Couranten hidastettu juoksu

Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa

Laura Wahlfors

Semiootikko, filosofi ja kirjallisuudentutkija Roland Barthes (1915–1980) oli innokas amatööripianisti. Hänellä oli tapana viettää joka päivä puoli tuntia pianon ääressä. Hän vertasi soittamistaan päivittäiseen liikuntaharrastukseen; se oli tapa pysyä kosketuksissa ruumiillisuuteen, kouriintuntuvaa vastapainoa ajattelun aineettomuudelle.[1] Pianon soittaminen oli hänelle tietenkin myös tapa toteuttaa intohimoista rakkauttaan musiikkiin – elää amatöörinä musiikin rakastajan merkityksessä (*amator*). Hänen lempisäveltäjänsä oli Robert Schumann, mutta hän soitti mielellään myös J. S. Bachin musiikkia.

Barthes harmittelee sitä, että tietyssä musiikinhistorian vaiheessa musiikki vietiin amatöörien käsistä ja luovutettiin eksperteille. Muun muassa äänitysteknologian kehityksen vaikutuksesta soittaminen ja laulaminen ovat hänen mukaansa latistuneet yhtenäisen ja tasapäisen täydellisyyden vaalimiseen. Barthes kritisoi sellaista musiikin esittämisen ja kuuntelemisen kulttuuria, jossa musiikin nautinto on suitsittu selkeisiin ja turvallisiin institutionaalisiin merkityksiin. Hänelle sitä vastoin amatöörimusisoinnissa oli kyse sellaisen täysin epäfunktionaalisen mielihyvän ja nautinnon vaalimisesta, joka ei ole valjastettu mihinkään päämäärään, vaan siitä yksinkertaisesti nautitaan *pour rien*, ei-mitään varten. (Barthes 1970; 1972; 1975a, 632.)

Barthes julkaisi useita esseitä musiikista. Perusteellisimmin hän käsittelee niissä laulamista ja laulumusiikkia sekä (Schumannin) pianomusiikkia ja pianon soittamista.[2] Varsinaisten musiikkia käsittelevien tekstien lisäksi Barthesin myöhäistuotannossa on siellä täällä pianonsoittoaiheisia fragmentteja ja ohimeneviä viittauksia musiikkiin. Vaikka nämä viittaukset ovat usein satunnaisen ja viattoman oloisia, niistä avautuu tiheitä viittaussuhteiden verkostoja eikä niiden merkitystä kaikkine ulottuvuuksineen ole helppo tavoittaa tuntematta hänen ajattelunsa laajempaa kontekstia.

Musiikkiviittausten kautta Barthes tuo esiin yksilöllistä kokemistaan, halua, mielihyvää ja nautintoa, ruumiin itsepintaisuutta, joka ei ole palautettavissa järjestelmiin. Näin hän toteuttaa koko tuotannolleen keskeistä pyrkimystä horjuttaa, huijata ja nyrjäyttää sijoiltaan merkityksenmuodostuksen valmiita koodeja ja paradigmaattisia rakenteita. Toisaalta musiikkiteksteissä ja -viittauksissa tulee

[1] Ks. esim. Barthes 1980a.

[2] Suurin osa näistä musiikkiaiheisista kirjoituksista on koottu kirjaan *L'Obvie et l'obtus* (1982), joka on käännetty englanniksi nimellä *The Responsibility of Forms*. Barthesin pianotekstejä on tutkittu paljon vähemmän kuin hänen laulumusiikkia koskevia kirjoituksiaan. Ks. kuitenkin Noudelmann 2008; Kopelson 1996; Wahlfors 2013 (erit. 189–196).

esiin, että musiikilla on Barthesin ajattelussa aivan tietynlainen tehtävä suhteessa kieleen ja kirjoittamiseen. Hänen kirjoittamistaan kantaa fantasia musiikin sisällyttämisestä kirjoitukseen, musiikista kielen musikalisoijana. Musiikki – läsnäolon ja välittömän kokemisen unelmana, kaiken sen edustajana, mikä ylittää kielen ja representaation rajat – on hänen kirjoittamistaan ajava, inspiroiva voima.

Selvittääkseni näitä merkityksiä, joilla musiikki Barthesin ajattelussa latautuu, otan tässä artikkelissa tarkasteltavakseni musiikkiaiheisen fragmentin Barthesin viimeisestä luentosarjasta *La Préparation du roman* ("Romaanin valmistaminen") (2003).[3] Luentosarja käsittelee romaanin kirjoittamisen luovaa prosessia: kirjoittajan työskentelyä kaikkine vaiheineen, sitä miten elämän materiaalista päästään teokseen ja miten romaani käytännössä valmistuu. Puhuessaan inspiraation luonteesta ja merkityksestä kirjailijan luomistyössä Barthes esittää havainnollistavana vertauksena musiikkiaiheisen anekdootin omasta elämästään:

> Inspiraatio: [...]
>
> 1) Narsistinen vääristäminen
>
> Jotta toisen teos siirtyy minuun, minun täytyy määritellä se itsekseni *minulle* kirjoitetuksi ja samalla vääristää sen muotoa, tehdä siitä *Toinen* rakkauden voimasta (haaste filologiselle totuudelle). Vertaus: kuulen sattumalta (France-Musique 11. heinäkuuta 1979), cembalistin soittamana (aina tämä nykyajan villitys soittaa Bachia cembalolla, koska se on historiallisesti "todempaa"), Bachin couranten (Partita IV), josta pidän paljon, kun soitan sitä itse (ja syystä) hitaasti. Niin huonosti kuin sitä soitankin, minun korvilleni se on syvä, pehmeä, laulava, aistillinen, lyyrinen, herkkä; mutta cembalisti (Blandine Vernet)[4] soittaa sen kolme tai neljä kertaa nopeammin, niin että minulla kestää ennen kuin tunnistan sen (kamppailen aina teosten *Tempon* kanssa, siihen kun kiinnittyy tulkintani myötä- tai erimielisyys) -> kaikki aikaisemmat ominaisuudet häviävät; ne ovat *kadonneet*, kuin ansaan; "pikku fraasi", joka oli niin laulava, ei laula enää; eikä se ole enää edes paikallistettavissa; laulu on vaiennut, ja sen myötä Halu: katkeraa, että tämän saa aikaan ammattilainen (mutta näin käy usein: mikä vahinko, mikä pettymys! Tämä ei ole itseimartelua, vaan Amatöörin totuus, sillä hänen Halunsa on varma). Courante soitetaan *itsessään* (epäilemättä historiallisen totuuden mukaan), mutta ei *minulle*: siinä ei ole mieltä minulle (Nietzsche) – ja niinpä *mitään ei tapahdu, mitään ei synny* (mikään ei transformoidu). Kun taas se, mitä haen, mitä vaadin teokselta, jota haluan, on että jotakin tapahtuu: *seikkailu*, jopa rakastavan kohtaamisen dialektiikka, jossa kumpikin vääristää toisen rakkaudesta ja tavallaan luo kolmannen termin: joko itse suhteen tai uuden teoksen, vanhan *inspiroiman*. (2003, 191–192.)[5]

---

[3] Barthes piti *La Préparation du roman* -luentosarjansa Pariisissa, Collège de Francessa vuosina 1978–80. Se julkaistiin kirjana vasta 2003. Tässä artikkelissa käsittelemäni katkelma on toisen luentovuoden ensimmäiseltä luennolta, 1.12.1979.

[4] Sic. Myös hakemistossa lukee "Vernet", mutta varmastikin kyseessä on Blandine Verlet.

[5] Pour que l'œuvre de l'autre passe en moi, il faut que je la définisse en moi comme écrite *pour moi* et qu'en même temps je la déforme, que je la fasse *Autre* à force d'amour (défi à la vérité philologique). Une comparaison: j'entends

Inspiraatio on Barthesin (2003, 191) määritelmän mukaan dialektinen siirtymä rakastuneesta lukemisesta tuottavaan kirjoitukseen. Yksi siihen olennaisesti kuuluvista piirteistä on siteeratussa katkelmassa kuvattu narsistinen vääristäminen tai muodon muuttaminen ("une déformation narcissique"). Barthes korostaa vääristämisen äärimmäisyyttä käänteisen esimerkin avulla: hänen radiosta kuulemansa esitys J. S. Bachin Courantesta asettuu räikeästi vastakkain hänen oman kokemuksensa kanssa ja tuhoaa inspiraation mahdollisuuden. Samalla katoaa peruuttamattomasti "pikku fraasi", joksi Barthes Proustia lainaten nimittää omaa laulavaa Couranteaan. Tuo kuuluisa fraasi, kuten tunnettua, oli Proustin romaanisarjassa *Kadonnutta aikaa etsimässä* säveltäjä Vinteuilin musiikin katkelma, joka Swannin yksityisessä kokemuksessa muodostui rakkauden symboliksi, Swannin ja Odetten "rakkauden kansallishymniksi".[6]

Ranskan radiossa on tuolloin mitä todennäköisimmin soitettu Blandine Verlet'n Philipsille 1978 tekemää levyä. Vaikka Verlet'n tempo J. S. Bachin IV Partitan Courantessa on nopeasta päästä, se ei ole mitenkään poikkeuksellisen nopea; se siis vastaa, niin kuin Barthes antaa ymmärtää, suunnilleen sitä, mikä useimmiten ajatellaan tälle Courantelle sopivaksi tempoksi. Courante määritellään yleisesti kolmijakoiseksi liikkuvatempoiseksi tanssiksi, ja tässä Partitassa sen tahtiosoitus on tyypillinen 3/2. Myös rakenne on tyypillinen AABB. Niin ikään leimallisesti ranskalaista courante-perinnettä edustavat rytmin elävyys ja kompleksinen metriikka hemiolineen.[7]

---

par hasard (France-Musique, 11 juillet 1979), jouée par une claveciniste (toujours cette manie actuelle de jouer Bach au clavecin parce que c'est plus 'vrai' historiquement), une courante de Bach (IVe Partita), que j'aime beaucoup, la jouant, moi (et pour cause), lentement. Si mal que je la joue, elle est à mes oreilles profonde, moelleuse, chantante, sensuelle, lyrique, tendre; or la claveciniste (Blandine Vernet) la joue trois ou quatre fois plus vite, au point que je mets du temps à la reconnaître (toujours je me débats avec le *Tempo* des œuvres, y accrochant mon accord ou désaccord d'interprétation) -> tous les caractères précédents ont disparu; ils sont *perdus*, comme dans une trappe; telle 'petite phrase', chantante, ne chante plus; elle n'est même plus repérable; un chant s'est tu, et avec lui le Désir: amertume à ce que cela arrive par une professionnelle (mais cela arrive souvent: quel dommage, quelle déception! Ce n'est pas de l'infatuation mais vérité de l'Amateur, car son Désir est sûr). La courante est jouée *en soi* (sans doute selon la vérité historique), mais non *pour moi*: elle n'a pas un sens pour moi (Nietzsche) – et alors *rien ne se passe, rien ne se crée* (rien ne se transforme). Or, ce que je cherche, ce que je veux, dans l'œuvre que je désire, c'est qu'il se passe quelque chose: *une aventure*, la dialectique même d'une conjonction amoureuse, où chacun va déformer l'autre par amour et de la sorte créer un troisième terme: ou le rapport lui-même, ou l'œuvre nouvelle, *inspirée* par l'ancienne. (2003, 191–92, korostukset alkuperäiset.) Suomennos on omani, kuten muutkin suomennokset tässä artikkelissa.

[6] Vaikka *Kadonneen ajan* suomennosten myötä vakiintunut käännös Proustin ilmaisulle "petite phrase" on "pikku teema", käytän tässä tarkempaa käännöstä. Kyse ei ole sävellyksen teemasta vaan satunnaisesta fraasista.

[7] Ranskalainen courante oli jalo ja vakava hovitanssi, mutta luonteeltaan pikemminkin elegantti kuin pompöösi. Musiikki oli tiiviisti sidoksissa tanssin monimut-

Jos Barthesin arvio, että Verlet soittaa kolme tai neljä kertaa nopeammin kuin hän itse, on yhtään lähellä totuutta, hänen oma temponsa on ollut niin hidas, ettei courante-tanssi ole enää tunnistettavissa. Saadakseni jonkinlaisen tuntuman Barthesin tempoon kokeilin soittaa Courantea siten, että neljäsosanuottien syke on 40, kun Verlet'llä se on jossain 104–112 paikkeilla. Hitaassa tempossa Couranten rakenne ja rytminen hahmo hajoavat, jolloin miltei ainoaksi keinoksi pitää musiikki kasassa ja mielekkäänä jää toden totta ylä-äänen melodian soittaminen mahdollisimman laulavassa legatossa. Tällöin couranten leimallinen tanssiluonne ja koko tanssitopos katoaa. Barthesin soiton hitauteen on tietenkin yksinkertaiset käytännön rajoitteiden sanelemat syyt, mutta miksi hän tekee tästä deformaatiostaan numeron ja miksi juuri tässä kohtaa – mitä erityisiä merkityksiä liittyy Couranten courantemaisuuden vääristämiseen?

Pohdin seuraavassa paitsi Barthesin suhtautumista Bachin Couranten soittamiseen ja kuuntelemiseen myös sitä musiikin ja kirjoittamisen suhteeseen liittyvää ajatusrakennelmaa, joka tulee ilmi, kun tekstikatkelmaa tarkastelee lähemmin *La Préparation du roman* -luentosarjan kontekstissa ja Barthesin muiden tekstien valossa. Tulkintani mukaan on olennaista, että Barthes havainnollistaa inspiraatioon liittyvää narsistisen vääristämisen aspektia juuri musiikkiesimerkin avulla.

Idiorytmi

Se, että Barthesin pettymys Verlet'n Courante-tulkintaan liittyy juuri tempoon, ei ole yllättävää. Kuten Barthes itse toteaa, hänellä on tapana kamppailla teosten tempojen kanssa ja sitoa erimielisyytensä juuri niihin. Eikä tämä koske pelkästään musiikkia, vaan irtisanoutuminen määrätyistä tempoista, omatahtinen eläminen, on keskeinen pyrkimys Barthesin valtarakennelmia vastustavassa ja halun voimaa seuraavassa ajattelussa. Courante-kuvaus muistuttaa edellisestä luentosarjasta *Comment vivre ensemble* ("kuinka elää yhdessä") (2002a), jossa Barthes lähestyy yhdessä elämisen ongelmaa rytmin kannalta.[8] Kurssin ytimenä on fantasia yksilöllisestä idiorytmistä Athos-vuoren luostariyhteisön mallin mukaan. Barthes uneksii sellaisesta yhteisöstä, jossa kenenkään ei tarvitse alistua määrättyyn aikatauluun; ihmiset elävät yksin, mutta kuitenkin tavallaan yhdessä, kukin omassa rytmissään. (2002a, 36–37.) Idiorytmi tarkoittaa yksilöllistä rytmiä, mutta sana on Barthesin mukaan itse asiassa pleonasmi, koska kreikan *rhythmos* viittaa jo lähtökohtaisesti yksilölliseen rytmiin, joustavaan, nestemäi-

---

kaisiin askeliin. Bach käsitteli perinnettä vapaasti; mm. rytmin ja metrin käsittely on hänellä suoraviivaisempaa kuin ranskalaisilla edeltäjillä. Ks. Hilton 1977; Taruskin 2005, kappale 6; McClary 1998, 109–112. McClary kirjoittaa juuri tästä nimenomaisesta Bachin Courantesta.

[8] *Comment vivre ensemble* -luennot ja seminaarit Barthes piti Collège de Francessa 1976–77.

seen, improvisoituun, ohimenevään muotoon. Ainoa vakaa piirre idiorytmisyydessä on negatiivinen suhde valtaan, koska valta sanelee ennen kaikkea juuri rytmin: elämän, ajan, ajatuksen, diskurssin rytmin. (2002a, 38–39, 69.)[9]

Comment vivre ensemblen johdantoluennolla Barthes havainnollistaa idiorytmin ongelmaa ja vallankäytön salakavaluutta anekdootilla, jonka samankaltaisuus Courante-esimerkin kanssa on ilmeinen. Barthes kertoo nähneensä ikkunastaan äidin, joka käveli kadulla retuuttaen pientä poikaansa kädestä. Äiti meni omassa rytmissään tajuamatta, että pojan rytmi oli toisenlainen, ja pojan oli pakko juosta pysyäkseen mukana, "kuin eläin tai sadelainen uhri, jota ruoskitaan." (2002a, 40, 69.) Barthes ei ajattele, että tuo äiti olisi ollut erityisen piittaamaton, vaan tulkitsee tätä tyypillisenä asetelmana, jollaisille altistumme usein ja väistämättä, kun meillä ei ole vapautta toteuttaa omaa idiorytmiämme. Samalla tavoin hän kokee Verlet'n liian nopean soiton riistävän hänen oman rytminsä.[10]

Molemmissa tapauksissa pakotettu, valtaa edustava tempo on siis liian nopea. Barthesin amatööripianismin hitaus liittyy taitojen rajallisuuteen – hän soittaa Courantea hitaasti "sattuneesta syystä" (2003, 191) – mutta hitaus ja hoputetuksi tulemisen kauhu ovat muutoinkin hänen teksteissään toistuvia teemoja. Ylimalkaankin Barthesin ruumis, hänen oma idiorytminsä on hidas. Tämä näkyy sekä hänen omassa käytöksessään ja siihen liittyvissä maininnoissa että hänen teksteissään esiin tulevissa hitautta ja kömpelyyttäkin puolustavissa kannanotoissa.[11] Pianonsoiton käytäntö ja amatööriyden puolustus merkitsikin Barthesille oman idiorytmin seuraamista, joka ei noudata pakotettua rytmiä tai säännöstele itseään metronomin mukaan (vrt. Noudelmann 2008: 164–165).

Periaatteessa Barthes liittää idiorytmin *rhythmoksen* nimenomaan musiikkiin sikäli kuin musiikki ei ole pelkkää mekaanista metronomirytmiä. Vain subjekti voi "viivästyttää" rytmiä, eli toteuttaa sen, Barthes kiteyttää (2002a, 69–70). Metronomirytmi puolestaan vertautuu Barthesin teksteissä "semanttiseen tikitykseen", joka vahvistaa pakonomaisesti paradigmaattista vaihtelua: kyllä/ei, kyllä/ei... (esim. 1971, 794). Myös Verlet'n pulssiltaan hiukan häilyvä soitto, joka manipuloi rytmisiä kuvioita varsin vapaasti, on kaukana metronomista, mutta hänen idiorytminsä häiritsee Barthesia. Barthesin ongelma on siinä, että hän ei

[9] Barthes käyttää rytmin käsitettä laajassa ja epämääräisessä mielessä viitaten erilaisiin ajallisen jäsentämisen tapoihin; hän ei erottele rytmin, tempon ja metrin käsitteitä. *Rhythmos*-sanan tutkimisessa hän nojautuu Benvenisten esitykseen kirjassa *Problèmes de linguistique générale* 1 (ks. Benveniste 1966, 327–35). *Rhythmos* oli alun perin nestemäisen elementin kaava, improvisoitu ja muokattavissa oleva muoto. Siihen tuli vasta myöhemmin (Platonin myötä) ajatus kiinteästä skeemasta.

[10] Tämä kuvaus muistuttaa Courante-esimerkkiä myös muodoltaan: "Ikkunastani (1. joulukuuta 1976) näen erään äidin..." (2002a, 40). Vrt."Kuulen sattumalta (France-Musique, 11. heinäkuuta 1979) cembalistin soittamana..." (2003, 191).

[11] Barthesin verkkainen puhetapa on todettavissa radionauhoituksista ja tallennetuista luennoista. Noudelmann (2008, 124–25) mainitsee, että Barthes esitti radiolähetyksiä varten toiveita, että saisi ottaa aikansa vastatakseen ja ettei hiljaisuuksia pelättäisi. Barthesin hitaudesta ks. myös Comment 1991, 280–82.

löydä ihanteensa mukaista tapaa olla idiorytmisesti Verlet'n kanssa, vaan kokee oman rytminsä tai temponsa riistetyksi. Kuten hän sanoo liian nopeasti kävelevän äidin tapauksesta, kahden erilaisen rytmin yhteensovittaminen saa aikaan "vakavia häiriöitä" (2002a, 40n33). Musiikkiesitysten lisäksi Barthes usein kokee painostavana myös puhutun diskurssin, koska se alistaa toisen tiettyyn retoriseen rytmiin tai vaatii reaktiota (esim. 2002a, 215; 2002b, 145–46; ks. myös Hillen 2008, 70). Hän päätyy ajattelemaan, että romaani on ainoa sellainen ei-arrogantti diskurssi, joka ei painosta (2003, 41), ja että *kirjoittaminen* on ainoa mahdollisuus idiorytmiseen elämään, hänen fantasiaansa toiston kehräyksen keskeyttävästä aktiivisesta elämästä, Vita Novasta.[12]

Musiikkiesitysten kuuntelussa Barthesille ongelmaksi muodostuu siis musiikin ajassa etenevä, hallitsematon luonne, johon liittyy kontrollin menettämisen pelko.[13] Soittaessaan Courantea itse Barthes voi hallita sen kulkua ja halutessaan pysähtyä, mutta toisen soittoa kuunnellessaan hän joutuu mukautumaan vieraaseen tempoon ja rytmiin. Barthesin oman laulavan Couranten ja Verlet'n nopean tulkinnan vastakkainasettelu tuo mieleen vastaavan asetelman esseestä "Le Chant romantique" (1977). Siinä Barthes määrittelee ihannoimansa romanttisen musiikin sellaiseksi, jota kuulija voi laulaa omassa ruumiissaan, ja harmittelee nykyajan esittäjien "liian nopeita tai liian henkilökohtaisia" tulkintoja, jotka riistävät tuon luonnollisen laulun. Romanttisessa laulussa fantisoitava oman ruumiin yhtenäisyys on rauhoittavaa tai tyynnyttävää ("l'unité rassurante").

Barthes suhtautuu vastahakoisesti *rubatoon*, mikä liittyy hyvin pitkälti juuri toisten arvaamattomalle rytminkäsittelylle altistumiseen. Verlet tekee ilmeisestikin saman kuin ne romanttisen laulutaiteen liian nopeat tai liian henkilökohtaiset tulkinnat, joiden Barthes kokee asettuvan riistävästi oman ruumiinsa tilalle ja varastavan (*rubare*) hänen emootionsa ja hengityksensä. (1977, 305.) Sen sijaan kuvaillessaan utopiaansa musiikista välittömänä ymmärryksenä hän mainitsee luostarin säännöllisyydessään täydellisen koodatun, taivaallisen kellonsoiton, josta puuttuu kuuntelemiseen liittyvä vakoilun ahdistus ja paranoia (2002a, 119).

Verlet'n vääränlainen tulkinta ei ole Barthesille ainoastaan epäinspiroiva ja häiritsevä, vaan tuhoaa Couranten tunnistamattomaksi ja mykistää hänen laulunsa; niin varma ja ehdoton on "Amatöörin Halu". Barthes ei ota lukuun sellaista mahdollisuutta, että hänen ruumiillisuutensa voisi kuuntelemisen ja soittamisen myötä muuttua – että hän vaikkapa oppisikin rakastamaan Verlet'n tulkintaa. Mahdollista olisi myös se, että hän Verlet'n esityksen useamman ker-

[12] "*Vita Nova* on mahdollinen (minusta tuntuu) vain uuden kirjoittamisen käytännön löytämisenä" (2003, 29). Koko *La Préparation du roman* saa alkunsa juuri siitä, että Barthes päätyy edellisessä luentosarjassaan *Le Neutre* (2002b) siihen, että vain kirjoittamisen akti voisi viedä kohti hänen utopiaansa. (Ks. Pint 2008, 45.)

[13] Barthesilla on muutoinkin tapana problematisoida musiikin esittäjien läsnäoloa (esim. 1975a: 635). Hänen hankalasta suhteestaan teatteriin ja elävien esiintyjien ruumiilliseen läsnäoloon ks. Scheien (2006) laaja esitys. Barthesista kuuntelijana Wahlfors 2013, 33–96.

ran kuultuaan mieltäisikin nopeamman tulkinnan luonnolliseksi, tai että hän jonkin aikaa harjoiteltuaan oppisi soittamaan nopeammin ja kokisi sen itselleen luontevaksi. Onhan selvää sekin, että myös Barthesin "alkuperäinen" tapa soittaa Courantea on monin tavoin kulttuurin ja kasvatuksen läpäisemä. Hänen amatööripianismin henkeen kuitenkin kuuluu olennaisena piirteenä itsepintainen haluttomuus muuttua tai kehittyä.

Verlet'n soitosta välittyy persoonallinen vaikutelma, ja hänen levytyksensä ovat herättäneet voimakkaitakin mielipiteitä. Hänen Courante-tulkinnassaan korostuvat ne piirteet, joita voidaan pitää italialaisina vaikutteina. McClaryn (1998, 109–112) mukaan Bach törmäyttää tässä sävellyksessään toisiinsa ranskalaista ja italialaista perinnettä ja siten myös kahta hyvin erilaista tapaa muotoilla ja jäsentää ruumiillista kokemusta musiikissa. Ranskalaiseen courante-perinteeseen, joka juontaa juurensa Aurinkokuningas Ludvig XIV:n hoviin Versailles'hin, kuului suorastaan matemaattisesti ulkoapäin säännelty ruumiin liikkuminen, kun taas italialainen perinne noudatti enemmänkin ruumiin sisäistä liikehdintää, halun ja mielihyvän liike-energiaa.[14] Italialaisuutena voidaan tässä Courantessa pitää kohtia, joissa Bachin sävellys erkanee tanssipoljennosta ja joissa kuvioiden rytmitys rikkoo couranten metriikkaa. McClary (mt. 111) toteaa, että useimmat tulkitsijat soittavat tämän Couranten silti hyvin ranskalaisesti ja melko mekaanisesti tanssin poljennon ja metrin mukaan. Verlet sen sijaan antautuu poikkeamille esimerkiksi kiihdyttämällä hiukan levottomasti kohdissa, joissa basso virtaa kahdeksasosakulkuina ja Bachin tekstuuri vapautuu ranskalaisen couranten raameista (tahdit 6–8).

Saattaa olla, että Barthes reagoi tähän kiireisyyteen, joka poikkeaa säännöllisen poljennon hillitystä ranskalaisesta eleganssista.[15] Hän ei kuitenkaan syytä Verlet'n soittoa tanssipoljennon epädiskreetistä häirinnästä tai liiasta henkilökohtaisuudesta, kuten voisi kuvitella, vaan päinvastoin ajattelee tämän soittavan Couranten "itsessään", "historiallisen totuuden mukaan". Ei ainoastaan Verlet'n tapauksessa vaan ylipäätään herää kysymys, miten kenenkään soitto voisi edustaa sellaista yleisen tason esimerkkiä – tuskin Barthes itsekään uskoo sellaista olevan olemassa kuin Courante itsessään.

Barthesin tekstissä onkin selvästi käynnissä tahallisesti kärjistävä strategia; hän asettaa itsensä ja oman totuutensa kaikkia muita vastaan. Amatöörin yksi-

[14] McClaryn (1992, 107–109) mukaan J. S. Bachin aikaisessa saksalaisen kulttuurin emansipaatiossa hyödynnettiin italialaista perinnettä, joka ilmensi enemmän subjektiivista vapautta, hengen voittoa ruumiista. Saksalainen kulttuurin ihanne (*Kultur*) pyrki sisäisten resurssien vapauttamiseen, kun taas aiemman sivilisaation (*civilisation*) ihanne oli ulkoa säädelty ruumiin pinta. McClary kuitenkin korostaa, että vaikka italialainen courante-perinne vaikuttaa vapaasti yksilöllisiä tunteita ilmaisevalta, se on yhtä lailla ruumiin teknologia kuin ranskalainenkin perinne; tunteiden ajateltiin olevan sidoksissa kulttuurisesti kartoitettuun ruumiin sisäiseen kokemukseen (mt. 97).

[15] Barthesin mieltymykset laulamisen ja soittamisen suhteen seurailevat monissa kohdin ranskalaiseen musiikin esittämisen kulttuuriin liittyvää äärimmäistä ilmaisua kaihtavaa diskreetin eleganssin estetiikkaa (ks. Wahlfors 2013, esim. 64, 82, 342–343).

löllinen ja yksityinen Halu asettuu vastakkain yleisten ja julkisten käytäntöjen ja lakien kanssa, ja tällaisessa asetelmassa Verlet'n yksilöllisillä ominaisuuksilla ei ole merkitystä. Verlet edustaa "totuutta", koska hän esittää Couranten vakiintuneissa käytännöissä yleisesti hyväksytyssä ja siten myös vallan sanelemassa tempossa, cembalolla ("koska se on historiallisesti todempaa") ja siten, että soitossa on tunnistettavasti courante-tanssin poljento.

Amatöörin halu

Courante-fragmenttia lukiessa ei voi olla kiinnittämättä huomiota suorastaan ylenmääräisen itsetarkoituksellisen subjektiivisuuden ja minän korostamiseen. Se tulee selväksi jo ensimmäisestä virkkeestä: "Jotta toisen teos siirtyy minuun, on välttämätöntä, että (minä) määrittelen sen itsekseni ["minussa"] *minulle* kirjoitetuksi ja että (minä) teen siitä *Toisen* rakkauden voimasta" (2003, 191). Luentosarjan alussa Barthes ilmoittaa koko kurssin keskeiseksi fantasmaksi Subjektin Imaginaarisen, jonka sensuroimista on kaikin keinoin vältettävä. Hän sanoo suosivansa mieluummin "subjektiivisuuden ansoja" ja niihin liittyviä riskejä kuin "objektiivisuuden petkutuksia". (2003, 25.) Tässä mielessä on helpompi ymmärtää, miksi "totuudenmukaisesti" soitettu Courante merkitsee Barthesille suorastaan petetyksi tulemista.[16]

Kysymys, "mitä tämä on minulle" – *pour moi* – on Barthesin myöhäistuotannossaan viljelemä avainfraasi; se on nietzscheläinen periaate, joka korostaa, että ei ole faktaa itsessään (*en soi*) eikä olemuksellista luontoa, vaan arviointia tietystä perspektiivistä.[17] Barthes tekee monissa yhteyksissä selväksi, että vaikka hänellä on taipumus "argumentoida mielentilansa", hän ei pyri niiden oikeuttamiseen tai yksilöllisyytensä esiin tuomiseen, vaan luomaan "subjektin tiedettä" (esim. 1980b, 801). Barthesin *pour-moi* ei ole viatonta tai välitöntä itseilmaisua, vaan pikemminkin itseilmaisun aktin representaatio, taktinen subjektina olemisen oikeuden ilmaus.[18] Gratton (1996, 178), joka artikkelissaan tutkii Barthe-

[16] Barthes toteaa kuuluvansa sukupolveen, joka on kärsinyt subjektin sensuurista, esimerkiksi "kirjallisuushistoriassa vaaditusta objektiivisuudesta, filologian voittokulusta" (2003, 25). Vrt. Barthesin ajatus, että hänen oma Courantensa on "haaste filologiselle totuudelle" (mt. 191).

[17] Barthes 1973, 226; Nietzsche 1968, 556, 589–90; Deleuze 2010, 86–88; Schrift 1990, 152; Gratton 1996, 175.

[18] Gratton 1996, 175–6, 178–9. Kirjassaan *Le plaisir du texte* (1973, 258) Barthes toteaa, että nietzscheläinen tulkinta/arvioiminen ehkä palauttaa subjektin, mutta ei illuusiona vaan *fiktiona*. Esseessään "Les sorties du texte" Barthes määrittelee *pour-moin* arvon tunkeutumiseksi tietämisen diskurssiin, "ei-subjektin subjektiivisuudeksi", joka on vastakkaista sekä subjektin subjektiivisuudelle (impressionismille) että subjektin ei-subjektiivisuudelle (objektivismille) (2002c/IV, 374). Kuitenkin *La Préparationin* alussa Barthes asettuu niin voimallisesti objektiivisuutta vastaan, että hän on valmis ottamaan myös subjektiivisuuden ansoihin joutumisen riskin.

sin *La Chambre clairen* ilmaisuaktien subjektia, nimittää osuvasti tätä Barthesin subjektin näytteillepanon strategiaa aggressiivis-regressiiviseksi. Barthes yrittää teoretisoida ja toteuttaa ei-traditionaalista antiekspressiivistä subjektia ruumiillisen responssin, puolueellisuuden ja idiosynkrasian avulla.[19] Barthesin hidas Courante-soitto, josta hän nauttii yksilöllisellä tavallaan, noudattaa hänen ruumiinsa itsepintaisia mieltymyksiä. Hänelle yksilöllisyys on nimenomaan (mielihyvän ja nautinnon) ruumiin erottumista muista ruumiista (1973, 258). Barthes antaa *La Préparationissa* paljon painoa nietzscheläiselle "pienten ja näennäisesti merkityksettömien" ruumiin valintojen sanelemalle filosofialle.[20]

Sanoutuessaan irti sekä "nykyajan villityksestä" että "historiallisesta totuudesta" Barthes sijoittaa oman Courantensa ikään kuin ajan ulkopuolelle. Siihen nietzscheläiseen taiteilija-esteetin diskurssiin, johon Barthes *La Préparationissa* pyrkii, kuuluu tietynlainen historian unohtava anakronistisuus, koska Nietzschen mukaan juuri unohtamisen kyky mahdollistaa aktiivisen voiman toimimisen siten, että tietoisuus voi olla liikkuvainen ja uutta luova.[21] Yksi kirjoittajan luomisprosessin "koetuksista" on Barthesin mukaan Eroaminen (*la Séparation*), Halun irtautuminen ajasta ja sosiaalisuudesta. Hän painottaa kirjailijan eristäytymistä maailmasta, ei ainoastaan fyysisesti vaan arvojen tasolla (historiasta, yhteisöstä ja kielestä), sekä kaiken halun epäajanmukaisuutta, arkaaisuutta – koska se on peräisin minän kätketyiltä ja kultivoimattomilta alueilta ja koska se on keskenkasvuista (pikemmin rakastunutta kuin varsinaisesti oidipaalista). (2003, 199, 351–53.) Juuri tälle arkaaiselle, esioidipaaliselle alueelle sijoittuu myös inspiraatio narsistisena vääristämisenä.[22]

Barthes yhdistää nietzscheläisen epäajanmukaisuuden ennen kaikkea rakastamaansa romanttiseen musiikkiin. Bachin Courante – jonka Barthes kokee samantapaisena lauluna kuin esseen "Le Chant romantique" romanttisen laulutaiteen – edustaa romantiikkaa sekin, sillä romanttinen musiikki ei Barthesille ole niinkään tyylisuunta kuin asenne. Romanttinen musiikki on musiikkia, jota

[19] Kuten Gratton toteaa, Barthesin *pour-moin* aggressio on siinä, että se sulkee kaiken keskustelun jättämättä neuvottelunvaraa; sillä on argumentoinnille immuuni auktoriteetti. Toisaalta tällainen subjekti on myös ilmeisen epäilyttävä, epäluottamusta tarkoituksellisesti herättävä. (Gratton 1996, 176–77.)

[20] 2003, 297–298; Nietzsche 2002, 57 (33–60). Kuten Deleuze (2010, 45) toteaa, ruumis on Nietzschelle kaikkein yllättävin asia, voimien kohtaaminen. Barthesin Nietzsche tulee vahvasti Deleuzen läpi, ja näiden ajattelussa olennaista on, että ruumis ei ole se psykoanalyysin tavoittamaton reaalinen, vaan edustaa fantasian aktiivista voimaa (Pint 2008, 43).

[21] Ks. Deleuze 2010, 149, 113–14. Barthesin pyrkimisestä taiteilija-esteetin anakronistiseen ja idiosynkraattiseen diskurssiin, joka tuottaa fantasioita, valikoi, hämmentää, vääristää ja "unohtaa", epäpolitisoi ja -historisoi ks. De Pourq 2008, 32–3, 36n32.

[22] Myös Kristeva (1983) kytkee taiteellisen luomisen, johon narsistinen vääristäminen kuuluu olennaisesti, rakkauden varhaisiin esioidipaalisiin, narsistisiin rakenteisiin. Hänen kirjansa *Histoires d'amour*, joka teoretisoi laajasti tällaista taiteellisen luomisen dynamiikkaa, onkin monelta osin Barthesin inspiroima (ks. Kristeva 1983, 10).

Barthes rakastaa romanttisen epäajanmukaisesti. Se kirjoittamisen halulle olennainen eroaminen, jota Barthes kuvailee *La Préparation du roman* -luennoillaan, vertautuu hänen samoihin aikoihin (1979) kirjoittamassaan "Aimer Schumann" -esseessä kuvaamansa Schumann-rakkauden nietzscheläiseen epäajanmukaisuuteen; se liittyy subjektiin, joka "asettuu aikaansa halunsa eikä sosiaalisuutensa sääntöjen mukaan" (1979, 725; O'Meara 2008, 18).[23]

La Préparationissa juuri ennen Courante-esimerkkiä Barthes tähdentää, että sama teksti voi tuottaa inspiraation järisyttävän kokemuksen "vain minulle"; se on rakkaussuhde, jollaista ei ole toista. Yksilölliseen haluun mukautunut teksti on mielihyvän objekti, jonka hyväily on toistettavissa samanlaisena yhä uudestaan, joka kerta. (2003, 188–89.) Tämän valossa on helppo ymmärtää, miksi Verlet'n erilainen Courante, jota Barthes ei heti edes tunnista ja josta hän ei kykene paikallistamaan rakastamaansa laulavaa "pikku fraasia", pilaa inspiroitumisen mahdollisuuden. Barthes haluaa yksityisen suhteen Couranteensa, sellaisen, joka ei ole jaettavissa eikä Verlet'n intentioiden armoilla.[24]

Couranten tapauksessa Barthes on erittäin halukas heittäytymään sellaiseen epärealistiseen viattomuuteen, jota hän ei kirjoittamisen käytäntöön missään tapauksessa halua.[25] Se, että "amatöörin Halu on varma", tarkoittaakin paitsi sitä, että taiteilija seuraa yksilöllistä rakkauttaan eikä konventioita, myös tietynlaista naiivin amatöörin asemaan heittäytymistä. Barthes siis viitannee nimenomaan siihen tavanomaiseen merkitykseen, että amatööri suhtautuu musiikkiin tietämättömästi.[26] Tähän liittyy myös mystifioivia liikkeitä, jotka mahdollistavat Couranten laulun suojelemisen yksityisessä eroamisen tilassa.

---

[23] Barthesin mukaan myöskään romanttinen laulutaide "ei ole muodissa eikä suoranaisesti poissakaan muodista, vaan yksinkertaisesti *epäajanmukaista*" (1977, 303).

[24] Samaan tapaan Barthes kuvailee valokuvan *punctum*ia – satunnaista yksityiskohtaa, joka ikään kuin riistäytyy irti kehyksestä ja josta kokija vaikuttuu erityisesti – jonakin sellaisena, mitä hän itse lisää kuvaan ja mitä ainakaan valokuvaaja ei ole intentionaalisesti siihen pannut (1980b: 809–810). Gallop (1988, 158–59) panee merkille tähän liittyvän omistushaluisuuden: "Minua kiinnostaa oma suhteeni valokuvaan, ei sinun."

[25] Vrt. Barthes 2003, 357. *La Préparationissa* Barthes pyrkii tarkastelemaan kirjoittajan työskentelyä mahdollisimman realistisesti.

[26] Vrt. miten Barthes kommentoi haastattelussa valokuvausta käsittelevää kirjaansa *La Chambre claire*: "Asetun naiivin ihmisen asemaan, kulttuurin ulkopuolelle, jonkun vähän villin, jota valokuvaus ei lakkaisi hämmästyttämästä. Tässä saatan tuottaa valokuvaajille pettymyksen, koska tämä hämmästys pakottaa minut jättämään tyystin huomiotta sen valokuvauksellisesti kehittyneen maailman, jossa he elävät" (1980b, 934).

Vaikka musiikkiesimerkki saattaa näyttää sattumanvaraisesti valitulta, juuri Courantesta kirjoittaminen on Barthesilta strategisesti tärkeä ja ladattu valinta: courantessa nimittäin tempo/rytmi/metri ja valta tai yleinen mielipide ovat ikään kuin sama asia. Ensinnäkin näin on musiikkikulttuurissa – siis sikäli, että tietynlainen poljento ja tempo ovat perustavia edellytyksiä tunnistettavan couranten tuottamiseksi. Tämä pätee myös J. S. Bachin Partitan Couranteen, vaikka Bach soveltaakin courante-perinnettä vapaasti, uudempia vaikutteita ja omaa luovaa mielikuvitustaan lisäten. Aurinkokuninkaan hovissa courante-tanssilla oli merkittävä tehtävä yhteisen rytmin, koreografian ja tietynlaisen liikkumisen tavan sanelemisessa ja toteuttamisessa, ruumiin liikkeiden säätelyssä ja synkronoinnissa vallan vahvistamiseksi.[27]

Tempon tai rytmin ja vallan kytkös pätee myös sikäli kuin ajatellaan sanan *courante* yleisiä merkityksiä. Ranskaa äidinkielenään puhuvalle Barthesille täytyy olla ilmiselvää, että *courante* tarkoittaa juoksevaa ja virtaavaa – ja että se tarkoittaa myös ajankohtaista, käypää (valuuttaa), tavanomaista ja normaalia. Mikä olisikaan sen näppärämpi keino irrottaa musiikki kulttuurisesta koodistosta, ajankohtaisuudesta ja kaikesta kollektiivisesta kuin tehdä Courante-tanssista hidas, yksityinen laulu.[28]

Barthes ei lainkaan kommentoi näitä Couranten merkityksiä – hän "unohtaa" ne – mutta ne resonoivat muun muassa hänen "juoksevaa kirjoitusta" (*cursivité*) vastustavien kommenttiensa kanssa. Saman luentosarjan jaksossa "La main lente" ("hidas käsi[ala]") Barthes käy läpi kirjoitustaidon kehittymistä "nopeuden historiana", jossa kirjoitustekniikoista on kehitetty yhä sujuvampia ja funktionaalisempia: "jotta kirjoitus juoksisi [*courre*]! Minkä perässä? ajan, puheen, rahan, ajatuksen, häikäistymisen, affektin, jne. Jotta käteni kulkisi yhtä nopeasti kuin kieleni, silmäni, eloisa muistini" (2003, 337).[29] Kirjoittajan kannattaisi Barthesin mielestä seurata "käden hitautta", kuunnella ruumistaan, joka on aina hitaampi kuin ajatuksen lento, ja olla ylittämättä omaa luontaista tempoa. Hitaus, jopa laiskuus, on siis vastavoima päämäärähakuista tuotteliaisuutta korostavalle yhteiskunnalle; tässäkin mielessä Barthesin amatöörimäisen hidas Courante, jota hän ei viitsi harjoitella nopeammaksi, on kannanotto.[30] Sen sijaan, että Barthes

[27] Courante oli Aurinkokuninkaan suosikkitanssi, ja sen haastava koreografia vaati tarkkaa, hienojakoista ruumiin hallintaa (Hillen 1977, 161). McClaryn (1998, 88–91, 104) mukaan ranskalaisten hovitanssien ylväys ja sulous ilmensivät auktoriteetin valtaan alistumisen iloa; poliittinen valta ei näyttäytynyt raakana voimana vaan vetosi kätketysti tyylitajuun ja hyvään makuun (*bon goût*).

[28] Se, että Barthes on onnistunut mieltämään tämän Couranten hitaaksi lauluksi, tuntuu jopa niin erikoiselta, että herää kysymys, olisiko hän voinut sekoittaa sen saman Partitan edelliseen osaan, melodisempaan Allemandeen. Tämän ajatuksen minulle esitti cembalisti Minna Hovi. Mikäli näin sattuisi olemaan, *courante*-sanan avaamat merkitykset asettuisivat entistä keskeisempään rooliin Barthesin ajatusrakennelmassa.

[29] *Cursivité* vrt. *courre-si-vite* (juokse-niin-nopeasti).

yrittäisi opetella soittamaan nopeammin, hän tekeekin kömpelöstä hitaudestaan arvon. Regressiivisenä taipumuksena tässä voi nähdä paitsi kyvyttömyyden ylistyksen sinänsä myös Verlet'n ja muiden ammattilaisten soiton arvon mitätöinnin sikäli kuin se on kateuden sanelemaa.[31] Barthes vetäytyy oman soittokäytäntönsä intiimiin, maternaaliseen tilaan, nostalgiseen, fetisistiseen mielihyvään hyläten oidipaalilain ja musiikin kulttuurisen merkityksenannon sekä progression (niin kehityksen kuin ajassa etenemisenkin merkityksessä).

Barthesin ihannoima hidastuminen suuntautuu nostalgisesti kohti pysähdystä, kohti affektiivista muiston aikaa (vrt. Coste 1998, 174). Seikkailu, joka jää Verlet'n Couranten kuuntelemisessa kokematta, olisi nimenomaan pysäytys. Ennen Courante-esimerkkiä Barthes (2003, 188) esittää, että ratkaisevaa siinä, että lukemisen mielihyvä voi jalostua kirjoittamisen haluksi, on erityinen kokemus: ekstaasi, mutaatio, valaistuminen, "jota kutsun usein *satoriksi*". Tällaista subjektin haltioitumista Barthes luonnehtii luentosarjan alussa juuri seikkailuna (*aventure*: jotakin mikä tapahtuu (*ad-vient*) subjektille). Se keskeyttää merkitsemisen ketjun, kyllästyttävän toiston kehräämisen, pysäyttää kielen hyrrän (2003, 27). Barthesin mukaan kaikissa hidastuksen tekniikoissa on jotain edistyksellistä (2002a, 51), ja hän onkin omistautunut juuri sellaisten lukemisen, tulkitsemisen ja kirjoittamisen tekniikoiden kehittämiselle, jotka jollain lailla pysäyttävät diskurssin etenemisen – juuri hidastamalla ja pysäyttämällä voi ilmaista ja tavoittaa intiimin, yleiselle vastakkaisen, korvaamattoman (Pint 2008, 45; Comment 1991, 284).[32] Barthesin käsitys seikkailusta on siis tällainen sisäänpäin kääntyvä, omaan intiimiin tilaan syventyvä, pysäyttävä. Hän ei halua antautua seikkailuihin (*courir les aventures*) siinä mielessä kuin Verlet'n Couranten tai jonkun muun tuntemattoman soiton vietäväksi heittäytyminen merkitsisi, eikä sormien juoksuttaminen uudella tavoin myöskään vastaa hänen käsitystään seikkailusta.

Barthes tähdentää, ettei hän ajattele inspiraatiota myyttisessä romanttisessa muusamielessä eikä kreikkalaisessa innostuneisuuden merkityksessä, vaan merkityksessä *s'inspirer de*: vaikutteiden saamisena ja innoituksen ottamisena (2003, 191). Näin se on lähellä alkuperäistä sisään hengittämisen merkitystä (lat. *inspirare*). Barthes ei halua kuunnella Verlet'n Couranten nopeaa hengitystä (*courant de l'air* = ilmavirta), joka riistää hänen hengityksensä, kuten liian nopeat tulkinnat yleensäkin (vrt. Barthes 1977, 305), vaan hengittää Courantea omaan tahtiinsa.

On tulkintani mukaan olennaista, että Barthes ottaa Courante-esimerkin esiin juuri tässä kohtaa *La Préparation du romania* liittäen toisiinsa inspiraation

---

[30] Laiskuudesta Barthesin ajattelussa Saint-Amand 2001; ks. myös Barthesin essee "Osons être paresseux" ("Uskaltakaamme olla laiskoja") (2002c/V, 760–66).

[31] Kopelson tulkitsee Barthesin halveksivaa suhdetta virtuoosipianismiin kateuden motivoimana (1996, 7–33, luku "Pianist Envy"; ks. erit. 8–9, 21–22, 33).

[32] Ks. myös Stafford 2008, 98–100. Barthesin mukaan esimerkiksi Cy Twomblyn maalauksissa nimenomaan kömpelyys (sekä kirjoituseleet, grafismit "pour rien", vailla tarkoitusta) hajottaa muotoja ja kausaliteetteja ja tuottaa *satorin* kokemuksen (2002c/V, 697, 706).

suorana vaikutteiden hengittämisenä ja musiikin. Barthes jättää asian kirjoittamatta auki, ehkä suojellakseen halunsa lähdettä, jonka pyrkii salakuljettamaan romaaniutopiansa polttoaineeksi. Hän toteaa puolihuolimattomasti esittävänsä "vertauksen", mutta oikeastaan ei ole kyse vertauksesta lainkaan. Nimenomaan musiikin hengittäminen kirjoitukseen kuuluu perustavanlaatuisesti hänen inspiraation määritelmäänsä. Juuri musiikki on se eroamisen tila, jota kohti kirjoittaja kääntää halunsa ja josta ammentaa inspiraationsa.[33] Millä ehdoilla tämä on mahdollista?

Inspiraatio on Barthesin mukaan kirjoittamisen epävarmoihin valintoihin perustuvassa käytännössä se ihmeellinen hetki, jolloin kaikki epävarmuus on poissa (2003, 258). Tällä äärimmäisellä Halun erottautumisen hetkellä Barthes toivottaa tervetulleiksi ne subjektiivisuuden viettelykset ja Subjektin Imaginaarisen, joihin hän viittaa luentosarjansa alussa (vrt. 2003, 25). Kuvaillessaan oman mielensä mukaiseksi muokkaamaansa Courantea Barthes tuo avoimesti ja häpeämättä esiin inspiraation hetkeen liittyvän illusorisen varmuuden: omakuvan ja perverssin mielihyvän vahvistamisen. Barthesin käsitystä inspiraatiosta narsistisena vääristämisenä selventää Kristevan (1983) psykoanalyyttinen esitys narsismin ja väärennöksen yhteydestä. Myös Kristevan mukaan narsistinen vääristäminen, joka haastaa vakiintuneiden arvojen universumin, kuuluu olennaisena osana taiteelliseen luomiseen. Kristevan mukaan Narkissos, taiteilijan prototyyppi, uskoo, ettei tarvitse ihannetta (paternaalista fallosta), esimerkiksi koska se ei kestä tai koska hän on jo äidilleen se. Sen sijaan hän sepittää korvikkeen: hän varaa jonkin esioidipaalisen esiobjektin (katseen, äänen, oraalisuuden, anaalisuuden), ja tähän liittyy myös oman kuvan fetisointi sikäli kuin se on väärä ihanne. (Kristeva 1983, 158–60.) Barthes tuo taiteelliseen luomiseen kuuluvan narsistisen vääristämisen melkein hullunkurisella tavalla konkreettiselle tasolle: hän kirjaimellisesti deformoi, vääristää Bachin Couranten fetisoidakseen sen omaksi ruumiinkuvakseen

Poissaoleva laulu, seireenikutsu

Mikä oikeastaan on se "laulu", jonka vaikenemisesta ja katoamisesta Barthes kirjoittaa? Laulu, joka ei paikannu mihinkään traditioon? Barthesin soittama versio ei ole kuultavissamme, ja näin lienee tarkoituskin. Couranten laulua ei ilmeisesti voi kuulla edes Barthesin soittoa kuuntelemalla; sen voi kuulla vain Barthes itse: "niin huonosti kuin sitä [Courantea] soitankin, minun korvilleni se on..." (2003, 191). Laulu lienee hallusinoitu samaan tapaan kuin se "soinnillisen täydellisyyden" fantasma, jollaisesta Barthes toisaalla (1975a, 649) kertoo soittaessaan nauttivansa – pianoa soittaessaan hän mieluiten välttää ikävystyttävän,

[33] O'Meara (2008, 18, 20), joka tutkii musiikin asemaa Barthesin Collège de France -luennoilla, tulee hänkin siihen tulokseen, että romanttinen/epäajanmukainen musiikki on Barthesille pakenemisen ja erottautumisen tila.

kurinalaisen harjoitteluvaiheen ja antautuu välittömälle nautinnolle, vaikka sen hintana olisikin "huomattava määrä todellisuutta".[34]

Barthesin ajattelua tunteva ei voi olla kiinnittämättä huomiota peräti kuuden adjektiivin sarjaan, jolla tämä kuvailee Couranteaan: "minun korvilleni se on syvä, pehmeä, laulava, aistillinen, lyyrinen, herkkä" (2003, 191). Miksi adjektiivit, nuo paholaiset, joita Barthes nimenomaan toivoo voivansa musiikista kirjoittamisessa välttää? Adjektiiveilla musiikki on Barthesin (esim. 1972) mukaan helppo ottaa haltuun, ja ne vahvistavat kokijan subjektiviteetin. Sen sijaan hän on kiinnostunut musiikista kirjoittamisesta metaforan kielellä, joka ikään kuin salakuljettaa musiikin osaksi itseään tehdessään kielestä musikalisoitua.[35] Metaforan kieli on hänen ratkaisunsa musiikista kirjoittamisen ongelmaan, kysymykseen siitä, onko musiikki tuomittu joko jäämään sanoinkuvaamattomaksi tai tulemaan aina nimetyksi yleisen kommentaarin diskurssissa, joka pettää musiikin. (1972, 148–149.) Barthes kaihtaakin adjektiiveja myös siksi, että ne myöntävät menetyksen ja muistuttavat kuolemasta. Adjektiivin käyttö on hänen mukaansa "epätoivoista kieltämistä", jolla ääntä kutsutaan eläväksi. (1975a, 647.)[36] Tässä *La préparation du roman* -luentosarjan kohdassa adjektiivien sarja on paikallaan nimenomaan siksi, koska Barthes kertoo tilanteesta, jossa musiikki, hänen Courantensa "pikku fraasi" on menetetty. Tulkitsen, että Barthes suojelee omaa lauluaan kertomalla inspiroivasta musiikista negaation kautta – tilanteesta, jossa inspiraatio *ei* toteutunut eikä ole siinäkään mielessä kenenkään todennettavissa eikä arvioitavissa. Mikäli inspiraatio toteutuisi, se "kolmas termi" tai uusi teos, joka Barthesin (2003, 192) mukaan narsistisen vääristämisen kautta syntyy, olisikin varmaan juuri metaforan kieltä, jossa musiikki ja kieli ovat toisiinsa kietoutuneina. Tällöin inspiraation hetki ja sen avannut musiikki jäisivät yksityiseen eroamisen tilaan, josta ei voi puhua suoraan.

Barthesille on tyypillistä tehdä tällainen poissaolevaa musiikkia melankolisesti hellivä rakennelma, jossa musiikki on lähtökohtaisesti kadotettua. Melko varmasti hän on salaa myös tyytyväinen siitä, ettei kaikkien kuultavissa oleva Verlet'n tulkinta tavoita hänen Courantensa yksityistä laulua. Kun hän valittaa siitä, miten Verlet sotkee hänen oman ruumiinsa rytmin ja riistää hänen laulunsa, hänen oma menetetty Courantensa tulee samalla kullatuksi nostalgisella, satumaisella hohteella.[37]

---

[34] Barthesilla on tapana puhua hallusinoinnista kuvatessaan yksityistä musiikkinautintoa, joka on yhteisen kielen koodien tavoittamattomissa. Esim. 1975b, 830; 1972, 152.

[35] Tätä hän havainnollistaa tunnetussa esseessään "Le grain de la voix" rinnastamalla musiikista kirjoittamisen äänen ja kielen kietoutumaan laulumusiikissa, tietynlaisessa kielen äänteiden aistillisessa ääntämisessä.

[36] Barthes viittaa äänen kuvailemiseen adjektiivein "käänteisenä illuusiona" ("illusion par renversement"), mikä tuo hyvin esiin kielen perustumisen negaatioon ja illuusioon: "'eläväksi tekeminen' tarkoittaa 'kuolleeksi olettamista'" (1975a, 647). Adjektiivi on Barthesille "funèbre". Negaation olennaisuudesta kielen perustana ks. Kristeva 1987, 55, 73–74.

Nimenomaan toteutumattomana – tai pikemminkin suojeltuna yksityiseksi fantasiaksi – Couranten laulu itse asiassa täyttääkin Barthesin luentosarjassaan esittämän inspiraation määritelmän. Barthes luonnehtii inspiroivaa teosta epätäydelliseksi ja kadotetuksi. Hänen ajatuksensa mukaan jokainen vaikuttava teos toimii haluttuna teoksena, mutta epätäydellisenä ja "ikään kuin kadotettuna, koska en ole tehnyt sitä itse ja koska se on löydettävä jälleen tekemällä se uudestaan: kirjoittaminen on uudelleenkirjoittamisen halua." (2003, 189.)

Tällainen ajattelu sekä se, että Barthes vertaa kadotettua lauluaan Proustin *Kadonneen ajan* "pikku fraasiin", sitoo Courante-esimerkin tiiviisti siihen romanttis-modernistiseen traditioon, jossa musiikkia tarkastellaan kirjallisuuden läpi ja kirjoittajan inspiraation lähteenä. Pikku fraasiin liittyy Proustin romaanisarjassa ajatus musiikista kadotettuna paratiisina. Proustin fiktiivisen säveltäjän Vinteuilin fraasi on täysin fiktiivistä musiikkia, joka ei palaudu mihinkään kuultavissa olevaan esikuvaan.[38] Fiktiivisen musiikin käyttäminen sopii Proustin tarkoituksiin, koska musiikki edustaa *Kadonneessa ajassa* erittelemätöntä absoluuttia, joka ei ole käännettävissä eikä analysoitavissa. Ymmärryksen puute, "paluu erittelemättömään [*l'inanalysé*]" tahdosta riippumattoman muistin avulla, on Proustille suorastaan musiikillisen kokemuksen edellytys. Silloin musiikki voi avata syvemmän, sisäisen kokemuksen, joka voi palauttaa kauan sitten kadonneen (tai aina jo kadotetun) todellisuuden.[39]

Seikkailu, jota Barthes Courantesta kaipaisi – inspiraatioon liittyvä haltioitumisen kokemus, *satori* – on hänen mukaansa "mahdoton kääntää". *Satori* on valaistumisen hetki, joka ei oikeastaan valaise mitään; se häivyttää kaikki epäilykset, mutta ei tuota varmuutta, vaan tyhjyyden (2003, 188). Barthes vertaa toisaallakin (2002b, 219–220) *satoria* proustilaiseen tahdosta riippumattoman muistin kokemukseen. Tällaisessa kokemuksessa on kysymys menneisyyden tunkeutumisesta nykyhetkeen, samanaikaisesti nykyhetkessä ja kaukaisessa ajassa olemisesta, joka tuntuu suorastaan ajan ulkopuolella olemiselta. Kuten Barthes toteaa, *satori* on "kääntymys" (*conversion*) ja ehkä "absoluuttisen hylkäyksen, äidin menetyksen kääntöpuoli" (2002b, 220). Seikkailu tällaisena kääntymyksenä on pysäytys, joka muuttaa ajan tilaksi.[40] Kirjoituksessaan "Pia-

[37] Myös Barthesin ihannoimassa laulaja Panzérassa on tällainen (epäaktuaalisuuteen liittyvä) kadonneen viehätys; Panzéra edustaa kadonnutta *mélodie française*n kulttuuria ja sellaista ranskan kieltä, jota ei enää missään kuule. *Tel Quelin* haastattelussa Barthes sanoo, että epäonnekseen Panzéran täytyi lopettaa laulaminen juuri ennen mikroura-/lp-levyn (*microsillon*) tuloa ja että paikan, jonka hän näin luovutti nykysukupolvelle, on "vääryydellä täyttänyt epädiskreetti Fischer-Dieskau" (2002c/III 1025). Kuten Moindrot (1993, 46) osuvasti kirjoittaa, todetessaan Panzéran välttäneen mikrouralevyn Barthes on selvästi myös tyytyväinen.

[38] Vinteuilin pikku fraasin mahdollisia esikuvia on kuitenkin yritetty jäljittää. Ks. esim. Tarasti 1997; 1988, 14–16.

[39] Vrt. Tarasti 1988, 13–16. Proust korvasi Wagnerin kuvitteellisella Vinteuilillä. Nattiez (1984, 65) kirjoittaa, että koska romaanin logiikan mukaan oikea teos pettää aina, absoluuttiseen tietoon vihjaavan teoksen on oltava epätodellinen ideaali toisesta maailmasta (ks. myös Dayan 2006, 85–87).

no-souvenir" (1980a, 898–99) Barthes toteaa voivansa joskus pianon ääntä epäsuorastikin kuunnellessaan kuulla sellaisen "toisen laulun", joka on ylivertainen soivaan muotoon nähden: "muiston pidätetyn sävelen". Tämä toinen laulu, jonka Barthes rinnastaa proustilaiseen "pikku fraasiin", saa aikaan "sukelluksen affektiin, takaisinpaluun ajassa". Barthesin laulava Courante lieneekin tällainen toinen laulu; se pidättää tanssin tempon ja rytmin ja kutsuu seikkailuun, jossa aika muuttuu inspiraation tilaksi.

Selittäessään, miten Proust löysi "seireenilaulunsa" eli inspiraationsa, Blanchot (1959, 20–22) kutsuu Barthesin *satoriksi* nimeämää kokemusta puhtaan ajan kokemukseksi, valaistumiseksi, joka kahden preesensin kohtaamisena tuottaa "ajan ekstaasin", ajan kokemisen tilana. Juuri tämä on hänen mukaansa tila, jossa taide löytää ja käyttää resurssinsa.[41] Tämä imaginaarinen tila on vailla merkitystä (*signification*), mutta kutsuu kaiken mahdollisen mielen (*sens*) syvyyttä. Se on kirjailijalle varmuuden kokemus: vakuuttuminen jonkin sellaisen absoluutin ja kääntämättömissä olevan ainutkertaisuuden olemassaolosta, joka kutsuu kirjoittamaan. Blanchot toteaa, että olennaista on kutsu itse, ei pikku fraasin tai seireenilaulun sisältö:[42]

> Seireenit; vaikuttaa hyvinkin siltä, että ne lauloivat, mutta tavalla joka ei tyydyttänyt, tavalla joka toi kuuluviin ainoastaan sen, missä suunnassa avautuivat laulun todelliset lähteet ja todellinen onni. Kuitenkin, epätäydellisillä lauluillaan, jotka eivät olleet kuin vasta tulossa oleva laulu, he ohjasivat purjehtijan kohti sitä tilaa, jossa laulaminen todella alkaisi. (Blanchot 1959, 9.)

Barthesin Couranten toteutumattoman laulun voi ymmärtää juuri tällaisena inspiraation seireenikutsuna. Näin ajatellen Amatöörin Halun varmuus, jonka Barthes yhdistää inspiraation hetkeen – jolloin luomisprosessiin liittyvät epäilykset ovat poissa – viittaa myös Blanchot'n kuvaamaan proustilaiseen ainutkertaisuuden ja kääntämättömissä olevan absoluutin olemassaolon vakuutukseen, joka kutsuu kirjoittamaan. Kun kirjoittaja on varma, hän on (musiikin) Amatööri. Tämä selittää osaltaan sitä, miksi Barthes suhtautuu Couranteen, omaan pikku fraasiinsa, niin taipumattomasti. Kristeva (1994, 268) kirjoittaa Proustin pikku fraasista seuraavasti: "Musiikillinen 'muoto' [*la 'forme' musicale*] haastaa järjen rajat, mutta, kuten olemme nähneet, se on avoin metaforalle ja altis 'tosi ideoil-

---

[40] Ks. myös Kristeva 1994: 235, 239. Kristevan ajatus Proustin kokemuksesta kääntymyksenä seuraa samoja linjoja. Hänen mukaansa kokemus keskeyttää subjektin sosiaaliset ja verbaaliset esitykset ja muokkaa uudelleen psyykkistä karttaa. Tavoittamattomimmista muistoista riippuvana se juontaa juurensa sidokseen primääriobjektin kanssa, äitiin: tarpeiden, halun, rakkauden ja inhon arkaaiseen kiinnekohtaan.

[41] Barthes (2002b, 219) viittaa tähän Blanchot'n tulkintaan Proustin inspiraatiosta käsitellessään *satoria* toisessa luentosarjassaan *Le Neutre* (2002b, 219–20). Siinä hän käyttää länsimaisena esimerkkinä *satorista* Proustin madeleinea, kuuluisaa tahdosta riippumattoman muistin kokemusta, kun lehmuksenkukkateehen kastetun leivoksen tuttu makuaistimus palauttaa Marcelille muiston menneisyydestä (*Combray* 55–58; *Jälleenlöydetty aika* 218).

[42] Ks. myös Dayan 2006, 83; Wahlfors 2013, 34–36.

le, toisesta maailmasta [...] varjoon kätketyille ideoille'". Kristevan lainausmerkit musiikillisen "muodon" ympärillä ovat paljonpuhuvat: kyse ei ole varsinaisesta musiikillisesta muodosta, vaan jonkinlaisesta kokemuksellisesta muodosta, koherenssista kokijan ruumiin ja muiden ruumiiden ja maailman (lihan) välillä, fraasista muiston kantajana.[43] Kristevan mukaan taipumattomuus, joka Proustin romaanissa luonnehtii Swannin kohtaamista Vinteuilin pikku fraasin kanssa, juontaa juurensa tämän havaintoja ohjaavaan logiikkaan. "Tässä mielessä, kun Swann kuulee 'pikku fraasin', se on hänen lihaansa" (mt. 334).

Suorittamassaan narsistisessa vääristämisessä Bartheskin tavallaan tekee Courantesta omaa lihaansa. Hän taivuttaa Couranten oman ruumiinsa tahtoon soittamalla sitä niin hitaasti, että se vääristyy tunnistamattomaksi. Mutta tapahtuu toinenkin vääristäminen, jossa Courante ei ainoastaan hidastu, vaan jähmettyy ja mykistyy. Nimittäin Barthes taivuttaa Couranten myös tekstin tahtoon vaientamalla sen poissaolevaksi musiikiksi, jota voi ajatella vain kielen läpi ja jonka seireenilaulun subjektiviteetti siirtyy Blandine Verlet'ltä romaanin kirjoittajalle.[44] Useimmiten proustilaista pikku fraasia tarkastellaan Kristevan tavoin metaforisena konstruktiona, siis pelkästään tekstuaalisena luomuksena. Niin kauan kuin ei puhuta elävästä, ajassa etenevästä musiikista, musiikkia voi melko luontevasti ajatella sisällyksettömänä kutsuna. Mutta Barthesin teksteissä, joissa tällaiset ajatusrakennelmat törmäävät musiikin käytäntöön, tulee silloin tällöin selvästi esiin, miten mahdotonta musiikin soivaa todellisuutta – merkityksineen, subjekteineen, käytäntöineen, ajallisine luonteineen – on ajatella tällaisten rakennelmien puitteissa. Toisaalta tätä voinee pitää ansionakin: Bartheshan tuo suorastaan herkullisella tavalla näkyviin, millaisten deformaatioiden ehdoilla musiikki taipuu kirjoittajan seireenilauluksi.

Lähteet

Äänite:

Verlet, Blandine 1995 (1978): *J.S. Bach. Complete Partitas for Harpsichord.* Philips: CD 442 559-2.

Nuottijulkaisu:

J. S. Bach 1993. *Klavierübung 1: 6 Partiten, Band 2.* Wien: Wiener Urtext Edition.

[43] Kristeva korostaa Merleau-Pontyyn nojautuen sitä, miten (imaginaarinen) kokemus yhdistää idean ja ruumiin, sanan ja lihan. Hänen mukaansa "proustilaisen idean voi esittää vain lihallisena kokemuksena, joka on 'kätketty aistittavan alle tai sydämeen'" (1994, 272).

[44] Tässä kohtaa en malta olla muistuttamatta siitä, että Barthes tulee vääristäneeksi Verlet'n nimenkin: "Vernet" (2003, 190).

Tekstit:

Barthes, Roland 2003. *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978–1979 et 1979–1980)*. Toim. Nathalie Léger. Paris: Seuil.
Barthes, Roland 2002a. *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976–1977)*. Toim. Claude Coste. Paris: Seuil.
Barthes, Roland 2002b. *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977–1978)*. Toim. Thomas Clerc. Paris: Seuil.
Barthes, Roland 2002c. *Œuvres complètes* I–V. Toim. Éric Marty. Paris: Seuil.
Barthes, Roland 1980a (2002). Piano-souvenir. *Œuvres complètes* V: 898–899.
Barthes, Roland 1980b (2002). *La Chambre Claire. Œuvres complètes* V: 785–892.
Barthes, Roland 1979 (2002). Aimer Schumann. *Œuvres complètes* V: 721–725.
Barthes, Roland 1977 (2002). Le Chant romantique. *Œuvres complètes* V: 303–308.
Barthes, Roland 1975a (2002). *Roland Barthes par Roland Barthes. Œuvres complètes* IV: 575–771.
Barthes, Roland 1975b (2002). Rasch. *Œuvres complètes* IV: 827–38.
Barthes, Roland 1973 (2002). *Le Plaisir du texte. Œuvres complètes* IV: 217–264.
Barthes, Roland 1972 (2002). Le Grain de la voix. *Œuvres complètes* IV: 148–156.
Barthes, Roland 1971 (2002). *Sade, Fourier, Loyola. Œuvres completes* III: 699–868.
Barthes, Roland 1970 (2002). Musica practica. *Œuvres complètes* III: 447–450.
Benveniste, Émile 1966. *Problèmes de linguistique générale*, 1. Paris: Gallimard.
Blanchot, Maurice 1959. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard.
Comment, Bernard 1991. *Roland Barthes, vers le neutre*. Christian Bourgois Editeur.
Coste, Claude 1998. *Roland Barthes moraliste*. Villeneuve-d'Ascq: Septentrion.
Culler, Jonathan 2008. Preparing the Novel: Spiralling Back. *Paragraph* 31/1: 109–120.
Dayan, Peter 2006. *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*. Aldershot: Ashgate.
Deleuze, Gilles 2010 (1968). *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France.
De Pourq, Maarten 2008. "The *Paideia* of the Greeks": On the Methodology of Roland Barthes's *Comment vivre ensemble*. *Paragraph* 31/1: 23–37.
Gallop, Jane 1988. *Thinking Through the Body*. New York: Columbia University Press.
Gratton, Johnnie 1996. The Subject of Enunciation in Roland Barthes's *La Chambre claire*. *French Studies* vol. L no. 2: 170–181.
Hillen, Sabine 2008. Suspending Events, Loving the Margin: Solitude According to Barthes. *Paragraph* 31/1: 61–71.
Hilton, Wendy 1977. A Dance for Kings: The Seventeenth-Century French Courante. *Early Music* 5: 161–167.
Kopelson, Kevin 1996. *Beethoven's Kiss. Pianism, Perversion, and the Mastery of Desire*. Stanford, California: Stanford University Press.
Kristeva, Julia 1994. *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard.
Kristeva, Julia 1987. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard.
Kristeva, Julia 1983. *Histoires d'amour*. Paris: Seuil.
McClary, Susan 1998. Unruly Passions and Courtly Dances: Technologies of the Body in Baroque Music. Teoksessa *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*. Toim. Sara E. Melzer & Kathryn Norberg. Berkeley: University of California Press. 85–112.
Moindrot, Isabelle 1993. Roland Barthes ou Le meurtre de l'interprète. Teoksessa *Barthes après Barthes. Une actualité en questions*. Toim. Catherine Coquio & Régis Salado. Pau: Publications de l'Université de Pau. 45–50.
Nattiez, Jean-Jacques 1984. *Proust musicien*. Paris: Christian Bourgois Editeur.
Nietzsche, Friedrich 1968 (1901). *The Will to Power*. Kääntänyt Walter Kaufmann & R.J. Hollingdale. Toim. Walter Kaufmann. New York: Vintage Books, Random House.

Nietzsche, Friedrich 2002 (1888). *Ecce Homo. Miten tulla sellaiseksi kuin on*. Suom. Tuikku Ljungberg. Helsinki: Unio Mystica.
Noudelmann, François 2008. *Le Toucher des philosophes. Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*. Paris: Gallimard.
O'Meara, Lucy 2008. Atonality and Tonality: Musical Analogies in Roland Barthes's Lectures at the Collège de France. *Paragraph* 31/1: 9–22.
Pint, Chris 2008. How to Become What One Is: Roland Barthes's Final Fantasy. *Paragraph* 31/1: 38–49.
Proust, Marcel 1984 (1919). *Kadonnutta aikaa etsimässä: Swannin tie 1: Combray*. Suom. Pirkko Peltonen & Helvi Nurminen. Helsinki: Otava.
Proust, Marcel 2001 (1919). *Swannin rakkaus*. (*Kadonnutta aikaa etsimässä: Swannin tie 2*.) Suom. Inkeri Tuomikoski. Helsinki: Otava.
Proust, Marcel 2007 (1927). *Kadonnutta aikaa etsimässä: Jälleenlöydetty aika*. Suom. Annikki Suni. Helsinki: Otava.
Saint-Amand, Pierre 2001. Barthes's Laziness. *The Yale Journal of Criticism* 14/2, 519–526.
Scheie, Timothy 2006. *Performance Degree Zero. Roland Barthes and Theatre*. Toronto: University of Toronto Press.
Schrift, Alan D. 1990. *Nietzsche and the Question of Interpretation. Between Hermeneutics and Deconstruction*. New York & London: Routledge.
Stafford, Andy 2008. *"Préparation du Romanesque"* in Roland Barthes's Reading of *Sarrasine*. *Paragraph* 31/1: 95–108.
Tarasti, Eero 1997. The Implicit Musical Semiotics of Marcel Proust. *Contemporary Music Review* 16/3: 5–25.
Tarasti, Eero 1988. Marcel Proust ja musiikki. *Synteesi* 4/1988: 7–16.
Taruskin, Richard 2005. *The Oxford History of Western Music. Vol 2, the seventeenth and eighteenth centuries*. New York: Oxford University Press.
Wahlfors, Laura 2013. *Muusikon kumousliikkeet. Intiimin etiikkaa musiikin käytännöissä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

The Slowed-down Run of Courante. Roland Barthes and music as inspiration for the writer

The semiotician and philosopher Roland Barthes (1915–1980) was an enthusiastic amateur pianist, and his passion for music served as a continuous source of inspiration for his writing. In this article I perform a close reading of a fragment from Barthes's last lecture series *La Préparation du roman* ("the preparation of the novel"), published posthumously in 2003. In this fragment, Barthes describes his experience of hearing the Courante from J. S. Bach's Fourth Partita played by the harpsichordist Blandine Verlet on the radio. Barthes is shocked by Verlet's rapid tempo that deviates radically from his own experience of the piece. Verlet's rendition, which Barthes describes as representing the Courante "in itself, according to the historical truth", silences the intimate "song" of his Courante and thus destroys the music for him. Using this anecdote as an example of a situation where inspiration fails to happen, Barthes argues that inspiration entails a certain "narcissistic distortion".

Through interpreting this fragment in the broader context of Barthes's oeuvre, I discuss, on one hand, Barthes's attitude to piano playing. The Barthesian amateur plays in his own tempo, embracing a pleasure without function, resistant to progress. Loyal to nothing but the insistence of the body, this kind of piano practice can be understood as a way to lead an idiorhythmic life. On the other hand, I reflect on the role that the Courante fragment plays in Barthes's conception of the writer's creative process. It is highly significant that Barthes chooses a musical example to demonstrate inspiration as a narcissistic distortion. For not only does he distort the Courante by playing it so slowly that it loses its characteristic nature as a baroque dance. There is also another, more fundamental distortion in process, whereby the Courante is transformed into an imaginary, hallucinated song. This other distortion, I argue, is essential to Barthes's Proustian idea of music as an untranslatable experience that fuels the writer's desire to write.

Laura Wahlfors (lwahlfor@siba.fi) on musiikin- ja kirjallisuudentutkija ja pianisti.