

ISBN  
978-86-80639-75-8

ДГ

уреднице

Катарина Томашевић и Бојана Радовановић

ИСКОШЕНИ УГАО ДРАГУТИНА ГОСТУШКОГ

ИСКОШЕНИ УГАО ДРАГУТИНА ГОСТУШКОГ  
тематски зборник



Министарство науке, технолошког развоја и  
иновација  
Републике Србије

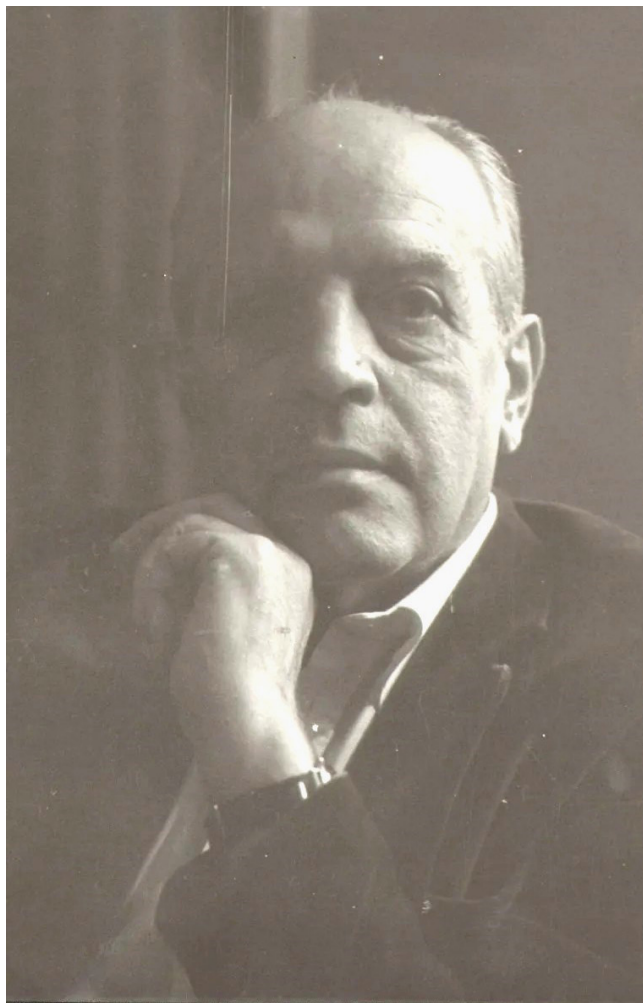


Фонд за науку  
Републике Србије





Едиција *Драгунин Гостушки*



Музиколошки институт  
Српске академије наука и уметности



Institute of Musicology  
Serbian Academy of Sciences and Arts

# ИСКОШЕНИ УГАО ДРАГУТИНА ГОСТУШКОГ

ТЕМАТСКИ ЗБОРНИК

Уредиле

Катарина Томашевић и Бојана Радовановић

Музиколошки институт САНУ



Београд 2024.

## САДРЖАЈ

Катарина Томашевић и Бојана Радовановић <i>Предговор</i>	i
---	---

### I ПРИЛОЗИ ЗА БИОГРАФИЈУ

Катарина Томашевић <i>Драћујиин Госћушки. Скица за ѿорћрећ</i> – Прилози за биоћрафију: из мало ѿознаћћих извора –	3
--	---

### II ГОСТУШКИ И СТИЛ

Ана Стефановић <i>Музика – језик – ѿоећћика/ѿоезија – сћил у разматћрањима</i> <i>Драћујиина Госћушкоћ</i>	39
--	----

Немања Совтић <i>Да ли је сћилска ећоха историјско време уметћносћи? Мисао</i> <i>Драћујиина Госћушкоћ у светћлу једноћ одсућноћ ѿојма</i>	65
--	----

Срћан Тепарић <i>О ѿроблематћизацији и ћумачењу феномена сћила у сћудији</i> <i>Време уметности Драћујиина Госћушкоћ</i>	85
--	----

Весна Пено <i>Исћоријскоесћетћичка лабораторија Драћујиина Госћушкоћ</i>	101
---	-----

### III ВРЕМЕ УМЕТНОСТИ: КОМПОЗИТОРСКА И ТЕОРИЈСКА ПЕРСПЕКТИВА

Аница Сабо <i>Поимаће феномена симетћрије у музичком делу</i> <i>(моћћи асћетћи аналићичке ѿримене)</i>	119
---	-----

Драган Латинчић  
*Оіледи о ритму кроз метод пројекције спектра хармоника* 129

Јелена Јанковић Бегуш  
*Ушцај теоријској ојуса Драјушина Госјушкој на композиторску поезију Власимира Трајковића* 151

Laura Emmery  
*Dragutin Gostuški's Theories of Time and Space Within the Historical and Cultural Context of American Modernist Aesthetics* 181

#### IV КОМПОЗИТОРСКА ДЕЛАТНОСТ

Милош Маринковић  
*Реми Драјушина Госјушкој: од наираде Хрвајској народној казалишћа до премијере на Музичком бијеналу Зајреб* 211

Милош Браловић  
*Драјушин Госјушки: Concerto accelerato као оілед о времену у музици* 235

#### V КРИТИКА, ТЕЛЕВИЗИЈА, ДРУШТВЕНИ АНГАЖМАН

Александар Васић  
*Драјушин Госјушки као музички критичар и есејиста: књија Уметност у недостатку доказа* 259

Христина Медић  
*Етика и естетика музичке критике из визуре Драјушина Госјушкој* 279

Снежана Николајевић  
*Телевизијски нарајив Драјушина Госјушкој* 303

Ивана Медић  
*Кинемузика Драјушина Госјушкој (и шћа би Госјушки мислио о квантној музици)* 321

Срђан Атанасовски  
*Криза музикологије и Драѓушин Госиушки* 359

Бојана Радовановић  
*Друшћивено-кулћурни анјажман Драѓушина Госиушкој* 381

Марија Думнић Вилотијевић, Милош Браловић и Стефан Савић  
*Ка новим чићањима/слушањима дијићализованих „Разјовора о науци и уметностии”* 409

## VI БИБЛИОТЕКА И БИБЛИОГРАФИЈА

Теодора Трајковић  
*Из библиотекe Драѓушина Госиушкој* 433

Катарина Томашевић  
*Драѓушин Госиушки. Библиографија радова – Најиси, композицијорски ојус, усмена саојићења, насиуји на медијима* 463

Бојана Радовановић  
*Библиографија најиса о Драѓушину Госиушком* 497

Индекс имена 511

**Ана Стефановић**

Факултет музичке уметности

Универзитет уметности у Београду

*Оригинални научни рад*

<https://doi.org/10.46793/DGOST23.039S>

## МУЗИКА – ЈЕЗИК – ПОЕТИКА/ПОЕЗИЈА – СТИЛ У РАЗМАТРАЊИМА ДРАГУТИНА ГОСТУШКОГ

**Сажетак:** У раду се бавимо односима између феномена који су континуирано закупаљали мисао Драгутина Гостушког и европским теоријским и музиколошким контекстом у којем су се његова разматрања одвијала. Ову проблематику у првом реду разматрамо на темељу рада Гостушког, изложеног под насловом „Реалност, језик, музика” на Првом научном скупу о семиотици музике у Београду 1973. године, објављеног потом на српском језику под насловом „Музикологија и лингвистика пред семиологијом”, 1974. године, и затим, под насловом „Réalité, musique, langage”, у *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 1977. године. Занимање Гостушког за ове односе крајем шездесетих и почетком седамдесетих година XX века, савремено је почецима музичке семиотике, односно, тенденцији преношења методологије структуралне лингвистике у музикологију, и тиме, њене примене на музику. Гостушки, упознат са најзначајнијим токовима лингвистичке теорије XX века, укључио се у ове дискусије, које су као доминантни проблем изнедриле питање односа музике и језика и самим тим, могућности примене лингвистичких метода на музику. Изградивши критички однос према дословности овог методолошког трансфера, Гостушки је у свом чланку поставио „теорију екрана”, чији је кључни отклон у односу на лингвистику Сосирове провенијенције био у томе да је бинарни модел швајцарског филозофа, опозицију између језика и речи, општег и појединачног, заменио тернарним моделом сачињеним од „реалног”, „екрана” („референтног система”, „кодекса правила”, у којем осцилују језик и стил) и „израза” оствареног у уметничком делу. Методолошко удаљење од доминантног лингвистичког модела, које је

унутар самог тог модела осигуравало одређену аутономију уметничкој појави, било је раније предложено од стране данског лингвисте Луиса Хјелмслева, 1943. године, од стране Ролана Барта, 1953. године, док је у музикологији оно нашло примену у првим истраживањима Натјеа, 1971, 1974 и 1975. године. Разматрања Гостушког се дакле уклапају у ове ране примере примене и истовременог одмака од структурално-лингвистичке парадигме у музикологији. Однос његове поставке и сродних теорија и методологија ће бити у фокусу овог рада.

**Кључне речи:** Драгућин Гостушки, екран, музика, језик, стил, поетика, поезија.

### Лингвистика, семиологија и музикологија

После лингвистичког преокрета у филозофији („the linguistic turn”),<sup>1</sup> почетак XX века је дао замах различитим правцима у лингвистичким истраживањима, с једне стране, оном руских формалиста, а с друге стране, структуралној лингвистици и њеним бројним гранањима у Европи и англо-саксонском говорном подручју: семиологији/семиотици, глосематици, дистрибуционализму, прагматизму, генеративној граматици. Тај велики талас структуралне лингвистике и поглавито, семиотике/семиологије је самом својом претензијом на универзалност лингвистичког и језичког модела 'прозвао' научнике из других области, поред оних усмерених на области вербалног језика и књижевности. Лингвистичке методе су од тридесетих година прошлог века примењиване у етномузиколошким и музиколошким истраживањима, или пак, онима која се додирују са пољем музике, да би своју пуну распорострањеност у овим областима достигле шездесетих година: у англо-саксонском говорном подручју, између осталих, у радовима Чарлса Сигера,<sup>2</sup> Томаса Себеока,<sup>3</sup> Бруна Нетла,<sup>4</sup>

---

1 Видети у: Richard Rorty, ed., *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1967).

2 Charles Seeger, „On the moods of a music-logic”, *Journal of the American Musicological Society* br. 13 (1960): 224–261.

3 Thomas A. Sebeok, „Folksong Viewed as Code and Message. A Cheremis Sonnet”, *Anthropos* br. 54 (1/2) (1959): 141–153.

4 Bruno Nettl, *Theory and Method in Ethnomusicology* (Glencoe, IL: The Free Press of



Виљема Брајта<sup>5</sup>; у француском говорном подручју, у студијама Ривеа,<sup>6</sup> Ружеа,<sup>7</sup> Арома,<sup>8</sup> Маша,<sup>9</sup> Натјеа.<sup>10</sup> Њима треба додати компаративне радове великог лингвисте Романа Јакобсона, међу којима, свакако, пионирски рад „Музикологија и лингвистика”,<sup>11</sup> први пут објављен 1932. године.

Шездесетих година је покренут нови талас проистекао из лингвистике: талас семиологије, односно семиотике. Он је свакако био подстакнут Сосировим студијама објављеним у књизи *Cours de linguistique générale*<sup>12</sup> из 1916. године, у којима се, с једне стране, предвиђа општост семиологије као науке о свим системима знакова у друштвеном животу, а с друге, лингвистици задржава позиција аналитичког модела:

[...] otud je jezik najstroženiji i najrasprostranjeniji od svih sistema izraza, istovremeno i najkarakterističniji; u tom smislu, lingvistika može postati opšti obrazac cele semiologije, iako je jezik samo jedan od njenih sistema<sup>13</sup>; Lingvistika je samo deo te opšte nauke;

---

Glencoe, 1964).

5 William Bright, „Language and Music: areas for cooperation”, *Ethnomusicology* br. 7 (1) (1963): 23–32.

6 Nicolas Ruwet, „Méthodes d’analyse en musicologie”, *Revue belge de musicologie* br. 20 (1966): 65–90; Nicolas Ruwet, „Musicologie et linguistique”, *Revue internationale des sciences sociales* br. 1 (1967): 85–93; Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie* (Paris: Seuil, 1972).

7 Gilbert Rouget, „Tons de la langue en gûn et tons du tambour”, *Revue de musicologie* br. 50 (1964): 3–29.

8 Simha Arom, „Essai d’une notation des monodies à des fins d’analyse”, *Revue de musicologie* br. 55 (1969): 172–216.

9 François-Bernard Mâche, „Langage et musique”, *N.R.F.* br. 196 (1969): 586–594.

10 О Натјевим радовима биће речи касније. Овде су споменути само најзначајнији аутори и неки од њихових радова. Видети опширније о лингвистичким моделима у музикологији и етномузикологији у: Steven Feld, „Linguistic Models in Ethnomusicology”, *Ethnomusicology* br. 18 (1974): 197–217 и Jean Gribenski & François Lesure, „La recherche musicologique en France depuis 1958”, *Acta Musicologica* br. 63 (1991): 211–237.

11 Roman Jakobson, „Musikwissenschaft und Linguistik” [1932], у Roman Jakobson, *Selected Writings II: Word and Language*, ур. R. Jakobson (The Hague-Paris: Mouton, 1971), 551–553. У преводу на француски језик: „Musicologie et linguistique”, *Musique en jeu* br. 5 (1971): 57–60; Roman Jakobson, „Le langage en relation avec les autres systèmes de communication”, у Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale II. Rapports internes et externes du langage* (Paris: Minuit, 1973), 91–103.

12 Ferdinand de Saussure, *Opšta lingvistika*, превео Sreten Marić (Beograd: Nolit, 1989); Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, ур. Charles Bally и Albert Sechehaye (Lausanne-Paris: Payot, 1971).

13 Sossir, *Opšta lingvistika*, 86; Saussure, *Cours de linguistique générale*, 114.

zakoni što će ih semiologija otkriti moći će se primenjivati i na lingvistiku, koja će tako biti uključena u jednu sasvim određenu oblast u skupu ljudskih činjenica.<sup>14</sup>

У часопису *Communications* из 1964. године, значајни аутори су већ били дали допринос семиологији као општој науци о системима знакова, примењујући семиолошку анализу на „наративну поруку” (Бремон), на књижевност (Тодоров), на филм (Мец) и слику (Барт). У овом броју часописа, Барт је пројектовао будућа семиолошка истраживања и њихове проблеме, ослањајући се на две кључне претпоставке: првој, сосировској, да је карактер семиологије „екстензиван”, па да „[...] ће она бити наука о свим системима знакова”<sup>15</sup> и другој, којом је довео у питање примат лингвистичког модела који је поставио Сосир, тврдњом да није сигурно да ће концепти лингвистичке анализе „[...] остати нетакнути у семиолошком истраживању, односно, да „[...] се не може прејудуцирати да ли ће семиологија увек морати тесно да следи лингвистички модел.”<sup>16</sup>

Из ових Бартових разматрања се види да је у пост-сосировској лингвистици тај модел почео да слаби и да се раствара, како у погледу претензије на универзалност лингвистичке анализе, тако и при њеном преношењу у нелингвистичка поља. Разлог томе да се тада и даље говорило о структурализму и лингвистици, спада, како би Натје рекао, у „митологију шездесетих година”.<sup>17</sup>

Сам почетак седамдесетих година донео је праву семиотичку буру међу музиколошке духове. За њу је свакако био заслужан пети број француског часописа *Musique en jeu* из 1971. године<sup>18</sup> под називом *Sémiologie de la musique*, који је уредио Жан-Жак Натје, и у којем су од стране значајних аутора – самог Натјеа, Ека, Јакобсона, Брајта, Маша – изнета виђења примарног питања које је требало решити: односа музикологије и лингвистике, а затим, односа

14 Sisir, *Opšta lingvistika*, 25; Saussure, *Cours...*, 36.

15 Roland Barthes, „Éléments de sémiologie”, *Communications* br. 4 (1964), 92.

16 Barthes, „Éléments de sémiologie”, 92. Барт још каже у својим „Елементима” да је семиолошко знање „[...] истовремено стидљиво и безобзирно: стидљиво јер у овом тренутку може да буде само копија лингвистичког знања; безобзирно јер ово знање већ треба да се примени, бар у пројекту, на нелингвистичке објекте”, Barthes, 92.

17 Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique* (Paris: U.G. E., 1975).

18 *Musique en jeu* br. 5 (1971).

вербалног језика и језика музике и примене семиологије на музику. У том је часопису објављен на француском језику поменути чланак Јакобсона,<sup>19</sup> као и темељни чланак самог Натјеа „Ситуација музичке семиологије” („Situation de la sémiologie musicale”),<sup>20</sup> као отисна тачка за низ радова са истом темом, које је канадски музиколог објавио наредних година,<sup>21</sup> све до његове капиталне књиге из 1975. године, *Fondements d'une sémiologie de la musique*.

Свакако као део тог замаху, у Београду је 1973. године одржан „Први међународни научни скуп о семиотици музике”<sup>22</sup> у организацији Драгутина Гостушког, испред Музиколошког института Српске академије наука и уметности и Ђина Стефанија, испред Центра за културну иницијативу (Centro d'iniziativa culturale) из Пезара,<sup>23</sup> на којем су учествовали аутори који су у то време започињали истраживања у области музичке семиотике и семантике, а касније постали ауторитети у овим областима. Да споменемо само неке од њих: Натје, Имберти, Барони, Стефани, Озмонд-Смит... С тог симпозијума је проистекао зборник радова који је Стефани уредио и објавио 1975. године.<sup>24</sup> Рад Гостушког, изложен на симпозијуму под насловом „Реалност, језик, музика” није, међутим, био објављен у том зборнику. Годину дана касније, Гостушки је овај текст у целини објавио на српском језику у *Лейтмојису Мајшице српске* под насловом „Музикологија и лингвистика пред семиологијом”,<sup>25</sup> а 1977. године, на француском језику под насловом „Réalité, musique, langage. Contribution à l'étude de la signification”<sup>26</sup> („Реалност, музика,

19 Видети фусноту 11.

20 Jean-Jacques Nattiez, „Situation de la sémiologie musicale”, *Musique en jeu* br. 5 (1971): 3–17.

21 Jean-Jacques Nattiez, „Sémiologie musicale: l'état de la question”, *Acta Musicologica* br. 46 (1974): 153–171; „Pour une définition de la sémiologie”, *Langages* br. 35 (1974): 3–14.

22 „Први међународни научни скуп о семиотици музике”, Београд, 18–20 октобар 1973.

23 О организацији и историјату овог скупа, учесницима и, посебно, доприносу Драгутина Гостушког, видети у: Katarina Tomašević, „Dragutin Gostuški and Semiotics of Music”, у *Musical Semiotics and Music Theory*, ур. Ана Стефановић, Анита Сабо, Ивана Вуксановић, Атила Сабо (Београд: Faculty of Music, 2017), 81–105; Katarina Tomašević, „Dragutin Gostuški and Semiotics of Music”, *Музикологија-Муцикологија* br. 22 (2017): 177–197.

24 *Actes du 1<sup>er</sup> Congrès international de sémiotique musicale: Beograd 17–21 oct. 1973*, ур. Gino Stefani (Pesaro: Centro di iniziativa culturale, 1975).

25 Драгутин Гостушки, „Музикологија и лингвистика пред семиологијом”, *Лейтмојис Мајшице српске* бр. 4 (1974): 402–423.

26 Dragutin Gostuški, „Réalité, Musique, Langage. Contribution à l'étude du problème de

језик. Прилог проучавању значења”), у *International Review of Music Aesthetics and Sociology*, коју је уређивао Иван Супичић.

Гостушки је, дакле, у атмосфери у којој су у Европи тек започета истраживања о могућности примене лингвистичког, односно, семиотичког теоријског модела на музику, а пре тога, о могућој аналогји између музике и вербалног језика, овај рад схватио као плод потребе да се о тим питањима одреди. Иако је у њему размотрио сва значајна питања која је дисциплина наметнула и позвао се на релевантне ауторе у области лингвистике и семиотике, као што су Јакобсон, Еко, Риве, Натје, Маш, Мунен, Мец, Гостушки се заправо определио да не заузме одређено становиште и да, како каже, његова „разматрања [...] буду неутрална”, ослоњена пре свега на „позиције компаративне естетике, којој [...] припада [...] право арбитраже у спорним случајевима овакве врсте”.<sup>27</sup> И заиста, његов познати аподиктички дискурс у овом је чланку у функцији арбитража, јер, колико год се уистину трудио да остане неутралан, Гостушки није успео да сакрије свој отклон од преношења лингвистичких метода и метода семиологије<sup>28</sup> у поље музике. Ово одсуство става *pro* или

---

la signification”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* br. 1 (1977): 49–72.

27 Гостушки, „Музикологија и лингвистика пред семиологијом”, 402; Gostuški, „Réalité, Musique, Langage”, 49. (Код сваког цитата дајемо референце за овај рад Гостушког на српском и на француском језику, наводећи, дакле, ауторову верзију текста на српском, не наш превод са француског).

28 Гостушки доследно користи термин семиологија, не – семиотика, логично, с обзиром да његову литературу претежно чине радови франкофоних аутора. Када је у питању појмовно разликовање иза ове термилошке разлике, постоје два мишљења. Једно је да појмовне разлике нема, да је реч о еквивалентним значењима и да је избор термина ствар конвенције, односно, његовог порекла у француским, односно, америчким истраживањима. Такво је мишљење Натјеа у чланку „Sémiologie musicale: l'état de la question”, 154. Друго је мишљење да иза два термина стоји теоријско-методолошка разлика између Сосирове семиологије и Персове семиотике, из које је проистекла цела англосаксонска семиотичка теорија, разлика која уопштено почива на два стуба: на Сосировој бинарној, наспрам Персове тернарне концепције знака, односно, догађаја значења, а затим, на интенционалној природи Сосировог (арбитражног) знака, дефинисаног кодом и актом комуникације (видети у: Umberto Eco, *A Theory of semiotics* 1976: 14–15), наспрам Персове шире постављене, могуће неинтенционалне природе знака, који дакле, може имати и природно порекло. (Иако ни Сосир не искључује ову могућност у оквиру „будуће” науке, семиологије, он јој ипак јасно претпоставља арбитрарност знака унутар система знакова. (Видети у: Sosir, *Opšta lingvistika*, 86; Saussure, *Cours de linguistique générale*, 114). У том смислу би семиологија била део домена изучавања семиотике. Кључна разлика између два концепта се онда тиче референцијалног објекта, присутног код Перса и потпуно искљученог из Сосирове семиологије, према којој се догађај значења одвија искључиво

*contra*, или, пак, неког трећег теоријско-методолошког становишта, на неки начин је отежало кретање Гостушког кроз проблем и утицало на његову методолошку неопредељеност.

Своју резерву у односу на примену лингвистичких метода на музику и њену анализу, Гостушки је у овом чланку темељио на неколико упоришта. Он најпре сматра да су у дотадашњој литератури као корелативни парови погрешно коришћени парови *музика – језик* и *музикологија – лингвистика*, погрешно, јер лингвистика нема за предмет уметност, већ „колективни акт који се не да контролисати”,<sup>29</sup> док је предмет музикологије уметност. Утолико је „[У] референтном систему језик, уметност [...] заступљена *йоезијом*”,<sup>30</sup> па би онда одговарајући парови били *лингвистика – музикологија* и *йоезија – музика*. Доиста, како смо видели, од Јакобсона надаље, проблематика која је разматрана у већини радова из овог домена био је однос између музикологије и лингвистике.<sup>31</sup> Тешкоћа тумачења Гостушког, долази, међутим, са формулацијом њихових предмета. Наиме, иако у верзији свог чланка на француском језику користи појам *langage* (највероватније подстакнут терминологијом коришћеном у студијама франкофоних аутора), у верзији свог чланка на српском језику, овај термин доследно преводи са *језик*, док између та два појма у лингвистици Сосирове провенијенције, а о њој је реч, не стоји знак једнакости. Сосир је, наиме, у дужој разради у *Ойшћој лингвистици* успоставио јасну концептуалну разлику између термина *langue* и *langage*, које у свом преводу на српски језик, Сретен Марић адекватно преводи дистинкцијом *језик-јовор*:

За нас језик (*langue*, прим. аут.) није исто што и говор (*langage*, прим. аут.) уопште: језик је [...] истовремено и друштвени

---

унутар језичког система, искључујући објекат. Видети шире о овој проблематици, као и дискусије о два концепта у: Russel Daylight, „The Difference between Semiology and Semiotics”, *Gramma: Journal of Theory and Criticism* br. 2 (2012): 37–50.

29 Гостушки, „Музикологија и лингвистика пред семиологијом”, 404; Gostuški, „Réalité, musique, langage”, 51.

30 Гостушки, „Музикологија...”, 402; Gostuški, „Réalité...”, 49.

31 После Јакобсоновог, у радове који су шездесетих и почетком седамдесетих година изричито тематизовали ове односе, поред наведених радова Брајта, Маша, Ривеа и Натјеа, спада и књига италијанског музиколога Енрика Фубинија: Enrico Fubini, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea* (Torino: Einaudi, 1973).

производ способности говора и скуп нужних конвенција прихваћених од друштва да би се појединцима омогућило примењивање те способности. Узет у целини, говор је многолик и разнородан. Истовремено у више области [...], он још припада индивидуалној, као и друштвеној области [...]; он се не да класифицирати ни у једну категорију људских појава, јер се не зна како утврдити његово јединство [...] Насупрот томе, језик је целина сам по себи и принцип класификације.<sup>32</sup>

Барт је у својим „Елементима...” сажео Сосирову дистинкцију:

[...] али тај неред престаје, ако се из све те многоликости апстрахује чист социјални објекат, систематска целина конвенција нужних за комуникацију, равнодушна према материји знакова који га чине, и који је језик, наспрам којег реч (*parole*, прим. аут.) покрива чисти индивидуални део говора (*langage*, прим. аут) [...] Језик је, дакле, ако хоћемо, говор мање реч: то је истовремено социјална институција и систем вредности [...].<sup>33</sup>

Без сумње, једини предмет Сосирове лингвистике, био је језик.<sup>34</sup> Када франкофони аутори, последници Сосира, говоре о односу *musique-langage* (*музика-јовор*), они не мисле само на језик, већ на целину коју чине систем унутрашњих зависности који је чисто формални, али и реч, која је индивидуална, обухвата спољашње релације са проживљеним искуством и дакле, није испражњена од „субстанце”.<sup>35</sup>

Утолико, иако је у формалном смислу дистинкција Гостушког исправна јер, лингвистика и музикологија су науке, а музика и поезија уметности, структурална лингвистика је само један правац, додуше, тада доминантни правац у истраживањима језика, па би њој пре одговарао неки правац у музикологији: музичка лингвистика или семиотика. Надаље, претензија структуралне лингвистике и Сосирове пројектоване семиологије је била изградња опште

32 Sosir, *Opšta lingvistika*, 19; Saussure, *Cours...*, 26.

33 Barthes, „Éléments de sémiologie”, 93.

34 Videti u: Sosir, *Opšta lingvistika*, 29.

35 Sosir, *Opšta lingvistika*, 135; Saussure, *Cours...*, 182. Ову проблематику Натје је разматрао у свом раду из 1974. године: Nattiez, „Pour une définition de la sémiologie musicale”, 10.

теорије знакова, дакле, испитивање свих система знакова, а не само оног вербалног језика. Гостушки у том смислу претпоставља да су се методе лингвистичке анализе примењивале искључиво на језик као систем у сосировском значењу, и то, на вербални језик, а не и на уметност, не узимајући у обзир Јакобсонове, оне руских формалиста или примене лингвистичких метода на књижевност, филм и визуелну уметност, какве су обележиле број часописа *Communications* из 1964. године. То на неки начин доводи у питање и примедбу овој паралели коју Гостушки изводи из констатације да се лингвистички материјал – језик, не мења вековима, док се музички језик мења<sup>36</sup> и познаје елемент стила који је, како каже, „лингвистици непознат у еквивалентној форми”.<sup>37</sup> Појам стила је, наиме, од тридесетих година био упориште Јакобсонове лингвистичке анализе „поетичке функције”,<sup>38</sup> а његове анализе поезије и прозе су подигнуте на метафори и метонимији.<sup>39</sup> „Свака вербална експресија, каже Јакобсон, стилизује догађај који описује”.<sup>40</sup>

### „Теорија екрана”

Резерва Гостушког према примени лингвистичког метода на музику имала је, међутим, своју конструктивну страну у његовој теорији произашлој из увида да је „[...] између језика и музике потребан посредник, трансформатор једне претежно менталне ствари у уметничку ствар”.<sup>41</sup> Аутор у том смислу констатује потребу за „[...] конституисање[М] једног новог система, бар делимично

36 Овај став представља и једну од средишњих претпоставки *Времена уметности*. Видети у: Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima* (Beograd: Prosveta i Muzikološki institut SANU, 1968), 36.

37 Гостушки, „Музикологија...”, 404; Gostuški, „Réalité, ...”, 52.

38 Roman Jakobson, „Linguistique et poétique”, у *Essais de linguistique générale* [1960] (Paris: Seuil, 1963), 209–248.

39 Видети у: Roman Jakobson, „Fragments de la 'Nouvelle poésie russe'” [1919], prev. André Jarry, у Roman Jakobson, *Huit questions de poétique* (Paris: Seuil, 1977), 11–29; „Notes marginales sur la prose du poète Pasternak” [1935], prev. Michèle Lacoste i André Combes, у Jakobson, *Huit questions de poétique*, 51–75.

40 Roman Jakobson, „Qu'est-ce que la poésie?” [1933–34], prev. Marguerite Derrida, у Jakobson, *Huit questions de poétique*, 41.

41 Гостушки, „Музикологија...”, 406; Gostuški, „Réalité, ...”, 53.

чврстог и логичног као што је то био систем функционалне хармоније [...] може се претпоставити да би једна модерна музичка логика (коју XX век још није успео да пронађе), морала у себи носити значајан број елемената језичких законитости”.<sup>42</sup> Такву, „модерну логику” он је изнео у својој теорији екрана. Но, да ли заиста „модерну”? Када Фуко у *Речима и стварима* (*Les mots et les choses*, 1966) говори о нестанку теорије представљања XVII и XVIII века у XIX веку, он говори о нестанку „[...] говора (*langage*, прим. аут.) као спонтане слике и првобитног оквира ствари, као неопходног релеја<sup>43</sup> између представе и бића [...]”.<sup>44</sup> Релеј између представе и бића представљен говором, био је, према Фукоу, ослонац „доба дискурса” и представљања и, можда не само на површини, посредник сродности између лингвистике XX века и општих граматика XVII века.<sup>45</sup>

Ланац посредовања који је предложио Гостушки: *реално – систем – израз*,<sup>46</sup> сродан је овом историјски „несталом” ланцу о којем је говорио Фуко: *биће – јовор – њрегсјава*. Кључно место у теорији Гостушког, којом ће у коначном смислу бити предложена медијација између музике и језика, има елемент стварности, којим се Гостушки донекле удаљио од Сосировог принципа иманенције. Гостушки сматра да, за разлику од вербалног језика чија је функција репрезентативна, „нема могућности да музику усагласимо са елементарним појмовима теорије уметности као што су мимезис, реализам или натурализам”.<sup>47</sup> Због тога прибегава аналогiji са техником „холограма”,<sup>48</sup> који постаје метафора за посредовање између предмета из природе и његове естетске представе, да би му придружио и друге метафоре: „обавезног релеја”,<sup>49</sup> „преграде

42 Гостушки, „Музикологија...”, 408; Gostuški, „Réalité...”, 55.

43 Наше подвлачење.

44 Michel Foucault, *Les mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966), 14 (наш превод).

45 Видети у: Foucault, *Les mots et les choses*, 14.

46 Гостушки, „Музикологија...”, 416; Gostuški, „Réalité...”, 63.

47 Гостушки, „Музикологија...”, 408; Gostuški, „Réalité...”, 56.

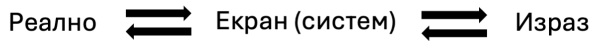
48 Бојана Радовановић је разматрала могућности примене „технике холограма” Гостушког на корелацију музике и визуелних уметности. Видети у: Bojana Radovanović, „The Communication and Analogies Between Music and Image: Dragutin Gostuški’s Theory of the Screen”, у *MUSIC/IMAGE: transpositions, translations, transformations...*, ed. Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović-Mladjenović and Ivana Perković (Belgrade: Faculty of Music, 2018), 141–148.

49 Гостушки, „Музикологија...”, 409; Gostuški, „Réalité...”, 56.



између уметника и објеката спољног света”<sup>50</sup> и коначно, „екрана”. Сви ови појмови метафоризују „систем обавезне референце”;<sup>51</sup> кроз који „пролазе” објекти из стварности, усклађују се са системом, или „кодексом правила”, како аутор такође каже, „[...] а тек потом овако обрађена пројекција стиже до уметника“, тако да се објекат у коначном смислу „осветљава” од стране уметника и „схвата искључиво у функцији система”;<sup>52</sup> и *vice versa*: уметник, посежући за објектом из стварности, њега претходно пројектује на екран. Гостушки не прецизира да ли се у појму „екрана” ради о језику уметности или стилу, но констатује да овај процес омогућава да се боље разумеју појмови стила или језика уопште. Примери које новоди, поглавито у вези с реализмом, упућују на то да у „екрану” појмови језика и стила стоје у осцилаторном односу, што ће се потврдити у даљој разради. У истом таквом односу са својим референтним системом налази се и музика, како каже Гостушки, као свака друга уметност. Из тернарне поделе коју предлаже може се извући графички приказ, који упућује на дијахрону раван поделе, на ’кретање’ кроз уведене категорије у оба смера (Прилог 1).

#### Прилог 1.



У овом, дакле, музичком, референтном систему – „екрану”, Гостушки проналази и могућност објашњења музичког значења. Одбацујући, са Суриоом, репрезентацијску функцију музике,<sup>53</sup> самим тим, како би структуралисти рекли, екстринсично значење музике, Гостушки ипак увиђа могућност да се успостави паралелизам између музике и вербалног језика, односно, њихово заједничко подвргавање Сосировој лингвистичкој семиологији; јер, и вербални језик и музика имају своје системе, и реч је само о томе

50 Гостушки, „Музикологија...”, 410; Gostuški, „Réalité...”, 57.

51 Гостушки, „Музикологија...”, 410; Gostuški, „Réalité...”, 57.

52 Гостушки, „Музикологија...”, 410; Gostuški, „Réalité...”, 57.

53 Гостушки, „Музикологија...”, 412–413; Gostuški, „Réalité...”, 59–60.

да треба пронаћи одговарајући метод за анализу једног или другог система, а не применити методе лингвистичке анализе на музику. Из тога Гостушки изводи закључак да је „Музика [је] реалистичка, онда када са успехом примењује законе свог система”,<sup>54</sup> да „[...] музика денотира елементе свог система и самим тим испуњава функцију значења”,<sup>55</sup> у ком се случају музика ипак успоставља као значење *sui generis*.<sup>56</sup>

У овом се делу, и поред тврдње да је музици и вербалном језику заједничко то да сваки вербални исказ такође пролази кроз екран система („[...] па се сваки исказ прво упућује према тим системима”)<sup>57</sup> у односу према „свету” („да види свет”, позивајући се на Жоржа Мунена), објашњење Гостушког, међутим, сусреће са проблемом, одакле и инконзистенција у заједничком моделу који жели да успостави. Он каже: „Између мисли и језика стоји екран у облику граматике и синтаксе [...]”,<sup>58</sup> као што је у случају музике екран, систем, постављен између уметничке експресије и стварности. Но, референцијално или екстринсично значење, реалност, као ни дијахрона равна (историјска, линија промена) није релевантна за Сосиров концепт језика схваћеног као система знакова, на који се Гостушки ослања, па ни за сам вербални језик. Сосир јасно указује на усмереност његове лингвистике према језику:

Naša definicija jezika pretpostavlja da mi iz jezika isključujemo sve što je strano njegovom organizmu, njegovom sistemu, jednom rečju, sve što se označava izrazom 'spoljna lingvistika'. Istina, ta se lingvistika bavi važnim stvarima, i na nju se najviše misli kad se pristupa izučavanju govora.<sup>59</sup>

Штавише, кључна Сосирова бинарна опозиција између језика и речи почива на претпоставци о немогућности да реч, говор

54 Гостушки, „Музикологија...”, 414; Gostuški, „Réalité...”, 61.

55 Гостушки, „Музикологија...”, 415; Gostuški, „Réalité...”, 62.

56 Овај концепт „реализма” Гостушки је раније изнео у уводу *Времена уметности*. О томе видети у: Katarina Tomašević, „Vreme umetnosti Dragutina Gostuškog. Odnos Prema filozofiji i estetici Etjena Surioa”, у *Srpska estetika u XX veku*, ur. Mirko Zurovac (Beograd: Estetičko društvo Srbije, 2000), 137–149.

57 Гостушки, „Музикологија...”, 415; Gostuški, „Réalité...”, 62.

58 Гостушки, „Музикологија...”, 415; Gostuški, „Réalité...”, 62.

59 Sosir, *Opšta lingvistika*, 30; Saussure, *Cours de linguistique générale*, 42.

(„izvođenje akustičkih slika”, као и „svi drugi delovi govora”),<sup>60</sup> доведу у питање сам језик, односно, систем. Стога читаоцу у једном тренутку бива нејасно због чега своју тернарну поделу „реално – систем – израз” Гостушки сматра аналогном бинарним опозицијама језика и речи Сосира, односно, кôда и поруке Јакобсона?<sup>61</sup>

Одговор вероватно лежи у чињеници да, у жељи да заснује заједнички и, још битније, универзални систем свих уметности, у којем се представљање и комуникација не могу избећи, а да остане доследан принципу иманенције структуралне семиологије, Гостушки предлаже својеврсни нереференцијални реализам. Он притом, не узима у обзир два типа структуралне лингвистике који се кристалишу од тридесетих година XX века: „номиналистичку”, сосировску, касније Хјелмслева, која заступа искључиви иманентизам језика као статичног и затвореног система граматичких правила, с једне стране, и „реалистичку”, динамичку, још од Трубецкоја и Јакобсона, у којој се тражи веза језика са „конкретним материјалом”.<sup>62</sup> И поред одмака од Јакобсоновог предлога да се музикологија ослони на методе фонологије, Гостушки управо јакобсоновску везу фонологије и фонетике користи да би објаснио музички „реализам”, музичку „денотацију” „света физикалних чињеница”,<sup>63</sup> тиме што означитељ (као глас у фонетици) задржава везу са означеним (акустичком реалношћу), као акорд са аликвотним тоновима. Но, тиме се не решава питање референце, коју је Јакобсон, као једну од функција (поетског) говора, увео још тридесетих година.<sup>64</sup> Јакобсоновом „динамичком структурализму” је уследио Бенвенистов „структурализам исказа”,<sup>65</sup> како ову путању логично види Жан-Клод Коке, у којем је кретање разумевања од језика ка референци, ка „свету”, ка „стварима”,<sup>66</sup> услов за динамичко и синтагматско, предикативно заснивање језичког исказа. С увођењем

60 Sosir, *Opšta lingvistika*, 27; Saussure, *Cours...*, 38–39.

61 Гостушки, „Музикологија...”, 416; Gostuški, „Réalité...”, 63.

62 Према: Jean-Claude Coquet, „Réalisme et principe d'immanence”, *Langages* br. 103 (1991), 24.

63 Гостушки, „Музикологија...”, 414; Gostuški, „Réalité...”, 61.

64 Roman Jakobson, „La dominante” [1935], prev. Tzvetan Todorov, u Jakobson, *Huit questions de poétique* (Paris: Seuil, 1977), 76–85.

65 Coquet, „Réalisme et principe d'immanence”, 26.

66 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2 (Paris: Seuil, 1974), 21.

референце, света, односно, релације смисла и денотације, напушта се поље семиотике ка семантици и херменеутици, тако да ће се овај структуралистички модел коначно растворити у Рикеровој херменеутици.

Теорија Гостушког постаје, међутим, прозирнија када, у даљем извођењу, у сам систем укључи елемент поезике, односно, када се искључи елемент реалности, који се тешко без контрадикција може решити у оквиру структуралне лингвистике Сосирове провенијенције. И „поетику”, међутим, Гостушки уводи са Сосиром,<sup>67</sup> чија се лингвистика у најбољем случају може сматрати „прекинутом поезиком”,<sup>68</sup> како каже Анри Мешоник, а парадоксално, не са Јакобсоном. При томе се дакле, категорија система подваја на језик и поезику (стил), односно, према Гостушком, на граматiku и афективне чиниоце: „[...] и музика и језик имају своје логичке (граматичке) и своје синтактичке (афективне) ингридиенте”.<sup>69</sup> Тако се уместо тернарне, из теоријске експликације Гостушког може извести квартална подела: реално – систем (језик) – поезика – израз (Прилог 2).<sup>70</sup>

## Прилог 2.

Реално  $\rightleftarrows$  Екран (систем) – поезика  $\rightleftarrows$  Израз

Одатле, разуме се, није далеко закључак да је, како каже Гостушки „[...] целокупно подручје уметности метафорично”.<sup>71</sup> Тиме се излази из домена структуралне лингвистике, па и семиологије, но, Гостушки не улази у даљу разраду ове хипотезе, нити у њене теоријске или методолошке последице. Ипак, том се, другом тернарном поделом:

67 Гостушки, „Музикологија...”, 416; Gostuški, „Réalité...”, 63.

68 „Његово стварање појма вредности претпоставља и импликује једну поезику, али је та поезика, код Сосира, остала неизражена”, у Henri Meschonnic, „Saussure ou la poétique intégrale”, *Langages* br. 159 (2005): 10.

69 Гостушки, „Музикологија...”, 417; Gostuški, „Réalité...”, 64.

70 Језик (систем) и поезика би се могли објединити термином говор, који Гостушки не користи, па би, другачије формулисана, његова тернарна подела изгледала: *реално–iо-вор–израз*, на француском *réalité–langage–expression*.

71 Гостушки, „Музикологија...”, 416; Gostuški, „Réalité...”, 63.

*систем-поетика-израз*, коју сâм није извео, али је она имплицирана у његовој примарној подели, Гостушки прикључио оним теоријама које су у Сосиров бинарни модел на овај или онај начин укључиле креативну природу језика, како он каже, односно отвориле, унутар самог система, простор за поетичко, стилско деловање језика (Прилог 3).

### Прилог 3.

Систем  $\rightleftharpoons$  Поетика  $\rightleftharpoons$  Израз

Гостушки је уистину сматрао да ће Сосиров лингвистички модел бити „[...] оборен, тиме што ће бити допуњен [...]”<sup>72</sup> Он га је допунио увођењем поетике, стила, између система (граматике) и појединачног уметничког израза. У том смислу се Драгутин Гостушки у српској теорији уметности прикључио тенденцији разградње структурално-лингвистичке парадигме.

### Тернарне поставке структуралистичке парадигме

Више од три деценије пре чланка Гостушког, такву једну поделу је предложио дански лингвиста Луис Хјелмслев. Иако се Гостушки на једном месту у свом чланку позива на Хјелслемљево *Пролејомени* за теорију језика,<sup>73</sup> први пут објављену на данском 1943. године (а током педесетих и шездесетих година на светским језицима), он не наводи категоријалну разлику и тернарну поделу коју је дански лингвиста исте, 1943. године увео у есеју „Langue et parole”,<sup>74</sup> а користио у *Пролејомени*. Тај есеј је касније објављен у оквиру његових *Лингвистичких есеја*, 1959. године. Хјелмслев је свој семиолошки систем засновао на основној Сосировој опозицији између *језика*

72 Гостушки, „Музикологија...”, 416; Gostuški, „Réalité...”, 63.

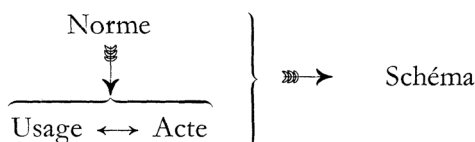
73 Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, prev. Francis J. Whitfield (Madison, Milwaukee, and London: The University of Wisconsin Press, 1969).

74 Louis Hjelmslev, „Langue et parole”, u Louis Hjelmslev, *Essais linguistiques* (Copenhagen: Nordisk Sprog-og Kulturforlag, 1959), 69–81.

(код Хјелмслева се користе појмови *схема* и *сисџем*) и речи (код Хјелмслева: *ујоїџреба*, *чин*), али је у њу, као трећи елемент, увео категорију норме: „У сваком семиолошком систему схема представља константу, што ће рећи, оно што је претпостављено, док су у односу на схему, норма, употреба и чин варијабле, што ће рећи, претпостављајући”<sup>75</sup>; „Схема је језик, што значи, језик у чистој форми”<sup>76</sup>. Хјелмслев утврђује да норма нужно истовремено претпоставља и употребу и схему са којима се налази у једностраним детерминацијама: „Норма се рађа из схеме и употребе, а не обрнуто”<sup>77</sup>. С једне стране је употреба, укупност индивидуалних исказа, из којих настаје норма: „[...] чин и употреба логички и практично претходе *норми*”<sup>78</sup>. С друге стране, променљиве, варијабле употребе, добијају смисао само у односу на константе које су претпостављене у *схеми*. *Норма* на тај начин заузима позицију између *ујоїџребе* и *схеме*. Из тога, дански лингвиста закључује:

Норма [...] је фикција [...] Употреба то није. Као ни схема. Ови појмови представљају реалности. Норма је, с друге стране, апстракција која је извучена из употребе уз помоћ методе. У најбољем случају, она представља одговарајуће средство да се постави оквир за описивање употребе.<sup>79</sup> (Прилог 4)

Прилог 4. Louis Hjelmslev, *Essais linguistiques*, 78.



Норма се овиме уводи тако да представља разлику у односу на схему која је чисто формална, која је целина апстрактних односа између елемената. Она, како је дефинисана код Хјелмслева, уједињује у себи и апстракцију система и реалност употребе, и системски карактер схеме и посебност употребе, односно, чина. Француски

75 Hjelmslev, „Langue...”, 78 (наши преводи текстова Хјелмслева са француског).  
 76 Hjelmslev, 72.  
 77 Hjelmslev, 76.  
 78 Исто.  
 79 Hjelmslev, 80.

музиколог Никола Меис у чланку „Асоцијативни принципи као одређујући за стил”, констатује да се свакако треба сложити с тим да је оно што Хјелмслев назива нормом фикција, или апстракција, али је овај аутор спреман да у перспективи Хјелмслевљевог постављања норме дефинише стил:

Норма, за коју се већ увиђа да такође представља стил, формира суштински међупростор између употребе и схеме, између дела и система. Она их поставља у однос узајамног претпостављања, који не може у потпуности бити приписан једноставној међузависности. Она, с једне стране, показује како употреба покреће законитости, или, прецизније, један избор законитости из схеме; и с друге стране, како је схема, самим тим, непрестано креирана и рекреирана употребом.<sup>80</sup>

У Хјелмслевљевој тернарној подели се може препознати она Гостушког, без реалности, разуме се, која код лингвисте не игра никакву улогу. На месту референтног *система* или *екрана* (граматике) је *схема*, на месту *израза* (индивидуалног, афективног) је *ујошреба*, док се на месту *јоеџике* налази *норма*, као апстрактни скуп поетичких или стилистичких поступака, извучен из низа употреба, појединачних чинова. Разлика је у односима између ових категорија. Док код Гостушког постоји линеарно 'кретање' у оба смера, дотле код Хјелмслова норма успоставља унилатералне зависности са схемом и употребом, чиме се обезбеђује једна рекреирајућа активност употребе у односу на схему, и на прећутни начин уводи историчност у синхрони модел.

Ролан Барт је 1953. године, у свом *Нуљом степену јисма* (*Le degré zéro de l'écriture*), предложио тернарну поделу у којој су с једне стране, језик, с друге стране, стил, а између њих је постављен Бартов појам *јисма*. За Барта, сасвим сосировски, „језик је друштвени објекат по дефиницији, не по избору. Нико не може, без припреме, да уметне своју слободу писца у непрозирност језика [...]”<sup>81</sup> Језик (*langue*, прим. аут.) је „непрозирна” датост, „екстремна граница”, „геометријско место” и у том смислу, каже Барт, он је „испод

80 Nicolas Meeüs, „Les rapports associatifs comme déterminants du style”, *Analyse musicale* br. 2 (1993): 12.

81 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris: Seuil, 1972 /1953/), 15 (наши преводи Барта).

Књижевности”.<sup>82</sup> С друге стране, „[...] под појмом стил се формира аутаркични говор (*langage*, прим. аут.), који зарања само у личну и тајну митологију писца” [...], он је, дакле, несводљива посебност, као што је језик, несводљива општост. Писмо је, према Барту, „изван успостављања норми граматике и изван константи стила”,<sup>83</sup> јер само у писму постоји могућност избора тона, етоса, и јер је само то место на којем се писац индивидуализује:

Језик и стил су слепе силе; писмо је чин историјске солидарности; језик и стил су објекти; писмо је функција: оно је однос између креативности и друштва, оно је литерарни говор трансформисан друштвеном употребом, оно је форма ухваћена у њеној људској намери и повезана тако са великим кризама историје.<sup>84</sup>

Писмо је за Барта, битно, ствар избора, и у том смислу, оно јесте слобода, али слобода чије су границе различите у различитим тренуцима историје. „Под притиском Историје и Традиције се формирају могућа писма неког писца”.<sup>85</sup> Тиме Барт такође уводи моменат историчности између две константе на рубовима свог модела. Коментаришући овај Бартов модел, а на трагу обнове замрле реторике у XX веку, Антоан Компањон с правом констатује да је Барт у појму *писмо* заправо „поново открио оно што је реторика називала стилем”,<sup>86</sup> у оквиру њене теорије избора. На тај начин, *стил* (*писмо*) се и у Бартовој тернарној подели поставља на средишње место, али у једној синхронистичкој перспективи: „Језик је испод Књижевности; стил је готово изван [...] он је као једна вертикална и усамљена димензија мисли”,<sup>87</sup> због „принуде”, „нужности”, „аутоматизма”. Језик и писмо су две нужности од којих писац не бира ниједну, док је писмо плод интенције која га смешта у историју, чиме се, такође, дијахрона раван уводи у синхронистички модел (Прилог 5).

---

82 Barthes, 16.

83 Barthes, 18.

84 Исто.

85 Исто.

86 Антоан Компањон, *Демон теорије*, прев. Милица Козић, Владимир Капор и Бранко Ракић (Нови Сад: Светови, 2002).

87 Barthes, *Le degré...*, 18.



## Прилог 5.

## Style

## Écriture (Histoire)

## Langue

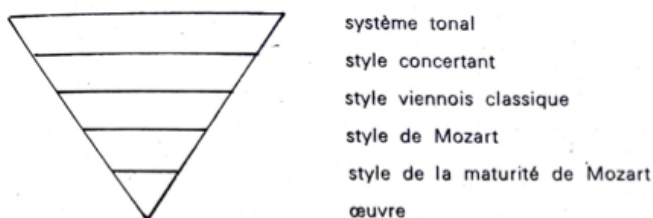
После низа чланака објављених од 1971. године у којима је разматрао проблематику музичке семиологије, Жан-Жак Натје је у *Основама семиологије музике* из 1975. године, поставио властити тернарни модел. Он је такође преузео главну структуралистичку дихотомију језика и речи, али је, за разлику од појма *норма* код Хјелмслева и појма *йисма* код Барта, као међуелемент, експлицитно поставио појам *сџиџла*, такође без реалности, као почетне категорије Гостушког. На месту *екрана* или референтног *сисџема*, *схеџе*, *језика* налази се дакле, код Натјеа *сисџем*, на месту *израза* Гостушког, употребе Хјелмслева, односно, *сџиџла* Барта, *дело*, а на месту поетике Гостушког, односно, *норџе* (стиџа) Хјелмслева, *йисма* Барта, је *сџиџл*. Код Натјеа се у вези с тим проналази и концесија језику, коју, у име поетике, чини и Гостушки. Натје који је, наиме, по сопственом признању, не мало допринео да се између музичке семиологије и структуралне лингвистике постави знак једнакости, ипак у преговору *Основама...* – у којем предлаже разумевање музичке семиологије као „транслингвистике”, односно предлаже „компаративну семиологију” – инсистира на две битне разлике: прва је у томе да предмет семиолошке анализе није у пуком прибегавању лингвистичким моделима за анализу нелингвистичких подручја<sup>88</sup> – став на који се Гостушки позива када поставља питање о „легитимност поступка”<sup>89</sup> – а друга, да се споменути знак једнакости, чак и ако је стављен, мора узети као историјска појава, чиме се и код канадског музико-

88 Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 34.

89 Гостушки, „Музикологија...”, 405; Gostuški, „Réalité...”, 53. (У верзији текста на српском језику, Гостушки користи термин *леџалан*, али сматрамо да је боље оставити термин *леџиџиман*).

лога укида безусловни структуралистички расцеп између дијахро-није и синхроније и напушта затворено поље система. Но, Натје иде и корак даље, када каже: „Тамо где је Сосир поставио два нивоа у лингвистици, ми смо поставили три: да ли се треба зауставити на тако добром путу?“,<sup>90</sup> на којем се уистину не зауставља, и своју тернарну поделу додатно раствара дељењем средишњег елемента, стила, на више нивоа. Ова слојевита структура представљена је код Натјеа у форми обрнуте пирамиде (Прилог 6).

Прилог 6. Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 83.



Натјеова обрнута пирамида стила је методолошки утемељена у погледу једне дијалектике стила, у мери у којој се нивои пирамиде, осим највишег, нивоа система, и најнижег, дела, појављују у двоструком статусу, истовремено у статусу референтног система и појединачног стваралачког чина. У том смислу Натје поставља кључно питање, у којем резонира осцилација систем/поетика Гостушког: „Који је стварни статус референтног система?“<sup>91</sup> и доследно доводи у питање сам системски карактер система: „Може ли се језички систем одвојити од стила?“<sup>92</sup> Ослањајући се на Молиноа, он утврђује да је „[...] тонални систем само [...] мање или више кодификовани стил у екстремно растељивим границама“.<sup>93</sup> Из овога се нужно изводи закључак: „Кодификација 'система', усвојена од стране композитора, није апсолутна граматичка кодификација, већ нормативна кодификација, која одговара сагласности музичара,

90 Nattiez, *Fondements...*, 82.

91 Nattiez, 83.

92 Исто.

93 Исто.

у датом тренутку музичког развоја”<sup>94</sup> Уступак који се овим чини дијахронистичкој перпективи, и самим тим, како се види, стилу, може се јасно сагледати у следећем Натјеовом ставу, у којем се чује и један од централних ставова Гостушког: „[...] музички системи еволуирају на много свеснији и жељенији начин него што је то случај са лингвистичким системима, јер промене не долазе од социјалне активности у којој се губи први знак процеса, већ у индивидуалним стваралачким актима учињеним од стране композитора”<sup>95</sup>

### Закључак

И поред аналогича које се могу препознати у разматрањима Натјеа и Гостушког, намеће се закључак о томе да, за разлику од свог канадског савременика, који је прешао пут од структуралне лингвистике, преко семиотике, семантике, до херменеутике, српски музиколог није ’ушао у игру’ коју је нудила историја теорије, већ је чврсто остао везан за структуралистичку и лингвистичку „митологију шездесетих година”. Утолико је његов, свакако највећи допринос у пројигурању временске трајекторије уметности, утемељен на „хомогеним културним формацијама”,<sup>96</sup> великим епохалним „формама”, моделима и „кодексима правила”, чијим системима аналогича руководи *Zeitgeist*, нужност што произилази из колективно несвесног. У овима, опет, не могу да не одјекују Фукоове *episteme*, и „[...] њихова историја, која није историја њиховог растућег савршенства, већ пре историја услова њихових могућности [...]”,<sup>97</sup> ни његов „систем симултаности”,<sup>98</sup> макар био „дислоциран”,<sup>99</sup> ни његови „кодекси који успостављају поредак”.<sup>100</sup> Отуда Гостушки, као ни Барт, ни Фуко, из ’кружења’ њихових дискурса око појма *интерирејације*, као и појмова *шемморалности* или *мејлафоре*, није извукао линију која би водила ка исходу у виду егзегетског подухвата,

94 Nattiez, 86.

95 Nattiez, 69.

96 Гостушки, „Музикологија...”, 420; Gostuški, „Réalité...”, 67.

97 Foucault, *Les mots et les choses*, 13.

98 Foucault, 14.

99 Gostuški, *Vreme umetnosti*, 36.

100 Foucault, *Les mots...*, 14.

властитог, и оног уметности, у херменутици, нити линију разградње значења и текста у деконструкцији.

Гостушки је, међутим, допринео „сарадњи лингвистике и музикологије”, пре свега тиме што је, на један више спољашњи, него унутрашњи, епистемолошки и методолошки начин, учествовао у процесу разградње структуралистичке парадигме: супротстављања стваралачког поља, оног поетике и стила, супремацији језика као затвореног система, а дијахроног момента, синхронистичком посматрању језика. Тиме су и српска теорија уметности и музикологија допринеле тада актуелним европским тенденцијама чији је исход, у историјској перспективи, био онакав какав би се Гостушком могуће допао.

### Цитирана литература

- Гостушки, Драгућин. „Музикологија и лингвистика пред семиологијом”. *Лейхойис Мајишце српске* бр. 4 (1974): 402–423.
- Компањон, Антоан. *Демон теорије*, превели Милица Козић, Владимир Капор и Бранко Ракић. Нови Сад: Светови, 2002.
- Arom, Simha. „Essai d’une notation des monodies à des fins d’analyse”. *Revue de Musicologie* br. 55 (1969): 172–216.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l’écriture*. Paris: Seuil, 1953.
- Barthes, Roland. „Éléments de sémiologie”. *Communications* br. 4 (1953): 91–135.
- Benveniste, Émile. *Essais de linguistique générale*, 2. Paris: Seuil, 1974.
- Bright, William. „Language and Music: areas for cooperation”. *Ethnomusicology* br. 1 (1963): 23–32.
- Coquet, Jean-Claude. „Réalisme et le principe d’immanence”. *Langages* br. 103 (1991): 23–35.
- Daylight, Russel. „The Difference between Semiology and Semiotics”. *Gramma: Journal of Theory and Criticism* br. 2 (2012): 37–50.
- Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

- Feld, Steven. „Linguistic Models in Ethnomusicology”. *Ethnomusicology* br. 18 (1976): 197–217.
- Fubini, Enrico. *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*. Torino: Einaudi, 1973.
- Gostuški, Dragutin. *Vreme umetnosti*. Beograd: Prosveta i Muzikološki institut SANU, 1968.
- Gostuški, Dragutin. „Réalité, musique, langage. Contribution à l'étude du problème de la signification”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* br. 1 (1977): 49–72.
- Gribenski, Jean, Lesure, François. „La recherche musicologique en France depuis 1958”. *Acta Musicologica* br. 63 (1991): 211–237.
- Hjelmslev, Louis. *Essais linguistiques*. Copenhagen: Nordisk Sprog-og Kulturforlag, 1959.
- Jakobson, Roman. „La dominante” [1935], prev. Tzvetan Todorov. U Roman Jakobson, *Huit questions de poésie*. Paris: Seuil, 1977.
- Jakobson, Roman. „Linguistics and poetics”. U *Style in Language*, uredio T. A. Sebeok, 350–377. New York and London: The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology and John Wiley & Sons, 1960.
- Jakobson, Roman. „Musicologie et linguistique”. *Musique en Jeu* br. 5 (1971): 57–59.
- Mâche, François-Bernard. „Langage et musique”. *N.R.F.* 6p. 196 (1969): 586–594.
- Meeùs, Nicolas. „Les rapports associatifs comme déterminants du style”. *Analyse musicale* br. 2 (1993): 9–13.
- Nattiez, Jean-Jacques. „Situation de la sémiologie musicale”. *Musique en jeu* br. 5 (1971): 3–17.
- Nattiez, Jean-Jacques. „Sémiologie musicale : l'état de la question”. *Acta Musicologica* br. 46 (1974): 153–171.
- Nattiez Jean-Jacques. „Pour une définition de la sémiologie”. *Langages* br. 35 (1974): 3–14.
- Nattiez Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: U.G.E., 1975.
- Nettl, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. Glencoe IL: The Free Press of Glencoe, 1964.
- Radovanović, Bojana. „The Communication and Analogies Between Music and Image: Dragutin Gostuški's Theory of the Screen”. In *MUSIC/IMAGE: transpositions, translations, transformations...*, edited by Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović-Mladjenović and Ivana Perković, 141–148. Belgrade: Faculty of Music, 2018.
- Rorty, Richard, ed. *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1967.
- Rouget, Gilbert. „Tons de la langue en gûn et tons du tambour”. *Revue de musicologie* br. 50 (1964): 3–29.

- Ruwet, Nicolas. „Méthodes d'analyse en musicologie”. *Revue belge de musicologie* br. 20 (1966): 65–90.
- Ruwet, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil, 1972.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* [1916], uredili Charles Bally i Albert Sechehaye. Lausanne–Paris: Payot, 1971.
- Sebeok, Thomas A. „Folksong Viewed as Code and Message. A Cheremis Sonnet”. *Anthropos* br. 54 (1959): 141–153.
- Sosir, Ferdinand de. *Opšta lingvistika*, preveo Sreten Marić. Beograd: Nolit, 1989.
- Stefani, Gino (ur.). *Actes du 1er Congrès international de sémiotique musicale: Beograd 17–21 oct. 1973*. Pesaro: Centro di iniziativa culturale, 1975.
- Tomašević, Katarina. „Dragutin Gostuški and Semiotics of Music”. In *Musical Semiotics and Music Theory*, edited by Ana Stefanović, Anica Sabo, Ivana Vuksanović and Atila Sabo, 81–105. Beograd: Faculty of Music, 2017.
- Tomašević, Katarina. „Dragutin Gostuški and Semiotics of Music”. *Muzikologija-Musicology* br. 22 (2017): 177–197.
- Tomašević, Katarina. „Vreme umetnosti Dragutina Gostuškog. Odnos prema filozofiji i estetici Etjena Surioa”. U *Srpska estetika u XX veku*, uredio Mirko Zurovac, 137–149. Beograd: Estetičko društvo Srbije, 2000.

## **Music – Language – Poetics/Poetry – Style in Dragutin Gostuški's Deliberations**

- summary -

In this paper, we dealt with the relationship between the phenomena that have continuously occupied Dragutin Gostuški and the European theoretical and musicological context in which these considerations took place. Our examination was based on Gostuški's article, presented under the title “Reality, Language, Music” (“Realnost, jezik, muzika”) at the First International Colloquium on Semiotics of Music in Belgrade in 1973, and then published in Serbian and French in 1974 and 1977, respectively. First, we subjected Gostuški's answers to the challenge of applying linguistic methods in musicology in the context of structural linguistics and semiology, which permeated the entire theoretical flow of the twentieth century. Then we considered Gostuški's *theory of the screen* as common to all arts, and the ternary division of the field of art into *real*, *system*, and *expression*, which he proposed within it, as well as possible theoretical problems and consequences of such a division in relation to the adopted structuralist model. Finally, we pointed to

other ternary divisions, previous or contemporary to Gostuški's theory, which, starting from the framework of structuralism, as well as that of Gostuški, introduced a new element, the element of poetics and style into Saussurian binary structure, as well as a diachronic moment into the synchronistic observation of the language of art. We have observed Gostuški's firm attachment to his starting point in structural linguistics and semiotics, but, in addition, his contribution to then-current tendencies of dissolving the structuralist paradigm.

---

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

78.072:929 Гостушки Д.

ИСКОШЕНИ угао Драгутина Гостушког : тематски зборник / уредиле  
Катарина Томашевић и Бојана Радовановић. - Београд : Музиколошки  
институт САНУ, 2024 (Београд : Бирограф). - 12, II, 528 стр. : илустр. ; 24 см. -  
(Едиција Драгутин Гостушки)

Радови на срп. и енгл. језику. - Тираж 300. - Стр. 11-12, II: Предговор /  
Уреднице. - Напомене и библиографске референце уз радове. - Библиографија  
уз сваки рад. - Summaries. - Регистар.

ISBN 978-86-80639-75-8

1. Томашевић, Катарина, 1960- [уредник] [аутор додатног текста] 2.  
Радовановић, Бојана, 1991- [уредник] [аутор додатног текста]  
а) Гостушки, Драгутин (1923-1998) -- Зборници

COBISS.SR-ID 160052233

---