

Марјан Митић*

Висока школа струковних студија за васпитање
Крушевац

УЛОГА МУЗИКЕ У СЕМИОЛОШКОЈ ТЕОРИЈИ РОЛАНА БАРТА

Сажетак: Музика, као извођачка уметност, због своје ,различитости' од осталих уметности, послужила је Ролану Барту да расветли и илустрира своју теорију текста. Она пружа Барту ,шелеснији' модел читања који он не успева да пронађе у књижевној традицији. У овом раду, кроз приказ кључних концепција и појмова: знака; наука које се њиме баве (семиологија и семиотика), њиховом терминолошком дихотомијом и различитим теоријама, долазимо до одговора зашто се Барт окреће музици као илустрацији своје теорије текста. Фокусирањем на Бартове есеје, у којима се говори о ,читаоцима' музичког текста као извођачима и слушаоцима; истизању екстазе посредством вокалног извођења; практичној музици као илуминатору модерног текста и сл. представљају се Бартова схватања којима покушава да објасни семиолошке елементе текста. Барт се позива на ,групу семиологију', која је у суштини са класичном, и која би изражавала ,тело у стању музике'. Сврха овог рада је да се ,кроз критичко сагледавање, укаже на могућности широке примене семиологије као науке у различитим областима човековог живота, као и да се отворе нова питања за даља израживања, укључујући и питања значаја и утицаја семиологије, а и музике на друштвени живот људи.

Кључне речи: РОЛАН БАРТ, ЗНАК, СЕМИОЛОГИЈА, ТЕОРИЈА ТЕКСТА, MUSICA PRACTICA, ЗРНО ГЛАСА.

* Контакт: mitic@vaspeks.edu.rs

Увод

Комуникација је нешто више од средства да се остане жив.

То је начин да се буде жив.

Лон Л. Фулер

Човекова потреба да се изрази, да опише и објасни свет у коме живи, стара је колико и сам човек. Комуникацијом људи преносе једни другима своја опажања, мисли, осећаје, жеље. Развојем свести, човек је развијао све сложеније облике комуникације, која је заузврат унапређивала исту ту свест. Сваки облик људске комуникације у својој основи има универзалне појаве – *знакове*. Знакови су свуда око нас, а човек као свесно биће, развија, дефинише и објашњава знаковни свет око себе. Знак настаје као одговор на човеково чулно и свесно реаговање на свет који га окружује и који би му остао неприступачан да није развио способност означавања, именована.

1. Семиологија и/или семиотика

Интересовање за појам знака јавља се још у античкој Грчкој када су у употреби термини *semeion* (ознака) и *semaion* (знак), а користе их прво лекари који постављају дијагнозу болести на основу знака – симптома. Такође га употребљавају и припадници професија који долазе у додир са знаком – филозофи, оратори, драмски писци (Ђокић, 1994).

Постепено се развија и занимање за феномен лингвистичког знака чију употребну природу препознаје Аристотел, док се средњовековно интересовање за појам знака односи на језичке изразе као и на природне појаве. Процес означавања и појам знака представљају једну структуру која од давнина занима истраживаче из многих области науке.

Појмови које су користили још Платон, Аристотел, Св. Августин, и други, били су *doctrina* или *scientia de signis*. У 16. веку се користи термин *semiotica* који описује науку о знацима болести код човека и процес успостављања дијагнозе. Од раног 17. века употребљавају се појмови семиотике и семиологије, а њихов семантички опсег се преклапа (семиологија у том добу такође означава науку о знацима болести код човека). У 18. веку, немачки филозоф Баумгартен, у свом делу *Метафизика*, користи појам семиологије у погледу опште науке о знаковима. Временом се шири гледиште оба појма и почињу да обухватају науку о целокупном познавању човека, како у физиолошко-медицинском, тако и у моралном смислу (Шкорич, 2013).

Развој појма знака као и науке која се њиме бави, можемо континуирано пратити тек од краја 19. века кроз теорије америчког филозофа Чарлса С. Пирса и швајцарског лингвисте Фердинанда де Сосира. Различитим теоријским концептима, они утемељују науку о знаковима (Црњански, 2010). Код ових мислилаца први пут се повлачи велика разлика између појмова семиотике и семиологије. Сосир развија појам семиологија, док Пирс развија појам семиотика.

У својој теорији Сосир истиче: „Језик је систем знакова који изражавају идеје, и у томе се он да упоредити са писмом, са азбуком глумених, са симболичким ритуалом, са формама учтивости, са војничким знаковима, итд. Он је само најважнији од тих система. Може се, дакле, замислити једна наука која би испитивала живот знакова у друштвеном животу; она би била део друштвене, па према томе, и опште психологије; ми ћемо ту науку назвати семиологијом (од грчког *semeion* – знак). Она би нас учила шта су знакови, који закони њима управљају. [...] Лингвистика је само део те опште науке; закони што ће их семиологија открити моћи ће се примењивати и на лингвистику, која ће тако бити укључена у једну сасвим одређену област у скупу људских чињеница” (Сосир, 1977: 75). Сосир лингвистику подређује семиологији коју види као форму везе између лингвистике и социјалне и опште психологије. Значење не живи у појединачној речи већ у сложеном систему односа или структура. Семиологија изучава знакове у оквиру друштвеног живота, унутар кога се развијају различити интенционални комуникацијски знаци. Лингвистички модел који семиологија проучава моћи ће да се примењује и на друге знаковне системе који постоје осим језика а од извесне су општости и који се преплићу са језиком (филм, реклама, вокална музика, ...). Ова теорија подржава Сосирово посебно проучавање *језика моде*, филма, рекламе, као и њихове синтагме, граматику, семантику.

За разлику од Сосира, Пирсова семиотика представља грану логике и филозофије. Пирс се концентрише на истраживање различитих категорија знака и значења. У свом раду, он се фокусира на логику и значење, као и на развој категорија знакова као што су разлике између иконе, индекса, и симбола. Он уводи нови појам *семиозу*, под којом подразумева процес у коме знак развија своју делотворност, постаје знак у пуном смислу речи.¹

Често се појмови семиотике и семиологије употребљавају као синоними који значе *науку о знаковима*. Међутим, уочљиве су разлике како у пореклу самих речи (*semiotics* – англосаксонска употреба термина и *semiologie* – романска употреба термина), тако и у погледу концепције. У теоријским текстовима који се баве семиологијом и семиотиком влада

¹ Више о томе у: Bronwen & Felizitas, 2006, pp. 212-249.

велика разноликост и већина истраживача избегава да се определи за један од тих појмова.

Италијански филозоф и семиотичар Ланди (*Ferruccio Rossi Landi*) говори о семиологији као делу семиотике, док дански лингвист Хјелмслев (*Louis Trolle Hjemslev*) семиологији даје улогу мета-семиотике и одређује је као општу науку о специфичним семиотикама. Семиологија је дисциплина која проучава најразличитије знаковне системе који су са своје стране дефинисани као појединачне семиотике. (Шкорић, 2013).

Књижевни научник Греимас (*Algirdas Julien Greimas*) смисао семиотичке теорије види у истраживању генерација значења у свим њиховим облицима. Семиотика покрива све дисциплине и знаковне системе (*Bronwen & Felizitas, 2006*). Према поставци Умберта Ека, семиотика проучава знаковне системе који нису обавезно зависни о лингвистици. Она проучава све што се може узети као знак, а знак је све оно за шта се може сматрати да значењски замењује нешто друго. Пјер Гиро (*Pierre Guiraud*) истиче да „семиологија проучава знакове: језик, кодове, сигнализације, итд.” (Гиро, 1975: 5) и наглашава да „речи *семиологија* и *семиотика* покривају данас једну исту дисциплину, само што Европљани употребљавају први а Англосаксонци други од ових израза” (Исто: 6).

Француски књижевни критичар, лингвиста и семиотичар Ролан Барт (*Ronald Barthes*), пратећи Сосирове идеје и даље их развијајући, истиче да „предмет семиологије је сваки систем знакова, независно од његове супстанце и његових граница: слике, гестови, мелодични звуци, предмети, као и комплекси ових супстанци које налазимо у обредима, у правилима владања или у приказанима, чине ако не *језике*, оно бар системе значења” (Барт, 1971: 317). Барт се у дефиницијама слаже са Хјелмслевим, те подвлачи разлику између семиологије као опште науке о знаковима и семиотике као дисциплине која проучава појединачне системе знакова. За њега и Хјелмслева је, обрнуто него за Сосира, семиологија као општа наука о знаковима подређена лингвистици (Шкорић, 2013). Барт примењује семиологију у анализи најразличитијих појава, пракси означавања из свакодневног живота, и управо због те разноликости у његовом раду, у поглављима која следе, бавимо се Бартовом семиолошком теоријом, уз фокусирање на музику као једног од многих знаковних система које он проучава.

У књизи *Key Terms in Semiotics* (*Bronwen & Felizitas, 2006*) стоји да је семиотика теорија значења. Семиотику занима како се ствара значење, шта једну изјаву чини значајном, како то означава, и оно што јој претходи на дубљем нивоу да би резултирало испољавањем значења. Значење је конструисано од стране компетентног посматрача способног да да форму објекту (нпр. суочени и остављени сами са неким примером стране културе, рецимо, афричке, дали би том примеру-објекту неко значење које

је засновано на основу претходног знања и онога што ће нам одговарати). У истом делу стоји, да за разлику од семиотике (која се бави теоријом и анализом производа значења), семиологија се односи на проучавање знакова система, као што су кодови, укључујући и језичке знакове – експлицитна значења која су резултат коњуције ознаке и означеног (нпр. семафор – црвено значи стоп а зелено светло крени).

У зависности од тога чија схватања пратимо можемо уочити више разлика између семиологије и семиотике, које, како се да приметити, истажују различите знаковне системе:

Семиотика – општа наука о знаковима; теорија нејезичних система знакова; теорија о *нељудским* и *природним* знаковима; проучава неинтенционално произведене знакове.

Семиологија – истражује различите *језике* (обредне, церемонијалне, књижевне, ...); истражује текстове и њихове структуре; бави се људским знаковним системима; бави се интенционално произведеним знаковима.

Ова термилошка дихтомија се поједностављује 1969. године када утемељивачки одбор *Међународној групи за семиотичке студије* установљава појам семиотике као главни радни појам, о чему говори и сам назив друштва (Шкорић, 2013).²

2. Семиолошка теорија Ролана Барта

Тешко доноси слику о себи, паши од тога да буде именован.
Ролан Барт

Ролан Барта препознајемо као једног од најоригиналнијих и најособенијих мислилаца 20. века. Велики Француски теоретичар, критичар, есејиста и интелектуалац послератне Европе. Као еминентна јавна личност и истакнути предавач, дао је велики допринос развоју француске критике о књижевности и друштву. Човек парадокса³, демистификатор друштвених односа, моралиста, прави освеживач мисли у свим областима којима се бавио. Одважношћу и провокативношћу, у формулацијама нових и одбацивању старих правила, наводи на дубље промишљање о разноврсним, на први поглед, не тако битним, појмовима свакодневног живота.

Прегледом Бартових дела, уочавамо изузетну разноликост у раду, која се огледа у погледу предмета области тј. дисциплине или жанра,

² Више о овој теми на официјелном сајту друштва: <http://iass-ais.org/presentation-2/short-history/>

³ Сви Бартови нови дискурси се јављају као парадокси на његове претходне или тренутно важеће дискурсе.

и која се креће од студија семиологије, преко литералних критичких есеја и културалних критицизма, све до више персонализованих радова. Писао је о Расину, Брехту, Бетовену, Балзаку, итд; о моди, љубави, фотографији, митовима, реклами, бифтеку и помфриту, ... и на крају и о самоме себи. Неке радове као што су *Елементи семиологије, Структурална анализа приче*, и сл. писао је са научним амбицијама, док у теоријским и полемичким есејима *Мишологије, Нулти сшејен писма, Задовољство текста* и многим другим, излаже своје теоријске концепције, идеје, ставове, уверења. У основи Бартових разноликих дела лежи филозофска конзистенција а о интелектуалним искуствима просуђује на основу задовољстава које пружају.

Барт већи део своје каријере посвећује структуралистичким анализама. *Структурализам* означава низ истраживачких активности, инспирисаних и спроведених у Француској 60-их година 20. века, у разним гранама науке. Првенствено изложен од стране Сосира, структурализам има за циљ да успостави науку о језику, да би се открила и објаснила структура, односно код, који дозвољава датом језику да пружа значења. Структуралистичка лингвистика проистиче из одбацивања, до тада доминантне, историјске лингвистике⁴. Главна смерница структурализма јесте да покаже како ради језик у садашњости а не како се развијао током времена. Структурализам претпоставља да се језик састоји из два дела (означитеља и означеног), и да значење не може постојати без тих разлика. Елементи стичу значење само због свог контраста са другим елементима унутар структуре. Због тога се структуралистичка метода карактерише тражењем основних структура и/или изградњом модела (Bronwen & Felizitas, 2006; Rodgers, 1997).

У есеју *Увод у структурне анализе нарашња* (Barthes, 1977: 79-124), Барт износи своју фину структуралистичку идеју и покушава да покаже како је наратив структуриран. Конструира типологију нарације системском редукцијом на најмање смислене јединице нарације и затим те јединице дели на класе. Оваква врста системских, аналитичких приступа је једна од ознака структурних анализа. У колекцији есеја *Мишологије*, Барт развија свој семиотички систем или семиологију, који је под снажним утицајем Хјелмслеве теорије конотације. У студији *Елементи семиологије*, студији не-лингвистичког семиотичког система, Барт укључује анализу аутомобила, хране, одеће, и др., инсистирајући да је семиологија део језика. Објавом есеја *Смрт аутора* (Исто: 142-148), почиње да се окреће постструктурализму и проводи већину остатка каријере

⁴ Историјска лингвистика се бавила пореклом и еволуцијом језика, док се структурализам бави његовом изолацијом као предмета студирања, без обзира на историју и развој истог.

у постструктуралистичким водама. *Постструктурализам* можемо посматрати као критику структурализма. Обухвата развој књижевно-критичке теорије од краја 60-их година 20. века па надаље. Постструктуралисти откривају суштински нестабилну природу значења и уз помоћ психоанализе показују како ирационално и несвесно непрекидно угрожавају јединствени субјекат нарученог текста. Овај правац се, такође, везује са критичком методом – деконструкцијом – која тражи мноштво значења и тражи *чишћење између редова*, откривање несвесне димензије унутрашњих контрадикција (Bronwen & Felizitas, 2006). У поменутом есеју *Смрт аутора*, Барт напада структуралистичку идеју да само аутор контролише значења текста и истиче да не постоји начин да одредимо како је текст структуриран. Значење није одсутно већ је свугде.

2.1. Елементи семиологије

Са циљем издвајања аналитичких појмова из лингвистике, Барт, пратећи Сосирове идеје у већ поменутом делу *Елементи семиологије* (Барт, 1971: 317-389), излаже управо појмове знака, говора, језика, денотације, и др., као основне елементе науке о знацима.

2.1.1. Језик и говор

Према Сосиру, језик је систем знакова који изражавају идеје. Језик је најважнији од свих система, а лингвистика је део опште науке о знаковима. Супротно њему, Барт (Исто: 321 – 337) говори да језик није средство за израз или инструмент за једноставно преношење порука. Његова функција је суштински динамична: то је средство којим конструишемо стварност. Језик је истовремено и друштвена установа а такође и систем вредности. Као друштвену установу, језик не може да ствара појединац, а не може ни да га мења. То је колективни уговор који морамо да поштујемо у потпуности, уколико желимо да општимо. Као систем вредности, језик чине елементи од којих је сваки вредан. Да би изразили мисли, само комбинујемо те језичке кодове (знаке-слова; правила-граматика, лексика; речи-значења). Барт истиче очигледан социолошки значај појмова језик и говор истичући да „[...] нема језика без говора и нема говора изван језика” (Исто: 323). Говор је индивидуални чин одабирања и остваривања. Њега чине „[...] комбинације захваљујући којима лице које говори може да се служи језичким кодом ради изражавања своје личне мисли” (Исто: 322). „Језик је законодавство, говор је његов код. Ми не видимо моћ која је у говору јер заборављамо да је читав говор класификација и да све класификације угњетавају” (Исто).

2.1.2. Знак

Према Бартовом мишљењу „знаци долазе у свим облицима и величинама и носе различите врсте значења, али треба запамтити да су све то знаци. Они симболизују веће, шире ствари” (Исто).

За Сосира, знак је комбинација појма и акустичне слике које он назива ознака и означено. Ознака је звук и облик речи а означено се односи на идеју или концепт који је изражен знаком. Нераздвојиво јединство ове две компоненте је предуслов за знак. Ова дефиниција знака односи се на језички знак али се може проширити и на друге нејезичке знакове (крст у религији, плач детета, загрљај неког пара, итд. – све су то знаци састављени из ознаке и означеног). Хјелмслев развија још сложенији систем језичког знака. Он прави разлику нивоа садржаја и нивоа израза који одговарају Сосировој ознаци (израз) и означеном (садржај). Оба нивоа се даље развијају у супстанцу и облик. Супстанца је боја или облик, док облик може бити слика или фотографија. Исто важи и за ниво садржаја који такође поседује супстанцу и образац (размишљање и посебна идеја или концепт). Пирс знак схвата као тровалентну структуру, која у основи има симбол или репрезентат (видљиви објекат који функционише као знак-означитељ код Сосира). Други елеменат је да оно за шта се залаже буде референтно. На врху троугла је интерпретант (упућује се некоме, тј, ствара се у нечијем уму), који гарантује вредност знаку и у одсуству тумачења (Bronwen & Felizitas, 2006).

Користећи Сосирову терминологију, Барт истиче да знак чине означено и означавајуће. У појмовном смислу, знак има променљиво место јер се користи у различитим областима (од теологије до медицине). Спој означеног и означавајућег образује знак. *Означено* је психичка представа ствари а не сама ствар /„[...] означено речи во, није животиња во, већ њена психичка слика [...]” (Барт, 1971: 344)/. Барт даје функционално одређење означеног, истичући да је оно једно од две релате знака и да означено није посредник, као што је то означавајуће. (Исто: 344-345). *Означавајуће* је материјални посредник означеног. Његова материјалност се огледа у звуцима, сликама, предметима, итд. /материјална представа речи во-графички, вербални, гестуални, сликовни знак речи во (Исто: 348)/. *Значење* је процес који повезује означавајуће са означеним. То је чин у коме се производи знак (Исто: 349). „Књига ствара значење, значење ствара живот” (Исто).

2.1.3. Синтама и асоцијација

И даље пратећи Сосирово мишљење, Барт наводи да су за повезивање лингвистичких чланова потребне две форме менталне делатности, што значи да се излази из оквира лингвистике. Те делатности јесу синтама и асоцијација (систем). Синтама је линеарна и неповратна комбинација знакова (*говорни ланац* – говорна реченица), док је асоцијација спајање јединица, које имају нешто заједничко, у сећању, и тиме, стварање група у којима владају разноврсни односи (нпр. школство је асоцијација за образовање, учење, васпитање, и сл.).

<i>Систем</i>	Одећа	<i>Синтама</i>
*Група комада који се не могу истовремено носити на истом месту тела (качкет, шубара, капуљача)	*Напоредно стављање различитих елемената у једној истој одећи (сукња-блуза-костим)	

(Барт, 1971: 357-360).

2.1.4. Денотација и конотација

Појмове денотације и конотације Барт помиње у смислу система значења. Први систем значења је денотација и у њему постоје:

Означавајуће (Израз)	Значење (Процес)	Означено (Садржина)
I	R	S

Други систем значења је конотавни систем и он је шири од система денотације јер његов план израза (означавајуће) и сам чини један систем значења (пример је књижевност – артикулисани језик образује први систем).

* Денотација – **I R S**

* Конотација – **I R S**

(Барт, 1971: 382).

2.1.5. Бартова теорија о шекспиру

У есеју *Смрт аутора* Барт оспорава важност и одлучујућу улогу аутора у стварању књижевног дела и тврди да читаоци постају активни учесници у стварању смисла. Други есеј *Ог дела до шекспира* говори о промени схватања самог дела. За Барта, *дело* је завршена, закључена књига, физички предмет, док је *шекспир* оно што читалац ствара својим активним учествовањем, нешто што је многозначно, плурално (постструкту-

ралистичка идеја). Интертекстуално је садржано у сваком тексту јер је оно само међу текст неког другог текста-теме, мотиви, поступци, изрази, и сл. се понављају и модификују из једног дела у друго, из прошле генерације у садашњу. Своју теорију о тексту, Барт проширује у чланку *Теорија о шекспиру*, а то проширење се темељи на ономе што Барт назива *кризом знака*. У класицизму, знак се сматрао чврстом целином, закључним карактером који је онемогућавао било какве промене и лутања. Та чврстина знака доводи се у питање јер се за означитеља открило да није чврсто везан уз означено, него да је често двосмислен и вишесмислен (нпр. присвојни придев од банка – банчин, асоцира на банчити и сл.). Такође, један означитељ, у два различита концепта, може имати друга-чија значења. Текст је збир таквих знакова, а сам текст је, опет, фрагмент језика. У својој теорији о језику, Барт наводи пет основних елемената:

- *праксу означавања* – претпоставља издиференцирани систем означавања, то је практична делатност. Будући да појединац улази у већ готов систем језика, он је део тог система и присиљен је да прихвати његова правила а не да влада системом и да мења правила;
- *продуктивност*;
- *signifiante* – способност неког текста да буде многозначан. Због тих могућности Барт даје предност модернистичким текстовима;
- *geno text* и *pheno text* – појмови су објашњени у наредном поглављу;
- *интертекстуалност* – у сваком тексту се налазе елементи ранијих текстова и околне културе (када аутор напише дело угледајући се на другог аутора или узме сличне мотиве и идеје из неког, већ написаног, дела.

Запостављање аутора је део опште Бартове анти-академске оријентације, која даље ствара тезу о потпуном нестанку аутора из дела и пребацивање нагласка на улогу читаоца који у тексту открива ткиво без чврстих граница. (Бекер, 1985).

Проучавајући Бартов рад, уочавамо утицај, који је можда највећи у области структуралне анализе, посебно у области културних и медијских студија. Он истиче однос између језика и идеологије, а својом критичком теоријом буди наше разумевање авангарде и постмодерног литералног текста.

Са Бартовим концептуалним померањем ка постструктурализму долази и његов већи интерес за музику, коју посматра као комуникациони феномен. Ту уметничку форму примећује због њене способности да пренесе нејасна и моћна значења, која не могу увек бити артикулисана речима. Музичке појмове разматра у циљу осветљавања знакова у лингвистици. „Музичко дело, као знаковни систем, представља резултат

комплексног процеса стварања композитора, који оперише над формом и садржајем, након чега се кроз интерпретацију диригента или извођача, као и тумачење слушаоца, оно појављује као симболичка форма". (Црњански, 2010, стр. 14.).

Музику можемо посматрати као систем, створен и контролисан од стране човека, у сврху преношења значења која нису тако специфична и прецизна као она из језичке комуникације.

2.2. Музика као знаковни систем у семиолошкој теорији Ролана Барта

Музика говори када речи изневере.
Х. К. Андерсен

Човек се као свесно биће разликује од животиња, и као такав има урођену потребу да се изрази, да естетски комуницира. Животиње такође имају способност да чују звук, али им недостаје способност да слушају музику јер таква активност захтева менталну организацију звука у тон, што може само свесно биће. Још од давнина, човек себи поставља питања о музици и о њеној важности за ментални и духовни развој: да ли музика подстиче или смирује?; да ли је она средство васпитања или начин да се очисти душа?; да ли је она само пролазна историјска потреба или начин егзистенције света?

Питагора и његови следбеници први заступају став да се медицином може очистити тело али да се музиком чисти душа, која под деловањем музике, може на тренутак да напусти тело. Музика, као универзални језик човечанства, саопштава нам нешто, и посматрана као комуникациони феномен доводи се у везу са значењем. Управо ту везу, уочио је и Ролан Барт и музику начинио саставним делом своје семиолошке теорије.

2.2.1. Улога музике у Бартовој семиолошкој теорији

Да бисмо схватили улогу музике и њену повезаност са Бартовом семиолошком теоријом морамо се вратити око два миленијума уназад, у доба старих Грка и Платона.

Говорећи о музици, Платон првенствено мисли на поезију. Тада је појам музике имао свеобухватније значење него данас. Музиком се означавају сва умећа која служе васпитању душе а не васпитању тела (ту улогу има гимнастика). У музику је спадало и изучавање структуре, кретање небеских тела, грађење стихова, ораторско умеће, сценско извођење песничких дела, итд. Код старих Грка је, током много векова,

уметничко стваралаштво чинило нераскидиво јединство речи, музике и игре. Музика је била неодвојива од говора и језика, она је била само једна од њихових могућности. До промене у схватању музике долази преношењем нагласка са говора на инструменте. Музика се осамостаљује, одваја се од поезије, и настају две различите уметности: инструментална музика и поезија намењена читању (а не певању и рецитовању). Ипак, остаје нешто од те некадашње повезаности која се огледа у данашњем певању *шекстова*, где музичка мелодија служи разумевању мелодије језика. (Узелац, 2005: 19-23).

Иако је Барт можда најпознатији као семиотичар, он је у својим делима увек у потрази управо за оним што пркоси ограничењима језика, без обзира да ли је то уметност, знак, или сам језик. Читајући његове радове уочавамо да музика није маргинални субјект у његовим теоријама. Он кроз музичку, а не литералну традицију, открива напредне и специфичне примере *дела* и *шекста* (појмови су објашњени у даљем тексту); кроз историју музике открива најопипљивију хронологију где *дело* престаји и где почиње *шекст*.

Специфичност Бартове потраге кроз музичке примере конкретизује, али у исто време, и омета читаву логику његове теорије текста.

Из модела практичне музике, као сензуалне и телесне интеграције извођача и слушаоца, Барт налази, много више стварнију, много више визуелну тему идеалног читалаштва. Овим се може разумети улога музике у Бартовој семиолошкој теорији. Барт сматра да, иако се слушањем музике прима порука, музику не можемо изједначити са језиком. Музика може да нагласи много врста односа одједном док се речи баве стварима једним по једним, и не постоји начин на који речи могу да носе терет више истовремених значења који могу гестови музике. Управо је та различитост музике од језика привукла Барта да кроз примере музике објасни неке појмове својих теорија, јер музика залази у одређене домене у које језик не залази или се не усуђује да зађе. (Szekely, 2006). Кључни концепти везани за Бартово писање о музици јесу појмови *зрно*, *тест*, *musica practica*,... а разјашњени су у више кратких есеја. У наставку рада бавимо се појединачним објашњењима круцијалних појмова у циљу расветљавања улоге коју музика заузима у Бартовој семиолошкој теорији.

2.2.2. *Musica Practica*

Од доба Аристотела, нагласак се са питагорејско – платонског умног тумачења и истраживања музике, помера на музичку праксу, па се још од тада разликују *musica theoretica* и *musica practica*. Практична (реализована) музика се намеће као једина форма музике чији је крај био нагове-

штен у Бетовеновој *Месечевој сонати*, као и у његовим позним гудачким квартетима. Оно што је данас остало од практичне музике, све се мање чује и изводи (депопуларизација класичне музике), а још мање се осећа и разуме на прави начин. (Узелац, 2005)

Барт сматра да се контрола над сопственом културом (и квалитетом живљења) изгубила у комерцијалним и политичким интересима. Ову тему истражује у свом кратком есеју *Musica Practica*, где објашњава и створени растући јаз између музичких продуцената и потрошача, оличен у комерцијализованој естетској пасивности масовне музичке производње. Период у коме Барт посматра музику (савремена музика 20. века), карактеристичан је по деградацији музике која се свира, у музику која се само пасивно слуша (Barthes, 1977: 149-154).

У поменутом есеју, Барт прави разлику између две музике: *музике која се слуша* и *музике која се изводи*, што је слично разлици коју прави између читања и писања. Перцепција може бити пасивна (читање/слушање) или активна (писање/свирање). Ове две музике су потпуно различите уметности, свака са својом историјом, естетиком, социологијом, итд. „[...] исти композитор може бити мање значајан ако га слушате и екстремно добар ако га свирате[...]” (Исто:149).

Музика која се свира, долази из активности, она је сензуална, мускуларна (укључено је тело које контролише и координира, врши извођење, стварајући звук и значење). Водећи инструмент је клавир а публика је неактивна аристократска класа. Ова музика пропада у неукусном социјалном обреду са доласком демократске буржоазије (приједи, свирање клавира од стране младих дама само у циљу показивања свог васпитања и сл.). Да би пронашли практичну музику на западу, морамо потражити другу публику, други репертоар, други инструмент, младу генерацију, вокалну музику, гитару (коме је још свирање клавира обавезни и саставни део образовања и васпитања?). Барт не зазира од погледа на популарну културу, већ се само суздржава од њеног дубљег сагледавања. Пасивна, рецептивна музика постаје водећа експанзијом плоча, радија, масовним концертима и фестивалима. Свирање престаје да постоји а музичка активност више није мануелна, мускуларна, физичка, већ само течна, подмазана, примајућа. Даље, Барт говори и о промени улоге самог извођача, од учесника музике, преко интерпретатора музике, до техничара који ослобађа слушаоце свих активности и укида сам појам *raga* у сфери музике. Аmater (учесник музике, он свира и ствара из душе, за себе или ужи круг пријатеља), своју улогу дефинише више стилем него техничком перфекцијом, он допире, не до задовољства, већ до саме жудње да се створи музика, изазивајући код слушаоца порив да и сам нешто створи, да учествује. За разлику од аматера, професионалци (чисти спе-

цијалисти), чије вежбање остаје потпуно езотерично за публику, никада не нуде тај стих перфектног аматера, укидају било какво изазивање *пирива* код слушаоца, остављајући га само као пасивног примаоца музике. (Исто:149-150).

2.2.3. Бетовен – музичар будућности

У наставку есеја, Барт се бави и питањем изумирања практичне музике појавом Бетовена и његових дела. „Бетовенов рад можемо посматрати као клицу поремећаја цивилизације која је изражена кроз недоумицу Бетовенове историјске улоге: митске, где је он свiran читавог 19. века или модерне, у којој наш век почиње да га признаје.” (Исто: 150)

Барт говори да су Бетовенов живот и његова музика тако испреплетани да утичу један на други. Структуралне карактеристике (контраст у динамици – *piano* и *forte*; подрхтавајуће мелодије - моменти узбуђења и смираја, *dur* и *mol*...) и звук његове музике јесу уметнички израз његових сопствених идеја, карактера, и догађаја у животу. Бетовенову музику можемо посматрати као његову аутобиографију. Као што се уметник развија, требамо очекивати и да музика коју ствара рефлектује тај раст и развој. Али, та романтична слика аутобиографске музике ствара проблем у извођењу насталих дела. Ама тер је немоћан да овлада Бетовеновом музиком, не толико због захтевне технике у извођењу његових дела, већ управо, због слома кода *music practice*, који је био везан за телесно извођење на једном инструменту, за разлику од Бетовеновог оркестралног кода. „Желети свирати Бетовена јесте видети себе као диригента оркестра” (Исто: 152). Извођач не може адекватно свирати Бетовена, јер његову музику (његов живот са свим доживљајима) може адекватно презентовати само он. Његова симфонијска музика је писана тако да појединац може изводити та оркестрална дела поистовећујући се са појединачном музиком (свирање извођача на виолини, обои, кларинету, итд. у оркестру). Говорећи о Бетовеновој глувоћи, истиче да она именује недостатак у коме обитава сво значење. Барт именује Бетовенову музику као, не апстрактну, већ, као *оипљиво разумљиву*. Пошто није могао да чује сопствену музику при крају свог живота, Бетовен се окреће разумљивости и опипљивости музике. Записана нотама, музика је опипљива па је он могао да чита своју музику а да њено извођење чује у својој глави. У есеју *Смриј аушора*, Барт говори како је улога читаоца да уочи различите аспекте дела, и да кроз тај процес да своје виђење – значење. Сваки читалац конструише своју верзију дела читајући га и свако дело има другачије значење за различитог читаоца. Ово виђење повезује са *читањем* Бетовена – сваки извођач Бетовенових дела даје ново, сопствено значење

изводећи дело. На овај начин се може поново открити *musica practica*. За крај есеја о практичној музици, Барт оставља критику савременог извођења и слушања музике, истичући да савремена музика и њено извођење не инспиришу у довољној мери слушаоца и не изазивају у њему потребу да и сам ствара, да учествује и да буде део практичне музике. Модерно извођење музике исцрпљује извођено дело не остављајући места за тумачење вредности самог дела. Бетовен нам је показао да концерт може да буде радионица снова, идеја, маште, место где је музичка уметност апсорбована у пракси, и да га, иако данас није извођен као раније, можемо сврстати у *музичара будућности*. (Исто: 153-154).

2.2.4. Феномени *геста* и *пулса*

У општем значењу *гест* је покрет руке, главе или неког другог дела тела, којим се појашњава говор, замењује израз; њиме наглашавамо и изражавамо мисао или осећање у говору. (Клајн и Шипка, 2008).

Романтизам у класичној музици мотивише Бартову потребу да нагласи телесно у музици, користећи појам геста.

Гест, у Бартовом гледишту, представља неки вид међупростора, нешто између, нешто што утиче без обавезног ефекта. Говори да требамо разликовати поруку, која има за циљ да пружи информацију, као и знак, који настоји да произведе поимање, од геста, који производи све остало без обавезног тражења да произведе било шта. Гестови музике могу да носе терет више истоимених значења док речи не могу. Барт види појаву тела као кључног места преко ког деловање покрета мора проћи. Њега занима како тело и музика, као резултати комбинације ритма и утицаја, стварају нешто изнова. Тело уписано у музику, музику писану на телу (Szekely, 2006).

Појмом *пулса*, као нагона, порива, јаке потребе и жеље, Барт имплицира неку врсту основног утицаја музике на тело. Пулс можемо схватити као нешто попут музичког метра који представља основни музички уређај (систем знакова), инструкцију извођачу (3/4, 4/4 такт). Барт сугерише да ипак, пулс требамо посматрати као нешто више, дубље, више телесно. У његовом сагледавању се обухвата више од самог акцената и ритма у музици. Иако пулс изражава ритмику (углавном га наглашавају перкусионисти, бубњеви, ...), квалитетан глас га такође може изразити мењајући динамику мелодијом и хармонијом (Исто).

2.2.5. Зрно гласа

У есеју *Зрно гласа*, Барт наводи да „[...] уместо да директно променимо језик музике, боље је да променимо само музички објекат [...] боље је да променимо свој ниво перцепције и интелектуалног, да се помери линија контакта између језика и музике” (Barthes, 1977: 180-181). Указује се да да је Барт, у овом есеју, свестан неспособности језика да обухвати музичка искуства, али је ипак одлучан у жељи да оствари тај задатак. *Зрно гласа*, Барт види као кључни пример линије контакта језика и музике.

Термин *зрно*, у смислу суштине, истине, искрености, аутор користи да опише оно што он осећа као најискреније, најстраственије и емпатично у музичком извођењу. То најискреније се постиже заједницом између тела музичког извођача и тела слушаоца, уједињених заједничким темељом у најдубљим коренима језика и културе. Као пример у певању наводи *руски бас*, као глас који је, „[...] доведен у ваше уши у једном истом покрету из дубина шупљина, мишића, мембрана, хрскавица, из дубина словенског језика, као да једна кожа облаже унутрашње месо извођача и музику коју пева” (Исто: 181). То је глас извођача који пева целим својим телом и из дубине своје душе. Такав квалитет поседује веома мали број популарних певача данашњег доба. Ову метафору такође можемо проширити и на инструментално извођење музике. Барт инсистира да искреност, као и њено одсуство, у извођењу могу да се чују. Ипак ће одсуство искрености у извођењу остати непримећено, слушаоцу који није и сам искрени, емпатични уживалац и познавалац музике. Искреност, као комплетан музички израз, постоји само у директном соматском, па чак и у еротском односу између извођача и слушаоца (Исто: 188).

Овакво виђење музичког извођења повлачи и питање – зашто неки извођачи могу да пруже више *зна* (истине, повезивања, суштине) од других? Барт, одговор налази помоћу појмова *geno-text* и *pheno-text*, позајмљених од семиотичара, психоаналитичара и филозофа Јулије Кристеве (*Julia Kristeva*), које он прилагођава гласу и песми и повлачи разлику између њих⁵.

Pheno-џесма је савршено певање у погледу технике и формалне испоруке, укључујући драматичност дикције, *угисаје*, као и прекомерну експресивност. Али, према Барту овом стилу недостаје материјално телесни утицај музике, пријем између нејезичког и језичког, између значења смисла. *Pheno-џесма* је преокупирана прихваћеним правилима певања, кодификацијом

⁵ *Pheno-text* – језик који служи за комуникацију, који лингвистика описује у смислу компетенције или перформансе, структура која се покорава правилима комуникације; *geno-text* – иако се може срести у језику он ипак није лингвистички, већ је пре процес који има тенденцију да артикулише структуре које су краткотрајне и безначајне, пролазне. Не открива означавајући процес, он нуди све означавајуће процесе (Szekely, 2006).

одређених стилова, техником. Она представља „све у извођењу што је у служби комуникације, репрезентације, израза, све оно о чему је уобичајено говорити, које формира ткиво културне вредности” (Исто: 182). Овај стил је звучни доносилац музичко-социјалних семиотика, као што електрична гитара означава елемент рокенрола у поп песми.

Гено-песма је певање, глас који говори, простор где значење клија. Она представља осећање, израз, врхунац производње, где је мелодија заснована на језику - не на ономе што говори, већ на сензуалности звуковних означитеља. *Гено-песма* је рефлексно критична према сопственим кодовима и медијима, и зато путем своје искрености и суптилности има капацитет да произведе *jouissance* (оргазмичко естетско задовољство) код слушаоца.⁶

Барт тврди да не постоји могућност за *jouissance* у *рхено-песми*, већ само страствена реafirмација постојећих културних норми и очекивања. *Рхено-песма* показује преокупираност општом презентацијом техничке надмоћи и експресивне снаге певања, док у *гено-песми* открива телесно функционисање физичког у певању (плућа, нос, зуби...), без обзира на значење речи у којима се јавља (Исто).

Аутор у есеју сугерише да је успон *рхено-песме* директан нуспроизвод напретка у технологији снимања и да управо то потискује и естетику *гено-песме*, смањујући је на пуко семиотичко комуницирање (Исто: 185-186).

Извођење са зрном у гласу је једноставно наглашавање *гено-песме* преко *рхено-песме* у извођењу, са циљем комуникације и постизања екстазе.

Обе, и *гено-песма* и *рхено-песма* – индивидуални естетски израз и културна конвенција – постоје са разлогом и вероватно не би могле да постоје једна без друге.

2.2.6. Алеаторична музика – пример Бартове теорије текста

У историјском развоју западне музике, и развоју њеног система значења, учавамо све већу и већу контролу аспеката композиције. Композитори су покушавали да савршено одреде све аспекте у компоновању дела, што је практично немогуће (немогућа је савршена контрола свих аспеката, нарочито у реализацији дела: нпр. звуци зависе од акустике концертне дворане, квалитета инструмената, наштимованости истих, итд; у електричној музици звуци могу бити изобличени у процесу репродукције, и сл.). Про-

⁶ Термин *jouissance* Барт користи да разликује два одговора на литературу, две различите врсте задовољства. Први је описао као *plaisir* – задовољство – ово је осећај комфора и еуфорије изазваног основним уверењима и очекивањима потврђеним текстом. Други израз *jouissance* означава екстатични тренутак, реметеће насилни и оргазмички ефекат који узнемирава читаоца. *Plaisir* је везан за реалистичко писање (читалачки текст), а *jouissance* за авангарду, више експериментално писање /писани текст/ (Bronwen & Felizitas, 2006).

гресивно повећање композицијске контроле, срећом за музику, зауставља појава музичког правца алеаторике, средином 20. века.

У алеаторичној музици најбитнији део је импровизација, коју композитор препушта извођачу. Композитор обезбеђује елементе, али је њихов распоред извођења препуштен извођачу, или је нотација замењена визуелним или вербалним знаковима (линије, правоугаоници различите дебљине и дужине и сл.) којима се упућује или сугерише начин на који дело може да се изведе (упутства за јачину, трајање, висину тонова...). Сам извођач бира како ће тумачити те графичке знаке⁷. Извођач је, (али не и слушалац) унапређен у ко-аутора дела. У тренутку извођења слушалац чује само излагање које је изабрао извођач. Импровизацијом се постиже велика слобода у стваралаштву (украси, ознаке динамике, темпо, глисандо...). Оно што чини алеаторичну музику јединственом јесте чињеница да су елементи импровизације намерно уткани у композицију.

То одсуство контроле и та *неогређеност* нису карактеристични само за музику, већ и за друге уметности, науку, филозофију 20. века. Забринутост због толике слободе у стварању можемо пратити и у, већ поменутом, филозофском и језичком правцу постструктурализму, нарочито у његовој критици аутора као креатора значења сопственог дела. Подсећамо, фокусна тачка структурализма (веза између знака и означитеља) се дестабилизује у постструктуралистичким језичким и семантичким теоријама. Постструктурализам критикује људски субјективитет аутора као власника свог рада, творца значења сопственог дела.

Бартов есеј *Смрт аутора* оличава постструктуралистички скептицизам о традиционалном ауторитету аутора „[...] глас губи своје порекло, аутор улази у своју смрт, писање почиње” (Barthes, 1977). Он говори да је права сврха писања уствари, читање тог написаног дела. Значење дела је увек тражено у аутору и објашњавано је личношћу аутора, његовим животом, стилем живљења, његовом страшћу (Ван Гогово дело је резултат његовог лудила).

У есеју *Ог дела до шекста*, Барт разликује појмове *шекст* и *дело*, и тврди да значење у тексту није изнедрио аутор, већ читалац. Док је у *делу*, право, дефинитивно значење намењено од аутора, у *шексту* се значење тражи, не у пореклу, животу аутора, већ у читаоцу, који постаје активни ко- продуцент *шекста*. Значење се тражи у пријему јер је *шекст* произведен у простору односа између читаоца и написаног. То можемо видети као да *дело* пише аутор али је *шекст* индивидуално тумачење значења дела од стране читаоца.

Барт сматра да ако желимо видети будућност писања морамо померити акценат са аутора и пренети га на читаоца „[...] рођење читаоца мора имати за цену смрт аутора” (Barthes, 1977: 148).

⁷ Више о типовима алеаторичне музике у: Jongwon & Hoon Song, 2002.

У поменутом есеју *Од дела до шекста*, Барт критички разматра и појам алеаторичне музике у светлу његове теорије *шекста*. Он не користи термин алеаторична музика, његов опис чини очигледним да врста *пост-серијалне* музике (о којој говори у есеју) одговара алеаторичној музици. Пост-серијалну музику разматра као пример текста што позива на рођење читаоца. „Знамо да је данашња пост-серијална музика радикално изменила улогу интерпретатора, која га позива да буде нека врста ко-аутора, комплетирајући резултат дела пре него дајући само израз истој. Текст можемо посматрати као резултат нове врсте: он тражи од читаоца практичну сарадњу” (Исто: 163).

Данас је алеаторична музика изменила улогу интерпретатора. Баш као што се читање модерног текста састоји, не у пасивном пријему већ у писаној форми изнова, тако је и модерни слушалац оператор, који помера, уклапа, комбинује. У есеју уочавамо Бартову жељу да музику импровизације види као повратак *music practice*. он признаје да је *рођење слушаоца* са алеаторичном музиком идеална слика – утопија. Ипак, ово виђење музике импровизације као примера *шекста*, јесте дискутабилно када се сагледа из перспективе односа између текста и његовог читаоца. У књижевном тексту, читач текста може бити и извођач и слушалац, за разлику од музичког извођења, где слушаоци немају директан приступ тексту већ морају бити посредовани извођачем.

Може се закључити да у Бартовој теорији *шекста*, музика служи као најнижи пример (прекид аутора од читаоца интервенцијом професионалног извођача), али исто тако и као највиши пример (алеаторична музика је идеалан пример *шекста*, много више него било који литерални текст).

Из свега реченог у овом поглављу, може се закључити да је по мишљењу Ролана Барта музика само бука, дах, пулс, зрно... да нас може довести до постизања оргазмичког естетског задовољства. За њега није важно само да чујемо глас, инструмент, композицију, већ и да осетимо материјалност музике, што ће појачати наше искуство, испунити нас и изазвати у нама жељу да и сами стварамо, јер ипак, на крају, постоје они који чују и они који осећају музику.

Закључна разматрања

Бартове идеје о музици, на које он често алудира у својим радовима, илуструју значајне везе са његовом семиологијом уопштено. Иако су есеји у којима говори о музици (као и они остали) кратки и концизни, са друге стране су теоријски комплексни; искрени и страствени а са друге стране аналитички и промишљени. Критичари Бартових дела истичу да он није

способан да његови есеји буду приступачни и разумљиви просечним читаоцима јер је он орјентисан у писању на елитистичку групу људи. Сматрају да је то грешка, јер одлика људског интелекта није само у разумевању истина универзума, већ и у способности да се изразе та схватања и да се промовишу свим људима. Закључци које изводи су наведени са неоснованом сигурношћу. Неке делове Барт као да намерно оставља нејасне и тако неразумљиве, осим њему самом, захтевајући од читаоца да постану он у сагледавању одређених тврдњи.

Често навођен а исто тако и критикован, Барт нас изводи на прави пут да применимо његова разматрања, како на друге не-класичне музичке примере, тако и на друге уметности, различите жанрове и стилове. Различитим музичким аспектима он даје облик и израз, и шири хоризонт наше естетске перцепције музике уопште. Наводи нас да постављамо различита, исконска питања о музици и њеној сврси, као и да тражимо одговоре на сва постављена питања. Где је она музика која је некада надахњавала и узносила човека до висина блаженства? Шта је остало од те музике? Музика данашњице све се више налази у агонији и то може бити знак њене смрти. Музика има способност да мења идеје људи, способност да мења доминантне друштвене парадигме. Нажалост, доминантна естетика наше културе и даље се одређује на тржишту. Регулисање естетског изражавања служи очигледну политичку агенду, не само у нашем друштву, већ и у људској култури.

Да ли је Барт у праву? Да ли модели *депо-џесме* и *рнепо-џесме* имају смисла? Да ли је *зрно* у гласу заиста у опадању? Да ли доминантна комерцијализација у музици спречава истинску сврху музике – постизање *jouissance*? Ако јесте тако, да ли је то део смишљене стратегије друштвене контроле, кроз искорењавање задовољства и одржавање датог (одговарајућег за власт) друштвеног поретка? Да ли је музика постала, ништа више, него средство контроле и манипулације широких народних маса?

Милан Узелац, у својој књизи *Филозофија музике*, говори о томе да је још давно уочена каузална веза између тонова и света политичке праксе наводећи Платона који у дијалогу *Држава* каже: „ Добро се треба чувати сваке промене у музици, јер су то опасне ствари [...] начела музике се нигде не могу дотаћи, а да се притом не поколебају и највиши државни закони[...]" (Узелац, 2005: 24).

Разноликост Бартовог поља интересовања расветљава нам значај неприметних, и наизглед безначајних појмова свакодневног живота на опстанак човека и људског друштва уопште, нагоневши нас да отварамо нова питања за будућа истраживања.

Литература:

- [1] Барт, Р. (1971): *Књижевност, митологија, семиологија*; Београд: Полит.
- [2] Barthes, R. (1977): *Image – Music – Text, collection of essays selected and translated by Stephen Heath*; London: Fontana Press.
- [3] Barthes, R. (n.d.). *Roland Barthes Quotes*. Преузето са https://www.goodreads.com/author/quotes/13084.Roland_Barthes?page=1
- [4] Бекер, М. (1985): „Бартова теорија о тексту”, *Поља, часопис за књижевност и теорију*, бр.318, стр. 276 – 277. Преузето са: <https://polja.rs/>
- [5] Браица, С. (1998): „Реториком старих у царству знакова”, *Ethnologica Dalmatica, časopis iz oblasti humanističkih nauka, etnologije i antropologije*, Vol.7 No.1, стр. 14 – 33.
- [6] Преузето са https://hrcak.srce.hr/index.php?show=toc&id_broj=8891
- [7] Bronwen, M. & Felizitas, R. (2006): *Key Terms in Semiotics*; London, New York: Continuum.
- [8] Гиро, П. (1975): *Семиологија*; Београд: БИГЗ.
- [9] Ђокић, Р. (1994): „Уметност као вид симболичке форме”, *Култура, часопис за теорију и социологију културе и културну историју*, бр. 93/94, стр. 130 – 145.
- [10] Jongwon, J. & Hoon Song, S. (2002): „Roland Barthes ‘text’ and aleatoric music: is the birth of the reader the birth of the listener”, *Музикологија, часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, бр.2, стр. 263 – 281.
- [11] Клајн, И. и Шипка, М. (2008): *Велики речник сѐраних речи и израза*; Нови Сад: Прометеј.
- [12] Rodgers, S.(1997). „This Body That Beats: Roland Barthes and Robert Schumann’s Kreisleriana”, *Indiana Theory Review, scholarly journal of music theory and analysis*, Vol.18, No.2, 75 – 91.
- [13] Преузето са <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/3386>
- [14] Де Сосир, Ф. (1977): *Општа лингвистика* (друго издање); Београд: Полит.
- [15] Szekely, M. D. (2006): „Gesture, Pulsion, Grain: Barthes’ Musical Semiology”, *Contemporary Aesthetics (CA), online journal of contemporary theory, research, and application in aesthetics*, Vol.4. Преузето са <https://quod.lib.umich.edu/c/ca?page=home>
- [16] Узелац, М. (2005): *Филозофија музике*; Нови Сад: Stylos.
- [17] Фулер, Р. Р. *Комуникација – историја*.
- [18] Преузето са <https://bs.wikiquote.org/wiki/Комуникација>
- [19] Црњански, Н. (2010): *Музичка семиотика кроз D-S-C-H*. Београд: Задужбина Андрејевић.
- [20] Шкорић, С. (2013): *Семиологија ≠ семиотика*: Преузето са <http://dieewigetraeumerin.blogspot.rs/2013/12/semiologija-semiotika.html>

Marjan Mitić
Preschool Teacher Training College
Kruševac

THE ROLE OF MUSIC IN ROLAN BART'S SEMIOLOGICAL THEORY

Summary: *Music, as an export art, for its “differences” from other arts, served Roland Bart to illuminate and illustrate his textual theory. She lays Bart's 'body-shaped' model of reading room that she fails to find in the literary tradition. In this paper, a brief presentation of key concepts and concepts: sign; The bachelor's theories (semiology and semiotics), their terminological dichotomy and various theories, we come to the answer because Bart turns music as an illustration of his theory of text. Focusing on Bart's essays, which discusses the 'readers' of the musical text as sources and listeners; achieving ecstasy by vocal excellence; practical to glaze as an illuminator of modern text, etc., we present Barth's knowledge that attempts to explain the semiological elements of the text. Bart calls for 'another semiology', which is in contrast to the classic one, which would explore the 'body in constant music'. The purpose of this paper is to, in addition to critical observation, point to the possibility of widely applied similars as sciences in different areas of human life, as well as to open up new expenditures for further research, fostering and nutritional relevance and affecting sociology as well as music of the social life of people.*

Keywords: ROLAND BART, SIGN, SEMIOLOGY, TEXT THEORY, MUSICA PRACTICA, RAIN OF VOICE.