

---

**PRIKAZ DOKTORSKE DISERTACIJE TIJANE ILIŠEVIĆ**  
**POSTTONALNA MUZIKA U SVETLU KOGNITIVNE**  
**TRANSMEDIJALNE NARATOLOGIJE**

**Milena Medić**

Univerzitet umetnosti u Beogradu  
Fakultet muzičke umetnosti  
milena.medic@fmu.bg.ac.rs

Primljeno / Received 04. 10. 2023.  
Prihvaćeno / Accepted 15. 11. 2023.

Dr Tijana Ilišević je odbranila svoju doktorsku disertaciju pod naslovom „Posttonalna muzika u svetlu kognitivne transmedijalne naratologije“ 28. februara 2023. godine na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu pred Komisijom u sastavu: dr Ivana Ilić docent (predsednik Komisije), dr Milena Medić, docent (mentor), dr Dragana Stojanović-Novičić, redovni profesor, dr Ivana Vuksanović, docent (svi sa Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu) i dr Nataša Crnjanski, vanredni profesor (Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu).

Doktorska disertacija Tijane Ilišević predstavlja teorijsko-metodološki i analitičko-interpretativno čvrsto utemeljen rad čiji vredan naučni doprinos razumevanju poetike i logike izabrane orijentacije posttonalne muzike leži u postavci sasvim osobene epistemičke matrice koja se ispunjava u novom načinu uređenja polja posttonalnog postupka rada sa zvučnim masama. Do ove matrice se dolazi interdisciplinarnom metodologijom koja ispitivanje posttonalne muzike smešta u prostor između imanentnog i transcendentnog pristupa muzici, s naglaskom ne na aplikaciji ili pukoj primeni kategorija i metoda transmedijalne naratologije na posttonalnu muziku nego suprotno tome, na implikaciji u smislu njihovog razvijanja opravdano podešenog i usmeravanog prema samim narativnim tekstualnim svojstvima predmetnih kompozicija kao muzičkih činjenica i narativizujućem kapacitetu slušaoca/analitičara. U svetlu toga, glavne hipoteze disertacije pokazale su se u teorijsko-analitičkom ispitivanju kao naučno vredni uvidi:

- Posttonalna praksa muzike zvučnih masa ne počiva ekskluzivno na principu statičnosti, nepokretnosti te nije lišena izvesne linearnosti i ciljnog usmerenja (teleologičnosti) zbog čega bi joj se, kao što se u naučnoj misli uobičajeno čini, pripisala isključiva vrednost specijalnosti, a narativan kapacitet tumačio s obzirom na prostornu dimenziju tonskih visina;

- Koherencija muzike zvučnih masa počiva naprotiv takođe na potencijalu vremenskih i kauzalnih odnosa, preuređenja i promena klasa tonskih visina, skupova klasa tonskih visina ali i klusterskih formacija kao gradivnih jedinica i referencijalnih centara na različitim strukturnim nivoima, i naročita vremenska priroda ove prakse posttonalne muzike se realizuje na temelju različito ostvarenih ciljno usmerenih procesa;
- Odsustvo opšteg metodološkog okvira koji bi pružio perspektivu slušanja i strategiju razumevanja i tumačenja može se prevazići na interdisciplinarni način pomoću kategorija, koncepata i metoda kognitivne transmedijalne naratologije kao heurističkih i hermeneutičkih oruđa;
- Temeljna kategorijalna sekvenca – narativ-narativnost-narativizacija – trostruko je rekonceptualizovana u disciplini kognitivne transmedijalne naratologije: s jedne strane, narativa u transmedijalan fenomen s obzirom na njegovu nezavisnost od figure naratora i od verbalnog medija prezentacije (medijska nespecifičnost); s druge strane, narativnosti u komunikacioni model s obzirom na relaciju autor (pošiljalac) – delo (poruka) – čitalac/slušalac/analičar (primalac), gde je potencijal narativnosti određen ispunjenošću agentima i zbivanjima i perspektivizovanom ili ciljno orijetnisanom događajnošću; s treće strane, narativizacije u emergentan kognitivan obrazac s obzirom na fokus na čitaoca/slušaoća/analičara koji, na osnovi tekstualnih svojstva ali i kvalifikovanog čina percepcije, može ostvariti mentalnu sintezu događajnosti i onda, na osnovi predašnjeg obrazovnog i sazajnog iskustva, ispoljiti kapacitet konverzije temporalno-kauzalne logike događajnosti u strukturu i semantiku zapleta; kao takva, ova sekvenca se pokazala plodotvornom za razumevanje događajnih relacija i procesa zvučnih masa;
- Zvučne mase, budući različito izgrađene u teksturnom, tembrovskom, artikulacionom smislu, s različitim stepenom samostalnosti, i isto tako različito međusobno uodnošene na različitim hijerarhijskim nivoima (u teksturnom smislu: ravan/sloj, blok, nadblok; u prostorno-vremenskom smislu: površinski-hronološki nivo vremena diskursa i dubinski-kauzalni nivo vremena priče) – otvaraju mogućnost za metaforičko-konceptualnu aktivaciju u slušačevom umu slike (ili skripte) lika/likova kao aktivnog/aktivnih delatnika koji upravlja/upravljaju zvučnim zbivanjima i njihovim višestrukim vremenitim menama, pravicima i ciljevima;
- Ponuđena nova tipologija zvučnih masa, ciljno usmerenih procesa i vremenitosti kao i samih ciljeva, a zasnovana na razlučenosti perceptivnih i kognitivnih kriterijuma, omogućava konsolidaciju analize načina na koju su vreme i prostor, ravni, bolokovi i nadblokovi, te događajni procesi (akcije) pojedinačne kompozicije koja postupa sa zvučnim masama organizovani, pružajući tako osnovu i za prepoznavanje i razumevanje strukturnog i semantičkog tipa zapleta;
- Realizovan je potencijal teorijske poetike zapleta sa svojim pojmovima, eksplanacijama i tipologijom kao metodološkog okvira za kvalifikovani čin slušanja i razumevanja posttonalne sonorističke orijentacije muzike zasnovane na radu sa zvučnim masama.

Doktorska disertacija „Posttonalna muzika u svetlu kognitivne transmedijalne naratologije“ je koncipirana u četiri dela koja su uokvirena *Uvodnim razmatranjima*

i *Zaključnim razmatranjima*. Dok prva dva dela postavljaju teorijsko-konceptualni i teorijsko-metodološki okvir kognitivne transmedijalne naratologije i anticipiraju njegov potencijal za muzičku analizu, dotle treći deo otvara interdisciplinarnan prostor za susret s muzičkom teorijom u pogledu na ključne kategorije muzičkog vremena, sonorizma i zvučnih masa i načina ostvarivanja ciljeva u posttonalnoj muzici, kao i na slušno-analički potencijal teorijske poetike zapleta. U četvrtom delu prethodne teorijsko-konceptualne niti konvergiraju u analizi odabranih devet kompozicija: *Hiperprizma*, *Oktandr* i *Integrali* Edgara Vareza (Edgard Varèse); *Druga simfonija*, *Knjiga za orkestar* i *Dupli koncert* Vitolda Lutoslavskog (Witold Lutosławski), i *Dimenzije vremena i tišina*, *O prirodi zvuka br. 1* i *O prirodi zvuka br. 2* Kšištofa Pendereckog (Krzysztof Penderecki).

*Uvodna razmatranja* polaze od ideje akcije koju je Witold Lutoslavski imao na umu kada je govorio o specifično muzičkim zapletima u svojim delima u kojima postupa sa zvučnim masama. Suština ove ideje u dinamizmu i procesivnosti opredelila je na samom početku distanciranje pristupa predmetne disertacije od uvreženog naučnog stava o statičnosti, neusmerenosti i spacijanosti ove vrste muzike kao rezultata primenjenog kompozicionog postupka. U nastavku se kontekstualno razmatra terminološka odrednica post(-)tonalno (sa crtom i bez nje) u širokom spektru označavanja u teorijskom diskursu od muzike impresionizma i atonalne muzike do avangarde, i od trijadične posttonalnosti i centrične ili dijatonske posttonalnosti do posttonalnosti zasnovane na agregatima, klasterima i zvučnim masama. Zauzima se stav o upotrebi termina posttonalno bez crtice i prepoznaje primarni značaj teleološke temporalnosti, intonacione centričnosti i relacijske asocijativnosti u načinu strukturacije muzičkog toka utemeljenog u postupku rada sa zvučnim masama. U kritičkom osvrtu na postojeće teorijsko-analičke pristupe posttonalnoj muzici zvučnih masa konstatuje se nepostojanje sveobuhvatnijeg metodološkog okvira za razvijanje strategije slušanja i razumevanja značenja usredsređenosti na pojedinačne aspekte ove muzike: forma, struktura, tekstura, tembr. Odnosno, predlaže se teorijsko-metodološki okvir kognitivne transmedijalne naratologije, jer postulira kategorijalnu sekvencu narativ-narativnost-narativizacija kao transmedijalni, komunikacioni i perceptivno-kognitivni model, tako da naglašava kauzalno-teleološki temporalnost i događajnost kao temeljna poetička načela narativa. Na završetku uvodnih razmatranja daje se pregled problematike svakog pojedinačnog dela predmetne disertacije.

Prvi deo disertacije, naslovljen *Transmedijalno naratološko polje*, koncipiran je u tri poglavlja u okviru kojih se razmatraju koncepti medija i transmedijalnosti, kao i narativni potencijal same muzike kao neverbalnog medija. U prvom poglavlju naslovljenom *Koncept medija i njegova fleksibilnost u transmedijalnoj naratologiji* polazi se od poststrukturalističkog prevrata u razumevanju narativa u pravcu mogućnosti njegovog razmatranja izvan tradicionalno uslovljene pozicije naratora koji

govorom priča priču te posledično izvan verbalnog medija izražavanja. Uvođenjem novih koncepata kao što su akcija, lik, događaj, perspektiva, tačka gledišta, zahvaljujući distingviranju dijegetske (naratorske) i mimetske (reprezentacione) narativnosti, kategorija narativa odnosno narativnosti kao kapaciteta bivanja narativom zadobili su transmedijalnu mogućnost, što znači nezavisnost od (verbalnog) medija izražavanja te mogućnost realizacije u teatru, filmu, performativnosti, muzici, vizuelnoj i digitalnoj umetnosti. Mimetska narativnost se, zbog usredsređenosti na reprezentaciju fabularno-sižejne događajnosti, uzima kao polazni tip narativnosti. Imajući u vidu to da transmedijalna naratologija integriše medijalnost i narativnost rekonceptualizujući temeljne kategorije i pojmove izvan granica verbalnog i književnog iskustva (prema Verneru Volfu /Werner Wolf/), koncept medija se uzima kao semiotičko okruženje (prema Dejvidu Hermanu /David Herman/), semiotički oblik izražavanja (prema Mari-Lor Rajan /Marie-Laure Ryan/), odnosno kao supstanca narativnog izraza (prema Simoru Četmanu /Seymour Chatman/). U drugom poglavlju naslovljenom *Koncept transmedijalnosti: transmedijalni fenomeni kao nezavisni od specifičnog medija*, sačinjenom od četiri potpoglavlja, koncepti medija i narativa se filtriraju kroz koncept transmedijalnosti koji podrazumeva mogućnost pojave istog fenomena, kakav je narativ na primer, kroz različite medije. Koncept transmedijalnosti se izoštrava u razlici naspram koncepta intermedijalnosti, i to dve njegove manifestacije (prema Irini Rajevski /Irina O. Rajewsky/ i Verneru Volfu): intrakompozicione intermedijalnosti (pojava nekog fenomena istovremeno između dva ili više medija u jednom semiotičkom kompleksu) i ekstrakompozicione intermedijalnosti ili intermedijalne transpozicije (transfer fenomena iz jednog medija u drugi). Transmedijalnost onda obuhvata medijski nespecifične, to jest od medija nezavisne fenomene. U potpoglavlju *Narativ kao transmedijalni fenomen* produbljuju se teorijska gledišta Kloda Bremona (Claude Bremond), Venera Volfa, Simura Četmena o transmedijalnosti narativa i njegovih elemenata (lik, događaj, situacija) u pravcu gledišta o narativu kao tekstualnom činu (re)prezentacije, kao mentalnoj slici sveta nastanjenog likovima i događajima a koju gradi interpretator i odatle kao spoznajnom obrascu nezavisnom od označitelja (Mari-Lor Rajan). U narednom potpoglavlju *Narativnost kao kapacitet bivanja narativom* razmatraju se načini na koje se narativnost može ostvariti na relaciji autor-recipient (Mari-Lor Rajan): s pozicije autora, kao pobuđivanje narativnosti kod recipienta, a, s pozicije recipienta, kao bivanje narativom aktivacijom narativne skripte u recipientovom umu. Utvrđuje se da su za narativ neophodni i diskurs kao semiotički kodiran tekst i priča kao mentalna reprezentacija s određenim značenjem, da se narativnost u većoj ili manjoj meri ostvaruje na nivou priče kao kognitivno-semantički konstrukt, čime je posledično otvorena mogućnost i za implikaciju muzičke narativnosti. U trećem potpoglavlju *Kognitivna i tekstualna osnova narativa: narativ kao mentalna reprezentacija i medijacija i narativ kao tekst* poentira se, preteći gledišta Larsa Ele-

stroma (Lars Elleström) i Mari-Lor Rajan, interaktivna uloga čitaoca i slušaoca u konstituisanju narativnosti samog narativa, koji se onda dvostruko pokazuje: u svetlu percepcije tekstovnih svojstava i u svetlu kognicije procesa semioze, medijacije i reprezentacije. Četvrto potpoglavlje *Narativizacija kao čitalačka strategija (percepcija i kognicija) i analitička interpretacija (hermeneutika)* smešta u prvi plan sam interpretatorov kognitivni unos kao čin narativizujuće interpretacije koji je, međutim, kao intrakomunikaciono područje, uvek delom uslovljen i ranijim semiotičkim procesima uskladištenim u njegovom prethodnom iskustvu kao ekstrakomunikacionom području (Lars Elestrom). U trećem poglavlju *Narativni potencijal muzike: pristupi muzičkoj narativnosti* daje se širok vidokrug postojećih teoretizacija (od Entonija Njukoma /Anthony Newcomb/ i Freda Evereta Mause /Fred Everett Maus/ preko Marte Graboč /Márta Grabócz/ do Barjrona Almene /Byron Almén/ i Nikolasa Rejnoldsa /Nicholas Reyland/) narativnih strategija u instrumentalnoj i programskoj muzici, muzike kao narativa, muzičkog narativa, muzičke narativnosti, narativnosti u muzici, narativnih arhetipova, akcije i narativa u muzici, ili pak negiranja takvih mogućnosti za muziku. Cilj osvrta na tradiciju muzičke naratologije je kontekstualne prirode, jer se teži da se naspram ove pozadine fokalizuje transmedijalni naratološki kognitivni model za narativnost posttonalne muzike zvučnih masa budući da kao uslov potencira stepen ispunjenosti zbivanjima, predstavljenih po (re)organizovanom vremensko-kauzalnom redu i ciljno orijentisanih pomoću izvesnih delatnih aktera kao i kroz izbor tačke gledišta.

Drugi deo disertacije, naslovljen *Svet priče*, osmišljen je u četiri poglavlja u okviru kojih se razrađuju temeljni naratološki pojmovi i koncepti pomoću kojih će se rukovoditi analitičko-interpretativni postupak. Prvo poglavlje *Temeljni pojmovi: narativ, priča, fabula, siže, radnja* postavlja istorijski okvir sinonimne, diferencirane i ekstenzirane upotrebe naslovljenih pojmova ali i drugih srodnih pojmova, u rasponu od ruskog formalizma (Vladimir Prop, Viktor Šklovski, Boris Tomaševski) preko francuskog strukturalizma (Cvetan Todorov, Pol Riker /Paul Ricoeur/, Žerar Ženet /Gérard Genette/, Simur Četmen) do poststrukturalističkih naratoloških i kognitivističkih pristupa (Volf Šmid /Wolf Schmid/, Mari-Lor Rajan, H. Porter-Abot /H. Porter-Abbott/, Hilari Danenberg /Hilary P. Dannenberg/, Piter Bruks /Peter Brooks/, Dejvid Herman, Johanes Ajzenhut /Johannes Eisenhut/, Aleksandar Pejić i dr.). Ovo poglavlje osvetljava postojanje izvesnog stepena konsenzusa u definiciji narativa (kao priče koja uključuje likove, događaje, prostor-vreme; postoji u fabularnoj i sižejnoj dimenziji; intencionalno je strukturirana u nekoj konkretnoj formi zapleta; čitalački i analitički je naknadno izvedena kao mentalna rekonstrukcija i sinteza značenja i smisla) i diskursa (kao materijalne – tekstualne, govorne, medijske – reprezentacije priče). Drugo poglavlje *Koncept sveta priče* polazi od gledišta Dejvida Hermana, Žana-Noela Tona (Jan-Noël Thon), Mari-Lor Rajan o kognitivnoj transmedijalnosti svetova prizvanih i oblikovanih pričom pošto su svetovi priča

u osnovi mentalna predstavljanja, modelovanja i dovršenja na strani tumača, a izvan matične teoritorije verbalnog jezika. U prvom potpoglavlju *Vreme-prostor* gledašte o svetu priče se razmatra najpre kroz koncept jedinstvene vreme-prostorne konfiguracije ili hronotopa (Mihail Bahtin, Džon Pier /John Pier/, Sabine Bukholc /Sabine Buchholz/, Manfred Jan /Manfred Jahn/), potom distinkciju temporalnosti na nivou priče (hronologija) i temporalnosti na nivou diskursa (vremenska preuređenja: anticipacija/prolepsa, retrospekcija/analepsa) (Monika Fludernik /Monika Fludernik/, Džerald Prins /Gerald Prince/, Žerar Ženet, Ken Ajrlend /Ken Ireland/, Majr Stajnberg /Meir Sternberg/), a zatim, kroz poziciju između vremenskih preuređenja koja se može manifestovati kao odgađanje (u domenu prolepse), kuriozitet i iznenađenje (u domenu analepse) prema Majru Stajnbergu. Najzad, gledašte o svetu priče se sagledava kroz narativne aspekte prostora koje navodi Mari-Lor Rajan: prostorni okvir, prostorna postavka, prostor priče, prostor imaginacije čitaoca, prostor univerzuma. Drugo potpoglavlje *Lik* je usmereno na problem onih funkcionalnih faktora koji su sa stanovišta svetova priče kao mogućih svetova (Mari-Lor Rajan) nosioci i usmerivači razvoja, promena i preobražaja događaja, i čiju karakterizaciju čitalac rekonstruiše i učitava (Fotis Janidis /Fotis Jannidis/) kroz proces mentalne sinteze lika (Jens Eder /Jens Eder/, Uri Margolin /Uri Margolin/). Posebna pažnja se posvećuje dinamičko-transformacionom modelu lika koji prema aktancijalnom modelu An Ibersfeld (Anne Ubersfeld) razvija Aleksandar Pejčić na osnovi stratifikacije na opšte aktante na dubinskom nivou (subjekt, objekt; pomoćnik, protivnik; pošiljalac, primalac), prevodljive u delatne figure na površinskom nivou (subjekt, korektor, intrigant, režiser, okidač, objekat i statična figura posmatrača ili komentatora), tako da regulišući strukturu određuju tip zapleta. Treće potpoglavlje *Događaj* je usmereno na još jedan neophodan uslov narativnosti – promenu stanja kao događaj u koje je upleten lik, u nekom vremenskom poretku sveta priče. Step en porasta i nivoi događajnosti se razmatraju s obzirom na nepredvidljivost odstupanja od narativne norme, upornost u smislu posledica po lika, ireverzibilnost početnog stanja i neponovljivost istih promena stanja (Volf Šmid). U trećem poglavlju *Poetika zapleta* obrazlažu se tipovi zapleta po strukturnim i semantičko-simboličkim kriterijumima koje je postavio Aleksandar Pejčić u odnosu na broj figura subjekta, njihove aktivnosti i ciljeve unutar jednostavnog ili složenog zapleta. Unutar potpoglavlja *Strukturna tipologija zapleta* objašnjava se osam strukturnih tipova zaleta (linearni, stepenasti, etapni, spiralni, vertikalni – kao jednostavne strukture zapleta s jednom figurom subjekta; paralelni, lepezasti i zvezdasti – kao složene strukture zapleta s više figura). Unutar potpoglavlja *Semantička tipologija zapleta* daje se opis sedam semantičkih tipova zapleta (ludički, ritualni, sudski, enigmatski, agonički, ciklični i zaplet sticanja) i ukazuje na one koji prevladavaju u analiziranim kompozicijama (agonički, ritualni, ludički i sudski tip). Najzad, četvrto poglavlje *Metodološke primene u muzičkoj analizi* otvara pitanje načina na

koje posttonalna muzika koja postupa sa zvučnim masama može podstaći narativizaciju u umu slušaoca-analitičara tako da u diferenciranim ulogama zvučnih masa čuje karakterne figure, u sudaranjima, probijanjima, transmutacijama i drugim interagovanjima zvučnih masa prepozna promene stanja kao događaje i ovo, s ostvarenom vrstom i nivoom vremenskog usmerenja i cilja, razume u smislu strukturog i semantičkog tipa zapleta.

Kao pandan prethodnom delu, treći deo disertacije naslovljen *Svet zvučnih masa* razrađuje koncepte muzičkog vremena, zvučnih masa i ciljeva, i sprovodi njihovu tipologizaciju. U okviru prvog poglavlja *Koncept muzičkog vremena*, a unutar njegovog prvog potpoglavlja *Tipovi muzičkog vremena i formalne organizacije u posttonalnoj naspram tonalnoj muzici*, detaljno se razlaže teorija muzičkog vremena koju je dao Džonatan Kramer (Jonathan D. Kramer) u čijoj je osnovi distinkcija principa linearnosti (ili procesivnosti) kao rasta, razvoja i preobražaja, i nelinearnosti (ili neprocesivnosti) kao spacijalnosti, pri čemu linearnost, upravo implicirajući teleološko slušanje, sugerise mogućnost razumevanja muzičkog toka pre kao sižejnog sklopa zvučnih događaja nego kao fabularne hronologije događajnog susedstva. Među izdvojenim tipovima linearnog vremena uviđa se da muziku zvučnih masa karakterišu pre svega višestruko usmereno linearno vreme ali i neusmereno linearno vreme. Počivajući na strategijama vremenskog preuređenja i karakteristici kompozitorovog osećaja svaki put ispočetka za formu, ova dva temporalno-formalna tipa procesivnosti traže premeštanje akcenta s čujne percepcije na slušno-analitičku kogniciju. U drugom potpoglavlju *Mentalna sinteza vremena u muzici na strani slušaoca* priziva se gledište Anrija Bergsona (Henri-Louis Bergson) o doživljenom vremenu koje protiče u višestrukim i različitim ritmovima trajanja odnosno promene, što pretpostavlja kognitivnu sintezu kvalitativne heterogene višestrukosti trajanja. Ovo Bergsonovo gledište se dalje produbljuje shvatanjem Volasa Berija (Wallace Berry) o hijerarhijskim nivoima višestrukih kvalitativnih tokova promena ali i procesima rasta i opadanja intenziteta tenzije. Poentira se da je kvalitativna višestrukost tokova, različito usmerenih bilo ka istim bilo različitim ciljevima kao tačkama razrešenja tenzije, prepoznatljiva karakteristika posttonalne muzike zvučnih masa zbog čega je mentalna sinteza slušaoca (po Bergsonu) presudna za razumevanje značenja dela. Drugo poglavlje *Koncept zvučnih masa i sonorizma, tipologija zvučnih masa* usredsređeno je na centralni predmet disertacijskog ispitivanja – fenomen zvučne mase – koji se najpre istorijski kontekstualizuje u vezi s tendencijom ka sonorizmu ili sonoristici (što prema Juzefu Hominjskom /Józef M. Chomiński/, tvorcu termina, nije isto kao impresionistički zvučni kolorizam ili koloristika). Radi se naime o interesovanju kompozitora za potpuno nove mogućnosti sinergije tekstone (ne samo u smislu različite artikulacije, dinamike, registra i ritmičkog trajanja) i tembra (ne samo u smislu funkcije instrumentacije i orkestracije), već obe kao vrste nadkategorije (tembr prema Antonu Prosnaku /Antoni Pro-

snak/, tekstura prema Randolphu Foju /Randolph Foy/) ili metadimenzije (tembr prema Natali Eroid /Nathalie Héroid/, Majklu Klajnu /Michael Klein/). Iz takve sinergije proizlazi nov način strukturiranja zvuka po sebi, kinetičkih procesa i muzičkog vremena, a to je sasvim izvan tradicionalnih pojetičkih normi komponovanja s primarnim parametrima poput tonskih visina, melodije, ritma i harmonije. Rezultat novog kompozicionog pristupa zvučnim vrednostima muzičkog materijala su zvučna polja, blokovi ili mase (prema Danuti Mirki /Danuta Mirka/). Međutim, taj je pristup, uprkos izvesnoj čujnoj sličnosti muzici Đerđa Ligetija (György Ligeti) i Janisa Ksenakisa (Iannis Xenakis), u osnovi potpuno različit od postupka mikropolifonije i matematičke stohastike. Polazeći od dve teksturno-tebrovske kategorije koje određuje Hominjski, homogene i poligene zvučnosti, zatim od teksturnih stratuma koje Ana Maslovjec (Anna Masłowiec) diferencira kao teksturni sloj i teksturni blok, a Volas Beri kao teksturnu liniju i tekstruni glas, te od tembralnih efekata zvučnih ciljeva (heterogenost, augmentacija, emergencija tembra) koje razabire Gregori Sandel (Gregory J. Sandell), Tijana Ilišević proniče u paradigmat-ske načine formiranja zvučnih masa odabranih kompozicija kao novog načina organizovanja muzičkog vremena i prostora, horizontalne, vertikalne, čak dijagonalne dimenzije dela. Na osnovu pitanja tembrovske srodnosti ili nesrodnosti instrumenata i broja deonica koji gradi zvučnu masu, Ilišević razvija, objašnjava i tabelarno prikazuje tipologiju zvučnih masa imajući u vidu tri hijerarhijska nivoa (ravan ili teksturni sloj jedne deonice, blok više teksturnih slojeva i nadblok više teksturnih blokova). U isto vreme se rukovodi prema dva kriterijuma: perceptivnom (označen brojevima) koji se tiče istovetnog oblikovanja – dinamikom i/ili ritmom, artikulacijom, tonskim sadržajem – teksturnih slojeva koji ulaze u sastav zvučne mase kao teksturnog bloka (homogeni tipovi 1 i 2), i kognitivnom (označen slovima) koji se tiče spoznavanja istog cilja ka kojem su procesivno usmereni blokovi i nadblokova u čijem oblikovanju zvučna masa učestvuje (homogeni tipovi A, B i C), čak i onda kada perceptivni kriterijum nije zadovoljen a to je u uslovim različitog oblikovanja teksturnih slojeva srodnih ili nesrodnih instrumenata no usmerenih ka istom cilju (heterogeni tipovi A i B). Svrha ove tipologije je postavka metodološkog temelja za analizu načina izgradnje, delatnosti i relacija zvučnih masa, njihovih teksturno-tembralnih promena, preobražaja, dinamizma i ciljno usmerenih progresija, kao i tumačenje narativnih kapaciteta takvih višestruko usmerenih progresija ka jednom ili više ciljeva i na jednom ili više hijerarhijskih nivoa, rečju, kapaciteta da artikulišu izvestan tip događajne akcije koja se onda, na strukturnom i semantičkom nivou, može razumeti kao određeni tip zapleta. Iako je u prethodnim poglavljima već bilo postavljeno pitanje cilja, u trećem poglavlju naslovljenom *Koncept cilja* ovo pitanje dobija poentu s obzirom na posebnu razradu vrsta, uslova i načina na koje se ciljevi ispunjavaju u posttonalnoj muzici, i faktora koji u tome mogu učestvovati. U prvom potpoglavlju *Vrste, uslovi i načini ispunjenja ciljeva u*



*posttonalnoj muzici* polazi se od premise Kristofera Hejstija (Christopher F. Hasty) i Valasa Berija da je doživljaj muzičkog vremena neodvojiv od percepcije usmerenosti muzičkog kretanja, smena stanja različitih kvaliteta, događajnih promena ka izvesnim ciljnim tačkama. Posebno je pitanje da li se i kako cinjevi ostvaruju u posttonalnoj muzici, u uslovima lišenosti funkcionalnih tonalnih uporišta. Čak i kada je mogućnost percepcije narušena, moguća je kontekstualna kognizacija izvesnih univerzalnih teleoloških obrazaca koji, delatni ispod površine, podstiču doživljaj cilja kao završetka: anticipacijom, dolaskom ili retrospekcijom (prema Kristl Pibls / Crystal Peebles/); dolaskom, tematskim povratkom, simetričnom ravnotežom i razrešenjem (prema Milošu Zatkaliku); dolaskom, segmentacijom, jačinom (prema Leonardu Majeru /Leonard Meyer/). U drugom potpoglavlju *Ostvarenje ciljeva pomoću kompletiranja hromatskih agregata* razmatra se kako upotreba hromatskog totala u formi agregata čijim se linearnim ili nelinearnim, simultnim i gotovo-simultanim kompletiranjem postiže učinak završetka i relaksacije, tako i raznovrsne funkcije koje hromatski agregati uopšte mogu imati u kompoziciji (zaključna, prelazna, ekspresivna, idiosinkratička). U trećem potpoglavlju *Drugi muzički entiteti koji definišu ciljeve* diskutuje se o drugim skupovima ili klasama određenih muzičkih elemenata kao muzičkim događajima čijim se kompletiranjem, s poslednjim elementom skupa kao tačkom dolaska, ujedno dostiže cilj i razrešenje tenzije u okviru celine ili dela kompozicije. Zvučne mase kao jedni takvi skupovi, ali i skupovi klasa tonskih visina unutar neke zvučne mase, funkcionalizuju se u ono što su Lutoslavski i Varez u svojim sonorističkim poetikama imenovali kao ključne ideje, odnosno kao osnova unutrašnje strukture, metaforički asocirajući na taj način na status teme ili motiva i na ulogu repriznog povratka u tradicionalnoj tonalnoj muzici. Ukazuje se na bitnost uvida u promene tonskog sadržaja zvučnih masa i razmene tonskog sadržaja između zvučnih masa za razumevanje njihovog kretanja, razvitka, preobražaja, uodnošavanja jednih s drugima tokom kompozicije. Najzad, u četvrtom potpoglavlju *Potencijal poetike zapleta: mogućnosti metodološke primene u činu slušanja i analitičkoj interpretaciji muzike zvučnih masa*, karakteristična dva tipa vremena za posttonalnu muziku zvučnih masa, višestruko usmereno linearno vreme i neusmereno linearno vreme, dovode se u vezu s dubinskom kauzalnom dimenzijom u prvom slučaju, odnosno s površinskom hronološkom dimenzijom kompozicije u drugom slučaju, a ove se pak odnose na vreme priče odnosno vreme diskursa. Posebno višestruko linearno vreme može artikulirati složen zaplet ili radnju sačinjenu od više zapleta, u kojima jedna ili više zvučnih masa usmerenih ka ostvarenju cilja, mogu poneti ulogu određenog delatnog lika-figure ili više njih i stupati u odnose naklonosti ili pak prepreke i probleme ka lokalnom cilju na površinskom ili globalnom cilju na dubinskom nivou. Pri tome uslov događajnosti kontekstualno postavlja svaka pojava koja, donoseći prekid, transmutaciju, preusmerenje, ubrzanje ili usporenje, usmerava dalji razvoj. Sugerise se da je površinska, hro-

nološka dimenzija (vreme diskursa) s figurama kriterijum za određenje strukturnog tipa zapleta, dok je dubinska, kauzalna (vreme priče) s preprekama i problemskim čvorovima kriterijum za razumevanje semantičkog tipa zapleta. Anticipira se prisustvo linearnog, vertikalnog, stepenastog, lepezastog i zvezdastog strukturnog tipa zapleta, odnosno dominacija ritualnog i agoničkog semantičkog tipa sa primesama ludičkog i sudskog semantičkog tipa, u analiziranom korpusu muzike zvučnih masa.

Četvrti deo disertacije naslovljen *Sonorističke poetike zapleta zvučnih masa* konvergira sve prethodno izložene i razrađene teorijsko-konceptualne niti u analitičko-interpretativnom pristupu muzike zvučnih masa Edgara Vareza, Vitolda Lutoslavskog i Kšištofa Pendereckog. Tri poglavlja ovog dela, pojedinačno posvećena svakom od pomenute trojice kompozitora, na istovetan način su koncipirana. Potpoglavljima, u kojima se pojedinačno i detaljno razmatraju odabrane njihove kompozicije, prethodi uvodno potpoglavlje u kojem se obrazlažu temeljna poetička i estetska načela kao i koncepti kompozitorovog prosedea i postupka komponovanja, zatim tipovi i formalne funkcije zvučnih masa, vrste ciljeva i načini njihovog ostvarenja, te upotreba hromatskih agregata. Kod Vareza se kao temeljne poetičke koncepcije i koncepti izdvajaju: zvučna masa kao emancipacioni zvuk, spacijalni pokret, tembrowski diferencirane zone intenziteta, zvučna masa kao projekcija horizontalne ravni ili linearnog kretanja tonskog sadržaja izvesne začetne ćelije u vertikalizovanu strukturu, izranjanje zvučne mase iz ekspanzije jedne ideje ili osnove unutrašnje strukture u zvučni prostor, inteligentan zvuk koji slobodno osvaja otvoren zvučni prostor i kreira formu nalik kristalu, integralu, oktandru, hiperprizmi. Kod Lutoslavskog se kao temeljni koncepti i koncepcije ističu: akcija ili muzički zaplet, uvodni-narativni-tranzitorni-zaključni odsek, zvučne mase kao nosioci ideje unutrašnje vrednosti, teksturna aleatorika, makroritmički ačelerando, dvostavačna ili dvodelna forma s težištem na drugom stavu ili delu. Najzad, kod Pendereckog se naglašavaju: tembrowski sistem, teksturni sistem, klasteri, glisanda, efekat produvanja, kompleksan sonoristički sistem, zvučni total, aleatorika tonske visine i ritma.

U *Zaključnim razmatranjima* se sumiraju postignuti rezultati istraživačkog postupka i daje završni komparativistički pregled poetika zapleta zvučnih masa, kojim se potencira smislaona svrsishodnost kognitivne transmedijalne vizure obrazaca zapleta za proširenje horizonta slušanja i razumevanja posttonalne muzike koja postupa sa zvučnim masama.

Doktorska disertacija Tijane Ilišević „Posttonalna muzika u svetlu kognitivne transmedijalne naratologije“ predstavlja originalan, savremen i inovativan naučni rad u oblasti muzičke teorije i analize, u kojem se posttonalna muzika sonorističke orijentacije, utemeljena na postupku rada sa zvučnim masama, ispituje i promišlja na složen i slojevit način kroz prizmu kategorija, koncepata i metoda kognitivne

transmedijalne naratologije. U muzičko-teorijskoj i analitičkoj misli na srpskom jeziku, ali i šire, u svetskim okvirima, ova doktorska disertacija predstavlja prvo sistemski izvedeno i koherentno istraživanje postupka zvučnih masa dajući prvu dosledno sistematski sprovedenu tipologizaciju i čvrst i krajnje originalan teorijsko-konceptualni i metodološki okvir analize, objašnjenja i tumačenja. Načinom na koji je definisala i artikulisala predmet ispitivanja, usmerila metodologiju i ostvarila ciljeve istraživanja, ispoljila kritički odnos prema naučnoj i stručnoj literaturi, te pokazala sistematičnost, preglednost i preciznost u vođenju argumentacije i zaključivanja, kao i jasnoću verbalne formulacije svojih misli, uvida i zaključaka, Ilišević je potvrdila svoju visoku naučno-metodološku i analitičko-interpretativnu kompetenciju.