

# Fotografiet og Romanen

*Forholdet mellom forestillingsverda i fotografiet i Roland Barthes' La  
Chambre claire: Notes sur la photographie, og i romanen Min Kamp 1, av  
Karl Ove Knausgård.*

Rikard Ingdal



Tverrestetisk masteroppgåve - allmenn litteraturvitskap

EST4390

ILOS, HF

UNIVERSITETET I OSLO

08.05.2014

© Rikard Ingdal

2014

Fotografiet og Romanen

Rikard Ingdal

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

II

## **Samandrag**

Denne oppgåva freistar ta for seg Roland Barthes' forståing av fotografi-mediet, og vise korleis denne opplevinga minner om opplevinga av roman-mediet. Ved å gå gjennom dei ulike stadia i Barthes' forfatterskap – kor han nærmar han seg fotografi-mediet på forskjellig vis – visast ei utvikling mot det fenomenologiske møtet med fotografiet. *La Chambre claire: Notes sur la photographie*, er kulimineringa av denne utviklinga, kor han gjennom åskodingar og teoretiske omgrep forklarar korleis han og Fotografiet møtast. Og ved å sjå på andre tekster av forfattaren, kor han tar for seg roman-mediet, dukkar det opp liknande prinsipp som ligg til grunn for opplevinga av dette mediet.

Nokre andre teorikarar, som Rudolf Arnheim, Jacques Derrida, Jacques Rancière og Jean-Paul Sartre, løftast fram for ei djupare forståing av Barthes' teori, og spissar slik språket for å anvende det på Romanen. Termar og kunnskap henta frå Barthes' forståing av Fotografiet brukast så for å analysere romanen *Min Kamp 1* av Karl Ove Knausgård. Dei viser seg å løfte fram visse aspekt ved roman-mediet (form, språk, verkelegheitsskaping, dramaturgi, og andre effektar), og illustrerer ein relasjon mellom desse to media. Slik argumenterer denne oppgåva for den felles førestillingsverda mellom Fotografiet og Romanen.

## **Føreord**

Etter å ha meska seg i skjøn og dyster, intrikat og inspirerande, ljósande og dunkel litteratur i to år, er det på sin plass å takke namna som står på bokryggane. Mest av dei: Knut Stene-Johansen, som ikkje bare opna Roland Barthes' verd gjennom si vakre omsetting, men som og var ein Mentoriøs rettleiar. Takk.

Rikard Ingdal  
Oslo, mai 2014



## Innholdsliste

Samandrag .....	III
Føreord .....	III
<b>Innleiing</b> .....	1
<i>Fotografiet og Romanen, Barthes og Knausgård</i> .....	1
<i>Framgang: metode og teori</i> .....	1
<i>Problemstilling</i> .....	4
<b>Fotografiet for Roland Barthes</b> .....	5
« <i>Le message photographique</i> » .....	7
« <i>Rhétorique de l'image</i> » .....	11
« <i>Le troisième sens: Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein</i> » .....	16
<b>La Chambre Claire: Note sur la photographie</b> .....	18
<i>Det ljose rommet</i> .....	18
<i>Ontologisk begjær</i> .....	19
<i>Operator, spectator og spectrum</i> .....	21
<i>Studium og Punctum</i> .....	22
<i>Punctum</i> .....	24
<i>Palinodi</i> .....	27
« <i>Longtemps, je me suis couché de bonne heure...</i> » .....	27
<b>La Chambre claire Del 2</b> .....	30
<i>Fotografiet av mora</i> .....	30
<i>Det imaginære biletet - biletet av mora</i> .....	32
<i>(de)Naturalisering</i> .....	35
<i>Det proustianske</i> .....	37
<i>Noko har vore der</i> ...	37
<i>Det andre punctum</i> .....	38

<i>Ei inkjegtort tid</i> .....	40
<i>Camera Lucida</i> .....	41
<i>Air</i> .....	42
« <i>Les morts de Roland Barthes</i> » .....	45
<i>Barthes' Roman</i> .....	47
<b>Oppsummering</b> .....	49
<i>Fotografiet for Barthes</i> .....	50
<i>Døden for Barthes</i> .....	50
<i>Mora for Barthes</i> .....	51
<i>Teksten for Barthes</i> .....	52
<i>Romanen i Fotografiet</i> .....	53
<b>Min kamp 1</b> .....	55
Den Tredje Forma .....	56
<i>Knausgårds mandala</i> .....	56
<i>Framstilling av døden</i> .....	57
<i>Leserkontrakten</i> .....	59
<i>Knausgårds Madeleine-kake</i> .....	60
<i>Knausgårds studium</i> .....	61
<i>Verkelegheitseffekten</i> .....	62
Å skrive biletet av faren.....	65
<i>Knausgårds palinodi</i> .....	65
<i>Gestaltning</i> .....	67
<i>Gestaltpsykologi</i> .....	69
<i>Persepsjon av mediet</i> .....	71
<i>Gestaltning og air</i> .....	75
<i>Attkjenning</i> .....	76

<i>Farens air</i> .....	78
<b>Blikket</b> .....	80
<i>Blikkets rolle i Min Kamp 1</i> .....	80
<i>Sartres blick</i> .....	83
<i>Barthes' blick</i> .....	85
<b>Oppsummering</b> .....	86
<i>Knausgårds form</i> .....	86
<i>Biletet av faren</i> .....	87
<i>Knausgårds blick</i> .....	88
<b>Konklusjon</b> .....	89
<i>Fotografiet</i> .....	89
<i>Romanen</i> .....	90
<i>Barthes og Knausgård</i> .....	90
<i>Førestillingsverda</i> .....	91
<b>Litteraturliste og referanser</b> .....	93





## Innleiing

### *Fotografiet og Romanen, Barthes og Knausgård*

Som eit fenomen, ved sin illusjon og dokumentasjon, er Fotografiets vêren komplisert. Ein augeblink kan fangast, og visast om att, lenge etter den eigentleg er tapt for tida, og gløymd i minnet. Ofte er fotografiet sett opp mot maleriet, det menneskeskapte biletet, men det er ikkje blott eit bilete. Dette mediet som samlar inn røynd, og teiknar ned tid, har og likskapar med eit anna forteljande medie; nemleg Romanen.

Roland Barthes har i heile sitt forfatterskap vendt tilbake til fotografi-mediet. Gjennom ei personleg tilnærming freistar han i *La Chambre claire: Notes sur la photographie* (1980) å forklare kva fotografiet er for han, korleis han opplever det. Gjennom ei analyse av denne teksten, kjem det såleis fram kva Barthes meiner fotografiets særeigenheit består av, korleis førestillingsverd det bygger på.

Karl Ove Knausgårds *Min Kamp 1* (2009), er realistisk, og det overordna temaet handlar om å sjå, og verte sett. I form og språk samsvarer denne romanen med det Barthes tidlegare har lagt til grunn for Romanen. Sjølv om Romanen gjerne sjåast på som eit medie som byggjar på ei fantasiverd, og kommuniserer med lesaren på heilt andre nivå enn eit fotografi, er det visse likskapar å finne. Ved å analysere *Min Kamp 1*, med utgangspunkt i Barthes' tankar om Fotografiet, kan denne Romanen vise korleis desse to mediene – som tradisjonelt heller forstås som motsetningar – har visse grunngeve fellestrekk.

### *Framgang: metode og teori*

Å starte med Barthes' forhold til fotografiet, er å starte med ein utlukingsprosess. Som ein gjengangar dukker dette mediet opp i forskjellige tekster, i forskjellige samanhengar, og forskjellige epoker av forfattarens liv. Men ved å velje ut tekstene «Le message photographique» (1961), «Rhétorique de l'image» (1964), og «Le troisième sens: Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein» (1970), vert Barthes' strukturalistiske, semiologiske og etter kvart poststrukturalistiske tilnærming, litt meir kartlagt. Ei analytisk lesing av desse tekstane viser korleis han tar for seg forskjellige sjangrar av fotografiet, for å ta fram forskjellige aspekt ved dette fenomenet: korleis fotografiet er strukturert for å kommunisere ein budskap; korleis denne budskapen er integrert i mediet, og

speler på ein nærmast mytologisk retorikk som er særeigen for mediet; og korleis han etter å ha tømmt biletet for teikn og symbol, stadig synast å oppfatte noko mystisk, trollbindande i mediet. Dette vert eit teoretisk grunnlag for å skjønne Barthes' forståing av fotografi-mediet.

I *La Chambre claire* er det teoretiske trådar tilbake til dei førenemnte tekstane, men og ei ny, fenomenologisk forståing av mediet. Denne blandinga, samt vekslinga mellom det personlege og det teoretiske, krev ei grundig tekstuell analyse for å kunne sette argument og termer i perspektiv. Vidare må omgrepa diskuteras opp mot andre teoretikarars bruk av dei. Fotografiet som eit fenomen, og møtet mellom det og tilskodar, freistar Barthes å forklare blant anna ved hjelp av «det imaginære biletet», eit terme lånt frå Jean-Paul Sartres *L'Imaginaire* (1940), som boka er tilegna. Eit anna terme, *air*, kan nyanseras med Walter Benjamins terme, «aura», frå artikkelen «Kunstverket i Reproduksjonsalderen» (1936), som jo i seg sjølv er relevant i diskusjonen om ektheit i Fotograiet. Jacques Rancière har kritisert Barthes' teori, i si bok *Le spectateur émancipé* (2008) – ein kritikk som kan konsulteras, men og kommenteras etter ei nøye lesing av verket, og den tidlegare litteraturen.

Ved å ville finne eit perfekt fotografi av si døde mor, tar Barthes seg sjølv med inn i teksten, som subjekt og objekt. Boka i seg sjølv, og ikkje bare Fotografi-omgrepet, vert da analyseobjektet. Skrivning og lesing, som Barthes elles har skreve mykje om, gjer at det er atter fleire tekster av forfattaren å velje mellom. Dekonstruksjonisten Jaques Derridas nekrolog over Barthes, «Les morts de Roland Barthes» (1987), viser til nokre av dei overordna tema og problemstillingane Barthes gjennom sitt forfattervirke eksaminerte og dessikrerte. Blant anna var skriftas upålitelighet og subjektivitet sær problematisk. Dette kjem fram i «anti-sjølvbiografien» *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), kor han må spalte eg-et, for å kunne skrive om seg sjølv. Boka inneheld mellom anna fleire fragment av interesse, utover dei elles viktige betraktningane av sine egne fotografi. Denne informasjonen gir grunnlag for å lese boka i eit strukturelt perspektiv. Frå ei rekkje av Barthes' nedskrevne førelesingar, er det og éi som er spesielt høveleg å ta fram; «Longtemps je me suis couché de bonne heure...» (1978), som omhandlar nett Romanen og skrivning, og det med den same personlege nærleiken som ein finn i *La Chambre claire*. Den danske litteraturvitaren Frederik Tygstrup diskuterer i artikkelen «Roland Barthes og Romanen» (2007), vidare korleis denne førelesingsrekka former Barthes' Roman-omgrep, og nærleiken mellom den og Fotografiet.

Desse tekstane utgjer altså i hovudsak bakgrunnsteorien for korleis Barthes ser på fotografiet som eit medie, og hans forhold til det i *La Chambre claire*. Men og hans syn på –

og tilnærming til – skivinga og Romanen. Slik kan dei forskjellige aspekta i boka drøftast for å få ei klarare heilskapsforståing. Sett saman, kjem det fram spor som tydar korleis Barthes' forståing av det eine mediet, gror ut frå det same grunnlaget som skaper opplevinga av det andre mediet (som ved første augekast byr på eit radikalt annleis uttrykk).

Knausgårds roman *Min Kamp 1* er og eit verk om skiving, om ein sons forsøk på å sjå ein avdødd foreldreskikkelse, og om «blikket». Mange av Barthes' omgrep som presenterast for å stadfeste Fotografiets vêren, kan her anvendast på Romanen for å forstå oppbygginga og opplevinga av den – sjølv om forma er annleis.

For å få ei grundigare forståing av romanens verknad, og slik kunne byggje opp ei tematisk analyse, er det og her fleire sekundærtekstar å henvende seg til. Omtalar og kritikk av verket, som Eivind Tjønnelands *Knausgård-koden* (2010) viser korleis boka fenger lesaren, og korleis den sterke attkjenninga spelar på lesarens oppfatting av boka. Ved sjølv å nemne «gestalting» av karakterar, opnar Knausgård opp for å bruke gestalt-teori for å forstå korleis romanen framstiller karakterar, korleis Knausgård skriv sitt bilete av faren. Spesielt vert essayet «Nature of Photography» (1974), av gestaltpsykologen Rudolf Arnheim fruktbart i dette høvet, kor Barthes' tekst om fotografiets bodskap diskuterast; her diskuterast persepsjonen av mediet. Ut frå ei analyse med dette bakgrunnsstoffet, viser Romanen å byggje på blant anna *air* (eit hint av ein sjel) og «naturaliserande» verkelegheitseffekter, som ein kjenner att frå Fotografiet.

Vidare utgjer som nemt «blikket» ei stor rolle i *Min Kamp 1*. I si avhandling, «Traumaets visualisering» (2012), er Anita Berge Heivoll inne på blikket som eit resultat av hovudpersonens problematiske/traumatiske forhold til faren, frå oppveksten. Det er ein kamp om å sjå faren, og det helst ved å ikkje sjølv verte sett. For å undersøke blikkets rolle, er Sartre nok ein gong relevant. I denne samanhengen er Dag Østerbergs *Erfaringer med De andre : Sartres eksistensfilosofi* (1994), eit springbrett for å forstå Sartres blikk på blikket, i *L'Être et le Néant* (1943). Blikket er og eit viktig tema i *La Chambre claire*, og poengterer slik ikkje bare ein tematisk likskap mellom analyseobjekta, men og ein grunnleggjande problematikk som er å finne i begge media.

Det vert altså ein del trådar å samle, men dei skal kunne bindast saman til det som vil vere eit argument for at Barthes gjennom sine tankar har funne fram til essensielle aspekt for opplevinga av dei forskjellige media – aspekt som viser seg i *begge* media: og dermed korleis

ein kan seie at dei byggjer på den same førestillingsverda, sjølv om form og uttrykk tilsynelatande er svært forskjellige.

### *Problemstilling*

Korleis opplever Roland Barthes Fotografiet, og korleis står dette fenomenet i forhold til opplevinga av Romanen? Fotografiets sær eigenheit, slik det framstår for Barthes i *La Chambre claire*, kan minne om roman-mediet, her eksemplifisert av Knausgårds *Min Kamp 1*, som gjennom uttrykk og tema ligg nært Barthes' prosjekt. Altså vil ei lesing av *La Chambre claire* gi grunnlag for å analysere *Min Kamp 1*, som ein Roman opp mot Fotografiet. Dette kan sette ljós på likskapar og forskjellar mellom Fotografiets og Romanens førestillingsverd.

Av eit slikt studie veks det fram fleire spørsmål, som overordna handlar om korleis persepsjonen er retta mot verka. Forholdet mellom tilskodar og verk kjem fram gjennom Barthes' objektive, så vel som personlege syn på fotografiet. Forholdet mellom skapar og verk dukker opp idet begge forfattarane tar med seg sjølv inn i verket, for å kunne presisere budskapen. Og dødens storleik i kunsten ligg i bakgrunna, da begge verka har ein klangbotn i sorg, for å gjennom dette kome til ei ny forståing. Dette tas med inn i diskursen av media.

## Fotografiet for Roland Barthes

Eit fotografi utan tittel viser ein liten gut med ein stor solhatt på hovudet, ei bøtte i handa, ikledd eit boblande klede som kanskje skjuler (eller er?) ein bleie, og ei t-skjorte. Det er berg i bakgrunnen, guten finn seg truleg på ei strand, med tanke på den store hatten og bøtta som er så lita at ho nok ikkje kan brukast til anna enn å leike seg med. Konturane i naturen er vanskelege å avgjere i dette svart-kvite, falma fotografiet, men ein ser tydeleg at fotografiet er gammalt. Hatten skil seg ut ved vere alt for stor for guten, men ser likevel ikkje ut til å falle ned i andletet. Bøtta berast det nok sand eller vatn i. Guten har kanskje henta vatn, og skal no bere det til vollgrava rundt sandslottet sitt som kan vere å finne utanfor fotografiets ramme, utanfor fotografiets avgrensing av denne røynda. Men han står stille. Føta er som planta i jorda, det er ingen bevegelse å få auge på (kanskje står han så stille som mogeleg for ikkje å søle ut vatnet, eller fordi han veit ein skal posere føre fotografen). Andletet visast ikkje, men ein ser ei konsentrert mine i kroppen. Dette fotografiet oppstår ikkje bare ut av seg sjølv, men det eksisterer saman med ein bilettekst, ovanfor nok eit barnebilete, atter med sin bilettekst, på ei bokside, i ei bok av Roland Barthes, om Roland Barthes (*Roland Barthes par Roland Barthes*).

*Du passé, c'est mon enfance qui me fascine le plus ; elle seule, à la regarder, ne me donne pas le regret du temps aboli. Car ce n'est pas l'irréversible que je découvre en elle, c'est l'irréductible : tout ce qui est encore en moi, par accès ; dans l'enfant, je lis à corps découvert l'envers noir de moi-même, l'ennui, la vulnérabilité, l'aptitude aux désespoirs (heureusement pluriels), l'émoi interne, coupé pour son malheur de toute expression. (Barthes 2002: 600)*

I utdraget frå biletteksten les forfattaren biletet av seg sjølv. Bare med sin eigen kunnskap kan han sjå denne indre uroa. Som eit uvitande publikum er det ikkje like enkelt å få auge på ho. Men fotografiet kan tale til dette publikumet likevel: korfor så stor hatt? Kva er det i bøtta? Går stranda over i berget, eller er det ei glipe der i naturen som ikkje vert fanga opp i det flate fotografiet? Kanskje kan det minne om eit barn ein kjenner, eller personlege minner om strandturar som liten. Er andletet som skjulast i skuggen fornøgd, eller vantrives den unge Barthes?

I barndomen, som her representerast av eit fotografi, ser Barthes det ureduserbare (« l'irréductible »), det som ikkje kan kokast ned til éin enkelt ting, eitt enkelt teikn, eitt enkelt minne, eller det som kanskje ikkje kan formidlast vidare i det heile tatt – i så fall det unemnelege. Han ser noko som trer ut frå fotografiet, frå barndomen, noko som er så stort at

det ikkje kan reduserast til ord. Dette fotografiet viser ikkje bare korleis Barthes var som liten, men for han innehar det ei kraft som kan vise noko bortanfor sjølve det som er fotografert. Kanskje derfor skreiv han fleire gongar gjennom sitt liv – i forskjellige faser og med forskjellige mål – granskande om fotografiet, i håp om å kunne forklare det, kanskje redusere det, forstå det, eller bare nyte det uhemma.

Så kva er fotografiet for Roland Barthes? Kva er det han finn i det, og korfor er dette så vanskeleg å redusere, og sette ord på?

*La Chambre claire: Notes sur la photographie*, er ei bok om møtet med fotografiet, døden, og teksten som skal ordleggje dette møtet. Ein tekst kor Roland Barthes freistar sette ord på det som slepp unna. Som slutten av ein bibliografi kor fotografiets mystiske vesen stadig er eit tilbakevendande objekt for teoretiske tilnærmingar, markerer denne boka ein ny Roland Barthes: den fenomenologiske og personlege tilnærminga; den akademiske, men likevel nærmast poetiske skrivestilen; den teoretiske og intime søken etter fotografiets særegenheit, og dette gjennom Fotografiet av si avdøde mor. Gitt ut i 1980, nokre månadar før han sjølv døydde, representerer boka nokre av Barthes' siste nedskrivne tankar.

Heile si skrivande tid var Barthes oppteken av fotografiet, høvesvis gjennom ei strukturell lesing, men likevel leiande mot *La Chambre claire*'s meir fenomenologiske utspring. I «Le message photographique» frå 1961, er fotografiets budskap – og korleis det kommuniserer med lesaren – hovudtema, men her takast mediet og inn i hans kulturelle mytologi-prosjekt; for å vise korleis eit (post-moderne) samfunn produserer myter. I «Rhétorique de l'image» frå 1964, analyserer Barthes eit reklamefotografi, for å vise til dei forskjellige aspekta og teikna det brukar (retorisk) for å få fram budskapet sin. Og seinare, i 1970, skreiv han «Le troisième sens: Notes de recherche sur quelques photographies de S. M. Eisenstein», eit essay kor han tar for seg fotogrammer (stillbilete frå film), og presenterer ei «*tredje mening*»: ei mening som ikkje kan spikrast fast med hjelp av den semiotiske tilnærminga. Det er altså ei klar utvikling i Barthes' fototeori. Det er naturleg å kort gå gjennom desse tekstane, sjå på utviklinga av Barthes' fotografiomgrep, skrivemetode, og tilnærming, for å rikje lesinga av *La Chambre claire*.

«*Le message photographique*»

«Den fotografiske budskapet», frå 1961, er Barthes' forsøk på å forklare korleis fotografiet leverer sin budskap, dette med utgangspunkt i ei analyse av pressefotografiet. Ved å stadfeste slikt eit konstruert og kontekstpåliteleg objekt allereie i første setning, verker det som om han avgrensar dette essayets agenda; høvesvis media- og samfunnskritisk, og politisk. Men budskapens faktiske meining er ikkje av betydning for denne analysen – heller korleis den kjem fram. Før tildelinga av budskapet, før fotografiet får den politiske effekten som fortener sosiologiske, kritiske analyser, kan ein likevel analysere objektet: « ...quelles que soient l'orgine et la destination du message, la photographique n'est pas seulement un produit ou une voie, c'est aussi un objet, doué d'une autonomie structurelle... » (Barthes 2002: 1120). Pressefotografiet er ikkje eit direkte kunstnarisk bilete, og heller ikkje eit tilfeldig bilete: Det er eit bilete som skal referere til den sanne augeblinken: det har eit mål, det har ein budskap det skal få fram. I denne teksten auger Barthes hovudsakleg å finne biletets struktur, for å sjå korleis denne bestemte budskapet leverast. Ved å finne ut korleis den tilkjennegir seg, vil ikkje bare pressefotografiets makt bli tydeleg, men sjølve Fotografiets makt.

Framgangsmåten, den strukturalistiske metoden, som grunnar i språkforskinga, kan og kunne vise sin bruksverdi, og kanskje si avgrensing, gjennom dette.

Pressefotografiet er ikkje bare eit bilete, det har ein bilettekst. Det består altså av to ulike strukturar, som lesast saman. Barthes separerer dei først, slik at han kan sjå dei individuelle aspekta, for så å seinare kunne sette puslespelet saman igjen. I oppdelinga av fotografiet møter Barthes tidleg eit paradoks han ser på som særreige for dette mediet. Paradokset grunner i sjølve oppfatninga av biletet; fotografiet er ei korrekt gjengjelding av verkelegheita, men som likevel ikkje er sjølve verkelegheita. Gjennom overgangen frå røynda til etterlikninga reduserast, men *transformerast* ikkje objektet. Barthes kallar det for verkelegheitas perfekte *analogon* – det svarer til, liknar betydinga av røynda. Fotografiet verker realistisk, naturleg, og slik ikkje sosialt konstruert. Dette skapar ein budskap i fotografiet, men utan kode, noko Barthes meiner i seg sjølv er ein kontinuerleg budskap (Barthes 2002: 1121). Fotografiet har ingen kode som kan dechiffre meininga, fordi det ikkje er nokon kode som kan forklare verkelegheita. Med dette vil han altså seie at budskapet som leverast ikkje slutter, fotografiet

verker aldri å bli ferdig. Gjenskinet av røynda, som ein finn i fotografiet, er det som skapar ein beskjed som ikkje kan bli tolka (ferdig).

I motsetning til teikning og maleri, teater og film – som og nærmar seg det analoge, kodelaure i sitt forsøk på å attgje eit bilete – har ikkje fotografiet plass til sekundære budskap. Filmar til dømes, som monner frå dei same teknikkane som fotografiet, har uansett kvar sin stil; dei er omhandla for å få fram noko bestemt: Dei har uunngåeleg ein kulturell referanse. I høve til desse etterlikningane av røynda legg Barthes fram to viktige termar for å forklare korleis budskap det er som kjem fram: « ... un message *dénoté*, qui est l'*analogon* lui-même, et un message *connoté*, qui est la façon dont la société donne à lire, dans une certaine mesure, ce qu'elle en pense » (Barthes 2002: 1122). Fotografiet innehar alltid denne denoterte, analoge budskapen; det indikerer verkelegheita. Her viser Barthes korfor nett pressefotografiet er typen fotografi han vil studere; det har ingen artistiske baktankar, det skal bare representere røynda. Eit kunstarisk fotografi vil nemleg og ha ein stil, det vil ha ein sekundær budskap (sjølv om det enda er bebudd av den denoterte budskapen). Pressefotografiet har ikkje det, for det fyllast av det denoterte, det har ikkje plass til ein konnotert budskap; det er heilt objektivt. *Men* i leveringa av det reint denoterte biletet, vert det likevel tillagt ein konnotert budskap – ved å skulle referere ikkje bare til verkelegheita, men at det er plukka ut for å vise til ein sak, ei hending: gjennom publikums lesing av biletet, vert det så tildelt ein ny (sekundær) budskap. Her kjem Barthes da tilbake til Fotografiets paradoks; det har ingen koder, er utelukkande analog/denotert, men likevel vert det tillagt ein konnotativ budskap – det er objektivt, men samstundes investert (Barthes 2002: 1123-1124). Fotografiet gjengjeld røynda, utan å vere ho, det fyllast av denne speglinga så mykje at ein ikkje kan lese noko anna ut av det, men like fullt kan ein lese ein kulturell budskap gjennom presenteringa av biletet. Med dette paradokset som grunntese, utforskar han vidare seks forskjellige teknikkar ein kan finne i eit fotografi, som leverer ein konnotert budskap.

*Manipulering* av eit fotografi (« *Truquage* ») skjuler seg i mediets denoterte side, men ved å endre realiteten i biletet, gis det ein konnotert budskap, som har ein agenda. *Posering* er ikkje ein ettermanipulert effekt, men heller ein viss manipulasjon av røynda idet biletet vert tatt – her veljast det korleis objektet skal reproduserast – dette er ein denotert-konnotert struktur. *Objekt* er og gjerne arrangert på førehand, for å illustrere ein gitt situasjon som like gjerne kunne ha vore ei reel hending i røynda, men i fotografiet har dei slik ein bestemd (gjerne gjennom visse teikn) konnotert beskjed. *Fotogenitet* (« *photogénie* ») er omarbeidinga



av sjølve biletet; ljøs, effektar, film, etc. for å framheve objektet på forskjellige måtar, og slik kunne bestemme budskapet. *Estetikken* forklarar Barthes som ein imitasjon av kunstnariske stilar, for å gi visse assosiasjonar. Og *syntaksen* som omkrinsar arrangerte fotografi – måten dei vert presentert på – har og gjerne sine kulturelle bindingar og tydingar (Barthes 2002: 1125-1128).

Alle desse metodane tillegg eit fotografi ein konnotert budskap. Som ei vidareføring av paradokset, er desse så og seie umoglege å unngå. Det er vanskeleg å ikkje sjå minst éin (om ikkje alle) av desse effektane i eit fotografi; til dømes at det alltid står ein fotograf bak kameraet, som vel seg eit objekt, som bestemmer korleis detalj av røynda som skal vidareformidlast idet han knipser. Dette set altså likevel fotografi-mediet i ein konstant parallell til kunsten, kor kunstnaren gjennom maleri, trykk, prosa eller lyrikk ønskjer å attgje si verd, gjennom si lesing av ho. Fotografiet kan verke sterilt til ei viss grad, men likevel ikkje heilt tilfeldig, eller intensjons-fråverande.

Pressefotografiet har og ein tekst, vere seg overskrift, undertittel, nyheitssak, eller eit sitat. Teksten og fotografiet speler på kvarandre, men er ikkje likestilt; teksten gir fotografiet ein konnotert budskap, heller enn fotografiet gir ein objektiv, denotert budskap til teksten. Teksten laster fotografiet med kultur. «Parasittisk» meiner Barthes at teksten et seg inn i fotografiet, og utnyttar det som ein vert for si eiga avkastning. Det er altså eit asymmetrisk maktforhold mellom dei.

...la connotation n'est plus vécue que comme la résonance naturelle de la dénotation fondamentale constituée par l'analogie photographique ; on est donc en face d'un procès caractérisé de naturalisation du culturel. (Barthes 2002: 1129)

Naturaliseringa av det kulturelle, minner om naturaliseringa av objektet, som fotografiet (som ein analog) utøver. Idet den kulturelle lasten vert tvunge på fotografiet gjennom teksten, endrast og lesinga av det kulturelle; nemleg fordi det blandast inn i det denoterte: det reine, analoge biletet av røynda. Slik spelar teksten og pressefotografiet saman; dei leverer ikkje eitt budskap kvar for seg, dei speglar ikkje bare budskapane til kvarandre, og tekstens budskap tar heller ikkje bare del i fotografiets budskap, men den før på fotografiets autoritet. Tekstens meining tar del i fotografiets verkelegheitsframstilling.

Vidare legg Barthes seg nærmare semiologien, når han skriv om at lesinga av fotografiet grunner i lesarens historiske (kulturelle) forståing. Signifikatet støtter seg på ein signifikant

som er kulturelt grunnleggjande. Tre former for konnotasjon utdjupar dette: *persepsjonen*, som kategoriserer; *kognitiv*, som gjer at ein kjenner igjen (og les ut av) teikn og objekt, etter lesarens kunnskap om dei; og *ideologisk*, kor ein oppfattar verdiar og engasjement (Barthes 2002: 1130-1132). Her nærmar Barthes seg eit «persepsjonens møte med fotografiet», men i semiotikkens ærend, ved å peike på det kulturelle implisitte.

I dette essayet går Barthes ikkje inn i det personlege i fotografiets budskap. Han fokuserer på kva fotografiets budskap er (denotert), og korleis ein sekundær budskap vert tillagt det (konnotert). Sjølv møtet med fotografiet, som igjen er ein meningsskapande prosess, er ikkje stilt opp som eit sentralt problem, anna enn korleis fotografiet vert overlevert til samfunnet.

Barthes nemner og det traumatiske fotografiet, som ein vanskelegare avart av mediet å tilføye konnotativt budskap. «...la photographie traumatique (...) est celle dont il n'y a rien à dire...» (Barthes 2002: 1133), som vil vere fordi det er heilt fylt opp av det analoge òg det kulturelle. Den kulturelle konnotasjonen er uavhengig av fotografiets sjanger, det er ei oppfatning som kjem frå ein utanståande struktur, som sjølv pressefotografiet ikkje finn seg i, som det ikkje kan råde over. Eit fotografi av flya som treff World Trade Center i 2001 viser den forferdelege røynda – ein treng ikkje kunnskap rundt situasjonen for å sjå øydelegginga. Sjølv om ein i etterkant kan ha kunnskap om kven som gjorde det, korleis, korfor, og historiske så vel som samtidige konsekvensar. Barthes meiner likevel at denne kunnskapen ikkje emnar å overgå det fotografiet viser; det traumatiske som faktisk skjedde. Det fotografiet som eine og aleine denoterer budskap, vil vere eit utopisk fotografi.

På det personlege planet er det likevel vanskeleg (om ikkje umogleg) å unngå ein sekundær budskap i fotografiet. Idet fotografiet vert framkalla, assosierer fotografen uunngåeleg alt mogleg personleg (traume) med nett da biletet av dei rasande skyskraparane vart tatt, eventuelt etter han har vunne ein pris for det, vil den personlege budskapen endre seg vidare for kvar gong vedkomande ser fotografiet. Om ein tilfeldig forbipasserande ser eit fotografi vedkomande ikkje har noko forhold til frå før, så oppstår det likevel eit forhold akkurat idet møtet oppstår; fotografiet vil da vere «det fotografiet vedkomande tilfeldig vis gjekk forbi og såg den gongen». Denne budskapen vil seinare vere individuelt konnotert i det fotografiet. Slik som fotografiets analog aldri slutter å gi, vil ikkje individets måte å sjå eit bilete på, slutte å utvikle seg. Dette kan og seiast om eit heilt samfunn: Eit bilete av ei hending i nyheitene vil først og fremst denotere den faktiske hendinga, så vil det konnoterast som ein

nyheit, så vil det vere «den nyheita», så vil det kanskje tyde «den dagen det skjedde», og seinare kanskje «rundt den tida». Problemet med denne sida av fotografiets bodskap er kva mennesket legg i eit objekt, og viser altså ikkje kva objektet kan seie til mennesket. Dette framhevar, om ikkje vidareutviklar, fotografiets paradoks – eit paradoks Barthes ikkje synast å kome nærmare inn på, gjennom si strukturelle analyse.

I møtet med pressefotografiet og teksten, legg Barthes fram dei strukturelle aspekta som skapar bodskapen. Det presenterast to hovudomgrep, som skal hjelpe å analysere fotografiet: *denotativ* og *konnotativ* bodskap. Desse stammar frå teiknforskning, og avgrensar slik analysen innanfor eit objektivt syn som vil finne leveringa av bodskapen, og utelukker slik det subjektive eit fotografi – som historisk reproduksjon – kan vere. Desse omgrepa leggst så til grunn for ei objektiv, men kritisk lesing av fotografiets autoritet og status; korleis det vert behandla og utnytta i pressa, og korleis det historiske/kulturelle skapar/tolkar meining/bodskap. Sjølv om fotografiets paradoks minner om ei tilnærming til Fotografiets problematiske vesen, behandlast det her strukturelt, og viser slik bare korleis fotografiet vert brukt, ikkje korleis det opplevast. Det *analoge*, reproduksjonen av verkelegheita, settast i skuggen av teiknproduksjonen. Bodskapen vert heile tida situert som hovudsaken i fotografiet. Teksten tar bu i fotografiets avbilda verkelegheit, slik som bodskapen ser ut til å bruke, og kanskje overdøye fotografiets medium. Fotografiets bodskap lever på at fotografiet presenterer noko som allereie er verkeleg. Barthes tar altså analytisk fram den fotografiske bodskapen, men ikkje nødvendigvis heile Fotografiets bodskap.

### «*Rhétorique de l'image*»

Tre år seinare, som i forlenging av det førre essayet, vil Barthes i «Biletets retorikk» undersøke korleis forskjellige bodskap vert bygd av dei forskjellige teikna i eit fotografi. Retorikk, som tradisjonelt omhandlar talekunst (og som gjerne assosierast med overtaling), tyder ein tekst som vil fortelje korleis nett biletets bodskap formidlast. Patos, etos og logos er tradisjonelle omgrep i retorikken – alle forskjellige måtar for ein talar å halde publikums forskjellige interesser ved like –; reklamebiletet konstruerast og med diverse hjelpemiddel for å vidareformidle (og mytifisere) bodskapen sin. Barthes analyserer her eit reklamebilete som på grunn av sitt avgrensa virke, men samstundes presise bodskap, naturleg nok er nøye konstruert. Ved her å gå semiotisk til verks tar han fram dei ulike teikna som ligg til grunn for reklamebiletets formidling.

Ordet «image», med si etymologiske rot i *imitari*, som betyr å etterlikne, gir grunn for dette spørsmålet: « ...la représentation analogique (la ‘copie’) peut-elle produire de véritables systèmes de signes et non plus seulement – et non plus digital – est-il concevable ? » (Barthes 2002: 573). Dette handlar altså om eit bilete er ein eigen instans i vêren, og kanskje da uuttømmeleg, eller om det bare er ein reproduksjon; ein ting med påklistra symbol. Om fotografiet bygger på eit eige system av teikn, kan analysen vise korleis språket det byggjar på, formidlar meining. Barthes vil undersøke denne reproduksjonens talemåte for å utdjupe dette teiknsystemet bodskapen bygger på.

For å demonstrere denne retorikken, analyserast ein Panzami-reklame, som auger å selje italiensk pasta til det franske folk. Dette fotografiet byr først og fremst på ein lingvistisk bodskap. Panzani: Namnet på merket som skal seljast, men og den italienske assosiasjonen (« *italianité* ») namnet gir (italiensk pasta = autentisk og god pasta). « ...le message linguistique est donc double (...): de dénotation et de connotation... » (Barthes 2002: 574). Teksten i pressefotografiet konnoterer mindre dess nærmare den finn seg sjølve fotografiet. I dette reklamebiletet finnast teksten i sjølve biletet, og gir da ikkje rom for vidare tolking av biletets ærend, eller tekstens betyding. Den lingvistiske bodskapen kategoriserast som den første, sjølv om den kanskje ikkje er det første ein ser. Men seinare forklarar Barthes korleis den og kan undertrykke resten av biletets bodskap; ved til dømes å presentere eitt mogleg signifikat, og dermed styre lesinga av bilete. « ...le texte *dirige* le lecteur entre le signifiés de l’image, lui en fait éviter certains et en recevoir d’autres ; à travers un *dispatching* souvent subtil, il le téléguidé vers un sens choisi à l’avance » (Barthes 2002: 579). Om tittelen, biletteksten eller noko anna lingvistisk legg vekt på éi betyding av biletets innhald (som elles oftast har fleire potensielle assosiasjonar og tolkingar), ankrar (« *d’ancrage* ») det bodskapen ved å luke ut andre betydingar, slik at ein bare står igjen med den bodskapen vedkomande som har skreve teksten, vil få fram; den lingvistiske bodskapen bestemmer lesarens posisjon og persepsjon. Elles kan teksten og forklare samanheng, og oppljose om anna informasjon som ikkje er kontant i biletet, slik at dei arbeider saman (« *de relais* ») for å presisere bodskapen.

Den andre bodskapen kjem ut frå sjølve elementa som finn seg i biletet, som kvar for seg signifiserer forskjellige bitar av bodskapen: handlenettet som grønsakene og varene flommar ut av – ein jordnær (rein og frisk) måte å handle på; fargepaletten grønsakene og varene utgjør – italiensk. Dette er teikn som baserer seg på den kulturelle forståinga til det

franske folket som vil ha friske varer, med italiensk autensitet. Andre teikn, som høvesvis baserer seg på komposisjonen av dei nemnte teikna; er korleis det ser ut som om Panzini har hausta inn ferske varar til eit velbalansert måltid, og korleis sjølv oppsettinga av dette estetisk kan minne om eit stilleben-maleri. Til sist er det og eit viktig reklame-teikn at biletet er å finne i eit magasin, og med vekta som leggst på namnet til det som skal seljast. Med tanke på ein bestemt kundeskare, er desse teikna bevisst plassert i biletet for å kunne spele på publikums kulturelle assosiasjonar, for å konnotere budskapet om kor italiensk og fersk Panzani-pastaen er. Dette formålet kan ein og oppnå gjennom ei teikning, men med fotografiets (denoterte) spegling av røynda, naturaliserast og forsterkast inntrykket.

Den tredje budskapet er å finne i sjølv fotografiets natur, som vart tatt opp i det førre essayet. Objekta som er fotografert er ikkje bare oppstilte teikn for reklamemessige forhold, men i fotografiet er dei og teikn som signifiserer desse objekta i røynda. Desse teikna er ikkje koda – dei utgjer fotografiets paradoks – men samstundes utgjer dei teikn ein finn i fotografiet; slik er dei og uunngåelege deler av fotografiets retorikk. Barthes kallar dei for ein « message littéral, par opposition au message précédent, qui est un message ‘symbolique’ » (Barthes 2002: 576): dei er ikkje teikn som bare symboliserer noko anna, men seier og at dette faktisk er eit fotografi av røynda. Dette er ein bokstaveleg budskap, som seier det den er.

Problemet med vidare utforsking av denne budskapet er den tydelege samanhengen med den andre budskapet: at nett desse objekta samstundes symboliserer noko anna. Ein kan altså ikkje fjerne den tredje budskapet utan å reversere den andre. For å klargjere desse forskjellige budskapane, kallar han høvesvis den symbolske for den konnoterte – som brukar eit anna teiknsystem for å skape sitt signifikat – og den denoterte kallast den tredje budskapen (Barthes 2002: 557). I samband med bruken av desse to omgrepa i «Le message photographique», kan ein sjå at den symbolske budskapet forsterkast idet den blandast inn i lesinga av gjengjeldinga av dei verkelege objekta. Fotografiet egner seg som reklamemedium fordi det representerer symbol og likskap, og fordi fotografiets natur (og paradoks) spelar på verkelegheita.

Ein budskap utan kodar kallar Barthes altså for denotert. Fotografiet har slik i den tredje budskapet eit denotert bilete, men eit heilt denotert, heilt ‘reint’ fotografi, meiner Barthes er umogleg. Det totalt denoterte fotografiet er ein utopi. For å demonstrere korleis fotografiet er særstilt i forhold til anna reproduksjons-medie, tar han fram teikninga, som ikkje kan vere denotert ettersom teiknaren til kvar ei tid tar i bruk ein viss stil, vel nokre objekt, og ser bort

frå andre objekt. Sjølv hyperrealistiske teikningar, som til dømes hjå Dirk Dzimirsky (Dzimirsky, 2013) – som så godt gjerast emnar å etterlikne eit fotografisk bilete – vil ikkje kunne vere totalt denoterte; sidan heile prosjektet uvegerlig peiker på ferdigheitene til artisten.

Fotografiets mekaniske (u-menneskelege) produksjon gjer at « ...le rapport des signifiés et des signifiants n'est pas de 'transformation' mais d' 'enregistrement' ... » (Barthes 2002: 582), slik at fotografiet ikkje nødvendigvis peiker på noko anna, men at det kan presentere det som er avbilda, utan vidare bodskap. Problemet som gjer at fotografiet likevel ikkje kan vere komplett denotert, viser seg i sjølve fotografiets særeigne vêren: Det viser «her-og-no» «det-som-har-vore-der» (Barthes 2002: 583); altså innehar fotografiet eit umogleg tidsaspekt. Det denoterte biletet kan ikkje unngå å presentere noko føreverande, som om det er her no, og slik synast det å verte konnotert av det som representerast (og av ei tid). Uansett er den retoriske rolla til den tredje bodskapen (den bokstavelege bodskapen), det denoterte biletet, som tidlegare fastsatt; å naturalisere den kulturelle bodskapen.

Denne analysen viser og å kunne utfordre semiotikkens emne som eit fullstendig system for tolking av tekster. Metaspråket som må omfamme dei moglege signifikantene har vanskeleg for å strekke til for å namngi alle dei moglege teikna. Ettersom eit bilete seiast å seie meir enn tusen ord, vil ei utgreiing av alle moglege signifikant vere umogleg. Forutan dei kulturelle assosiasjonane som Barthes nemner – som kan endrast mellom ulike folkegrupper, samt individ – kan det og vere personlege, kanskje til og med ubevisste forbindingar. Her er Barthes inne på svakheitene til semiotikken som ein omfattande analytisk teori.

Presist skriv han i avslutninga: « ...on peut cependant risquer que le monde du sens total est déchiré d'une façon interne (structurale) entre le système comme culture et le syntagme comme nature... » (Barthes 2002: 588). Kulturen og naturen, som to forskjellige instansar, kjemper seg imellom for å presentere sine bodskap i fotografiet (men dei bygger og på kvarandre). Kulturens system plasserast i naturens verd; noko som igjen skapar ein uroleg struktur kor fotografiets retortikk fungerer begge som ei overtaling og overtiding: Eit subtilt, men essensielt stykke identifisering med menneskets røynd (og slik skjulast biletets agenda), men og som ei form for mytebygging. Fotografiets bruk av natur og kultur passar altså godt inn i Barthes' prosjekt kor han viser til samtidas myter; korleis dei vert til, og korleis ein med analytisk kunnskap av strukturen deira, kan plukke dei frå kvarandre for å kunne sjå bodskapen og retorikken deira, så vel som følgjene av dei.

For Barthes er det altså fotografi-mediets underliggende essens (det som gir moglegheita for denne spesielle leveringa av budskap); Fotografiets paradoks, som blandar den perfekte avfotograferinga av røynda, utan å vere ho, og reproduksjonen av røynda, utan å vere omarbeidd av menneske; fotografiets måte å kunne vise ei svunnen tid i notid, og å blande saman forskjellige uttrykksmåter så vel som persepsjonsstillingar. Dette kan, som Barthes viser, blant anna utnyttast for å naturalisere innhaldet og marginalisere avstanda. Denne særeigenheita kan og hemme fotografiets budskap, stemple det som ljugande og misvisande (eller ein kan bruke det forskjellige konnoterte ordet «magisk»). Sjølv om desse innvendingane kan vere relevante, er det denne forvirringa som oppstår i møtet med Fotografiet som er viktig: kva er det som visast? Vere seg ein spesiell budskap, eit tapt minne eller ein dokumentasjon av noko som fant stad der og da, så er fotografiet uansett eit flytande medium som ikkje vil la seg spikre til den eine eller den andre meininga, ikkje vil det sprike mellom dei ein gong. Fotografiet rører, kanskje tilhøyrar, fleire forskjellige persepsjonsanstaltar, det viser den reine anloge reproduksjonen, men samstundes vert det uunngåeleg besundla av mennesket og kulturen.

Kan fotografiet da by på sine egne teiknsystem, eller bare påklistra symbol? Svaret er toegga som Fotografiet sjølv: Ein kan lese fotografiets avbilding med det eigne, diffuse, teiknsystemet, men ikkje utan å verte påminna teiknsystemet fotografiet som ei avbilding ustanselig viser. Problematisk nok skapar reproduksjonen noko allereie produsert, på ny; og slepp dermed ikkje unna verken det gamle eller det nye objektet (og deira forskjellige konnotasjonar og teiknsystem). Røyndas gjenferd spøker for alltid i Fotografiet. Ei nærmare analyse av dette problemet skal kanskje til for å stadfeste Fotografiets vêren, men som Barthes antyder, er dette problematisk i seg sjølv, om ikkje umogleg, bare med bruk av strukturelle og semiotiske verkemidlar.

Dermed kan ein sjå grunna for den meir fenomenologiske tilnærminga Barthes tar i *La Chambre claire*. Der er det og snakk om «det-som-har-vore» og forholdet mellom det kulturelle, og det naturlege og personlege nærværet fotografiet kan by på. Men med fenomenologien kan han og ta fatt på korleis lesaren kan kjenne fotografiets reproduksjon på kroppen, og kanskje gjennom det, sanse denne tida på eit anna nivå enn det reint kulturelle, historiske. Men dette prosjektet startar han ikkje før han er sikker på at han faktisk kan peike på noko meir i fotografiet.

«*Le troisième sens: Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein*»

Etter å ha rydda opp i fotografiets teiknstruktur og strukturalisert bodskapen, freistar Barthes i 1970 å gå laus på ei meining han ikkje heilt klarar å plassere. Han held fram med å analysere fotografi i forskjellige sjangrar, denne gongen stillbilete frå filmen *Ivan the Terrible* av Sergej Eisenstein (stadig eit regissert bilete). Her undersøker han *den tredje meininga* («*Le troisième sens*») i biletet, noko forbi, men likevel ikkje separert frå dei andre nivåa. Altså det tredje betydingsnivået.

Her er det ikkje snakk om direkte bodskap, men ei meining ein ser i, eller føler biletet har. Første betydingsnivå er informativt, som han meiner lett kan analyserast med ein semiotisk framgang. Det andre nivået er symbolsk, kor ein må bruke ei form for neo-semiotisk tilnærming; i staden for å opne opp sjølve bodskapen, så opnar ein her betydinga av symbolikken, altså av konnotasjonane. Det tredje betydingsnivået er kor Barthes begynner å investere seg sjølv i lesinga: «*Je ne sais pas si la lecture de ce troisième sens est fondée – si on peut la généraliser -, mais il me semble déjà que son signifiant (les traits que je viens de tenter de dire, sinon de décrire) possède une individualité théorique...*» (Barthes 2002: 487). Når Barthes tidleg slår fast at han ikkje veit om denne meininga kan generaliserast, nærmar han seg post-strukturalismen, kor problematikken mellom signifikat og signifikant er eit heitt tema: teikn kan vere unnvikande, flyktig knyta opp mot meining. Han inviterer til ei meir personleg lesing. Dette tredje nivået nås gjennom det som er fotografert, men likevel ikkje står heilt klart fram, Barthes vel å kalle dette for ei «obtøs» («*obtus*») meining, som forklarast som noko uskarpt, stump, vidt - flyktig.

Den *tredje meininga* synast å unngå metaspråket, likevel freistar Barthes å forklare ho: Ikkje semiotisk eller strukturelt kva som underbygger meininga, men han går systematisk til verks ved å peike på forskjellige detaljer, og prøver forklare kva dei gir han. Vere seg ei sørgjande kvinne, eit skaut som sit lågt på panna, eit lausskjegg som er dårleg limt fast, eller hår merkeleg preparert; så kan han lese noko som ikkje nødvendigvis inngår i det symbolske eller det informative. Desse detaljane kallar han for «signifiance», noko litteraturvitaren Knut Stene-Johansen meiner «nærmest bør oversettes med 'betydningstilblivelse'.» Stene-Johansen koplpar så denne meininga opp mot «idéen fra 1961 om en ren denotasjon innenfor språket, *en deçà de la langue*, men nå tenkt som noe som overgår hierarkiseringen og den metaspråklige tilnærming til bildet» (Stene-Johansen 1991: 30). *Betydningstilverting* («betydningstilblivelse») tydar på noko som ikkje har ei føreåtbestemt meining, men som



skapar ei tyding under lesinga, ei tyding som ikkje nødvendigvis har eit endepunkt. Nærmast som ein signifikant utan eit konstant signifikat. Elementa er kanskje intensjonelt plassert, men det er i møtet med lesaren dei får ei tyngde, ei betyding som strekk seg ut frå bare eit kostyme; forbi dei kulturelle, psykoanalytiske, informative tolkingane.

« ...peut-être, c'est à son niveau et à son niveau seul qu'apparaît enfin le 'filmique'. Le filmique, c'est, dans le film, ce qui ne peut être filmique commence seulement là où cessent le langage et le métalangage articulé » (Barthes 2002: 503). Ikkje overraskande presenterer Barthes nok eit paradoks, men denne gongen eit meir fortruleg eit, sidan han – som Stene-Johansen nemnar – allereie ni år tidlegare hadde ettersøkt nett denne ideen. Ein representasjon som ikkje kan representast høyrast søkt ut, men i møtet med fotografiet finn Barthes noko han ikkje klarar å vidareformidle (re-presentere), men som han likevel prøver å fokusere på. Det verker som om denne meininga er fanga i filmen; den skaper det filmatiske, men kan ikkje la seg påpeike, og da heller ikkje ekstrahere.

Detaljane som nemnast er dunkle, og vert enda meir mystifiserte når Barthes peiker på dei, men unngår å løfte dei fram i ljuset – for slik å unngå å skulle gi dei ei ny, bastant, meining føre lesaren. At desse detaljane fungerer som forkledning på enda eit nivå, i biletet, gjer dei heller ikkje lettare å gjennomskode.

*Den tredje meininga* held fram med å vere obtøs i Barthes' forklaring av ho. Denne teksten viser til noko som ikkje kan verte fanga i språket, men som likevel skaper «det filmatiske». Barthes gir ikkje dermed opp, men freistar heller å kalle på fleire til å undersøke dette fenomenet i Fotografiet. «Le troisième sens, que l'on peut situer théoriquement mais non décrire, apparaît alors comme le *passage* du langage à la signifiante, et l'acte fondateur du filmique même» (Barthes 2002: 503).

Denne teorien om at *den tredje meininga* er å finne i nokre detaljar, som igjen skaper ei kontinuerleg *betydingstilverting*, kan fort kritiserast: sidan Barthes ikkje heilt klarar å formidle kva det er med desse detaljane som skapar denne betydingstilvertinga – denne *tredje meininga* – er det ikkje sikkert dei i det heile tatt eksisterer, eller kanskje dei er subjektivt ladda, og hjå nokon andre vil det vere andre detaljar som skaper denne, eller andre obtøse meininger. Det ein likevel med sikkerheit kan fastslå, er at Barthes her ønskjer å sette ord på noko han ikkje klarar sette ord på, og dette synast å vere ein underliggjande driv vidare i hans

prosjekt for å kome til botns i fotografiets mystikk, òg hans evige undersøking av språkets moglegheiter.

### **La Chambre Claire: Note sur la photographie**

Gjennom ei fenomenologisk tilnærming til fotografiet, brukar Barthes her seg sjølv og sine subjektive erfaringar for å finne ut noko objektivt om dette mediet. Sjølv om *La Chambre claire* viser eit tydelegare teoretisk skifte frå semiotikken og strukturalismen, systematiserer Barthes fortsatt forskjellige omgrep, for å kategorisere dei forskjellige avlesingane. Desse omgrepa – som hovudsakleg handlar om den kulturelle assosiasjonen, den personlege forståinga, og det særeigne for mediet – freistar å forklare dei forskjellige sfærane ein møter Fotografiet i, men og peike på det ein ikkje kan sette ord på, i møtet med det. I botn av teksten ulmar det dessutan eit tap: Heile prosjektet er basert på søken etter sjølve Fotografiet av hans mor, og seinare forsøket på å ordleggje kva han erfarer når han ser det.

Forutan – eller i forlenging av – Fotografiets særeigenheit, er og Døden, biletet av mora, og Tida sentrale tema<sup>1</sup>. Er det eit samband mellom desse, og korleis freistar han skrive desse storleikane saman? Er det tapte som reproduserast i Fotografiet mogleg å skrive ned, eller er det unemnelege kjensler Barthes her freistar å temme? Uansett er framgangsmetoden å skrive, og artikulere møtet med Fotografiet, og møtet mellom desse to tilsynelatande totalt forskjellige media: skrifta og fotografiet.

#### *Det ljose rommet*

Ved å ta fotografiet ut av det dunkle mørkerommet, og inn i det ljose rommet, indikerer tittelen at Barthes ønskjer å sjå på alle aspekta ved dette mediet – og kanskje beljose dei *obtøse* detaljane han tidlegare pirka i, men som han ikkje fekk trekt heilt ut frå det dunkle. I det ljose rommet kan Barthes studere fotografiane på eigne premisser (i mørkerommet er det bare fotografiane som er i fokus; der ser ein ikkje anna enn biletet som veks fram frå fotografiarket). Ljoset tydar og på noko lystig, optimistisk, kanskje eit håp om mogleg

---

<sup>1</sup> Denne bruken av store forbokstaver tyder korleis Barthes ser på desse fenomena; nærmast som eigne skikkelsar. Dette oppretthaldast for å lettare skjøne kva han legg i desse omgrepa. I same høve vil og dei kuriverte orda og omgrepa stadig vere kursiverte.

forsoning mellom han og dette mediet som han stadig fell tilbake til. Ein kan og merke seg at dei poetiske motsetningane mellom det mørke og dette ljose rommet, kan minne om det «mørk-ljose» symbolet på melankolien: den svarte sola. Barthes vil uansett ta Fotografiet fram i ljuset.

« Note sur », som i Knut Stene-Johansens omsetjing til norsk, vert «tanker om», tydar at Barthes her vil prøve å skrive sine tankar, men som Stene-Johansen og skriv i etterordet, ligg det noko meir i denne undertittelen: «... noe i retning ‘korreksjon’ eller ‘anmerking’[...] en skolestisk *refleksjon*, en tanke som beveger seg essayistisk (utprøvende) og analytisk (oppløsende) såvel som fenomenologisk (ved at den beskriver virkeligheten slik den erfares) (Stene-Johansen 2001: 159). « Note », som i «notat» er og ein eigen (og kanskje helst Barthes’ eigen) sjanger. Eit notat differerer frå essayets utbroderande stil; det lover aldri å vere ein sluttgjort tanke, det er som oftast privat, og kan kanskje ikkje lesast «fult ut» utan å vere nett den personen som skreiv, og visste kva han skreiv om, og kva han tenkte da han skreiv dette lisle utdraget av ein tanke. Men forutan å forklare denne (skrive-) metoden, peiker og « note » mot sjølve prosjektet (i alle fall eitt av måla han vil nå via denne metoden): å notere, å skrive ned; å skrive kva det Fotografiske er – å *tekstualisere* Fotografiet, og møtet med det.

I opninga dediserast boka til Jean-Paul Sartre; nærmare bestemt hans tekst *L’Imaginaire*, som er eit studie i «det imaginære», korleis forståinga av det kan utvide forståinga av menneskets bevisstheit, og spesielt korleis representasjonen og det imaginære biletet samarbeider, kanskje viklast inn i kvarandre, kanskje smeltast saman, slik at intensjonen og objektet endrar persepsjonen. I del 2 av boka, rører Barthes ved denne teorien: Idet han finn Fotografiet av mora (Vinterhagefotografiet, kor han verkeleg finn ho att), kan han vidare forklare mediets potensial gjennom denne sansande tilnærminga «det imaginære» bidrar med. Ved å nemne Sartre, som var ein viktig fenomenologisk filosof, set Barthes med ein gong standaren for korleis han vil gå til verks.

### *Ontologisk begjær*

« Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). Je me dis alors, avec un étonnement que depuis je n’ai jamais pu réduire : ‘Je vois les yeux qui ont vu l’Empereur’ » (Barthes 2002: 791). Essayet opnar lik ein roman; slik som han i eit tidlegare føredrag kallar den første setninga i Prousts *À la recherche du temps*

*perdu*, for ein tibetansk *mandala*, som « tient rassemblé dans sa vue toute l'œuvre proustienne » (Barthes, « Longtemps je me suis couché de bonne heure... » 1984: 316). Forutan at det i likskap med Proust her er snakk om ei slags tapt tid, opnar denne første setninga derimot heile Barthes' oeuvre: dette gamle biletet gir Barthes ei kjensle av å sjå dei verkelege auga til Jérôme, og i dei, sjå kva han har sett: han ser noko som har vore, og føler at det har vore, men føler det no; tida vert stokka om på, fotografiet byr på noko meir enn eit fotografert objekt. Det første notatet opnar med «problemet» han vidare undersøker.

« J'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir 'ontologique' : je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était 'en soi', par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images » (Barthes 2002: 791), skriv Barthes vidare for å innleie sjølve forskinga på Fotografiet. «I seg sjølv» (« en soi ») tydar fotografiets status som eit særøiga medium, kva bare fotografiet kan gjere bortanfor det kulturelle og det intellektuelle; kva *det fotografiske* er. Dette vert forsterka idet at han og tar eit steg bort frå dei reint teoretiske, dei mekaniske effektane fotoapparatet byr på, og vil undersøke den essensielle funksjonen (« trait essentiel ») hjå fotografiet; vesenstrekket. Men det er snakk om eit «ontologisk» begjær, ein trong til å finne ut om sjølve Fotografiet faktisk eksisterer – om det er noko meir enn bare ein mekanisk reproduksjon av røynda. I neste setning presenteras så ein tvil om nett denne (tenkte) fotografiets overlegne status, når han skriv: « Un tel désir voulait dire qu'au fond, en dehors des évidences venues de la technique et de l'usage et en dépit de sa formidable expansion contemporaine, je n'étais pas sûr que la Photographie existât, qu'elle disposât d'un 'génie' propre » (Barthes 2002: 791). Nemninga av *genius* (« génie ») grunnar i den latinske tydinga, kor det er snakk om å ha ein eigen natur, eit vesen. Sjølv om setninga kan verke tvilande, nemnast her ei grunntese i teksten: Har det i det heile tatt ein genius, eit vesen?

Fotografiets natur er likevel ikkje til å unngå; at det representerer noko, at det slik uunngåeleg skal måtte drasse med seg dette objektet som vert referert til. Som tidlegare skreve; transformerast ikkje objektet. Dette fotografiets lodd, som gjer det umogleg for publikum å ankre blikket på fotografiet, utan å sjå objektet som er fotografert òg, gjer tvilen rådande. Fotografiet eksisterer tilsynelatande bare på grunn av det avfotograferte, sidan eit fotografi *aldri kan vere utan nett det*. Hovudproblemet med å studere Fotografiet er altså tydeleg. Det er likefullt noko i dette mediet som kan vise noko anna enn referenten, men som introduksjonen ymtar fram, er det kanskje ikkje mogleg for fotografiet å vere anna enn ein referent, med mindre det er i møte med eit menneskesinn. Med ei mild stadfesting av at

subjektivet i møte med fotografiet skapar meining, bestemmer Barthes seg for å ta utgangspunkt i sine eigne personlege erfaringar: « ... je tenterais de formuler, à partir de quelques mouvements personnels, le trait fondamental, l'universel sans lequel il n'y aurait pas de Photographie » (Barthes 2002: 795).

### *Operator, spectator og spectrum*

Fotografiet krev tre formar for handling med mennesket, som Barthes kallar: *Operator* – vedkomande som tar fotografiet; *Spectator* – vedkomande som ser, eller møter, fotografiet; og *Spectrum* – det som vert avbilda i fotografiet (som mennesket må stille seg kritisk til på forskjellige nivå). Sistnemnte ord, som kan minne om ordet *spectale* vel Barthes fordi det « ...ajoute cette chose in peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort » (Barthes 2002: 795). Det-som-har-vore vert gjennompliva i fotografiet, og Barthes presiserer denne ubehagelegheita som konstant ibuande i mediet. Bare gjennom termene han vel å bruke kan ein auge eit visst ambivalent forhold til fotografiet – det skremmer samstundes som det lokkar, det kan vekke ei avsky samstundes som (og ikkje separert frå) kjensla av ein likskap, ei reflekterande sansing.

Barthes er ingen fotograf, og ser da ingen moglegheit til å utforske *operator*-prinsippet, men som del av *spectrum* – som objektet som vert tatt bilete av – er han ukvæm. At fotografiet skal støype eitt bilete av han, som aldri vil kunne skildre alt han er, alt *eg-et* hans innehar; men bare kan vise éin stiv positur, som eit ilk; skremmer. At han ikkje er overtyda om at fotografiet fangar heile han, er og eit varsko om at eit ideelt fotografi av mora hans – som seinare i teksten vert hans hovudmål å finne, for å stadfeste Fotografiets vêren – kanskje heller ikkje kan eksistere. Her er det nok ein peikepinn mot at fotografiet ikkje er heilt komplett før nokon ser det, og les ut ifrå det. Som i eit fotografi frå sjølvbiografien hans (Roland Barthes par Roland Barthes), kor han sit ved eit kateter, og biletteksten seier: « *Détresse : la conférence* » (Barthes 2002: 603), så er det ikkje heile seg sjølv han snakkar om, men seg sjølv nett i den augeblinken, som lukker ut all anna måte å sjå han på (i alle fall for han sjølv), enn nedtrykt. Da er det ikkje Roland Barthes som visast i fotografiet, men fotografiets Roland Barthes. Ubehaget ved det flyktande som vert tatt bilete av (kroppen i eit millisekunds rørsle), som gjennom fotografiet vektlegg at augeblinken er død, er forståeleg. I *La Chambre claire* skriv Barthes vidare at « La Mort est l'*eïdos* de cette Photo-là » (Barthes

2002: 800). Og som eit *eidōs*, sjølvve essensen i fotografiet, minner ikkje døden bare om det forsvunne, men og om seg sjølv som altomfattande, og komande.

Som ein moderne *spectator* er ein omkrinsa av fotografi heile tida, og dei fleste glir umerka hen, men nokre skil seg ut frå den stadige flyten. Det er opplevinga som gjer dette. Opplevinga frå den trauste flyten, og opplevinga av biletet – ikkje som eit levande fotografi men i at det kan by på ei oppleving, eller oppvekking av sjåaren (*spectatoren*). Og at fotografiet kan by på ei oppleving, tyder på at det ikkje bare taler til det intellektuelle, men og det sansemessige. Barthes vil ikkje ta utgangspunkt i ei tilnærming med fenomenologiske termer, som han meiner er « ...vauge, désinvolve, cynique même... » (Barthes 2002: 804), men likevel ser han ingen anna utveg enn å studere fotografiet ut frå det han føler og sansar idet han møter det, i dette fenomenet som er å sjå det-som-har-vore. Å bare sanse fotografiet er ein distinkt anna framgangsmåte enn å plukke dei strukturelle elementa frå kvarandre. Det er snakk om å møte, og bli kjend med, Fotografiet, ikkje bare studere og forklare det.

### *Studium og Punctum*

Blant dei mange fotografia Barthes tar fram som analyseobjekt, er nokre av dei første frå ein bileterserie av Koen Wessing, som tar for seg opprøret i Nicaragua. I desse kan han sjå tema som interesserer og opptar han, men han understreker at dei ikkje *rører* han. « Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect *moyen*, presque d'un dressage »: Ein ikkje fullt levande affekt som han vel å kalle *studium*, frå det latinske ordet som betyr « d'investissement général, empressé, certes mais sans acuité particulière » (Barthes 2002: 809). Dette er det første omgrepet han tar fram som noko ein *føler*, og ikkje bare *ser* i fotografiet. *Studium* er basert på kulturell, historisk og intelligent kunnskap, og idet han koplar linjene mellom desse triste fotografia og den politiske situasjonen, og *spectatorens* (og *operatorens*) moralske ståstad, oppnår Barthes ein middels-affekt som gir han noko utover bare fotografiet, men denne affekten går føre seg i den intellektuelle hjernen: Det interesserer. Dette er ikkje direkte eit problem, sidan det faktisk gir han noko, men med dette fotografiet som eit analyseobjekt, siktar ikkje Barthes bare etter å forstå verket, men og å utarbeide ei analyse, og å analysere seg sjølv i møte med verket. Dette *studium* gir ei forståing av kva fotografiet består av, og samstundes eit døme på korleis han oppfattar det – som noko interessant, men ikkje direkte gripande.

Det momentet som faktisk griper, som rører, og verkeleg treff Barthes, kallar han for *punctum*, det latinske ordet som

...désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. (...) Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne). (Barthes 2002: 809)

Denne affekten vert omtala mykje meir ihuga, og dramatisk enn *studium*. *Punctum* går langt utover å bare interessere: det stikk Barthes, kutter han opp som om han er forsvarslaus, det punkterer fotografiet – meiningsproduksjonen stoppar opp – det set eit punktum for lesinga (han kan ikkje utdjupe dette). Og det set tonen i fotografiet, det set stemninga for fotografiet, og lesaren. Men han skriv og at det er tilfeldig; det rår ikkje på intellekt eller intensjon. Dette er tydeleg eit diffust moment i møtet med fotografiet.

Desse omgrepa kan minne om termane Barthes brukar i dei føregåande fotografi- tekstene. Til dømes vil den konnoterte budskapet her vere korleis Wessing vil få fram Nicaraguas situasjon gjennom sine fotografi av resultata av hendinga – her linkast dette med *studium*-effekten. Barthes problematiserer ikkje her det moralske ved å bruke fotografiet for å seie noko politisk, men fokuserer på si eiga oppfatning av fotografiet. *Punctumet* verkar som ei vidareutvikla, litt snevrare, terme for *den tredje meininga* – det han ikkje heilt får satt ord på, men som likevel er der. No får han mellombels satt ord på kva det vekker i han, kva det minner om; han klarar å ordleggje seg litt klårare ved å bruke seg sjølv og kroppen sin i møtet med det. I *La Chambre claire* vil Barthes studere fotografiets effekt, dels med same mål som i dei tidlegare tekstane – men må utvikle språket for no å inkludere «fenomenet Fotografiet».

Likevel er dei semiotiske aspekta i fotografiet relevante. Gjennom den konnoterte budskapet ein kan finne i ikkje-presse-fotografi, vert ein oppljost om noko ved å lese biletet, og gjennom *studium* kontemplerer ein over biletet for å finne meininga. Kanskje kan ein seie at *studium* kjem før det konnoterte: Det er først etter ein har samla kunnskapen for å skjøne budskapet, ein kan sjå budskapet (*spectatoren* studerer seg fram til konklusjonen av kva som er konnotert). Denne måten eit fotografi maner til ettertanke er enda ein del av makta det har. « Au fond la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est *pensive* » (Barthes 2002: 818). Som subversivt – potensielt politisk ladda – peiker Barthes på når fotografiet først viser noko, men i ettertanken viser til noko anna. Her

og kan ein dels skylde på naturaliseringa, som insisterer på at det som visast er sant, men når *spectatoren* tenkjer etter, er det ei anna tyding. Det er ei *veloppdragen interesse* (« *intérêts sages* ») som kjem frå *studium*-effekten. Det katastrofale fotografiet nemnast igjen, det presenterast i nyheitene, men interesserer ikkje. Det er stadig for fylt av det denoterte til at *spectatoren* har moglegheit for ettertanke. Det er *unært*.

På sida i sjølvbiografien kor unge Roland Barthes er på stranda med den store hatten, finn ein og eit fotografi av han kor han er noko eldre. Biletteksten lyder slik: « *Contemporains ? Je commençais à marcher, Proust vivait encore, et terminait la Recherche* » (Barthes 2002: 601). Det er eit fotografi av ein liten gut med pannelugg, genser med krage, eit skjørtliknande klede, og to skinnsko, han står ved sidan av ein liten stol. Føta står liksom litt unaturlege, medan guten leiker med fingrane, og andletet ser ventande mot kameraet. Guten og rommet, ser reine ut, ikkje fattigslig, men strålar heller ikkje av lykke eller velstand. Guten kjem nok frå middelklassen med tanke på fotografiets *mise-en-scène*, og det faktum at han faktisk er blitt fotografert, tydar enda meir på det (riktig nok var nok ikkje fotoapparat uhøyrst på den tida, men dei fattigaste ville ikkje ha råd til dette, og dei rikaste ville nok vist meir rikdom i fotograferinga): *Studium*-effekten kjem frå å forstå det kulturelle ladda som er i fotografiet.

### *Punctum*

Første *punctum* som vert nemnt finnast i eit familieportrett av ein afroamerikansk familie, frå 1926. Her er det ikkje det kulturelle (som riktig nok interesserer Barthes), men den lisle detaljen, som treff han; det eine beltet og skoa med reimer. Korfor nett desse detaljane er så viktige for Barthes, kjem ikkje fram. Dei verker heller overraskande på han sjølv og, når han i ein parentes skriv: « *pourquoi un démodé aussi daté me touche-t-il ?* » (Barthes 2002: 823), freistar ein vente seg ei djupare forklaring på desse spørsmåla, og om ein ser tilbake på tidlegare fastsette reglar for fotografiet, kan ein kanskje lese dette *punctumet* litt tydeligare: Det denoterte, det analoge merket av tida som ikkje er anna enn ein representasjon av røynda, tydar på at desse skoa er heilt ekte, den forgjengelige (og kanskje det mest forgjengelige som finst;) moten var ekte, men er no langt ifrå daglegdags. Desse detaljane er ikkje bare gamle i Barthes' sinn, men nært utsletta frå samtida: Denne *punctum*-detaljen forsterkar fotografiets *eidos* (døden). Ikkje bare visast noko som ikkje lenger er, men noko (ei mote) presenterast som uvitande om at den i dagens samfunn er vekke. Seinare i boka skriv Barthes at det likevel



viste seg å ikkje vere denne skoa med reimer som ga *punctum*-effekten, men « ...que la vrai *punctum* était le collier qu'elle portait au ras du cou... » (Barthes 2002: 830). Som han kjente igjen frå ei kvinne i slekta si, som no er død. Noko av det same fokuset kan finnast i neste fotografi kor Barthes vert treft av Tristan Tzaras skitne negler. Negler og hår er gjerne sett på som noko livlaust, som igjen i fotografiet forsterkast. Det er ingen tese at fotografi av ting som minner om døden automatisk inneheld *punctum* (da ville jo eit fotografi av eit lik vere det ultimate *punctum*), men det er merkingsverdig at og neste *punctum* Barthes nemnar, innehar noko hengangen: nemleg jordgata som får han til å minnast gater han sjølv har gått tidlegare.

...ce que je vois, par cet 'œil qui pense' et me fait ajouter quelque chose à la photo, c'est la chaussée en terre battue ; le grain de cette chaussée terreuse me donne la certitude d'être en Europe centrale ; je perçois le référent (ici, la photographie se dépasse vraiment elle-même : n'est-ce pas la seule preuve de son art ? S'annuler comme *medium*, n'être plus un signe, mais la chose même ?), je reconnais, de tout mon corps, les bourgades que j'ai traversées lors d'anciens voyages en Hongrie en en Roumanie. (Barthes 2002: 823)

*Punctumet* er her gatene som minner om ei tidlegare tid. Ein kan påstå at dei peiker på eidoset, men det dei verkeleg gjer for Barthes, er å minne om noko anna. Dei kunne vore ein del av *studium*, slik dei minner *spectatoren* om infrastrukturen – kanskje som følgje av ein bestemt politisk situasjon – i Sentral-Europa, på ei spesiell tid, og slik intellektuelt tydar på noko anna enn bare kva fotografiet viser. Men det er ikkje intellektet som vert grepe av fotografiet her, det er kroppen. Barthes føler med heile kroppen korleis gatene er, korleis det kjenst å gå i dei, og dette er utelukkande ei personleg oppleving. Gjennom denne *punctum*-kjensla verker det nesten som om Barthes meiner fotografiet overgår sitt eige paradoks: Det drassar ikkje bare rundt på sitt døde objekt, men viser faktisk til noko anna: det vert som ein eigen ting. Og nett dette spranget kunne ikkje fotografiet ha gjort utan å vere i møte med den personlege Barthes. Skoa med reimer vekker og noko personleg, men kva med dei skitne neglene? *Punctumet* er ein detalj som kan lesast *utover* fotografiet. Kanskje som ein konnotert budskap, men ikkje tillagt med vilje, heller som ein budskap *spectatoren* skapar sjølv. Det er i samband med mennesket fotografiet her talar.

Neste *punctum* finn han i eit fotografi av Lewis H. Hine, kor to utviklingshemma barn står oppstilt i profil. Barthes påstår at han er « un savage, un enfant – ou un maniaque... », som for å finne det sanne i møtet med dette biletet « ... congédie tout savoir toute culture, je m'abstiens d'hériter d'un autre regard » (Barthes 2002: 828), og i staden for å fokusere på det kroppslege misforholdet, ser han heller bare detaljane som er utanfor biletets sentrum; den

lisle bandasjen på fingeren til veikja, og den store kragen hjå guten. Desse detaljane skal visstnok stikke han, stoppe lesinga.

I kapittelet «L’image pensive», frå *Le spectateur émancipé* – kor Jacques Rancière skriv om forholdet mellom det postmoderne mennesket og kunstens bilete – tas Barthes’ *punctum*-omgrep fram som problematisk, og spesielt i møtet med nett dette fotografiet av Hine:

Mais ce qu’il nous dit voir, au titre du *punctum*, relève de la même logique que celle du *studium* qu’il nous dit ne pas voir : ce sont des traits de disproportion [...] Si Barthes a retenu ce col et cette poupée, c’est manifestement pour leur qualité de détails, c’est-à-dire d’éléments détachables. Il les a choisis parce qu’ils correspondent à une notion bien déterminée, la notion lacanienne de l’objet partiel. (Rancière 2008: 119-120)

Det latar altså til at Barthes lèt seg rive med, og slett ikkje var nokon villmann, men likevel overtok fotografens blikk, og slik blanda *punctumet* sitt inn i det overordna *studium*. Men vidare presiserer Rancière at denne Danton-kragen Barthes merka seg, faktisk peiker ut frå fotografiet: « Il nous est difficile de décider, sur une vue de profil, si le col petit est bien ce que les chemisiers appellent un col Danton. Il est sûr en revanche que le nom de Danton est celui d’une personne décapitée » (Rancière 2008: 120). Altså peiker den ut frå fotografiet, og mot døden, eller « manière dont la mort ou les morts nous touchent. » som Rancière konkluderer med.

Denne konklusjonen formilder likevel kritikken mot Barthes om at han faktisk ser *studium*, og ikkje *punctum*, da døden slett ikkje er *studium* i dette fotografiet. Sidan Barthes ikkje presiserer at det er misforholdet ved Danton-kragen eller fingerbandasjen (eit sår assosierast problemfritt med døden), som «stikk» som eit *punctum*, kan berrsynleg *punctumet* her òg vere denne indikasjonen på døden.

For å komplisere dette omgrepet enda meir, skriv Barthes vidare i *La Chambre claire*: « Ce que je peux nommer ne peut réellement me pointer » (Barthes 2002: 830), som ikkje bare tydar på at det slepp unna det kulturelle og intellektuelle, men og dels han sjølv. Denne mystikken i noko unemneleg opptar han. Kanskje er det ei tenkeleg myte Fotografiet byr på i å vise noko her-og-no, utan å kunne *gi* dette her-og-no til tilskodaren: å oppleve noko som ikkje kan opplevast. Fotografiets tidsaspekt har moglegheita til å fortrylle *spectatoren*, og nokre få detaljar er kanskje det som skal til for å vakne frå denne transen eit lite sekund (det er ikkje noko anna som refererer til livet meir enn døden).

## *Palinodi*

I slutten av første del innser Barthes at dette er ein brukbar metode å skilje fotografi på, men for å finne Fotografiet vil han måtte gå enda djupare i seg sjølv. Og litt overraskande skriv han at han ikkje oppdaga « ... la nature (l' *eidos*) de la Photographie » (Barthes 2002: 836). Viss eidoset enda er denne døden som fotografiet viser, meiner han altså at døden ikkje har vist seg sterkt nok i fotografia han har tatt i auge – dei fungerer kanskje som representasjonar av døden, men viser ikkje sjølv døden. Om eidoset likevel *ikkje* er døden, må han gå vidare inn i fotografiet for å avgjere kva det er. « Je devais faire ma palinodie » (Barthes 2002: 836), avsluttar han første del med. Ei tilbakekalling av seg sjølv kan tyde på å endre sine meiningar ovanfor fotografiet for å kunne lese det heilt og tydeleg, men det poetisk ladda ordet «palinodi» tydar og på ei tilbakekalling av skrifta hans, måten han trer fram på. Heile innfallsvinkelen. Uansett er det han, som forskar, som må gå i seg sjølv for å finne ut kva det analyserte objektet betyr. Han vil gå personleg til verks, for sjølv å gå utover sine grenser. Prosjektet fortset som ei beskriving av eit møte med eit estetisk objekt, men no enda nærmare subjektet.

*«Longtemps, je me suis couché de bonne heure...»*

Palinodien Barthes' freistar foreta seg minner om skrivemetoden, og den medmenneskelege kjensla, som er hovudtema i ei førelesinga (seinare utgitt i skriven form). Titulert etter den første strofa i det første bindet (*Du côté de chez Swann*, frå 1913) av eit eit massivt verk, ei lang reise i tid, ein roman tidvis veldig nær det verkelege livet til forfattaren Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu* – opnar denne føredrags-tittelen frå 1978 for ei uendeleg rekke assosiasjonar til verket, nærmast slik som den populære madeleine-scenen sjølv. Og når det er Barthes som held føredraget, opnar det og for assosiasjonane rundt hans namn; nemleg det vanskeleg forklarte forholdet mellom forfattaren og lesaren, mellom skrivinga og lesinga, mellom teikn og betyding. I innleiinga nemner han og andre moglege titlar han kunne ha brukt: « 'sur' Proust », som ville indikere at han føredrar *om* Proust, men slik kan han ikkje snevre det inn; « Proust et moi », tar han fram som emne, men dette vert for pretensiøst. Utan å stille seg på sidan av Proust, identifiserer han seg med forfattaren som forfattar. Slik presenterer han tre hovudtema: *À la recherche du temps perdu* (Verket), Proust (Forfattaren) og han sjølv (forholdet mellom han, verket, lesinga, skrivinga).

Av verket sjølv, freistar han finne ut korleis form det har, ved å ta fram Roman Jakobsons differensiering mellom essayet og romanen:

... les deux « côtés » entre lesquels il hésite sont les deux termes d'une opposition mise à jour par Jakobson : celle de la Métaphore et de la Métonymie. La Métaphore soutient tout discours qui pose la question : « Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que cela veut dire ? » ; c'est la question même de tout Essai. La Métonymie, au contraire, pose une autre question : « De quoi ceci, que j'énonce peut-il être suivi ? Que peut engendrer l'épisode que je raconte ? » ; c'est la question du Roman. (Barthes 1984: 314-315)

Begge Metafor og Metonymi vert såleis brukt av Proust for å få fram det indre sjelelivet, men og det ytre løpet. Det indre kunne verte skreve utelukka på metonymiens premisser, men ved å bruke den essayistiske vrien, kan Proust hoppe mellom forskjellige åndsnærvær og i tid, for å tolke hendingar og tankar. Barthes presenterer ikkje noko døme frå verket på dette, men seier: « ... interpréter, c'est entrer dans la voie de la Critique, en discuter la théorie, en prenant parti contre Sainte-Beuve ; lier les incidents, les impressions, les dérouler, c'est au contraire tisser peu à peu un récit, même lâche » (Barthes 1984: 315), for å understreke at Prousts bruk av røynd og tankar er ein markant anna framgangsmåte enn å skrive ei enkel historie, ein klassisk roman.

Charles Augustin Saint-Beuve, som var ein viktig litteraturhistorikar frå det nittande hundreåret, nemnast som ein tidleg start for Prousts skrivestil; kor han skreiv ein fiktiv samtale mellom seg sjølv og si mor<sup>2</sup>, for å kunne uttrykke sine tankar (Barthes 1984: 315). Denne samanblanda bruken av essay- og roman-forma, er det Barthes – sin eigen tradisjon verdig – vil kalle *den tredje forma* (« *une tierce forme* ») (Barthes 1984: 316).

Strofa som er tittelen, innleiar eit parti kor Proust fortel om søvn, og som Barthes seier: eit parti med ei «halv-vake» (*demi-réveil*) (Barthes 1984: 316), som gjennom si døse mellom røynda og drøymen<sup>3</sup>, påverkar Tida (bruken av stor forbokstav her, kan kallast Proustiansk, men er noko Barthes seinare nærmast tar over i *La Chambre claire*); kronologien i Tida vert forstyrta, og dette skapar moglegheita for Prousts skrivemåte; denne *tredje forma*: « ... il est d'ouvrir les vannes du *Temps* : la chrono-logie ébranlée, des fragments, intellectuels ou narratifs, vont former une cette suite produira sans forcer la *tierce forme*, ni

---

<sup>2</sup> Underliggjande er det her og at Proust starta å skrive sitt verk kort tid etter han mista si mor, lik Barthes starta skrive *La Chambre claire*, i etterkant av sitt tap.

<sup>3</sup> Ikkje ein *drøymande* drøym, ikkje freudiansk drøym (« ...ce sommeil n'a rien de freudien ; il n'est pas onirique... » (280), men heller sjølve søvnen, kanskje betre omtala med det eldre ordet: «svevn», som i «å sveve».

Essai ni Roman. La structure de cette œuvre sera, à proprement parler, *rhapsodique* ... » (Barthes 1984: 317). Den “halve vaka”, (eller sjevnen,) skakar tidsperspektivet, og opnar for *den tredje forma*, som ikkje treng å førehalde seg strengt til den narrative tida i Romanen, eller den tidvis tidlause kontempleringa i Essayet. Altså kan skrivemetoden lesast i tittelen: *À la recherche du temps perdu...*

Med seg sjølv, og si eiga vilje til å skrive, tar så Barthes ei vending i føredraget, litt som eit døme – men kanskje enda meir som eit forsøk – på å nå *den tredje forma*. Om inkje anna: som eit varsko om kva han seinare vil skrive.

Han nemner alder (eller Alder, som kanskje er meir høveleg i denne samanhengen). I si talande stund er han i starten av 60-åra – ei tid kor ein innser at ein uunngåeleg har levd lenger enn ein har igjen å leve. Med dette talar han og om ei frykt om at arbeidet hans held fram med å repetere seg sjølv. Det er nærliggande å kalle det – med samtidas sjargong, - «midtlivskrise», eller litt meir respektfullt; «eksistenskrise», eller som Barthes kallar det, ved å referere til Dante: « ... car le ‘milieu de la vie’ n’est peut-être jamais rien d’autre que ce moment où l’on découvre que la mort est réelle, et non plus seulement redoutable. [...] il faut que je choisisse ma dernière vie, ma vie nouvelle, ‘Vita Nova’... » (Barthes 1984: 322).

Sidan Essayet fram til no har vore det nærmaste ein kan kalle «Barthes’ form», ser han i Romanen etter kva det er som vekker noko i han, kva det er han kan ta med vidare for å nå *den tredje forma*. I Leo Tolstoys *Krig og Fred*, og i Prousts *À la recherche...* finn han nokre «augeblink av sanndom» («*moments de vérité*») - nokre scenar kor nokon døyr, og sorga bare kjem fram «indirekte» – som han meiner har snev av «det patetiske» («*pathétique*») som patos, og vidare skapar: «*la pitié (ou la compassion)*» (Barthes 1984: 323). Dette kan verke sentimentalt, og særst subjektivt; desse scenene treng ikkje vere det som verkeleg treff alle andre lesarar, men slik scenane held noko tilbake, slik at lesaren sjølv må fylle *tomrommet i teksten*, skapar dei ei skrivelyst i han. Retorisk spør han: «*Est-ce que tout cela vut dire que je vais écrire un roman ?*», og leikande, freistande, eller eventuelt i ein harnisk håplausheit, svarar han: «*J e n’en sais rien*», men følgjer dette opp med eit meir konkret svar: «*Ce Roman utopique, il m’importe de faire comme si je devais l’écrire. Et je retrouve ici, pour finir, la méthode. Je me mets en effet dans la position de celui qui fait quelque chose, et non plus de celui qui parle sur quelque chose...*» (Barthes 1984: 325). Dette verker som konklusjonen, som håpet om å kunne krype ut av denne «midten av livet». «Utopi» vert aldri brukt utan ein viss vetn om at det aldri kan nås, men ved å investere, injisere seg sjølv, ser han

moglegheita til å nå *den tredje forma*, og ingenting kan nås om han ikkje sikter mot det utopiske. Å vere subjektet som lager noko, gir nok meir mening i det verkelege livet, og *utopisk* nok vil teksten da og få meir mening.

I 1975 ga han ut sin eigen sjølvbiografi, *Roland Barthes par Roland Barthes*, kor ein absolutt kan sjå spor av denne litterære *palinodien*, idet han nærmast gjer ei tekstuell analyse av seg sjølv, og så definitivt tar det skapande subjektet inn i teksten. *Fragments d'un discours amoureux* frå 1977, tydar òg på ein måte å ta det «patetiske», eller det patosfylte, inn i skrivinga. Og til sist er *La Chambre claire* kanskje det nærmaste han kjem *den tredje forma*, ved å opne opp teksten; ved å presentere sin teori; og går djupare inn i seg sjølv, samtidig som han let noko «patetisk», noko som skapar samhug og meskjensle, boltre seg, men utan å heile tida skulle stå klårt fram. Han presenterer patosen klart og tydeleg, men held likevel noko tilbake (eksplisitt Vinterhagefotografiet av mora).

Dette føredraget viser til korleis den lesande samstundes er den skrivande, som oppdagar, eller opplever, si eiga historie idet ein les, korelis identifikasjonen med ei scene, ein situasjon, ei kjensle, ein forteljar, ein karakter, eller ein forfattar kan sporast (til ei viss grad), og korleis *À la recherche du temps perdu* byr Barthes på ein ny skrivemetode, og kanskje let han velje sitt «siste liv».

## **La Chambre claire Del 2**

### *Fotografiet av mora*

I andre del av *La Chambre claire* byrjar Barthes å ta for seg fotografi av mora. Ein novemberkveld kort tid etter mora døde, går han gjennom nokre av dei: «...je ne me mettais pas à les contempler, je ne m'abîmais pas en elles. Je les égrenais, mais aucune ne me paraissait vraiment 'bonne' : ni performance photographique, ni résurrection vive du visage aimé » (841). Fotografia Barthes ikkje finn «gode», vert sortert og strukturert; han kan i dei *kjenne igjen* nokre av moras måtar å røre og te seg på, men ikkje *finne att* mora. « Au gré de ces photos, parfois je reconnaissais une région de son visage, tel rapport du nez et du front, le mouvement de ses bras, de ses mains. Je ne la reconnaissais jamais que par morceaux, c'est-à-dire que je manquais son être, et que, donc, je la manquais toute ». Detaljer opnar opp for vidare lesing av objektet, gjennom subjektets kunnskap, men ikkje så utfyllande som Barthes

er ute etter. « Je la reconnaissais différemment, non essentiellement ». Likevel gir han ikkje opp, for i motsetning til han, var ho ikkje redd sitt bilete, han veit at « Elle ne se débattait pas avec son image, comme je le fais avec la mienne : elle ne se *supposait* pas » (Barthes 2002: 843-844).

Så finn han Fotografiet, kor han kan sjå ei mildheit, ein godheit i andletet på si mor – fem år gamal, ståande i ein vinterhage. « Mais mon chagrin voulait une image juste, une image qui fût à la fois justice et justesse : juste une image, mais une image juste. Telle était pour moi la Photographie du Jardin d’Hiver » (Barthes 2002: 845). Biletet han finn passer ikkje bare hans prosjekt og hans sorg, men det passer og det imaginære biletet han har av si mor. Som eit viktig forskingstema innan den klassiske fenomenologien, viser Barthes korleis relasjonen mellom det estetiske objektet og observatoren endrar objektets status.

I note 29 går så Barthes enda meir privat til verks, for å håpe å forklare kva han sansar i dette fotografiet. Ved å forklare korleis han tok seg av mora si når ho var sjuk, kjem han fram til kva det er han les ut frå Fotografiet av Vinterhagen:

Elle, si forte, qui était ma Loi intérieure, je la vivais pour finir comme mon enfant féminin. (...) si, le particulier meurt pour la satisfaction de l’universel, si, après s’être reproduit somme autre que lui-même, l’individu meurt, s’étant ainsi nié et dépassé, moi qui n’avais pas procréé, j’avais, dans sa maladie même, engendré ma mère. (...) Ma particularité ne pourrait jamais plus s’universaliser (sinon, utopique-ment, par l’écriture, dont le projet, dès lors, devait devenir l’unique but de ma vie). Je ne pouvais plus qu’attendre ma mort totale, indialectique. (Barthes 2002: 848)

Gjennom skrivinga freistar han gjere sin eigenart allmenn og universell, tenkt utopisk: Fotografiet minner om hans uunngåelege, endelege død, teksten vert hans avkom. Å søke trøyst i teksten er heller ikkje ukjend, ei heller det udødelege aspektet i det skrivne ord. Og som nemnt i «Longtemps...» freistar han skrive sin eigenart, for å nå *den tredje forma*. Det udialektiske (« indialectique ») ved døden tydar det motsette frå eit dialektisk arbeid, kor motsetningar møtast og saman løftast til eit høgare nivå: om døden er udialektisk, kan den ikkje møte livet for å skape noko høgare samans. Barthes skriv om sin eigen død, korleis forståinga av den ikkje kan «oppljose» han. Men ytringa kan og vere sikta mot moras død; korleis han ikkje klarar å omarbeide den til noko høgare, korleis døden er udiskutabel, umedgjerleg, men likevel, om ikkje på grunn av dette, er det nett døden han sikter seg vidare inn mot.

« J'avais compris qu'il fallait désormais interroger l'évidence de la Photographie, non de point de vue du plaisir, mais par rapport à ce qu'on appellerait romantiquement l'amour et la mort » (Barthes 2002: 849), konkluderer Barthes med, i møtet med dette fotografiet. Lysten, som han i del 1 knyt opp mot *punctum*, fell altså bort. Å undersøke i forhold til kjærleik og død, peiker paradoksalt mot det faktum at det er nett desse storleikane han er sveipa inn i; desse så individuelle kjenslene, men som atter går ut frå det personlege, og eigentleg er noko heilt universalt. At han påstår at fotografiet nett står i eit forhold til desse abstrakte termene – kjærlek og død – anerkjenner mediets status gjennom denne meir universale patosen (om han ikkje faktisk høgnar statusen), men og fallgruvene: det unemnelege, undefinerbare, det abstrakte ved desse fenomena.

#### *Det imaginære biletet - biletet av mora*

I sin artikkel kalla «Forfatteren Roland Barthes», freistar Julio Jensen ta for seg det unnvikande (spalta) eg-et i Barthes' sjølvbiografi, gjennom Barthes' skrivemetode, og slik gjennom «det imaginære eg-et» som vert representert. Jensens lesing av Barthes' bruk av det imaginære, kan utdjupe Barthes' bruk av denne termen i *La Chambre claire*. Det imaginære er slett ikkje eit nytt ord i Barthes' vokabular; gjennomgåande i hans bibliografi vert det brukt, i dels forskjellige tydingar, som han i *Roland Barthes par Roland Barthes* skriv om, under undertittelen «La mollesse des grands mots»: « *imaginaire*, en 1963, n'est qu'un terme vaguement bachelardien (EC, 467, II) ; mais en 1970 (S/Z, 126, III), le voilà rebaptisé, passé tout entier au sens lacanien » (Barthes 2002: 701).

Ettersom Barthes tidlegare har skreve om «forfattarens død» (« mort de l'auteur »), er det naturleg å stille seg spørjande når han gir ut ein sjølvbiografi, kor forfatteren, eg-et, innlysende er begge analyseobjekt òg analyserande subjekt. «I artikkelen 'Forfatterens død', fremlægger Barthes de implikasjonar, som ideen om 'menneskets død' medfører for begrebet om forfatteren. Blandt annett anføres *skriftens* primat over forfatteren, hvilket betyr, at det litterære produkt ikkje representerer eller uttrykker en levet erfaring» (Jensen 2007: 189). Etter ei slik tese, trer sjølv sagt ein sjølvbiografi frå same forfattar fram som eit mysterium, eventuelt som nok eit barthesiansk paradoks. Ut frå bokas fragmenterte oppbygging, er Jensens første inntrykk at ho vil «...give et portræt af kritikeren *in medias res*, midt i tænkningens, *skriftens*, ustandselige strøm» (Jensen 2007: 191). Men sjølv utan kunnskap om den tidlegare artikkelen om forfattarens død, vert sjangeren problematisert allereie før boka



byrjar: «Læseren mødes på omslagets inderside af en reproduktion af (formodentlig) Barthes' håndskrift med sætningen: 'Alt dette skal betragtes som fortalt af en romanfigur'» (Jensen 2007: 193). I eit forsøk på å skrive om seg sjølv, utan å røpe sitt opphav, må Barthes altså ty til litteraturens einaste form for sanndomstadsfesting: avtalen mellom forfattar og lesar om korleis skrifta skal lesast (lesarkontrakten). Jensen godtar likevel ikkje denne avtalen, men tar heller utsegna med inn i Barthes' litterære prosjekt; som vidare i boka vert tydelegare i den ironiske tilnærminga til sjangeren; gjennom «polære modsætninger», noko Jensen argumenterer for at skapar ein «ambivalens mellem selvbiografi og tekstualitet (negationen af oprindelighed, inderlighed, subjektivitet osv.)» (Jensen 2007: 192). Eg-et vert spalta, men korleis og korfor?

Innleiande i sjølvbiografien, kor Barthes ser på, og tenker over, eit fotografi av seg sjølv frå tidleg barndom, nemnar han spegelstadiet: « *Le stade du miroir : 'tu es cela'* » (Barthes 2002: 599), eit terme gjerne assosiert med Jaques Marie Lacan, noko som tydar at det er hans opphavleg psykoanalytiske «imaginær»-terme han anvend i denne boka; som ei etablering av identifisering og sjølvforståing. «Det imaginære» nemnast så i samband med det spalta eg-et kvar og ein kan oppleve i møte med eit fotografi: « *...même et surtout pour votre corps, vous êtes condamné à l'imaginaire* » (Barthes 2002: 615). Vidare får det imaginære, ikkje overraskande, eit eige paragraf blant alle fragmenta som boka jo består av, kor og bokas røyning (« *l'effort vital de ce livre* ») vert røpt; høveleg « *de mettre en scène un imaginaire* » (Barthes 2002: 681). Som Jensen påpeiker; «iscenesetter *Roland Barthes par Roland Barthes* 'jegets imaginære' og nedbryder det på samme tid» (Jensen 2007: 196), og saman med den ironiske tilnærminga til sjangerens konvensjonar (å sjølv skulle skrive om eg-et ein hugsar), vert subjektet ein usikker skikkelse, som «frakendes således ethvert konstitutivt træk...» (Jensen 2007: 197).

Tidsaspektet, som og er ein interessant del av dette Barthes' imaginære, kan kanskje utbreie Jensens argument enda meir. Som Barthes spør i starten av paragrafet om det imaginære: « *Est-ce que ce n'est pas là, épistémologiquement, une catégorie d'avenir ?* » (Barthes 2002: 681). Den epistemologiske filosofi auger å finne ut kva kunnskap er, og korleis ein lærer den; og som ein «framtidig kategori» innanfor denne filosofien, kan Barthes' imaginære vere ein kategori som enda ikkje epistemologisk sett er utarbeidd. Eller som «ei framtidas kategori», kan det vere ein kategori innanfor epistemologien som omhandlar framtida. Sistnemnte tydar i så fall på at det imaginære skal kunne gi, vere, eller skape

kunnskap i seg sjølv, i eller om framtida, om den framtidige Barthes – dette minner om spegelstadiet, kor ein skaper seg eit bilete av seg sjølv, som ein må leve opp til.

Dekonstrueringa av det imaginære eg-et i sjølvbiografien skapar da eit diffust subjekt i fortida, i skrivande tid, òg i framtida; nærmast eit dunkelt skilje mellom desse tidene; «dette-har-vore», «dette-er» og «dette-vil-vere».

I *Roland Barthes par Roland Barthes* verker det altså som om Barthes utfordrar paradokset som vert nemnt i møte med fotografiet kor han ikkje attfinn seg sjølv: « *Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu'en image* » (Barthes 2002: 615) – paradokset ligg i at ingen annan kan kjenne seg betre enn seg sjølv, ingen veit så mykje om sin eigen kropp, sine egne tankar og erfaringar, som ein gjer sjølv, men likevel er det bare ein sjølv som aldri skal kunne sjå seg sjølv, utanfor det imaginære. Fotografiet kan her vise litt, filmen kan kanskje vise meir, men uunngåeleg er subjektet som skal sjå seg sjølv veldig subjektivt. Ved å skure ut subjektet og det imaginære eg-et, kan Barthes kanskje unngå å verte «fordømt til det imaginære», og slik heller sjå seg sjølv, epistemologisk. Vendinga mot Sartres imaginær-omgrep – og den fenomenologiske tilnærminga – verker da å kunne skape eit anna bilete av mora, eit bilete basert på opplevinga av ho.

I *La Chambre claire* trer det «imaginære» fram i møtet med Vinterhagefotografiet; det er eit samspel mellom *spectator* og objekt. « ...devant la Photo du Jardin d'Hiver, je m'abandonnais à l'Image, à l'Imaginaire » (Barthes 2002: 850). No skriv Barthes ikkje bare om biletet i Fotografiet, eller det som fenger han der, men om biletet han sjølv har av mora. Jean-Paul Sartres *L'imaginaire*, som Barthes dediserer boka si til, freistar forklare den komplekse samanhengen mellom dette imaginære biletet og objektet ein ser i røynda. Utan å måtte gå til botns i dette verket, synast ideen om «Bilete» å grunne herifrå.

Sartre brukar eit døme om korleis han prøver å kome i hug andletet til sin ven, Pierre. I hovudet har han ei biletleg bevisstheit (mentalt bilete) av han, men nokre detaljar manglar, og nokre detaljar er suspekta. I eit fotografi kan han sjå andletet, men det manglar liv. I ei teikning av Pierre ser han detaljar og trekk som har vorte blåse opp: « Cependant, quelque chose qui manquait à la photographie, la vie, l'expression, se manifesta clairement dans ce dessin: je 'retrouve' Pierre » (Sartre 1948: 31). Desse forskjellige representasjonsobjekta til samans, gir han moglegheita til å skape seg eit bilete (Bilete, i Barthes' ord) av Pierre, og slik «attvinne» (« retrouve ») Pierre.

Desse forskjellige avbildingane, og Sartre sjølv, har alle ein intensjon retta mot eit objekt, nemleg sjølve personen Pierre. Sartre vil *oppfatte* (« perception ») Pierres andlet, og bruker her forskjellige *analogon* for det (Sartre 1948: 31). «Intensjonen» forklarast nærmare med korleis ein nærmar seg biletet: i eitt og same fotografi, kan Sartre sjå eit bilete av ein mann som står på ei trapp, eller han kan sjå eit bilete av Pierre som står på ei trapp, han skriv da « ... il est nécessaire qu'un certain concours de ma part vienne animer ce bout de carton, lui prête le sens qu'il n'avait pas encore. Si je perçois Pierre sur la photo, *c'est que je l'y mets* » (Sartre 1948: 32). Med god kjennskap til Sartres filosofi, freistar Dag Østerberg forklare dette i boka *Erfaringer med De andre : Sartres eksistensfilosofi : utvalg fra L'être et le néant og fra Cahiers pour une morale*: «Derimot gjør Sartres begreper om *intensjonalitet* og *overskridelse* det mulig å forstå at tingenes mening er iboende eller objektiv. Bevisstheten er ifølge Sartre intet annet enn det ved hvilket der er (*il y a*) en verden, og ved sitt valg av måte å overskride seg på henimot verden avdekker den verdens mening på en særskilt måte» (Østerberg 1994: 14). Altså har objektet – fotografiet (eller det mentale biletet i hovudet) – ein ibuande intensjon, og reagerer bestemt mot persepsjonen. Sartre kan sjå intensjonen av Pierre i fotografiet, og samstundes velje å oversjå intensjonen av «mannen på trappa», eller fotografiet sjølv: objektet overskyggast av intensjonen frå eit anna objekt; Pierre. Slik vert og oppfatninga av avstanda (i tid eller stad) til den avbilda Pierre, problematisk – Sartre kan sjå han for seg der og da, men samstundes vete at han ikkje er der (Satre 1948: 38).

Det er i forlenging av dette at Barthes skriv at han ser «Biletet av mora» i Vinterfotografiet: i denne *analogon* ser han ikkje lenger objektet, men intensjonen freistar ta overhand. Biletet for Barthes er likevel noko anna enn «biletet» er for Sartre. Det skal meir til enn eit mentalt bilete, eit fotografi og ei karikaturteikning til, for at Barthes skal kunne attvinne mora si. Vinterhagefotografiet verker som ein *perfekt analogon* (som innehar alle aspekta Sartre finn til saman i sine tre *analogon*), slik at Barthes ikkje treng noko supplerande (dessutan leitar han etter *juste un image*).

#### (de)Naturalisering

I *La Chambre claire* vil ikkje Barthes redusere seg sjølv til eit vitskapleg, leikamelaust og uanfekta *socius* (« au *socius* désincarné, désaffecté »), ei heller redusere biletet han har av si mor til Moren (morsskikkelsen/morsikonet, som alle skal kunne relatere til): « Car ce que j'ai perdu, ce n'est pas une Figure (la Mère), mais un être ; et pas un être mais une *qualité* (une

âme) : non pas l'indispensable, mais l'irremplaçable » (Barthes 2002: 850). Som følge av Vinterhagefotografiet får ein her vite kva Barthes har mista. Som om det først er i dette fotografiet han innser det; *ikkje* som om han finn trøyst i det. Han piner seg sjølv med å sjå kva han ikkje lenger har. Han finn ho att, fotografiet fullbringar, for hans auge, på utopisk vis « *la science impossible de l'être unique* » (Barthes 2002: 847) – i Fotografiet finn han att individet, ho levnar ikkje opp, men det er eit definitivt *spor* etter ho, eit bevis på at ho fantes. Nærmast som eit avtrykk av, eller ei forsikring om, at hans imaginære Bilete berrsynleg har rot i røynda, slik at naturaliseringa i fotografiet stadfester at hans Bilete faktisk var, og er, sanndom.

Ein kan nemleg skimte eit ekko frå «naturaliseringa» angående dette fotografiet, når Barthes presenterer fotografiets *noema* som *dette-har-vore*: « ... 'Ça-a-été', ou encore: l'Intraitable » (Barthes 2002: 851). At det som er fotografert (her utan omsyn til manipulerde fotografi), *må* ha vore der – føre kameraet idet fotografiet vart tatt – er eit umedgjerleg faktum (og så banalt at ein gjerne overser det). Barthes vaknar opp i møtet med Vinterhagefotografiet, og insisterer vidare på at det som var føre kameraet uunngåeleg «har vore». Sidan det fotograferte *må* ha vore verkeleg, påstår så Barthes vidare at fotografiet lurar *spectatoren* til å tru at det fotograferte og *må* ha vore i live: « ... en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer eu Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle... » (Barthes 2002: 853). Det fotografiske *noema* (*det-har-vore*), er altså mediets beviselige status. Det verkelege minner om det ekte liv, og dermed om noko levande, og med kunnskapen om *noemaet*, veit ein at nett denne verkelege augeblinken *er død*.

Barthes trekk kanskje denne konklusjonen litt brått. Det verkelege, som påstår å vere det ekte liv, indikerer jo til slutt ikkje anna enn død – derimot når ein ser dette *i fotografiet*, synast det verkelege å vere *udødeleggjort*. Sjølv om det til slutt ender med det same utfallet («*det-som-har-vore*» *er død*t, uansett kor livlig det presenterast), er det mogleg å påstå det motsette av kva Barthes skriv, nemleg: det verkelege som var der da, er utan tvil død, idet ein ser at «*det-har-vore*», men at ein i etterkant likevel stadig kan sjå det «*slik-det-var*», som om det *er*, freistar påstå at det ikkje er død likevel – i fotografiet kan ein upåakta og uforstyrta sjå «*slik-er-det*». Grunna til at Barthes ikkje refererer tilbake til *Le message photographique*, for ta fram naturaliseringa att, er at det no ikkje bare er snakk om at noko gjennom fotografiets mekaniske reproduksjon vert naturalisert – som i pressefotografiet – men kanskje heller

motstykket til dette fenomenet, nemlig: noko som utan tvil var verkeleg (naturleg), *vart* fanga, *vert* presentert som noko levande (naturleg), men gjennom det faktum at det er fotografert, ikkje kan vere levande her og no. Det levande er dødt, og det døde er levande: Ei *denaturalisering* av det naturlege.

### *Det proustianske*

« La Photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo) » (Barthes 2002: 588), erklærer Barthes i note 35, sjølv om han i note 28, da han nett hadde funne Vinterhagefotografiet, siterer sjølvaste Proust. Han skriv: « Pour une fois, la photographie me donnait un sentiment aussi sûr que le souvenir, tel que l'éprouva Proust, lorsque se baissant un jour pour se déchausser il aperçut brusquement dans sa mémoire le visage de sa grand-mère véritable, 'dont pour la première fois je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante' » (Barthes 2002: 845). Dette verker da som ei presisering om at «det proustianske» inneber *oppleving* av fortid, medan fotografiet kan gi ei *attfinning* av det levande, stadfestinga av at det har skjedd, eller som hjå Sartre; ei *attvinning* av personen. Når Barthes ikkje får oppleve fortida, stillast han utanfor, som *spectator*, men han ser likevel den individuelle godheita i mora, han vinn mora att, levande. Biletet av mora er Biletet av moras individualitet, hennar liv. Det er sikkert at ho var.

### *Noko har vore der...*

Barthes stadfester at fotografiet byr på vissheita om at noko «har vore der», og «har skjedd». For å understreke denne statusen, set han det opp mot språket, mot litteraturen, kor ingenting med like stor sikkerheit kan seiast å vere sant:

C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment... (Barthes 2002: 858)

Utan eit slikt nødvendig mellomledd, som språket må ty til for å vere truverdig, presenterast fortida i fotografiet uredusert, men og umenneskeleg: utan å måtte sette sin lit til historiebøker, nedskrivningar, eller vidareforteljingar, er møtet med fotografiet eit sikkert møte med fortida. Vidare kan ikkje fotografiet vise det indre, eller det omkrinsliggjande, slik som litteraturen. Ei heller utvikling, slik som til dømes i filmen.

Lesinga lukkast i fotografiet. Sirkelen slutter. Han kan ikkje mistru mediet, og da kan han heller ikkje nekte for kjenslene det skaper. Det stadfester det som er fotografert, det stadfester røynda, det stadfester det tapte – det leiker med *spectatoren* ved å vise det *unålege*; ikkje forklare det, ikkje utlevere det; det slår døden fast. Og i denne kjenninga forklarar Barthes korleis nett Vinterhagefotografiet tiltaler han, der han sit for seg sjølv, i smerte, og studerer denne tapte fortida:

Je souffre, immobile. Carence stérile, cruelle : je ne puis *transformer* mon chagrin, je ne puis laisser dériver mon regard ; aucune culture ne vient m'aider à parler cette souffrance que je vis entièrement à même la finitude de l'image (c'est pourquoi, en dépit de ses codes, je ne puis *lire* une photo) : la Photographie – ma Photographie – est sans culture : lorsqu'elle est douloureuse, rien en elle, ne peut transformer le chagrin en deuil. Et si la dialectique est cette pensée qui maîtrise le corruptible et convertit la négation de la mort en puissance de travail, alors, la Photographie est indialectique. (...) Non seulement la Photo n'est jamais, en essence, un souvenir [...], mais encore elle le bloque, devient très vite un contre-souvenir. (Barthes 2002: 862-863)

Bevisstheita fyllast av biletet, det gis ikkje rom for anna sansing. Likt som det stopper tida i fotograferingsaugeblinken, og ikkje innehar anna enn bare eit bilete av ho, vert *spectatoren* hjelpelaus, avmektig, utan stand til å påverke biletet. Utan moglegheit for å oppleve anna enn det fotograferte: Fotografiet tar ikkje omsyn til *spectatoren*, det overgrip og lammar kontemplasjonen, like udialektisk som døden. Ved å kalle det eit kontra-minne (« contre-souvenir »), forklarar ikkje Barthes det nødvendigvis som eit falskt minne, men heller som eit blokkerande minne, eit mot-minne. Og i liksskap med dette fenomenet, nemner Barthes atter døden: « Comme si l'horreur de la Mort n'était pas précisément sa platitude ! L'horreur, c'est ceci : rien à dire de la mort... » (Barthes 2002: 864), for den er og så fullenda som noko kan vere, så kolossal at ein ikkje kan seie noko om den. Døden og fotografiet er ufråvikeleg udialektisk og kulturlaust.

### *Det andre punctum*

Barthes tar fram eit portrett av Lewis Payne, tatt av Alexander Gardner i 1865. Fotografiet vart tatt før Lewis Payne vert avretta. Da Barthes fråskriv seg den kulturelle kunnskapen, ser han no eit *andre punctum*, som viser seg som Tida, «*dette-har-vore*». Han kallar det stadig for eit *punctum*; det treff han like mykje som detaljane i dei tidlegare fotografia. « Mais le *punctum*, c'est : *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu » (Barthes 2002: 865). Kunnskapen om at

Lewis Payne skal avrettast – og om at fotografiet er frå 1865, så vedkomande er no død uansett – er fortsatt ein del av *studium*, men den naturlege kunnskapen om at vedkomande uansett *skal dø*, er dette *andre punctum*. Tilbake til Vinterhagefotografiet igjen, rystes han så av « *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu* » (Barthes 2002: 867).

På dette kritiske punkt kritiserast Barthes nok ein gong av Rancière, i *Le spectateur émancipé*, for å ta *studium* i betraktning, no for å kome fram til *det andre punctum*, og at desse to forskjellige syna – som Barthes gjer eit poeng ut av å separere – òg blandast. Bare med *studium*-kunnskapen kan Barthes vite at Lewis Payne skal avrettast, og sidan fotografiet er gammalt, veit han at han uansett er død – slik kjem døden fram. Såleis meiner Rancière ei kortslutning vert provosert fram « *entre le savoir historique du sujet représenté et la texture matérielle de la photographie* » (Rancière 2008: 121), som han vidare koplar mot *imago*, som er den antikke bruken av bilete for å heidre, og halde anane nær. Dette har Rancière mellombels allereie stadfesta som ein svunnen skikk, som ikkje fungerer som fotografiets virke:

Il doit donc transformer l'effigie de l'ancêtre en *punctum* de la mort, c'est-à-dire en affect produit directement sur nous par le corps de celui qui a été en face de l'objectif, qui n'y est plus et dont la fixation sur l'image signifie la prise de la mort sur le vivant. (Rancière 2008: 121-122)

Altså ein kritikk mot Barthes' tilbakevending til den antikke skikken, for å tvinge døden fram i lyset, for å grunne si lesing av *det andre punctum*, for å vise korfor dette fotografiet talar til han. Gjennom ei eiga inngåande analyse, viser Rancière så til «det ubestemmelige» (« *indétermination* ») i dette biletet: kva har fotografen med intensjon fotografert? korleis tidsavstand er det til biletet? kva seier objektets blikk?, og korleis nett dette vekker interesse; korleis eit *studium* av dei estetiske aspekta er nok til å fange tilskodarens oppmerksomheit og kontemplasjon, og kanskje til og med stikke tilskodaren.

Rancière tar høgde for at Barthes i *La Chambre claire* vil utforske Fotografiet gjennom å « *ramener l'acte photographique et le regard sur la photo à un processus unique. [...] le sujet qui regarde doit, dit Barthes, répudier tout savoir, toute référence à ce qui, dans l'image, est objet d'une connaissance pour laisser se produire l'affect du transport* » (Rancière 2008: 118), som jo er Barthes metode, men ein kan ikkje argumentere mot at augeblinken Barthes ser i fotografiet *er og vert dø*, at det som visast på fotoet uunngåeleg *vil dø*. Slik representerer fotografiet uavlateleg det forgjengelege. Prosjektet hans har og klangbotn i ei omarbeiding av sorg: Barthes skriv seg kanskje ikkje terapeutisk gjennom eit tap, men den

altomfattande døden (forutan å minne om det «patetiske» Barthes nemnar i «Longtemps...») kan forsvarast som ei antyding for å indikere fotografiets myteomspunne aura, samt fungere som ein allmen referanse (riktig nok satt på spissen) for å få fram forholdet mellom fotografiet og Tida.

Det *andre Punctum* vert såleis ei fenomenologisk innsikt, som ikkje tar utgangspunkt i kva ein veit om fotografiet, men i kjensla som slår Barthes idet han innser det forgjengelege, som fotografiet i sin vêren platt antyder. Akkurat korfor nokre fotografi har dette *andre Punctum*, og andre ikkje har det, kan kanskje ha samanheng med *studium*, men separerer ein effekt og affekt, opptre *det andre Punctum* fenomenologisk, medan *studium* er og vert intellektuelt.

### *Ei inkjegt tid*

Temaet Tid i fotografiet er universalt, men Barthes tar fram døden i desse eldre fotografia som ein del av hans meir personlege metode: moras død ligg han nært, han er sjølv ein eldre (barnelaus) herre. Nærmast unnskyldande skriv han vidare i *La Chambre claire*: « dans lesquelles je lis un temps contemporain de ma jeunesse, ou de ma mère, ou, au-delà, de mes grands-parents, et où je projette un être troublant, qui est celui de la lignée dont je suis le terme » (Barthes 2002: 868). Heile prosjektet grunner i hans personlege søken etter Fotografiet av mora, men og i håp om å finne fotografiets vêren. Han nærmar seg universelt tida, individuelt (men likså universelt) døden.

Ein anna kritikk mot framgangsmåten, kan vere retta mot analyseobjekta som takast fram i *La Chambre claire*. At Barthes tar for seg eldre fotografi trenger ikkje vere ein estetisk godhug, eller eit ønske om å presisere svunnen tid, og dermed døden. Historiske fotografi egner seg godt for dette *andre punctum*. Der kan det avleses «nakent», « ...il y a toujours en elle un écrasement du Temps : cela est mort et cela va mourir » (Barthes 2002: 867). Han har tidlegare tatt for seg reklamefotografi, pressefotografi og stillbilete frå film, så at han no fokuserer på «historiske fotografi» for å løfte fram *det andre punctum* kan vere grunna i at han oppsøker nye sjangrar for å få avstand frå sine eigne tidlegare tekster og teoriar. Det kan og vere eit objektval for å skape distanse frå samtidas overhengande kulturelle empiri: at han må oppsøke fotografi frå ei tid kor han ikkje overausast av « ... disparité des photos d'actualité... » (Barthes 2002: 867), for som han skriv, rekk ein ikkje kontemplere over biletet i den raske filmen, ei heller i utålmodigheitas tidsalder: « bref des impatiences, de tour ce qui



dénie le mûrissement. –Et sans doute, l'étonnement du 'Ça a été' disparaîtra, lui aussi » (Barthes 2002: 864-865) - At Barthes i *La Chambre claire* tar for seg eldre fotografi minner om ei naturleg utvikling i hans fotografiteoretiske tekster, samt ein vitskapleg metode for å studere fotografi med ein viss kulturell og tidsmessig distanse.

Barthes finn ikkje *det andre punctum* gjennom *studium*. Sjølv om det er eit faktum at Lewis Payne skal avrettast, eller at portrettet er gammalt (*studium*), trenger det ikkje bikke for eller imot om Barthes har dette i bakhovudet når han skriv om døden i Fotografiet, for det er ikkje den tapte personen eller tida, men den tapte Tida, eller heller «*écrasement du Temps* » (Barthes 2002: 867) – inkjegjeringa av tida – som stikk han. Denne inkjegjeringa kjem av at fotografiet viser ei tidlegare tid, notidig; *spectatoren* ser den tida, notidig, og oppfattar fleire sider av Tida enn ein har moglegheit til å gjere utan nærværet ein finn i dette mediet.

Med Barthes' retorikk, kan ein påstå eit paradoks: Fotografiet re-presenterer ei død tid; men Tida er kanskje det einaste som faktisk er udødeleg (i menneskets persepsjon): signifikanten Tid vert da tilinkjegt, men ikkje signifikatet Tid. For å underbygge dette kan ein ta fram Fotografiets «blokkering» av Barthes' minner: dei notidige kjenslene baserast på eit bilete frå fortida (*ikkje* som minner, kor ein kjem i hug noko), linken mellom «da» og «notid» skapast av kjensler utanfor menneskets faktiske kroppslege rand; leikamen opplever ikkje den fotograferte fortida, men finn ho likevel att, gjennom vissheita om at det som er fotografert lid den same død som den som ser fotografiet: (det vestlige, lineære) tidsaspektet mellom dei to svinner hen, Tidas status oppløysast.

### *Camera Lucida*

I eit desperat håp om å finne meir i Vinterhagefotografiet viser Barthes korleis vidare forskning og forstørring av fotoet er tafatt; bare det kornete papiret, og ingen andre skjulte spor openberrar seg. I motsetning til litteraturens opne spel, er det fånyttas å leite etter meir enn det ein ved første augekast ser i fotografiet. Sjølv mediet er lukka, bare gjennom subjektet som ser, kan ein seie det er ein kommunikasjon. Denne lukkaheita nektar og å gjengi anna enn ein kopi av det fotograferte: utsjåandet er uimotseieleg, og heller ikkje imøtekomande. I illusjonen av at det som i fotografiet viser seg «i verkelegheita» «må vere i live», lokkar det ein til å tru at ein kan kome det nærmare. Barthes innser at han ikkje kan gå djupare: «*Il faut donc me rendre à cette loi : je ne puis approfondir, percer la Photographie* » (Barthes 2002: 873). Men han har nøysamt prøvd å utdjupe «møtet med Fotografiet», det ein kan sanse

gjennom, eller med hjelp av dette mediet. Gjennom si erfaring, freistar han å kople fotografiet opp mot eit eldre apparat kalla camera lucida: « C'est *camera lucida* qu'il faudrait dire (tel était le nom de cet appareil, antérieur à la Photographie, qui permettait de dessiner un objet à travers un prisme, un œil sur le modèle, l'autre sur le papier)... » (Barthes 2002: 873). Camera lucida er og tittelen på den engelske omsettinga av *La Chambre claire*. Dette apparatet er vesentleg som ein metafor på korleis Barthes opplever fotografiet; ved å studere det med eitt auge, og samstundes vidare sjå det imaginære Biletet av det han augefarar, med det andre.

### *Air*

Sjølv om representasjonen er overflatisk, er den likevel så lik, så *autentifiserande*, at håpet om å finne røynda i fotografiet, er vanskeleg å gi slepp på. Fotografiet representerer røynda nærmast så livaktig at ein freistar kople denne mekaniske *analogon* opp mot noko menneskeleg. « Ici, la platitude de la Photo devient plus douloureuse ; car elle ne peut répondre à mon désir fou, que par quelque chose d'indicible : évident (c'est la loi de la Photographie) et cependant improbable (je ne puis le prouver). Ce quelque chose, c'est l'*air* » (Barthes 2002: 875). Barthes' vanvituge begjær består i å ville gå djupare inn i Vinterhagefotografiet, i å finne noko bortanfor biletet, og han finn noko som kan seiast, men ikkje utseiast. Fotografiets usmussa presentasjon av objektet opnar for ei nærmegåing av det, men det fråværet re-presentasjonen innehar, viser falskheita. Fotografiets *air* er denne falske sanndommen, eller sanne falskdomen.

*Aura* vert nemnt i same andedrag som *air*, som om sistnemnte er ei vidareføring, eller i alle fall i same klasse som førstnemnte, så i denne samanhengen er det naturleg å sjå på Walter Benjamins *Aura*-omgrep frå essayet «Kunstverket i Reproduksjonsalderen», frå 1936, kor han diskuterer korleis mennesket føreheld seg til den nye teknologien, og kunstens autensitet.

I forhold til Barthes' syn på fotografiets tidsperspektiv, er det interessant å sjå at Benjamin innleiar med å skrive: «Ett moment mangler selv ved den mest fullkomne reproduksjon; kunstverkets Her og Nå – dets unike eksistens på det sted hvor det befinner seg» (Benjamin 2008: 216). Med dette meiner han historia til kunstverket, og tradisjonen, kulturen, originalen finn seg i. Benjamin tar utgangspunkt i sjølve verkets omkrinsliggende historie. Ekteheita og autensiteten viser liksom verket meir intenst. Men han kritiserer likevel ikkje reproduksjonen, som emnar å nå mykje vidare enn originalen. Eit unikt stykke musikk kan høyrast; utan musikarar, gjennom eit opptak – eit maleri kan opplevast utan å måtte

oppsøke museet kor originalen henger; gjennom ein kopi, eller eit fotografi av det. Han nemner og moglegheita reproduksjonen har til å endre fokuset på verket, til dømes kan verket vere fotografert frå éin vinkel for å framheve éin spesiell detalj. Benjamin undersøker reproduksjonens moglegheit til å fange autensiteten.

Kunstverkets , eller bare ein tings, ekteheit, vert slått fast som «innbegrepet av alt den som kan traderes fra dens opprinnelse, fra dens materielle varighet til dens historiske vitnesbyrd. (...) Når det materielle grunnlag i reproduksjonen har unndratt seg menneskene, rammer det følgelig også tingenes historiske vitnesbyrd» (Benjamin 2008: 217). Benjamin kallar dette for kunstverkets «aura»; noko som stråler ut av verket, ikkje som verkets meining eller budskap, men som det ein sansar som noko særeige. Nærleggande er omgrepet «identitet», som ikkje kan bevege seg mellom menneske eller ting, og ikkje kan reproduserast.

Barthes skriv ikkje om verkets aura i forhold til presse- eller reklamefotografiet. Der er det heller snakk om mediets aura, korleis alle fotografi strålar særeigenheita, sjølv om dei er ein reproduksjon av ein forsvunnen augeblink. Fotografiets aura (gjennom Benjamins definisjon) vil vere korleis det har stoppa tida, men og korleis akkurat den fanga tida var noko originalt, noko heilt eige; ikkje nødvendigvis korleis fotografiet (verket) av augeblinken er noko eige. Det er da berrsynleg ein aura å skimte i *det fotograferte*, om ikkje i *sjølve fotografiet*. Benjamins reproduksjons-omgrep er kanskje meir retta mot masseproduksjonen og politikken rundt, enn sjølve biletet som vert (re)presentert.

Denne auraen som ikkje kan vidareførast i reproduksjonen fell bort, og mennesket som omkrinsar seg med slike historielause gjenstandar vil ikkje kunne kome dei like nær som om dei hadde ein aura. Dette er tydeleg eit angrep mot konsumerismens avstand frå det ekte, og korleis menneskets sanseregister vert hemma av den. Og når denne auraen fell bort står det igjen eit tomrom, som høvesvis kan fyllast av ein politisk agenda. Til dømes fotografiet, som Benjamin er innom, som bestemmer tilskodarens blick på noko: fotografen tar eit utklipp av røynda, og tilskodaren skal ikkje søke anna enn korfor nett dette fotografiet er tatt (eller som forklart i «Rhétorique de l'image», kor fotografiets denoterte verkelegheit naturaliserer den konnoterte budskapen). I staden for å sjå autensiteten i eit verk, peiker Benjamin på at ein gjennom fotografiet av det same verket heller kan sjå agendaen til fotografen.

Som for å spele vidare på dette aura-omgrepet, som omhandlar autensiteten i verket, bruker Barthes «air» i *La Chambre claire* for å diskutere autensiteten i objektet *i objektet*, slik det er

representert. Andletets *air* er umogleg å sette fingeren på – lik ein identitet, vil tallause ord ikkje kunne innfatte det særeigne. For å kome andletets *air* i møte, forklarar han det gjennom biletets *air*: « ...l'air est cette chose exorbitante qui induit du corps à l'âme – *animula* » (Barthes 2002: 876), som i biletet kan få fram det sanne subjektet: « L'air (j'appelle ainsi, faute de mieux, l'expression de vérité) est comme le supplément intraitable de l'identité, cela qui est donné gracieusement, dépouillé de toute 'importance' : l'air exprime le sujet, en tant qu'il ne se donne pas d'importance » (Barthes 2002: 876). Understrekinga av viktigheita av fråveret av viktigheita, liknar det første *punctum*; noko unemneleg som slepp unna det intelligente, men likevel treff tilskodaren, med stor innverknad. Subjektet vert ut-trykt – som i fotografstrykket – , trer ikkje fram, men visast, indikerast.

Denne *air* finn han i Vinterhagefotografiet: « Tout les photos de ma mère que je passais en revue étaient un peu comme des masques ; à la dernière, brusquement, le masque disparaissait : il restait une âme, sans âge mais non hors du temps, puisque cet air, c'était celui que je voyais, consubstantiel à son visage, chance jour de sa longue vie » (Barthes 2002: 876). *Air* er lufta, eller dåmen av sjela, i biletet, og slik eit snev av sanndomen i subjektet. Dels er dette problematisk fordi det manglar ei greiegjering av «sjela» (er ho åndeleg? er ho dødeleg? visast ho, eller er ho usynleg? kan ho eksistere utan eit «publikum»?), men utan vidare kverulering, presenterer Barthes ho som ein sanndom, kopla mot det moralske, som beror på den særeigne identitet.

Med å påstå at denne *air* kjem ut frå biletet, tyr Barthes til *prosopopeia*; kor det levande, sjelelege vert representert i denne livlause tingen (fotografiet). Denne retoriske livleggjeringa av objektet får fram noko av det usagte; ved å gi liv til det, distanserer han det, som noko som ikkje kan la seg analysere. Ein kan vere freista til å kalle det ein enkel veg om ei vanskeleg analyse, men ein kan vanskeleg kalle det direkte *besjeling*, sidan det faktisk er mennesket frå røynda si sjel han påstår å kunne sjå, eller sanse. *Air* i fotografiet er ikkje bestandig til stades, og sjølv om Barthes meiner å sjå den sjølv i ukjende menneskes andlet (som i portrettet av Philip Randolph), beror den på *spectatoren*: den strømmer ut frå eit livlaust objekt, og må møte eit subjekt for å kunne vere. Om Fotografiet berrsynleg kan gi uttrykk for moras identitet, gjennom å «fange» ein del av hennar sjel, når det ikkje bare bortanfor Tidas rand, men og dødens rand. *Prosopopeia* gir objektet atter eit inntrykk av nærvær, og vert her brukt for å med skrifta nå dette som bare Fotografiet – med sitt eidos – tydeleg og uomstrideleg kan vise.

Eit fotografi kan vanskeleg verdsettast etter kor mykje *air* det innehar. Barthes vil ikkje vise Vinterhagefotografiet for sine lesarar, fordi det ikkje vil resultere i anna enn *studium*, så om han merker moras *air* i dette fotografiet, men likevel ikkje vil vise det for å presentere si tese, kan ein og tolke *air* som noko individuelt, noko ikkje alle kan sjå likt.

«*Les morts de Roland Barthes*»

I «*Les morts de Roland Barthes*», Jacques Derridas nekrolog, eller minneessay om Roland Barthes, tar Derrida seg føre å forklare noko av Barthes' særeigne skrivning. For å mimre han, og som nok ei form for skrivning i sorg. Han les *Le degré zéro de l'écriture*, Barthes første bok, og *La Chambre claire*, hans siste før han døde. Han les dei etter kvarandre, som på ei øyde øy, for seg sjølv, i ro. Kjend for sin dekonstruksjon, går han her inn i tekstens oppbygging: til dømes ved å forklare korleis Barthes brukar parentes i *La Chambre claire*: « La paranthèse n'enferme pas une incidente ou une idée secondaire ; comme souvent elle baisse la voix dans l'*aparte* d'une pudeur » (Derrida 1987: 278). Eller som når han skriv om Barthes' smidige språk og varsame haldning: « Souplesse liée à la fois et déliée, comme on le dit de l'écriture ou de l'esprit » (Derrida 1987: 279), og slik koplar hans litterære stil og språk opp mot hans person – som om Barthes' *air* er tilstade i teksten.

Derrida forklarar så dualismen mellom *studium* og *punctum* inngåande, ikkje bare som motpartar, men og som ei samansetting, som ein komposisjon (kva er vel den eine utan den andre?). Slik *punctum* opererer i det skjulte, og supplerer fotografiet utan å tre fram; verkar det å spøke i det, heimsøke det, og denne forma for nærvær/fråvær skapar eit nytt lag å utforske: « Nous sommes en proie à la puissance fantomatique du supplément : cet emplacement insituable, c'est ce qui donne lieu au *spectre* » (Derrida 1987: 280). «*Specter*» – spøkelset – er altså alltid til stades i *La Chambre claire*; i *spectrumet*, i *spectatoren*, og i *punctumet*. « Fantômes : le concept de l'autre dans le même, le *punctum* dans le *studium*, le tout autre mort vivant en moi. Ce concept de la photographie *photographie*, chaque opposition conceptuelle, il y décèle un rapport de hantise qui constitue peut-être toute 'logique' » (Derrida 1987: 280). Denne heimsøkinga skapar eit like unaturleg, men samspelande, forhold mellom *studium* og *punctum*, som mellom *spectator* og *spectrum*, og byr kanskje slik på noko «ubestemmeleg» i Barthes' tekst, som Rancière finn i fotografia.

Men som tittelen seier: «*Les morts de Roland Barthes*» (som omsett til norsk kanskje fungerer enda meir ambivalent, og slik meir presis: «Roland Barthes' dødsfall», sidan «dødsfall» ikkje

bøyast i ubestemt fleirtal), er det ikkje bare den døde Barthes Derrida vil skrive om – eller «til» som han på mystisk vis freistar påstå å gjere – men og dødsfalla rundt han (mora), og som han omgir seg med i litteraturen (forfattaren, seg sjølv gjennom sin sjølvbiografi, fotografiet, mora, og teksten):

Mais un mouvement s'était précipité ces dernières, il me semble avoir senti une sorte d'accélération autobiographique, comme s'il disait 'je sens qu'il me reste peu de temps' [...] Écrivain vivant il a écrit une mort de Roland Barthes par lui-même. Et enfin *ses* morts, ses textes sur la mort, tout ce qu'il a écrit, avec quelle insistance dans le déplacement, sur la mort, sur le thème si l'on veut et s'il en est de la Mort. Du Roman à la Photographie, du *Degré zéro*... (1953) à *La Chambre claire* (1980), une certaine pensée de la mort a tout mis en mouvement, en voyage plutôt, une sorte de traversée vers un au-delà de tous les systèmes clôturants, de tous les savoirs, de toutes les nouvelles positivités scientifiques dont la nouveauté a toujours tenté en lui l'*Aufklärer* et le découvreur mais pour un temps seulement, le temps d'un passage, d'une contribution devenue après lui indispensable... (Derrida 1987: 290-291)

Døden som spøker mellom, og på linjene i *La Chambre claire*, går såleis utover sjølve verket, brukast som ein massiv metafor for «det lukka systemet», eller som ein metode; ved å trekke alt mot denne slutten, må ein start kunne vise seg. Barthes trekk fotografiet mot døden, forskar på samanhengen mellom dei, i håp om å slik kunne sjå starten. Drep han moglegheita av ei sisyfos-myte – at det ikkje er nokon start eller slutt – mogleggjer han samstundes ein start, kor han utopisk kan finne fotografiets vêren usmussa. Men døden i fotografiet er så framstående og likevel så ugripeleg: « Si la photographie dit la mort unique, la mort de l'unique, celle-ci se répète aussitôt, comme telle, elle est elle-même ailleurs » (Derrida 1987: 296).

Det er meir som spøker: Vinterhagefotografiet, som Derrida påstår er *punctumet* i boka *La Chambre Claire*, sidan det skjulast, ikkje visast, men likevel er til stade, og refererer til noko unikt som interesserer; « La marque de cette blessure unique n'est visible nulle part en tant que telle mais sa clarté insituable (celle des yeux sa *sa* mère) irradie toute l'étude » (Derrida 1987: 296). Sjølv om *punctum* i så fall blandast godt inn i *studium*, og sjølv om det til dømes var intensjonen hjå Barthes å prøve å plante eit *punctum* (og slik tvinge sitt blikk på lesaren), er Vinterhagefotografiet udiskutabelt nett noko skjult som heimsøker og prikkar i teksten. Døden og Tida vil så gå under *studium*.

Derrida presiserer òg metonymien i *punctumet*. Metonymi – når eit ord som liknar (har same assosiasjonar) som eit anna ord, vert brukt i staden for det ordet – ligg allereie latent i *punctum*-omgrepet, som er eit samlande ord for detaljar som er skjulte, men interesserer, og

«punkterer» lesinga. Når Derrida presiserer metonymien, viser han til forholdet mellom det unike (Barthes' mor) og substituttet som takast fram for å snakke om det (Biletet av Mora): sjølv om det unike skulle verte slukt av metonymien her, gjer den det faktisk mogleg å snakke om det, utan å vere fortredande. Dette viser igjen misforholdet mellom metonymien og røynda, og i dette; ein implisitt kritikk mot å bruke metonymien i det heile tatt – Derrida dekonstruerer Barthes' retoriske talemåte for å merke tilnærminga mot *den tredje forma*, det geniale òg fallgruvane.

Metonymiens effekt ved å tale om noko som ikkje er der, som om det er der, kan minne om gjenferdet: slik den prøver å vise noko unikt, men uansett kor lik den er, kan den ikkje gjere anna enn å referere. Gjenferd fungerer ved å bringe fram det unike som vert referert til (det er gjen-ferden *av* nokon, ikkje *til, for, eller i staden for* nokon), men her er det og ein uønska effekt; idet det tar staden til nokon som ikkje er, eller kan vere der, er det uhyggeleg (likt).

Derrida studerer Barthes' skrift lik Barthes studerer moras fotografi: han freistar gå så djupt inn i teksten, at han verkeleg kan få auge på, og så peike på Barthes' genuinitet, og for å gjere det, må han plukke dei forskjellige elementa frå kvarandre. Døden viser seg å vere veldig aktuell i Barthes' skriverier, og slik Barthes til slutt bare ser det kornete fotografiarket når han kjem for nærme, møter Derrida òg ein vegg: Barthes' nærmast evige fundering på umoglegheita å skrive «eg er død», som i føredraget «Longtemps...» vert kopla mot å skrive «eg søv», som han kallar for ein «scandale grammatical: dire 'je dors' est en effet, à la lettre, aussi impossible que de dire 'je suis mort' ; l'écriture est précisément cette activité qui travaille la langue – les impossibilités de la langue – au profit du discours » (Barthes 1984: 316). Kven taler? Kven skriv? Kven lyg? Kven er død? – det stadig unnvikande subjektet står som eit illevarslande teikn mot å lese seg fram til den unike Barthes.

### *Barthes' Roman*

Sjølv om «Longtemps...» var ei førelesing om Romanen, og tanken om å skrive den, er elementene (tida, samarbeidet mellom det essayitiske og det metaforiske, det «patetiske», og «tomrommet i teksten», så vel som det teoretiske) som han framhever, òg tydelege i *La Chambre claire*. Frederik Tygstrup skriv om førelesingsrekka og om korleis Barthes nærmar seg romanen, i artikkelen «Roland Barthes og Romanen». Blant anna frå «Le Fantasma de Roman» trekk han fram fleire element: «Barthes' imaginære romane er med andre ord en

samtidsroman, grundlagt i det aktuelle, levede liv. Og dens ærinde er at fastholde og udtrykke nogle privilegerede øjeblikke fra dette liv – øjeblikke af sandhed, af indsigt, af iagttagelse, af emotion» (Tygstrup 2007: 223), slike øjeblikke tar *La Chambre claire* absolutt høgde for. «Men på den anden side er en samling af sådanne punktuelle fragmenter endnu ikke en roman: Fragmenterne må monteres – føljes sammen i en meningsgivende arkitektur [...] hvis de skal leve og danne mening. (...) Romanen, den imaginære roman, kræver begge de to momenter: fragment og struktur, punkt og flade» (Tygstrup 2007: 224). Til forskjell frå *Roland Barthes par Roland Barthes*, og *Fragments d'un discours amoureux*, som kom ut før, men i same periode, går Barthes eit lite skritt bort frå «fragmenta» som skriveform, og nærmar seg heller «notata». Slik lurar han seg på ein måte unna fragmenteringa. Dessutan er det spanande at Barthes hevder Romanen må ha det «punktuelle», slik som fotografiet har *punctum*; samt ei flate, ein struktur, slik som *studium* fungerer.

Gjennom Barthes' analyse av Stendahls formidling av sin kjærleik for Italia, som først falt i fisk gjennom dagboknotater, men som blomstrar så snart ho er satt i ein kontekst med det oppdikta, viser Tygstrup til korleis Barthes' meiner sannleiken, «den momentane indsigt, kærligheden, lader sig ikke sige uden alt dette [det oppdikta, det imaginære]» (Tygstrup 2007: 225). Skal ein vidare sjå *La Chambre claire* i ljøs av desse føredraga, kjem sannleiken i fotografiet først fram idet subjektet med hjelp av si eiga historie (gamle veger i Romania, si sanne mor, sin eigen død), vert treft av fotografiet. Og vidare analyserer Barthes' ei rekkje haiku-dikt, for å understreke at den sanninga som ligg bak språket best visast om ho ikkje representerast, men presenterast: «Digtet skal ikke *repræsenter* en sansning, som betyder noget bestemt – blot *présentere* den. (...) Endemålet er ikke betydning, men evidens: Læseren skal ikke spørge: Hvad betyder det? men udbryde: netop! – 'C'est ça!'» (Tygstrup 2007: 228). Dette eureka-utropet kjem ikkje frå forståinga av sannleiken, men av oppdaginga av ho. Og kvar oppdaging, uansett kor kjend det oppdaga er, gir ei ny innsikt. «Udbruddet 'C'est ça!' signalerer mødet med den, som jeg kunne være, i en virkelighed, som jeg i det samme lærer at kende» (Tygstrup 2007: 229). Dette utropet er òg å finne i *La Chambre claire*, når fotografiets verkelegheit og sannleik fell saman:

Tel serait le 'destin' de la Photographie : en me sonnait à croire (il est vrai, une fois sur combien ?) que j'ai trouvé 'la vraie photographie totale', elle accomplit la confusion inouïe de la réalité ('*Cela a été*') et de la vérité ('*C'est ça!*') ; elle devient à la fois constative et exclamative ; elle porte l'effigie à ce point fou où l'affect (l'amour, la compassion, le deuil, l'élan, le désir) est garant de l'être. Elle approche alors, effectivement, de la folie, rejoint la 'vérité folle'. (Barthes 2002: 880)



Nærmast som ei kvasiparafrasering av René Descartes' famøse sitat, opplever Barthes at affekten vert ein garanti for vêren (« l'affect est garant de l'être ») : det fenomenologiske trumfer det intellektuelle. At « C'est ça! », som er forbunde med det poetiske språket i haiku-diktet og romanen, igjen viser seg føre fotografiet, tydar på ei samanlikning mellom sannleiken som er skjult i det skrivne, og sannleiken som er skjult i fotografiet. Her kallar han det den «vanvituge sannleik» (« vérité folle »); ein sannleik av vanvituge proporsjonar, eller ein sannleik bygd på noko falskt, uansett ikkje ein sannleik frå røynda, men like så, ein sannleik. Det er med hjelp av det imaginære, at han her kan vise korleis ein nærmar seg fotografiet (som opphavleg har så sterke band til røynda, at noko faktaforsikrande mellomledd ikkje er nødvendig), på same vis som ein nærmar seg romanen; «openrommet i teksten» vert fylt med det imaginære, og slik kan den vanvituge sannleiken kome til syne.

Tygstrup har òg sett denne parallellen, og skriv:

Dermed bør man formentlig, hvis man betragter bogen i dens egentlige ret, som et både originalt og rigt bidrag til fototeorien, huske på, at denne fornyelse ikke ud af en refleksion over fotografiet alene [...], men også ud af et arbejde med den imaginære romans problem, sådan at bogen i det samme også fremstår som et bidrag til romanteorien set igjennem fotografiets tema. Dette inviterer dels til en historisk refleksion, som dog ikke skal forfølges til ende her, over den medieinterferens, der eksisterer mellem romanen og fotografiet i det tyvende århundrede som konkurrerende realistiske medier. (...) *Det lyse kammer* er også endnu en fortsættelse af projektet i kraft af den konsekvente sammenhæng, der etableres mellem den fotografiske virkelighedsrepræsentation og emotionens, kærlighedens motiv – endda i et omfang, at man, ikke helt uden ret, har kunnet kalde bogen for Roland Barthes' roman om hans mor. (Tygstrup 2007: 236)

Likevel er det vanskeleg å kalle *La Chambre claire* ein roman, på grunn av dei (av Barthes' mislikte) tradisjonelle sjangergrensene. Men med *den tredje forma* klarar han å vise til fotografimediets og romanenmediets likskapar, skrive ein roman om Fotografiet, om mora, så vel som om Romanen.

## Oppsummering

*La Chambre claire* omhandlar først og fremst fotografiet, men for å kunne forklare, for å kunne ordleggje og skrive kva fotografiets vesen er, kva forholdet mellom det og den som ser det, består i, tar Barthes inn døden. Denne platte storleiken som bind alt levande saman, og som utfordrar det mekaniske, ulevande, så vel som språket og ordas rand. Og med ein personleg tragedie utanfor språket, freistar han finne Fotografiet av den avdøde mora, kor han

ser Bilete av ho, og slik prøve forklare samvirket mellom kroppen og fotografiet; døden; mora; og språket.

### *Fotografiet for Barthes*

Barthes reinskar fotografiet for sine teikn, budskap, metodar og retorikk, og vert sittande att med nokre detaljar, noko som fenger han, men som han ikkje heilt kan sette fingeren, eller ord på. Han tar så utgangspunkt som *spectator*, for å kunne observere, for å interessere seg reint kjenslemessig; som ein amatør freistar han møte fotografiet utan omsyn til kultur og forskjellige omstende. Slik kjem to forskjellige interesser til syne: *studium* og *punctum*, den første kulturell, den andre personleg og unnvikande. *Punctumet* viser seg i detaljar som speglar noko frå hans eigne, subjektive, individuelle erfaringar og minner, og kropp – det viser at han har levd. Fotografiet i seg sjølv viser seg likevel ikkje til å referere til anna enn objektet, og om han ser bort frå sin relasjon til det, viser det bare til tida «som-har-vore», men mystisk nok visast den tida likevel «her-og-no». I Vinterhagefotografiet finn han så att mora si, han ser i barneandletet hennar den individuelle godheita han levde saman med, han ser Biletet av ho; ved å sjå ho slik, sjå det imaginære biletet levande føre seg, ser han atter døden, og tida, som forpurrast.

Tidas rolle i fotografiet er vesentleg. Paradokset med å sjå det som har vore, rett føre seg; vete heilt sikkert at nett det har funne stad; sjå det som har svunne, som om det ikkje har svunne; nærmast reise i tid utan å reise i tid; er i alle fall ein betydeleg del av Fotografiets vesen. Men det er ingen trøyst. Det tydar henimot døden, det tydar mot menneskets, og eksistensens umoglege kamp mot Tida. Fotografiet refererer ikkje bare til sitt objekt, men fangar Barthes' interesse ved å vise noko levande, vise at han har levd, vise ei tapt tid, ein død augeblink; og likevel stadig vise mora.

### *Døden for Barthes*

Sjølv om døden er aktuell i heile Barthes' bibliografi, er den i *La Chambre claire* (som ein universell storleik) tydeleg til stades i Fotografiet. Den speglast og refererast til. Det personlege omstende for Barthes gjer kanskje at han fort leiar tankane dit, men den representerer i seg sjølv, nærmast som eit poetisk bilete, noko meir. Med sin storleik og totalt avsluttande verking, kan ein ikkje seie noko om den, anna enn at den venter – den er i

Barthes' ord platt. Døden fungerer i *La Chambre claire* som eit døme på noko han ikkje kan skrive om, eit nullpunkt kor teksten ikkje klarar forklare. Liggande i bakgrunnen er den ein trussel mot moglegheita for å kunne forklare og skrive om Fotografiet (eller noko som helst). Liggande i forgrunnen er den Barthes' måte – etter sjølv å ha gått så djupt inn i fotografiet at han ikkje ser anna – å minne om at tida, og livet med, ikkje er evig:

Les anciennes sociétés s'arrangeaient pour que la souvenir, substitut de la vie, fût elle-même immortelle : c'était le Monument. (...) la Photographie est un témoignage sûr, mais fugace ; en sorte que tout, aujourd'hui, prépare notre espèce à cette impuissance : ne pouvoir plus, bientôt, concevoir, affectivement ou symboliquement, la *durée*... (Barthes 2002: 864)

Barthes rører ikkje bare ved noko «patetisk» som eit patos, men han rører ved sjølve Patoset – ei umogleg oppgåve som han likevel freistar utfordre, ved å notere seg det livet som finn bu i Fotografiet: den levande mora han atter kan sjå Biletet av.

Han stadfester at Fotografiet ikkje kan lesast, på grunn av si totale, ukulturelle, teiknlause, framtoning. Det viser ikkje anna enn det det viser, og alt nett det inneber. Likevel freistar han notere sine tankar om det, som for å teste kor langt teksten kan nå. Sjølv om han ikkje kan seie noko om «den platte død», utfordrar han den gjerne, gjennom vegen om Fotografiet – ved å prøve skrive om noko anna, som er like kulturlaust som døden, og her igjen ved å ta vegen om seg sjølv og sine erfaringar.

### *Mora for Barthes*

Mora tar del i Barthes' forskingsobjekt, metode og retorikk. Han ønskjer – og tilsynelatande klarar – å finne eit fotografi av mora, kor han gjennom representasjonen faktisk kan sjå ho slik ho var, kor han kan finne ho att. Dette skjer ikkje gjennom eit perfekt portrett av ho, kor alle dei kjende konturane, rynkene, blikket, og hennar fakter er klart opp i ljuset, men han finn eit barnefotografi av ho, kor han ser godheita hennar; utan nokon gong å kunne ha opplevd ho som barn, er det likevel i det blikket han ser kvaliteten, individualiteten hennar. Som om det er ein *air* som strømmer ut frå jenta i Vinterhagefotografiet, ein eim som bare tilhøyrar hennar sjel, klarar Barthes i møte med denne *analogon* av eit fotografi å sjå eit imaginært Bilete av ho. Han ser ikkje lenger fotografiet. Fotografiet av mora er ikkje lenger bare eit objekt han studerer, men og sjølve fenomenet han sansar. På tvers av Tida, på tross av Døden, ser han likevel mora.

Mora, som er ein del av fenomenet, brukast uunngåeleg for å forklare det. Ein kan freiste kalle ho eit *punctum*: slik som dei tidlegare *punctuma* peiker mot noko personleg for Barthes, og skapar eit Bilete av dei tidlegare minna, oppfører Biletet av mora seg likt. Ein kan freiste kalle ho for eit patos, men ikkje som ein figur (Mora), for det er individet, - og slik hans eige individ som kjenner ho – det er snakk om: slik andre individ kan kjenne individet til si mor. Det ville være grovt å seie at Barthes «brukar» mora for å nå *den tredje forma*, for å skape liding og medkjensle: men som ein metonymi frå romanens verd, er ho spørsmålet: « Que peut engendrer l'épisode que je raconte ? » Utan å trø for djupt i det sentimentale, er ho i teksten, likesom i Fotografiet, som eit spøkelse lesaren ikkje på nokon som helst måte kan få tak i på den måten forfattaren gjer, men som han igjen ikkje kan skrive. Eit spøkelse som *treff* lesaren.

### *Teksten for Barthes*

Med sine teoretiske termar går han først analytisk til verks for å kunne ordleggje si interesse, for å vise til sjølv prosjektet han gir seg ut på, men ved å knyte desse elles så teoretiske termene inn mot seg sjølv, byrjar han skrive ein plass mellom det teoretiske og det praktiske livet. Det er vanleg å ta utgangspunkt i dømer ein sjølv finn fasinerande, men det som fasinerer i fotografia Barthes tar fram, er for det meste noko *i han* som fasinerer. Likevel går han ikkje til verks med å analysere seg sjølv, men held fram å ville forklare desse personlege kjenslene, i tru om at alle kan oppleve dei, og dermed forklare noko universelt gjennom det individuelle.

Forutan å kome til botn i Fotografiets vesen, eller å finne att mora, synast *La Chambre claire* og å vere eit skriveprosjekt. Som lefla med i hans tidlegare føredrag, «Longtemps...», tar han no i denne teksten fram seg sjølv, si liding og «patetiske» sorg, for å skrive nærmare seg sjølv, for å skrive Jakobsons metafor, men likevel la det vere rom for metonymien. Vidare – som i kunstnarisk ånd – legg han fram sine funn tidvis i like dunkelt ljøs som sjølv dei detaljane han finn, (som stikk han). Nærmast konseptuelt skriv han like mystisk som Fotografiet. Viljen til å skrive ned det individuelle skygger over den teoretiske framstillinga, og med dette møter han si eiga *tredje form*, kor han blandar essayets og dagbokas, eller *notatanes form*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Eventuelt ei *fjerde form*, som innehar aspekt frå essayets *metafor*, romanens *metonymi*, samt notatanes (om ein kan driste seg til å fortsette denne semiologiske godhugen for ordklassar) *synonym*. Synonymets spørsmål vil da

Ein kan og sjå Barthes' forkjærleik for Proust i hans tekst. Ikkje bare handlar det om minner og oppleving av tapte augeblink, men slik som den proustianske svevnen forvrenger tidsaspektet, legg Barthes Fotografiets paradoksale tidsomgrep til grunn for eit ureelt møte med røynda, eit ulmande nærvær av eit fråvær: ein distanse frå noko nært, og samstundes ei kjensle som trer over denne distansen, som ambivalent nok inkjegjer òg stadfester den. Barthes' verk vert soleies like episk i omfang som Prousts. Fotografiets vesen innehar dette metonymiske aspektet ein finn i Romanen: Som Barthes skriv om eit fotografi av ein liten, for han ukjend, gut: «...il est *possible* qu'Ernest, jeune écolier photographié en 1931 par Kertész, vive encore aujourd'hui (mais où ? comment ? Quel roman !)» (Barthes 2002: 880).

### *Romanen i Fotografiet*

Guten på stranda – med sin store solhatt på hovudet, og ei bømme i handa, klar til å leike – vert som ein romanfigur, i ei forteljing som skapast av kva *spectatoren* ser i fotografiet, og kva vedkomande kjenner i det: kva personlege minner denne tilskodaren kjem i hug, kva kulturelle assosiasjonar individet tenkjer på, kva utstråling personen sanser og ser, og kva tidskjensle som opplevast da vedkomande veit at den solfylte augeblinken som er printa på fotoarket, for lengst er borte. Guten er død. Mora hans er død. Mannen han vaks opp til å verte er død. Alle tankane og kjenslane som i den avfotograferte kroppen skulle vekse og gro, er døde. Dette opnar opp for eit rom kor *spectatoren* kan plassere seg sjølv inn i lesinga, og slik kunne sjå ein heil roman utifrå eitt «levande bilete». Fotografiet dokumenterer tida og desse kjenslene som ikkje kan dokumenterast, medan mennesket som ser, er eit vitne og samstundes eit offer.

Parallellane som kjem fram mellom fotografiet og romanen er interessante for å utdjupe fotografi-mediets status, men samstundes byr Barthes på ein måte å tolke Fotografiets fenomenologiske innverknad; moglegheita for å lese noko ut av eit denotert, teikn-fritt bilete. For å undersøke linken mellom desse to media, vil det vere relevant å sjå på ein roman: for å sjekke om dei same likskapstrekk gjer seg synleg frå «den andre sida». Sjå om Barthes'

---

vere: «Kva anna er det som kan stå her?» - som kjem frå forfattarens personlege nær- og fråvær; forfattarens individuelle assosiasjonar som ikkje alle kan skrivast ned, men som likevel burde skrivast for å fylle setninga med heile den meininga forfattere freistar legge i ho – slik notater aldri lover å vere ferdigskreve tankar.

analyse av Fotografiet gjer seg gyldig som ein metode retta mot litteraturen, og om Romanen kan sette ytterligare ljøs på hans tilnærming.

## Min kamp 1

Karl Ove Knausgård's *Min Kamp 1* er første bind i ein romanserie om romankarakteren Karl Ove Knausgård. Romanen ligg tett opp mot verkelegheita, begge i handling og i stil; tidvis liknar det eit forsøk på ei fotografisk attgjeving av røynda gjennom teksten. Tilnærminga minner slik om Barthes' «anti-biografi», *Roland Barthes par Roland Barthes*, kor eg-et vert spalta, men det er ingen biografi, det er ein Roman. Ein roman som minner om Prousts skrivande mimring, som inneheld begge metonymi og metafor, som svever mellom Tida og Døden, som tar det personlege inn i historia, og skaper eit openrom kor lesaren kan *oppleve* teksten. Dette kan underbygge Barthes' tanker om *den tredje forma*.

Temaet i dette første av seks bind er hovudsakleg farens død, og står slik som ei motsetning til *La Chambre claire*, kor Barthes' mor står i sentrum. Sjølv om desse foreldreskikkelsane takast fram i forskjellig kontekst, er det interessant å sjå korleis dei vert skrivne fram. Der kor Barthes ser på eit fotografisk bilete av mora, må Knausgård skape eit imaginært bilete av faren for lesaren, og dette – for å gjenskape det intime forholdet mellom far og son – gjennom *gestaltning*, som er eit omgrep med likskapar til Barthes' *air*-omgrep. Begge forfattarane forsøker å forklare karakterane fenomenologisk.

Vidare er *blikket* ein sentral problematikk for Knausgård, og dette spesielt angående faren, som han vil sjå, men som han ikkje vil at skal sjå han. Å sjå og verte sett er grunnleggjande for eit individ, og denne problematikken vert betent, og gror som eit traume i forteljaren. Mot fotografiet ser Barthes utan å verte sett, men dette skaper ingen ro; heller ein vanvitug sannleik. Blikket er ein fenomenologisk og psykoanalytisk storleik, som er relevant for sjangerproblematikken i sjølvbiografien, samt framstilling og oppfatting av eg-et, men det er og interessant som eit premiss for desse to forskjellige media.

Knausgård nærmar seg mange av dei same verkemidla og tema som Barthes tar opp, men gjennom eit anna medie. Romanen er eit motstykkje til fotografiet, men stadig er det mot menneskets persepsjon og tankar den skal kommunisere og skape bilete for. Ved å sjå korleis han tar fram desse motivene og kjenslene, situasjonane og fenomena, kan forholdet mellom Fotografiet og Romanen illustrerast og nyanserast.

## Den Tredje Forma

### *Knausgårds mandala*

For å oppretthalde Barthes' vokabular og framgang, er det verdt å sjå om *Min Kamp 1* òg opnar med ein tibetansk «mandala», som speglar resten av verkets heilskap. Sjølv om romanar gjerne opnar med ei innleiing, eller eit første kapitel som rommar, og presenterer tema, intriger, stil, hovudplott, og kanskje ei aning om kor boka vil ende, ligg det i Barthes' mandala-omgrep noko religiøst: eit bilete av bokas kosmos:<sup>5</sup> Som om opninga av ei bok bare kan vere ein mandala om symbola verkeleg kan tydst som teikn for resten av bokas handling.

*Min Kamp 1* startar essayistisk om døden og samfunnets behov for å skjule den døde, samt behovet for å sjå «den andre» døy (gjerne gjennom massemedia). Vidare glir forteljinga over til eg-personen som ein vårveld i sine barneår sit og ser på nyheitssendinga som rapporterar om eit forlis, kor guten får sjå eit andlet i sjøen, som han spring ut til faren sin for å fortelje om. Faren introduserast med eit mørkt andlet. «Likevel har jeg mer enn nok opplysninger til å vite hvor jeg har ham. Det er ikke i ansiktsuttrykkene det ligger, men i kroppsholdningen, og det er ikke med tankene man avleser den, men med intuisjonen» (Knausgård 2009: 12). Intuisjonen – som noko vagt, ikkje-intellektuelt, vanskelig å vidareformidle, men likevel standhaftig – vert som ei fenomenologisk lesing av faren. Kveldens hendingsgang forklarast vidare fylt med eit barns daglegdagse normer, regler, frykt og erting. Mot slutten av innleiinga, når eg-personen eigentleg har lagt seg til å sove, snik han seg ut av rommet, for å sjå om foreldra ser andletet i sjøen i nyheitssendinga.

Da innslaget var over, lød stemmen til min far der inne, deretter latter. Skamfølelsen som spredte seg i meg, var så sterk at jeg ikke klarte å tenke [...] Så da jeg snudde meg og gikk tilbake til rommet mitt, var det uten å ense noenting. Jeg vet at vinduet i trappen må ha vært så mørkt at bildet av gangen ble reflektert i det, jeg vet at døren til Yngves soverom må ha vært lukket, likesom den til mammas og pappas soverom og den til badet. (Knausgård 2009: 27)

Overgangen frå det essayistiske partiet om døden, til det romaneske om guten, skapar eit større rom for den forteljande instansen å bevege seg innanfor: det memorerte får soleis ei andrerangs stilling, som vil ligge til grunn for dette verdssynet. Slik presenterast ikkje

---

<sup>5</sup> Carl Gustav Jung og kjend for å bruke omgrepet, da som «betegnelse for 'urbilder' som dukker opp i drøm og visjon som symbol for ubevisste prosesser.» (Store Norske Leksikon, 2009). Dette kan understreke Barthes' mandala-omgrep som bokas, eller forteljarens, hovudtema (bevisst eller ubevisst).



forteljinga som mimring over (fotografiske) scener frå fortida, men heller som eit notidig djupdykk i dei. Likskapen, eller kanskje heller motsetningane med *À la recherche du temps perdu* er tydelege: romanen opnar med forteljinga om ein gut som skal leggje seg til å sove, men her er det ikkje behovet for mora det handlar om, men anerkjenninga av faren som skaper bry, og i staden for svevnen mellom søvn og vaken tilstand, er det skakinga av skamma som skapar eit diffust skilje mellom drøymeverda og røynda. På veg tilbake til senga *memorerer* ikkje forteljaren lenger, men han påstår at han *veit* at vindauget reflekterte og at dørene var lukka. Dette burde sette forteljarautoriteten i tvil, men saman med det kontemplerande essayistiske språket, kan ein formode ei *trede form*: randa mellom det essayistiske og det romaneske vert viska ut av ein glidande overgang, og på grunn av forteljarens absolutt tilstadeverande kjensleverd vert tida mellom det forteljande eg-et, og eg-et det vert fortalt om, òg dels eit matt skilje.

Kontempleringa over døden og forholdet til den døde, det fenomenologiske nærværet, forholdet mellom den forteljande, den mimrande, den levande og den levde hovudpersonen, viser bokas tema, stil og språk. Dette gjer kanskje alle romaner til ein viss grad, men det «røpande» ved romanens meining kjem fram etter farens sosiale stilling er presentert og satt opp mot forteljarens verdssyn: «Å forstå verden er å stille seg i en bestemt avstand til den. Det som er for lite til å se med det blotte øye, som molekyler og atomer, forstørrer vi opp, det som er for stort, som skysystemer, elvedaler, stjernebilder, forminsker vi. Når vi så har brakt det innen våre sansers rekkevidde, fikserer vi det. Det fikserte kaller vi kunnskap» (Knausgård 2009: 14-15). Ein «mandala» er oftast skildra som ein sirkel innanfor ein firkant; eit mikrokosmos, eit lukka system innanfor eit større system, lik Knausgårds verd som vert presenterert innanfor den opne verda, slik at forteljaren, samt lesaren, skal kunne få kunnskap om dette uhandterlige. Mandalaen i *Min Kamp I* består av språket, stilen, tema, og forma, men òg eit overordna ideologisk perspektiv som lovar ein kunnskap gjennom dette.

### *Framstilling av døden*

Den filosoferande innleiinga startar med eit forklarande bilete av eit dødt menneske. Hjartet slutter å slå, kroppen slutter å operere, bakteriar inntek systemet. Skreve med metonymiske stadnamn og metaforiske bilete, samanliknast den døde kroppen så med livlause ting. «Vi er kontinuerlig omgitt av den døde verdens gjenstander og fenomener. Likevel er det få ting som vekker større ubehag hos oss enn å se et menneske fanget i den, i alle fall om man skal

dømme etter de anstrengelsene vi gjør for å holde de døde kroppene ute av syne» (Knausgård 2009: 8). Her er det interessant korleis Knausgård ser på døden og blikket: Først introduserast lesaren for ein biletleg start av forrottningsprosessen, før det undrast over korfor den døde må haldast skjult. Av dømer på dødsfall, spør han om det ikkje er anstendig å la ei veikje som vert kjørt over av ein buss, liggje ved åstaden, i snøen, fult til skode: «Åpent mot verden, uten hemmeligheter, slik ville hun ligge da.» som forfattaren sjølv freistar opne seg opp for omverda, vert dette nærmast ein metafor på hans prosjekt. Bare i den døde kroppen kan verda kunne sjå løyndomane, og heile personen. Lik Barthes' paradoks rundt umoglegheita av å sjå seg sjølv, men likevel vere den einaste som kjenner seg sjølv; trekk Knausgård fram døden, eller liket, som det definitivt uoppnåelege synet av seg sjølv. Men likevel: lik ei skam er det om å gjere at den døde ikkje vert sett, om å gjere at ingen skal liggje slik open for verda, at ingen skal få vite løyndomane, rett og slett at det private skal få vere i fred. Tanken om at blikket kan fange opp så mykje av ein persons indre liv, verker kanskje overdrive, men stadig som ein del av Knausgårds mandala, kjem blikkets status tilbake seinare i boka.

Den døde kroppen, fråteken all form for rørsle, open for publikums uhemma betraktning, finn ein ikkje bare i likhuset, men òg i fotografiet. Knausgård meiner ein død person i open skode kan røpe individets løyndomar, lik Barthes' prosjekt grunnar i eit håp om at Fotografiet kan gi ei attkjenning av mora. Liket og Fotografiet gir begge ei moglegheit for ei uavbrote stiring, noko som synast å vere begge forfattaranes «mål». Det er ein likskap mellom Knausgårds oppfatting av døden, og Barthes' syn på fotografiet.

Døden har to andlet i denne innleiinga. På den eine sida må den skjulast, men på den andre sida må den visast fram. Som til dømes når eit kamera fangar eit siste bilete av ein far og eit barn som vert skoten i eit krigsherja land på den andre sida av verda, og dette visast til alle og ein kvar i media; slik omkrinsast kulturen med ein fjern død. «Disse bildene har ingen vekt, ingen utstrekning, ingen tid og intet sted, og har heller ingen forbindelse til de kroppene de en gang kom fra. De er ingen steder og alle steder» (Knausgård 2009: 11). Her nemnast altså problematikken rundt det Barthes kallar «det traumatiske fotografiet», som heller ikkje av Knausgård kan fyllast med vidare meining enn det allereie denoterte. For Knausgård verker det nesten som om dette biletet er enda vanskelegare å lese, da det heller ikkje har noko kopling til kroppane som er avbilda (han auger ingen *aura*). Det er døde, eller døande kroppar på fotografiet: ein skulle tru – lik veikja frå bussulykka – at nett dette fotografiet skulle kunne vise alskens løyndomar, men døden tingleggjerast av avstanda som oppstår i mediet. Ein kan

seie Knausgård her er inne på fotografiets budskap, og korleis pressefotografiets kulturelle tyding normaliserer det avbilda objektet.

Døden får ein mystikk over seg i Knausgårds essayistikk: den døde skal helst skjulast, kanskje fordi openheita innbyr ei krenking av det private, eller kanskje fordi, slik som Knausgård laust konkluderer med – som eit hint mot Sigmund Freuds dødsdrift-tese i *Hinsides Lystprinsippet (Jenseits des Lustprinzips)* –; at mennesket verkeleg er «i besittelse av et slags ktonisk instinkt, noe dypt i oss som må føre våre døde ned mot den jord vi har kommet fra» (Knausgård 2009: 10). Samstundes som vi elles heile tida omgås døde objekt – bilete av dei døde florerer i media – trer døden fram som eit fenomen, som bare kan oppfattas om ein er i nærleiken av den. Denne kulturelle, og dels kroppslege tilnærminga, skaper atter ein platt død; ein død ikkje noko kan seiast om, anna enn å forklare den utanfrå.

### *Leserkontrakten*

Likskapet med Proust kjem atter fram etter innleiinga, kor forteljaren, i notid, ser refleksjonen av sitt eige andlet i vindauget. Sidan første reise tilbake til fortida skjer via andletet han ser i vatnet, vert det her ei kopling opp mot hans eigne andlet, som om det var dette synet som fekk han til å skrive om andletet i vatnet til å begynne med. «Hva er det som har satt seg i det?» (Knausgård 2009: 29), spør han, for forsiktig å presisere kva boka vil handle om; lik ein krimroman kor drapet skjer først, slik at etterforskarer må gå tilbake i tid for å finne ut hendingsgangen som har bygd opp mot det. Eller som Barthes' siterer psykoanalytikaren Donald Winnicott, i *La Chambre claire*: «*d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*» (Barthes 2002: 867). Denne skrekken av – og interessen for – ei katastrofe som allereie er inntreft, fungerer her dramaturgisk i romanen for å fenge lesaren; ein likskap med korleis den i fotografiet stikk Barthes.

Vidare følgjer ei form for lesarkontrakt, kor forteljaren introduserer seg sjølv, som Karl Ove Knausgård, etterfølgt av biografiske haldepunkt. Han skriv om seg sjølv som person, og påstår: «Jeg sier aldri det jeg egentlig tenker, aldri det jeg egentlig mener, men legger meg alltid tett opp til den jeg til enhver tid prater med ...» (Knausgård 2009: 29), noko som igjen må tolkast som ein del av denne kontrakten. Kanskje framstillast han som enda meir ærleg ved å røpe noko slikt personleg, men det tydar òg at lesaren slett ikkje kan stole på han. Forteljaren spaltast atter ein gong, no som truverdige, med sjølvvinnings og ærlegdom, men og som usikker og unnvikande. «Jeg vil ikke at noen skal nå meg, jeg vil ikke at noen skal se

meg, og slik har det også blitt: ingen når meg, og ingen ser meg. Det er dette som må ha satt seg i ansiktet, det er dette som må ha gjort det så stivt og maskeaktig, og nesten umulig å forbinde med meg selv når jeg tilfeldigvis støter på det i et vindu på gaten» (Knausgård 2009: 30), skriv han til slutt. Det er altså ønsket om å ikkje nås som skal ha sett seg i andletet, men grunna til dette ønsket, gis det ikkje svar på. At han ikkje lèt seg verte sett verkar tvitydig nok, med tanke på at han no *vil* skrive om seg sjølv, *vil verte sett*. Romanen stadfester da at temaet er «kor kjem dette ønsket frå?», noko som skal utforskast gjennom at han viser seg fram, og ser seg sjølv.

Bruk av ordentlege personers namn, og (påståtte) hendingar frå røynda, skapa blest rundt romanen, samt debatt rundt sjangernemninga og offentlegheitas lefling med det private. Det som likevel kjem fram av forteljarens «kontrakt», er ein *romanpersons* framstilling av røynda, og byggjer slik vidare på ei «tredje form», da det metonymiske og metaforiske tar del i sjølvle lesarkontrakten.

### *Knausgårds Madeleine-kake*

Biletet av andletet i sjøen nemnast igjen i starten av Del 2, da Knausgård vender tilbake til nærmare fortid, og metafiksjonelt skriv om at han skriv. Medan han fyller vannkokaren ser han «at kvistene og årringene kanskje to meter bortenfor stolen hvor jeg satt, dannet et bilde av Kristus med tornekrone» (Knausgård 2009: 190). Som eit forbausande element i fotografiet, nemnar Barthes og eit slikt «guddommeleg» bilete: eit akheiropoietos-bilete – eit bilete som liknar eit andlete eller eit ikon, som ikkje vart laga av menneskehand, men skapt på overnaturleg vis. Dette akheiropoietos-biletet av Kristus gjer at Knausgård så byrjar tenke på andletet i sjøen, og lesaren får altså vite at det var dette som vekka barndomsminnane i Del 1 (stadig som ein vri av Proust, kjem altså erindringa *før* springpunktet ordentleg presenterast):

I løpet av det sekundet det tok å fylle tekokeren, så jeg stuen vår for meg, det teak-kledde fjernsynet, skimmet av snøflekker hist og her i den skumrende åssiden utenfor vinduet, havet på skjermen, ansiktet som plutselig viste seg i det. Med bildene fulgte også stemningen fra den gang, av vår, av byggefelt, av sytti-tall, av livet i familien slik det var da. Og med stemningen, en nesten vill lengsel. (Knausgård 2009: 190)

Biletet av andletet er ladda med personlege assosiasjonar som vekker minner, og liknar slik eit *punctum*, men sikkerheita om at *det har skjedd* – som er eit vesentleg aspekt ved

denne termen – er ikkje til stades. Sjølv andletet i sjøen er faktisk det motsatte av ei sikkerheit, da det bare var han som såg det, og det like godt kunne ha vore rein innbiling. Som Prousts madeleine-kake dyppa i te minna om ein smak frå bardomen, vekker ikkje andletet i sjøen bare minner om bilete og plassar, men òg om kjensla, stemninga frå ei svunnen tid. Da han såg det, forbausa ikkje biletet på ein « C'est ça »-måte, men det forbausa han likevel.

Denne reaksjonen freistar Barthes forklare gjennom sin observasjon av dette fenomenet, i note 35 i *La Chambre claire* (like etter at det proustianske er eliminert frå det fotografiske) : Som relasjonen mellom fotografiet og det religiøse: « ...la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection : ne peut-on dire d'elle ce que disaient les Byzantins de l'image du Christ dont le Suaire de Turin est imprégné, à savoir qu'elle n'était pas faite de main d'homme, *acheiropoiëtos*? » (Barthes 2002: 855). At ein vert forbausa (« la Photographie m'étonne ... ») er ikkje overraskande i møte med eit bilete som ikkje er skapt av menneske. Ei heller er samanlikninga med gjenoppstandinga uhøyr i fotografimediediskusjonen. Barthes skyldar på ein imprenta religiøs kultur i hans inste, og set slik fotografiet i eit mystisk ljøs. Andletet i sjøen, som for Knausgård verkeleg har skjedd, og som han ikkje kan seie er skapt av menneskehand, skapar ei slik forbausning (så verkeleg at han må løpe ut for å fortelje sin far om det). Akheiropoiëtos-biletet av Kristus i panelet fungerer proustiansk ved å la han kome i hug andletet i sjøen, som igjen lèt han gjenoppleve den nedbrote tida, men sjølv andletet i sjøen skapar ingen effekt utover seg sjølv som fenomen.

### *Knausgårds studium*

*Studium* for Barthes er det kulturelle i eit fotografi, det som kan glede gjennom kunnskap og informasjon, og slik gi ein middels-affekt. Slik er *studium* ein terme som går på ein felles kultur og ei felles forståing. *Min Kamp I* byr blant anna på sosiologiske synspunkt, observasjonar av forteljarens samtid, teoriar om kunst og filosoferingar rundt livet, som alle kan gå under *studium*-effekten hjå lesaren. Slik *studium* og gir Barthes moglegheita til å lese fotografens intensjon, kan det i ein roman vise til forfattarens – ikkje bare forteljarens – intensjon, og slik underbyggje den valte forma.

Knausgårds innleiing er eit *studium* i seg sjølv rundt korleis vi behandlar dei døde, og kan fungere som eit *studium* ved at lesaren grunnar vidare på dette. Når han seinare skriv om

farsrolla si, kan lesaren ut frå dette tenkje vidare på kva status foreldre har i dagens samfunn, kva som er forandra sidan dei sjølv var unge, kva staten har gjort for å betre dette, eller til dømes kva kjernefamilien frå populærkulturen har gjort for å forverre situasjonen. Dette er tema som vert diskutert, og som sjølv sagt vidare kan tenne ein ny tanke i diskusjonen, hjå lesaren.

Forteljaren forfatter så lystig nokre moglege gravsteinskrift, som ei ending på livet til ein mislykka forfattar:

*Forlagene refuserte, mannen gikk amok  
han spiste og rapte og fikk ikke nok  
magen hans vokste, fettete det rant,  
øynene var onde, og tungen, den brant:  
«jeg ville jo bare si det som var sant!» (Knausgård 2009: 41)*

Som *studium* kan dette peike på den nøkterne fantasien som vert brukt på gravsteinskrift, eller i etterkant av bokas utgiving; den store debatten rundt hans prosjekt kor han ville skrive *det som var sant*. Men eit *punctum* kan òg treffe lesaren her: om forfatterrolla til dømes følast akkurat slik han beskriv ho, eller kanskje om lesaren gjennom dette minneordet mimrar eit anna gravsteinskrift, og slik får ein personleg assosiasjon som «stoppar lesinga», og peiker mot noko anna, unndregen den kulturelle forståinga. Dette vil vere samanfallet mellom «*det er det*» og «*det har vore*».

Sidan Barthes går til verks for å finne *punctum*, og seinare sitt *andre punctum*, for så å bruke kunnskapen om desse *punctuma* for å vidare forklare Fotografiets vêren (og ikkje vise sitt *andre punctum* til lesaren fordi det da ikkje vil ha lik verdi), er det her høveleg å sjå om forteljaren Karl Ove Knausgård presenterer eit *punctum* i forteljinga si: ein (smertefull) detalj som kan opne den personlege assosiasjonen og slik stadfeste termens bruksverdi utanfor fotografi-mediet, og samstundes underbyggje likskapen mellom desse to mediene. Her er det viktig å understreke at Barthes ikkje meiner *punctum* er proustiansk, slik madeleine-kaka opner heile romanen hjå Proust, og lèt han gjenoppleve fortida, men *punctumet* i fotografiet er òg ei stadfesting av at *det har skjedd*. Så om *punctumet* kan finnast, brukast, eller i det heile tatt eksistere i ein tekst (som jo *må* ha eit sannleiksstadfestande mellomledd, i motsetning til fotografiet), må teksten verkeleg kunne fastslå at «dette har skjedd».

*Verkelegheitseffekten*

« C'est ça! » kjem til uttrykk under Barthes' førellesning om Romanen, som og knyttast til det «patetiske»: noko som kan skape ein «sannleik» for lesaren. Men denne sikkerheita om at *det har skjedd*, (« *Cela a été* ») må byggje på *verkelegheita i teksten*.

*Verkelegheitseffekten* (« *L'effet de réel* »), som Barthes skreiv om i 1968, kan likne tekstens svar på fotografiets *noema*. Verkelegheitseffekten byggast opp av detaljar i teksten som berrsynleg ikkje har narrativ betyding, men som heller er estetisk ladda. Desse detaljane konnoterer ei verkelegheit (og ikkje bare denoterer, altså refererer til ei verkelegheit): desse detaljane som eigentleg kan sjåast på som unødvendige i ei strukturell analyse, fungerer strukturelt i teksten ved å skape ei *effekt* av verkelegheita. Altså er det ikkje sikkerheit om at det skrevne faktisk har skjedd i røynda, men at det verkeleg har skjedd i romanens røynd (som er lik røynda). Eitt av mange dømer på denne effekten i *Min Kamp 1* vil vere beskrivinga av huset dei flytta til, på Tveit: «Det lå høyt, med skogen i ryggen og utsikten over elven fra framsiden. Med til eiendommen hørte det også en stor låve og et uthus» (Knausgård 2009: 43). Denne beskrivinga er ikkje direkte nødvendig for forteljinga, men byggjer heller opp ei verkelegheitseffekt.

Samstundes er det vanskeleg å dømme desse detaljane i nett dette verket: heile historia byggjar på forteljarens attforteljing, som mister si tyngde om ikkje detaljane faktisk *er* verkelegheitseffektuerande – forteljingas tette band med røynda forlanger detaljar frå røynda for å vere nett ei forteljing med tette band til røynda. Dermed denoterast desse verkelegheitskonnotasjonane likevel, med forteljarens prosjekt og autoritet. Paradoksalt vert «sannleiken» i teksten slukt av sannleiken i teksten: det som skal skape ei kjensle av verkelegheit, vert smussa av det intensjonale forsøket på å skape akkurat denne kjensla av verkelegheit. Slik får *verkelegheitseffekten* berrsynleg òg ei narrativ betyding i *Min Kamp 1*, samstundes som verkelegheitseffekten likevel er til stades. Denne dynamikken kjennast att frå fotografiets denoterte, men likevel konnoterte symbol, som Barthes nemner i «*Rhétorique de l'image*»: nemleg «Fotografiets paradoks», kor ein ikkje kan ta ut den eine budskapen (konnoterte), utan å samstundes øydeleggje den andre (denoterte).

I si avhandling om Karl Ove Knausgårds *Min Kamp 1*, kalla «Traumets visualiseringer: En tematisk analyse av *Min Kamp 1* (2009) av Karl Ove Knausgård» har og Anita Berge Heivoll studert bruken av verkelegheitseffekten som eit integrert forteljargrep:

Detaljene i erindringen styrker inntrykket av at jeget husker godt, man kan nærmest snakke om en fotografisk hukommelse som gir skinn av autensitet til hendelsen som skildres. På den måten

konstituerer detaljene i erindringen en 'direkteforbindelse' til den aktuelle hendelsen i fortiden, og det oppstår en egen litterær 'virkelighet'. Dette er et litterært grep som gjennomsyrer hele *Min kamp*-verket, og som kan sees i forbindelse med de Mans begrep *the autobiographical moment*: I disse passasjene kulminerer på sett og vis illusjonen; detaljrikdommen tilfører teksten en fylde som igjen styrker tekstens autoritet og troverdighet.» (Heivoll 2012: 35)

Vidare knyt ho dette opp mot samenfallet av forteljaren og forfatteren Karl Ove Knausgård, og sjangerproblematikken mellom sjølvbiografien og romanen. Den fotografiske hugsens autoritet kjenner ein igjen frå fotografiets sikkerheit om at «det-har-skjedd»: slik brukar altså Knausgård aspekt frå fotografimediet for å skape ein sterkare illusjon av verkelegheit i romanen, og skaper samstundes ein uimotstrideleg autoritet.

Likevel er det eit litt merkeleg døme Heivoll tar fram for å vise til denne «fotografiske hugsen»: «Borte fra krysset lød stemmene til de ungene som fortsatt hang over syklene og pratet. I bakken opp mot broen skiftet en motorsykkel gir. Og fjernt, likesom hevet over alt annet, lå duren fra en båt som var på vei inn fra sundet» (Knausgård 2009: 22); her er det jo ikkje snakk om eit fotografisk minne kor det optiske vert gjenfortalt etter punkt og prikke, snarare tvert imot: forteljaren såg jo ingenting; verken krysset, ungene, syklane, eller motorsykkelen vert forklart slik dei såg ut – som tatt ut frå eit fotografi. Stemmene og duren frå motorbåten kan i beste fall forklarast som eit perfekt audiobasert minne. Dette dømet innehar mange verkelegheitseffekter, men «det fotografiske» blandast her med «det fenomenologiske»: Det forklarast heller korleis Knausgård sat på kjøkenet og hørde desse ljodane, og skapte eit imaginært bilete av kva som skjedde ved krysset, basert på erfaringer og kjende ljoder. På éin måte kan ein freiste sjå *punctum*-effekten i desse ljodane, desse ikkje-strengt-tatt-nødvendige detaljane er som eit « C'est ça! »-utrop: dei stikk seg fram i forteljaren, og lét han hugse ikkje bare ljodane der og da, men sjølve kunnskapen om ungene som i barndomen berrsynleg hang over syklane i krysset – truleg hang han med dei sjølv ein gong, og det er dette som hugsast, men ikkje forteljast – og han veit korleis motorbåtar lyd på veg inn frå sundet – truleg fordi han tidlegare har sett og høyrd ein motorbåt kjøre inn frå sundet – desse ljodane veit han biletet av, slik Barthes veit korleis det kjennast å gå langs ei nedtrampa jordgate i sentral-Europa. Med Barthes' tilnærming til fotografiet, kan ein likevel kalle dette ein fotografisk hug, til ei viss grad.

Knausgårds form kan definitivt kategoriseras som det Barthes vel å kalle *den tredje forma*. For å understreke bruken av det metonymiske og det metaforiske, kan ein sjå på opniga som er eit filosofisk, essayistisk parti om døden, opp mot den siste setninga i romanen som på lang



veg er ein rein, og skjøn, metafor om «den platte død»: «Og døden, som jeg alltid hadde betraktet som den viktigste størrelsen i livet, mørk, dragende, var ikke mer enn et rør som springer lekk, en gren som knekker i vinden, en jakke som glir av en kleshenger og faller ned på gulvet» (Knausgård 2009: 435). Ein kan kjenne igjen visse eigenskaper frå fotografi-mediet; verkelegheitseffekten liknar naturaliseringa med sin reflekterande illusjon; og det metaforiske i romanen, som eit kulturelt ladda bilete liknar *studium*, medan metonymien som spelar på individuelle erfaringar, minnar om *punctum*. Vidare kan ein sjå om det berrsynleg er ei kopling mellom måten Knausgård skriv sin roman om faren, og Barthes' Vinterhagefotografi av mora.

### Å skrive biletet av faren

I fotografiet opnar den visuelle analogon av objektet i røynda opp for atffinning og attkjenning. Saman med *spectator* kan så det imaginære biletet skape ein heilskap av personen som er attgjeven. I Romanen skapast heile biletet i hovudet hjå lesaren, men litteraturen vert fort banal skulle den leggje seg opp mot ei fotografisk attgjeving; ramse opp detaljer, *studium* og *punctum*, for å tvinge eitt spesifikt bilete på lesaren. I alle fall er ikkje dette høve hjå Knausgård. Slik Barthes tar utgangspunkt i eit fotografi for å kome nær mora si att, er det høveleg å sjå på korleis Knausgård presenterer sin far i romanen.

### *Knausgårds palinodi*

Faren er skikkelsen Knausgård gjennom heile boka stadig vender tilbake til, og som lesaren halvveis i boka får vite er død. Vidare vert handlinga satt til 1998, kor Karl Ove Knausgård og broren, Yngve Knausgård, vasker opp og steller i stand huset faren budde i saman med den gamle mora si, som no byrjar verte senil. Plottet viser seg å spenne frå det innleigande essayistiske partiet om døden, og fram til forteljaren innfinn seg med farens død, gjennom denne nedskuringa av heimen hans.

Del 2 leiar inn med oppdaginga av det proustianske akheiropoietos-biletet av Kristus, og byggjar vidare opp mot mimringa tilbake til 1998. Dette oppbyggjande mellompartiet handlar blant anna om at kona følgjast til fødestua – noko som kanskje skulle ha vorte presentert som ein av dei mest påtrengande scenane i hans liv –, men det som vert lagt mest vekt på er tankane rundt kunsten, skrivinga og hans gripen etter desse: til dømes tanken om

kva nytt han opplevde da han flytta til Stockholm: «Lydene her var nye og ukjente for meg, det samme var takten de kom i, men jeg skulle snart bli fortrolig med dem, i så stor grad at de igjen ville forsvinne. Man vet for lite, og det finnes ikke. Man vet for mye, og det finnes ikke. Å skrive er å trekke det som finnes ut fra skyggene av det vi vet» (Knausgård 2009: 192); tesen om at formen i litteraturen er viktigst: «Det er dens eneste lov: alt må bøye seg under formen. Er noen av litteraturens øvrige elementer sterkere enn formen, så som stilen, intrigen, tematikken, legger noen av disse under seg formen, blir resultatet svakt» (Knausgård 2009: 196); den estetiske kjensla, og det fåfengte forsøket på å forklare ho, som slår han i møte med eit bilete av Constable: «Men i det samme øyeblikk jeg rettet blikket mot bildet igjen, forsvant alle resonnementer i den bølgen av kraft og skjønnhet som reiste seg i meg. *Ja, ja, ja*, lød det da. *Det er der det er. Det er dit jeg må.* Men hva var det jeg bejaet? Hvor var det jeg måtte?» (Knausgård 2009: 208); ei klaustrofobisk kjensle av at verda er for lita: «Den lengselen jeg alltid kjente, som noen dager var så stor at den nesten ikke lot seg kontrollere, sprang ut fra dette. Det var delvis for å lindre den at jeg skrev, ved å skrive ville jeg åpne verden, for meg selv, samtidig som det også var det som gjorde at jeg mislyktes» (Knausgård 2009: 220); og til slutt openberringa av korleis han faktisk må skrive: «Det jeg burde gjøre, var å bejae det eksisterende, bejae tingenes tilstand, altså boltre meg i verden istedenfor å lete etter en vei ut av den ...» (Knausgård 2009: 221)

Han vil skrive det verdslige (ljoder han gløymer å høyre), det han som menneske i verda opplever (ein kan freiste kalle dette eit fenomenologisk oppdrag), og altså bryte opp himmelhvelvet, blese opp rørsler, og studere det dagelegdagse – åpne opp verda. Med ei overordna form vil han kunne trekke ting ut frå skyggene: Knausgårds form, som jo minnar om *den tredje forma*. Dette partiet på over tretti sider fungerer som eit manifest for Knausgårds skriving, og peiker ut frå forteljaren, mot forfattaren. Han beveger seg essayistisk frå å vise kor desperat han vil fortelje kva det er i kunsten han elsker, men ikkje kan forklare, og mot det han set som sitt mål i skrivinga. Med sterke likskapstrekk til *La Chambre claire*, minnar dette om å påberope seg ein kunstnarisk palinodi, før han byrjar skrive om farens død.

Avslutande del av palinodi-manifestet, handlar om kunstens og samfunnets utvikling, som han legg til grunn for korleis døden oppfattast i samfunnet (som han innleiingsvis i boka skriv om). Angående likskaper mellom bilete kor han opplever noko «enormt betydningsfullt», freistar han nok ein gong forklare kva det er som gir denne kjensla:

Det fantes således alltid en viss objektivitet i dem, det vil si en avstand mellom virkeligheten og avbildingen av virkeligheten, og det måtte være i dette rommet hvor det 'hendte', hvor det kom til syne, det som jeg så, når verden likesom trådte frem fra verden. Når man ikke bare så det ubegripelige i den, men kom helt nær det. Det som ikke talte, og som ingen ord kunne nå, følgelig alltid utenfor vår rekkevidde, likevel innenfor, for ikke bare omga det oss, vi hadde selv del i det, vi var selv i det. (Knausgård 2009: 222)

Denne avstanda mellom røynda og avbildinga av ho, kan tenkjast som ei tilnærming til fotografiet: Når ein *spectator* ser på eit fotografi – eit utklipp av røynda – kan ein ta seg tid til å oppleve ein augeblink som ikkje normalt vil la seg studere like intenst: verda opnar seg for tilskodaren, lèt tilskodaren sjå objektivt gjennom denne avstanda – ein objektivitet som elles er umogleg å oppnå, da tilskodaren konstant har eit subjektivt forhold til røynda, grunna si fenomenologiske vêren. Det ubegripelige, som ikkje ord kan nå, minnar om det teiknlause Barthes finn i fotografiet. Dette kan og fungere opp mot romanen, kor røynda og denne tekstlege avbildinga av røynda, begge skaper ei røynd som er utanfor, men likevel ei røynd ein er del i. Her er det ikkje bare det realistiske ein kjenner igjen, men og det fenomenologiske.

Partiet leiar vidare mot englar – som er temaet i *En tid for alt*, hans roman frå 2004 –, så gjennom ei analyse av Edvard Munch og korleis kunsten har oppgitt «den siste rest av noe utenfor det menneskelige» (Knausgård 2009: 224), og vidare mot konklusjonen rundt korleis døden opplevast som noko uverkeleg: «Og døden, døden er det siste store utenfor. Det er derfor den må holdes skjult. For vel er døden utenfor navnet og utenfor livet, men den er ikke utenfor verden» (Knausgård 2009: 225) – eit sitat som nok spelar på hans første roman; *Ute av verden*, frå 1998. Tema frå, og hint mot tidlegare verk vert som ei presentering – om ikkje ei tilbakekalling – av hans oeuvre.

### *Gestaltning*

Edvard Munch vert nemnt som starten på den norske kunstens bevegelse bort frå «det store utenfor», og mot ein kunst kor «mennesket for første gang tok opp all plass» (Knausgård 2009: 223)<sup>6</sup>. Utan å gå kritisk inn i diskusjon med Knausgård på denne teorien, kan det likevel vere nyttig å sjå korleis han omtalar ein anna kunstnars måte å mane fram karakterer, sjeleliv,

---

<sup>6</sup> Noko som, i hans resonnement, fører vidare til samfunnets oppfatning av døden som uverkeleg – altså synast Munch å verte nemnt i dels negativt ordlag, sjølv om Knausgård metode for å skape karakterar, atmosfære og univers på, skal vise seg å likne Munchs *gestaltning*.

og ytre verd på: «Menneskene hos Munch er gestaltet, deres indre får en ytre form, får verden til å skake, og det neste som ble etterlatt da døren først var åpnet, var verden som gestaltning...» (Knausgård 2009: 223)

«Gestaltung» er eit tysk ord som tydar «figur, form, skikkelse», å «gestalte» er å framstille denne forma. For å eksemplifisere kan ein sjå på Munchs oljemaleri «Selvportrett mellom klokken og sengen» frå 1940-43 (Munch, 1940-43). Andletet er dunkelt (i forhold til hendene), og lite detaljrikt, men ein ser så mykje at ein kan slå fast at det ikkje er ustoppelig glede som strømmer frå det. Det lisle av hår på hovudet er grått, posituren er luta – det er ein gamal Munch. Han står i eit soverom, kor dei ljose veggane frå rommet bak han er fylt av kunstverk. Likevel er ikkje dybda mellom romma utprega, men fargane glir nesten over i ein flat dimensjon. Han står mellom to dødssymbol: ei mørk bestefarsklokke ved hans høgre hand, og ei seng dekt av eit raudt, kvitt og svart sengeteppe ved hans venstre hand. Det ytre viser eit ljost rom bak han, ei mørk klokke som tikker, og ei ljøs seng som ventar: det *symboliserer* eit heilt liv i kunsten, som snart kanskje skal ta slutt; det *gestalter* (det framstiller og gir ei form av) gleden i kunsten og mørkret i skikkelsen. Den slitne mannen står på terskelen, med eit mørkt andlet. Munch døde året etter, i 1944.

Tilbake til starten av *Min Kamp 1*: Sjølv før faren presenterast, veit lesaren at det er snakk om ein streng mann: «Vi får ikke lov til å løpe på tomten, så like før jeg kommer inn i synsfeltet hans, sakker jeg farten og begynner å gå» (Knausgård 2009: 11). Bare dette hintet av farskarakteren skaper ein autoritær skikkelse som guten ikkje vil forarge. Første beskrivelse av faren er kort og overflatisk: «Når han retter seg opp og snur seg mot meg, er ansiktet hans nesten helt mørkt.» (Knausgård 2009: 12), som jo skyldast den låge skumringa, men likevel kunne nok forteljaren leggje sine erfaringar og minner saman for å freiste forklare kva mine faren verkeleg hadde. I staden forklarast faren som ein mørk skikkelse (som han ikkje heilt får sett). Vidare gestaltast hans fars karakter frå kva Knausgård presenterer som sin fars indre, som får utløp i det ytre:

– Var det Jesus du så et bilde av? sier han og ser opp på meg. Hadde det ikke vært for den vennelige stemmen og den lange pausen før spørsmålet, ville jeg ha trodd at han gjorde narr av meg. Han finner det litt pinlig at jeg er kristen; alt han ønsker av meg, er at jeg ikke skal skille meg ut fra de andre ungene, og av alle ungene det kryr av i byggefeltet, er det ingen andre enn hans yngste sønn som kaller seg kristen. (Knausgård 2009: 13)

Guten ville ikkje vorte overraska om faren gjorde narr av han, han veit (i alle fall i etterkant, da dette attforteljast) at faren ikkje set pris på sin religiøse son, han er innforstått med at faren vil ha ein «vanleg gut», og han veit at faren gjerne gjer narr av han om han vert minna på desse tinga. Forteljarens innblikk gir lesaren eit deskriptivt innblikk i ein stor del av korleis faren er, utan å attgje eit fotografisk korrekt minne. Allereie her vert farens preferanser, hans taktikkar og metoder presentert for lesaren. Riktig nok kort, men likeså bastante og sjølvsegte.

Knausgård utdjuvar så korleis han meiner verdssynet forandrar seg med åra, og forklarar så sitt bilete av faren frå den skrivande stunda: «Mitt bilde av min far den kvelden i 1976 er med andre ord dobbelt: på den ene siden ser jeg ham som jeg så ham den gangen, med åtteåringens øyne, uforutsigbar og skremmende, på den andre siden ser jeg ham som en jevnaldrende, gjennom hvis liv tiden blåser og stadig river større biter av mening med seg» (Knausgård 2009: 15) som for å demonstrere at forteljaren no har livserfaring nok til å sjå fleire nyansar av dette mennesket. At dette biletet stadig er todelt demonstrerer og at skrekken frå barndomen ikkje er gløymd, og kanskje ikkje unnskyldt, men at han no har eit ambivalent forhold til sin far, mellom å vere redd han og å forstå han.

Måten Knausgård beskriv faren på, skapar eit inntrykk av ein karakter utan at karakteren trer merkverdig inn i romanen. Ein karakter som lever utanfor den gitte scenen, og seinare sjølv utanfor tidsavgrensinga. Dei enkeltståande elementa viser til ein overståande form: faren gestaltast.

### *Gestaltpsykologi*

*-«Psykologisk retning som betoner helhetssynspunktet, i motsetning til tidligere forsøk på å oppløse sjelelivet i enkelte elementer» (Fremmedordbok og synonyme blå ordbok, 2005).*

Gestaltpsykologi starta som ei retning innanfor psykologien av Max Wertheimer rundt 1910. Retninga kan sjåast som eit motstykke til den psykologiske strukturalismen kor samlinga av enkeltelemt danner ei forståing av heilskapen, medan gestaltpsykologien sto for forståinga av elementa ut frå heilskapen. Sjølv om retninga vart kritisert for blant anna å fokusere på subjektive opplevingar, vil kanskje nokre omgrep frå ho kunne vise om, eller korleis, Knausgård gestalter i skrivinga si. Ho kan òg by på ein kontrast mot den lingvistiske strukturalismen. Som Per Saugstad påpeiker i *Psykologiens historie*, forska

gestaltpsykologien på korleis menneskesinnet oppfatter heilskap, og korleis den perseptuelle oppfattinga «... tenderer i retning av å bli så enkel som mulig, slik at vi oppfatter figurer som er så enkle og symmetriske som mulig» (Saugstad 1998: 154).

Det første dømet Wertheimer skal ha oppdaga, kallast phi-fenomenet: Ser ein to horisontale ljøs blinke alternerande, koplår menneskesinnet ei logisk rørsle, og opplever ei beveging frå den eine ljøskjelda til den neste, sjølv om det slett ikkje er slik. Dette er konseptet som gjer filmen – som baserast på mange stillbilete etter kvarandre – mogleg å oppfatte som i rørsle. I sitt essay «Gestalt Theory», som auger å presentere grunnprinsippa om kva gestaltpsykologi er, skriv Wertheimer: «There are wholes, the behaviour of which is not determined by that of their individual elements, but where the part-processes are themselves determined by the intrinsic nature of the whole. It is the hope of Gestalt theory to determine the nature of such wholes» (Wertheimer 1924). Han tar blant anna fram eit enkle døme på problemet mellom enkeltelement og heilskapen: ein melodi spelast i to forskjellige toneartar, og kjennast att sjølv om ingen av dei opphavlege elementa (tonane) gjentakast – elementa er forandra, men heilskapen er lik.

Gestaltpsykologi-teorien byggjar på fem prinsipp, eller «lovar», som Per Saugstad enkelt har omsatt og dels skissert i *Psykologiens historie*. Det vart ikkje gjort store eksperimenter for å slå dei fast, men dei trer heller fram som matematisk logiske. *Loven om nærleik*: ein grupperer figurer ut frå nærleiken til kvarandre, og oppfatter dei såleis gruppevis. *Loven om likskap*: like figurar grupperast, differensielt mot andre, like figurar. Dei to neste lovane går ikkje Saugstad vidare inn på. Dei handlar om det synlege og det usynlege; *Loven om god fortsettelse*: figuren som gir størst stimuli er meir synlig enn den med mindre (kamouflasjen til sebraer i flokk fungerer ved at det først ser ut som ei stor svart-kvit masse, før ein ser dei enkelte dyra). *Loven om lukkaheit*: nesten ferdige figurar oppfattast som ferdige (eit rektangel halvt gjømt bak ein sirkel vil ein tolke som eit heilt rektangel, sjølv om ein ikkje veit kva som finn seg bak sirkelen). Den siste loven, gjerne lagt fram som grunnlova, er kalla *Loven om Prägnanz*, eller *Loven om god figur*, som er det nemnte prinsippet om at persepsjonen alltid heller mot den enkleste koplinga (Saugstad 1998: 153-154). Desse lovane byggjar altså på korleis ein grupperer ut frå det lisle ein ser, og slik oppfatter det store biletet (utan å ta utgangspunkt i dei enkelte elementa, men samspelet mellom dei, og tilskodaren). Ein kritikk mot (eller konklusjon av) desse lovane er at dei frammer eit deterministisk syn: sanseintrykket er allereie bestemt, mennesket legg ikkje noko nytt i det. Eller at dei spegler

eit heller pessimistisk, simpelt, lat og naivt menneskesyn: Menneskets hike etter å finne mønster; gruppere etter dei simplaste samanhengar (*nærleik* og *likskap*), sjå det som lèt seg sjå (*fortsettelse*), trekke dei raskaste og enklaste konklusjonar (*lukkaheit*), og generelt ta til takke med dei første og lettaste koplingane (*Prägnanz*).

Eit godt døme på gyldigheita av desse lovane er korleis dei forklarar akheiropoietos-bileta, kor ein ut frå få formar kan overbevisast om at ein ser eit andlete, altså ein mykje meir kompleks heilskap. Den lettaste koplinga overdøver dei andre moglege tolkingane.

Figurar og visuelle dømer var poulære innan gestalt-psykologien, sidan det handlar om persepsjon av røynda. Som ei psykologisk retning er gestalt-teorien fenomenologisk grunna, og siktar mot tilskodaren og møtet med objektet, ikkje objektet sjølv. Ein kan påstå at når Knausgård skriv at Munch gestalter menneskene i verka sine, slik at deira indre får ei ytre form, tydar at han ut frå fargane, nyansane, skyggane, detaljane, eller fråveret av detaljane, og kanskje til og med børstestrøka, les sjelelivet hjå karakterane i biletet, utan å måtte tolke seg fram til det ut frå enkeltelementa. Dei mentale grupperingane av elementa les heilskapen i biletet. Slik er det er ikkje bare den slitne posituren hjå Munch i «Selvportrett mellom klokken og sengen» som viser ein sliten mann, men samansmeltinga av dei andre elementa som skaper eit heilskapsinntrykk av ein sliten mann.

Forteljaren i *Min Kamp 1* gir lesaren først eitt enkelt element av faren, som nemt tidlegare: «Vi får ikke lov til å løpe på tomten...». Med medhold i *Prägnanz-loven*, tydar dette fort ein bestemt far, nærmast ein despot. Lesaren får ikkje vite om faren rett og slett er redd for at guten skal falle, eller om faren har ekstremt skjøre trommehinner som ikkje tåler den spesifikke ljoden av løping: Da trekk leasaren den enkleste slutninga. Knausgård treng ikkje eksplisitt å skrive: «min far var en veldig streng mann», men gjennom enkeltelement får lesaren likevel eit inntrykk av det.

### *Persepsjon av mediet*

Det er ikkje uvanleg at persepsjonspsykologi retter seg mot kunsten, som den sær menneskelege delen av sansing og åskoding. Rudolf Arnheim, elev av Wertheimer, freista anvende gestalt-teorien som ei persepsjonsbasert tilnærming til kunsten. Mest kjent for sine filmanalyser, men òg interessert i blant anna arkitektur, bartene til Hitler og Charlie Chaplin, og maleri og fotografi. I sitt essay frå 1974, «Nature of Photography» diskuterer han mediets

natur, og overlèt den sosiale budskapet til sosialkritikarane, som han tilnærma pessimistisk noterer: «Analyzing media in this way requires a very different temperament than analyzing the use people make of them. Studies of this latter kind, given the deplorable state of our civilization, often make depressing reading» (Arnheim 1974: 149). Likskapen til Barthes' «Le message photographique» er tydeleg, og nett denne artikkelen vert i andre halvdel av teksten ein hoggestabbe for Arnheim. Han vil nemleg ikkje dvele ved kva som er fotografert, og mediet som i botn er mekanisk skapt, men heller nærleiken og avstanda til det, frå ein gestaltpsykologs ståstad: Kva fotografiet gjer med blikket og persepsjonen. For å forklare fotografi-mediet, tar han utgangspunkt i menneskets oppfatting av det.

For å differensiere mediet, og peike på det unike ved det, byrjar Arnheim med det tidlege fotografiet, kor nærheita med maleriet var tydelegare. Objektet måtte sitte stille ei god stund før prosessen var over, noko han legg vekt på som ein psykologisk situasjon: «...the I was fully authorized to stare at the Thou as though it were an It» (Arnheim 1974: 150). Og etter kvart som fotografiane kunne ta eit augeblinksbilete, fanga dei kanskje enklare, men like så klassiske positurar: «even those "momentary" poses had none of the incompleteness of the fraction of a second lifted from the context of time» (Arnheim 1974: 151). Det er når fotografiet klarar ta augeblinkane *ut av tida*, at det særigne i mediet viser seg. Her kan ein freiste anvende gestalt-lovane: Likskapen med røynda vil da kunne plassere fotografiet i same gruppe som røynda, *loven om lukkaheit* kan påstå at fotografiet er eit døme av røynda, medan til dømes *loven om god figur* vil sette fotografiet opp som eit kunstverk; eit døme på menneskets oppfatting av røynda – med dei gestaltiske lovane om oppfatting kan ein slik stadfeste kva det er med fotografiet som ikkje kan stadfestast; kva som er spesielt med dette mediet.

Fotografen må være til stades for å skape eit autentisk augeblinksbilete, noko som igjen vert eit «problem» med mediet, da fotografen uavlateleg er ein del av situasjonen. Vedkomande, meiner Arnheim, må ha så stor avstand som mogleg til objektet, for å unngå at biletet ser posert og iscenesett ut. Kanskje helst eit fotografi utan ein fotograf. I slektskap med Barthes' teiknlause fotografi, hintar Arnheimt her om at det utopiske fotografiet er eit fotografi som fangar ein autentisk augeblink utan å spele inn på den: eit fotografi utan intensjon. Samstundes vil eit fotografi utan ein fotograf ha problem med ljøssetting, bileteavgrensing, fokus osv.; det vil ikkje kunne halde på forma, og da tape kommunikasjonsevnar. Denne fotografens deltaking har og ei moralsk problematisk side



(dokumentere eller reagere): «The detachment of the artist becomes more of a problem in the photographic media precisely because they immerse him bodily in situations that call for human solidarity» (Arnheim 1974: 154). Her nærmar han seg det sosialkritiske, men Arnheim nemner dette som ein del av mediets særeigenheit: det lèt fotografen og *spectatoren* observere røynda utan å ta del i ho, og sjølv om dette er moralsk kuriøst, er det samstundes ein psykologisk effekt å spore, som har sterke band med fotografiets historie; nemleg friheita til å ha eit objektivt blick på røynda.

Ein tredje fase innan fotografiets historie meiner Arnheim byggjar på korleis motefotografi bevisst isceneset, og surrealistiske fotografi bevisst viser noko anna enn røynda, men som stadig er verkelegheitstru. Denne type bilete forstyrrar røynda i fotografiet, og oppfattast som skremmande hallusinasjonar. Og det skaper ei nedbryting av illusjonen idet eit fotografert objekt er bevisst fotograferinga, kor Arnheim trekk denne religiøse parallellen:

What we seem to be shown here is a man and a woman after they have eaten from the tree of knowledge. 'And the eyes of them both were opened,' says the Book of Genesis, 'and they knew that they were naked.' This is man under observation, in need of a *persona*, concerned with his image, exposed to danger or to the prospect of great fortune by simply being looked at. (Arnheim 1974: 155)

Den religiøse samanlikninga går for seg sjølv inn i fotografiets historie, men her er det ikkje snakk om ikonografi, fanging av sjeler, eller eit akheiropoietos-bilete, men om «å sjå og verte sett». Objektivitet står forsvarslaust, nakent fram i fotografiet, og *spectatoren* får endeleg eit utløp for si erotiske lyst til å stire på «den andre». Samstundes er det bare snakk om ein augeblink, slik at den som stirer får sjå noko, men ikkje alt. Det oppstår nærmast ein kamp i maktforholdet mellom tilskodaren som uhemma ser, og fotografiet som kan hemme sikten.

Fram til no har Arnheims argumenter vore nærliggjande Barthes': Vissheita om at det fotograferte har skjedd, stilen, forma og fotografens samspel, og røynda som vert spegla. Likevel meiner han Barthes tar feil i at budskapet er konnotert:

Barthes calls the photograph a perfect and absolute analogue, derived from the physical object by reduction but not by transformation. If this statement means anything at all, the meaning must be that the primary photographic image is nothing but a faithful copy of the object and that any elaboration or interpretation is secondary. To me, it seems necessary to keep insisting that an image cannot transmit its message unless it acquires form at its primary level. (Arnheim 1974: 156)

Han meiner altså budskapet er denotert, heilt integrert i fotografiet. At fotografiet hovudsakleg er ein mekanisk reproduksjon gjer at ein ikkje stiller seg kritisk til sjølve røynda

om eit andlet er ute av fokus. Ein kan kalle det eit dårleg forsøk på å fange røynda om ein fotograferer med feil utstyr og oppnår feil eksponering, men samstundes kan ein ikkje kalle mangelen på ljøs og dybde for dårleg handtverk. Sidan (moderne) mennesker ser eit fotografi, og veit at det er ein mekanisk reproduksjon, og dermed tolker og behandlar det slik, må budskapet og vere ein del av den mekaniske analogon, og ikkje noko tillagt fotografiet av fotografen, situasjonen, vekebladet, eller noko anna utanforståande. Ved å snevre inn produksjonen til utelukka å vere mekanisk, unngår han «fotografiets paradoks», ein kan seie han meiner alle fotografi er totalt denotert, men desse termene er meiningslause for ein gestaltpsykolog som meiner enkeltelemta ikkje er enkeltelement. Han fokuserer på fotografiet som form.

Vidare vert og det Barthes meiner *kan* lesast i fotografiet kritisert. Barthes skriv at dei symbolske elementa tar utgangspunkt i eit leksikon av konnotasjonar, men Arnheim meiner den menneskelege persepsjonen slett ikkje oppfører seg som eit leksikon, men heller kjenner att visse mønster. Som gestalt-teoretiker meiner han det er samlinga, mønsteret, av elementa som skapar biletet, ikkje forståinga av enkeltelemta. Møtet mellom kunstig røynd (fotografiet) og ekte røynd (det fotograferte) skapar ein kollisjon mellom menneskets fantasi og reine fakta, noko som i ljøs av *loven om lukkaheit* kan vere problematisk. Kanskje er det slik fotografiet gjer seg uleseleg.

Avslutningsvis samanlinkar Arnheim fotografi-mediet med dansen, som òg er grunna i røynda, vil kommunisere, og hindrar fantasien i å kunne utdjupe slik den kan gjere i møte med andre kunstformar<sup>7</sup>. Konkluderande avslutar han med: «... photography is privileged to help man view himself, expand and preserve his experiences, and exchange vital communications – a faithful instrument whose reach need not extend farther than that of the way of life it reflects» (Arnheim 1974: 160). Avmytologiseringa når her lengre enn hjå Barthes. Det mekaniske aspektet tinglegger det totalt, og slik kan det fungere kommuniserande, speglende, og dokumenterande, men altså ikkje noko utover sitt verke som eit bilete.

Det fasinerande med fotografiet for Arnheim, er korleis det utfordrar menneskets persepsjon med sine ulike nivå. Det er ein klar kritikk mot strukturalismen, meir spesifikt mot Barthes' tilnærming. Arnheims forklaring av *punctum* ville ikkje ha fokusert på detaljens eigenskap,

---

<sup>7</sup> Dette kan sjåast på som hovudforskjellen mellom gestaltpsykologien og strukturell psykologi, sidan ein tiskodar, i sistnemndes teori, kan plukke opp enkle rørsler som minner om noko heilt anna, og tar slik i bruk fantasien, og skapar eit heilt anna bilete av dansen.

men dens deltaking i eit underliggjande mønster, til dømes dødens stadige framtog i *La Chambre claire*. Medan det stadig tilbakevendande mønsteret i «Nature of Photography» er «blikket»; korleis fotografiet lèt folk sjå, og folk verte sett utan å sjå at dei vert sett. Denne unaturlegheita freistar late persepsjonen finne eigne mønster, som i eit kunstnaristisk bilete, men samstundes er det ei røynd i fotografiet, som tilskodaren må forholde seg annleis til.

### *Gestaltning og air*

Munch lagde mange sjølvportrett, blant anna fotograferte han seg sjølv ved fleire anledningar. I 1908 var han lagt inn for akutt psykose hjå dr. Jakobsens privatklinik, kor han fotograferte seg sjølv (Munch, 1908): Han ligg naken med eit laken over hofta, med kameraet i den utstrakte venstrehanden, stirande mot lensa. Andletet er her mykje tydelegare, men likevel er det ei aning diffust i forhold til resten av kroppen, truleg på grunn av dårleg fokus, men ufråvikeleg viser det eit tåkete hovud, og symboliserer slik ein person i vanføre. Likevel ser han ut til å liggje rolig, henslenkt, med eit tomt uttrykk retta mot kameraet – ut frå dette gestaltast ein plaga kunstnar, som likevel ikkje gir opp. Men fotografiet i seg sjølv er ikkje anna enn eit bilete laga av ljospartilane som traff den eksponerte celluloidhinna i kameraapparatet idet Munch trykka på utløysaren. Biletet figurerer – tru mot naturen – ein mann som ligg og ser mot kameralinsa, og i møte med mennesket kan dette bilete tyde ein ikkje heilt frisk mann.

Men opp mot Barthes' seinare, meir fenomenologiske tilnærming, kan ein i sjølvportrettet kanskje gjenfinne Munch ved å auge eit snev av sjela hans. Det kan nemleg minne om gestaltning når Barthes finn att mora si, og hennes *air* i fotografiet. Kanskje er det bare eitt element (kanskje noko moralsk, som han nemner) som presser seg ut frå moras sjel, som vert fanga i fotografiet, og som kan gestalte heile hennes vesen for han. Ved å sjå elementa i spel med heilskapen kan ein slik begrunne moglegheita for å oppleve denne *air* som Barthes opplever føre Vinterhagefotografiet.

Ein kan sjå ein likskap mellom gestaltning og Barthes' *air*: korleis eit snev av ein sjel kan framkalle heile personens identitet for Barthes, og vidare korleis kunstverkets *aura* hjå Walter Benjamin, kan framkalle autensitet og ei form for nærleik til verket, eller objektet. Arnheim forklarar forskjellen på kva eit motiv kan gestalte, og kva eit medie kan gestalte. Denne likskapen mellom røynda og det fotograferte – det ekte og analogon – kan kjennast att i litteraturen, og kanskje spesielt i *Min Kamp 1*.

## Attkjenning

Fotografiets dobbelheit mellom røynda og bilete, har likskaper med litteraturen.

Verkelegheitseffekta er allereie nemnt. Som ein konsekvens av ho, og av mønstrene som vert gestalta i *Min Kamp I*, skapast det ei *attkjenning* i teksten. For å fortsette frå Knausgårds tanker om Munch, går resonnementet hans over i eit kritisk blikk på kunstens utvikling.

I den høymodernistiske epoke var skillet mellom kunsten og verden nær absolutt, eller sagt på en annen måte, kunsten var naturlegvis et spørsmål om skjønn, og snart ble dette skjønnets selve kjernen i kunsten (...) og den tilstanden vi har nå oppstod, hvor kunstens materiale ikke lenger har noen rolle, all vekt ligger på hva den uttrykker, altså ikke hva den er men hva den tenker, hvilke idéer den bærer på, slik at den siste rest av objektivitet, den siste rest av noe utenfor det menneskelige, har blitt oppgitt. [...] Og kunsten har blitt publikum selv, måten de reagerer på, det avisene skriver om den; kunstneren en som spiller. Slik er det. (Knausgård 2009: 223-224)

Sjølv om dette kan virke som ei skeptisk, negativt ladd tese, kan ein freiste anvende ho på *Min Kamp I* sjølv. Det er utan tvil ein viktig del av romanserien korleis bøkene vart mottatt; dette takast igjen inn som ein del i nokre av dei seinare bøkene. Denne metafiksjonelle vrien samlar samfunnet; alle som las avisane kor den offentlege kritikken var trykt, vart tatt med inn i forteljaren Knausgårds (fiktive) univers. Dette skaper ikkje bare ein effekt av røynda, men òg ein del av ho. Altså tar ikkje bare roman(-serien) røynda inn i seg for å opptre autorativt, men den vert sjølv ein del av røynda, òg av romanrøynda. Kunsten vert publikum sjølve, måten dei reagerar på, det avisane skreiv om boka.

I *Knausgård-koden*, kor Eivind Tjønneland freister deschiffere *Min Kamp*-serien, for å finne ut kva det er som trollbind publikum, er ein stor del av hans kritikk retta mot den kjensleladde kritikken av boka, og vidare av boka sjølv, grunna nett i ei attkjenning av eit samfunn og av kjensler. At publikum tar del i kunsten vert, for Tjønneland, soleis eit døme på bokas svakheit. Han tar fram Aristoteles' skilje mellom forskjellige typer attkjenning:

Gjenkjennelse gjennom ytre kjennetegn, som når ammen gjenkjenner Odyssevs ved hjelp av arret i 19. sang av *Odysseen*, mente han var den 'minst kunstneriske'. Den gjenkjennelsen som inntreier i kraft av begivenhetene eller forløpet, slik som i Sofokles' *Kong Ødipus*, satte Aristoteles høyest. Ødipus gjenkjenner seg selv som sin fars morder. Da erkjenner han også noe vesentlig om seg selv. Gjenkjennelse er et omslag fra uvitenhet til viten. (Tjønneland 2010: 65)

Tjønneland meiner kritikarane vart blinda av den ytre attkjenninga, som gjer at: «... mye av leseropplevelsen består jo i at man plutselig legger boka fra seg og hugser den gangen man var 13-14 år og veldig usikker. Man gjorde mye dumt i puberteten. Dette er en del av leseropplevelsen» (Tjønneland 2010: 68). Tjønneland har helt rett i at dette nok er éin del av lesaropplevinga. Ein del kritikarane fort lot seg hektast ved, noko som speglast i kritikker som byrjar handle om kritikerens egne opplevingar, fordi *Min Kamp* har opna opp ein sti kor kritikaren får adgang til slike minner. «Men hvor mye av disse leserassosiasjonene ligger egentlig i teksten? Leseren gjør en betydelig jobb på egenhånd ...» (Tjønneland 2010: 68), skriv han så, sidan minna allereie var der, og attkjenninga altså ikkje skapte ny viten.

Ein kan tenkje seg at ein roman innehar begge den «låge» òg den «høge» forma for attkjenning. Til dømes eit viktig parti kor forteljaren Knausgård innser at boka han skal utgi, som faren aldri rakk å lese, var ei bok til faren. Knausgård innser noko om seg sjølv, og oppnår ny viten: «Betydde han virkelig så mye for meg? Å, ja, det gjorde han. Jeg ville han skulle se meg» (Knausgård 2009: 427). Korfor Tjønneland unngår eit slikt parti er uvisst, men her kan ein tenkje seg han ville ha utdjupt si stadige forakt for utropsord, som «Å, ja» vil vere eit døme på i dette partiet. Utropsord som Tjønneland meiner «... skal suggere frem den stemning som skal til for å skildre noe. Det manes frem ...» (Tjønneland 2010: 53). Ein kritikk som sjølvsagt vil vere berettiga om desse utropa sto for nett dette. Men ein kan og sjå på dei som forfattarens smerte i møte med skriftas fåfengtheit i å skildre verkelege kjensler. Noko som sjølvsagt igjen kan kritiseras for dårleg ordforråd og lite bruk av fantasi, men det seier noko meir enn at noko bare ikkje kan seiast: det *gestalter karakteren* Knausgård som ikkje lett kan ordleggje seg, men samstundes vil skrive røynda – eit episk prosjekt som går langt utover å bare mimre barndomen og skrive «sladder» om ekte personer. Uansett er det fleire nivå av attkjenning i boka.

Sjangeren «reality-roman» presenterast som ein moderne bruk av den «minst kunstneriske» formen for attkjenninga. Ved å skrive utleverande om ekte personar, skal Susanne Brøggers roman *Crème fraîche* vere av denne arten, kor ho tidvis bruker fleire sider på å forklare tilsynelatande meiningslause detaljer ved ein person. Denne merkelege samanlikninga vert merkeligare når Tjønneland i det førre kapitelet nett kritiserte Knausgård for ikkje å gi billedlege beskrivingar av folk. Sidan Tjønneland veit kven «Arve» frå *Min Kamp 2* er, kan han sjå han for seg, «og da slipper jo Knausgård å beskrive ham. Knausgårds persontegning er i dette tilfellet sentrert rundt – hva ellers? – en uutsigelig aura: ‘Utstrålingen hans var sentrert

rundt de mørke, intense øynene [...]» (Tjønneland 2010: 60): Nok ein gong må Tjønneland gjere jobben sjølv, og refser Knausgård for å bruke patos-fylte kjensleutrop, og ikkje handfaste bilete, knytta til røynda. Tjønneland nekter her å godta lesarkontrakten. Dømet som presiserer kva ein «reality-roman» er (detaljert utlevering av ein person), saman med Tjønnelands kritikk av mangel på detaljert beskriving, tilseier da at *Min Kamp 1* er ein roman med klare band til røynda, men slett ingen «reality-roman».

Vidare trekk Tjønneland inn Barthes og samfunnets mytologisering gjennom spelet mellom det reelle og det fiksjonelle. Slik fotografiet kan skape ei myte om at *Panzani*-pastaen er autentisk, italiensk, fersk og god, meiner Tjønneland at Knausgård, med bruk av litterær fiksjonalisering av røynda, mytologiserer og mytologiserast. Dette som eit resultat av «Knausgårds mytiske helgardering», som oppnås ved å ville skrive det verkelege livet sitt som ein roman. Eit resultat som igjen resulterer i at kritikare freister velje mellom å lese det som røynd eller fiksjon (Tjønneland 2010: 73-75) – slik som når ein ser Tjønneland vart forvirra da «Arve» ikkje vart forklara biletleg nok. Som Arnheim forklarar tilnærminga til fotografi-mediet, må lesaren og i *Min Kamp 1* forholde seg til forskjellige nivå av gestalting på same tid.

Éin del av atkjenninga i *Min Kamp 1* består av å la lesaren sjølv minnast sin barndom<sup>8</sup>; kor publikum kan kjenne seg att, men bare via det ytre, ifølgje Tjønneland. Uansett er det hjå kritikarane som sjølv mimrar, at ein kan sjå at det som skildrast i romanen *er*, medan dei sjølve kan seie at det *var*.

Men i romanen skjer det òg atkjenning på eit djupare nivå, kor Knausgård, ikkje heilt ulikt Ødipus sjølv, oppdager at han forsømte sin moglegheit til å verte *sett* av faren. «Det patetiske» får i følgje Tjønneland ei for stor rolle; lesaren må byrje å kjenne ut av, føle på, og arbeide med teksten. Opp mot fotografiet kan ein seie blandinga av røynd og fiksjon speler på gestalt-lovane for å skape eit univers kor karakterane får eit skin av ein kunstnarisk skapt *aura*, men samstundes har ein *air* av røynda.

### *Farens air*

---

<sup>8</sup> Om ein tar psykoanalyse og atferdsterapi med i rekninga, som Tjønneland gjerne gjer, kan dette i teorien definitivt resultere i ny viten og djupare forståing, hjå lesaren.

Når Knausgård får sjå sin fars døde kropp, forklarast mannen litt meir biletleg, men det døde andletet får fortsatt ikkje eit menneskeleg preg. Døden har fått andletet til å «se ut som om det var skåret ut i tre. Det treaktige umuliggjorde alle følelser for nærhet. Jeg så ikke lenger på et menneske, men på noe som lignet et menneske» (Knausgård 2009: 225), som om den døde kroppen var ein *analogon*. Dette understreker hans tanker om døden som uverkeleg i samfunnet, eller i alle fall for han. Her er det ein spanande parallell mot det andre andletet i tre, som Knausgård skriv om, nemleg Kristus. Avstanda til faren er for stor til at han klarar å sjå han som han er, som sin far.

Seinare, når Knausgård saman med sin bror kjører til huset kor faren budde, opplever han metafiksjonelt<sup>9</sup> livet sitt som ein del av ei større historie: «Sønnene som drar hjem for å begrave sin far, den historien var det jeg med ett befant meg midt i...» (Knausgård 2009: 265): stadig ei avstand til faren som eit individ i hans liv. Men dette synet slår fort om, og han innser at «... det var ikke en far vi skulle begrave, men pappa» (Knausgård 2009: 226) Slik går han bort frå farsikonet (lik Barthes går bort frå morsikonet), og byrjar nærme seg den verkelege faren.

Ikkje ulikt moras *air* for Barthes, fornemmer Knausgård så faren sin i huset dei no vaskar: «Det som hendte da, var at jeg fikk en plutselig fornemmelse av hvem han hadde vært der. Jeg så ham ikke, det var ikke noe slik, men jeg fornemmet *ham*, hele hans vesen, slik han hadde vært den siste tiden i disse rommene» (Knausgård 2009: 390). Utan at han røper korleis detaljer det er som skaper denne fornemminga, verker det her som om Knausgård oppfatter farens *air*. Den er likevel ikkje nok for at han skal kunne oppleve heile farens person. Denne emninga av faren tydar at Knausgård kjem nærmare sitt mål, men den er og skummel, som om faren heimsøker huset. Heivoll poengterar og at den døde farens nikotingule fingrar, som liknar skjolda tapet, minnar om den gamle tapeten i huset, og slik henspeler dette huset dei må vaske ned før gravleggjinga, før Knausgård kan ta farvel med faren sin (Heivoll 2012: 75). Etter nedvaskinga, ser Knausgård liket av faren att, og no ser han «... det han var for meg, en far, og alt som lå av liv i det» (Knausgård 2009: 413).

Biletet av faren forblir dels obskurt gjennom heile romanen fordi forteljaren – eller Knausgård sjølv – ikkje har eit klart bilete av faren før etter han har «vaska ned liket» (altså

---

<sup>9</sup> Bruk av metafiksjonen speler og på spaltinga av eg-et: det som gjer mennesket særlege er skaparemmen, og at denne romanpersonen har ein eigen fantasi, og skaper noko, gir denne karakteren eit slør av autensistet, ein illusjon av at romanens Knausgård er eit ekte individ. Som ein verkelegheitseffekt, *gestalter* metafiksjonen samstundes ei romanverd som ligg tett opp mot røynda.

huset). Før prosessen er ferdig klarar han ikkje sjå verken det imaginære biletet av faren, eller sjå faren i det heile tatt. Å sjå faren vert såleis eit hovudtema i romanen.

## **Blikket**

### *Blikkets rolle i Min Kamp 1*

I oppsummeringsdelen «Å se sitt eget traume», nemnar Heivoll dei forskjellige scenane kor blikket oppstår som eit tema i boka, og forklarar dei i forhold til visualiseringa av traumet, som er hennes forskingsobjekt:

... ansiktet i sjøen er et ansikt uten blick; jeget kan granske det uforstyrret uten selv å bli sett. Ønsket om å se uten selv å bli sett, henger sammen med barnets behov for å ligge i forkant av begivenhetene og tolke farens ansiktsuttrykk, for på den måten forhindre raserianfall. Også vindusruten [kor Knausgård ser sin refleksjon] billedliggjør denne problematikken: Man ser verden utenfor, samtidig som man selv kan bli sett. Dette manifesterer seg i en sterk selvbevissthet i samvær med andre; jeget ser seg selv på et vis utenfra (jf. speilbildet), samtidig som han ikke kan unnsnippe andres blick. [...] I Rembrandt-ekfrasen uttrykker det reflekterende jeget denne problematikken eksplisitt: Det faktum at maleriet er et selvpportrett, fører til at Rembrandt ser sitt eget blick, samtidig som han blir sett. Dette motivet kulminerer i de to siste brennpunktscenene: Den døde faren er uten blick, og jeget kan endelig begjærlig granske sitt eget traume uforstyrret uten selv å bli sett. (Heivoll 2012: 82-83)

Heivoll omtalar den problematiske haldninga til blikket som eit resultat av, og eit uttrykk for, Knausgårds traume. Allereie i opningsscenen med andletet i sjøen kan ein tyde at forteljaren vil sjå utan å verte sett; eit gjennomgåande tema, som ein del av Knausgårds mandala. «Å sjå» vert Knausgårds kamp (noko som kan seiast å gje gjenklang i den ihuga realistiske skrivestilen, kor detaljar og verkelegheitseffekter gir forteljaren «illusjonen» av eit veldig skarpt blick). Men Heivoll går her ikkje vidare inn på blikkets verknad på individet.

Knausgård vil sjå faren utan å verte sett, noko han får til ovanfor liket av faren, men han innser og at han *vil* verte sett av faren, men ikkje før det er for seint. For å utfylle og supplere blikkets rolle, er det nødvendig å understreke at blikket objektiviserer, og lèt subjektet verte objektivisert. Blikket i spegelbiletet i vindaug, kan blant anna utdjupast vidare gjennom Jacques Lacans «spegelstadie», som Barthes nemnar i *Roland Barthes par Roland Barthes*: Forutan den sosiale angsten Heivoll finn i blick-scenane, handlar det og om ei stadfesting – og til ei viss grad ei utradering – av eg-et; ei grunnleggjande gåte om å forstå seg sjølv – noko



som må til for å kunne skrive seg sjølv. Vidare er blikkets rolle i denne sjølvutleverande romanen sjølvsagt interessant i forhold til blikket mot, og i fotografiet.

Spegelstadiet representerer barnets identifisering med refleksjonen av sin kropp, før det i det heile tatt behersker denne kroppen. Kroppen barnet ser fragmenterer kroppen det ikkje behersker, for å overkome dette identifiserer det seg med biletet av kroppen. Stadiet representerer og den traumatisk separasjonen frå mora idet barnet ser sin eigen kropp som skilt frå moras kropp, ser seg sjølv som ein eigen instans i verda. Når Knausgård ser seg sjølv i vindauget er det ikkje eit barn som ser, men sjølvidentifikasjonen er der stadig. «To dype furer går ned pannen, en dyp fure går ned langs hvert kinn, alle likesom fylt av mørke, og når øynene er stirrende og alvorlige, og munnvikene såvidt går nedover, er det umulig ikke å tenke på dette ansiktet som dystert. Hva er det som har satt seg i det?» (Knausgård 2009: 29). Dette skriv han om andletet som reflekterast; eit forsøk på å sjå seg sjølv. Dysterheita og uvissa om kva som har sett seg i andletet, viser korleis mannen strever mellom identifikasjon og framangjering med spegelbiletet. Ein kan kalle det eit fragmentert andlete som Knausgård må identifisere seg med for å stadfeste sin plass i verda.

Som tidlegare nemnt vert oppdraget i boka å finne ut kva som har sett seg i andletet, og likt Barthes i *Roland Barthes par Roland Barthes*, må han utradere, nærmast symbolsk drepe seg sjølv for å kunne skildre seg sjølv fult ut. Barthes' egne imaginære bilete iscenesettast og brytast opp. I eit intervju med *The Paris Review*, svarar Knausgård følgjande på eit spørsmål angående *blikket* og romanens sjølvbiografiske form:

There's a kind of objectivity in the form itself. It is not you, it is not even yours. When you use the form of a novel, and you say "I," you are also saying "I" for someone else. When you say "you," you are simultaneously in your room writing and in the outside world—you are seeing and being seen seeing, and this creates something slightly strange and foreign in the self. When you see that, or recognize that, you are in a different place, which is the place of the novel or the poem. («Knausgård, Completely Without Dignity: An Interview with Karl Ove Knausgaard» 2013)

Dette tydar ikkje bare på vissheita om at publikum kjenner seg att, men og denne fragmenteringa av eg-et, gjennom publikum.

Knausgård skriv nedlatande om seg sjølv i *Min Kamp 1*. Først at han jatter med, at han aldri seier kva han egentleg meiner, som om han skjemst av seg sjølv – det imaginære biletet verker forvridd og melankolsk. Seinare skriv han eit parti om kor fornedrande han såg på seg sjølv i si studiestid:

Og det var okey, det, jeg hadde mine små gleder, jeg også, det var ikke det, og jeg kunne utholde hva det skulle være av ensomhet og fornedrelse, det fantes ingen bunn i med, bare kom med det, dager, kunne jeg tenke, jeg tar imot, jeg er en brønn, jeg er det mislykkedes, det elendiges, det stakkarliges, det ynkeliges, det pineliges, det gledesløses og det forsmedeliges brønn. Kom med det! Piss ned i meg! Drit også, hvis dere vil! Jeg tar imot! Jeg holder ut! Jeg er selve utholdelsen! (Knausgård 2009: 325)

Det kan verke som om han undergrev seg sjølv, nesten som for å avle medynk hjå lesaren. Det han er ute etter er ærlegheit og utlevering, men gjennom hans sensur er det likevel umogleg for lesaren å kunne stole på at han gir eit fult og nyansert bilete av seg sjølv. Han skriv så: «At det må ha vært dette de jentene jeg forsøkte meg på, så i øynene mine, har jeg aldri vært i tvil om» (Knausgård 2009: 325). Som eit vindaug inn til sjela meiner han auga kan røpe slikt. Tilbake til scenen kor han ser seg sjølv i vindauget – ser «vindauga inn til sjelen» i auga sine, reflektert i vindauget ut mot verda – (som tidsmessig finn stad etter skamscenen) kan ein sjå eit enda meir symboladd spegelstadium, og om det ikkje er kome fram før, viser den sjølvnedsettande monologen ein stor del av svaret på kva som har sett seg i andletet.

Hans imaginære bilete av seg sjølv iscenesettast ikkje i like stor grad som hjå Barthes, men vert ei drivkraft i historia, kor lesaren vil vere med og finne ut kva som har sett seg i andletet. Det daglegdagse blanda med det pinsame, vert nærmast eit imaginært bilete på eit kollektivt sjølv, idet publikum lèt seg kjenne att, og sjølv mimre tilbake, for sjølv å finne ut kva som set seg i andlet.

I si tematiske analyse går Heivoll gjennom fleire viktige scener som verker inn på «masken» som ein metafor for faren og hans andlet som pregar Knausgård som eit traume. Det er av faren han først ikkje vil verte sett fordi faren slår unødvendig hardt ned på hans feil. Dette utviklar seg til eit heilt liv i skam kor han ikkje vil verte sett. Men han vil sjå, og han har alltid sett og studert og tolka andre personar. Og knytande til den trygge mora diskuterte han dette: «... og denne samtalen, som fortsatt pågikk, hadde gitt mitt blick en retning, det var mot det som oppstod mellom mennesker jeg alltid så, og det jeg forsøkte å forklare, og lenge trodde jeg også at jeg var bra på å se andre mennesker, men det var jeg ikke, jeg så jo bare meg selv overalt jeg vendte meg ...» (Knausgård 2009:381). Sjølv om mora er ein trygg figur som han kan opne seg meir opp for, som ei potensiell motstand til faren, søker han ikkje direkte trøyst, men snakker heller om andre. Det interessante er likevel korleis han påstår han såg seg sjølv, som om det bare var ved ein omveg han kunne opne seg. Kritikken til romanserien lyd gjerne «navleskodande» og «narsissistisk», begge på godt og vondt, men

sidan forteljaren veksler mellom å ville og ikkje ville verte sett, og igjen at han ser seg sjølv overalt, presiserer *blikkets* rolle i romanen som problematisk, og som ein del av plottet.

### *Sartres blikk*

Sidan Barthes tilegner *La Chambre claire* til Sartre, er det naturleg å kunne bruke Sartres tankar om blikket. *Blikket* er grunnlaget i menneskets samvêr. Ein ser og vert sett, ein framstår, identifiserer seg, tar avstand frå, og posisjonerer seg etter kva ein ser og kva den Andre ser. Eit lite innblikk i Sartres essay om fenomenologisk ontologi, *L'être et le néant* frå 1943, kan vere nyttig for å grunnkje Knausgårds bruk av blikket i romanen. Men for ikkje å måtte ta inn heile det komplekse tankeregisteret, er det sømmeleg å støtte seg til Dag Østerbergs innsnevring av temaet, i innleiinga i hans bok *Erfaringer med De andre : Sartres eksistensfilosofi : utvalg fra L'être et le néant og fra Cahiers pour une morale*.

Objektet har «vêren-i-seg» (« être-en-soi »), medan bevisstheita har «vêren-for-seg» (« être-pour-soi ») ; forholdet mellom desse forklarar Østerberg slik: «... det som hos Sartre er i-seg, har ingen historie, det våkner ikke opp og 'kommer til seg selv'. Væren-i-seg er hva den er, og bare det. Den er allerede manifest, ved å komme til syne for bevisstheten, for-seg'et» (Østerberg 1994: 13). For den Andre er Sartre bare eit vesen i-seg, eit objekt i verda, medan hans bevisstheit er for-seg, eit tenkande subjekt som ikkje kan sjå seg sjølv som simpelten eit vesen i-seg. Slik er relasjonen til den andre nødvendig for at han skal kunne sjå seg sjølv i vêren.

Sartre trekk fram skammen som eit døme på korleis han gjennom sterke kjensler kan dømme seg sjølv som eit objekt, gjennom den Andre: « ... dans le champ de ma réflexion je ne puis jamais rencontrer que le conscience qui est mienne. Or autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même : j'ai honte de moi *tel que j'apparais* à autrui. Et, par l'apparition même d'autrui, je suis mis en mesure de porter un jugement sur moi-même comme sur un objet, car c'est comme objet que j'apparais à autrui » (Sartre 1943: 276). Skam-kjensla gjer seg til kjenne idet Sartre innser korleis han framtrer for andre, som eit objekt. Ved at han ser den Andre som eit objekt veit han nemleg at den Andre ser han sjølv som eit objekt.

Den skamfylte sekvensen kor Knausgård bebreider seg sjølv som «det forsmedeliges brønn», trer da fram som eit blikk han har sett gjennom den Andre. Og ikkje bare kven som

helst «Andre», men gjennom å verte sett av sin far – kanskje «den første Andre». Etter å ha fortalt faren om andletet han såg i vatnet, får han høyre at han ikkje skal løpe på området. Guten vert forfjamsa, og stirer på faren: «- Og ikke gap sånn, sa han. – Du ser jo ut som en idiot» (Knausgård 2009:16). Om skammen som ein kjenner på kroppen, seier Sartre: «... la honte est, par nature, *reconnaissance* » (Sartre 1943: 276). Dette skamfylte blikket er ikkje noko Knausgård trur at andre ser, men som han innrømmer at dei har rett i å sjå, og skammer seg slik ovanfor dei andre. Det verker som om den unge Knausgård tar over farens syn på seg sjølv. Dette fokuset på skammen framhever frykta for å verte sett, men er og ei stadfesting på hans vêren utanfor seg sjølv.

Gjennom blikket kan ein og oppfatte, men ikkje ha kunnskap om, den Andre som subjekt<sup>10</sup>, som Sartre forklarar gjennom eit døme om ein mann i parken: Mannen oppfatter alt rundt seg som objekt i *sitt* univers, og da Sartre ser dette, vert objekta i hans univers prega av å vere objekt i mannens univers. Sartre, som eit menneske-objekt, er eit objekt i mannens univers, likesom mannen er eit objekt i Sartres. Universa vert invadert av den Andre, og gir grunnlag for å vere for-Andre, som Østerberg seier: «Inntil den Andre retter sitt blick mot meg. Da erfarer jeg den Andre som subjekt. Å bli sett av den Andre er den ettersøkte eksistensielle relasjonen til Andre. Den Andres blick er det vesentlige i det å være for-Andre» (Østerberg 1994: 23).

Knausgårds hiken etter å ville sjå faren utan å verte sett kan med Sartre forståst som eit slags maktspel. «... om han virkelig så meg, noe jeg ikke var sikker på, ville det være å innrømme at jeg tyvtittet. Jeg ventet istedenfor noen øyeblikk, til jeg var sikker på at han så at jeg hadde sett at han så, dersom han da så [...] Det gikk ikke an å se på pappa, han fikk det alltid med seg, han så alt, hadde alltid sett alt» (Knausgård 2009: 181). Når Knausgård ser faren, vert faren eit objekt, og så lenge faren ikkje ser at Knausgård ser, vert faren heller ikkje eit subjekt. Objektet faren, er ikkje like skummelt som subjektet faren. Og enda viktigare er det at objektet lèt seg studere, vert ein del av Knausgårds univers utan at han sjølv må ta del i farens univers. Det er frå før tydeleg at faren er streng og opplevast som skummel, men det er ikkje bare på grunn av ei redsel for å verte oppdaga (og den komande straffa i form av skam, kjeft eller pryl) at Knausgård tjuvtitter, men ved å objektivisere faren med blikket, vert faren sterilisert som herskande subjekt i Knausgårds univers.

---

<sup>10</sup> Ein kan ha kunnskap om den Andre som psykisk objekt, men ikkje som subjekt.

Sidan bevisstheita ikkje er eit objekt, kan ikkje Sartre oppfatte bevisstheita til den Andre med si bevisstheit. Han kan oppfatte den Andre som objekt, men idet den Andre er objekt, kan ikkje den Andre oppfatte Sartre som objekt, for objektet er i-seg, og ikkje for-seg; ikkje bevisst. Skammen setter dette på spissen, slik at den som skammer seg vert sett på som objekt, medan den som ser (og dømmar) er subjektet. « ... si autrui-objekt se définit en liaison avec le monde comme l'objet qui voit ce que je vois, ma liaison fondamentale avec autrui-sujet doit pouvoir se ramener à ma possibilité permanente d'être vu par autrui » (Sartre 1943: 314), skriv Sartre for å vise korleis han ved å verte betrakta av den Andre, ser at ikkje bare er han sjølv eit objekt, men den Andre trer fram som subjekt. Tilbake til menneskene Knausgård såg og freista snakke med mora om, men som han etterpå skriv at bare var seg sjølv han såg, kan Sartres blikk-teori tyde på meir enn bare ei narsissistisk innstilling: Han freistar sjå for-seg (bevisstheita) som eit i-seg (objekt), noko Sartre kallar for «vond tru» (« mauvaise foi »); Knausgård oppgir friheita si ved å sjå på seg sjølv som objekt (reflektert i menneskene), samstundes som han som eit subjekt persiperer seg sjølv. Kanskje for å fråseie seg farens blikk som han frå barnsbein av har overtatt. Dette vert soleis som eit billedleg døme på det Østerberg skriv om sjølvrefleksjon i vond tru: «Når bevisstheten iblandt reflekterer over seg selv, er også dette et forsøk på å bli for-seg-i-seg. (...) Men siden refleksjonen aldri kan nå lenger enn til å frembringe kvasiobjekter, er dette prosjektet i vond tro, og Sartre betegner det derfor som *uren* refleksjon» (Østerberg 1994: 20).

Knausgårds vonde tru viser korleis han vil sjå seg sjølv utan å gå gjennom den Andre (fordi faren, som ein slags «Ur-Andre», ser skam når han ser på Knausgård), noko som altså ikkje er mogleg. Blikkets rolle i *Min Kamp 1* vert soleis Knausgårds kamp for å sjå seg sjølv – og det *ikkje* gjennom farens auge – ein kamp han ikkje kan vinne utan å sjå faren, noko han heile tida prøver å gjere, men forgjeves. Derfor opplever han møtet med liket av faren så sterkt: «Det føltes som om jeg forgrep meg på ham. Samtidig kjente jeg en sult, noe umettelig som krevde at jeg måtte se og se på ham, denne døde kroppen som noen dager tidligere hadde vært min far» (Knausgård 2009: 225). Knausgårds mandala understrekast: Som nemnt i innleiinga, avslutter romanen med den døde kroppen som lèt seg verte stira på, og løyndomene vert frigjort.

*Barthes' blikk*

I note 46 i *La Chambre claire* er blikket temaet. Blikket frå subjektet som vert fotografert, som ut frå fotoarket ser mot Barthes, men som umogleg kan sjå han. I fotografiet stadfester blikket det avfotografertes avstand og nærleik. Og vidare synast det å vere eit grunnlag for personens *air*. Med Sartres forklaring av blikket kan blikkets rolle i fotografiet og forklarast nærmare.

Blikket som ikkje ser, som ikkje oppfatter, synast å halde noko tilbake, for Barthes. Ein kan seie mennesket i fotografiet lèt seg objektivisere, men sjølv om *spectatoren* aner at det er eit subjekt der, får ein ikkje moglegheit til å verte objektivisert av blikket i fotografiet, og dermed oppstår ein uferdig eksistensiell relasjon til den Andre. Likevel er det eit snev av ein sjel der, ein *air*, ved at den fotograferte «held noko tilbake». « Il ne regarde rien ; il retient vers le dedans son amour et sa peur : c'est cela, le Regard » (Barthes 2002: 880), skriv Barthes om ein gut som klemmer ein kvalp, og ser inn i fotoapparatet, og ut av fotopapiret. Som eit vindaug inn til sjela, opplever Barthes blikket idet det freistar skjule noko – kanskje helst idet han føler han klarar lese blikket, leggje ein subjektivitet i det, sjølv om det er eit reint objekt.

Denne *air* som Barthes oppfatter i blikket hjå guten synast å gestalte eit guten som subjekt, og dermed *er* guten, samstundes som han *var*. Blikket som er fanga i fotografiet overskrid så tida, og viser den vanvituge sannleiken (« vérité folle »); C'est ça! Som det første Barthes kommenterer i *La Chambre claire* (« Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur »), verker Fotografiets genius å liggje nett i denne moglegheita for å nærmast subjektivisere det flate objektet i biletet, slik som lesaren kan kjenne att situasjonar og mimre sin eigen barndom, ut frå *Min Kamp 1* – dei subjektiviserer den objektive forteljinga.

## Oppsummering

### *Knausgårds form*

I *Min Kamp 1* speler forma ei stor rolle. Ein kan tydeleg sjå konturane av det Barthes kallar *den tredje forma*. Ein mandala kan formulerast gjennom den sterke opninga; historias patos, som kan kallast «patetisk», er tydeleg med døden som eit sentralt tema, og faren som eit eksplisitt tema innanfor den, samstundes som det problematiserte forholdet mellom far og son òg er eit universelt tema. Lesarkontrakten som beror på ei blanding og spalting mellom den

forteljande Knausgård og forfattaren Knausgård, byr på ei blandig og ei spalting av røynd og fiksjon på nivå med Prousts svevn mellom drøyen og røynda. Ei form for madeleine-kake presenterast og, samstundes som ein palinodi påpeiker verkets kunstnaristiske håp.

Metaforen og metonymien krinsar om kvarandre, blant anna ved hjelp av verkelegheitseffekta og gestaltinga. Mest tydeleg er forholdet mellom opninga og avslutninga: det essayistiske partiet om døden går over i Knausgårds historie, som ei fiksjonalisert røynd, som utviklar seg mot den siste setninga som er ein rein metafor over døden.

Knausgårds form lèt lesaren kjenne seg att, identifisere og kontemplere. Slik som i Fotografiet, får ein moglegheita til å lese ut frå dei gitte situasjonane, eigne assosiasjonar og erfaringar, samstundes som den kulturelle kunnskapen kan kome fram i ljuset. Den utleverande forteljaren trer personleg fram, historia reflekterer og konnoterer røynda medan plottet brer seg som ei indre krise lesaren dels vert fortalt, dels får sjå.

### *Biletet av faren*

I *Min Kamp 1* forklarast ikkje faren fotografisk og utdjupande, men han trer fram som ein skygge som forteljaren frykter og heile tida vil vite kor er. For lesaren gestaltast farens karakter gjennom knappe karaktertrekk og meiningar, og gjennom frykta og skammen Knausgård føler i nærveret av han. Røynda i teksten er dynka i verkelegheitseffekter som ikkje bare viser til røynda, men og gestalter forteljaren som ekte, og teksten som eit memoar.

Den sterke, men visstnok «simple» forma for attkjenning, viser korleis mediets gestalting bryt med røynda, samstundes som menneskene vert ein del av kunsten, og av romanen, som atter gir eit nytt nivå av verkelegheit i teksten. Dette, saman med det metafiksjonelle, speler på forskjellige gestalt-lovar, som skaper ei skurring i persepsjonen. Kritikarar vil gjerne velje mellom å lese romanen som roman eller som sjølvbiografi, slik ein i møte med eit fotografi freistar velje om ein vil sjå personen som er avbilda, eller objektet som trer fram.

Biletet av faren viser seg til slutt som sjølv målet med heile historia, slik som hjå Barthes, som gjennom Fotografiet leitar etter eit bilete kor han kan finne att mora. Medan Barthes finn ein *air* i eit Fotografi, og vert slått av at mora *er* og *var* samstundes, finn Knausgård farens *air* i huset han vaskar ned, for så til slutt å endeleg sjå faren.

### *Knausgårds blikk*

Blikket er i starten ein skummel storleik Knausgård ikkje klarar handtere. I staden overtar han farens nedlatande blikk på seg sjølv som eit objekt. I vond tru skammar han seg. Kampen for å sjå faren som eit objekt, og sjølv verte eit subjekt, pågår i det skjulte: ved at han vil vite kor faren er til kvar ei tid, og freistar sjå på han utan at han ser guten. Dette fører til at faren òg objektiviserast, men utan at han får moglegheit til å tre fram som eit teknjande vesen, og da utan at Knausgård får moglegheit til å endre synet på seg sjølv.

Den døde faren som han kan studere uavbrutt gir han moglegheit til å endeleg endre blikket : «Og nesen, den var brukket. Men selv om jeg så dette, så jeg det ikke likevel, for alle detaljer ved ham forsvant inn i noe annet og større, både det han utstrålte, som var død, og som jeg aldri hadde vært nær før, og det han var for meg, en far, og alt som lå av liv i det» (Knausgård 2009: 413) – denne overgangen frå faren som subjekt (far) til objekt (død), opnar for blikkets endelege siger mot slutten av romanen: «Nå var det det livløse jeg så. At det ikke lenger var noen forskjell mellom det som en gang hadde vært min far, og det bordet han lå på, eller det gulvet bordet sto på ...» (Knausgård 2009: 435) – faren er totalt radert til objektene verd. Når Knausgård ser på han, er det ingen fare for noko subjekt som ser tilbake og objektiviserer han. Blikket han hadde overtatt av faren fell hen. Fadermordet er komplett.

Men samstundes som han ser faren som objekt, ser han og *faren* (som subjekt). Slik som Barthes ser at mora i Vinterhagefotografiet *er* og *var*. C'est ça! Avstanda mellom faren som eit individ, og døde ting – som bordet han låg på – er borte, og den døde kroppen vert som ein *perfekt analogon* til det imaginære biletet av faren: Han ser på ei og same tid at det objektiviserte liket *er* og *var* faren.



## Konklusjon

### *Fotografiet*

Fenomenet Fotografiet er eit realitstisk men likevel unaturleg utklipp av røynda, eit bilete som viser det som faktisk skjedde, her og no. Ein kan manipulere kva som seiast i fotografiet, det konnoterande; gjennom intensjonelle vinklingar av det fotograferte objektet, under avbilding, eller under framstilling. Ein kan sjå det denoterte i biletet; det som ikkje er omhandla av mennesket for å gi ei viss tyding. Sidan eit kalkulerande, slutningstakande menneske må til for å ta eit fotografi, kan ein aldri sjå bare det denoterte, men må alltid ta ei naturalisering av budskapen i betraktning. Ein kan velje å fokusere på det denoterte, som Barthes gjer i *La Chambre claire*; sjå på detaljar som stikk seg ut som spesielle for *spectatoren*, og som kanskje er uvesentlege for andre. Desse detaljane, desse *punctuma*, skaper eit samspel med tilskodaren, ein relasjon og ei historie. At dei er avbilda i Fotografiet betyr at dei har skjedd tidlegare, men i møtet med det, viser dei seg her og no, som ei røynd, og dei kan vise eit blikk som tydar på ei sjel, eit objektivisert subjekt, ei nær avstand.

Ei slik glipe av tapt tid kan utnyttast: ein kan finne att ei død mor, gjennom utstrålinga, hennar *air*, og ein kan forskrekkast av livet som dødt viser seg på fotopapiret. Men ein kan og fortryllast ved å oppleve denne verkelege augeblinken, ein kan takast med tilbake i tid, til ei svunne verd. Denne stillestående verda ligg der opent for blikket til å kunne boltre seg, objektivisere og analysere, og plassere ho i si eiga verd. Det som er avbilda er verkeleg, og skaper like mykje meining som all anna verkelegheit, men sidan det er fanga – og kan observerast i det uendelege – *fiksjoniserer Fotografiet verkelegheita*. Lik Romanen – eller i alle fall Barthes' ideelle Bilete av Romanen – innehar Fotografiet òg metafor og metonymi. Slik *studium* viser til ei kulturell forståing, speler metaforen på ein kulturs lesing av bilete, og slik *punctum* taler til enkeltpersoner, kan ein i metonymien spørje seg kva den personlege assosiasjonen er. Det oppstår slik fleire forskjellige nivå for tilskodaren å forstå mediet på: vedkomande må lese kva som er avbilda, samstundes som ein må lese kva ein sjølv legg i det. Dette er Fotografiets mystiske vêren: ein *perfekt analogon* som opnar opp ei heil historie av kjensler og moglege assosiasjonar, men som alltid er grunna i den personlege kunnskapen, det individuelle levde livet som fyller biletet med betyding.

For Barthes opplevast Fotografiet som eit medie som kan spegle døden så vel som livet. Gjennom ein eim av sjel finn han mora si, utan å måtte finne eit fotografi som teikner alle hennes attributt. Ho skapast på ny gjennom ein aning av det Biletet han har føre seg når han tenkjer på ho, gjennom eit snev av dette biletets ektheit, som dokumenterast i Fotografiet.

### *Romanen*

Som eit forteljande medie skil skrifta seg frå Fotografiet ved at den alltid må støtte seg på ei forsikring om at det som er nedskreve er sant. I Romanen skjer dette gjennom ein lesarkontrakt kor forteljarens status og forteljingas verd godtas av lesaren, slik at vedkomande kan la seg underhalde utan å måtte stille spørsmål rundt hendinganes tilknytning i den reelle verda. Denne semja skaper eit univers kor lesarens blick kan boltre seg, slik som i Fotografiet. Forma og stilen kan leggje grunn for enklare eller vanskelegare atkjenning med karakterane og situasjonane, og språket kan formidle karakterers særtrekk, utan å måtte forklare kvar minste detalj. Tema spelar uunngåeleg på moglege forhold i verkelegheita, sidan forfattaren kjem derfra, sidan språket spelar på ho, og sidan lesaren ikkje har anna å kople meininga opp mot. Forståing av hendingar grunnast i lesarens kunnskap, og assosiasjonar kan trekkast til det levde livet. Historia skapast i samband med lesaren.

Spelet mellom kva lesaren les og kva vedkomande legg i teksten, opnar så opp for eit rom som minnar om Fotografiets personlege innverknad: *det fiksjonaliserte verkeleggjerast*. Her skapast meining kontinuerleg, som i dei obtøse detaljane ein aldri heilt får tømt.

### *Barthes og Knausgård*

I *La Chambre claire* trer Fotografiet fram som eit medie kor Barthes kan anvende seg sjølv for å sjå Biletet. Det er fortsatt så mykje usagt i Fotografiet, og noko som verdt halde tilbake, som han ikkje klarar bryte gjennom, sjølv om dei avfotograferte stirar han i andletet – det er eit vanvidd i å sjå dette menneskelege så menneskeleg utan å kunne oppleve dei. Det er ei vriding i Tida ved å sjå dei som dei var, her og no. Han ser «ei katastrofe som allereie er inntreft», han får moglegheita til å reise i tid, og oppleve ei historie han i røynda eigentleg ikkje skulle kunne sjå. Slik tar han del i Fotografiet og den røynda som vert (re)presentert. Når persepsjonen spelar på dette, opplevast noko som minnar om eit narrativ, ei forteljing kor han gjennom atkjenning og eigen kunnskap kan ta del i Fotografiet som eit skapande vesen.

I *Min Kamp 1* skriv Knausgård ei historie som byggjar på atkjenning. Det realistiske har så stor rolle i forteljinga at idet ein kjenner seg att, tar ein del i historia, i røynda som skrivast. Hovudkarakteren fotograferer sitt liv, og byr lesaren på å finne *studium* og sine eigne *punctum* i historia. Karakterane har ein *air* ved seg som gestalter ein truverdighet, sjølv om lesaren ikkje får sjå alle moglege karaktertrekk. Temaet er Blikket, om korleis forteljaren vil sjå og objektivisere eit anna menneske, slik som lesaren vil objektivisere forteljaren, eller slik som *spectatoren* vil objektivisere portrettet. For det er ved denne relasjonen sjåaren fenomenologisk opererer i realiteten.

Likskapen mellom desse to verka er hovudsakleg tematiske. Begge forfattarane har eit mål om å sjå ein foreldre, og med sine imaginære bilete freistar dei sjå korleis mora/faren *er* og *var*. Barthes blar seg gjennom fotografi for å finne ut om dei har ei djupare mening enn bare som eit reproduserande bilete, og etter kvart finn han eit hint av moras sjel. Han ser ho slik ho var og er. Knausgård skriv seg gjennom livet i håp om å finne ut korfor andletet hans ser ut som det gjer, eller korfor han har slik eit blick på seg sjølv som han har. Når han ser faren død, og kan studere andletet hans, ser han faren slik han var og er. Sjølv om dei tar utgangspunkt i forskjellige medie, oppnår dei same effekt. Dette tydar ein likskap mellom desse to media som tradisjonelt oppfattast som særskilte forskjellige.

### *Førestillingsverda*

I begge media takast tilskodaren med på ei forflytting i Tida, eller heller ei forflytting av Tidens rander. Dei får oppleve ei verkelegheit som eigentleg ikkje er mogleg å oppleve, men likevel er den verkeleg på grunn av verkelegheitseffektene: i Fotografiet naturaliserast bodskapen, i Romanen naturaliserast hendingane. I metaforen viser Romanen ein fantasi, den peiker på ei forståing av teksten som er forutbestemt, slik som Fotografiet bruker *studium* til å vise eit konnotert teikn. Metonymisk byr Romanen på tankar kor lesaren kan sette sine eigne kjensler i rørsle, og Fotografiet på si side viser ekte detaljer, *punctum*, som sjåaren bind sine eigne erfaringar opp mot. Tilskodaren får såleis tre inn i ei ny røynd, utan å føle at den Andre røynda er forlate. Dette opnar opp kunstens rom for personlege tilknytningar.

Fotografiets førestillingsverd byggjar på viten om ektheit, og fenomenet å sjå noko som har skjedd. Persepsjonen delast mellom røynda til tilskodaren og røynda i Fotografiet, som eigentleg er den samene, bare separert av Tida; som gjennom dette sjølv vert spalta. Romanen byggjar på ei liknande stilling hjå lesaren: røynda som oppførast forstås som ekte,

og viser noko som har skjedd, som om det skjer. Lesaren får tid til å kontemplere og anvende blikket fritt, og Tida opnas opp, utan at illusjonen brytast. Fotografiet lèt den tapte augeblinken iakttas, medan Romanen lèt augeblink frå ei anna verd iakttas. Persepsjonen stiller seg såleis likt i forhold til desse to media, ved å fokusere på imaginære bilete som allereie er skapt (vere seg ein person, ei liknande hending eller ei kjent kjensle), og skape ein relasjon mellom verk og tilskodar. Som forholdet mellom metafor og metonymi, speler begge Fotografiet og Romanen på eit rom som opner seg, kor tilskodaren får moglegheit til å spørje seg sjølv: « Qu'est-ce que c'est ? », samstundes som ein undrar « Que peut engendrer l'épisode que je raconte ? ». Denne felles førestillingsverda baserast på ei meiningsskapande lesing, kor tilskodaren kan sjå vanviddet i at det som *var*, òg *er*: C'est ça!

## Litteraturliste og referanser

- Arnheim, R. (1974). *JSTOR*. Henta 02 24, 2014, frå <http://links.jstor.org/sici?sici=0093-1896%28197409%291%3A1%3C149%3AOTNOP%3E2.0.CO%3B2-M>
- Barthes, R. (1984). Longtemps je me suis couché de bonne heure.... Frå Barthes, R. *Le bruissement de la langue* (313-325). Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (2002). *La Chambre claire: Note sur la photographie*. Frå Barthes, R. *Œuvres complètes V: livres, textes, entretiens 1977-1980* (785-892). Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (2002). Le message photographique. Frå Barthes R. *Œuvres complètes I: livres, textes, entretiens 1942-1961* (1120-1133). Paris: Éditions du seuil.
- Barthes, R. (2002). Le troisième sens: Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein. Frå Barthes R. *Œuvres complètes III: livres, textes, entretiens 1968-1971* (485-506). Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (2002). Rhétorique de l'image. Frå Barthes, R. *Œuvres complètes II: livres, textes, entretiens 1962-1967*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (2002). Roland Barthes par Roland Barthes. Frå Barthes, R. *Œuvres complètes IV: Livres, textes, entriens 1972-1976* (573-771). Paris: Éditions du Seuil.
- Benjamin, W. (2008). Kunstverket i Reproduksjonsalderen. Frå K. Bale, & (. A. Bø-Rygg, *Estetisk teori. En antologi* (214-239). Oslo: Universitetsforlaget.
- Berlufsen, B., & Gundersen, D. (2005). *Fremmedordbok og synonymer blå ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Derrida, J. (1987). Les morts de Roland Barthes. Frå *Psyché: Inventions de l'autre* (273-304). Paris: Galilée.
- Dzimirsky, D. (2013). Henta 06 05, 2013, frå <http://www.dzimirsky.com/>
- Heivoll, A. B. (2012). *AURA: Agder University Research Archive*. Henta 02 18, 2014, frå [http://brage.bibsys.no/hia/handle/URN:NBN:no-bibsys\\_brage\\_37373](http://brage.bibsys.no/hia/handle/URN:NBN:no-bibsys_brage_37373)
- Jensen, J. (2007). Forfatteren Roland Barthes. Frå C. Meiner (red), *Roland Barthes: En antologi* (189-220). København: Museum Tusulanums Forlag.

- Knausgård, K. O. (2009). *Min Kamp: Første bok*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Knausgård, K. O. (2013, 12 26). Completely Without Dignity: An Interview with Karl Ove Knausgaard. (J. Barron, Interviewer) *The Paris Review*. Henta 02 25, 2014, frå <https://www.theparisreview.org/blog/2013/12/26/completely-without-dignity-an-interview-with-karl-ove-knausgaard/>
- Munch, E. (1908). København. Henta 02 19, 2014, frå <http://www.fotografi.no/wp-content/uploads/2011/11/Munch-K%C3%B8benhavn.png>
- Munch, E. (1940-43). Selvportrett mellom klokken og sengen. *Munch-samlingen*. Munch-museet, Oslo. Henta 19 02, 2014, frå <http://old.munch-museet.no/work.aspx?id=17&wid=29>
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La fabrique éditions.
- Sartre, J.-P. (1943). *L'Être et le Néant*. Paris: Éditions Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1948). *L'imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Éditions Gallimard.
- Saugstad, P. (1998). *Psykologiens historie*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Stene-Johansen, K. (1991). Fotografiet og Semiotikkens Død: om Roland Barthes og fotografiet. *Profil*, 2 (20-35).
- Stene-Johansen, K. (2001). Etterord. Frå Barthes, R., *Det lyse rommet: tanker om fotografiet* (157-176). Oslo: Pax Forlag.
- Store Norske Leksikon*. (2009, 02 14). Henta 01 29, 2014, frå <http://snl.no/mandala>
- Tjønneland, E. (2010). *Knausgård-koden*. Oslo: Spartacus forlag AS.
- Tygstrup, F. (2007). Roland Barthes og Romanen. Frå C. Meiner (red.), *Roland Barthes: En antologi* (221-240). København: Museum Tusulanums Forlag.
- Wertheimer, M. (1924). *Gestalt Theory*. Henta 02 19, 2014, frå The Gestalt Archive: <http://gestalttheory.net/archive/wert1.html>

Østerberg, D. (1994). *Erfaringer med De andre : Sartres eksistensfilosofi : utvalg fra L'être et le néant og fra Cahiers pour une morale*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.