

Af samme forfatter på dansk:

Mytologier
Litteraturens nulpunkt
Om litteraturen
Det lyse kammer
Kærlighedens forrykte tale
Af mig selv

Roland Barthes

I TEGNENES VOLD

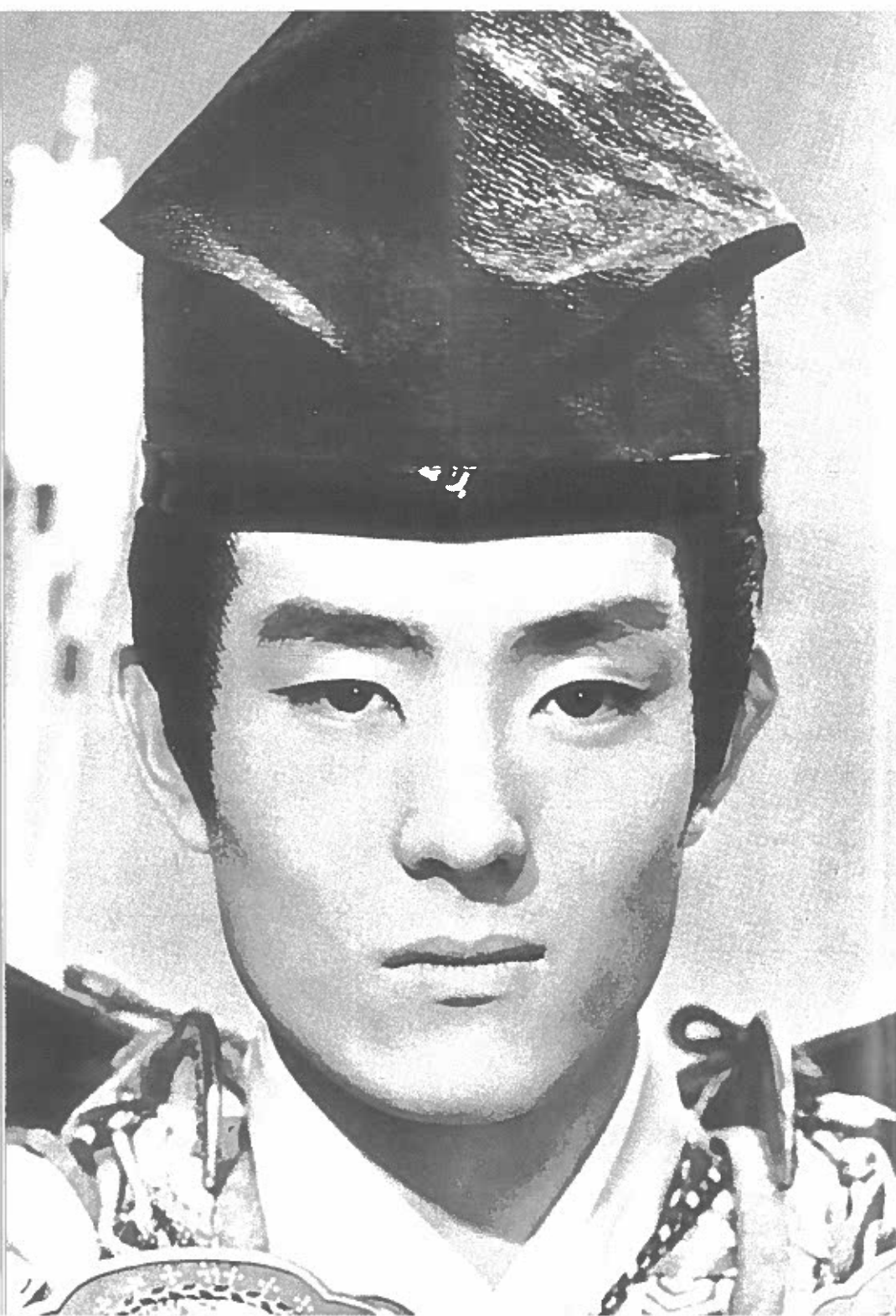
»L'empire des signes«

Om det tomme tegns etik

Oversat af Gitte Rudbeck

Med et efterskrift af Jeanne Pontoppidan

Rævens Sorte Bibliotek 1999



D E R O V R E

Hvis jeg vil forestille mig et fiktivt folk, kan jeg give det et opdigtet navn, behandle det som et erklæret romanobjekt, grundlægge et nyt Garabagne – for på den måde at undgå at kompromittere noget som helst virkeligt land i min fantasi (men da er det den samme fantasi jeg kompromitterer i litteraturens tegn). Jeg kan også – uden på noget punkt at foregive at repræsentere eller analysere den mindste virkelighed (det er den vestlige diskurs' to vigtigste gestus) – udplukke et vist antal *træk* (et både grafisk og lingvistisk ord) et eller andet sted fra i verden (*derovre*) og velovervejet forme et system ud af disse træk. Det er sådan et system, som jeg vil kalde: Japan.

Østen og Vesten kan altså ikke her tages som “virkeligheder”, der forsøges tilnærmet og modstillet hinanden historisk, filosofisk, kulturelt, politisk. Jeg ser ikke forelsket frem mod et østerlandsk væsensindhold. Østen er mig ligegyldig. Det forsyner mig blot med et forråd af træk, hvis sammenstilling og opdigtede spil tillader mig at “kæle for” ideen om et uhørt symbolsk system, der i bund og grund er frigjort fra vores. Det man kan tage sigte på i denne betragtning af Østen, er ikke andre symboler, en anden metafysik eller en anden visdom (hvor ønskværdig en sådan end synes), men muligheden for at indføre en forskel, en mutation, en revolution i de symbolske systemer. En dag burde man skrive vores egen dunkelheds historie, påvise vores narcissismes uigennem-

trængelighed og ned gennem århundrederne opregne de få forskelsudbrud, vi ind imellem har kunnet høre, og de ideologiske genindlemmelser, der med usvigelig sikkerhed er fulgt efter og som altid består i at akklimatisere vores manglende kendskab til Asien ved hjælp af sprog vi kender (Voltaires Østen, *Revue Asiatiques*, Pierre Lotis eller *Air Frances Østen*). I dag er der uden tvivl tusind ting at lære om og af Østen. Et enormt *bevidstheds*-arbejde er og vil være nødvendigt (dets forsinkelse kan kun være resultatet af en ideologisk formørkelse), men det er ligeledes nødvendigt at en smal stribe lys, der accepterer at lade gevaldige skyggesider ligge (det kapitalistiske Japan, amerikaniseringen, den teknologiske udvikling), får lov til at søge, ikke efter andre symboler, men efter selve sprækken i det symbolske. Denne sprække kan ikke komme til syne på de kulturelle produkters plan. Det som her lægges frem, handler ikke om (det er i det mindste ikke ønsket) japansk kunst, japansk byplanlægning eller det japanske køkken.

Forfatteren har ikke på noget tidspunkt eller i nogen som helst forstand fotograferet Japan. Det er snarere det modsatte der er tilfældet. Japan har gennemtrængt, sprængt og spredt ham i alle retninger med det ene lynende blitzlys efter det andet. Eller endnu bedre: Japan har bragt ham i en skrivende situation. Denne situation er selve den, hvor personen på en vis måde bringes ud af fatning, hvor tidligere læsninger omvælttes, hvor der sker en rystelse af meningen, der flænses og svækkes, indtil den når sin uigenkaldelige tomhed, uden at objektet dog nogen sinde ophører med at være betydende, med at være begæret. Når alt kommer til alt, er *écriture* på sin egen måde en *satori*. *Satorien* (Zen-oplevelsen) er et mere

Mu, *det tomme*

eller mindre kraftigt (på ingen måde højtideligt) jordskælv, som får bevidstheden og subjektet til at vakle. Den frembringer en *tømning af talen*. Og det er også en tømthed for tale, der konstituerer *écriture*. Fra denne tomhed udgår de træk, med hvilke Zen i sin ophævelse af enhver mening skriver sine haver, gestus, huse, buketter, ansigter og vold.

P A K K E R N E

Når buketterne, objekterne, træerne, ansigterne og teksterne, når de japanske ting og måder ser små ud i vores øjne (vores mytologi forguder det store, det vide, det udstrakte, det åbne) er det ikke på grund af deres størrelse, men fordi hvert objekt, hver gestus – selv den mest fri eller den mest rørige – ser *indrammet* ud. Miniaturen kommer ikke af størrelsen, men af en slags præcision, som tingen afgrænses, fastholdes og afsluttes med. Denne præcision har intet fornuftsmæssigt eller moralsk over sig. Tingen er ikke *klar* på en puritansk måde (som følge af renlighed, ligefremhed eller objektivitet), men snarere på grund af et hallucinatorisk supplement (der er analogt med det syn, som ifølge Baudelaire fremkaldes af hash) eller i kraft af et snit, der befrier objektet for meningens staffage og afskærer dets tilstedeværelse, dets plads i verden fra al langstrakt spekuleren, al *vaklen*. Men denne ramme er



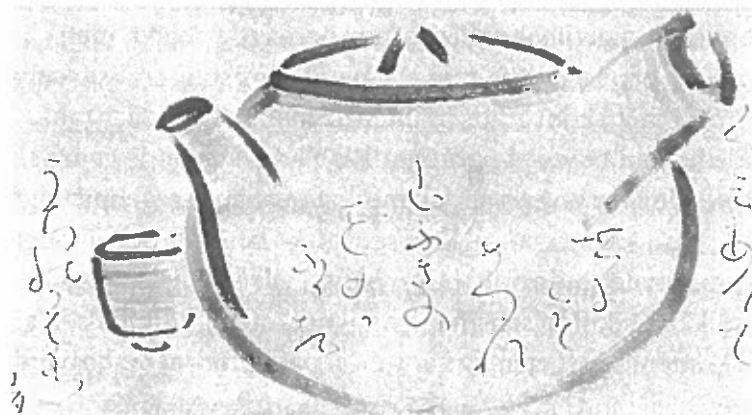
usynlig. Den japanske ting er ikke trukket op eller belagt med farver. Den formes ikke af en kraftig kontur, af en tegning, som derefter "udfyldes" af farve, skygge og strøg. Rundt om den er der: *intet*, et tomt rum, som gør den mat (og følgelig i vores øjne begrænset, formindsket, lille).

Det er, som om objektet opløder det rum, det altid befinder sig i, på en samtidig uventet og velovervejede måde. Et eksempel: Et værelse bevarer visse skrevne grænser, nemlig sine stråmætter, flade vinduer og skillevægge, der er udspændt på pinde (et rent billede på overflade) og som man ikke kan skelne fra dets skydedøre. Alt er her *træk*, som om værelset var blevet skrevet i et eneste penselstrøg. Men denne strenghed vil til sin tid oplødes af en ny opstilling, for skillevæggene er skrøbelige og går nemt i stykker, væggene glider, og møblerne er sammenklappelige, således at man i japanske værelser genfinder denne "fantasifuldhed" (der navnlig kan iagttages inden for påklædningen), som enhver japaner opløder sin rammes konformisme med – og det uden at besvære sig med eller gøre et større drama ud af at undergrave den. Et andet eksempel: I en japansk (ifølge vesterlandsk æstetisk sprogbrug) "strengt opbygget" blomsterbuket – og upåagtet de symbolske hensigter med en sådan opbygning, som beskrives i enhver Japan-guide og i enhver kunstbog om *Ikebana* – er det, der frembringes, en cirkulation af luft. Blomsterne, bladene og stilkene (alt for botaniske ord) er til syvende og sidst blot skillevægge, korridorer og forhindringer for denne cirkulation, tegnet med en umådelig finhed ud fra en forestilling om *sjælden*hed, noget, som vi for vores del holder adskilt fra naturen, som om overflod alene var et *bevis* på naturlighed. Den japanske blomsterbuket har et volumen, og ligesom

i "Det ukendte mesterværk" af Balzac, hvor helten Frenhofer drømmer om at kunne gå bag om den maledede person, kan man bevæge kroppen ind i mellemrummet mellem bukettens stilke, ind i åbningerne i dens statur. På intet punkt kan man læse den (læse dens symbolisme), men man kan følge og genskrive sporet af den hånd, der skrev den. Buketten er således i bund og grund en *écriture*, eftersom den skaber et volumen, nægter læsningen at være en simpel afkodning af et budskab (det være nok så højsymbolisk) og tillader læsningen at genskrive dens arbejde. Eller endelig (og i særdeleshed) dette: Det er ikke engang nødvendigt at holde det velkendte japanske æskesystem, hvor den ene indeholder den anden indtil tomhed, frem som sindbillede. Man kan allerede iagttage en hel semantisk meditation i selv den mindste japanske pakke. Pakken er geometrisk, strengt tegnet og alligevel altid signeret et eller andet sted med en asymmetrisk fold eller knude. Som følge af omhuen, teknikken i dens fremstilling, samspillet mellem pap, træ, papir og bånd, er pakken ikke længere blot et midlertidigt tilbehør til det transporterede objekt, men bliver selv objekt. Indpakningen stadfæstes som en i sig selv dyrebar ting, skønt gratis og uden formål. Pakken er en tanke. Således kan man i et pornografisk blad i den bløde genre se et billede af en ung nøgen japaner, snøret lige så regelmæssigt ind i garn som en pølse. Den sadistiske hensigt (der er langt mere antydnet end skjult) bliver naivt – eller ironisk – absorberet, ikke i udfoldelsen af en passivitet, men i udfoldelsen af en ekstrem kunst, nemlig kunsten at pakke ind, at binde bånd om.

Men indpakningen, der ofte gentages (man kan blive ved med at pakke op), udskyder qua sin fuldendthed afsløringen

af det objekt den skjuler – og som ofte er ubetydeligt, for det er netop et kendetegn ved den japanske pakke, at tingens usselhed står i misforhold til indpakningens luksus. Et stykke slik, lidt sødet bønnepasta, en vulgær “souvenir” (som Japan til alt uheld er så leveringsdygtig i) bliver pakket lige så overdådigt ind som en juvel. Alt i alt kunne det se ud som om det er æsken og ikke indholdet, der er gaveobjektet, som når horder af skolebørn på dagsudflugt tager en smuk pakke – med det vides ikke hvad indeni – med hjem til deres forældre, som var de taget meget langt bort og heri havde set deres snit til i samlet flok at give sig hen til pakkens vellyst. Således spiller æsken tegn, idet den som indpakning, skærm eller maske *står i stedet for* det den skjuler, beskytter og dog samtidig udpeger. Den får én til at tage noget for noget andet, hvis man venligst vil tage dette udtryk i dets dobbelte – monetære og psykologiske – betydning [fransk: *donner le change*, få én til at tage noget for noget andet: veksle valuta; føre bag lyset].



Tepulver, écriture-netværk

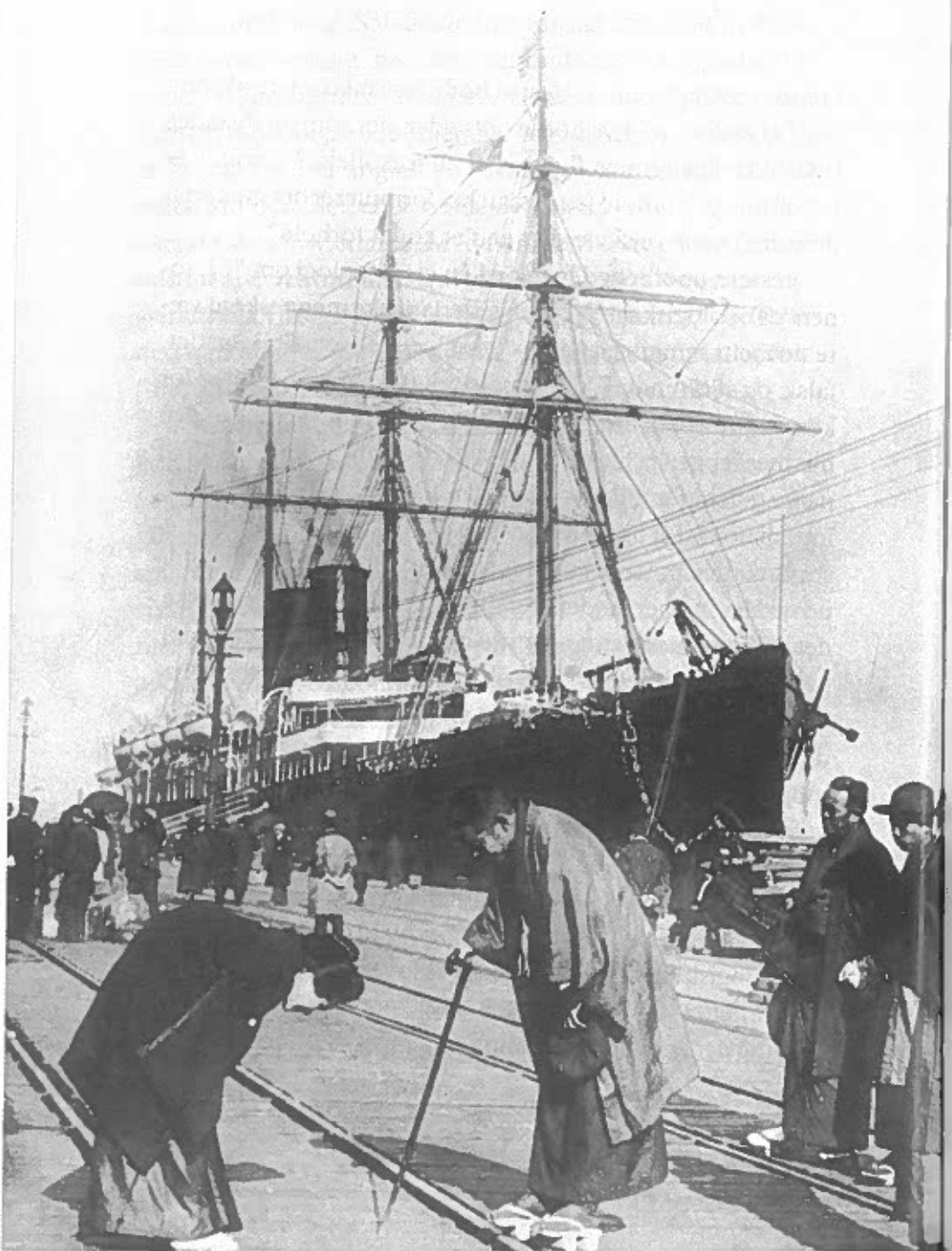


Men selve det den gemmer på og betyder, bliver meget længe *udskudt til senere*, som om pakkens funktion ikke var at beskytte i rum, men at udsætte i tid. Det er i indpakningen, at alt fremstillingsarbejde (dvs. al *gøren*) synes at investeres, men derved taber objektet i eksistens og bliver til en luftspejling. Fra indpakning til indpakning forsvinder signifiéen, og når endelig man står med den i hånden (der er altid *et eller andet* inde i pakken), viser den sig at være betydningsløs, latterlig, ussel. Lysten – signifiantens felt – er blevet indtaget. Pakken er ikke tom, men tømt. At finde objektet i pakken eller signifiéen i tegnet er at smide dem væk. Altså er det, japanerne med myreagtig flid transporterer rundt på, til syvende og sidst tomme tegn. For i Japan hersker der en overflod af hvad man kunne kalde transportredskaber. De fås i alle sorter, alle former og alle materialer: pakker, poser, tasker, kufferter eller tøj (*fujo*, et bondetørklæde eller sjal, som man pakker ting ind i). Hver borger på gaden har en eller anden bylt på sig, et tomt tegn, som beskyttes med stor energi og behændigt transporteres rundt. Som om den afrunding, den indramning, den hallucinatoriske ring, der grundlægger det japanske objekt, bestemte det til en generaliseret viderebringer. Tingens pragt og meningens dybde bliver kun afskediget til fordel for en tredobbelt egenskab, der pålægges samtlige fremstillede objekter: at de er præcise, mobile og tomme.

D Y B E B U K

Hvorfor betragter man i Vesten høflighed med mistænksomhed? Hvorfor opfattes høflig optræden her som en distance (hvis ikke ligefrem en flugt) eller en forstillelse? Hvorfor er et "uformelt" forhold (som man her formulerer det med kendermine) mere ønskværdigt end et kodet forhold?

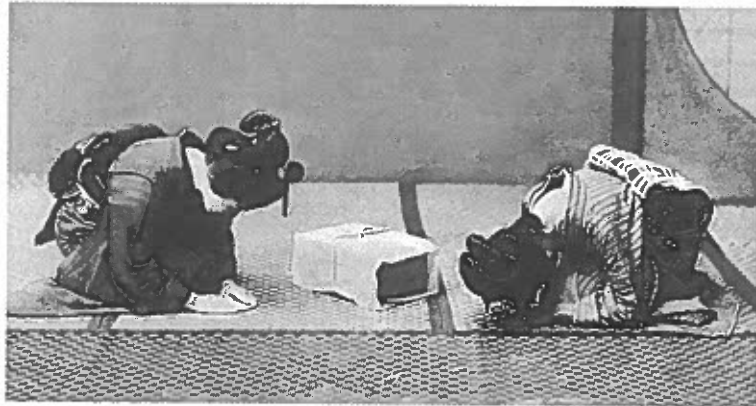
Vestens uhøflighed hviler på en vis mytologi om "personen". Topologisk set siges det vesterlandske menneske at være dobbelt, sammensat af et "ydre", der er socialt, kunstigt, falsk, og af et "indre", der er personligt, autentisk (et sted for kommunikation med guden). Set ud fra denne tegning er den menneskelige "person" dette sted, der indvendigt er fyldt af natur (eller af guddommelighed eller af skyld), ompspændt, indespærret af et lidet værdsat socialt hylster. Den høflige gestus (når den postuleres) er det tegn på respekt, som én fylde udveksler med en anden hen over den selskabelige grænse, det vil sige trods denne grænse og ved dens mellemkomst). Men når nu det er "personens" indre, der anses for respektabelt, er det logisk, at man bedre viser denne person anerkendelse ved at forsværge enhver interesse i hans selskabelige indpakning. Det er altså det forhold, der foregiver at være ligefremt, brutalt, nøgent, amputeret (skulle man synes) for ethvert signal, ligeglad med enhver mellemkommende kode, som bedst vil respektere den andens individuelle værdi. At være uhøflig, er at være sand – det er hvad den vesterlandske moral logisk siger. For hvis der overhovedet er en menneskelig (fortættet, fuld, centreret, hellig) "person", så er det formentlig den, man i første ombæring tager tilløb til at "hilse"



(med hoved, læber, krop). Men min egen person vil uundgåeligt komme i konflikt med den andens fylde og vil følgelig kun kunne opnå anerkendelse ved at forkaste enhver mellemkomst fra kunstigt hold eller ved at bekræfte sit "indres" integritet (et ord der netop er tvetydigt: fysisk og moralsk). Og i næste ombæring reducerer jeg min hilsen, foregiver at gøre den naturlig, spontan, lettet og renset for enhver kode. Jeg vil næppe være særlig tiltalende, eller også vil jeg være tiltalende på en tilsyneladende original måde, som prinsessen af Parma (hos Proust), der signalerer omfanget af sine indkomster og sin rangs højhed (det vil sige sin måde at være "fuld" af ting på, at konstituere sig som person på) ikke ved en distant stivhed, men ved en villet "enkelhed" i sine manerer. Hvor er jeg enkel, hvor er jeg tiltalende, hvor er jeg ligefrem, hvor er jeg *nogen* – det er hvad vesterlændingens uhøflighed siger.

Den anden høflighed med sine minutiøse koder og sine klare grafiske gestus er en slags udøvelse af det tomme (sådan som man kan forvente det af en kode, som er stærk, men "ingenting" betyder). Også når denne høflighed forekommer os overdrevet respektfuld (det vil sige "ydmygende" i vores øjne), fordi vi af sædvane læser den ud fra en metafysisk anskuelse af personen. To kroppe bukker meget dybt for hinanden (mens arme, knæ og hoved hele tiden forbliver på en regelbundet plads) ud fra subtilt kodede dybdegrader. Eller (på et gammelt billede): For at overrække en gave gør jeg mig lille, trykker mig så flad mod jorden, at jeg næsten jævner mig med den, og for at svare mig, gør min partner lige så. En og samme lave linie, nemlig gulvniveauet, forener giveren, modtageren og protokollens genstand, en æske, som måske ingen-

ting indeholder eller stort set ingenting. Således forlenes udvekslingsakten med en grafisk form (indskrives i værelsets rum), og i og med denne form forsvinder al grådighed (gaven hænger og svæver mellem to forsvindinger). En hilsen kan her unddrages enhver form for ydmygelse eller forfængelighed, fordi den bogstavelig talt ikke hilser nogen. Den er ikke tegn på en overvåget, mildt nedladende, vagtsom kommunikation mellem to selvstyrer, to personlige herredømmer (hvor hver især hersker over sit Jeg – det lille domæne som han har “nøglen” til). Den er blot et træk i et udbygget net af former, hvor intet fastholdes, intet er knudret eller dybt. *Hvem hilser hvem?* Alene et sådant spørgsmål retfærdiggør denne hilsen,



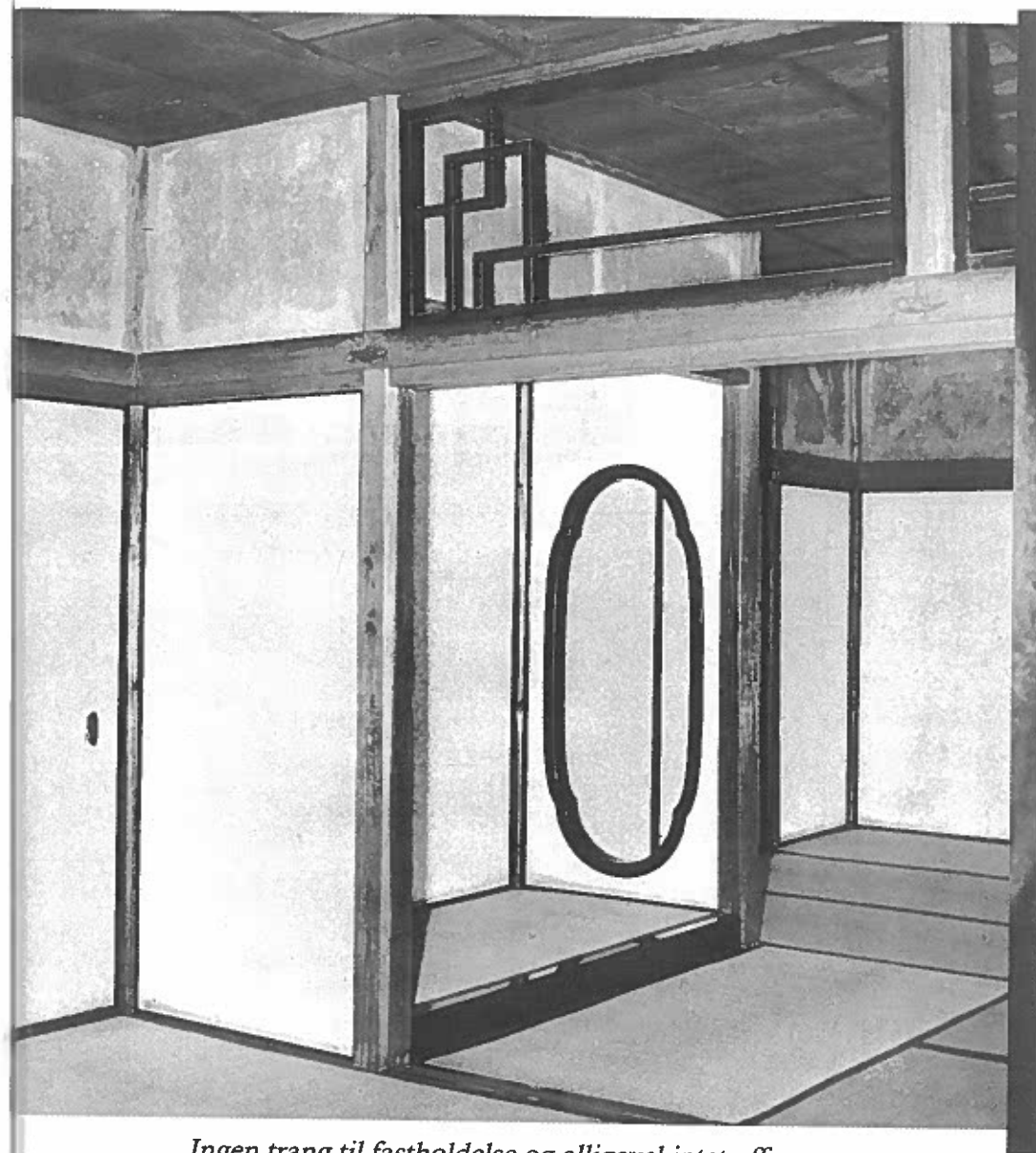
*Gaven er alene:
Den hverken berøres af gavmildhed eller
taknemmelighed,
sjælen besmitter den ikke.*

bøjer den i et dybt buk, lader dens linie flugte jorden, får ikke meningen, men grafismen til at triumfere i den – og forlener en positur, som vi læser som overdreven, med selve den store beherskelse, der er i en gestus, som enhver signifié er ubegribelig fraværende i. *Formen er Tom*, siger – igen og igen – et buddhistisk mundheld. Det er det, der ved at holde på formerne (et ord, hvis plastiske betydning og hvis selskabelige betydning her er uløseligt forbundne) udtrykkes i den høflige hilsen, i de to bukkende kroppe, der skriver sig, men ikke fornædtrer sig. Vores gængse talemåder er uhyre belastede, for hvis jeg siger, at høflighed er en religion derovre, så lader jeg straks forstå, at der er noget helligt i den. Udtrykket skal drejes på en sådan måde, at det antyder, at religion ikke er andet end høflighed derovre, eller endnu bedre: at religion er blevet erstattet af høflighed.

TEGNEENS KABINET

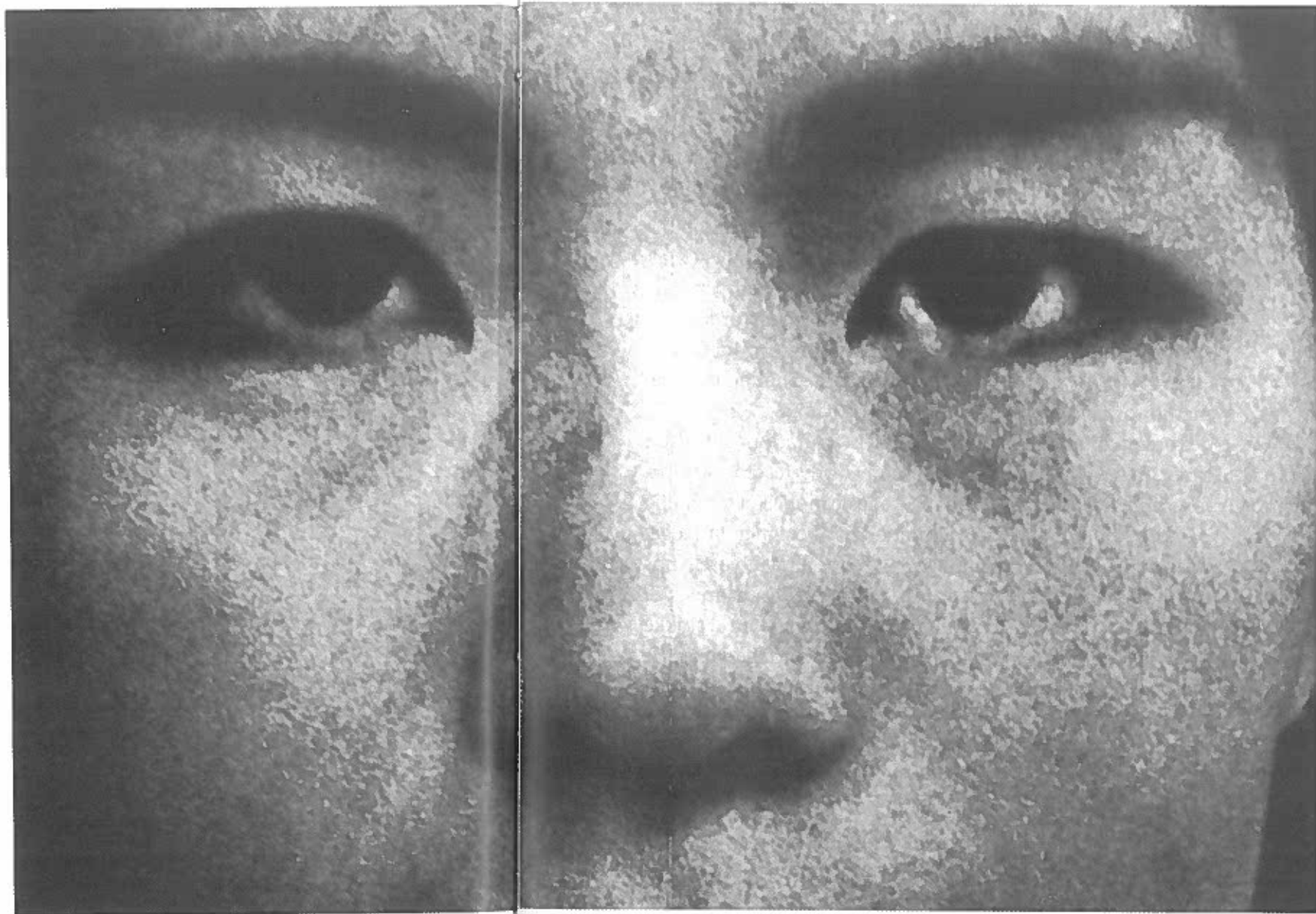
På ligegyldigt hvilket sted i dette land sker der en særlig organisering af rummet. Når jeg rejser (i gaden, i tog langs med forstæderne, langs med bjergene), oplever jeg en forening af det fjerne og af en opdeling i stykker, en sammenstilling af felter (i rural og visuel forstand) [fransk: *champs*: mark, felt], der både er diskontinuerte og åbne (jordstykker med tebuske, med fyrretræer, med purpurfarvede blomster, en komposition af sorte tage, et kvadreret mønster af smågader, en asymmetrisk opstilling af lave huse). Der er ingen hegn (de skulle da være meget lave), og alligevel bliver jeg aldrig overvældet af horisonten (og af dens stank af drøm). Ingen trang til at pumpe lungerne med luft, til at puste brystkassen op for at bekræfte mit *jeg*, for at konstituere mig selv som uendelighedens assimilerende centrum. Klart forvisset om en tom grænse er jeg grænseløs, uden nogen idé om storhed og uden nogen metafysisk reference.

Fra bjergskråningerne til den yderste krog i et kvarter er alt bolig, og jeg befinder mig hele tiden i denne boligs mest overdådige rum. Denne overdådighed (i øvrigt den samme som i kiosker, korridorer, forlystelseshuse, maleriudstillinger, privatbiblioteker) skyldes, at stedet ikke har anden grænse end sit tæppe af stærke sanseoplevelser, af strålende tegn (blomster, vinduer, guldløvværk, tableauer, bøger). Rummet defineres ikke længere af den store, fortløbende mur, men af selve abstraktionen af de synsfragmenter (de "vuer") der omgiver mig, for muren smuldrer bort under inskriptionen. Således er en have et stort mineraltæppe af små bitte volumener



Ingen trang til fastholdelse og alligevel intet offer.

*Øjnene
og ikke blikket,
spalten
og ikke sjælen*



(sten og spor fra riven i sandet), og et offentligt sted en række øjebliksbegivenheder, der med ét bliver bemærkelsesværdige, i et glimt så kraftigt og dog så flygtigt, at tegnet ophæves før nogen som helst signifié når at "fæstne sig". Det kunne se ud som om en århundredgammel teknik gør det muligt for landskabet eller forestillingen at skabe sig selv, at fremstå som en ren betydningsproduceren, brat og tom som et brud. I tegnenes vold? Ja, hvis man samtidig forstår at disse tegn er tomme og at ritualerne er uden gud. Kig på Tegnenes kabinet (Mallarmés idé om en bolig), hvilket derovre vil sige ethvert vue, urbant, hjemligt eller landligt. Og for bedre at se hvordan dette kabinet er skruet sammen, så tag Shikidai-korridoren som eksempel. Se hvorledes den er tapetseret med huller, indrammet af tomhed og ikke selv indrammer noget. Nok er den dekoreret, men på en sådan måde, at al figuration (blomster, træer, fugle, dyr) er fjernet, sublimeret og flyttet langt bort fra forgrunden. Der er ikke plads til et eneste møbel (et temmelig paradoksalt ord, siden det almindeligvis betegner en meget lidt mobil ejendel, som man gør alt for at få til at vare – hos os har et møbel nærmest værdi af fast ejendom, mens et japansk hus, der ofte kan skilles ad, kun regnes som et stykke løsøre). I denne korridor, som i det forbilledlige japanske hjem, der er blottet for møbler (eller meget sparsomt møbleret), er der intet sted, som peger på den mindste ejendom. Der er hverken stol, seng eller bord, hvor kroppen ville kunne konstituere sig som subjekt for (eller herre over) et rum. Centrum forkastes (til stor frustration for vesterlændingen, der alle steder sikrer sig sin lænestol og sin seng og dermed sætter sig som ejer af en *grund* i huset). Når rummet ikke er centreret, kan det uden videre vendes om:

De kan vende Shikidai-korridoren på hovedet uden at der sker noget, eller ikke sker andet end at der helt uden nogen konsekvenser bliver vendt op og ned på op og ned og på højre og venstre. Indholdet er uigenkaldeligt afskaffet. Om man går forbi det, går igennem det eller sætter sig på selve gulvet (eller på loftet hvis De vender billedet om), der er intet at *gribe*.