

ИЗВЕШТАЈ О ДОКТОРСКОЈ ДИСЕРТАЦИЈИ мр ИВАНЕ ВУКСАНОВИЋ

Биографски подаци о кандидаткињи

Мр Ивана Вуксановић рођена је 19. децембра 1963. године у Београду. Након завршене гимназије (Пета београдска гимназија) и средње музичке школе („Др Војислав Вучковић“) – обе са одличним успехом – уписала се на Одсек за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, 1982. године.

Током основних студија учествовала је на сусрету музичких академија у Скопљу (са радом из предмета Анализа музичких стилова – *Стилско и тематско јединство симфонија и вокалних циклуса у стваралаштву Густава Малера*), затим је на Меморијалу „Јосип Славенски“ у Чаковцу презентирала семинарски рад из предмета Национална историја музике – *Лирика Петра Коњовића (избор стихова, типологија песама и стилске категоризације)*, који је потом и објављен у часопису *Међимурје*. Током студија објавила је и текст у оквиру зборника студентских радова о Петру Крстићу, о неизведеној опери овог аутора (*Женидба Стојана Јанковића*). Дипломски рад са темом *Музичка поетика Милана Михајловића*, рађен под менторством проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман, одбранила је у децембру 1991. године са највишом оценом.

Након завршених основних студија радила је у нижој музичкој школи „Божидар Трудић“ у Смедеревској Паланци, затим на Другом програму Радио Београда и на Радио Политици у својству музичког сарадника, аутора емисија из области уметничке музике као и емисија забавно-рекреативног карактера. Током 1994. године била је ангажована и као наставник на предмету Музичка култура у Четвртој и Петој београдској гимназији. Последиломске студије уписала је 1995. године на одсеку за музикологију ФМУ. Магистарску тезу под насловом *Аспекти и назначења елемената тривијалних жанрова у српској музици 20. века*, рађену под менторством проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман, успешно је одбранила у септембру 2000. године. Ова студија је штампана у интегралном облику 2006. године у издању Факултета музичке уметности.

Од школске 1995/96. године ангажована је на Катедри за теоријске предмете као асистент на предмету Музички облици. У оквиру овог предмета држала је вежбе студентима одсека за композицију, дириговање, музикологију, етномузикологију, оргуље и општу музичку педагогију. Рад на поменутом предмету обухватио је и учешће у изради семинарских радова, од којих су неки излагани на јавним презентацијама и штампани у зборницима студентских радова. За допринос настави, Ивана Вуксановић је добила захвалницу Факултета музичке уметности 2001. године. Од оснивања Одсека за музичку теорију 2009. године, ангажована је у настави из предмета Увод у музичку теорију и анализу, а вежбе држи и на предмету Анализа музичког дела студентима Одсека за клавир, гитару и харфу.

У научно-истраживачком раду Ивана Вуксановић се превасходно бави питањима везаним за српску музику 20. века. Године 2004. Универзитет уметности у Београду је одобрио израду њене докторске тезе из области музикологије, под насловом *Хумор у српској музици 20. века* (ментор: ред. проф. др Мирјана Веселиновић-Хофман). У периоду 2001–2005. године учествовала је у реализацији научног пројекта Катедре за музикологију – *Српска музика и европско музичко наслеђе*, а од 2006–2010. ангажована је у оквиру пројекта *Светски хронотопи српске музике*. Оба пројекта је подржало Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

Резултате својих истраживања у области музикологије и музичке теорије Ивана Вуксановић је излагала на међународним и домаћим научним скуповима и објављивала радове у зборницима и часописима. У оквиру својих истраживања, Ивана Вуксановић се такође бави популарном културом и српском популарном музиком. Са темама из ове области гостовала је као предавач на Универзитету уметности у Београду (на Интердисциплинарним студијама Групе за теорију уметности и медија) и у емисији *Трезор* Другог програма РТВ Србије (серијал *Лексикон 60-их*, уредник Ана Милићевић). У радовима из области теорије и анализе музике, Ивана Вуксановић је концентрисана на проблеме музичке форме о чему сведоче њени радови изложени на скуповима Катедре за музичку теорију и штампани у зборницима *Музичка теорија и анализа*.

Повремено је ангажована као музички сарадник и аутор приказа, критика и есеја из области музике на Радио-Телевизији Србије: циклус од 4 емисије *Како слушати музику* – током 2004. године на Другом програму Радио Београда (уредник Горица Пилиповић), као и емисије *Траг тона* и *Метрополис* на Другом програму РТС. Као члан редакције библиотеке *Ars musica* издавачког предузећа *Clio* из Београда учествовала је у припреми одређеног броја издања (*Оксфордска историја 3*, *Музичка фраза* Зорана Божанића, *Уметност свирања на клавиру* Алена Фрејзера...). Сарађује такође на изради лексикографских јединица *Енциклопедије Матице српске* и *Мале српске енциклопедије* Завода за уџбенике и наставна средства у Београду. Члан је Удружења композитора и музичких писаца Србије и Музиколошког друштва Србије.

(Списак објављених радова Иване Вуксановић дат је у прилогу овом Извештају)

Анализа дисертације

Докторска дисертација мр Иване Вуксановић, под насловом *Хумор у српској музици 20. века*, садржи шест опсежних поглавља, од којих прво, **Vis comica – моћ смеха**, има смисао увода, а шесто, **Хуморна „јека” века**, смисао закључних разматрања. Следе **Избор из литературе**, од 213 библиографских јединица на српском, енглеском, руском и француском језику, и четири **Прилога**: текст Габријела Лауба *Похвала будали*, затим два нотна прилога и компакт-диск са видео-спотовима. Обим рада је 319 страница.

У првом поглављу, **Vis comica – моћ смеха** (стр. 1–27), ауторка током пет потпоглавља назначује најбитније и најинтригантније регистре проблема теоријског бављења хумором. Најпре упозорава на тешкоће при самом дефинисању тог појма, предочавајући нам разне исказе о правцима онога што се у оквиру проблематике хумора може, а пре свега онога што се у оквиру ње не може прецизно одредити (потпоглавље **1.1**). Од тога се логичним кораком упућује ка проблему дистинкције појмова хумор, комика и смех (потпоглавље **1.2**), указујући на генезу појма хумора и на његова значењска преплитања са остала два појма, на њихову примену, њихов смисао и статус у исказима релевантних филозофа, естетичара, теоретичара и уметника (Лорда Шафтсберија, Волтера, Корнеја, Шопенхауера, Хегела, Суриоа, Морела, Пирандела или Ека, на пример). И констатује да бисмо „термин ’хумор’, као најстарији, могли (...) да посматрамо као хиперним (надпојам) под којим су субсумирани остали појмови (...), појмови ’комика’ и ’смех’.” (стр. 8) Такође, ауторка увиђа да „једино појам ’смех’ има дистинктивно значење и (...) [да] подразумева физиолошку реакцију која врло често прати доживљај хумора”. Она при томе не превиђа ни чињеницу о постојању хумора без смеха.

Своје разматрање потом усмерава на преглед **теорија о хумору**, следећи њихову класификацију која подразумева теорије супериорности, теорије одушка и теорије инконгруенције, мада има у виду и другачије систематизације. (потпоглавље **1.3**)

Теорије супериорности (1.3.1) прати од Платона и Аристотела преко Томаса Хобса чију теорију истиче као „класични образац теорије супериорности” (стр. 10), до савремених мислилаца (Гранера, Аптеа, Конрада Лоренца, Рапа, Морела), коментаришући специфичности тумачења хумора/смеха у оквиру генералног гледишта о хумору/смеху као изразу супериорности онога ко за њим посеже. При томе запажа да та теорија није обухватна јер ситуације испољавања хумора/смеха нису само ствар манифестовања супериорности.

При разматрању **теорије одушка (1.3.2)** ауторка указује на то да је питање облика физичког испољавања смеха и његовог биолошког смисла заједничко свим варијантама ове теорије. Све оне, наиме, имају у виду смех као врсту ослобађања неуроенергије, што може бити различито узроковано. У свом тумачењу, ауторка полази од најстарије теорије из ове групе, теорије Лорда Шафтсберија, зауставља се на теорији Херберта Спенсера, потом посебно спроводећи критику теорије Зигмунда Фројда.

Теорије инконгруенције (1.3.3) тумачи као оне које имају у виду изневеравање очекивања у одређеном контексту. Говори о Аристотеловој основи и смислу који је он инконгруенцији придао уграђујући је у елементе реторичке вештине; о Кантовој теорији инконгруенције, коју је он формулисао у прожимању са теоријом одушка; о Бергсоновом комбиновању инконгруенције са елементима теорије супериорности, Кестлеровом – са теоријом одушка, о Шопенхауеровом истицању значаја разилажења оног интелектуалног и перцептивног. Такође, расправља о ставовима Џона Морела и три врсте реаговања на инконгруенцију, које он издваја. То су: негативна реакција (тј. неприхватање ситуације), прихватање и забава. Код Томаса Вича, опет, налази да је хумор специфично психолошко стање, помињући да се „данас воде жучне дебате око улоге и значаја инконгруенције у хуморном процесу”. (стр. 18)

Ауторка овде закључује да је у оквиру поменутих теорија посреди или инконгруентност у погледу оног мисаоног, или у погледу афективног.

Следи потпоглавље у којем се разматра однос између **хумора и естетског искуства (1.4)**. Полази се од тога да хумор не постоји по себи, већ само у оквиру људског реаговања, дакле као субјективна појава. „Нема природно комичног нити апсолутно комичног”, истиче И. Вуксановић, „што не значи да се комично не може препознати и ближе одредити, већ да његова ’дефиниција’ зависи од субјективног услова или индивидуалног концепта рецепијента.” (стр. 19)

С тим у вези, разматра ставове Морела и Женета – у смислу његовог објашњења „комично је оно што ме засмејава”, што подразумева и успешност жељеног ефекта, као својеврсну одредницу смешног. Такође, истиче и значај амбивалентне природе хумора, садржане нпр. у формулацијама типа ’умрети од смеха’, ’сатански смех’ или ’црни хумор’.

И. Вуксановић истиче да хумор мора бити схваћен као хумор, како би имао ефекта тј. да би уопште био хумор. Другим речима, за смех је потребно разумевање ситуације и брзо уочавање метафоричких значења у разним видовима појмовне и афективне инконгруенције. У том смислу, ауторка наводи да хумор представља манифестовање „брзине интелигенције”. Она говори и о значају изненађења у хумору, које стоји у основи инконгруенције. Посебно је значајно њено запажање о правој мери трајања комичног, јер, како ауторка правилно истиче, ако се та мера прекорачи, комично се преобраћа у досаду.

У свом разматрању односа између хуморног и естетског, ауторка се највише ослања на ставове филозофа Ворена Шајбла, који, према њеним речима, сматра да доживљај хумора граде „мисао, осећај, понашање и ситуација”, и да „хумор подразумева да грешку, нелогичност, девијацију или нарушавање правила асимилирамо у своју ’слику света’ као позитивну и забавну промену” (стр. 23). А да се „естетичка расправа о хумору и његово ближе одређење, нужно и претежно крећу између [бројних опозитних парова]”. (стр. 24)

Потребна пажња се поклања и **социјалном значају хумора (1.5)**. Ауторка истиче да је хумор и друштвени феномен, те говори о односу између хумора и друштва, у смислу њихових међусобних утицаја. Као посебну категорију у оквиру тога, она уочава стварање специфичних спона између људи који се смеју заједно, дакле групни, „релациони смех”. Сем тога што може имати ефекат „заразног” смеха, он може бити и „друштвено дисциплиновани смех” који, дакле, „подлеже

етичким и естетским, неписаним нормама групе, [нормама] које поштује и подржава”. (стр. 24)

Констатујући да је хумор ствар најразличитијих аспеката једне друштвене стварности, кандидаткиња истиче да је хумор „изузетно несталан и променљив као облик комуникације” и да при томе „изискује имагинацију и креативност” (стр. 25). Они кључно доприносе функцијама хумора у друштву. Њихово објашњење она темељи на класификацији социјалних функција хумора коју даје Милош Илић. По тој класификацији, хумор „1) повећава ефикасност комуницирања у друштву; 2) средство је против социјалне (...) изолације; 3) омогућава да се жигосу, а евентуално и уклоне, негативне друштвене појаве; 4) значајно је средство забаве и разоноде; 5) средство [је] смањивања односно повећавања тензија у друштву и (...) успостављања психолошке равнотеже између ’озбиљног’ и ’неозбиљног’ дела живота”, при чему тај ’неозбиљни’ део тежи разним видовима друштвене институционализације (стр. 25–26). Овај сегмент разматрања води закључку да је „хумор заснован на природи саме стварности у којој је поникао, односно на природи друштвене стварности која људе повезује у заједнице”. (стр. 27)

Ова ауторкина уводна разматрања представљају теоријску базу на којој ће она у даљем току свог рада градити сопствени приступ видовима манифестовања хумора у савременој српској музици. Претходно, у поглављу **2. Хумор, језик и музика** (стр. 28–49), Вуксановићева најпре говори о тумачењу хумора на основу језичких дисциплина и лингвистике (**2.1. Хумор и језик**) Она коментарише одговарајуће теорије, највише се ослањајући на теорију Виктора Раскина, која се сматра „првом модерном лингвистичком теоријом у науци о хумору”, као и теорију Салватореа Атарда. Расправља о скрипту као основном појму ове теорије, који подразумева суму информација које одређени појам укључује; затим о опозицији скрипата – када један текст ’покрива’ два скрипта, са ефектом инконгруенције, и разрешењу тј. поенти вица, која „преусмерава значења првог скрипта ка другом” (стр. 30). Али сматра да њихова теорија не функционише у свим случајевима и формама манифестовања хумора.

Даље, у оквиру те у основи семиотичке теорије хумора, ту су и теорије говорних чинова и теорија конверзације, које такође узимају у обзир однос између семантичког и прагматичног, при чему „девијација значења не мора нужно бити доживљена као хуморна”. (стр. 31)

У овом тематском окружењу, И. Вуксановић предочава и језичке инконгруенције семантичке и несемантичке (графолошке) природе, као и језичке шале (лексичке, синтактичке, фонолошке и графолошке), међу којима су и „међујезички трансфер” (стр. 33) и референцијална двосмисленост.

У потпоглављу **2.2. Хумор и реторика**, кандидаткиња истиче да у свакој културној заједници постоји одређени „реторички код”, чијим се прекорачењем путем фигура, тропа, сарказма и сл. одступа од буквалних значења и често доводи до хуморног ефекта. Ту она – ослањајући се на Бергсона – претпоставља разлику између „комичног које говор изражава и комичног које говор производи”. (стр. 35)

То спецификује својим разматрањем о метафори, метонимији, синегдохи и иронији, као реторичким тропама путем којих се може доћи и до хуморног ефекта онда када је посредни њихова „неконвенционална употреба (...) у оквиру препознатљивих дискурса (...)”. (стр. 40)

Логично се надовезујући на своје излагање о хумору, језику и реторици, Вуксановићева посеже за тумачењем *хумора у музици* (2.3). Коментарише разне теоријске перспективе проучавања односа између музике и језика (нпр. Агаву, Данто, Киви, Беренд, Ана Стефановић), посебно се концентришући на моћ музике да метафорички сугерише одређено семантичко значење тј. да покрене асоцијативни пут ка њему, у оквиру чега су, дакако, могући и комични ефекти. Ауторка истиче да они и у музици настају на инконгруенцији, повреди норме, заправо путем својеврсног престопа, па поставља питање природе те норме. И констатује да ту није посредни само стил, већ и одређено очекивање слушаоца, односно изневеравање слушаоца путем контрастности или инконгруенције, које, међутим, не би требало поистовећивати, због релативности ефекта.

Вуксановићева с правом сматра да проблем хумора задире у сва кључна питања музике (од природе њених средстава до рецепције), те као своју методолошку платформу користи „пресек семиотичких анализа хуморних гестова у музици, које, претежно, заступају Ести Шајнберг и Роберт Хатен”. (стр. 46)

Ослањајући се на Ести Шајнберг, она предочава низ музичких поступака којима се „на нивоу сваког дела појединачно” остварују ниво и хуморни ефекти инконгруенције и могућих ’формалних’ видова појавности хумора (попут „бурлеске, фарсе, хумореске, сарказма, персифлаже, карикатуре, парадокса”). И истиче да „језичка разноврсност појмова сведочи о различитим валерима хумора и можда различитом степену инконгруенције”, али да је све „суштински сводив[о] под (...) четири семантичка модуса: иронију, сатиру, пародију и гротеску”, предочавајући њихове распоне о којима Ести Шајнберг расправља.

Описаним разматрањима, И. Вуксановић је поставила неопходан и веома кохерентан теоријски, методолошки а тиме и аналитички оквир за своју расправу о видовима манифестовања хумора у српској савременој музици, што је садржај централних поглавља њене дисертације: **3. Хумор у српској музици 20. века** (стр. 50–154), **4. *Scherzando e capriccioso*: хумор у инструменталној музици** (стр. 155–224) и **5. Стратегије хумора у популарној музици** (стр. 225–263).

Кроз неколико потпоглавља свог разматрања о српској музици 20. века, кандидаткиња најпре говори о *статусу хумора у српском друштвеном и културном контексту прошлог века* (потпоглавље 3.1). Констатује да се српска музикологија до сада није систематски и интегрално бавила питањем хумора у српској музици и да се једина студија о хумору односи на 19. век, али не на националну музику. Разлоге види у томе што у самој музици естетика хумора није била присутна све до постмодерне, за разлику од осталих уметности, понајвише књижевности, у којој уочава богатство хумористичких садржаја и жанрова, што је и документовала примерима из продукције хуморних остварења у српској књижевности 20. века.

Хумору у српској музици приступа са становишта инконгруенције, истичући да стил као она уобичајена семиотичка норма према којој се инконгруенција одређује није делотворан пре свега због стилске хетерогености српске музике, која се испољава и у појединачним композиторским опусима. Сматра да је та норма у српској музици „променљива и тешко утврдива” (стр. 57), те посеже за разматрањем испољавања хумора према музичким жанровима. Сматрајући да је хумор најочигледнији тамо где постоји и текстуална страна,

ауторка полази од музичко-сценских и вокално-инструменталних жанрова, потом обрађује манифестовање хумора у инструменталној музици, те у области видео спотова који припадају популарној музици.

Говорећи о хумору у сфери музичко-сценског стваралаштва у Србији, Вуксановићева најпре прати генезу комичног жанра у српској музици а у контексту генерално назначене проблематике развоја оперског жанра у српској музици уопште.

Као први пример комичне опере у нас, „чисте буфо опере”, ауторка обрађује *Покондирену тикву* Миховила Логара, налазећи у њој обухватну основу за истовремено установљење својеврсног аналитичког модела, тј. поља конкретних музичких решења којима ће се руководити при свом аналитичком идентификовању хуморних елемената у музичко-сценским делима које ће надаље обрађивати. Од тих средстава ту су: однос између језичких обрта везаних за осовинска хуморна места радње и конкретних музичких решења и облика, међу којима фигурирају разни иконички знаци, нагле промене средстава (нпр. преласци са мелизматике на парландо, нагли скокови, цезуре), пренаглашени украси, неусаглашеност карактера музике и текста, специфични инструментациони детаљи, елементи пародије, игра са тонским родовима и тоналитетима, атоналношћу и тоналним каденцирањима, типови уодношавања цитираних или пародираних материјала, контекстуално неодговарајућа решења, разни ефекти на илокуционом нивоу, итд. Веома је важно нагласити да при томе ауторка ниједно средство не третира као универзално, већ свако сагледава у контексту радње и њему 'самерљивог' музичког тока. Паралелно са тим, она увек вешто спроводи суптилну карактеризацију ликова, тиме контекстуализујући у свом излагању комични смисао и ефекат одређених решења.

На основу тих наведених врста конкретних музичких средстава, а увек са свешћу о унутаржанровском спецификуму обрађиваног музичко-сценског дела, Ивана Вуксановић надаље анализира природу хумора у оперети, прецизније „сценском облику између оперете и комада с певањем” (стр. 84) *Мајстори су први људи* Душана Костића, као и у опери-балету Душана Радића, *Љубав, то је главна ствар*.

Након разматрања могућих друштвених, институционалних и естетичких разлога за чињеницу да се ниједно од тих дела није задржало на репертоару наших оперских кућа – као што се ни на екрану нису задржале чак ни телевизијски адаптирани опера-балет *Став'те памет на комедију* Николе Херцигоње нити *Пашировски витез* Миховила Логара – кандидаткиња констатује да ни балети са комичним елементима нису имали бољу судбину. Потом посебно говори о *Собаревој метли* Милоја Милојевића, као „искораку у хумор апсурда”, што сматра неуобичајеним „за друштвене и уметничке околности времена у којем се догодио” (стр. 98), као и о Радићевом балету *Балада о месецу луталици*, у којем уочава вишеструке аналогije са Милојевићевим делом.

Своју расправу о хумору у пољу вокално-инструменталне музике са елементима сценског (потпоглавље **3.3. Духовити обрт вокално-инструменталног жанра**), И. Вуксановић темељи на анализи Радићевог дела *Oratorio profano* и дела Горана Капетановића, *Сажети приказ неумитног и трагичног тока судбине који је крхко биће Мале Сирене одвео у потпуну пропаст*. Она ту из неколико углова и на више нивоа говори о сатиричном пародирању и

двојству ефеката иронијских дисторзија, указујући на то да су ова два дела отворила „нову перспективу развоја српског сценског стваралаштва и иницирала реанимацију (и реконфигурацију!) оперског жанра која ће се догодити почетком двадесет првог века”. (стр. 122)

У потпоглављу **3.4. Музичко-поетски „урнебесник”**, ауторка се усредсређује на елементе хумора у српској хорској музици и соло песми, компонованим на фолклорне текстове (претежно у хорској музици) и стихове који припадају романтичарској и модерној поезији, а обе врсте са посебно наглашеним карактером „апсурда, гротеске и ироније”. (стр. 123)

Обликовање музике на фолклорне стихове базирано је на употреби фолклорних образаца у свим музичким елементима. При томе она запажа „постепену промену модуса испољавања хумора, од доброћудног, ведрога, непретенциозног погледа у ’колективно’, ка подсмешљивој, субверзивној, па тиме и критичкој свести о њему” (стр. 124). Први поменути модус уочава у композицијама *Муха и комарац* М. Милојевића, *Смијешно чудо* Д. Гостушког, *Народне загонетке* В. Илића, *Сватовске шаљивке* Р. Петровића, *Загонетке* и *Баладе за Грандафила и попадију* К. Бабића, а други модус, у делима *Гунгулице* Д. Радића, *Две бачке пошалице* Д. Костића и *Две снахе и један зет* П. Милошевића. Посебно анализира композиције *Смијешно чудо* Д. Гостушког, *Седам припева* и *Циганска свита* В. Костића, *Две бачке пошалице* Д. Костића, *Шашава песма* К. Бабића. Такође, обухвата иронично-сатирични круг композиција, као што су соло песма *Прича* М. Тајчевића, циклус песама *Легенда о Марку* М. Логара, *Баладе Петрице Керемтуха* М. Тајчевића и *Шест Змајевих сатиричних песама* Н. Херцигоње.

У овом жанру, Вуксановићева хуморну ноту налази у инконгруенцијама између „семантичког значења текста и музике”, и њима одговарајућим средствима и ефектима на мелодијском, хармонском (нпр. осцилација тонских родова, амбивалентне хармоније), ритмичком, метричком, фактурном, формалном, тембровском, артикулационом, динамичком или агогичком плану (нпр. динамичко-агогички преокрети и цезуре), и овом приликом остварујући изузетно прецизне и суптилне анализе. У том смислу бисмо посебно издвојили анализу *Шашаве песме* К. Бабића, на стихове Огдена Неша, у преводу Драгослава Андрића, где ауторка спретно пролази кроз сложене релације најпре између превода и текстуелног оригинала, а потом превода и музике, као и, посредно, музике и оригинала.

Наредно поглавље своје дисертације Вуксановићева посвећује проблематици хумора у инструменталној музици (поглавље **4. *Scherzando e capriccioso*: хумор у инструменталној музици**), коју обрађује у виду студија случаја, а полазећи од теоријског разматрања специфичности испољавања и начина идентификовања хумора у музици која нема непосредни ослонац у конкретном тексту.

И. Вуксановић сматра да у предворју хумора у инструменталној музици у којој, дакле, не постоји текстуална компонента као непосредни извор комичног, стоји заправо сложени проблем херменеутичких аспеката музике, посебно њеног експресивног садржаја и деловања. Тај проблем И. Вуксановић поставља као полазиште овог поглавља, узимајући у обзир релевантне теоријске ставове нпр. Мејера и Лисе о комичним ефектима оног неочекиваног на разним нивоима

музичког дела, а у зависности од могућих глобалних претпоставки и видова рецепијентовог реаговања, као и ставове Росане Далмонте о смислу назнака типа *Allegro*, *Scherzo*, *Divertimento*, *Capriccio*, као могућих индикатора хумора, поготово са прецизирањима типа *Allegro capriccioso* или ознакама попут *bizarre*, *con umore* и сл. На основу одговарајуће теоријске литературе (Микелис, Зулцер, Рохлиц, Кајзер) ауторка посебно расправља о комичном потенцијалу и историјски 'развијној' функцији хуморног у вези са скерцом и капричом, као најфреквентнијим индикаторима комичног у инструменталној музици. И увиђајући субјективну природу имплицитног хумора како на релацији композитор–дело тако и на релацији аналитичар–дело, она правилно закључује да „наслови композиција нису гаранција успостављања једнакости између интендираног значења и рецепијентовог разумевања” (стр. 164), јер „постоје поетички (стваралачки) и естетички (доживљајни) хумор, који не морају увек да коинцидирају”. (стр. 156)

У овом контексту посебно је значајно ауторкино усредсређење на питање *времена хумора*, које она – полазећи од феноменолошких разматрања К. Далхауса – тумачи као „временску протежност инконгруентне ситуације или комичног израза”. (стр. 166)

У оквирима изложеног теоријског контекста, ауторка реализује одабране студије случаја, њима материјализујући кључне координате тог контекста. Сматрајући да су се у српској музици субверзивне стратегије хумора најпре испољиле у области солистичке клавирске музике, она полази од анализе клавирских композиција (диптиха *Две гротеске* М. Логара, дела *Ритмичке гримасе* М. Милојевића, друге од пет свита *Јужнословенске сељачке игре* Миленка Живковића, *Хумористичке етуде* Дејана Деспића, циклуса *Preludii giocosi* К. Бабића, *Четири ипò парчета за клавир* Д. Костића).

Методологију коју је теоријски поставила и применила на солистичка клавирска дела српских аутора, разрађује даље на примеру камерног и оркестарског жанра, сматрајући да се у оквиру њих отварају и веће колористичке могућности у постизању хуморних ефеката. Најпре говори о хумору у жанру гудачког квартета, полазећи од Квартета Предрага Милошевића, а потом прати „хуморне ефекте као резултате музичких миметичких стратегија” налазећи их у разним камерним делима са програмским насловима, попут *Карактера* Војислава Костића, *Фарсе* Срђана Хофмана и *Eine kleine Trauermusik* Милана Михајловића.

Са испитивања хумора у камерном жанру савремене српске музике, кандидаткиња прелази на симфонијски жанр, спецификујући проблем на примеру хуморног распона у значењима скерца као дела сонатне симфонијске драматургије. Ауторка га с правом сматра веома интригантним ставом, с обзиром на то да се он, „говорећи у релацијама тип–токен (...) нестабилно конотира и као експресивни жанр и као тип игре” (стр. 213), због чега може резултирати између осталог и комичним изразом. Те распоне експресивног карактера скерца, Вуксановићева сагледава у делима попут *Симфонијете* П. Милошевића, *Четврте* и *Шесте симфоније* С. Рајчића, *Треће симфоније* В. Мокрањца и, посебно, *Пете симфоније* Милана Ристића.

У својој расправи о хумору, И. Вуксановић обухвата и област популарне музике, којој посвећује и посебно поглавље (**5. Стратегије хумора у популарној музици**). Оно се садржински природно надовезује на претходна поглавља и

помињане стратегије хумора у делима где се у инконгруентан однос постављају елементи 'високог' и 'ниског' музичког дискурса. Након теоријског образлагања питања дефиниције појма „популарна музика” и ставова према њој (из теоријских визура Бирера, Мидлтона и Адорна) ауторка тумачи хумор у популарној музици на примеру деловања Антонија Пушића тј. Рамба Амадеуса (**5.1. *Ridiculus Musicus: поетика Рамба Амадеуса***). Једна од значајних поп-фигура у нас, Рамбо Амадеус уграђује – према ауторкином увиду – хумор у своју поетику, као главно средство домета свог деловања. Са позиција постмодерног теоретичара, ауторка остварује спретну анализу његових албума и спотова (зашта даје примере на компакт-диску приложеном овом раду) (**5.2. *Музички спот као хуморна провокација***), показујући како код њега – у циљу субверзивног критицизма – дејствују неки од карактеристичних поступака постмодерне: игра речима која провоцира произвођење значења, „пародијска интертекстуалност и референцијалност”, те „својеврсно стање 'отпора' према хомогенизујућим силама медијске културе”. А у томе, по ауторкиним речима, „модуси хумора (...) симултано делују стварајући сложене поруке које су одраз киничке (циничне) свести субјекта”. (стр. 263)

Сматрајући да варијантност у испољавању хумора у српској музици 20. века, као и „свест о релативности хуморног доживљаја готово да обесмишљавају сваки напор теоријског генерализовања” (стр. 264), кандидаткиња у завршном поглављу своје дисертације (**6. Хуморна „јека века”**) предочава оне појаве у српској музици прве деценије 21. века, у којима налази својеврсне продужетке, развој и надградњу битних димензија хуморног о којима је говорила у вези са српским музичким стваралаштвом 20. столећа. Тако, она посебно истиче обнављање жанра комичне опере (нпр. опера-сатира *Земља среће* Владимира Пејковића, трагикомична опера *Маратонци* Исидоре Жебељан, и опера-фарса *Мандрагола* Ивана Јевтића), али и видове трансформација тих димензија хуморног у новим типовима оперског жанра, прецизније, облицима вишемедијских пројеката у којима комични ефекти проистичу из парадоксалних и апсурдних спојева на свим нивоима сценског обликовања и комуникације. Такође говори и о новим извођачким праксама попут, рецимо, Хоркестра (или Хоркешкарта), који у свом уметничком и институционалном отклону од високе извођачке праксе, резултира и хуморним ефектима.

Вуксановићева, дакле, стоји на становишту да постмодерна стваралачка промена медијске слике и позиције културе, уметности, тиме и музике, има утицаја и на њене изражајне компоненте, па и на хумор. У ситуацији постмодерне сваковрсне хијерархијске неутрализације и технолошког развоја, пред хумором у музици стоје, дакле, нови изазови и нови статус: допадљивог пре него шаливо неозбиљног, али остварљивог такође путем инконгруенције. Сада, међутим, оним несагласностима и сваковрсним „грубим шавовима” на којима – структурално, естетички и етички – почива методологија постмодерне.

Оцена постигнутих резултата

За своју докторску дисертацију Ивана Вуксановић је одабрала једну од најизазовнијих и најсложенијих музиколошких тема, заправо једну од оних које се

избегавају због своје компликованости, а да при њеној обради није у стручној литератури могла да има директних узора. Поготово не у нашој, у којој тема хумора у српској музици није елаборирана. Вуксановићева је, стога, на основу опсежних теоријских истраживања феномена хумора најпре морала да изгради сопствени теоријски систем, из чије је визуре онда интерпретирала своје аналитичке налазе о хумору у нашој савременој музици.

Тај систем је обухватан, стабилан, методолошки прецизно рашчлањен и аналитички веома ефикасан. Стога су закључци изведени његовом применом и функционалност аналитичких аргумената упечатљиви и убедљиви.

Говорећи о конкретним делима, кандидаткиња их је увек постављала у контекст стваралаштва њихових аутора на један одмерено информативан начин, а сва конкретна средства којима се у тим делима постижу ефекти комичног увек је посматрала, представљала и тумачила с обзиром на конкретни музички контекст, улазећи при томе у саму срж проблема.

Сем тога што је са завидном компетенцијом обрадила један потпуно неистражен аспект српске музике 20. века, Вуксановићева је у својој докторској дисертацији на један формално прегледно артикулисан начин, стилски самосвојно, језички концизно и прочишћено, истовремено показала и како проблем хумора задира у сва кључна питања музике уопште, од природе њених средстава до рецепције.

Теме за дискусију и критички осврт на дисертацију

Рад Иване Вуксановић сложен је и провокативан колико и сама тема која се у њему обрађује, те наводи на многа размишљања и питања, од којих бисмо за дискусију предложили следећа:

1) Указујући на „немогућност дефиниције хумора”, заправо сте избегли ширу теоријску расправу, која би укључила историјску перспективу дефинисања хумора, а пре свега теоријску разлику између хумора и комике (која је само поменута у вези са ставовима Зофје Лисе на стр. 158). Потом сте, у централном делу рада *Хумор у српској музици 20. века*, разматрали „хуморне моменте” (стр. 50, 155, 175, 183, 201, 216), „комичне моменте” (стр. 129), „хуморне ефекте” (стр. 127, 156, 157, 168, 195, 212, 225, 227, 228 /и „хумористичан ефекат/, 257, 259), „комичне ефекте” (стр. 89, 96, 99, 136, 140, 143, 152), „хуморни израз” (стр. 222, 224), „комични израз” (стр. 222), „модусе хумора” (стр. 107, 124, 223), као и „комику мелодије” (стр. 65), „пародијске елементе” (стр. 99), „иронијско-пародијске елементе” (стр. 105), „саркастично-ироничне ефекте” (стр. 208) у музици, поједине од поменутих појмова веома често као синониме. Да ли бисте могли да начините извесну теоријску „хијерархију” појмова и дефинишете их у светлу разлике између хумора и комике?

2) Одлука да се хумор у српској музици 20. века представи кроз музичке жанрове несумњиво је један од могућих приступа овој сложеној теми. Чини се, међутим, да би синтеза резултата разматрања хумора у музици различитих жанрова показала да не постоје кључне разлике испољавања хумора (или комике?) у музици. На то, на пример, указује и интеграција *Мале сирене* Горана Капетановића

у музичко-сценски перформанс *Оперррра је женског рода* Бојана Ђорђева, у својству првог чина. Који би још приступи били могући и да ли бисте могли да укажете на могуће сличности и разлике у резултатима њихове примене у односу на Ваш?

3) Закључак да је „технологија сама по себи, постала део праксе означавања” (стр. 250), позива на додатну експликацију у правцу начина на који разумевате „технологију по себи”.

4) Да ли бисте могли да образложите разлику о статусу хумора у музици у неокласицизму и постмодерни?

5) Да ли сматрате да постоји разлика између хумора у музици и музичког хумора? До које мере је – и да ли уопште – хумор у музици о којем у свом раду говорите, истовремено и музички хумор? У којим аспектима?

6) Дотакли сте начин извођења – конкретно, висок степен виртуозитета – као важан „гарант експресије гротескног”. Да ли тај удео начина извођења у постизању комичног значи да самом музичком садржају нешто недостаје, односно да би без виртуозитета на пример, његов комичан ефекат изостао?

7) Да ли је, у случају нумере „Соколов гребен”, па можда и неких других радова Рамба Амадеуса, према Вашем мишљењу могућа контекстуализација у сфери хумористичког погледа фокусираног директно на црногорске обичаје и начин живота (можда на начин Живка Николића), уколико се у обзир узму стереотипи медијских репрезентација Црне Горе (нпр. од спота за „Џули” Данијела Поповића из 1983. па до данас)?

Закључак Комисије

Докторска дисертација мр Иване Вуксановић представља храбар и успешан музиколошки подухват, у којем се ауторка усредредила на различите аспекте тумачења феномена хумора у српској музици 20. века и тиме поставила чврсту и незаобилазну основу за његова будућа музиколошка проучавања. Критички разматрајући релевантне теоријске ставове и профилирајући сопствене, она је формирала поуздан систем идентификовања хумора у музици, довољно стриктан и потребно флексибилан. Од посебног је теоријског и аналитичког значаја њено тумачење хумора у инструменталној музици, с обзиром на то да се управо у њој, дакле музици без текстуалних ослонаца, питање хумора манифестује у свом проблемски најраскривенијем и музички најсуштинскијем виду.

Стога Комисија оцењује докторску дисертацију мр Иване Вуксановић, *Хумор у српској музици 20. века*, као веома значајно музиколошко постигнуће, те са задовољством предлаже Наставно-уметничко-научном већу Факултета музичке уметности у Београду да Извештај прихвати и покрене процедуру за јавну одбрану ове докторске тезе.

Комисија у саставу:

ред. проф. др Мирјана Веселиновић-Хофман, ФМУ, Београд, (ментор), с.р.
ред. проф. др Мишко Шуваковић, ФМУ, Београд, с.р.
др Катарина Томашевић, виши научни сарадник Музиколошког института
САНУ, Београд, с.р.
ванр. проф. др Весна Микић, ФМУ, Београд, с.р.
доц. др Татјана Марковић, ФМУ, Београд, с.р.

СПИСАК РАДОВА Иване Вуксановић:

- «Lirika» Petra Konjovića – izbor stihova, tipologija pesama i stilske kategorizacije, *Međimurje*, Čakovec, 1988, broj 13/14, 138–144.
- «Ženidba Stojana Jankovića» – neizvedena opera Petra Krstića, zbornik radova o Petru Krstiću, FMU, Beograd, 1986, 28–69.
- Тривијално у музици XX века (са посебним освртом на прве три деценије), у: *Изузетност и сапостојање* (ур: Мишко Шуваковић), Београд, ФМУ, 1997, 122–128.
- Тишина без спокоја: „Silenzio“ Милана Михајловића, *Нови Звук*, број 10, 1997.
- Елементи популарних музичких жанрова у делима младих српских композитора, *Нови Звук*, број 13, 1999.
- Popularna pesma kao uzorak, model i uzor u srpskom postmodernom stvaralaštvu, zbornik radova sa *Trećeg Pedagoškog Foruma*, Beograd, FMU, 2000.
- „Divertimento“ Ивана Јевтића: елеганција „лаког“, *Нови Звук*, број 17, 2001.
- Милана Стојадиновић-Милић: „Калеидоскоп“, шест комада за дувачки квинтет, *Нови Звук*, број 20, 2002.
- Srpski Brodveј, *Teorija koja hoda, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, broj 6, Beograd, decembar 2003, 117–118.
- Рок музика и музички спот: случај Рамба Амадеуса, у: *Музика и медију*, (ур: Весна Микић, Татјана Марковић), Београд, ФМУ / Сигнатуре, 2004, 74–80.
- Epizoda u strukturnoj hijerarhiji rondo forme, *Muzička teorija i analiza I*, Beograd, FMU, 2004, 81–90.
- Popular Music in Serbia During the Sixties (The Breakthrough of Popular Music in the Cultural life of Belgrade), *Music & Networking* (ed. Tatjana Markovic and Vesna Mikić), The Seventh International Conference, Department of Musicology and Ethnomusicology), Faculty of Music, University arts, Belgrade, 2005, 72–78.
- Trio op. 20 Antona Weberна: kompoziciona tehnika i forma, *Muzička teorija i analiza II*, Beograd, FMU, 2005, 124–131.

- *Aspekti i preznačenja elemenata trivijalnih žanrova u srpskoj muzici XX veka*, Beograd, FMU/Signature, 2006.
- Магија броја СЕДАМ: Иван Бркљачић, „Када се СЕДАМ пута дигне завеса“, *Нови Звук*, Београд, 2006, број 28, 159–165.
- Концертантна музика, у: *Историја српске музике*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2007, 517–543.
- Популарна музика, у: *Историја српске музике*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2007, 581–600.
- Перцепција музичке форме и *Gestalt* теорија, *Музичка теорија и анализа IV*, Beograd, FMU/Signature, 2007, 19–27.
- БЕМУС – огледало друштвено-политичких догађаја у земљи (1969–2006), у: *Тематски потенцијали лексикографских јединица о музичким институцијама*, Музиколошке студије – Зборници радова, 7/2009, ур. Весна Микић и Тијана Поповић-Млађеновић, Београд, ФМУ, 2009, 123–132.

Прикази (избор)

- Четврти међународни симпозијум Фолклор – Музика – Дело, *Нови Звук*, број 4/5, 1994/95.
- Комуникација као императив стварања (интервју са Рајком Максимовићем), *Нови Звук*, број 6, 1995.
- Magbet (beogradska premijera Verdijeve opere u izvodjenju SNP iz Novog Sada), emisija *Metropolis*, Drugi program RTS-a
- Sve je to rock' n ' roll (prikaz knjige *Rok i pop muzika* Anrija Torga u izdanju *Clio*), *Metropolis*, Drugi program RTS-a
- Rekvijem za rat (izvodjenje *Ratnog rekvijema* Bendžamina Britna u organizaciji Britanskog saveta), *Metropolis*, Drugi program RTS-a
- Takvi smo svi (premijera Mocartove komične opere *Cosi fan tutte* u Madlenianumu), *Metropolis*, Drugi program RTS-a
- Музички спотови Ramba Amadeusa, emisija *Trag tona*, Drugi program RTS-a

- Čarli (esej o karakteru i funkciji muzike u filmovima Čarli Čaplina), *Metropolis*, Drugi program RTS-a
- *Muzika u srednjovekovnoj Evropi*, prikaz knjige Džeremija Judkina, Hronika Sajma knjiga, II program RTS, novembar 2003.
- *Музичка анализа I*, приказ електронског уџбеника, аутори Заткалик, Медић и Вујић; издање *Clio* (Београд), *Нови Звук*, Београд, 2004, број 24, 83–84.
- Писана реч о музици у Србији: књиге и чланци (1945–2003), приказ књиге Роксанде Пејовић (издавач ФМУ, Београд, 2005), *Нови Звук*, Београд, 2005, број 26, 138–139.