

BARTHES' POESI

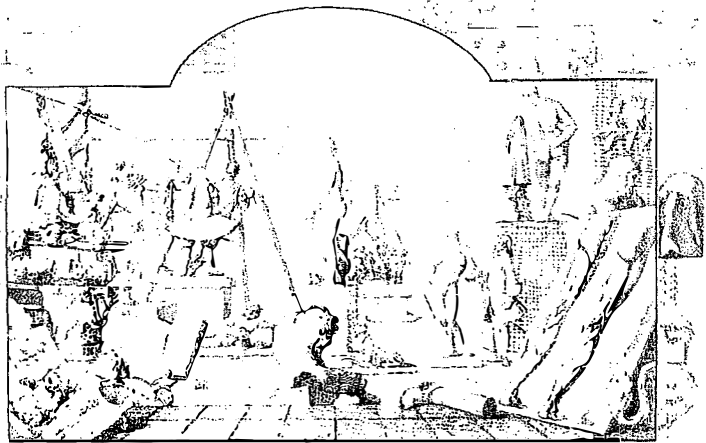
Mikael van Reis

Sprog og materie.

Det er let at se. Roland Barthes var en kritiker som skrev om det meste, og hvis kritiske arbejde stadig forvandlede i successive forskydninger mod nye skrivemåder og nye teoretiske incitamerter. I sin bog *Roland Barthes* (1975) kan han med et mildt smil opstille en lille oversigt over sine 'faser', hvor genrerne skifter fra social mytologi til semiologi, textualitet og sluttelig til moralens domæne — det sidste er for Barthes "etikens modsætning" og et forsøg på at tænke kroppens sprogtilstand. I Barthes' første bog, *Litteraturens nulpunkt* (1953, 1968), findes en smuk formulering som ikke handler om krittikkens forudsætninger men om litteratur, men som samtidig afslører en forestilling om den ideelle kritik. Han skriver: "Litteraturen er som fosfor: den lyser klarest i det øjeblik hvor den er ved at slukkes".

Barthes skrev om det meste, men der findes alligevel hvide felter, og blandt dem specielt én interessant. Hos Barthes er poesien, med visse undtagelser, fortrængt fra den kritiske text. Barthes skriver kun nogle enkelte gange om poesi — det er i *Litteraturens nulpunkt* og i en kort sekvens i det vigtige essay *Myten i dag* i *Mytologier* (1957, 1969). Det er altså i to skrifter fra de tidlige halvtredserne, hvor Barthes er på vej bort fra den eksistentialfilosofiske litteraturkritik som han skoledes i, for i stedet at tilegne sig dels en semiotisk og dels en marxistisk synsvinkel. Men siden er det, med nogle få undtagelser, slut med poesien. Han helliger sig ideologikritik, kultursemiotik, billedanalyse, narratologi, og når det gælder 'hævdvunden' litteratur er det prosa af Balzac, Flaubert, Sade, Fourier, Queneau, Robbe-Grillet, Bataille og i dramatikken Brecht og Racine. Men ikke poesien. Når det læste op gennem halvfjerdsenerne ekspanderes til én eneste slags skrift — "écriture" — er den benyttede og reflekterede text prosa og ikke poesi.

Man må rimeligvis spørge sig selv hvorfor? Jeg tror, at man kan søge årsagerne i hovedsagelig to forhold — det er dels et spørgsmål om et personligt valg, men også om en institutionel normering som virker



William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, 1753.

gennem en definition af den intellektuelle virksomhed. I Barthes' kritik synes disse to aspekter at kunne føjes sammen, men der sker også det, at kritiske sprækkedannelser opstår: Der er dybest set tale om en splittelse i Barthes' kritiske sensibilitet, hvor han pendler mellem den i genuin betydning kritiske interesse for den alienerede mening og en nostalgisk lyst til den rene, ikke-fremmedgjorte mening. Man har sagt, at Barthes ikke skrev skønlitteratur i halvtredserne på grund af den intellektuelle terror som udstrålede fra Sartres kulturelle regime og hans krav om et ideologikritisk engagement, og der kan sikkert være noget rigtigt i dette. Det giver en forestilling om de rammer, som jeg her kalder institutionelle. I denne sammenhæng kan man som Jonathan Culler se denne ekskluderede poesi i lyset af Sartres skrift *Hvad er litteratur?* (1969), som sætter en skarp adskillelse mellem poesi og prosa. Grundene til udelukkelsen af poesien er imidlertid forskellige, men man kan tilføje, at for Barthes var spørgsmålet i Sartres essaytitel noget som bestandig krævede nye svar, og som i sidste ende måske ikke satte nogen forskel mellem poesi og prosa.

Det institutionelle aspekt skal jeg nærme mig senere. Når jeg her taaler om en personlig årsag til den ekskluderede poesi, indebærer det ikke nødvendigvis noget psykologiserende, det er først og fremmest et spørgsmål om konturen hos en kritisk sensibilitet. Jeg tror, at man kan se poesens fravær hos Barthes ud fra et strukturelt perspektiv, hvor Barthes' samtlige skrifter udgør en helhed af tekst. I denne helhed er poesens problematik nærværende i diskursen, men på en indirekte og forskudt måde. En hypotese kunne være den, at hos Barthes diskuteres det poetiske under et andet genretegn, og dette udtryk bliver problematiseret på forskellig måde altimens Barthes passerer gennem nye faser i sit intellektuelle tableau. Poesien er altså det som findes i udspringet af Barthes' kritiske værk, men som siden ekskluderes når diskursen bliver marxistisk og semiotisk myndig. Når alt kommer til alt, ligger denne udelukkede poesi altså ikke stille, men er det som repetitivt vender tilbage, men på en anden plads end der, hvor den først blev fixeret hos den unge Barthes i *Litteraturens nulpunkt*. Den sidste gang dette sker, er i Barthes' sidste bog, *Le chambre clair* (1980). Det genretegn som poesien maskeres med og skydes ind under, er altså fotografiet. Barthes' sidste bog tegner altså nærmest en cirkel i hans værk, eftersom det han én gang har forladt bliver aktuelt igen — nemlig fænomenologien i Sartres og Merleau-Pontys skrifter.

Roland Barthes er kritikeren som mere end nogen anden har fokuseret på de kulturelle koder i de forskellige typer af repræsentationer.

Hvorfor er koden vigtig? Koden er de sociale, kulturelle og institutionelle konventioner, som lader sproget med situationsbetingede valører, konnotationer og ideologiske overlejringer. Det er koden som gør sproget til sprogbrug ved at lægge et organiserende raster over verden.

Det indebærer, at det sproglige indhold (eller 'meningen') får en overlejring i formen af særsproglig betydning, som i en eller anden grad altid formidler et verdensbillede og dermed en ideologi. Koden kan derfor ses som en retorisk forstyrrelse af sproget. I *Mytologier* undersøger Barthes koden som en social myte, hvilket er det samme som et stjålet eller forvrænget udtryk, der kan følges fra *Vin og Mælk*, *Vaskemidler og Sæbepulver* og *Garbos Ansigt*. I afhandlingen *Systeme de la mode* (1967) laver han en systematisk analyse af modens vokabularer i dameblade, og i *S/Z* laver han en ligeså systematisk men alligevel helt anderledes nærlæsning af en Balzac-novelle ud fra fem koder. I disse bøger kan man følge Barthes som kodeafleser, fra ideologikritik til strukturalisme og poststrukturalisme. Hos den tidlige, marxiserende Barthes er funktionen hos koden entydig. Koden er mytisk idet den forsøger at naturalisere det konstruerede og kulturbetingede, koden forsøger at tingsliggøre det historisk givne, så det fremtræder som naturgivent og af indiskutable værdi.

Man kan allerede her se en nærmest heideggeriansk kløft mellem natur og historisk verden, mellem ikke-alienere indhold og alieneret betydning. Den sociale mytologi er i det perspektiv en stjålet ytring, som efter tyveriet sættes tilbage igen under foregivende af, at intet er sket under bortførelsen af det jomfruelige. Myten er derfor falsk natur eller en kulturel praktik maskeret som natur. Der findes her flere overensstemmelser mellem Barthes og Frankfurterskolens kritik af naturbeherskelsen i det Moderne. I visse henseender kunne man lægge Adornos *Minima moralia* (1951, 1987) ved siden af Barthes' *Mytologier*.

I essayet *Myten i dag* påviser Barthes dette mytologiserende forløb med en semiotisk model.

Sprog (Langue)	1. udtryk (signifiant)	2. indhold (signifié)	
	3. tegn (signe)		
MYTE (Mythe)	I. UDTRYK (SIGNIFIANT)		II. INDHOLD (SIGNIFIÉ)
	III. TEGN (SIGNE)		

Barthes' æsker skal læses som to modeller af sproget der er indpassede i hinanden. I den primære model er det sproglige tegn (S) lingvistisk defineret som et udtryk (SA) og et indhold (SE). I myten og dermed i den semiotiske analyse er dette tegn overlejret af en sekundær og parasiterende model, som indpasser tegnet i et socialt sprogbrug. Denne overføring af det sproglige tegn giver dets indhold en semantisk relation — dvs. en betydning. Det oprindelige indhold i et udtryk bliver dermed repræsenteret af en skabt betydning, som alienerer det oprindelige indhold. I denne fordobling af sproget til myte gives det denoterede en konnotation — dvs. det bestemte indhold gives bibetydninger, hvilket her nærmest skal ses som en retorisk effekt som forskyder det grammatiske niveau hos sproget.

Konfronteret med denne model kan man spørge sig, hvordan litteraturen forholder sig til en sådan model af sproget som social mytologi. Litteraturen er jo det sprogbrug der frigør sig fra den primære model for at blive "et sekundært modeldannende system" (Jakobson), eller for at tale med Gerard Genette, en "retorik" (Genette skal senere fylde Barthes' æsker med retoriske termer). En sådan model bliver problematisk i forhold til det litterære, og det er næppe noget som Barthes ignorerer i sit essay. Man må jo spørge sig selv, hvad der adskiller den sociale mytologi fra det litterære sprog — det vil sige hvad det litterære overskud består i, for det er netop litteraturen som må bære utopiske eller emancipatoriske forestillinger. Revolutionens sprog kan ikke være et mytisk sprog, skriver Barthes. Det stiller nemlig det skabende menneske i centrum.

I sit essay påpeger Barthes nu to litterære afvigelser fra den mytiske model — en for prosa og en for poesi. Litteraturen kan sabotere mytens parasiterende virkning ved at stjæle den myte som stjal sproget. Barthes henviser til Flauberts pikareske roman *Bouvard et Pécuchet*, som ifølge Barthes er en ironisk læsning af den realismens myte, som forsøger at forsoner tegn og verden på en mytologisk

måde. Hvad Flaubert gør i sin roman er helt enkelt implicit at udbygge den Bartheske model med yderligere en æske, dvs. et tredje niveau som skaber en sproglig kontrabande i romanen, hvor det understreges at realismen er af artificiel natur. Flauberts roman bærer gennem dette tredje niveau på en fabel om realismens falske fordring.

I fordoblingen af myten bliver formen afsløret som form, og mod denne stiller Barthes en helt modsat strategi som poesien skal repræsentere. Poesien går nemlig en helt anden vej ved ikke at være sprog i stiliseret yderlighed som i Flauberts ironi, den udgør i stedet et antisprog eller et sprogmord, som forsøger at demontere det mytiske sprog for at gengive et oprindeligt indhold. Poesien er derfor et regressivt semiologisk system, som nostalgisk forsøger at genskabe de ting som ordene skal betegne med et indhold. Det kunne sammenfattes sådan, at poesien er det litterære sprogbrug som ikke forsøger at gøre tegnet til form, men til oprindelig mening. Det er en poesiteori der er forankret i romantikkens forståelse af det litterære udtryk som symbolsk — udtrykket er en del af den realitet som udtrykket betegner, og kan derved give dette nærvær. For Barthes er poesien en slags eksistentiel geologi som modarbejder myten, men som også er adskilt fra det sociale sprogbrug. Forudsætningerne for en sådan konception findes tydeligt fremlagt i Barthes' første skrift, *Litteraturens nulpunkt*, og der specielt i en sælsomt suggestiv og smuk passage, hvor man kan tænke sig René Chars poesi som forudsætning:

...vi (har) set, at den moderne poesi nedbrød sprogbrugens relationer for at føre diskursen tilbage til ord-tilholdssteder. Dette implicerer en omvæltning i erkendelsen af naturen. Det diskontinuerte i den nye poetiske sprogbrug instituerer en usammenhængende natur, som kun kommer til syne blokvis. I samme øjeblik som funktionernes bortfald ophæver den universelle sammenhæng indtager objektet en fremskudt plads i diskursen: den moderne poesi er en objektpoesi. Naturen bliver dér en diskontinuitet af objekter, der er isolerede og foruroligende fordi de kun har virtuelle sammenhænge; ingen vælger en privilegeret betydning, en anvendelse eller en funktion til dem, ingen påtvinger dem et hierarki, og ingen reducerer dem til at betegne en mental adfærd eller en intention, eller kort sagt noget inderligt. Det poetiske ords eksplosion instituerer altså et absolut objekt; naturen bliver en sukcession af vertikale fænomener, og objektet hæver sig pludselig fyldt med sine virtuelle muligheder: det kan ikke andet end at krydse en verden der ikke er udfyldt, og som derfor er foruroligende. Disse objekt-ord

uden forbindelse, som er prydet med hele deres eksplosions voldsomhed, og hvis rent mekaniske vibration på besynderlig vis rører ved det efterfølgende ord for derefter straks at forsvinde, disse poetiske ord lukker menneskene ude: der er ingen poetisk humanisme i modernismen: denne oprejste diskurs er en diskurs fuld af rædsel, da den ikke sætter mennesket i forbindelse med dets medmennesker men derimod med naturens mest umenneskelige billeder; himlen, helvede, det hellige, barndommen, vanviddet, den rene materie osv.

Barthes og fotografiet.

Det er altså en hypotese, at fotografiet på ét niveau erstatter poesien i Barthes' værk, og man kan primært se denne forskydning som noget signifikant for Barthes' kritiske sensibilitet. Der er tale om en splitelse mellem nostalgi og den intellektuelle refleksi, som forskyder denne fascination.

I *Mytologier* mener Barthes altså, at poesien forsøger at oprette "et sprogets før-semiologiske tilstand", som bestemmer "tingenes mening". Denne dimension får man at se i en af Barthes' mere berømte billedanalyser, nemlig den semiotiske undersøgelse af 'retorikken' i en pastaannonce fra 1964. Barthes interesserer sig her for kodernes betydninger i form af reklamens mytiske element. Han kalder det retorik. I sin analyse af reklamebilledet går han fra det enkle kommunikative niveau til det symbolske, men eftersom det drejer sig om både billede og ord, er den sproglige meddelelse fordelt på to måder. De to niveauer er kvalitativt forskellige som sprog, eftersom skriftsproget er 'digitalt' mens billedsproget er 'analogt'. Det digitale sprog betegner ét system med et andet — ordene er ikke dele af tingene, de betegner dem fra et andet system end den naturlige verden.

Det er imidlertid helt anderledes med det fotografiske billede, eftersom det skaber en 'analog' repræsentation, hvilket indebærer, at der fundamentalt altid findes en sandhed i fotografiets repræsentation, idet der bagved alle iscenesættelser og rekonstruktioner findes et faktisk, afbilledet objekt. De røde tomater og de gule løg konnoterer det italienske, men samtidig er de også rene naturobjekter. Bagved det symbolske billede findes derfor en denoteret eller empirisk sagsbestemt ting.

Barthes taler her om en slags hyperrealitet eller fotografiets "reelle irrealitet", hvilket med fuld tydelighed er et spørgsmål om en kritisk grænsetilstand. Han skriver i sit essay:

Hvad fotografiet introducerer, er i selve værket ikke bevidstheden om at tingene findes der... men derimod en bevidsthed om at have været der... Dets irrationalitet er her, thi fotoet opleves aldrig som en illusion, er aldrig nærvær, og man må give afskald på det fotografiske billedes magiske egenskaber, dets realitet er at have været, thi der findes i hvert foto det stadig lige forbløffende vidnesbyrd om, at det er sådan det er gået til: som ved et uudgrundeligt mirakel besidder vi altså en virkelighed som vi lever afsondret fra.

Der findes altså ikke et magisk-poetisk nærvær i fotografiet, men derimod en slags paradisisk rest som lyser fra billedets baggrund med et nærvær som fandtes bagved den svundne tid, og hvor objekterne endnu ikke er blevet stjålet af de kulturelle koder og symbolsproget.

Denne analyse af billedets retorik viser eksemplarisk Barthes som strukturalisten, der bærer på et memento om noget udenfor strukturerens systematik. Når Barthes i slutningen af tresserne mere eller mindre har revideret det strukturalistiske projekt, er meningsanalysen stærkt funderet i det grundlag i sproget, som undviger kodernes navngivning som betegnelse af ikke det symbolske og ikke det imaginære, men af det reelle, der bliver tilbage som en rest.

I essayet *Le troisième sens* (in: *L'Obvie et l'Obtus*) er det særlig tydeligt. Essayet indgår i det korpus af tekster som markerer revisionen af strukturalismen, hvor litterariteten ikke opfattes som en enkelt-kode, men som et volumen, som det gælder om at forsøge at opfylde med en serie koder i et spektrum. *Den tredje betydning* handler om film som stillbilleder. Barthes læser forskellige typer af billeder for at udskille deres forskellige betydningsniveauer. Eksemplet kommer fra Eisensteins *Panserkrydseren Potemkin* og *Ivan den Grusomme*.

I essayet er de tre betydningsniveauer for det første det informative eller diskursive niveau, for det andet det symbolske og kulturelt kodede niveau og for det tredje det semiotiske og ukodede niveau. Det kommunikative niveau er det umiddelbare niveau i et billede eller en text som det altid er muligt at parafrasere som et indhold. Mere interessant er de to følgende niveauer, hvor det første er et intentionelt niveau, hvor betydningen ifølge Barthes' billedsprog er skarp, udpegende, synlig og vejledende for den der læser som kataloglæser. Det er nærmere bestemt det niveau, som vi skaber en tolkning ud fra, eftersom det bearbejder en genkendelig sfære af

betydninger. Det er på dette skarpe betydningsniveau, at kunstværkets form bliver udskilt gennem repetitioner og mønstre.

Barthes kalder dette niveau for "la signification", hvilket indebærer at det kan afkodes i overensstemmelse med økonomiske, psykanalytiske, dramaturgiske, sociologiske eller andre variabler. Barthes finder her imidlertid ikke, at det er fyldestgørende med en sådan analyse, eftersom der også findes et tredje tegnniveau med en, som han kalder det, uskarpe betydning. Den er vag, uklar, uarticuleret, sanselig, uigennemskinnelig, heterogen og uden hierarkisk position. Den uskarpe betydning ses i det billede som aldrig kan omfattes af regissørens episke tempo, men bliver tilbage som et overskud som *er der* som en slags fakticitet udenfor mytens begreb eller meta-sprog. Den tredje betydning udstråler en følelse som forener modsætninger som i en erotisme, men er samtidig et tegn uden noget betegnet eftersom det i sig selv er det betegnede. Der skulle derfor nærmest være tale om en materialitet, som giver filmen dens filmiskhed, og i konsekvens deraf: teksten dens textualitet. Med Kristeva kaldes dette niveau "la signifiante".

Forskellen er imidlertid her at Barthes ikke har valgt en litterær text, men en serie Eisensteinbilleder, hvilket indebærer at den realitet som den uskarpe betydning udstråler, er den reale verdens tingslighed og fakticitet. Det er selvfølgelig anderledes i den litterære text, eftersom det reelle der bliver sproget på et meget grundlæggende og *kropsligt* niveau. Det er imidlertid forståeligt at Barthes her benytter sig af fotografiet, eftersom dets analoge repræsentation indfrier tingens tingslighed på en langt mere intim måde end den skrevne text. Billedet er par préférence "sprogets førsemiologiske tilstand".

Da Barthes vender tilbage til fotografiet en sidste gang i sin smukke bog *La chambre claire*, siger han, at det er fordi han foretrækker foto frem for film. Man kan antage at det beror på et enkelt faktum. Film bygger næsten altid på en streng narrativ økonomi, hvor kodernes dominans ikke efterlader meget til lakuner for sin tilskuer. Man kan næppe sige, at Barthes analyserer film i *Den tredje betydning*, eftersom den handler om stillbilleder, der desuden var stærkt arrangerede og stilerede som stillbilleder.

I fotografiet er det fortalte komprimeret ned til et unikt nu, som tilbyder sin betragter at investere et "ontologisk begær" i billedet. Når Barthes skriver, er det ikke svært at se den usentimentale længsel som han retter mod en tingsverden hinsides myterne. Fotografiet er et stillestående, lyst rum som indeholder "le Particulier absolu". Det er en slags unicitet hvor verden er singular: "Fotografiet gentager mekanisk det, som aldrig mere kan gentages eksistentielt".

I sin bog har Barthes en betydningsfuld distinktion, som jeg mener viser en karakteristisk splittelse mellem den intellektuelle refleksion og det eksistentielle begær. Barthes laver en distinktion imellem to slags billeder ved hjælp af termerne *studium* og *punctum*. Studium er den latinske term, som betegner den type billede der kan studeres fra politiske, sociale og kulturelle niveauer. Det bærer altså vigtige symbolske eller skarpe betydningslag med sig.

I det billede der kendetegnes af et punctum, åbnes en anden realitet som griber fat i betragteren. Billedet er en slags sår, en skade eller brist som rammer betragteren, åbner ham og peger ind i hans erindring: "Et fotos punctum...peger på mig". I studium søger betragteren altså billedets betydninger, i punctum søger billedet betragterens betydninger. De to forskellige aspekters perspektiver krydser altså hinanden.

Det er dette sidste punctumbillede, som ikke blot individualiserer betragteren, men som også er poetisk ved at fremhæve en absolut realitet.

Mytekritik og modernitet.

Vi har nu i ovenstående eksposé kunnet se, hvordan poesien forvandles og forskydes i Barthes' skrifter for som fotografi at betegne det punkt, som kritikerens eksistentielle nostalgi er rettet imod, også i den mest udførlige refleksion. I denne eksposé forvandles Barthes' rolle som intellektuel, ligesom også den institution som er den intellektuelles tvang og grænser, bliver forandret. Man kan se denne forandring som en forskydning fra rollen som *moderne* ideologikritiker til *postmoderne* praktiker i "écriture", hvor den kritiske prosa har fået et stærkt poetisk træk, og hvor "skriften" er det felt som opløser modsætningen mellem diskurs og virkelighed. Litteraturen bliver ikke længere ekskluderet fra kritikken.

For bedre at se den strategiske rolle som poesien har hos Barthes allerede fra begyndelsen, er det væsentligt at gå tilbage til essayet *Myten i dag* for at se hvordan en meget karakteristisk og moderne konflikt løber gennem denne text. At det er et meget konfliktfyldt essay, mærkes særlig i slutningen, hvor den intellektuelles rolle bliver kalfatret.

Mens essayene i *Mytologier* blev skrevet, arbejdede Barthes som forsker ved CNRS. 1952-54 var han forsker i leksikologi og 1955-59 i sociologi. Disse to helt forskellige felter — sproget og den sociale interaktion — peger med al tydelighed på de to vigtige felter i Barthes' mytekritik. I *Mytologier* ses det som en kritisk metode, der forener semiotisk analyse med marxistisk ideologikritik.

I *Myten i dag* ser man dette som en vekslen mellem semiotiske og ideologikritiske dele af essayet, men dette er ikke en flydende vekslen, for der er også tale om en konfliktladet polaritet, hvilket bliver eksplicit i essayets slutning gennem et specifikt *moderne* brudpunkt i Barthes' mytekritik.

Dette brudpunkt er synligt fra litteraturens perspektiv, eftersom Barthes påviser to veje for litteraturen, og dermed for den intellektuelle, til at kunne underminere den borgerlige mytologi. Det kan ske gennem poesiers regressive "anti-sprog". Poesien viser denne radikalitet ved avantgardistisk og modernistisk at bryde med begrebet/institutionen litteratur, men denne negation resulterer ikke i andre radikale handlinger, end at litteraturen opgiver sig selv som litteratur og vender sig som Orfeus imod tavsheden og fortabelsen. Den senmodernistiske litteratur påviser dette forløb af forstummelse og afpoetisering som en nostalgi for det kodeløse sprog. Barthes skriver:

Hver eneste af disse revolter har været et mord på litteraturen som betydningsmekanisme, og alle har de postuleret en reduktion af det litterære forløb til et simpelt semiologisk system eller endog, i poesiers tilfælde, til et præ-semiologisk system. Det er en uhyre opgave, som har nødvendiggjort radikal optræden. Det vil vides, at disse revolter er gået så langt som til ligefrem at nedgøre og ophæve tekstforløbet, hvorunder tavsheden, en virkelig eller en transponeret, har vist sig at være det eneste mulige våben mod mytens overlegne styrke, som består i dens evindelige genkomst.

I poesiers reduktion af myten er hensigten altid at gengive tingene deres mening, og ikke bare ordene deres indhold. Det fører til tavshed. Den anden metode som Barthes skitserede, går den modsatte vej ved at sabotere myten i et "tertiært" semiologisk system, hvilket var tilfældet i Flauberts ironiske realisme. Der gælder det om at vise hvordan en parodisk stilisering kan manipulere mytens sprogtyveri. Vi kan derfor her se to veje — en mod en slags objektsprog og en mod et metasprog, et sprog rettet mod formålet og et rettet mod en afmytification af sproget. Disse to alternativer spilles ud som en polaritet mellem poesi og prosa.

Her kunne man måske tro, at alternativet for Barthes skulle være enkelt — som kodernes belysningsmester skulle han vælge prosaens vej. Men så enkelt er den moderne mytekritikers valg ikke. Denne modsætning skal nu ses mod essayets semiotiske og marxistiske perspektiv. Barthes mener nemlig, at semiologien er et nødvendigt, men utilstrækkeligt intellektuelt redskab. Det ses specielt i kommentaren til Flauberts *Bouvard et Pécuchet*. Barthes skriver her:

Det rigtige ville naturligvis være at definere forfatterens realisme som et i hovedsagen ideologisk problem. Det er ikke sikkert, at der ikke findes en formens ansvarlighed med hensyn til virkeligheden. Denne ansvarlighed kan kun måles i semiologiske termer. En form kan kun dømme sig selv som betydning ... ikke som udtryk. Forfatterens sprog har ikke til opgave at repræsentere det virkelige, men at formidle det.

Her findes altså en konflikt mellem semantik og semiotik, mellem det ideologiske indhold og den form, den "semiologiske værdi", som et litterært sprog besidder. Det ideelle ville være at harmonisere disse to aspekter, men det går ikke, mener Barthes: "Den evindelige fejltagelse ligger i at blande dem sammen: ideologien har sine metoder og semiologien har sine".

Dette virker forvirrende, men faktisk er der her tale om en kritisk følsomhed som ikke blot berører teoretiske perspektiver men også noget så fundamentalt som den intellektuelles position i forhold til social forandring. I den proces som direkte drejer sig om menneskelige materielle omstændigheder — det vil sige tingenes tilstand — er den intellektuelle dømt til at være splittet mellem den analytiske praktik og det ideologiske krav.

Eftersom den intellektuelle er påståelig, en spielverderber og en gøgeunge i enhver social sammenhæng, er han den, som sønderriver de kollektive forestillinger med sin solitære skepsis: "Hans måde at forholde sig til verden på er sarkastisk". Den kritiske intellektuelle er altså i denne situation dømt til metasproget i såret længsel efter et objektsprog. Vi kan nu se denne modsætning i relation til Barthes' to skitserede veje til tømning af mytens kraft. Kritikerens er dømt til prosaen i længsel efter poesien. Det er altså et prosaisk metasprog som Barthes' mytekritik er eksempel på, et metasprog som er adskilt fra en praksis der forandrer tingene.

Sidebelysningen fra prosaens og poesiers positioner skal imidlertid ikke kun ses fra den borgerlige mytes perspektiv, eftersom Barthes i sit essay også henviser til en anden myte — venstremyten, som i sin Kominternversion er en fattig, klodset og fantasiløs myte. Stalinmyten er kun adskilt fra den borgerlige myte ved sin mangel på fabuleringssevne. Men i venstremyten findes også en anden forestilling — nemlig en idé om et sprog som ikke er mytisk, men skabende:

Der findes altså en sprogform, som ikke er mytisk, det er det producerende menneskes sprog: alle vegne hvor mennesket taler for

at ændre virkeligheden og ikke bare for at bevare et billede af den, alle vegne hvor han knytter sin sprogform til en frembringelse af ting, bliver meta-sproget henvist til objekt-sproget og myten umuliggjort.

Med denne bestemmelse sigter Barthes naturligvis ikke til propagandens fraseologi, men til et tænkt sprog som nærmere bestemt er poesien som defineres i analogi med denne tanke om et skabende menneske. Det skabende menneske retter ikke sin virksomhed mod ordenes mening, men mod tingenes. I denne definition kan vi tydeligt se en skjult kritik af Sartres bestemmelse af prosa og poesi i essayet *Hvad er litteratur?* Det som Sartre kalder et "intransitivt" sprog — dvs. et ikke-instrumentelt sprog — det er just et transitivt sprog hos Barthes — det er altså poesien.

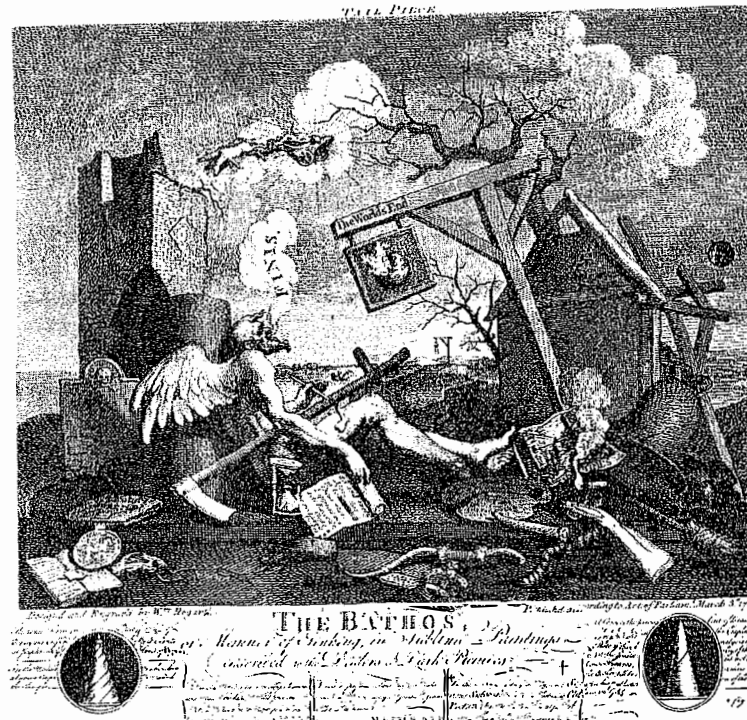
Den intellektuelle er imidlertid dømt til sit sarkastiske metasprog og kan kun se forandringens sprog på afstand. I *Myten i dag* er det den intellektuelles dilemma at være splittet mellem den kritiske refleksion og sit eget eksistentielle begær, mellem prosaen og poesien, mellem kodernes retorik og den empiriske verden. I denne situation kan den intellektuelle kun vælge to lige overdrevne metoder at fungere på, enten at bekræfte koderne eller at afstå fra dem:

...enten at fremstille en virkelighed som er fuldstændig begribelig for historien og at ideologisere den; eller tværtimod at fremstille en fuldstændig uigennemtrængelig og ukuelig virkelighed, og i dette tilfælde digte. Med andre ord ser jeg endnu ingen syntese mellem ideologien og poesien (med poesi mener jeg søgningen efter en mening som er umistelig for tingene).

I her ser vi pludselig hvilken strategisk rolle den fortrængte poesi har hos den tidlige Barthes. Poesien som idé repræsenterer den ikke-alienerede mening som den kritiske intellektuelle er adskilt fra som ved et syndefald, men som er fikseret som en tænkt utopisk realitet, noget der *har været*. I mytens verden er den intellektuelle låst fast mellem refleksionen og nostalgien, og Barthes skriver at "vi en tid lang vil være tvunget til at tale i *overdrevne* vendinger om virkeligheden" mens vi afventer forsoningen mellem formålet og kundskaben. Det Modernes brudpunkt er just denne usikkerhed som gør at vi "vugger uophørligt frem og tilbage mellem objektet og dets afmystificering, ude af stand til at formidle dets totalitet". Denne bevægelse mellem at bekræfte tingen og at kastes tilbage i en sproglig refleksion, er et brydningspunkt i det Moderne, som vejer tungt hos Barthes lige til hans sidste bog *Le chambre claire*, hvor

spændingen mellem refleksionen og det eksistentielle begær spejles i fotografiet som *studium* og *punctum*.

Artiklen er oversat fra svensk af Mikael Brødsgaard



William Hogarth, Tailpiece, or the Bathos, 1764.