

ROLAND BARTHES KAO SLUŠATELJ¹

JELENA SVIBEN

*Osnovna škola Ksavera Šandora Gjalskog
Đački put 1
49 210 ZABOK*

UDK / UDC: 78.01Barthes, R.

DOI: <https://dx.doi.org/10.21857/yvjrdclnoy>

Pregledni članak / Review Paper

Primljeno / Received: 16. 9. 2020.

Prihvaćeno / Accepted: 2. 11. 2021.

Nacrtak

Ishodištem je ovoga rada opažaj kako se pri čitanju tekstova o glazbi Rolanda Barthesa pojam slušanja često pojavljuje uz negativne konotacije. Do izražaja najviše dolazi slušanje kao pasivan i receptivan odnos prema glazbi u okvirima prosječne građanske kulture, kojemu Barthes suprotstavlja aktivnost (vlastita) amaterskog sviranja. U ovome se radu razmatra zašto je Barthesov stav prema slušanju kritičan

i zašto on previđa mogućnost drugačijih modusa slušanja. Naposljetku se naznačuje kako je Barthesa ipak moguće shvatiti i kao nekoga tko sluša, a ne samo nekoga tko svira.

Ključne riječi: Roland Barthes; slušanje; amater; tijelo; značenje; metafora

Keywords: Roland Barthes; listening; amateur; body; meaning; metaphor

1.

Spisi o glazbi Rolanda Barthesa odaju dojam da on ne voli slušati, pa čak i da ne sluša. On je prije svega svirač, klavirist, ali ne i slušatelj.² Ipak, mnogi od njegovih tekstova o glazbi zapravo govore o slušanju, kao i o onome što on sam sluša.

¹ Ovaj je članak nastao na temelju autoričina diplomskog rada koji je obranjen u listopadu 2018. na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu pod mentorstvom prof. dr. sc. Dalibora Davidovića i prof. dr. sc. Nenada Ivića.

² Primjerice, Noudelmann ističe da Barthes u svojim tekstovima »piše o glazbi koju svira«, a primjećuje i njegov »otpor prema slušanju drugih« izvođača, kao i to da »ne mari mnogo za snimke«. François NOUDELMAAN: *The Philosopher's Touch: Sartre, Nietzsche and Barthes at the Piano*, prev. Brian J. Reilly, New York: Columbia University Press, 2012, 97, 105, 124.

Zašto je onda (njegovo) slušanje u njima tako neprimjetno? Čitajući primjećujem nekoliko razloga. Prvi je taj da se slušanje na nekoliko mjesta jasno smješta u negativan kontekst. Barthes će tako istaknuti da svrha skladanja nije zatvaranje skladbe »unutar granica koncerta ili u samoću radijske percepcije«, nego da »skladati znači, barem tendencijalno, dati na činjenje, ne dati na slušanje«,³ a »raširenost slušanja i nestanak prakse« uočiti će kao karakteristiku prosječne kulture.⁴ A osim što se na prvi pogled Barthesov pojam slušanja pokazuje kao čin odvojen od prakse, od sviranja, pasivan, receptivan, pa i neadekvatan za pristup pojedinim skladbama,⁵ ni ponuda glazbe koju je uopće moguće slušati uglavnom ne odgovara njegovu ukusu. U tome će smislu isticati neslaganje s glazbenim ukusom većine. »Sudeći prema diskografiji i radijskim programima, Francuzi su danas ljudi za patetičnim glazbenicima teškog romantizma [*romantisme lourd*], Mahlerom i Brucknerom«, navodi u tekstu *Aimer Schumann*.⁶ Za razliku od toga, njegovu ukusu najviše odgovaraju klavirske minijature i popijevke.

Kada i piše o vlastitim slušateljskim iskustvima, Barthes često koristi pojmove koji čitateljevu pozornost usmjeravaju dalje od slušanja, pa i dalje od glazbe, zbog kojih je opet moguće steći dojam da ne sluša (glazbu), odnosno da svira. U svojim slušanjima tako s jedne strane ističe ono što bismo uobičajeno svrstali u područje jezika, pa ako i jest slušatelj, ono što sluša nije glazba. S druge strane, uz vlastito slušanje često spominje tijelo, bilo da je posrijedi nečije tijelo koje sluša ili njegovo tijelo koje sluša. Kao da sluša tijelo, a ne glazbu; tijelom, a ne uhom. A budući da pojam tijela uobičajeno vežemo uz sviranje, čini se da je na takvim mjestima upečatljivije to što se spominje tijelo od toga što se doista radi o slušanju.

No, položaj slušanja u Barthesovim tekstovima ne treba promatrati samo kao odraz njegove osobne preferencije, toga da »on sam više voli svirati nego slušati« ili da »radio ima loš program«. Tekstovi zbog kojih je uopće moguće steći dojam da Barthes više svira nego što sluša nisu nužno »o njemu«, iako se, zbog njihova rasporeda u zbirci *L'obvie et l'obtus*, može činiti kao da jesu. (Taj je raspored moguće shvatiti kao put od slike prema tijelu, ali i od općenitoga prema samome Barthesu – prvi je tekst o glazbi enciklopedijski, a posljednji bi predstavljao njega samog za klavir.) Isticanje sviranja nasuprot slušanju u Barthesovim je spisima važnije

³ »À quoi sert de composer, si c'est pour confiner le produit dans l'enceinte du concert ou la solitude de la réception radiophonique ? Composer, c'est, du moins tendanciellement, donner à faire, non pas donner à entendre, mais donner à écrire.« Roland BARTHES: *Musica Practica*, u: ID.: *L'obvie et l'obtus*, Pariz: Éditions du Seuil, 1982, 235.

⁴ »[...] une culture moyenne; cette culture, définie par l'extension de l'écoute et la disparition de la pratique...« Roland BARTHES: *Le grain de la voix*, u: ID.: *L'obvie et l'obtus*, Pariz: Éditions du Seuil, 1982, 241.

⁵ Usp. bilj. 8, 9, 10.

⁶ »[...] si l'on en juge par la discographie et les programmes de radio, les Français raffolent aujourd'hui des musiciens pathétiques du romantisme lourd, Mahler et Bruckner.« Roland BARTHES: *Aimer Schumann*, u: ID.: *L'obvie et l'obtus*, Pariz: Éditions du Seuil, 1982, 259.

od same činjenice da on u svojem privatnom životu (možda) više vremena provodi uz klavir nego slušajući i pitanje stoga ne treba glasiti sluša li Barthes ili samo svira, nego što nastoji postići i što postiže tako naglašenim suprotstavljanjem ovih dviju djelatnosti.

2.

Opreka između sviranja i slušanja glazbe vjerojatno najviše dolazi do izražaja u eseju *Musica Practica*, koji započinje poznatom rečenicom: »Postoje dvije glazbe (barem sam tako oduvijek mislio): ona koja se sluša i ona koja se svira.«⁷ Na najočitijoj razini ovdje je riječ o dvama različitim ponašanjima: o slušanju i o sviranju. Zašto Barthes daje prednost baš sviranju? Prvi mogući odgovor daje se naslutiti već u sljedećoj rečenici: »Jedan te isti skladatelj može biti minoran ako se sluša, neizmjeran ako se svira«,⁸ zaključuje, a kao primjer spominje Roberta Schumanna, skladatelja za čiju će glazbu kasnije napisati kako je »u potpunosti ne može čuti nitko osim onoga tko je svira«⁹ jer »ide mnogo dalje od uha; ide u tijelo, u mišiće...«¹⁰ Sukladno tomu, sviranje ima prednost pred slušanjem zato što omogućuje da se glazba doživi »u potpunosti« (ili barem u većem opsegu) te zato što uključuje tijelo, dok je prilikom slušanja tijelo mirno, pa čak i zanemarivo. O glazbi koja se svira Barthes će napisati da »ne ovisi toliko o slušnoj već prije svega o manualnoj aktivnosti«,¹¹ a u jednome od kasnijih tekstova piše kako mu svakodnevno sviranje klavira »pruža bez sumnje jednak mišićni balans kao što malo svakodnevnog sporta pruža nekom drugom«. ¹² Za razliku od »mišićne« glazbe koja se svira, glazba koja se sluša je »zvukovna«, a osim toga je i »pasivna i receptivna«, ¹³ dok se sviranje uobičajeno smatra glazbenom aktivnošću ili glazbenom praksom. ¹⁴

No, slušanje i sviranje nisu »apsolutne« djelatnosti. Razmatrajući njihovu povijest, Barthes uočava njihovo postepeno razdvajanje, neku vrstu *podjele rada* izme-

⁷ »Il y a deux musiques (du moins je l'ai toujours pensé): celle que l'on écoute, celle que l'on joue.« R. BARTHES: *Musica Practica*, 231.

⁸ »[...] un même auteur peut être mineur si on l'écoute, immense si on le joue (même mal): tel Schumann.« *Ibid.*

⁹ »[...] Schumann ne fait entendre pleinement sa musique qu'à celui qui la joue...« R. BARTHES: *Aimer Schumann*, 260.

¹⁰ »C'est que la musique de Schumann va bien plus loin que l'oreille; elle va dans le corps, dans les muscles [...]« *Ibid.*

¹¹ »La musique que l'on joue relève d'une activité peu auditive, surtout manuelle...« R. BARTHES: *Musica Practica*, 231.

¹² »[...] une demi-heure de piano par jour m'apporte sans doute le même équilibre musculaire qu'un peu de sport quotidien à un autre...« Roland BARTHES: *Piano-souvenir*, u: ID.: *Ceuvres complètes*, tome 5: *Livres, textes, entretiens 1977-1980*, ur. Éric Marty, Pariz: Éditions du Seuil 2002, 899.

¹³ R. BARTHES: *Musica Practica*, 231.; vidi bilj. 17.

¹⁴ Barthes također ističe slušanje kao pojam suprotan praksi (usp. bilj. 4 i 15).

đu sviranja i slušanja,¹⁵ kao i promjenu izvođačeva odnosa prema onome što svira, odnosno sve veću profesionalizaciju i specijalizaciju.¹⁶ S obzirom na to u isticanju sviranja pred slušanjem očituje se njegov kritički stav prema građanskoj kulturi: uočavajući kako je trenutno »pasivna, receptivna, zvukovna glazba postala *Glazba* (glazba koncerta, festivala, ploče, radija)«, odlučuje dati prednost sviranju, djelatnosti koju smatra društveno marginalnom i za koju će čak reći kako »više ne postoji«.¹⁷ To, naravno, nije istina, no sviranje koje postoji, profesionalno i namijenjeno odvojenoj slušateljskoj publici, Barthes isključuje iz vlastita pojma glazbe koja se svira. Kada ističe sviranje nasuprot slušanju, ne misli na bilo koje sviranje nego na sviranje amatera, umjetnika kojeg će Barthes čak nazvati i »protu-građanskim«.¹⁸

3.

Razlika između »glazbe koja se sluša« i »glazbe koja se svira« ne odnosi se samo na dvije oprečne aktivnosti, slušanje i sviranje, nego i na dva različita pojma glazbe. Oba pojma uključuju i slušanje i sviranje u užem smislu, ali odnos tih aktivnosti prema nekoj, na primjer, skladbi, kao i međusoban odnos slušanja i sviranja, u svakome je pojmu drugačiji. Prvi pojam, »glazba koja se sluša«, uobičajen je pojam glazbe i podrazumijeva neku vrstu komunikacije između izvođača, koji tumači skladbu, i slušatelja: slušatelj sluša onoga tko svira, odnosno ono što netko svira, a onaj tko svira čini to zato da bi drugi čuli. Barthesov odnos prema slušanju moguće je shvatiti i kao odnos prema cijelom ovom modelu jer njegovo protivljenje nije usmjereno samo prema uobičajenom načinu slušanja nego i prema pojedinim načinima izvođenja. Iako u eseju o praktičnoj glazbi razlikuje tri tipa svirača,¹⁹ samo jedan od njih doista svira (amater), odnosno samo je jedno od tih sviranja ujedno i dio glazbe koja se svira – preostala dva dio su glazbe koja se sluša. Nasuprot ovome pojmu, glazba koja se svira podrazumijeva oslobađanje od konvencija glazbene kulture i ne slijedi model komunikacije nego model stvaranja.

Što Barthes smatra stvaralačkim u slušanju? Kakav je pojam slušanja glazbe koji slijedi model stvaranja? Što se to stvara slušanjem? Jedan odgovor na ova pitanja mogla bi pružiti teorija teksta, koja dolazi u središte Barthesova interesa

¹⁵ »Tout au long du XIXe siècle, le piano a été une activité de classe, certes, mais assez générale pour coïncider, en gros, avec l'écoute de la musique... Mais maintenant l'écoute de la musique s'est dissociée de sa pratique...« [»Tijekom 19. stoljeća sviranje klavira bilo je klasna aktivnost, naravno, no dovoljno općenita da se podudara, u većini, sa slušanjem glazbe... No danas je slušanje glazbe odvojeno od glazbene prakse...«] R. BARTHES: *Aimer Schumann*, 260.

¹⁶ Usp. R. BARTHES: *Musica Practica*, 232.

¹⁷ »Concurremment, la musique passive, réceptive, la musique sonore est devenue *la* musique (celle du concert, du festival, du disque, de la radio): jouer n'existe plus.« *Ibid.*, 231.

¹⁸ Roland BARTHES: *Roland Barthes par Roland Barthes*, Pariz: Éditions du Seuil, 1980, 57.

¹⁹ R. BARTHES: *Musica Practica*, 232.

upravo u razdoblju kada piše prve tekstove o glazbi. Već sami nazivi za dva pojma glazbe podsjećaju na dva pojma teksta, čitateljski i spisateljski, što ih Barthes razlikuje u knjizi *S/Z*,²⁰ a pojmove vezane uz teoriju teksta i inače često koristi prilikom pisanja o glazbi. U spisu kojim u enciklopedijskome kontekstu zacrtava novu teoriju teksta tadašnje društvo »našega Zapada« Barthes naziva »civilizacijom znaka«,²¹ a već je i u ranim tekstovima istaknuo da »svaka malograđanska umjetnost zahtijeva prije svega razumijevanje«. ²² U eseju *Grain de la voix* piše pak kako »prosječna kultura«, to jest građanska kultura slušanja, »želi umjetnost, glazbu, ali uz uvjet da ta umjetnost, ta glazba, bude jasna, da 'prevodi' emociju i predstavlja označeno ('značenje' pjesme)«. ²³ Za razliku od klasičnoga shvaćanja koje podrazumijeva da neko djelo posjeduje »'ispravno' značenje, konačno značenje«, da ga je moguće čitati »po pravilima«, da postoji »vječno čitanje«²⁴ ili da je čitateljev odnos prema djelu odnos »jednostavne projekcije«, ²⁵ »nova« teorija teksta shvaća ga kao »polisemičan prostor u kojemu se križa više mogućih značenja«²⁶ te s obzirom na značenje podrazumijeva »(stvaralačku) istovrijednost pisanja i čitanja«. ²⁷ Odnosno, u slučaju glazbe, skladanja, sviranja i slušanja: »[...] svaki slušatelj *izvodi* ono što čuje. Postoji dakle mjesto u glazbenom tekstu na kojem se ukida svaka razlika između skladatelja, interpreta i slušatelja.«²⁸

Zacrtavajući svoju teoriju teksta, Barthes razlučuje dva elementa znaka, označavanje [*signifiance*] odjava od značenja, slobodnu »igru označitelja« [*jeu mobile de signifiants*]²⁹ od čvrste i jednoznačne povezanosti uz označeno. A u kontekstu slušanja glazbe onome »što, u izvedbi, služi komunikaciji, reprezentaciji, ekspresiji,

²⁰ Roland BARTHES: *S/Z*, Pariz: Éditions du Seuil, 1970, 10.

²¹ »[...] on sait qu'il y a une civilisation du signe, qui est celle de notre Occident...« Roland BARTHES: *Texte (théorie du)*, u: ID.: *Œuvres complètes, tome 4: Livres, textes, entretiens 1972-1976*, ur. Éric Marty, Pariz: Éditions du Seuil 2002, 443.

²² »[...] tout art petit-bourgeois a pour première réquisition celle de l'intelligence.« Roland BARTHES: *Visages et figures*, u: ID.: *Œuvres complètes, tome 1: Livres, textes, entretiens 1942-1961*, ur. Éric Marty, Pariz: Éditions du Seuil 2002, 270.

²³ »[...] une culture moyenne... veut bien de l'art, de la musique, pourvu que cet art, cette musique soient clairs, qu'ils 'traduisent' une émotion et représentent un signifié (le 'sens' du poème).« R. BARTHES: *Le grain de la voix*, 241.

²⁴ »[...] un sens 'vrai', un sens définitif ; il est cet 'instrument' scientifique qui définit autoritairement les règles d'une lecture éternelle.« R. BARTHES: *Texte (théorie du)*, 444.

²⁵ »[...] toute la critique classique [...] qui n'a jamais conçu que très médiocrement le lecteur, dont le lien à l'œuvre, pensait-on, était de simple projection).« *Ibid.*, 455.

²⁶ »[...] le texte comme un espace polysémique, où s'entrecroisent plusieurs sens possibles...« *Ibid.*, 449.

²⁷ »[...] l'équivalence (productive) de l'écriture et de la lecture.« *Ibid.*, 455.

²⁸ »[...] tout auditeur *exécute* ce qu'il entend. Il y a donc un lieu du texte musical où s'abolit toute distinction entre le compositeur, l'interprète et l'auditeur.« Roland BARTHES: *Rasch*, u: ID.: *L'obvie et l'obtus*, Pariz: Éditions du Seuil, 1982, 269.

²⁹ R. BARTHES: *Texte (théorie du)*, 449.

onome o čemu se obično govori i što čini tkivo kulturnih vrijednosti« suprotstavlja »igru označitelja stranu svakoj komunikaciji, reprezentaciji (osjećaja), ekspresiji«. ³⁰

4.

Pojam slušanja koje nije usmjereno na nešto definirano, jasno i jednoznačno uočljiviji je u onim Barthesovim spisima koji se bave određenjem teksta, ali ne govore o glazbi. Tako je u eseju *Le troisième sens*, u kojemu je riječ o filmu, očitome smislu »koji se posve prirodno predstavlja umu« i koji je »obdaren prirodnom jasnoćom« ³¹ suprotstavljen tupi smisao vezan uz slušanje: »U klasičnoj paradigmi pet osjetila, treće je sluh [...]; to je sretna slučajnost, jer doista je posrijedi *slušanje*; najprije zato što Eisensteinove opaske kojima se ovdje služimo dolaze iz promišljanja o dolasku zvuka u film; zatim i stoga što slušanje (a da se ne odnosi na pojedinačno *ozvučeno*) pokreće metaforu koja najbolje odgovara onome 'tekstovnom': orkestraciju [...], kontrapunkt, stereofoniju.« ³²

Ovdje nije riječ (samo) o slušanju u doslovnome smislu, ne sluša se nešto »ozvučeno«; slušanje i glazba ovdje su metafore kojima se nastoji istaknuti ono višeznačno i neodredivo pri doslovnome gledanju filma. Što se postiže ovakvim metaforama? Za razliku od dvaju suprotnih pojmova glazbe (one koja se sluša i one koja se svira) ili teksta (čitateljskog i spisateljskog), gledanju ovdje nije suprotstavljeno slikanje ili gluma, nego slušanje. U tome je ova situacija slična onoj kada Barthes napominje da »radnja koja omogućuje shvaćanje ovoga Beethovena [...] ne može više biti ni izvedba ni slušanje već čitanje«. ³³

Mnogi su autori uočili da Barthes često koristi glazbu kao model za razumijevanje drugih umjetnosti, ³⁴ no u ovome je slučaju svejedno je li glazba model za,

³⁰ »[...] tout ce qui, dans l'exécution, est au service de la communication, de la représentation, de l'expression: ce dont on parle ordinairement, ce qui forme le tissu des valeurs culturelles... un jeu signifiant étranger à la communication, à la représentation (des sentiments), à l'expression...« R. BARTHES: *Le grain de la voix*, 239.

³¹ »[...] le sens obvie est celui 'qui se présente tout naturellement à l'esprit', et c'est encore le cas: la symbolique de l'or en pluie m'apparaît depuis toujours dotée d'une clarté 'naturelle'.« Roland BARTHES: *Le troisième sens*, u: ID.: *L'obvie et l'obtus*, Pariz: Éditions du Seuil, 1982, 45.

³² »Dans le paradigme classique des cinq sens, le troisième est l'ouïe (le premier en importance au Moyen Âge); c'est une coïncidence heureuse, car il s'agit bien d'une *écoute*; d'abord parce que les remarques d'Eisenstein dont on se servira ici proviennent d'une réflexion sur l'avènement de l'auditif dans le film; ensuite parce que l'écoute (sans référence à la *phoné* unique) détient en puissance la métaphore qui convient le mieux au 'textuel': l'orchestration [...], le contrepoint, la stéréophonie.« *Ibid.*, 44.

³³ »L'opération qui permet de saisir ce Beethoven [...] ne peut plus être ni l'exécution ni l'audition, mais la lecture.« R. BARTHES: *Musica Practica*, 234.

³⁴ Vidi npr. Peter DAYAN: La musique et les lettres chez Barthes, *French Studies*, 57 (2003) 3, 335: »Dans ses écrits sur la musique, de l'époque des *Mythologies* et jusqu'à la fin de sa vie, Barthes répète le geste symboliste, mallarméen, qui consiste à définir la littérature (voire l'art en général) à travers les caractéristiques propres à la musique.« [»U svojim spisima o glazbi, od razdoblja *Mitologija*, pa sve do kraja života, Barthes ponavlja simbolističku, malarmeovsku gestu koja određuje književnost (pa i

primjerice, književnost ili obratno. Ono što je važnije od neke »biti« glazbenog ili književnog upravo je metaforičnost do koje dolazi pri objašnjavanju književnosti glazbom ili pak glazbe književnošću (odnosno pojmovima koji se uobičajeno vežu uz književnost). Tu nije posrijedi preneseno značenje nego prenošenje, odnosno izbjegavanje značenja. Kada Barthes kaže: »Moguće je da neka stvar ne vrijedi drugačije nego svojom metaforičkom snagom; moguće je da je u tome vrijednost glazbe: da bude dobra metafora«³⁵, to ne znači da nešto dijeli svoje karakteristike s glazbom. Važno je to da uopće dolazi do metafore, do prenošenja. U metafori je tako »manje važan smisao koji se prenosi, manje su važni pojmovi koji se prenose: jedino što se računa – i na čemu se temelji metafora – jest *prijenos sam po sebi*«. ³⁶ Zbog toga je i pogodno naizmjenično koristiti pojmove iz različitih područja. Čitanje je radnja usmjerena na to da ono što se čita postane pročitano, sviranje na to da se nešto odsvira, gledanje na to da se pogleda (film) ili vidi (slika). Ako pak kažemo da sviramo književni tekst ili slušamo sliku, to samo po sebi nema smisla, no do izražaja dolazi to da se »svira« ono što je nemoguće odsvirati i »sluša« ono što je nemoguće poslušati. Koristeći pojmove na ovaj način, Barthes ih i sam postavlja u svojevršno stanje neprekinute igre, ne dopuštajući im da postanu fiksni i stabilni. A budući da se pojam igre često pojavljuje u Barthesovoj teoriji teksta, s glazbenog je stajališta zanimljivo da u Barthesovu jeziku ista riječ znači i igranje i sviranje, tako da »glazba koja se svira« [*musique que l'on joue*] zapravo u isti čas može značiti i »glazba kojom se igra«.

5.

Barthesovi opisi slušanja vokalne glazbe vode u dvama smjerovima: s jedne strane prema jeziku, a s druge prema tijelu. Popijevku tako naziva glazbenom vrstom u kojoj »*jezik susreće glas*«³⁷ i u tome smislu ističe slušanje dikcije,³⁸ »glazbene

umjetnost općenito) pomoću karakteristika svojstvenih glazbi.«]; Mathias ECOEUR: Parce que cela passe dans mes doigts: Barthes et la figure de l'amateur, u: Claude Coste – Sylvie Douche (ur.): *Barthes et la musique*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2018, 175: »À l'inverse, la référence à la musique est souvent mobilisée par Barthes pour illustrer et expliciter le rôle qui lui paraît être celui du lecteur, un rôle actif de participation à la création du texte...« [»Nasuprot tome, Barthes često upućuje na glazbu kako bi ilustrirao i objasnio ono što smatra ulogom čitatelja, aktivnu ulogu sudjelovanja u stvaranju teksta...«]

³⁵ »Peut-être qu'une chose ne vaut que par sa force métaphorique; peut-être que c'est cela, la valeur de la musique: d'être une bonne métaphore.« Roland BARTHES: *La musique, la voix, la langue*, u: ID.: *L'obvie et l'obtus*, Pariz: Éditions du Seuil, 1982, 252.

³⁶ »[...] peu importe le sens transporté, peu importent les termes du trajet: seul compte – et fonde la métaphore – le transport lui-même.« R. BARTHES: *Roland Barthes par Roland Barthes*, 127.

³⁷ »[...] une partie de la musique chantée (lied ou mélodie): espace (genre) très précis où une langue rencontre une voix.« R. BARTHES: *Le grain de la voix*, 237.

³⁸ *Ibid.*, 239.

fonetike«,³⁹ a spominje i glazbu kao »kvalitetu jezika«.⁴⁰ No pritom se čini da sam daje prednost onom aspektu vokalne glazbe koji je bliži »strani jezika« negoli »strani glazbe«. O kakvom je slušanju riječ? U načinu na koji pjevač Charles Panzéra izgovara tekst Barthes prepoznaje »'istinu' jezika«, a ne njegovu »funkcionalnost (jasnoću, ekspresivnost, komunikaciju)«. ⁴¹ U Panzérinu pjevanju »igra samoglasnika preuzela je svekoliko označavanje [signifiance]«⁴² i Barthes će ondje slušati »razliku glasova é i è (toliko nužnu u konjugaciji), gotovo *elektroničku* čistoću, toliko je napet, uzdignut, izložen, izdržan bio zvuk najfrancuskijeg od svih samoglasnika, ü...; na isti način, P. je izvodio glasove *r* daleko od pjevačkih normi – a da te norme nije odbacio...«. ⁴³ No, ovakav način slušanja ne zahtijeva glazbu. U eseju *Bruissement de la langue* tako je riječ o utopijskom stanju jezika: »Brujanje jezika čini utopiju. Kakvu utopiju? Onu glazbe smisla; pod time mislim da se u svom utopijskom stanju jezik proširuje... sve dok ne formira neizmjereno zvučno tkivo u kojemu semantički privid ostaje neostvaren; zvučni, metrički, vokalni označitelj, razvio bi se u svoj svojoj raskoši, a da se od njega nikad ne odvoji nikakav znak...«. ⁴⁴

Jedna od definicija »zrna glasa« što ih Barthes zacrtava u eseju glasi: »materijalnost tijela koje govori svojim materinim jezikom: možda slovo; gotovo sigurno označavanje [signifiance].«⁴⁵ Stoga je, osim na pojedinačne glasove, foneme, predznačenjsku razinu jezika, slušanje »zrna« usmjereno i na tijelo kao mjesto na kojemu ti glasovi nastaju, sluša se glas čiji je referent tijelo. ⁴⁶ Barthes tako spominje »primamljivost zvukova-označitelja« [*la volupté de ses sons-signifiants*],⁴⁷ kao i »pjevačevo tijelo nošeno jednim pokretom do [slušateljeva] uha iz dubina tjelesnih šupljina, mišića, membrana, hrskavica...«. ⁴⁸ No, jednako kao ni slušanje jezika ili

³⁹ R. BARTHES: *La musique, la voix, la langue*, 249.

⁴⁰ »Qu'est-ce donc que la musique ? L'art de Panzéra nous répond : c'est une *qualité de langage*.« *Ibid.*, 251.

⁴¹ »[...] la 'vérité' de la langue était là, non sa fonctionnalité (clarté, expressivité, communication)...« R. BARTHES: *Le grain de la voix*, 240.

⁴² »[...] le jeu des voyelles recevait toute la signifiance...« *Ibid.*

⁴³ »[...] l'opposition des é et des è (si nécessaire dans la conjugaison), la pureté... presque *électronique*, tant le son en était tendu, haussé, exposé, tenu, de la plus française des voyelles, le ü...; de la même façon, P. conduisait ses *r* au-delà des normes du chanteur – sans renier ces normes...« *Ibid.*

⁴⁴ »[...] le bruissement de la langue forme une utopie. Quelle utopie ? Celle d'une musique du sens; j'entends par là que dans son état utopique la langue serait élargie... jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé; le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait dans toute sa somptuosité, sans que jamais un signe s'en détache [...]« Roland BARTHES: *Le bruissement de la langue*, u: ID.: *Œuvres complètes*, tome 4: *Livres, textes, entretiens 1972-1976*, ur. Éric Marty, Pariz: Éditions du Seuil 2002, 801.

⁴⁵ »Le 'grain', ce serait cela: la matérialité du corps parlant sa langue maternelle: peut-être la lettre; presque sûrement la signifiance.« R. BARTHES: *Le grain de la voix*, 238.

⁴⁶ Vidi npr. R. BARTHES: *Rasch*, 273. ili R. BARTHES: *Le grain de la voix*, 243.

⁴⁷ *Ibid.*, 239.

⁴⁸ »[...] le corps du chantre, amené d'un même mouvement, à votre oreille, du fond des cavernes, des muscles, des muqueuses, des cartilages...« *Ibid.*, 238.

fonema, ni slušanje tijela ne mora biti vezano za slušanje glazbe. Dapače, u spisu *Le plaisir du texte* Barthes će primijetiti da se »zrno« danas vjerojatno najlakše može čuti u kinu jer više nema umjetnosti popijevke, *mélodie*, koja bi omogućila da se čuje u glazbi.⁴⁹ Na istome mjestu, ističući mogućnost da se čuju, »u svojoj materijalnosti, u svojoj osjetilnosti, šapat, krkljanje, meso usana i čitava prisutnost ljudske njuške« spominje i »bacanje anonimnog tijela u moje uho«. ⁵⁰ No kada je posrijedi slušanje glazbe koju izvodi upravo Charles Panzéra, Barthes u njoj ne pronalazi tek neko anonimno tijelo. Može se reći da Barthes ondje ne sluša samo »dikciju« nego (uz to) i onoga komu glas pripada, kao i svoj »ljubavni odnos prema Panzérinu glasu«. ⁵¹ Kaže da ono što sluša, odnosno ono što voli, nije (samo) Panzérin »sirov, fizički glas« nego »njegov glas koji prelazi preko jezika, preko našeg francuskog jezika«. ⁵² A opis *mélodie* kao »polja (ili poja) u kojemu se slavi njegovani francuski jezik« ⁵³ te napomena kako ga je Panzérin glas »često odbacivao dalje, s onu stranu glazbe, prema tekstu i jeziku – francuskom jeziku« ⁵⁴ podsećaju još i na jezik koji je dio Barthesova tijela.

6.

Barthes primjećuje da »mnijenje javnosti ima reduciranu koncepciju tijela: to je, čini se, uvijek ono što se suprotstavlja duši«. ⁵⁵ I sam koristi ovu suprotnost kada »mišićnoj« glazbi daje prednost pred onom »zvukovnom« ⁵⁶ ili kada razlikuje stilove izvođenja od koji je jedan vezan uz kulturu i dušu, a drugi uz (individualni) užitak i tijelo. ⁵⁷ Kada je riječ o tijelu i slušanju, osim suprotstavljanja »tjelesne« aktivnosti sviranja »duhovnoj« aktivnosti slušanja te slušanja materijalnog aspekta glazbe umjesto duhovnog, emotivnog ili ekspresivnog sadržaja, u Barthesovim se tekstovima pojavljuje i tijelo koje sluša glazbu. Tijelo u tom kontekstu nije samo

⁴⁹ »[...] mais comme la mélodie est morte, c'est peut être aujourd'hui au cinéma qu'on la trouverait le plus facilement.« Roland BARTHES: *Le plaisir du texte*, Pariz: Éditions du Seuil, 1973, 105.

⁵⁰ »Il suffit en effet que le cinéma prenne de très près le son de la parole [...] et fasse entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité, le souffle, la rocaille, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain [...], pour qu'il réussisse à déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille...« *Ibid.*

⁵¹ R. BARTHES: *La musique, la voix, la langue*, 247.

⁵² »J'ai moi-même un rapport amoureux à la voix de Panzéra: non par sa voix brute, physique, mais sa voix en tant qu'elle passe sur la langue, sur notre langue française...« *Ibid.*

⁵³ »Voici, pour ma part, comment je définirai la mélodie française: c'est le champ (ou le chant) de célébration de la langue française cultivée.« *Ibid.*, 249.

⁵⁴ »[...] la voix d'un chanteur que j'ai connu et dont la voix est restée dans ma vie l'objet d'un amour constant et d'une méditation récurrente qui m'a entraîné souvent, au-delà de la musique, vers le texte et la langue – la langue française.« *Ibid.*, 247.

⁵⁵ »[...] l'opinion publique a une conception réduite du corps : c'est toujours, semble-t-il, ce qui s'oppose à l'âme.« R. BARTHES: *Roland Barthes par Roland Barthes*, 83.

⁵⁶ Usp. bilj. 11, 12, 13.

⁵⁷ Usp. R. BARTHES: *Le grain de la voix*, 239f.

fizičko nego je blisko pojmu živog tijela, koji podrazumijeva da »ljudska bića nisu ona koja imaju tijela [...], već jesu tijela.«⁵⁸ Iako Barthes ne kaže da on jest tijelo, sviranje i slušanje što ih spominje moguće je shvatiti i kao različita stanja tijela, a ne kao aktivnost ili pasivnost, ili pak »uključenost«, odnosno »isključenost«. Barthes piše o različitim aktualizacijama svojega tijela: »Imam probavno tijelo, imam tijelo mučnine, treće koje ima migrenu i tako dalje: osjetilno, mišićno (piščeva šaka), humorno, i prije svega: *emotivno*... A osim tih javnih tijela (književnih, zapisanih), imam, ako mogu reći, dva domaća tijela: jedno pariško (budno, umorno) i jedno na selu (odmorno, teško).«⁵⁹ Može li se ovomu dodati i tijelo u stanju slušanja ili »tijelo u stanju glazbe«?⁶⁰

Poimajući tijelo na ovaj način, zamagljuje se razlika između (fizičkog) tijela i duše. »Duša, osjećaj, srce, to su romantički nazivi za tijelo«,⁶¹ zaključit će Barthes u posljednjemu od tekstova o glazbi, a »dijelovima tijela« nazvat će i jezik koji razumijemo, način kako govorimo, ukuse, sjećanja... »Tu i tamo, kada čuje Francuze na ulici, iznenađen je što ih razumije, što dijeli s njima jedan dio svoga tijela«,⁶² piše u svojoj biografskoj knjizi, gdje stoji i sljedeće: »*Volim, ne volim*... to znači: *moje tijelo nije isto kao i vaše*.«⁶³ Situacije koje bi se, pretpostavljajući razliku duše i tijela, mogle činiti kao »duhovno« ili osjećajno slušanje stoga je iz ove perspektive moguće shvatiti kao slušanje tijelom. A osim razlike između (fizičkog) tijela i duše, u ovome se kontekstu često zamagljuje i granica između slušatelja i predmeta slušanja.

»Tijelo koje sluša« ne sluša samo ono što je doista moguće čuti (u akustičkom smislu). Predmet (ili produkt) slušanja mogu biti i vlastita sjećanja, vlastite »slike«. U tekstu *Le chant romantique* Barthes postavlja pitanje: »Tko to, u mom tijelu, meni koji slušam, pjeva popijevku?« i odgovara da je to »sve ono što odjekuje u meni, plaši me ili mi izaziva čežnju«. Pojam odjekivanja pojavljuje se i u drugom Barthesovu spisu, u kojemu stoji: »U meni odjekuje ono što doživljavam svojim tijelom... Moje unutrašnje tijelo počinje treperiti...«⁶⁵ O slušanju popijevke Barthes će

⁵⁸ Susan BORDO – Monica UDVARDY: Body, u: Maryanne Cline Horowitz (ur.): *New Dictionary of the History of Ideas*, sv. 1, New York: Charles Scribner's Sons, 2005, 232.

⁵⁹ »J'ai un corps digestif, j'ai un corps nauséeux, un troisième migraineux et ainsi de suite: sensuel, musculaire (la main de l'écrivain), humoral, et surtout: *émotif* [...] Et en plus de ces corps publics (littéraires, écrits), j'ai, si je puis dire, deux corps locaux: un corps parisien (alerte, fatigué) et un corps campagnard (reposé, lourd).« R. BARTHES: *Roland Barthes par Roland Barthes*, 65.

⁶⁰ Usp. R. BARTHES: Rasch, 277.

⁶¹ »'Âme', 'sentiment', 'cœur' sont les noms romantiques du corps.« *Ibid.* 273.

⁶² »[...] parfois, entendant des Français dans la rue, il est étonné de les comprendre, de partager avec eux une partie de son corps.« R. BARTHES: *Roland Barthes par Roland Barthes*, 119.

⁶³ »J'aime, je n'aime pas... cela veut dire: *mon corps n'est pas le même que le vôtre*.« *Ibid.*, 121.

⁶⁴ »Qu'est-ce qui, dans mon corps, à moi qui écoute, chante le lied? C'est tout ce qui retentit en moi, me fait peur ou me fait désir.« Roland BARTHES: *Le chant romantique*, u: ID.: *L'obvie et l'obtus*, Pariz: Éditions du Seuil, 1982, 255.

⁶⁵ Roland BARTHES: *Fragments ljubavnog diskursa*, prev. Bosiljka Brlečić, Zagreb: Pelago, 2007, 176. (»Ce qui retentit en moi, c'est ce que j'apprend avec mon corps... Mon corps intérieur se met à vibrer...« Roland BARTHES: *Fragments d'un discours amoureux*, Pariz: Éditions du Seuil, 1977, 84.)

stoga zaključiti i sljedeće: »istinsko mjesto slušanja, to je, ako se može reći, unutrašnjost glave, moje glave: slušajući, pjevam popijevku sa samim sobom, za sebe sama. Obraćam se Slici u samome sebi.«⁶⁶

7.

Barthes bilježi vlastito iskustvo slušanja: »Snimam se kako sviram klavir... Kad sam se slušao kako *sam svirao* [...] dolazi do neke vrste rijetkog podudaranja [*coïncidence rare*]: prošlost mojeg sviranja podudara se sa sadašnjošću mojeg slušanja, i u tom podudaranju izostaje komentar: ne preostaje drugo osim glazbe (samo je po sebi jasno da to nipošto nije 'istina' teksta, kao da sam pronašao 'pravog' Schumanna ili 'pravog' Bacha).«⁶⁷ Nešto slično kaže i o slušanju Schumannove skladbe na radiju, spominjući »ispravan tempo« koji se »slaže s unutarnjim zahtjevom« (a ne s onime što bi se moglo nazvati »zahtjevom skladbe«): »Iznenadenje na radiju: slučajno sam naišao na *Večer*, Schumannovu, koju sam mnogo puta slušao s nezadovoljstvom, i odmah sam znao da je baš tako treba svirati... O čemu dakle ovisi taj dojam istine? Jednostavno o tome što je komad izveden *sporije* nego što je to uobičajeno; tako se (na kraju) stvorio dojam meditacije, sanjive sporosti i 'dikcije'... U glazbi, ispravan tempo (koji se slaže s mojim unutarnjim zahtjevom) stvara entuzijazam istine, jednako kao što loš tempo narušava figuru komada koji se voli.«⁶⁸

Barthesova slušanja u ovim zapisima ne djeluju kao »slobodna igra«, a predmet slušanja također se ne čini kao »brujanje« materijalnih označitelja. Do izražaja dolazi neka vrsta poklapanja, podudaranja, pa čak i prepoznavanja, što su pojmovi koji se u tekstovima o glazbi vezuju uz kulturu, prosjek, konvenciju i (malo) građanstvo. No ono što se ovdje prepoznaje nije neki općevažeći znak nego nešto

⁶⁶ »[...] mais son espace vrai d'écoute, c'est, si l'on peut dire, l'intérieur de la tête, de ma tête: en l'écoutant, je chante le lied avec moi-même, pour moi-même. Je m'adresse en moi-même à une Image.« R. BARTHES: *Le chant romantique*, 256.

⁶⁷ »Je m'enregistre jouant au piano... Lorsque je m'écoute *ayant joué* [...] il se produit une sorte de coïncidence rare: le passé de mon jeu coïncide avec le présent de mon écoute, et dans cette coïncidence s'abolit le commentaire: il ne reste plus que la musique (il va de soi que ce qui reste, ce n'est nullement la 'vérité' du texte, comme si j'avais retrouvé le 'vrai' Schumann ou le 'vrai' Bach).« R. BARTHES: *Roland Barthes par Roland Barthes*, 60.

⁶⁸ »Surprise de la radio: je suis tombé par hasard sur *Soir*, de Schumann, entendu tant de fois avec insatisfaction, et j'ai tout de suite su que c'était ainsi qu'il fallait le jouer... a quoi donc tenait cet effet de vérité? Simplement à ceci, que la pièce était jouée *plus lentement* que de coutume; elle produisait alors (enfin) une impression de méditation, de lenteur rêveuse et de 'diction'... En musique, le tempo juste (qui s'accorde à ma demande intérieure) produit l'enthousiasme de la vérité, tout comme le mauvais tempo rend hideuse la figure d'un morceau qu'on aime.« Roland BARTHES: *La chronique*, u. ID.: *Œuvres complètes*, tome 5: *Livres, textes, entretiens 1977-1980*, ur. Éric Marty, Pariz: Éditions du Seuil 2002, 650f.

pojedinačno, individualno, što odgovara »unutarnjem zahtjevu«, dok je na općoj razini možda i nejasno.

Slušanje shvaćeno kao situacija u kojoj dolazi do podudaranja, slaganja s unutarnjim zahtjevom i dojma ispravnosti dovodi do stvaranja još jednog pojma glazbe i još jednog metaforičkog značenja onog glazbenog. Takvo se značenje naslućuje u zaključku teksta *La musique, la voix, la langue*, u kojemu stoji kako se »svaki 'uspješan' odnos [...] s pravom može nazvati glazbenim«,⁶⁹ a na slično nailazimo i u pojedinim zapisima iz knjige *Fragmenti ljubavnog diskursa*. U jednome od njih stoji sljedeće: »[...] prekoračujem granice sitosti, i, umjesto da nađem gađenje, mučninu, ili čak pijanstvo, ja otkrivam... *Podudaranje [Coïncidence]*. Prekomjernost me je dovela do mjere; prijam za Sliku, mjere su nam jednake: točnost, ispravnost [*justesse*], glazba...«⁷⁰ U drugome pak piše kako je »afektivan odnos egzaktan stroj: podudaranje [*coïncidence*], točnost [*justesse*], u glazbenom smislu, u njemu su bitni [...]«⁷¹ U ovome kontekstu često prisutan pojam *juste*, odnosno *justesse*, u glazbenom smislu upućuje na nešto čisto (*quinte juste* je čista kvinta), ispravno, skladno, ali i ugođeno (kao *ugodba*; čista kvinta podsjeća na »ugađanje« gudačkih instrumenata). Tako, za razliku od prve metafore, vezane uz tekst i »oslobođenje označitelja«, koja ostavlja pomalo kaotičan dojam, ovo drugo metaforičko značenje glazbe, vezano uz odnos, djeluje mirno i ugodno, a otpor prema uobičajenom ne poprima oblik suprotstavljanja, nego ignoriranja i povlačenja u stranu.

8.

Zanimljivo je u drugoj metafori i to što upućuje na odnos ljubavi, na ono što se inače ne nalazi u području umjetnosti, nego u području života. U Barthesovim tekstovima postoji razlikovanje između tih područja: »Ili sve ima smisla ili ništa nema smisla. Mogli bismo drukčije reći da umjetnost ne poznaje šumove... (ona po tome nije 'život' koji poznaje samo 'šumovite' komunikacije)«,⁷² stoji u jednome spisima iz šezdesetih godina. No, u kasnijim se spisima može primijetiti da upravo u

⁶⁹ »Toute relation 'réussie' [...] peut être dite à juste titre *musicale*.« R. BARTHES: *La musique, la voix la langue*, 252.

⁷⁰ R. BARTHES: *Fragmenti ljubavnog diskursa*, 58. (»[...] j'outrepasse les limites de la satiété, et, au lieu de trouver le dégoût, la nausée, ou même l'ivresse, je découvre... la *Coïncidence*. La mesure m'a conduit à la mesure; je colle à l'Image, nos mesures sont les mêmes: exactitude, justesse, musique...« R. BARTHES: *Fragments d'un discours amoureux*, 65.)

⁷¹ R. BARTHES: *Fragmenti ljubavnog diskursa*, 151. (»Or, la relation affective est une machine exacte; la coïncidence, la *justesse*, au sens musical, y sont fondamentales...« R. BARTHES: *Fragments d'un discours amoureux*, 200.)

⁷² Roland BARTHES: Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova, prev. Dubravka Celebrini, u: Vladimir Biti (ur.): *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb: Globus, 1992, 54. (»[...] tout a un sens ou rien n'en a. On pourrait dire d'une autre manière que l'art ne connaît pas le bruit... [C'est en cela qu'il n'est pas 'la vie', qui ne connaît que des communications 'brouillées'.]« BARTHES, Roland: Introduction à l'analyse structurale des récits, u: *Œuvres complètes*, tome 2, str. 836.)

šumovima, u buci locira ono što je umjetničko u umjetnosti (primjerice filmsko u filmu ili romaneskno u romanu),⁷³ a naposljetku i to da ono glazbeno u glazbi zapravo i nije »umjetničko«. Osim što se koristi kao metafora za nešto iz područja života (za odnos koji je »glazbeni«; bilo da je riječ o, ne nužno ljubavničkom, odnosu između dviju osoba ili pak o odnosu jedne osobe prema svijetu), glazba se (ona koja nije metafora) ujedno uklanja iz onakvog područja umjetnosti u kakvo je smještena tijekom 19. stoljeća. Sukladno tomu, Barthes može reći ne samo da je amater protugrađanski umjetnik⁷⁴ nego i to da amater uopće nije umjetnik: »Amatera nužno ne određuje manjkavo znanje, nesavršena tehnika [...], već ovo: to je onaj koji ne pokazuje, onaj koji ne daje da ga se čuje... amater ne traži drugo osim proizvodnje vlastitog užitka... Iza amatera završava čisti užitak (udaljen od svake nerveze) i započinje imaginarno, odnosno umjetnik...«⁷⁵

Iz ove je perspektive u pojmu amatera potrebno čuti i element ljubavi. Amater je ljubitelj, on (čini ono što) voli, a nešto slično Barthes spominje i kada je riječ o vlastitim slušanjima. U njegovim opisima slušanja vokalne glazbe, odnosno (Panzérina) glasa, treba zamijetiti ne samo slušanje »slobodne igre označitelja«, neke vrste »rastvorenog« jezika ili pak »anonimnog tijela«, nego i slušanje onoga što voli. »Volim taj glas – volio sam ga čitavog života«,⁷⁶ reći će o glasu Charlesa Panzére. A kad god je u pitanju pisanje o onome što se voli, Barthes će ustvrditi kako se o tome ne može ništa drugo reći osim *da* se voli i samo to ponavljati.⁷⁷ Možda je stoga i ljubav prema slušanju jedan od razloga zašto je u Barthesovim tekstovima o glazbi (njegovu) slušanje ostalo skriveno.

⁷³ R. BARTHES: *Le troisième sens*, 58: »Le filmique, c'est, dans le film, ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée. Le filmique commence seulement là où cessent le langage et le métalangage articulé.« [»Filmsko u filmu ono je što se ne može opisati, to je predstavljanje koje se ne može predstaviti. Filmsko započinje tek ondje gdje prestaju jezik i artikulirani metajezik.«]; R. BARTHES: *Le plaisir du texte*, 46: »[...] des romans – mais des romans classiques, bien pourvus d'intrigues, de crises, de personnages bons et mauvais (le romanesque est tout autre chose: un simple découpage structuré, une dissémination de formes: le *maya*).« [»[...] klasični romani ispunjeni su radnjama, krizama, dobrim i zlim likovima (ono romaneskno posve je druga stvar: jednostavan nestrukturiran obris, diseminacija oblika, *maya*).«]

⁷⁴ R. BARTHES: *Roland Barthes par Roland Barthes*, Pariz: Éditions du Seuil, 1980, 57.

⁷⁵ »L'amateur n'est pas forcément défini par un savoir moindre, une technique imparfaite [...], mais plutôt par ceci: il est *celui qui ne montre pas*, celui qui ne se fait pas entendre... l'amateur ne cherche à produire que sa propre jouissance... Au-delà de l'amateur, finit la jouissance pure (retirée de toute névrose) et commence l'imaginaire, c'est-à-dire l'artiste...« Roland BARTHES: *Réquichot et son corps*, u: ID.: *L'obvie et l'obtus*, Pariz: Éditions du Seuil, 1982, 209.

⁷⁶ »J'aime cette voix – je l'ai aimée toute ma vie.« R. BARTHES: *La musique, la voix la langue*, 247f.

⁷⁷ »Que dire de ce qu'on aime, sinon: *je l'aime*, et le répéter sans fin ?« R. BARTHES: *Le chant romantique*, 253.

LITERATURA:

- BARTHES, Roland: Le bruissement de la langue, u: ID.: Œuvres complètes, tome 4: Livres, textes, entretiens 1972-1976, ur. Éric Marty, Pariz: Éditions du Seuil, 2002, 800-803.
- BARTHES, Roland: La chronique, u: ID.: Œuvres complètes, tome 5: Livres, textes, entretiens 1977-1980, ur. Éric Marty, Pariz: Éditions du Seuil, 2002, 625-656.
- BARTHES, Roland: *Fragmenti ljubavnog diskursa*, prev. Bosiljka Brlečić, Zagreb: Pelago, 2007.
- BARTHES, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*, Pariz: Éditions du Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland: Introduction à l'analyse structurale des récits, u: ID.: *Œuvres complètes, tome 2: Livres, textes, entretiens 1962-1967*, ur. Éric Marty, Pariz: Éditions du Seuil, 2002, 828-865.
- BARTHES, Roland: *L'obvie et l'obtus*, Pariz: Éditions du Seuil, 1982.
- BARTHES, Roland: Piano-souvenir, u: ID.: Œuvres complètes, tome 5: Livres, textes, entretiens 1977-1980, ur. Éric Marty, Pariz: Éditions du Seuil, 2002, 898-899.
- BARTHES, Roland: *Le plaisir du texte*, Pariz: Éditions du Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland: *Roland Barthes par Roland Barthes*, Pariz: Éditions du Seuil, 1980.
- BARTHES, Roland: *S/Z*, Pariz: Éditions du Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland: Texte (théorie du), u: ID.: Œuvres complètes, tome 4: Livres, textes, entretiens 1972-1976, ur. Éric Marty, Pariz: Éditions du Seuil, 2002, 443-459.
- BARTHES, Roland: Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova, prev. Dubravka Celebrini, u: Vladimir Biti (ur.): *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb: Globus, 1992, 47-78.
- BARTHES, Roland: Visages et figures, u: ID.: Œuvres complètes, tome 1: Livres, textes, entretiens 1942-1961, ur. Éric Marty, Pariz: Éditions du Seuil, 2002, 268-279.
- BORDO, Susan – UDVARDY, Monica: Body, u: Maryanne Cline Horowitz (ur.): *New Dictionary of the History of Ideas*, sv. 1, New York: Charles Scribner's Sons, 2005, 230-238.
- DAYAN, Peter: La musique et les lettres chez Barthes, *French Studies*, 57 (2003) 3, 335-348.
- ECOEUR, Mathias: Parce que cela passe dans mes doigts: Barthes et la figure de l'amateur, u: Claude Coste – Sylvie Douche (ur.): *Barthes et la musique*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2018, 169-184.
- NOUDELDMANN, François: *The Philosopher's Touch: Sartre, Nietzsche and Barthes at the Piano*, prev. Brian J. Reilly, New York: Columbia University Press, 2012.

Summary

ROLAND BARTHES AS A LISTENER

Listening has negative connotations in Roland Barthes's writings on music. The most pronounced is the idea of listening as a passive and receptive attitude towards music within the context of an average bourgeois culture, to which the activity of (his own) amateur playing is opposed. However, the notion of listening in Barthes's writings can assume different meanings in relation to topics like text, life, love, etc. These various, sometimes also contradictory meanings are often intertwined inside the same text. In this paper the author discusses the question as to why Barthes appears to have such a negative attitude towards listening and why the reader often fails to notice different concepts of listening in his writings. Finally, the author shows that it is possible to think about Barthes as someone who also listens and not only someone who plays.