније него што је то испрва изгледало. Када на ово гудачка звучна маса остане „нема“ (најпре је блокирана, а онда истиче нелинеарни агрегат квалитета интервалске класе 1), звучна маса дрвених дувача покушава да је наведе да прихвати материјал из експозиције (који је већ прихватила на почетку ове етапе). Међутим, гудачка звучна маса и на овај покушај дрвених дувача остаје без одговора. Зато ће се поново појавити звучна маса лимених дувача као фигура коректора, која подржава звучну масу дрвених дувача, што ће коначно утицати и на гудаче да, макар на кратко, циљ (нелинеарни хроматски агрегат) остваре на начин дрвених дувача, те да се тако коначно превазиђе конфликт (т. 255–258). Након ове појаве, звучна маса лимених дувачких инструмената као фигура коректора још једном потврђује да је сукоб неопходно превазићи „на начин“ звучне масе дрвених дувача. Ово се ишчитава из њеног нелинеарног хроматског агрегата који истиче квалитет интервалских класа 2 и 3, специфичног за звучну масу дрвених дувача (т. 261–267). До краја ове последње ситуације сегмента радње, међутим, две главне звучне масе заплета – гудачка и звучна маса дрвених дувача – остаће на различите начине блокиране.

Овакав развој радње доводи до расплета (т. 272–310) који сведочи о томе да до коначног помирења између две супротстављене звучне масе (као две фигуре субјекта) није дошло. Иако постоје знаке њихове жеље да се сукоб превазиђе (нарочито ову жељу

показује гудачка звучна маса прихватајући пасаже звучне масе дрвених дувача из експозиције), сукоб до краја остаје без разрешења. Напор звучне масе лимених дувача, која се прилагођава наизменично једној, па другој сукобљеној звучној маси, у жељи да их „одобровољи“ и „помири“, није уродио плодом, те она до краја остаје блокирана, а два главна лика до краја остају међусобно сукобљена. Одвојено су чак и представљени, као раздвојени у времену, при чему ниједна звучна маса самостално не може да оствари свој циљ – нелинеарни хроматски агрегат. Свака звучна маса, међутим, има оне тонове који недостају оној другој звучној маси. При томе, обе вертикале комбинују квалитете њихова два агрегата: звучна маса дрвених дувачких инструмената обједињује квалитете интервалских класа 1, 2 и 3, док звучна маса гудачких инструмената обједињује квалитете интервалских класа 1 и 3.

Како се радња везана за две главне звучне масе дела формира око једног проблема, у овом делу препознајемо само један заплет (главни). Овај заплет је, међутим, сложен, јер има две подједнако активне, и ка сопственом циљу усмерене фигуре субјекта. Циљеви ових фигура субјеката су различити (што се препознаје кроз специфичне квалитете њихових нелинеарних агрегата), али су оне обједињене истом проблемском ситуацијом. Тако, у овом заплету препознајемо да се циљеви фигура субјеката и њихове линије радње и путеви ка циљевима све време укрштају у тачки базичне проблемске ситуације (наметнути своју вољу). Сâмим тим, структурни тип овог заплета је звездасти, а како се радња одвија око две фигуре субјекта, реч је о подврсти звездастог – укрштеном заплету. Како су две фигуре субјекта све време једна другој постављене као препреке ка циљу, и како, додатно, њихов сукоб није разрешен, у овом заплету се као доминантна препознаје семантика борбе и наметања, па је, имајући у виду семантичку типологију, реч о агоничком типу заплета. Ипак, с обзиром на то да се њихова борба остварује кроз наметање воље и утицање на промену особина друге звучне масе (кроз различите трансформације и трансмутације), основни семантички тип овог заплета прожет је елементима ритуалне и лудичке семантике. (Схема бр. 16)

Схема бр. 16. Кшиштоф Пендерецки: *О природи звука бр. 1* (1966), схематски приказ структуре заплега (звездасти /подврста укрштени/ заплег са агоничком семантиком)

Кшиштоф Пендерецки - *De natura sonoris no. 1*

Први део (1-114)

први одсек (1-68)

први пододсек (1-36)

други пододсек (33-68)

ОДВОЈЕНА ЕКСПОЗИЦИЈА
(представљање две фигуре субјекта)

други одсек (68-114)

први пододсек (68-95)

други пододсек (92-114)

ПРВА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЊЕ
(уводна ситуација) (први сукоб фигура субјеката)

Други део (115-180)

први одсек (115-145)

ДРУГА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЊЕ
(уводна ситуација: појава фигуре коректора)

други одсек (146-180)

ДРУГА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЊЕ
(прво превазилажење препрека)

Трећи део (180-310)

први одсек (180-218) - припрема репризе

први пододсек (180-206)

други пододсек (206-218)

ТРЕЋА СИТУАЦИЈА СЕГМЕНТА РАДЊЕ
(уводна ситуација) (потврда превазилажења препреке)

други одсек (218-310) - реприза у етапама

прва етапа (218-235)

друга етапа (236-271)

трећа етапа (272-310)

(наставак треће ситуације сегмента радње)
(покушај коначног помирења две фигуре субјекта)

РАСПУЛЕТ

О природи звука бр. 2

Композиција је настала 1970. године и припада, као и друга истоимена композиција, зрелој стваралачкој фази композитора. Као и у другом делу истог назива, елементи случаја се тичу тонске висине (захтеви да се свирају највиши /▲/ или најнижи тонови /▼/ чиме се као резултат добија кластер неодређеног опсега; захтеви за извођењем вибрата различитих брзина, нерегуларних глисанда, „предувавања“ или свирања било која два тона заједно), метра и ритма (*quasi senza misura*, најбрже могуће понављање тона). Дело је мањих димензија, и може се поделити на четири одсека, од којих су прва три повезана прелазима, а заокружује га кода. На препознатљивост граница утичу текстурне промене, појава нових звучних маса, као и препознавање различитих усмерених процеса који руководе појединачним одсецима и односима тензије и разрешења тензије унутар њих. (Схема бр. 17)

Композитор је неретко говорио о значају који сликарство и архитектура имају у његовом животу, али и о утицају који имају на његово стваралаштво. У прилог овоме говоре многобројне скице дела, настале пре сâмог процеса компоновања, али и речи сâмог композитора: „Желим најпре да замислим целину, пре него што почнем да мислим о детаљима. Покушавам да ухватим облик композиције, целину форме, остављајући по страни чак и звукове. Када почнем са композицијом, трагам за графичким обликом, и често оно што се докаже као тачно као чисто графичка нотација, постане нуклеус музичке форме.“⁴⁵⁰ У контексту овог дела у коме се вишеструко потврђује постојање златног пресека као идеје која руководи планирањем његове укупне форме, сведочећи уједно и о посебном виду дубинске линеарности дела, занимљиво је поменути речи композитора о утицају који архитектура има на његово стваралаштво:

По мом мишљењу, архитектура и музика су једна другој веома блиске. Оно што се докаже као тачно на папиру, на скици – на пример, пропорције – показује се као тачно такође и у музици. Почео сам од лепих уметности, цртао и сликао. Даровит сам такође и у овим стварима. Стога, када нисам још имао никакво музичко искуство, цртао сам своја прва дела. Прво сам скицирао конструкцију, а тек онда је испунио музиком.⁴⁵¹

⁴⁵⁰ Према: Danuta Mirka, нав. дело, 327.

⁴⁵¹ Према: исто, 330.

Схема бр. 17. Кшишгоф Пендерецки: *О природи звука бр. 2* (1970), схематски приказ форме дела

Кшишгоф Пендерецки - *De natura sonoris no. 2*

први одсек (1-17) прелаз (13-18) други одсек (18-25) прелаз (25-26) трећи одсек (26-35) четврти одсек (36-54) Кода (54-60)

Знатно једноставнији процеси него у другом делу истог назива сведоче о постојању два основна циља: хроматског агрегата (линеарног и нелинеарног подједнако) и четврт-тонског агрегата (такође линеарног и нелинеарног) као пандана хроматском агрегату. При томе, два циља се током читавог дела појављују или непосредно један за другим, или у истом тренутку. Процеси се одвијају углавном на само једном хијерархијском нивоу, а композиција протиче у равномерној смени неусмереног линеарног и вишеструко-усмереног линеарног времена. Ипак, у једном тренутку уочавају се процеси на два хијерархијска нивоа (т. 26–29), и то када звучна маса лимених дувачких инструмената паралелно учествује и у процесу комплетирања сопственог линеарног хроматског агрегата (комплетираног у т. 29), и у процесу комплетирања нелинеарног хроматског агрегата заједно са звучном масом гудачког оркестра (формираног у т. 27). Ово је једини тренутак у коме се препознаје активност једне звучне масе на два хијерархијска нивоа, сведочећи на тај начин о вишеструко-усмереном линеарном времену. Други начин на који се у делу реализује вишеструко-усмерено линеарно време тиче се истовременог деловања једне звучне масе (односно њих две, и то само у једном случају – на крају композиције) у процесу усмереном ка комплетирању два циља: хроматског и четврт-тонског агрегата. С друге стране, неусмерено линеарно време уочава се у процесима који се завршавају достизањем само једног, непредвидљивог циља, а које започиње и самостално довршава једна звучна маса (у само једној ситуацији циљ се остварује тек заједничким деловањем две звучне масе, у т. 27). И у једном, и у другом случају, видимо да звучне масе показују висок степен самосталности – скоро све процесе у делу успева да закључи једна звучна маса самостално.

Две основне активне звучне масе кроз које се одвијају процеси у делу су хомогена звучна маса типа 1 гудачког оркестра и хомогена звучна маса типа 1 лимених дувачких инструмената. Ове две звучне масе самостално и без препрека или дисконтинуитета завршавају процесе које сâме и започињу. Активности других звучних маса (хомогене звучне масе типа 2 ударачких инструмената са одређеном, неодређеном висином тона и/или клавиром најчешће) своде се на „сигнал“ који наговештава крај једног процеса и почетак другог и/или крај једног сегмента форме и почетак новог. Ова звучна маса све до своје последње појаве не показује усмереност ка било ком циљу, па у њој препознајемо својеврсни „звучни ефекат“. Са друге стране, делује да одвојено представљени наступи две звучне масе и њихови процеси који сведоче о постојању усмереног покрета, независно теку

један од другогa, и да један са другим ни на који начин нису повезани (осим у једном тренутку, у т. 27, када две звучне масе формирају заједнички нелинеарни агрегат). Делује да је у овом делу на снази тренутно време, са одвојено представљеним тренуцима у оквиру којих постоји линеарност. Делује и да линеарност између ових раздвојених „тренутака“ (наступа две главне звучне масе) не постоји. Поставља се питање може ли се у наступима других звучних маса (на пример, хомогене звучне масе типа 2 ударачких инструмената са неодређеном и одређеном висином тона и, у појединим тренуцима, клавиром) ипак уочити спона између наступа друге две, главне звучне масе дела? С друге стране, прва два одсека протичу у наступима звучне масе гудачког оркестра. Први пут када се појави звучна маса лимених дувачких инструмената, на почетку трећег одсека (т. 26–35), она се појављује заједно са гудачком звучном масом са којом и формира нелинеарни хроматски агрегат у т. 27. Такође, звучна маса лимених дувача показује нижи степен самосталности од гудачке звучне масе, јер два од пет процеса не успева да заврши сама, већ то чини тек уз учешће других звучних маса (за разлику од гудачке звучне масе, која скоро све процесе, којих је знатно више, довршава самостално). Поред тога, иако своје процесе на почетку трећег одсека усмерава искључиво ка хроматском агрегату као циљу, она пред крај одсека (у т. 35) доживљава трансмутацију под утицајем звучне масе гудачких инструмената, што се препознаје у процесу први пут усмереном ка четврт-тонском агрегату. Коначно, потврда идеје приближавања ове две звучне масе уочава се у њиховом истоветном артикулисању у четвртом одсеку (т. 36–54). Последњи процес дела комплетираће звучна маса гудачких инструмената уз учешће звучне масе која је све време имала улогу „звучног сигнала“. Ово је први и једини пут да је „сигналној“ звучној маси дат значај на овај начин. Може се зато закључити, на самом крају дела (у коди) да је и ова „сигнална“ звучна маса имала значајан утицај на друге две звучне масе током дела. Можда управо у њеној појави током читавог дела треба пронаћи спону између две главне, до трећег одсека одвојено представљене звучне масе. Додатно, чини се да се суштинска повезаност две одвојене звучне масе постиже једном логиком оствареном на дубинском нивоу, а која се тиче постојања идеје златног пресека. Наиме, златни пресек се може размотрити из угла различитих сегмената развоја у делу, али и из визуре целог дела. У делу се уочава пет златних пресека (у односу на поједине сегменте форме, и укупну форму дела), од којих се све зоне пресека подударaju управо са тренуцима комплетирања хроматских и четврт-тонских агрегата. Четири зоне

златног пресека појављују се приликом комплетирања хроматских и четврт-тонских агрегата у звучној маси гудачког оркестра (у т. 8 хроматски агрегат, у т. 12–13, 18–19 и такту 25, и хроматски и четврт-тонски агрегат). Дакле, зоне златног пресека подударају се са формалним границама оних одсека које испуњавају активности гудачке звучне масе (при чему је у такту 8 завршена прва фаза развоја првог одсека, након које ће се поновити готово идентичан развој, али усмерен ка два циља, што чини својеврсну „јачу каденцу“ друге фазе развоја. Такође, у схематском приказу дела, обележено је да први одсек траје до 17 такта због пролонгирања тонова преко којих се први одсек уланчава са прелазом. Суштински гледано, крај првог одсека је у т. 12–13. Тактови 18 и 25 представљају почетак и крај другог одсека). Последња зона златног пресека, која се тиче пропорција читавог дела, налази се у тренутку завршетка првог самосталног процеса звучне масе лимених дувачких инструмената у т. 29 (хроматски агрегат). Имајући ово на уму, можемо констатовати да постоји дубинска линеарност усмерена ка реализацији савршене пропорције дела, а која на специфичан начин повезује две наизглед у потпуности раздвојене звучне масе и њихове процесе.

Постојање четврт-тонских агрегата, које у овом делу Пендерецки третира на исти начин као хроматске агрегате, омогућава потенцијално разматрање њихових функција у делу на начин на који своје функције остварују хроматски агрегати. Композитор процесе усмерене ка стварању четврт-тонског тотала у вертикали (као кластера највеће густине) води неретко истовремено са процесима комплетирања хроматских агрегата, чувајући тренутке довршења оба процеса истовремено за кулминационе тачке форме. Ово је лако уочљиво током целе композиције, а први пут у првом одсеку (т. 5–6) где се најпре испуњава линеарни хроматски агрегат тоном дес у т. 5, а затим у поновљеној ситуацији у следећем такту, и колекција свих дванаест четврт-тонова, и то четврт-тоном између тона це и дес. Да вођење два истовремена процеса и њихово комплетирање у истом или готово истом тренутку није случајност, додатно потврђује наставак такта бр. 6. Након кластера који су комплетирали четврт-тонску колекцију, остају да звуче тонови еф, е, де, као и њихове четврт-тонске варијанте еф+, е+, ес-. Звучи такође и фис+, као четврт-тонска варијанта треће најистакнутије тонске висине у делу – тона фис, који је у такту бр. 4 иницирао развој усмерен ка комплетирањима оба поменута процеса. Додатну потврду представља и крај првог одсека (т. 12–13) обележен истовременим комплетирањем два готово-симултана

агрегата: хроматског и четврт-тонског. Њихова функција је у овом тренутку ипак синтаксичка, јер након њихове појаве следи још један, симултани, нелинеарни хроматски агрегат у дубоким гудачима. Глисандо од тонова који формирају агрегат до тона е, у који се агрегат улива и који остаје да звучи као спона са прелазом, имплицитно подразумева и линеарну појаву свих варијанти четврт-тонова. То значи да овај нелинеарни симултани хроматски агрегат и линеарна појава свих 12 четврт-тонова, у овом тренутку имају формалну функцију, јер заокружују први одсек дела. Уједно, савршена пропорција првог одсека открива се управо у тренуцима комплетирања агрегата: такту 8 као крају прве „реченице“ одсека, у коме се комплетира први нелинеарни, готово-симултани хроматски агрегат и, истовремено са њим, и други линеарни четврт-тонски агрегат, и у такту 12, где се по први пут истовремено формирају два нелинеарна агрегата, као крају друге „реченице“ овог одсека. С обзиром на уланчавања одсека, можемо говорити о зони златног пресека у т. 8 и т. 12, где је трајање прве реченице изражено у секундама = 113, а друге = 67. Укупно трајање првог одсека је око 180 секунди, па је $180:113=1,59$, док је $113:67=1,68$. Идеја златног пресека се примећује и уколико се сагледа музички ток прелаза (т. 13–18) и другог одсека (т. 18–25) који укупно броје око 94 секунде. Прелаз има око 34, а други одсек око 60 секунди (због уланчавања је прецизно одређивање трајања сегмената у секундама немогуће), па се зона златног пресека добија управо на почетку другог одсека, који је обележен двоструким симултаним нелинеарним агрегатом, најдуже трајања: истовременим формирањем и хроматског и четврт-тонског агрегата у хомогеној звучној маси типа 1 гудачког оркестра. Ово је, дакле, структурно најзначајнији тренутак: истовремено звучање 24-тонског спектра као кластера највеће густине ($94:60=1,56$, док је $60:34=1,76$). Такође, укупно трајање од почетка до краја другог одсека је 274 секунде. Зона златног пресека овог сегмента дела пада у тренутку формирања „спољашњег проширења“ друге реченице унутар првог одсека (т. 13), односно у тренутку када се формира формални нелинеарни симултани хроматски агрегат, и уз њега, кроз глисандо, имплицитно и формални линеарни четврт-тонски агрегат. Исто тако, од почетка композиције до краја трећег одсека (т. 35) има укупно 369 секунди. Зона златног пресека овог дела укупне форме подудар се са тактовима 18 и 19, односно тренуцима истовременог и симултаног комплетирања и нелинеарног хроматског и нелинеарног четврт-тонског агрегата. Зона овог златног пресека обележава почетак другог одсека. Дакле, почетак другог одсека, са два

симултано комплетирана нелинеарна агрегата, представља вишеструку зону златног пресека. Нови златни пресек дела форме који обухвата прва четири одсека (укупно 440 секунди), подудара се са крајем другог одсека (т. 25) и истовременим комплетирањем и хроматског и четврт-тонског агрегата ($440:270=1,62$, док је $270:170=1,58$). Коначно, зона златног пресека читавог дела подудара се са тренутком када звучна маса лимених дувачких инструмената први пут у делу самостално комплетира процес (т. 29–30; укупно трајање дела је 503 секунде, $503:311=1,61$, док је $311:192=1,61$). На овај начин, можемо закључити да Пендерецки четврт-тонским колекцијама приступа на исти начин као хроматским агрегатима, те да се и у њиховом деловању у анализираним делима препознају синтаксичка, формална и драмска (експресивна) функција.

Током заплета је доминантно представљена хомогена звучна маса типа 1 гудачког оркестра. Она је све време присутна и јасно усмерена ка остварењу сопствених циљева (хроматским и четврт-тонским агрегатима). Како је ово доминантна звучна маса, око чијих активности се обликује већи део радње, реч је о фигури субјекта, актанту субјекту.

На почетку експозиције (која обухвата први одсек, т. 1–17), уводне информације о главном лику се откривају паралелно са постепеним конфигурирањем заплета, па је овде реч о развојном типу експозиције. У експозицији се појављује хомогена звучна маса типа 2 састављена од флауте, ударачких инструмената и хармонијума, која попуњава фигуру окидача, јер се у њеној активности препознаје функција покретача радње који поставља ситуацију (уводну сцену), у којој ће бити представљен и главни лик заплета (хомогена звучна маса типа 1 гудачких инструмената). Фигура окидача би требало да је у заплету одвојена од радње коју иницира. Овде, међутим, у више ситуација видимо да је исти лик присутан током заплета, у неким, за радњу мање или више кључним моментима, те се у оваквој његовој активности препознаје утицај који он има на радњу заплета. Његова је улога, наиме, да усмерава и утиче на интеракцију ликова. Сâмим тим, током заплета се постепено и открива улога овог лика, који ће у наставку заплета попунити фигуру режисера, јер све време усмерава активности гудачке звучне масе као актанта субјекта, и то ка повољном исходу (ка испуњењу циљева). Узимајући у обзир поменуто, можемо закључити да ова звучна маса преузима ингеренције коректора. Ово и не треба онда да чуди, јер је уобичајено да фигура окидача, након што покрене радњу, пређе у фигуру интриганта или коректора у даљем току радње. Фигура режисера ће се више пута појавити током радње.

Други пут када се појави (такође испуњена хомогеном звучном масом типа 2 коју граде флаута и сега, т. 10) фигура режисера озваничава понављање ситуације са почетка и постизање циља гудачке звучне масе (као фигуре субјекта). Фигура режисера је присутна до краја овог одсека, како би усмерила гудачку звучну масу ка достизању два циља истовремено у т. 12–13. Поново је хомогена звучна маса типа 2 која попуњава фигуру режисера присутна у прелазу (т. 13–18), како би усмерила гудачку звучну масу да понови своју радњу (при томе, сваки наредни пут утичући на то да гудачка звучна маса све брже достигне циљ). Да утиче на активност звучне масе гудача, и да јој је при томе наклоњена, фигура режисера показује и кроз прилагођавање деонице звона гудачкој звучној маси у другом одсеку (т. 18–19), као и кроз њихово заједничко достизање циља (кроз хармонијум, контрабасе и четири тромбона која се у т. 20 прикључују гудачима у кластеру – хроматском и четврт-тонском нелинеарном агрегату). Ово утиче и на понављање радње гудачке звучне масе у наставку, која на тај начин стиче све већу снагу, а сада се та снага уочава у потреби да сваки инструмент појединачно у оквиру звучне масе испуни сопствени линеарни хроматски агрегат, што се и догађа до краја другог одсека. Своју функцију фигура режисера потврђује и појавом у т. 24–25, поново попуњена хомогеном звучном масом типа 2, утичући на појаву звучне масе лимених дувачких инструмената у трећем одсеку (т. 26–35). Значај звучне масе лимених дувачких инструмената за даље развоје радње, био је наговештен већ у т. 20, када је фигуру режисера по први пут, између осталог, попунило и неколико инструмената из групе лимених дувача. На овај начин је наговештен и однос који ће звучна маса лимених дувача имати са главном, звучном масом гудачког оркестра, заузимајући као и фигура режисера, наклоњен став према главном лику, и олакшавајући му током радње постизање циљева.

Трећи лик заплета – хомогена звучна маса типа 1 лимених дувачких инструмената – који се појављује тек у трећем одсеку, најпре делује подређен првом, главном лику гудачке звучне масе. Делује, најпре, на основу његове активности, да попуњава фигуру објекта, јер се у заплету појављује касније, представљен заједно са фигуром субјекта (гудачком звучном масом), те остварује циљ истоветан циљу, и на начин гудачке звучне масе. Ове две звучне масе ни у једном тренутку не стоје у антагонистичком односу. Иако делује да се у заплету звучна маса лимених дувачких инструмената понаша као фигура објекта, јер циљеве остварује на начин фигуре субјекта, ипак се до краја ове једине ситуације сегмента радње

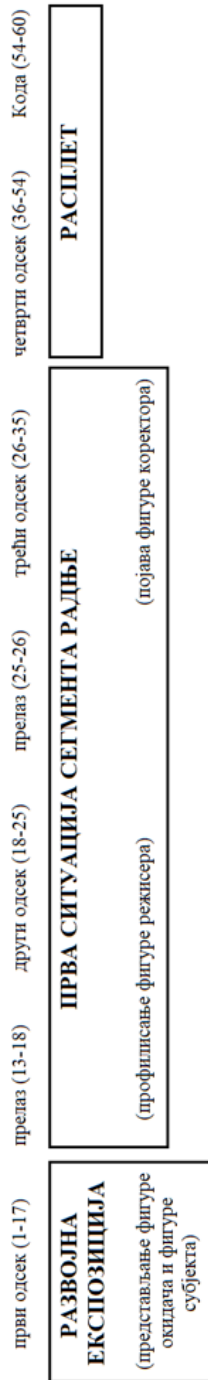
она открива као фигура коректора (актант помоћник). Све време, од како се појавила унутар ове ситуације сегмента радње (од т. 26) звучна маса лимених дувача покушава да „оствари блискост“ са гудачком звучном масом, остварујући своје циљеве заједно са њом, уводећи чак и четврт-тонове, као и она. У последњем одсеку пред коду (т. 36–54) звучна маса гудача ће се потпуно идентификовати са звучном масом лимених дувача, те ће под њеним утицајем доживети трансмутацију. Ово је, уједно, једини тренутак у радњи када није присутна фигура режисера. Требало би, онда, у складу са тим, звучну масу лимених дувачких инструмената тумачити као ону која у заплету утиче на трансформацију главног лика (заједно са све време присутном фигуром режисера). Истовремено, онда, не треба да чуди то што је једини тренутак када је фигура режисера одсутна, управо овај у коме је звучна маса лимених дувачких инструмената (фигура коректора) „добила реч“ и успела да изврши утицај на звучну масу гудачког оркестра (фигуру субјекта, т. 36–54). Четврти одсек, стога, испуњен је високим степеном догађајности и означава почетак расплета. У коди (т. 54–60) видимо донекле ослабљену, трансформисану звучну масу гудача (фигуру субјекта), која по први пут „дозвољава“ себи да је слаба и да јој је неопходна нечија помоћ, коју јој овога пута пружа хомогена звучна маса типа 2 која попуњава фигуру режисера (ово је, уједно, и последња појава фигуре режисера). Последња два процеса у делу и последња два циља остварују се заједничким деловањем фигуре субјекта и фигуре режисера – гудачке и хомогене звучне масе типа 2 флауте и сеге. Потоња звучна маса кроз своја глисанда обезбеђује једини тон који недостаје хроматском агрегату гудача (тон це), односно излаже недостајуће четврт-тонове четврт-тонском агрегату гудачке звучне масе. По први пут је, дакле, фигура режисера директно утицала на довршење неког процеса који води фигура субјекта.

Како се радња одвија око једне главне фигуре субјекта која развија један (једноставан) заплет, радња се сматра једноставном. Звучна маса гудачких инструмената као главни лик заплета (фигура субјекта) постављена је пред једну проблемску ситуацију, и на путу ка разрешењу проблемског чвора њено је кретање јасно усмерено, без степеновања система препрека, и за радњу битних преокрета. Сâмим тим, можемо закључити да је по типу структуре овај заплет линеаран. Са друге стране, кроз заплет се главни лик представља као стабилан и самосталан, али у радњи пролази кроз трансформацију која се тиче његовог слабљења и прихватања помоћи других, наклоњених

ликова у заплету. Стога је тип овог заплета ритуални, са осветљеном семантиком искључивања – трансформације главног лика у негативном смеру. (Схема бр. 18)

Схема бр. 18. Кшиштоф Пендерецки: *О природи зџука бр. 2* (1970), схематски приказ структуре заплета (линеарни заплет са ритуалном семантиком)

Кшиштоф Пендерецки - *De natura sonoris no. 2*



ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Трансмедијална когнитивна наратологија као теорија и као метод обезбеђује приступ тумачењу наративности музичких дела која свој ток структуришу звучним масама као областима звука дефинисаних укупном звучношћу параметара који их чине. Звучне масе својом активношћу, на различите начине усмереном ка различитим циљевима, обликују процесе, те откривају временитости анализираних дела, осветљавајући на тај начин њихово *стварно трајање* као *квалитет*. Разумевање музичког дела које обилује дисконтинуитетима, прекидима и преусмеравањима процеса, раскидајући на тај начин са традиционалном концепцијом праволинијски усмереног времена, не може се остварити без менталне синтезе музичких догађаја, као когнитивног чина спајања у каузални, хронолошки след догађаја који су представљени нехронолошки. Тако, спознавање вишеструке временске логике ових дела кроз чин менталног конфигурисања као стратегије превазилажења хетерогености времена, сâмо по себи представља чин рикеровског грађења заплета ових дела.

Истражене могућности методолошке примене поетике заплета, како у чину слушања, тако и у чину аналитичке интерпретације (когниције), показале су се, тако, као исправне и нужне у процесу одгонетања онога што ова музичка дела потенцијално *значе*. Удаљавајући се од чисто формалистичког приступа анализе одабраних композиција, предложена поетика заплета тако је пружила методолошки ослонац у процесу спознавања ових дела као богатих значењем, и разумевању ових могућих значења.

Односи у које звучне масе као делатници у музичком свету приче (свету звучних маса) ступају, те различити облици њиховог интераговања: сударање, пробијање, трансмутација и трансформација, пружили су плодно тле за истраживање различитих структурних, али пре свега семантичких типова заплета. Тако, као два доминантна семантичка типа препознати су ритуални и агонички заплет, као они који на најсвеобухватнији начин могу објединити поменуте видове интераговања звучних маса као главних делатника у радњи.

Ансамбли за које композитори пишу, те начини на које приступају изградњи звучних маса, пресудни су чиниоци у обликовању радње и изградњи структуре заплета. Тако,

најкомплексније радње, са два заплета, уочавамо једино у делима Витолда Лутославског. С обзиром на то да Лутославски пише за највеће ансамбле, те да су његова дела знатно обимнија од дела друга два композитора, она се једина од анализираних одликују сложеним радњама, организованим дуж линија два заплета. Занимљиво је у том смислу приметити да се једино *Књига за оркестар* одликује једноставном радњом (једним заплетом конструисаним око једне фигуре субјекта), те да у погледу радње показује највећу кохерентност, иако је иницијално ово дело било замишљено као збирка неповезаних комада. Највећи степен наративности показују, тако, управо дела Витолда Лутославског, те ово свакако треба разумети у односу на концепт *акције* (аксја) као чисто музичког заплета чијој је манифестацији композитор у својим делима тежио. Као носиоци заплета углавном су представљене три звучне масе као главне за развој радње. Оне су од почетка до краја композиције присутне, углавном задржавајући исту типолошку припадност. Ово се једино не односи на главну звучну масу у три анализирана дела која се по правилу већ у експозицији радње представља као нехомогена, што омогућава њену трансформацију и сазревање током радње, и говори у прилог постојању ритуалне као доминантне значењске окоснице у делима Лутославског. У везу са сложеним радњама, те присуством више заплета, такође, можемо довести и постојање вишеструких хијерархијских нивоа на којима су звучне масе у делима Лутославског активне. Такође, и по структурном типу заплета, који зависи од начина на који главна звучна маса као фигура субјекта превазилази препреке и постиже циљеве (а што је уједно и неодвојиво повезано са хијерархијским нивоима на којима се ови усмерени процеси одвијају), композиције Лутославског представљају најкомплекснија решења – оне приказују одлике степенастог, лепезастог, односно етапног и паралелног заплета.

Како Вarez компонује за мање инструменталне ансамбле дела мањег обима, она се по правилу одликују само једним заплетом. И Вarez је, као и Лутославски, окренут ритуалној семантици, али се она код њега остварује на нешто другачији начин. Наиме, док је Лутославски ритуалном семантиком обухватио читав низ значења као што су семантика промене, сазревања, укључивања, искључивања и осамостаљивања, Вarezова дела се одликују само семантиком промене. Ово је неодвојиво повезано са поетиком компоновања, коју Вarez метафорички објашњава као процес кристализације. Укупна форма дела, па тако и заплет који се у делу препознаје, проистиче из једне једине зачетне ћелије, односно једне

једине равни као главног лика – фигуре субјекта – кроз коју се та идеја излаже. Ова се идеја по правилу „пројектује“ у вертикалну, а затим и све друге доступне димензије, непрестано бивајући подвргнута различитим трансформацијама, чиме открива ритуалну семантику као доминантну значењску окосницу. Мали број других звучних маса у његовим делима такође је усмерен ка даљој „пројекцији“ и трансформацији, као и развоју зачетне ћелије. Те звучне масе се по правилу препознају као оне које попуњавају фигуру коректора, која је наклоњена фигури субјекту, све време усмеравајући радњу ка развоју и трансформацији зачетне ћелије, и са њом, фигуре субјекта. Сходно томе, на путу свог развоја, главна равна у делу не наилази на велики број препрека, те је јасно, без преокрета у радњи, кроз свега једну или две фазе развоја, усмерена ка разрешењу проблемског чвора (својој трансформацији као крајњем циљу кретања). Самим тим, у делима Вареза као доминантан структурни тип препознаје се линеарни заплет. Комплексност се, међутим, остварује кроз постојање усмерених процеса на великом броју хијерархијских нивоа, што сведочи о сложеним односима које звучне масе граде – њихов релативно мали број условљава густо исплетену мрежу различитих односа, којима се остварује трансформација, гради заплет дела и формира његова структура као резултат унутрашњих процеса.

Иако написана за сразмерно велике ансамбле, дела Кшиштофа Пендерецког се одликују знатно мањим бројем процеса у односу на дела друга два композитора, те мањим бројем хијерархијских нивоа на којима се ови процеси спроводе (један или ретко два). У том смислу, најкомплекснија је композиција *О природи звука бр. 1*, а најмање комплексна и најнижи степен наративности и догађајности од свих анализираних дела поседује композиција *О природи звука бр. 2*. Ово се може довести у везу са малим бројем звучних маса којима Пендерецки обликује ток својих дела, приступајући им, при томе, пре свега као перцептивним категоријама које самостално и најчешће на једном хијерархијском нивоу остварују процесе. Тако се као доминантна структура заплета препознаје она оличена у линеарном типу, који се открива кроз једноставну усмереност главне звучне масе ка решењу проблемског чвора. Једина композиција, уједно и најобимнија, у којој се препознаје велики број звучних маса (*О природи звука бр. 1*), те сразмерно сложени процеси које оне воде и комплексни односи у које ступају, резултира структуром звездастог заплета који се развија дуж три комплексне ситуације сегмената радње.

У складу са претходно изложеним, у раду се показало да је предложени когнитивно-трансмедиијално засновани нараторолошки приступ анализи посттоналне музике звучних маса сврсисходан, да узимајући у обзир семантичке и структурне типове заплета, пружа одговоре на питање *како* ова музика преноси своја значења. Посттонална музика заснована на раду са звучним масама остварује се кроз јединствене, за свако дело специфичне и сасвим индивидуалне временске профиле, али уједно и кроз трансмедиијалне *qua* универзалне наративне обрасце, због чега је ова музика способна да у нашем (слушаочевом и аналитичаревом) уму активира наративни оквир као когнитивну скрипту. Управо овакав њен капацитет је отворио могућност проницања у дубинску линеарност и конфигурације заплета анализираних дела. Тиме се показало да су различите структуре и семантике заплета, као когнитивног значењског обрасца, посве универзалне категорије ума, независне од вербалног медија представљања. Увид у њихову суштински трансмедиијалну природу доприноси проширењу хоризонта слушања и разумевања посттоналне музике која се темељи на раду са звучним масама.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Abbate, Carolyn, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (New York: Princeton University Press, 1991).
- Adorno, Theodor W., Form in the New Music, *Music Analysis*, Vol. 27, No. 2/3 (2008), 201–216.
- Agawu, Kofi Victor, Concepts of Closure and Chopin`s Opus 28, *Music Theory Spectrum*, No. 9 (1987), 1–17.
- Alber, Jan, Fludernik, Monika, *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses* (Columbus: The Ohio State University Press, 2010).
- Alber, Jan, Hansen, Per Krogh (eds.), *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges* (Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2014).
- Aldama, Frederick Luis (ed.), *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts* (Austin: University of Texas Press, 2010).
- Allan, Lorraine G., The Perception of Time, *Perception & Psychophysics*, Vol. 26, No. 5 (1979), 340–354.
- Almén, Byron, *A Theory of Musical Narrative* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 2008).
- Almén, Byron, Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis, *Journal of Music Theory*, Vol. 47, No. 1 (2003), 1–39.
- Alperson, Philip, `Musical Time` and Music as an `Art of Time`, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 38, No. 4 (1980), 407–417.
- Anderson, John D., Varèse and the Lyricism of the New Physics, *The Musical Quarterly*, Vol. 75, No. 1 (1991), 31–49.
- Anderson, Richard C., *Schema-Directed Processes in Language Comprehension* (Urbana: University of Illinois, 1977).
- Anderson, Richard C., Spiro, Rand J., Anderson, Mark C., Schemata as Scaffolding for the Representation of Information in Connected Discourse, *American Educational Research Journal*, Vol. 15, No. 3 (1978), 433–440.
- Anderson, Tory S., From Episodic Memory to Narrative in a Cognitive Architecture (2015).
Доступно на: <https://drops.dagstuhl.de/opus/volltexte/2015/5276/>.
- Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*. Prevod Miloš N. Đurić (Beograd: Zavod za udžbenike, 1988).

- Aristotle, *Poetics*. Transl. by Joe Sachs (Newburyport: Focus Publishing, 2006).
- Arnheim, Rudolf, A Stricture on Space and Time, *Critical Inquiry*, Vol. 4, No. 4 (1978), 645–655.
- Arstila, Valtteri, Lloyd, Dan (eds.), *Subjective Time: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Temporality* (Cambridge – London: The MIT Press, 2014).
- Arvidson, Mats, Music and Musicology in the Light of Intermediality and Intermedial Studies, *STM-Online*, Vol. 15 (2012). Доступно на: http://musikforskning.se/stmonline/vol_15/arvidson/index.php?menu=3.
- Avant, Lloyd L., Lyman, Paul J., Antes, James R., Effects of stimulus familiarity upon judged visual duration, *Perception & Psychophysics*, Vol. 17 (1975), 253–262.
- Babbitt, Milton, Edgard Varèse: A Few Observations of His Music, *Perspectives of New Music*, Vol. 4, No. 2 (1966), 14–22.
- Bachelard, Gaston, *The Dialectic of Duration* (Manchester: Clinamen Press, 2000).
- Bacht, Nikolaus, *Music and Time in Theodor W. Adorno* (докторска дисертација) (University of London: King`s College, 2002).
- Baker, James M., Post-Tonal Voice-Leading, y: Dunsby, Jonathan (ed.), *Models of Musical Analysis: Early Twentieth-Century Music* (Oxford: Blackwell Publishing, 1993), 20–41.
- Baker, James M., Voice Leading in Post-Tonal Music: Suggestions for Extending Schenker`s Theory, *Music Analysis*, Vol. 9, No. 2 (1990), 177–200.
- Bal, Mieke (ed.), *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume I* (Abingdon – New York: Routledge, 2004).
- Bal, Mieke, Narration and focalization, y: Bal, Mieke (ed.), *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume I* (Abingdon – New York: Routledge, 2004), 263–296.
- Bal, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, Second edition* (Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1999).
- Bal, Mieke, The Point of Narratology, *Poetics Today*, Vol. 11, No. 4 (1990), 727–753.
- Baroni, Mario, GTTM and Post-Tonal Music, *Musicae Scientiæ, Discussion Forum 5* (2010), 69–93.
- Barry, Barbara R., *Musical Time: the Sense of Order* (Stuyvesant: Pendragon Press, 1990).
- Barthes, Roland, An Introduction to the Structural Analysis of Narrative, *New Literary History*, Vol. 6, No. 2 (1975), 237–272.
- Barthes, Roland, *Image, Music, Text* (London: Fontana Press, 1977).

Barthes, Roland, The Death of the Author, y: Barthes, Roland (ed.) *Image, Music, Text* (London: Fontana Press, 1977), 142–148.

Bateman, John A., Triangulating transmediality: A multimodal semiotic framework relating media, modes and genres, *Discourse, Context & Media*, Vol. 20 (2017), 160–174.

Beach, David W., Pitch Structure and the Analytic Process in Atonal Music: An Interpretation of the Theory of Sets, *Music Theory Spectrum*, Vol. 1 (1979), 7–22.

Becquart, Matthieu, Introduction à l'œuvre symphonique de Krzysztof Penderecki – Une approche par la notion de texture (2006). Доступно на: https://www.academia.edu/9548898/Introduction_%C3%A0_loeuvre_symphonique_de_Krzysztof_Penderecki.

Bell, Alice, Ryan, Marie-Laure (eds.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2019).

Bell, Alice, Ryan, Marie-Laure, Introduction: Possible Worlds Theory Revisited, y: Bell, Alice, Ryan, Marie-Laure (eds.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2019), 1–43.

Bemong, Nele, Borghart, Pieter, De Dobbeleer, Michel, Demoen, Kristoffel, De Temmerman, Koen, Keunen, Bart (eds.), *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives* (Gent: Academia Press, 2010).

Bergman, Mats, Experience, purpose, and the value of vagueness: On C. S. Peirce's contribution to the philosophy of communication, *Communication Theory*, Vol. 19 (2009), 248–277.

Bergson, Henri, *Creative Evolution* (New York: Random House, The Modern Library, 1944).

Bergson, Henri, *Durée et simultanéité: A propos de la Théorie d'Einstein* (Paris: Librairie Félix Alcan, 1922).

Bergson, Henri, *Matter and Memory [Matière et mémoire]*. Transl. by Nancy Margaret Paul, W. Scott Palmer (New York: Zone Books, 1991 [1896]).

Bergson, Henri, *The Creative Mind* (New York: The Philosophical Library, 1946).

Bergson, Henri, *Time and Free Will – An essay on the Immediate Data of Consciousness [Essai sur les données immédiates de la conscience]*. Transl. by F. L. Pogson (Mineola – New York: Dover Publications, Inc., 2001 [1889]).

Bernard, Jonathan W., Pitch/Register in the Music of Edgard Varèse, *Music Theory Spectrum*, Vol. 3 (1981), 1–25.

Bernard, Jonathan W., The New Worlds of Edgard Varèse: A Symposium by Sherman van Solkema – Review, *Journal of Music Theory*, Vol. 24, No. 2 (1980), 277–283.

Bernard, Jonathan W., Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti, *Music Analysis*, Vol. 13, No. 2/3 (1994), 227–253.

Bernhart, Walter (ed.), *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014) – Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena* (Leiden – Boston: Brill, Rodopi, 2018).

Bernhart, Walter, Wolf, Werner, *Self-Reference in Literature and Music* (Amsterdam – New York: Rodopi, 2010).

Berry, Wallace, *Structural Functions in Music* (New York: Dover Publications, 1976).

Block, Richard A., (ed.), *Cognitive Models of Psychological Time* (New York – London: Psychology Press, 2014).

Block, Richard A., Experiencing and Remembering Time: Affordances, Context, and Cognition, y: Levin, Iris, Zakay, Dan (eds.), *Time and Human Cognition: A Life-Span Perspective* (Amsterdam: Elsevier Science Publishers B.V., 1989), 333–363.

Block, Richard A., Memory and the experience of duration in retrospect, *Memory & Cognition*, Vol. 2 (1974), 153–160.

Block, Richard A., Models of Psychological Time, y: Block, Richard A. (ed.), *Cognitive Models of Psychological Time* (New York – London: Psychology Press, 2014), 1–35.

Block, Richard A., Temporal Judgments and Contextual Change, *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, Vol. 8, No. 6 (1982), 530–544.

Bobrow, Daniel G., Collins, Allan (eds.), *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science* (New York – San Francisco – London: Academic Press, Inc., 1975).

Bobrow, Daniel G., Norman, Donald A., Some Principles of Memory Schemata, y: Bobrow, Daniel G., Collins, Allan (eds.), *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science* (New York – San Francisco – London: Academic Press, Inc., 1975), 131–149.

Boleslawska-Lewandowska, Beata, *Symphony and symphonic thinking in Polish music after 1956* (докторска дисертација) (UMI Dissertation Publishing, ProQuest LLC, 2013).

Bolter, Jay David, Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge: MIT Press, 2000).

Bortolussi, Marisa, Dixon, Peter, *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

Boss, Jack, Schoenberg on Ornamentation and Structural Levels, *Journal of Music Theory*, Vol. 38, No. 2 (1994), 187–216.

Boulez, Pierre, *Boulez on Music Today* (London: Faber, 1971).

Boyle, Antares Leah, *Formation and Process in Repetitive Post-Tonal Music* (докторска дисертација) (Vancouver: The University of British Columbia, 2018).

Braley, Eric, Diatonic Post-Tonality in the Music of Nielsen: A Transformational Approach (2014). Доступно на: https://www.academia.edu/9584229/Diatonic_Post-Tonality_in_the_Music_of_Nielsen_A_Transformational_Approach?auto=download.

Bremond, Claude, Le message narratif, *Communications*, No. 4 (1964), 4–32.

Brooks, Peter, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge – London: Harvard University Press, 1992).

Bruner, Cheryl L., The Perception of Contemporary Pitch Structures, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 2, No. 1 (1984), 25–39.

Buchholz, Sabine, Jahn, Manfred, Space in Narrative, y: Herman, David, Jahn, Manfred, Ryan, Marie-Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 551–555.

Burrows, David, Music and the Biology of Time, *Perspectives of New Music*, Vol. 11, No. 1 (1972), 241–249.

Burzyńska, Anna, Markowski, Michał Paweł, *Književne teorije XX veka*. Prevod Ivana Đokić (Beograd: Službeni glasnik, 2009).

Canales, Jimena, *The Physicist & The Philosopher – Einstein, Bergson, and the Debate that Changed Our Understanding of Time* (Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2015).

Caplin, William E., The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 57, No. 1 (2004), 51–118.

Carr, David, Taylor, Charles, Ricoeur, Paul, Discussion: Ricoeur on Narrative, y: Wood, David (ed.), *On Paul Ricoeur – Narrative and Interpretation* (London – New York: Routledge, 1991), 160–187.

Chatman, Seymour, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca – London: Cornell University Press, 1990).

Chatman, Seymour, *Reading Narrative Fiction* (New York: Macmillan Publishing Company, 1993).

Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca – London: Cornell University Press, 1978).

Chatman, Seymour, What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa), *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1 (1980), 121–140.

- Childs, Barney, Time and Music: A Composer's View, *Perspectives of New Music*, Vol. 15, No. 2 (1977), 194–219.
- Chłopecki, Andrzej, Polish Music 1958-1966. The Syndrome of the Double Opening, y: Robinson, Ray, Chłopicka, Regina (eds.), *Studies in Penderecki 2* (Princeton: Prestige Publications, 2003), 117–125.
- Chomiński, Józef, The Contribution of Polish Composers to the Shaping of a Modern Language in Music, y: Chechlińska, Zofia, Stęszewski, Jan (eds.), *Polish Musicological Studies 1* (Kraków: PWM, 1977), 167–215.
- Clausen, Johs, An evaluation of experimental methods of time judgment, *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 40, No. 6 (1950), 756–761.
- Clifton, Thomas, Music and the a Priori, *Journal for Music Theory*, Vol. 17, No. 1 (1973), 66–85.
- Cohn, Richard, Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective, *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No. 2 (1998), 167–180.
- Collini, Stefan (ed.), *Interpretation and Overinterpretation – Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).
- Cone, Edward T., *The Composer's Voice* (Berkeley: University of California Press, 1974).
- Cone, Edward T., Three Ways of Reading a Detective Story – or a Brahms Intermezzo, *The Georgia Review*, Vol. 31, No. 3 (1977), 554–574.
- Cook, Nicholas, Pople, Anthony (eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).
- Coulember, Klaas, Multi-Temporality: an Analytical Approach to Contemporary Music, Embracing Concepts of Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Music Analysis*, Vol. 35, No. 3 (2016), 341–372.
- Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (London – New York: Routledge, 2002).
- Currie, Mark, *Postmodern Narrative Theory* (London: Macmillan Press, 1998).
- Dannenberg, Hilary P., *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2008).
- Dannenberg, Hilary P., Plot, y: Herman, David, Jahn, Manfred, Ryan, Marie-Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 435–439.
- Davidson, Scott, Vallée, Marc-Antoine (eds.), *Hermeneutics and Phenomenology in Paul Ricoeur – Between Text and Phenomenon* (Cham: Springer International Publishing Switzerland, 2016).

Davismoon, Stephen, The Transmutation of the `Old` with the `New` in the Modernist Vision of Edgard Varèse, *Contemporary Music Review*, Vol. 23, No. 1 (2004), 45–58.

de Bértola, Elena, On Space and Time in Music and the Visual Arts, *Leonardo*, Vol. 5, No.1 (1972), 27–30.

De-Henau, Joris Andre Odiel, *Towards an Aesthetics of the (in)formel: Time, Space, and the Dialectical Image in the Music of Varèse, Feldman and Xenakis* (докторска дисертација) (Durham: Durham University, 2015).

Deliège, Iréne, Mélen, Marc, Stammers, Diana, Cross, Ian, Musical Schemata in Real-Time Listening to a Piece of Music, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 14, No. 2 (1996), 117–159.

Dibben, Nicola, The Cognitive Reality of Hierarchic Structure in Tonal and Atonal Music, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 12, No. 1 (1994), 1–25.

Dibben, Nicola, The Perception of Structural Stability in Atonal Music: The Influence of Saliency, Stability, Horizontal Motion, Pitch Commonality, and Dissonance, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 16, No. 3 (1999), 265–294.

Doležel, Lubomír, Porfyrý's Tree for the Concept of Fictional Worlds, y: Bell, Alice, Ryan, Marie-Laure (eds.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2019), 47–61.

Dowling, William C., *Ricoeur on Time and Narrative – An Introduction to Temps et récit* (Notre Dame – Indiana: University of Notre Dame Press, 2011).

Downey, John, Texture as Psycho-Rhythmic, *Perspectives of New Music*, Vol. 20, No. 1/2 (1981/1982), 640–648.

Dufallo, Richard, *Trackings. Composers Speak with Richard Dufallo* (New York: Oxford University Press, 1989).

Eco, Umberto, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* (Bloomington: Indiana University Press, 1979).

Eder, Jens, Narratology and Cognitive Reception Theories, y: Kindt, Tom, Müller, Hans-Harald (eds.), *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (Berlin: Walter de Gruyter, 2003), 277–301.

Eilittä, Leena, Louvel, Liliane, Kim, Sabine (eds.), *Intermedial Arts: Disrupting, Remembering and Transforming Media* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012).

Elleström, Lars (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (Hampshire – New York: Palgrave Macmillan, 2010).

- Elleström, Lars, *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014).
- Elleström, Lars, Salmose, Niklas (eds.), *Transmediations: Communication Across Media Borders* (New York – London: Routledge, 2020).
- Elleström, Lars, *Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media* (Cham: Palgrave Macmillan, 2019).
- Elleström, Lars, Transmediation: Some Theoretical Considerations, y: Elleström, Lars, Salmose, Niklas (eds.), *Transmediations: Communication Across Media Borders* (New York – London: Routledge, 2020), 1–14.
- Fludernik, Monika, *An Introduction to Narratology* (London – New York: Routledge, 2009).
- Fludernik, Monika, Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present, y: Phelan, James, Rabinowitz, Peter J. (eds.), *A Companion to Narrative Theory* (Oxford: Blackwell Publishing, 2005), 36–59.
- Fludernik, Monika, Narratology in the Twenty-First Century: The Cognitive Approach to Narrative, *PMLA*, Vol. 125, No. 4 (2010), 924–930.
- Fludernik, Monika, Natural Narratology and Cognitive Parameters, y: Herman, David (ed.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (Stanford: CSLI Publications, 2003), 243–267.
- Fludernik, Monika, Time in Narrative, y: Herman, David, Jahn, Manfred, Ryan, Marie-Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 608–612.
- Fludernik, Monika, *Towards a 'Natural' Narratology* (London – New York: Routledge, 1996).
- Forte, Allen, A Theory of Set-Complexes for Music, *Journal of Music Theory*, Vol. 8, No. 2 (1964), 136–183.
- Forte, Allen, Context and Continuity in an Atonal Work: A Set-Theoretic Approach, *Perspectives of New Music*, Vol. 1, No. 2 (1963), 72–82.
- Forte, Allen, New Approaches to the Linear Analysis of Music, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 41, No. 2 (1988), 315–348.
- Forte, Allen, Pitch-Class Set Analysis Today, *Music Analysis*, Vol. 4, No. 1/2 (1985), 29–58.
- Forte, Allen, Tonality, Symbol, and Structural Levels in Berg's 'Wozzeck', *The Musical Quarterly*, Vol. 71, No. 4 (1985), 474–499.
- Foy, Randolph, *Textural Transformations: The Instrumental Music of Krzysztof Penderecki, 1960-1973* (докторска дисертација) (Baltimore: Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1994).

- Fraisse, Paul, Perception and Estimation of Time, *Annual Review of Psychology*, Vol. 35 (1984), 1–36.
- Fraisse, Paul, *Psychologie du Temps, Deuxième Édition* (Paris: Presses Universitaires de France, 1967).
- Genette, Gérard, *Figures of Literary Discourse*. Transl. by Marie-Rose Logan (New York: Columbia University Press, 1982).
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse – An Essay in Method*. Transl. by Jane E. Lewin (Ithaca – New York: Cornell University Press, 1983).
- George, Frank Honywill, Epistemology and the Problem of Perception, *Mind*, Vol. 66, No. 264 (1957), 491–506.
- Gieraczyński, Bogdan, Lutosławski, Witold, Witold Lutosławski in Interview, *Tempo, New Series*, No. 170 (1989), 4–10.
- Gillespie, Don, Chou Wen-Chung on Varèse: An Interview, *American Music*, Vol. 27, No. 4 (2009), 441–460.
- Gligo, Nikša, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća* (Zagreb: Muzički informativni centar, 1996).
- Gligo, Nikša, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja* (Zagreb: Muzički informativni centar, 1987).
- Grabócz, Márta, A. J. Greimas's Narrative Grammar and the Analysis of Sonata Form, *Intégral*, Vol. 12 (1998), 1–23.
- Grabócz, Márta, Some Aspects of Musical Narratology. The Topic of Walking and its Evolution in the Music of György Kurtág, y: Medić, Milena, Zatkalik, Miloš, Collins, Denis (eds.), *Histories and Narratives of Music Analysis* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 195–225.
- Griffiths, Paul, *Modern Music and After. Directions since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 1995).
- Grujić, Gordana, Janković, Mladen, Tension and Relaxation (do not) Exist in Dodecaphonic Music of Webern, *Rasprave*, Vol. 44, No. 2 (2018), 423–436.
- Grush, Rick, Brain Time and Phenomenological Time, y: Brook, Andrew, Akins, Kathleen (eds.), *Cognition and the Brain: The Philosophy and Neuroscience Movement* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 160–207.
- Grush, Rick, Internal Models and the Construction of Time: Generalizing from State Estimation to Trajectory Estimation to Address Temporal Features of Perception, Including Temporal Illusions, *Journal of Neural Engineering*, Vol. 2 (2005), S209–S218.

Grush, Rick, Temporal Representation and Dynamics, *New Ideas in Psychology*, Vol. 26, No. 2 (2008), 146–157.

Guerlac, Suzanne, *Thinking in Time: An Introduction to Henri Bergson* (Ithaca – London: Cornell University Press, 2006).

Hansen, Per Krogh, Pier, John, Roussin, Philippe, Schmid, Wolf (eds.), *Emerging Vectors of Narratology* (Berlin – Boston: Walter de Gruyter, 2017).

Harker, John W., Information Processing and the Reading of Literary Texts, *New Literary History*, Vol. 20, No. 2 (1989), 465–481.

Harley, Maria Anna, The Polish School of Sonorism and its European Context, y: Broman, Per, Engebretsen, Nora A., Alphonse, Bo (eds.), *Crosscurrents and Counterpoints: Offerings in Honor of Bengt Hambraeus at 70* (Gothenburg: University of Gothenburg, 1998), 62–77.

Harris, Errol E., Teleology and Teleological Explanation, *The Journal of Philosophy*, Vol. 56, No. 1 (1959), 5–25.

Hasty, Christopher F., An Intervallic Definition of Set Class, *Journal of Music Theory*, Vol. 31, No. 2 (1987), 183–204.

Hasty, Christopher F., On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music, *Music Theory Spectrum*, Vol. 8 (1986), 58–74.

Hasty, Christopher F., Phrase Formation in Post-Tonal Music, *Journal of Music Theory*, Vol. 28, No. 2 (1984), 167–190.

Hasty, Christopher F., Rhythm in Post-Tonal Music: Preliminary Questions of Duration and Motion, *Journal of Music Theory*, Vol. 25, No. 2 (1981), 183–216.

Hasty, Christopher F., Segmentation and Process in Post-Tonal Music, *Music Theory Spectrum*, Vol. 3, No. 1 (1981), 54–73.

Heinen, Sandra, Sommer, Roy (eds.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (Berlin: Walter de Gruyter, 2009).

Herman, David (ed.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (Stanford: CSLI Publications, 2003).

Herman, David (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).

Herman, David, *Basic Elements of Narrative* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009).

Herman, David, Cognitive Narratology, y: Hühn, Peter, Pier, John, Schmid, Wolf, Schönert, Jörg (eds.), *Handbook of Narratology* (Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2009), 30–43.

Herman, David, Jahn, Manfred, Ryan, Marie-Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005).

Herman, David, Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology, *PMLA*, Vol. 112, No. 5 (1997), 1046–1059.

Herman, David, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2002).

Herman, David, *Storytelling and the Sciences of Mind* (Cambridge – London: The MIT Press, 2013).

Herman, David, Toward a Transmedial Narratology, y: Ryan, Marie-Laure (ed.), *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2004), 47–75.

Héroid, Nathalie, L'analyse formelle du timbre: éléments pour une approche méthodologique, *Recherche dans les arts: présentation des travaux en cours – EHESS* (2010). Доступно на: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00670521>.

Héroid, Nathalie, Timbral Vectoriality: Some Considerations in the Context of Post-Tonal Music, *Nuove Musiche*, No. 1 (2016), 105–123.

Herzogenrath, Bernd (ed.), *Travels in Intermedia[lity]: ReBlurring the Boundaries* (Hanover – New Hampshire: Dartmouth College Press, 2012).

Hicks, Robert E., Miller, George W., Kinsbourne, Marcel, Prospective and retrospective judgments of time as a function of amount of information processed, *American Journal of Psychology*, Vol. 89, No. 4 (1976), 719–730.

Hogan, Patrick Colm, *Cognitive Science, Literature, and the Arts: A Guide for Humanists* (New York – London: Routledge, 2003).

Holquist, Michael (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* (Austin: University of Texas Press, 1981).

Holquist, Michael (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* (Austin: University of Texas Press, 1981).

Howland, Patricia, Formal Structures in Post-Tonal Music, *Music Theory Spectrum*, Vol. 38, No. 1 (2015), 71–97.

Hühn, Peter, Event and Eventfulness, y: Hühn, Peter, Pier, John, Schmid, Wolf, Schönert, Jörg (eds.), *Handbook of Narratology* (Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2009), 80–97.

Hühn, Peter, Pier, John, Schmid, Wolf, Schönert, Jörg (eds.), *Handbook of Narratology* (Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2009).

- Hühn, Peter, Schmid, Wolf, Schönert, Jörg (eds.), *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative* (Berlin: Walter de Gruyter, 2009).
- Huron, David, The Ramp Archetype and the Maintenance of Passive Auditory Attention, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 10, No. 1 (1992), 83–91.
- Husserl, Edmund, *The Idea of Phenomenology (Husserliana: Edmund Husserl – Collected Works)* (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1999).
- Hyvärinen, Matti, Hydén, Lars-Christer, Saarenheimo, Marja, Tamboukou, Maria (eds.), *Beyond Narrative Coherence* (Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010).
- Ilišević, Tijana, It`s Time for Silence! – Aspects of Time and Silence in Krzysztof Penderecki`s *Dimensions of Time and Silence*, y: Medić, Milena (ed.), *Musica Movet: Affectus, Ludus, Corpus* (Belgrade: Faculty of Music, 2019), 187–194.
- Ireland, Ken, Temporal Ordering, y: Herman, David, Jahn, Manfred, Ryan, Marie-Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 591–592.
- Jahn, Manfred, Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology, *Poetics Today*, Vol. 18, No. 4 (1997), 441–468.
- James, William, *The Principles of Psychology* (New York: Henry Holt, 1890).
- Jankélévitch, Vladimir, *Henri Bergson* (Durham – London: Duke University Press, 2015).
- Jannidis, Fotis, Character, y: Hühn, Peter, Pier, John, Schmid, Wolf, Schönert, Jörg (eds.), *Handbook of Narratology* (Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2009), 14–29.
- Jarman, J. D. A., *Problems of Perceptibility Affecting Formal Design in Nontonal Music* (докторска дисертација) (Durham: Durham University, 1969).
- Johnson, Thomas, Tonality as Topic: Opening a World of Analysis for Early Twentieth-Century Modernist Music, *Music Theory Online*, Vol. 23, No. 4 (2017). Доступно на: <http://mtosmt.org/issues/mto.17.23.4/mto.17.23.4.johnson.html>.
- Just, Marcel Adam, Carpenter, Patricia A. (eds.), *Cognitive Processes in Comprehension* (New York – London: Psychology Press, 1977).
- Kindt, Tom, Müller, Hans-Harald (eds.), *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (Berlin: Walter de Gruyter, 2003).
- Kivy, Peter, *Introduction to a Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 2002).
- Klein, Michael Leslie, Narrative and Intertext: The Logic of Suffering in Lutosławski`s Symphony No. 4, y: Klein, Michael Leslie (ed.), *Intertextuality in Western Art Music* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 2005), 108–136.

- Klein, Michael, Texture, Register, and Their Formal Roles in the Music of Witold Lutosławski, *Indiana Theory Review*, Vol. 20, No. 1 (1999), 37–70.
- Kozak, Mariusz, Experiencing Structure in Penderecki's `Threnody`: Analysis, Ear-Training, and Musical Understanding, *Music Theory Spectrum*, No. 38 (2016), 200–217.
- Kozel, David, Time Models in Myth and Music of the 20th Century, *Muzikološki zbornik/Musicological Annual*, Vol. 55, No. 1 (2019) 177–194.
- Kramer, Jonathan D., Moment Form in Twentieth Century Music, *The Musical Quarterly*, Vol. 64, No. 2 (1978), 177–194.
- Kramer, Jonathan D., Multiple and Non-Linear Time in Beethoven's Opus 135, *Perspectives of New Music*, Vol. 11, No. 2 (1973), 122–145.
- Kramer, Jonathan D., New Temporalities in Music, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 3 (1981), 539–556.
- Kramer, Jonathan D., Postmodern Concepts of Musical Time, *Indiana Theory Review*, Vol. 17, No. 2 (1996), 21–62.
- Kramer, Jonathan, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies* (New York: Schirmer Books, 1988).
- Kreiswirth, Martin, Trusting the Tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences, *New Literary History*, Vol. 23, No. 3 (1992), 629–657.
- Kress, Gunther, van Leeuwen, Theo, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication* (London: Arnold Publishers, 2001).
- Lalitte, Philippe, The Theories of Helmholtz in the Work of Varèse, *Contemporary Music Review*, Vol. 30, No. 5 (2011), 329–344.
- Langer, Susanne K., *Feeling and Form: A Theory of Art* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953).
- Lapoujade, David, *Powers of Time: Versions of Bergson* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018).
- Larson, Steve, The Problem of Prolongation in `Tonal` Music: Terminology, Perception, and Expressive Meaning, *Journal of Music Theory*, Vol. 41, No. 1 (1997), 101–136.
- Larson, Steve, Vanhandel, Leigh, Measuring Musical Forces, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 23, No. 2 (2005), 119–136.
- Lerdahl, Fred, Atonal Prolongational Structure, *Contemporary Music Review*, Vol. 4, No. 1 (1989), 65–87.

- Lerdahl, Fred, Calculating Tonal Tension, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 13, No. 3 (1996), 319–363.
- Lerdahl, Fred, *Composition and Cognition: Reflections on Contemporary Music and the Musical Mind* (Oakland: University of California Press, 2020).
- Lerdahl, Fred, Concepts and Representations of Musical Hierarchies, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 33, No. 1 (2015), 83–95.
- Lerdahl, Fred, Genesis and Architecture of the GTTM Project, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 26, No. 3 (2009), 187–194.
- Lerdahl, Fred, Issues in Prolongational Theory: A Response to Larson, *Journal of Music Theory*, Vol. 41, No. 1 (1997), 141–155.
- Lerdahl, Fred, Krumhansl, Carol L., Modeling Tonal Tension, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 24, No. 4 (2007), 329–366.
- Lerdahl, Fred, Prolonging the Inevitable, *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 51 (1998), 305–309.
- Lerdahl, Fred, Spatial and Psychoacoustic Factors in Atonal Prolongation, *Current Musicology*, No. 63 (1999), 7–26.
- Levin, Iris, Zakay, Dan (eds.), *Time and Human Cognition: A Life-Span Perspective* (Amsterdam: Elsevier Science Publishers B.V., 1989).
- Levitin, Daniel J. (ed.), *Foundations of Cognitive Psychology: Core Readings* (Cambridge: The MIT Press, 2002).
- Lewandowska-Tomaszczyk, Barbara (ed.), *Conceptualizations of Time* (Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2016).
- Lewin, David, Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories, *Perspectives of New Music*, Vol. 21, No. 1/2 (1982–1983), 312–371.
- Lewis, David K., Possible Worlds, y: Loux, Michael J. (ed.), *The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality* (New York: Cornell University Press, 1979), 182–189.
- Lindstedt, Iwona, Lutosławski and Sonoristics, y: Jakelski, Lisa, Reyland, Nicholas (eds.), *Lutosławski's Worlds* (Woodbridge: Boydell and Brewer, Boydell Press, 2018), 165–181.
- Lindstedt, Iwona, The Polish School of Composition in 20th-Century Music – A Recapitulation, *Musicology Today*, Vol. 16 (2019), 33–40.
- Lotman, Jurij, *The Structure of the Artistic Text*. Transl. by Ronald Vroon (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1977).

Luft, Eric v. d., Three Paradigm Theories of Time: Bergson, McTaggart, and Whitehead, *Process Studies*, Vol. 48, No. 1 (2019), 88–104.

MacDonald, Malcolm, *Varèse, Astronomer in Sound* (London: Kahn&Averill, 2003).

Malloch, Stephen N., *Timbre and Technology: an Analytical Partnership. The Development of an Analytical Technique and its Application to Music by Lutoslawski and Ligeti* (докторска дисертација) (Edinburgh: The University of Edinburgh, 1997).

Margolin, Uri, (Mis)perceiving to Good Aesthetic and Cognitive Effect, y: Olson, Greta (ed.), *Current Trends in Narratology* (Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2011), 61–78.

Margolin, Uri, Character, y: Herman, David (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 66–79.

Margolin, Uri, Character, y: Herman, David, Jahn, Manfred, Ryan, Marie-Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 52–57.

Margolin, Uri, Focalization: Where Do We Go from Here?, y: Hühn, Peter, Schmid, Wolf, Schönert, Jörg (eds.), *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative* (Berlin: Walter de Gruyter, 2009), 41–57.

Margolin, Uri, Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative: A Set of Conditions, *Style*, Vol. 21, No. 1 (1987), 107–124.

Margolin, Uri, Shifted (Displaced) Temporal Perspective in Narrative, *Narrative*, Vol. 9, No. 2 (2001), 195–202.

Maslekovas, Andrius, Vertical and Horizontal Sonoric Structures as Constructional Elements of Sonoristic Music, y: Janeliauskas, Rimantas (ed.), *Principles of Music Composing: Sonorism* (Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, Lithuanian Composers` Union, 2014), 30–49.

Masłowiec, Anna, *‘Sonorism’ and the Polish Avant-Garde 1958-1966. Vol I* (Sydney: University of Sydney, 2008).

Massey, Heath, *The Origin of Time: Heidegger and Bergson* (Albany: State University of New York Press, 2015).

Maus, Fred Everett, Music as Drama, *Music Theory Spectrum*, Vol. 10 (1988), 56–73.

Maus, Fred Everett, Music as Narrative, *Indiana Theory Review*, Vol. 12 (1991), 1–34.

Maus, Fred Everett, Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 3 (1997), 293–303.

McAdams, Stephen, Giordano, Bruno L., Sound Source Mechanics and Musical Timbre Perception: Evidence From Previous Studies, *Music Perception*, Vol. 28, No. 2 (2010), 155–168.

- McAdams, Stephen, Giordano, Bruno L., The Perception of Musical Timbre, y: Hallam, Susan, Cross, Ian, Thaut, Michael (eds.), *The Oxford Handbook of Music Psychology* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 72–80.
- McAdams, Stephen, Perspectives on the Contribution of Timbre to Musical Structure, *Computer Music Journal*, Vol. 23, No. 3 (1999), 85–102.
- McCarthy, Joan, *Dennett and Ricoeur on the Narrative Self* (New York: Humanity Books, 2007).
- McCreless, Patrick, Roland Barthes`s S/Z From a Musical Point of View, *In Theory Only*, Vol. 10, No. 7 (1988), 1–29.
- McHugh, Ben, Sonorism and Aspects of Extra-Musicality in Polish Music Post 1960, *Zenodo. Journal contribution* (2011). Доступно на: <https://zenodo.org/record/1211345#.Yu2danZBxPY>.
- Mead, Andrew, Looking Back: Lessons Learned About Tonal Music from a Post-Tonal Perspective, *Perspectives of New Music*, Vol. 47, No. 2 (2009), 5–35.
- Meck, Warren H. (ed.), *Functional and Neural Mechanisms of Interval Timing* (Boca Raton: CRC Press, 2003).
- Meister, Jan Christoph (ed.), *Narratology beyond Literary Criticism – Mediality, Disciplinarity* (Berlin: Walter de Gruyter, 2005).
- Meister, Jan Christoph, *Computing Action – A Narratological Approach* (Berlin: Walter de Gruyter, 2003).
- Meister, Jan Christoph, Schernus, Wilhelm (eds.), *Time: From Concept to Narrative Construct: A Reader* (Berlin – Boston: Walter de Gruyter, 2011).
- Meister, Jan Christoph, Schönert, Jörg, The DNS of Mediacy, y: Hühn, Peter, Schmid, Wolf, Schönert, Jörg (eds.), *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative* (Berlin: Walter de Gruyter, 2009), 11–40.
- Meyer, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1956).
- Meyer, Leonard B., *Explaining Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1973).
- Michon, John A., Implicit and Explicit Representations of Time, y: Block, Richard A. (ed.), *Cognitive Models of Psychological Time* (New York – London: Psychology Press, 2014), 37–58.
- Mičić, Nemanja, *Narativni metod u savremenoj filozofiji jezika* (докторска дисертација) (Novi Sad: Filozofski fakultet, 2019).
- Micznik, Vera, Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 126, No. 2 (2001), 193–249.

Minsky, Marvin, A Framework for Representing Knowledge (1974). Доступно на: <https://courses.media.mit.edu/2004spring/mas966/Minsky%201974%20Framework%20for%20knowledge.pdf>.

Mirka, Danuta, Texture in Penderecki`s Sonoristic Style, *Music Theory Online*, Vol. 6, No. 1 (2000). Доступно на: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.mirka.html>.

Mirka, Danuta, *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki* (докторска дисертација) (Katowice: Music Academy in Katowice, 1997).

Mirka, Danuta, To Cut the Gordian Knot: The Timbre System of Krzysztof Penderecki, *Journal of Music Theory*, Vol. 45, No. 2 (2001), 435–456.

Mölder, Bruno, Arstila, Valtteri, Øhrstrøm, Peter, *Philosophy and Psychology of Time* (Cham: Springer International Publishing Switzerland, 2016).

Mölder, Bruno, Constructing Time: Dennett and Grush on Temporal Representation, у: Arstila, Valtteri, Lloyd, Dan (eds.), *Subjective Time: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Temporality* (Cambridge – London: The MIT Press, 2014), 217–238.

Moore, Francis Charles Timothy, *Bergson: Thinking Backwards* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

Morgan, Robert P., Rethinking Musical Culture: Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age, у: Bergeron, Katherine, Bohlman, Philip V. (eds.), *Disciplining Music: Musicology and Its Canons* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 44–63.

Morgan, Robert P., *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America* (New York: Norton, 1991).

Morrison, Charles D., Stepwise Continuity as a Structural Determinant in György Ligeti`s `Ten Pieces for Wind Quintet`, *Perspectives of New Music*, Vol. 24, No. 1 (1985), 158–182.

Moura, Eli-Eri, Interaction Between the Generative Cell and Symmetrical Operations in Varèse`s `Octandre`, *Contemporary Music Review*, Vol. 23, No. 1 (2004), 17–44.

Moura, Eli-Eri, Lutosławski`s Approach to Sound Masses and Form in `Livre pour Orchestre`, *Música Hodie*, Vol. 4, No. 1 (2004), 63–74.

Muldoon, Mark S., *Tricks of Time: Bergson, Merleau-Ponty and Ricoeur in Search of Time, Self and Meaning* (Pittsburgh: Duquesne University Press, 2006).

Nattiez, Jean-Jacques, Allen Forte`s Set Theory, Neutral level analysis and Poietics. Доступно на: <http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/moreno/JJNattiezAng.pdf>.

Nattiez, Jean-Jacques, Can One Speak of Narrativity in Music, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 115, No. 2 (1990), 240–257.

Nauert, Paul, The Progression Vector: Modelling Aspects of Post-Tonal Harmony, *Journal of Music Theory*, Vol. 47, No. 1 (2003), 103–123.

Nauert, Paul, Timespan Hierarchies and Posttonal Pitch Structure: A Composer's Strategies, *Perspectives of New Music*, Vol. 43, No. 1 (2005), 34–53.

Newcomb, Anthony, Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony, y: Scher, Steven Paul (ed.), *Music and Text: Critical Inquiries* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 118–136.

Newcomb, Anthony, Once More Between Absolute and Program Music: Schumann's Second Symphony, *19th-Century Music*, Vol. 7, No. 3 (1984), 233–250.

Newcomb, Anthony, Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies, *19-Century Music*, Vol. 11, No. 2 (1987), 164–174.

Nolan, Catherine, Structural Levels and Twelve-Tone Music: A Revisionist Analysis of the Second Movement of Webern's 'Piano Variations' Op. 27, *Journal of Music Theory*, Vol. 39, No. 1 (1995), 47–76.

Nünning, Ansgar, Sommer, Roy, Diegetic and Mimetic Narrativity: Some Further Steps towards a Narratology of Drama, y: Pier, John, Ángel García Landa, José (eds.), *Theorizing Narrativity* (Berlin: Walter de Gruyter, 2008), 331–354.

O'Neill, Patrick, *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory* (Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1994).

Olson, Greta (ed.), *Current Trends in Narratology* (Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2011).

Ornstein, Robert Evan, *On the Experience of Time* (Middlesex: England Penguin Books, 1970).

Paddison, Max, Deliège, Irène (eds.), *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives* (Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2010).

Page, Ruth, Thomas, Bronwen (eds.), *New Narratives: Stories and Storytelling in the Digital Age* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2011).

Paja, Jadwiga, The Polyphonic Aspect of Lutosławski's Music, *Acta Musicologica*, Vol. 62, No. 2/3 (1990), 183–191.

Palmer, Alan, *Fictional Minds* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2004).

Parker, Imogen, The Time of Music: the Music of Time: Charles Ives's Contemplations: bringing music into dialogue with time and space, *Critical Quarterly*, Vol. 50, No. 3 (2008) 43–76.

Paulson, William, Computers, Minds, and Texts: Preliminary Reflections, *New Literary History*, Vol. 20, No. 2 (1989), 291–303.

Pavel, Thomas G., *Fictional Worlds* (Cambridge – London: Harvard University Press, 1986).

Pearl, Joel, *A Question of Time – Freud in the Light of Heidegger`s Temporality*. Transl. by Amir Atsman, Joel Pearl (Amsterdam – New York: Rodopi, 2013).

Pearsall, Edward R., Harmonic Progressions and Prolongation in Post-Tonal Music, *Music Analysis, Vol. 10, No. 3* (1991), 345–355.

Pearson, Keith Ansell, *Philosophy and the Adventure of the Virtual – Bergson and the Time of Life* (London – New York: Routledge, 2002).

Peebles, Crystal, *The Role of Segmentation and Expectation in the Perception of Closure* (докторска дисертација) (Tallahassee: The Florida State University, 2011).

Perle, George, Pitch-Class Set Analysis: An Evaluation, *The Journal of Musicology, Vol. 8, No. 2* (1990), 151–172.

Perle, George, *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern* (Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1991).

Perry, Menakhem, Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meanings [With an Analysis of Faulkner`s `A Rose for Emily`], *Poetics Today, Vol. 1, No. 1/2* (1979), 35–64+311–361.

Pfister, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*. Transl. by John Halliday (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

Phelan, James, Rabinowitz, Peter J. (eds.), *A Companion to Narrative Theory* (Oxford: Blackwell Publishing, 2005).

Pier, John, Chronotope, y: Herman, David, Jahn, Manfred, Ryan, Marie-Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 64–65.

Porter-Abbott, H., Story, plot, and narration, y: Herman, David (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 39–51.

Porter-Abbott, H., *The Cambridge Introduction to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

Poynter, Douglas, Homa, Donald, Duration Judgment and the Experience of Change, *Perception & Psychophysics, Vol. 33, No. 6* (1983), 548–560.

Poynter, Douglas, Judging the Duration of Time Intervals: A Process of Remembering Segments of Experience, y: Levin, Iris, Zakay, Dan (eds.), *Time and Human Cognition: A Life-Span Perspective* (Amsterdam: Elsevier Science Publishers B.V., 1989), 305–331.

Pressnitzer, Daniel, McAdams, Stephen, Winsberg, Suzanne, Fineberg, Joshua, Perception of Musical Tension for Nontonal Orchestral Timbres and its Relation to Psychoacoustic Roughness, *Perception & Psychophysics*, Vol. 62, No. 1 (2000), 66–80.

Prince, Gerald, *A Dictionary of Narratology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2003).

Prince, Gerald, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (Berlin – New York – Amsterdam: Mouton Publishers, 1982).

Prince, Gerald, Surveying Narratology, y: Kindt, Tom, Müller, Hans-Harald (eds.), *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (Berlin: Walter de Gruyter, 2003), 1–16.

Punday, Daniel, *Playing at Narratology: Digital Media as Narrative Theory* (Columbus: The Ohio State University Press, 2019).

Punday, Daniel, *Writing at the Limit: The Novel in the New Media Ecology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2012).

Rae, Charles Bodman, Lutosławski's Golden Year, *The Musical Times*, Vol. 127, No. 1723 (1986), 547–551.

Rajewsky, Irina O., Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality, y: Elleström, Lars (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (Hampshire – New York: Palgrave Macmillan, 2010), 51–68.

Rajewsky, Irina O., Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality, *Intermedialités*, No. 6 (2005), 43–64.

Rankin, Kenneth, Order and Disorder in Time, *Mind*, Vol. 66, No. 263 (1957), 363–378.

Rappoport-Gelfand, Lidia, *Musical life in Poland. The Postwar Years 1945-1977* (New York: Gordon and Breach, 1991).

Reybrouck, Mark, Music Cognition and Real-Time Listening: Denotation, Cue Abstraction, Route Description and Cognitive Maps, *Musicae Scientiae*, Vol. 14, No. 2 (2010), 187–202.

Reyland, Nicholas, *'Akcja' and Narrativity in the Music of Witold Lutosławski* (докторска дисертација) (Cardiff: Cardiff University of Wales, 2005).

Reyland, Nicholas, Livre or Symphony? Lutosławski's 'Livre pour orchestra' and the Enigma of Musical Narrativity, *Music Analysis*, Vol. 27, No. 2/3 (2008), 253–294.

Reynolds, Roger, The Last Word Is: Imagination – A Study of the Spatial Aspects of Edgard Varèse's Work, Part II: Visual Evidence, *Leonardo*, Vol. 50, No. 5 (2017), 477–485.

Rice, Hugh Collins, Witold Lutosławski and the Craft of Writing Nothing, *Tempo*, Vol. 64, No. 253 (2010), 21–29.

Richardson, Brian, Beyond the Poetics of Plot: Alternative Forms of Narrative Progression and the Multiple Trajectories of *Ulysses*, y: Phelan, James, Rabinowitz, Peter J. (eds.), *A Companion to Narrative Theory* (Oxford: Blackwell Publishing, 2005), 167–180.

Ricoeur, Paul, *Du texte à l'action – Essais d'herméneutique, II* (Paris: Éditions du Seuil, 1986).

Ricoeur, Paul, Life in Quest of Narrative, y: Wood, David (ed.), *On Paul Ricoeur – Narrative and Interpretation* (London – New York: Routledge, 1991), 20–33.

Ricoeur, Paul, Narrative Time, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1 (1980), 169–190.

Ricoeur, Paul, *Oneself as Another* (Chicago – London: University of Chicago Press, 1992).

Ricoeur, Paul, *Time and Narrative, Volume II* (Chicago – London: The University of Chicago Press, 1985).

Ricoeur, Paul, *Time and Narrative, Volume III* (Chicago – London: The University of Chicago Press, 1988).

Ricoeur, Paul, Valdés, Mario J., *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination* (Toronto – Buffalo: University of Toronto Press, 1991).

Riker, Pol, *Vreme i priča – Prvi tom*. Prevod Slavica Miletić, Ana Moralić (Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993).

Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London – New York: Routledge, 2002).

Rippl, Gabriele (ed.), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music* (Berlin – Boston: Walter de Gruyter, 2015).

Risset, Jean-Claude, The Liberation of Sound, Art-Science and the Digital Domain: Contacts With Edgard Varèse, *Contemporary Music Review*, Vol. 23, No. 2 (2004), 27–54.

Roig-Francolí, Miguel A., A Theory of Pitch-Class-Set Extension in Atonal Music, *College Music Symposium*, Vol. 41 (2001), 57–90.

Russ, Michael, Temporal and Pitch Structure in Webern's Orchestral Piece Op. 10, No. 2, *Music Analysis*, Vol. 7, No. 3 (1988), 247–279.

Rust, Douglas, Conversation with Witold Lutosławski, *The Musical Quarterly*, Vol. 79, No. 1 (1995), 207–223.

Rust, Douglas, Two Questions of Perception in Lutosławski's Second Symphony, *Perspectives of New Music*, Vol. 42, No. 2 (2004), 190–220.

- Ryan, Marie-Laure (ed.), *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2004).
- Ryan, Marie-Laure, *Avatars of Story* (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2006).
- Ryan, Marie-Laure, From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative, *Poetics Today*, Vol. 27, No. 4 (2006), 633–674.
- Ryan, Marie-Laure, From Possible Worlds to Storyworlds: On the Worldness of Narrative Representation, y: Bell, Alice, Ryan, Marie-Laure (eds.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2019), 62–87.
- Ryan, Marie-Laure, Media and Narrative, y: Herman, David, Jahn, Manfred, Ryan, Marie-Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 288–292.
- Ryan, Marie-Laure, My Narratology: An Interview with Marie-Laure Ryan, *Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*, Vol. 3, No. 1 (2014), 78–81.
- Ryan, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 2001).
- Ryan, Marie-Laure, Narrative mapping as cognitive activity and as active participation in storyworlds, *Frontiers of Narrative Studies*, Vol. 4, No. 2 (2018), 1–16.
- Ryan, Marie-Laure, Narrative, y: Herman, David, Jahn, Manfred, Ryan, Marie-Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 344–348.
- Ryan, Marie-Laure, Narrative, y: Szeman, Imre, Blacker, Sarah, Sully, Justin (eds.), *A Companion to Critical and Cultural Theory* (Hoboken – Chichester: Wiley-Blackwell, 2017), 517–530.
- Ryan, Marie-Laure, Narrativity and its Modes as Culture-Transcending Analytical Categories, *Japan Forum*, Vol. 21, No. 3 (2009), 307–323.
- Ryan, Marie-Laure, On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology, y: Meister, Jan Christoph (ed.), *Narratology beyond Literary Criticism – Mediality, Disciplinarity* (Berlin: Walter de Gruyter, 2005), 1–23.
- Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1991).
- Ryan, Marie-Laure, Sequence, Linearity, Spatiality, or: Why Be Afraid of Fixed Narrative Order?, y: Baroni, Raphaël, Revaz, Françoise (eds.), *Narrative Sequence in Contemporary Narratology* (Columbus: The Ohio State University Press, 2016), 176–194.
- Ryan, Marie-Laure, Space, y: Hühn, Peter, Pier, John, Schmid, Wolf, Schönert, Jörg (eds.), *Handbook of Narratology* (Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2009), 420–433.

Ryan, Marie-Laure, Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology, y: Ryan, Marie-Laure, Thon, Jan-Noël (eds.), *Storyworlds across Media – Toward a Media-Conscious Narratology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2014), 25–49.

Ryan, Marie-Laure, Texts, Worlds, Stories: Narrative Worlds as Cognitive and Ontological Concept, y: Hatavera, Mari, Hyvärinen, Matti, Mäkelä, Maria, Mäyrä, Frans (eds.), *Narrative Theory, Literature, and New Media: Narrative Minds and Virtual Worlds* (New York – London: Routledge, 2016), 11–28.

Ryan, Marie-Laure, Thon, Jan-Noël (eds.), *Storyworlds across Media – Toward a Media-Conscious Narratology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2014).

Ryan, Marie-Laure, Thon, Jan-Noël, Storyworlds across Media – Introduction, y: Ryan, Marie-Laure, Thon, Jan-Noël (eds.), *Storyworlds across Media – Toward a Media-Conscious Narratology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2014), 1–21.

Ryan, Marie-Laure, Toward a definition of narrative, y: Herman, David (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 22–35.

Ryan, Marie-Laure, Transmedia Storytelling and Its Discourses, y: Elleström, Lars, Salmose, Niklas (eds.), *Transmediations: Communication Across Media Borders* (New York – London: Routledge, 2020), 17–30.

Ryan, Marie-Laure, What are characters made of? Textual, philosophical and `world` approaches to character ontology, *Neohelicon*, Vol. 45, No. 2 (2018), 415–429.

Ryan, Marie-Laure, Narration in Various Media, y: Meister, Jan Christoph (ed.), *Narratology beyond Literary Criticism – Mediality, Disciplinarity* (Berlin: Walter De Gruyter, 2005), 263–281.

Sandell, Gregory J., Roles for Spectral Centroid and Other Factors in Determining `Blended` Instrument Pairings in Orchestration, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 13, No. 2 (1995), 209–246.

Santa, Matthew, Analysing Post-Tonal Diatonic Music: A Modulo 7 Perspective, *Music Analysis*, Vol. 19, No. 2 (2000), 167–201.

Santojanni, Flavia (ed.), *The Concept of Time in Early Twentieth-Century Philosophy: A Philosophical Thematic Atlas* (Cham: Springer International Publishing Switzerland, 2016).

Schank, Roger C., Abelson, Robert P., *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures* (Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1977).

Schank, Roger C., *Dynamic Memory Revisited* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

Schank, Roger C., The Structure of Episodes in Memory, y: Bobrow, Daniel G., Collins, Allan (eds.), *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science* (New York – San Francisco – London: Academic Press, Inc., 1975), 237–272.

Schmid, Wolf, Eventfulness and Repetitiveness: Two Aesthetics of Storytelling, y: Hansen, Per Krogh, Pier, John, Roussin, Philippe, Schmid, Wolf (eds.), *Emerging Vectors of Narratology* (Berlin – Boston: Walter de Gruyter, 2017), 229–245.

Schmid, Wolf, Narrativity and Eventfulness, y: Kindt, Tom, Müller, Hans-Harald (eds.), *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (Berlin: Walter de Gruyter, 2003), 17–33.

Schmid, Wolf, *Narratology: An Introduction* (Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2010).

Schröter, Jens, Discourses and Models of Intermediality, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Vol. 13, No. 3 (2011). Доступно на: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>.

Schröter, Jens, Four Models of Intermediality, y: Herzogenrath, Bernd (ed.), *Travels in Intermedia[lity]: ReBlurring the Boundaries* (Hanover – New Hampshire: Dartmouth College Press, 2012), 15–36.

Schuijjer, Michiel, *Analyzing Atonal Music: Pitch-class Set Theory and Its Contexts* (New York: University of Rochester Press, 2008).

Schuldt, Agnes Crawford, The Voices of Time in Music, *The American Scholar*, Vol. 45, No. 4 (1976), 549–559.

Schuller, Gunther, Varèse, Edgard, Conversation with Varèse, *Perspectives of New Music*, Vol. 3, No. 2 (1965), 32–37.

Searby, Mike, Ligeti the Postmodernist?, *Tempo*, No. 199 (1997), 9–14.

Seaton, Douglass, Narrative in Music: The Case of Beethoven's 'Tempest' Sonata, y: Meister, Jan Christoph (ed.), *Narratology beyond Literary Criticism – Mediality, Disciplinarity* (Berlin: Walter de Gruyter, 2005), 65–81.

Selleck, John, Pitch and Duration as Textural Elements in Lutosławski's String Quartet, *Perspectives of New Music*, Vol. 13, No. 2 (1975), 150–161.

Serafine, Mary Louise, Glassman, Noah, Overbeeke, Cornell, The Cognitive Reality of Hierarchic Structure in Music, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 6, No. 4 (1989), 397–430.

Shen, Dan, Why Contextual and Formal Narratologies Need Each Other, *Journal of Narrative Theory*, Vol. 35, No. 2 (2005), 141–171.

Simms, Karl, *Paul Ricoeur* (London – New York: Routledge, 2003).

Skowron, Zbigniew (ed.), *Lutosławski on Music* (Lanham: Scarecrow Press, 2007).

Slawson, Wayne, Atonal Embellishment: An Application of Subaggregate Chains, *Perspectives of New Music*, Vol. 35, No. 2 (1997), 201–235.

- Snyder, Bob, *Music and Memory: An Introduction* (Cambridge: MIT Press, 2000).
- Steineck, Christian, Harris, Paul A., Parker, Jo Alyson (eds.), *Time: Limits and Constraints* (Leiden – Boston: Brill, 2010).
- Sternberg, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1993).
- Sternberg, Meir, Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I), *Poetics Today*, Vol. 24, No. 2 (2003), 297–395.
- Straus, Joseph N., *Introduction to Post-Tonal Theory, Second edition* (Upper Saddle River: Prentice-Hall, Inc., 2000).
- Straus, Joseph N., The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music, *Journal of Music Theory*, Vol. 31, No. 1 (1987), 1–21.
- Straus, Joseph N., Total Voice Leading, *Music Theory Online*, Vol. 20, No. 2 (2014). Доступно на: <https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.2/mto.14.20.2.straus.php>.
- Straus, Joseph N., Uniformity, Balance, and Smoothness in Atonal Voice Leading, *Music Theory Spectrum*, Vol. 25, No. 2 (2003), 305–352.
- Straus, Joseph N., Voice Leading in Set-Class Space, *Journal of Music Theory*, Vol. 49, No. 1 (2005), 45–108.
- Straus, Joseph, N., A Primer for Atonal Set Theory, *College Music Symposium*, Vol. 31 (1991), 1–26.
- Strawn, John, The Intégrales of Edgard Varèse Space, Mass, Element, and Form, *Perspectives of New Music*, Vol. 17, No. 1 (1978), 138–160.
- Stucky, Steven, Lutosławski's Double Concerto, *The Musical Times*, Vol. 122, No. 1662 (1981), 529–532.
- Szeman, Imre, Blacker, Sarah, Sully, Justin (eds.), *A Companion to Critical and Cultural Theory* (Hoboken – Chichester: Wiley-Blackwell, 2017).
- Thomas, Adrian, *Polish Music since Szymanowski* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).
- Thomas, Bronwen, *Narrative: the Basics* (Abingdon – New York: Routledge, 2016)
- Thomas, Ewart A. C., Brown Jr., Irvin, Time perception and the filled-duration illusion, *Perception & Psychophysics*, Vol. 16, No. 3 (1974), 449–458.
- Thomas, Ewart A. C., Weaver, Wanda B., Cognitive processing and time perception, *Perception & Psychophysics*, Vol. 17, No. 4 (1975), 363–367.

Thompson, John B. (ed.), *Paul Ricoeur, Hermeneutics and the Human Sciences* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).

Thon, Jan-Noël, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2016).

Todorov, Tzvetan, The Categories of Literary Narrative, *Papers on Language & Literature*, Vol. 50, No. 3/4 (2014), 381–424.

Toolan, Michael J., *Narrative: A Critical Linguistic Introduction, Second Edition* (Oxon – New York: Routledge, 2001).

Utz, Christian, `Liberating` Sound and Perception: Historical and Methodological Preconditions of a Morphosyntactic Approach to Post-Tonal Music, y: Utz, Christian (ed.), *Organized Sound - Klang Und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts/Sound and Perception in Twentieth- and Twenty-First-Century Music* (Friedberg: Pfau-Verlag, 2013), 11–46.

Utz, Christian, Kleinrath, Dieter, A Context-Sensitive Theory of Post-tonal Sound Organization (2015). Доступно на: https://www.academia.edu/10530658/CTPSO_A_Context_Sensitive_Theory_of_Post_tonal_Sound_Organisation_final_report.

Väisälä, Olli, Concepts of Harmony and Prolongation in Schoenberg`s Op. 19/2, *Music Theory Spectrum*, Vol. 21, No. 2 (1999), 230–259.

Väisälä, Olli, Prolongation of Harmonies Related to the Harmonic Series in Early Post-Tonal Music, *Journal of Music Theory*, Vol. 46, No. 1/2 (2002), 207–283.

van Dijk, Teun A., Episodic Models in Discourse Processing, y: Horowitz, Rosalind, Samuels, Jay S. (eds.), *Comprehending Oral and Written Language* (New York: Academic Press, 1987), 161–196.

Vande Moortele, Steven, *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky* (Leuven: Leuven University Press, 2010).

Varèse, Edgard, Alcopley L., Edgard Varèse on Music and Art: A Conversation between Varèse and Alcopley, *Leonardo*, Vol. 1, No. 2 (1968), 187–195.

Varèse, Edgard, Dallapiccola, Luigi, Hamilton, David, Carter, Elliott, Nin, Anais, Szathmary, Arthur, Feldman, Morton, Wilkinson, Marc, In Memoriam: Edgard Varèse (1883-1965), Encounters with Edgard Varèse, *Perspectives of New Music*, Vol. 4, No. 2 (1966), 1–13.

Varèse, Edgard, Rhythm, Form and Content, y: Childs, Barney, Schwartz, Elliot (eds.), *Contemporary Composers on Contemporary Music* (New York: Holt Rinehart, 1967), 201–204.

Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas* (Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1983).

- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni* (Novi Sad: Matica srpska, 1997).
- Wallace, Melvin, Rabin, Albert I., Temporal experience, *Psychological Bulletin*, Vol. 57, No. 3 (1960), 213–236.
- Walsh, Richard, *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction* (Columbus: The Ohio State University Press, 2007).
- Wang, Michelle W., Postmodern Play with Worlds: The Case of *At Swim-Two-Birds*, y: Bell, Alice, Ryan, Marie-Laure (eds.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2019), 132–156.
- Wearden, John, Applying the scalar timing model to human time psychology: Progress and challenges, y: Helfrich, Hede (ed.), *Time and Mind II: Information-Processing Perspectives* (Gottingen: Hogrefe&Huber 2003), 21–39.
- Wearden, John, Lejeune, Helga, Scalar properties in human timing: Conformity and violations, *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, Vol. 61, No. 4 (2008), 569–587.
- Wearden, John, O'Donoghue, Alan, Ogden, Ruth, Montgomery, Catharine, Subjective Duration in the Laboratory and the World Outside, y: Arstila, Valtteri, Lloyd, Dan (eds.), *Subjective Time: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Temporality* (Cambridge – London: The MIT Press, 2014), 287–306.
- Wearden, John, *The Psychology of Time Perception* (London: Macmillan Publishers Ltd., 2016).
- Wen-Chung, Chou, Open Rather Than Bounded, *Perspectives of New Music*, Vol. 5, No. 1 (1966), 1–6.
- Wen-Chung, Chou, The Liberation of Sound, *Perspectives of New Music*, Vol. 5, No. 1 (1966), 11–19.
- Wen-Chung, Chou, Varèse: A Sketch of the Man and His Music, *The Musical Quarterly*, Vol. 52, No. 2 (1966), 151–170.
- Wen-Chung, Chou, Varèse: Who is He?, *Grand Street*, No. 63 (1998), 105–110.
- West Marvin, Elizabeth, The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varèse, *Music Theory Spectrum*, Vol. 13, No. 1 (1991), 61–78.
- Whittall, Arnold, From Post-Tonal to Postmodern? Two String Quartets by Joseph Phibbs, *The Musical Times*, Vol. 157, No. 1936 (2016), 5–22.
- Williams, Alastair, *Music in Germany since 1968* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).

Wilson, Robert A., Keil, Frank C. (eds.), *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences* (Cambridge – London: The MIT Press, 1999).

Winograd, Terry, A Framework for Understanding Discourse, y: Just, Marcel Adam, Carpenter, Patricia A. (eds.), *Cognitive Processes in Comprehension* (New York – London: Psychology Press, 1977), 63–88.

Wittmann, Marc, *Felt Time – The Psychology of How We Perceive Time*. Transl. by Erik Butler (Cambridge – London: The MIT Press, 2016).

Wolf, Werner (ed.), *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation* (Amsterdam – New York: Rodopi, 2011).

Wolf, Werner, (Inter)mediality and the Study of Literature, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture Vol. 13, No. 3* (2011). Доступно на: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>.

Wolf, Werner, Bernhart, Walter (eds.), *Framing Borders in Literature and Other Media* (Amsterdam – New York: Rodopi, 2006).

Wolf, Werner, Framings of Narrative in Literature and the Pictorial Arts, y: Ryan, Marie-Laure, Thon, Jan-Noël (eds.), *Storyworlds across Media – Toward a Media-Conscious Narratology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2014), 126–147.

Wolf, Werner, Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality, y: Lodato, Suzanne M., Aspden, Suzanne, Bernhart, Walter (eds.), *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage* (Amsterdam – New York: Rodopi, 2002), 13–34.

Wolf, Werner, Intermediality, y: Herman, David, Jahn, Manfred, Ryan, Marie-Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Abingdon: Routledge, 2005), 252–256.

Wolf, Werner, Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media, y: Wolf, Werner, Bernhart, Walter (eds.), *Framing Borders in Literature and Other Media* (Amsterdam – New York: Rodopi, 2006), 1–40.

Wolf, Werner, Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon: A Case Study of the Possibilities of `Exporting` Narratological Concepts, y: Meister, Jan Christoph (ed.), *Narratology beyond Literary Criticism – Mediality, Disciplinarity* (Berlin: Walter de Gruyter, 2005), 83–107.

Wolf, Werner, Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies, y: Bernhart, Walter (ed.), *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014) – Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena* (Leiden – Boston: Brill, Rodopi, 2018), 238–258.

Wolf, Werner, Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts, y: Bernhart, Walter (ed.), *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014) – Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial*

Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena (Leiden – Boston: Brill, Rodopi, 2018), 439–479.

Wolf, Werner, Narrativity in Instrumental Music? A Prototypical Narratological Approach to a Vexed Question, y: Bernhart, Walter (ed.), *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014) – Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena* (Leiden – Boston: Brill, Rodopi, 2018), 480–500.

Wolf, Werner, Narratology and Media(lity): The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences, y: Olson, Greta (ed.) *Current Trends in Narratology* (Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2011), 145–180.

Wolf, Werner, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999).

Wolf, Werner, The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature, y: Bernhart, Walter (ed.), *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014) – Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena* (Leiden – Boston: Brill, Rodopi, 2018), 127–152.

Wolf, Werner, Towards a Functional Analysis of Intermediality: The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction, y: Bernhart, Walter (ed.), *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014) – Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena* (Leiden – Boston: Brill, Rodopi, 2018), 38–62.

Wood, David (ed.), *On Paul Ricoeur – Narrative and Interpretation* (London – New York: Routledge, 1991).

Wolf, Werner, Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, y: Nünning, Vera, Nünning, Ansgar (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002), 23–104.

Wolf, Werner, Transmedial Narratology: Theoretical Foundations and Some Applications (Fiction, Single Pictures, Instrumental Music), *Narrative, Vol. 25, No. 3* (2017), 256–285.

Yunek, Jeffrey Scott, (Post-)Tonal Key Relationships in Scriabin`s Late Music, *Music Analysis, Vol. 36, No. 3* (2017), 384–418.

Zakay, Dan, Fallach, Eli, Immediate and remote time estimation – A comparison, *Acta Psychologica, Vol. 57, No. 1* (1984), 69–81.

Zakay, Dan, Nitzan, Devora, Glicksohn, Joseph, The influence of task difficulty and external tempo on subjective time estimation, *Perception & Psychophysics, Vol. 34, No. 5* (1983), 451–456.

Zakay, Dan, Psychological Time, y: Mölder, Bruno, Arstila, Valtteri, Øhrstrøm, Peter (eds.), *Philosophy and Psychology of Time* (Cham: Springer International Publishing Switzerland, 2016), 53–66.

Zatkalik, Miloš, I kod Lutoslavskog postoji priča – narativni arhetipovi u prvom stavu Druge simfonije Vitolda Lutoslavskog, *Zbornik radova akademije umetnosti, No. 4* (2016), 94–109.

Zatkalik, Miloš, Mihajlović, Verica, *Prolongacija i strukturni nivoi u posttonalnoj muzici* (Banja Luka: Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, 2016).

Zatkalik, Miloš, Reconsidering Teleological Aspects of Nontonal Music, y: Collins, Denis (ed.), *Music Theory and its Methods: Structures, Challenges, Directions* (Frankfurt am Main: Peter Lang Publishers, 2013), 265–300.

Zatkalik, Miloš, Teleological Strategies of Nontonal Music: the Case of Milan Mihajlović, *New Sound, Vol. 45, No. 1* (2015), 119–137.

Zatkalik, Miloš, The Aggregate or Have the Notes Lost Orientation?, *Muzikološki zbornik – Musicological Annual, Vol. 44, No. 2* (2008), 69–86.

Zatkalik, Miloš, Twelve-Tone Aggregates in the Music of Edgard Varèse, *Зборник катедре за музичку теорију, Музичка теорија и анализа 5* (2008), 138–161.

Zipfel, Frank, Fiction across Media: Toward a Transmedial Concept of Fictionality, y: Ryan, Marie-Laure, Thon, Jan-Noël (eds.), *Storyworlds across Media – Toward a Media-Conscious Narratology* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2014), 103–125.

Zoran, Gabriel, Towards a Theory of Space in Narrative, *Poetics Today, Vol. 5, No. 2* (1984), 309–335.

Kowalska-Zajac, Ewa, Sonorism and Implementation of the Idea of Programmatic Music in the Output of Polish Composers in the Second Half of the 20th Century, y: Janeliauskas, Rimantas (ed.), *Principles of Music Composing: Sonorism* (Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, Lithuanian Composers` Union, 2014), 94–100.

Милутиновић, Дејан Д., Посткласична наратологија, *Свет у књижевности – књижевност у свету, Други том* (Ниш: Филозофски факултет, 2014), 358–369.

Пејчић, Александар, *Поетика заплета* (Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019).

Суботић, Љиљана, Средојевић, Дејан, Бјелаковић, Исидора, *Фонетика и фонологија: ортоепска и ортографска норма стандардног српског језика* (Нови Сад: Филозофски факултет, 2012).

БИОГРАФИЈА

Тијана Илишевић је рођена у Београду 1988. године. Основне, мастер и специјалистичке студије завршила је на Факултету музичке уметности у Београду. Докторске академске студије је уписала 2014. године на одсеку за музичку теорију. Своје радно искуство започиње у музичкој школи „Мокрањац“ у Београду 2010. године, а од 2017. године запослена је на Факултету музичке уметности као асистент на Катедри за музичку теорију. Излагала је на интернационалним конференцијама одржаним у организацији Катедре за музичку теорију ФМУ 2017. и 2019. године, као и на интернационалној конференцији у организацији интернационалног Друштва за музичку анализу (The Society for Music Analysis /SMA/), одржаној у Саутхемптону 2019. године (SotonMAC2019). Прихваћен јој је рад за излагање на XIX интернационалној конференцији музичке анализе и теорије у Салерну, која би требало да се одржи у октобру 2022. године у организацији италијанског Друштва за анализу и теорију музике (Gruppo Analisi e Teoria Musicale /GATM/). Објавила је радове у часописима *Нови звук* и *Зборник радова академије уметности*.