



IMMANENT OG TRANSCENDENTAL METAFORIKK

av Anders Fjeld

Litteraturen om metaforen er enorm, og strekker seg fra dens tidlige systematiske behandling i Aristoteles' *Poetikken* til et bredt spekter av kontemporær tenkning. Problemstillingene involverer blant annet metaforens lingvistiske struktur, poetiske funksjon og semiologiske virke, samt dens eksakte plass i både tropologiens¹ spesifikke og språkets mer generelle taksonomi. I forhold til hvordan metaforen analyseres og importeres i tekstene innenfor den mer angloamerikanske kanon, er den imidlertid langt mer privilegert situert i det som så vagt kalles kontinentalfilosofi. Denne merkelappen inkluderer gjerne alt fra fenomenologi og hermeneutikk, til strukturalisme og psykoanalyse, til feminisme og orientalisme, til dekonstruksjonisme og poststrukturalisme. På mange måter er metaforen et sentralt stridspunkt i dette forholdet, både som overflatefenomen, det vil si kvantiteten og intensiteten av metaforens applikasjon i formidlingen av ideer, og som dybdefenomen, det vil si dens teoretiske konstruksjon og lokalisering innen språkets helhetlige økonomi. I denne teksten vil jeg forsøke å utvikle to generelle figurer for metaforikk som kan belyse denne konflikten. Den første, den immanente metaforen, presenteres gjennom Aristoteles' og Davidson's teorier, mens den andre, den transcendentale metaforen, presenteres gjennom segmenter fra Saussures semiologi og Lacans psykoanalyse. Til slutt vil jeg lese «Casino Royale», den nyeste Bond-filmen, med utgangspunkt i teorien om den transcendentale metafor.

IMMANENT METAFORIKK

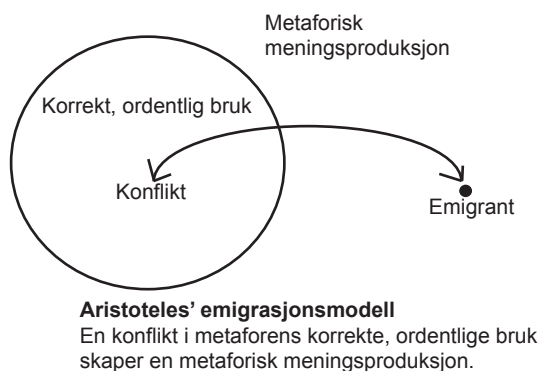
ARISTOTELES' EMIGRASJONSMODELL

Standarddefinisjonen av metafor er gjerne noe slik som «en billedlig uttrykksform der et ord eller en frase som

vanligvis betyr en ting, benyttes til å bety noe annet». En såpass kort definisjon av et intrikat fenomen som metaforen er naturligvis mangelfull, men den illustrerer hvordan metaforen forutsetter en distansering mellom to eller flere heteronome elementer (her: distansen mellom dens mening til vanlig, og den mening den benyttes til), som igjen innebærer at metaforen aldri er enkel, men kompleks og relasjonell. I tillegg, som jeg vil illustrere i løpet av teksten, må metaforen nødvendigvis genereres ut fra et felt som er iboende konfliktfylt, der den deriverer mening gjennom nettopp sin konflikt med de øvrige elementer i feltet. Det fundamentale problemet med metafor er slik sett å gi en fullverdig beskrivelse av mekanismen som tilgrunnligger produksjonen av metafor gjennom konflikt.

Aristoteles beskriver mekanismen slik: «Metaphor is the application of an alien name by transference either from genus to species, or from species to genus, or from species to species, or by analogy, that is, proportion» (Aristoteles, 2000). For Aristoteles foreligger det altså fire ulike former for metafor. Fellestrekket for disse formene er at et element forskyves eller dislokteres i forhold til dets ordentlige, korrekte bruk. Metaforen er slik sett ekvivalent med *emigrasjon*, det vil si å oppholde seg utenfor et definert, avgrenset område, samtidig som relasjonen til dette området vedlikeholdes som ens korrekte, naturlige habitat. Til syvende og sist er det intet annet enn denne relasjonen som konstituerer emigrasjon, for straks relasjonen skulle opphøre, ville grensene redefineres og det naturlige habitatet selv forflyttes. I så fall, for å følge tankerekken, ville metaforen enten omdannes til en katakres eller subsumeres inn under en utvidelse av gyldighetskriteriene for semantisk bruk.

Aristoteles' eksempel på den første formen for meta-



for, fra generell til spesifikk, er: «Her står mitt skib», for det å ligge for anker (det spesifikke) er en måte å stå stille på (det generelle)» (Aristoteles, 1997, s. 66). Den produktive konflikten består i at ordet «står», som er generell i dets ordentlige, korrekte bruk, benyttes som spesifikk i kraft av dets relasjon til de øvrige elementene i setningen. Metaforen produseres altså innenfor et felt som er ideoende konfliktfylt, der den underliggende mekanismen består i at ordet «står» presses til å emigrere på grunn av dets relasjon til de andre ordene i setningen. Dette gjelder også i all hovedsak for den andre og tredje formen for metafor.

Det er dog den fjerde og siste formen som tilnærmer seg den kontemporære forståelsen av konstruksjonen av metafor:

Analogy or proportion is when the second term is to the first as the fourth to the third. We may then use the fourth for the second, or the second for the fourth. [...] As old age is to life, so is evening to day. Evening may therefore be called, 'the old age of the day,' and old age, 'the evening of life,' or, in the phrase of Empedocles, 'life's setting sun.' (Aristoteles, 2000)

Konflikten i denne fjerde formen er mer åpenbar og intens, og erverver seg tilsynelatende et langt bredere poetisk og retorisk potensial. Aristoteles sier selv at «mest bifall høster den [formen for metafor] som bygger på analogi» (Aristoteles, 2006, s. 234), og «det er metaforer ved analogi og levende fremstilling som skaper den elegante stil» (s. 236). Årsaken til dette, vil jeg hevde, er at det produseres et slags ikke-lokaliserbart overskudd i denne fjerde formen for metafor. Dette er fordi emigrasjonen i de tre første formene er strukturert som en *konvertering*, mens emigrasjonen i den siste formen er strukturert som et *forhold*, altså at heterogene elementer relateres og presses mot hverandre. *Konverteringen* innebærer at meningen som produseres av emigrasjonen kan lokaliseres eksakt, noe

som ikke er tilfellet for *forholdet*. Dette poenget er enkelt å konkretisere ved å spørre etter hvilken mening som produseres av metaforene. Av metaforen «her står mitt skib» produseres meningen «her ligger mitt skib for anker» ved en enkel konvertering. Men man kan ikke med samme vending hevde at av metaforen «divets kveld» produseres meningen «divets alderdom», fordi forholdet åpner for et frispill mellom de heteronome elementene som ikke kan lokaliseres eksakt.

Metaforen produseres innenfor et felt som er ideoende konfliktfylt...

Prinsippet om emigrasjon gjelder altså som det fundamentale fellestrekket for de fire formene for metafor, men fordi den fjerde formen innehar en ulik struktur enn de tre foregående formene, viser Aristoteles' redegjørelse av metaforen seg å være utilstrekkelig.

DONALD DAVIDSONS IMMANENTE EMIGRASJONSMODELL

Donald Davidson forsøker i «What Metaphors Mean» å redegjøre for hvordan mekanismen for denne fjerde aristoteliske formen for metafor fungerer. Dette gjøres på en måte som, vil jeg hevde, er en systematisering av det foregående aristoteliske rammeverket. Davidsons primære poeng er at metaforen ikke innehar noen mening utover dens bokstavelige mening: «...if I am right, a metaphor doesn't say anything beyond its literal meaning (nor does its maker say anything, in using the metaphor, beyond the literal)» (Davidson, 2001, s. 436). Dette betyr at metaforen «divets kveld» simpelthen betyr «divets kveld».

Metaforen kan dog ikke simpelthen bestå av setningens bokstavelige mening. Som påpekt tidligere, innebærer metafor nødvendigvis en form for distansering eller produktiv konflikt. Denne distansen redegjør Davidson for ved å hevde at den metaforiske dimensjonen ikke er å finne i metaforens bokstavelige mening, men i dens *bruksfunksjon*. Davidson eksemplifiserer dette ved å illustrere hvordan en og samme setning kan brukes både som metafor og som løgn:

So a woman who believed in witches but did not think her neighbor a witch might say, 'She's a witch,' meaning it metaphorically; the same woman, still believing the same of witches and her neighbor but intending to deceive, might use the same words to very different effect (Davidson, 2001, s. 442).

Den bokstavelige meningen holdes altså konstant,

mens variasjonen forekommer i ordenes bruksfunksjon. Det er to viktige konsekvenser av dette synet som må utdypes.

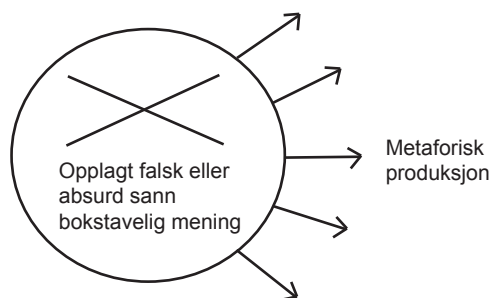
For det første er opprettelsen av en metafor avhengig av en foreliggende konflikt med utgangspunkt i setningens bokstavelige mening, som henleder oppmerksomheten videre til dens bruksfunksjon. Denne konflikten består i at den bokstavelige meningen enten er en åpenbar falskheter («hun er en gris») eller en absurd sannhet («no man is an island»). Davidson sier at «generally it is only when a sentence is taken to be false [eller absurd sann] that we accept it as a metaphor and start to hunt out the hidden implication» (Davidson, 2001, s. 442). Forklaringen Davidson gir på prosessen som foregår under den metaforiske produksjonen er som følger: Det foreligger et internt press enten (a) i forholdet mellom de ulike elementene i den bokstavelige meningen, eller (b) i forholdet mellom den bokstavelige meningen og konteksten den appliseres på – noe som impliserer at setningen må forstås i henhold til en metaforisk bruksfunksjon: «Absurdity or contradiction in a metaphorical sentence guarantees we won't believe it and invites us, under proper circumstances, to take the sentence metaphorically» (Davidson, 2001, s. 442)².

Den andre konsekvensen er at bruksfunksjonen tillater Davidson å positivt forfekte et ikke-lokalisert overskudd i metaforen. Dette er en raffinering av Aristoteles' rammeverk, i og med at dette overskuddet der forelå som et implisitt problem snarere enn et positivt poeng. Med et ikke-lokalisert overskudd menes at metaforen produserer en effekt som innehar to essensielle kjennetegn: (a) effekten kan ikke fullstendig spores tilbake til kilden (det produseres noe som ikke kan redegjøres for ut fra den bokstavelige meningen: et overskudd); (b) effekten åpner for et imaginativt frispill som ikke kan uttømmes i et nøyaktig bestemt, kognitivt innhold (det produseres noe som ikke kan fullstendig spores til resultatene: et overskudd). Dette betyr at det foreligger et ikke-lokalisert overskudd i hjertet av den metaforiske produksjonen. Denne effekten kan demonstreres eller påpekes, men ikke forklares eller uttømmes i ord. Davidson avslutter teksten med nettopp dette poenget:

The critic tries to make his own art easier or more transparent in some respects than the original, but at the same time he tries to reproduce in others some of the effects the original had on him. In doing this the critic also, and perhaps by the best method at his command, calls attention to the beauty or aptness, the hidden power, of the metaphor itself (Davidson, 2001, s. 445).

Feilen ved det aristoteliske rammeverket lar seg dermed presist komme til syne. Den består i å betrakte metaforen som en substitusjon eller ellipse, det vil si som en økonomisk snarvei i språket som tillater en å uttrykke meningsfulle setninger med andre eller færre ord enn det som egentlig er påkrevd av ordentlig, korrekt språkbruk. Av denne grunn overfokuserer Aristoteles på emigrasjonens destinasjon, eller på å oppdage metaforens virkelige innhold og økonomiske bidrag til setningen. Følgelig kunne ikke den fjerde formen for metafor, altså det mer komplekse forholdet, snarere enn den enkle konverteringen, bli noe annet enn et implisitt problem. I Davidsons tekst foreligger derimot en modell for en slik mekanisme: immanent emigrasjon. Dette betyr at metaforen produseres av en konflikt med utgangspunkt i dens bokstavelige mening, som presser metaforen til å emigrere til et frodig og fargerikt landskap som ikke kan innfanges i målestokker for nøyaktighet og klarhet. Med andre ord, den metaforiske produksjonen genererer et ikke-lokalisert overskudd på bakgrunn av indre krefter.

(Bruksfunksjon)



Davidsons immanente emigrasjonsmodell
En opplagt falsk eller absurd sann bokstavelig mening impliserer at metaforens betydning må finnes et annet sted, og initierer en metaforisk bruksfunksjon

IMMANENT METAFOR

Aristoteles' og Davidsons teorier om metafor er eksempler på hva jeg vil kalle for *immanent metaforikk*, noe jeg vil hevde er betegnende for den generelle holdningen til metaforer innenfor den mer angloamerikanske tradisjonen. Den immanente metafor betegner den form for meningsdannelse som oppstår når elementene som metaforen består av, det vil si de bokstavelige setningselementene, befinner seg i en tilstand av konflikt som presser dem til å påta seg en ny betydning eller signifikans, samtidig som denne produksjonen forholder seg relativ til de bokstavelige setningselementene. Det er likegyldig hvorvidt prinsippet for dens

produksjon er setningens manglende evne til å beskrive konteksten den er rettet mot (som i Davidsons eksempel om «heks» ovenfor), eller dens foreliggende, kontraktoriske elementer forut for en slik kontekstualisering. Poenget er simpelthen at den immanente metaforen forutsetter en meningskjerne som viser seg å være inadekvat, og som av denne grunn presses til å påta en ny betydning. Dette er en språkfilosofisk påstand som kan virke uskyldig, men som, vil jeg hevde, på mange måter ligger i sentrum av problemene som omringer kommunikasjonen mellom den angloamerikanske og den kontinentalfilosofiske tradisjon. Jeg vil heretter forsøke å situere metaforen i en mer kontinental tradisjon, i Ferdinand de Saussures semiologi.

TRANSCENDENTAL METAFORIKK FERDINAND DE SAUSSURES SEMIOLOGI

Ferdinand de Saussure presenterer i *Course of General Linguistics* en bred og viktig teori om språk som har hatt stor innflytelse. Han introduserer her ideen om semiologi: «a science that studies the life of signs within society» (Saussure, 1974, s. 16). Det semiologiske tegnet består av to elementer, en *signifikant* og et *signifikat*. Signifikanten er tegnets lydbylde, det vil si dens perseptive formidler. Dette betyr ikke at den nødvendigvis må være fysisk realisert, men snarere at den er den materielle delen av tegnet, eller som Saussure sier: «the psychological imprint of the sound». Signifikatet er derimot konseptet, det vil si den ideen eller meningen som tegnet formidler. Ethvert tegn rommer begge elementene, som to sider av samme mynt, men forholdet mellom dem er arbitrært³. Dette innebærer at det ikke foreligger noe rigid eller deterministisk forhold mellom signifikanten og signifikatet i et tegn. Det er, med andre ord, ingen naturlighet over relasjonen mellom signifikanten og signifikatet.

Saussure foreslår videre å undersøke språket som en synkron størrelse, det vil si som en foreliggende totalitet. Dette er kontrastert med diakrone studier, som undersøker språkets historiske fremvekst, og som postulerer teorier om mening ut fra etymologi og evolusjon. Språket som en synkron størrelse designerer et intrarelasjonelt felt innenfor hvilket ethvert tegn innehar sitt lydbylde (signifikant) og sin mening (signifikat) som en konsekvens av differensielle forhold. Det vil si, et enkelt tegn betyr noe i kraft av dets forskjell fra andre tegn, slik at all betydning alltid-allerede befinner seg i et system av foreliggende tegn. Dette forklarer det arbitrære forholdet mellom signifikant og signifikat, i og med at det er posisjonen innenfor et system som bestemmer mening, heller enn en korre-

spondanse med virkeligheten eller en naturalistisk relasjon mellom signifikant og signifikat.

Ettersom dette systemet av tegn foreligger som en synkron størrelse, betyr det at ethvert meningsfullt fenomen kan studeres ut fra dets differensielle relasjoner innenfor en systematisk, taksonomisk struktur: «Whether we take the signified or the signifier, language has neither ideas nor sounds that existed before the linguistic system, but only conceptual and phonic differences that have issued from the system» (Saussure, 1974, s. 120).

DEN SYNTAGMATISKE OG PARADIGMATISKE AKSE

Alt språk og alle tegn er altså basert på relasjoner av forskjellighet. Saussure definerer to ulike former for språklige relasjoner: *syntagmatiske* og *paradigmatiske* relasjoner. Funksjonen til disse to formene har den russiske lingvisten Roman Jakobson senere påpekt er identiske med tropene metonym og metafor – et poeng som den franske psykoanalytiker og filosofen Jacques Lacan systematiserer i forhold til Sigmund Freuds psykoanalyse.

Hvordan fungerer den syntagmatiske relasjon, og på hvilken måte er den metonymisk? Et syntagme forekommer når språklige elementer arrangeres sekvensielt eller lineært etter hverandre. Den syntagmatiske relasjonen er følgelig den relasjonen setningselementene innehar til hverandre fordi de står ved siden av hverandre og støter i hverandre. Den er, med andre ord, en tegn-til-tegn-relasjon. Det er derfor den kan sies å være metonymisk, ettersom tegnene relaterer seg til hverandre i kraft av tilstøt og hopp, der bevegelsen mellom tegnene foregår *sekvensielt* fra det ene tegnet til det mest nærliggende andre tegnet. Dette betyr at metonymi, som altså utelukkende består av syntagmatiske relasjoner, opererer langs en assosiativ kjede av tegn.

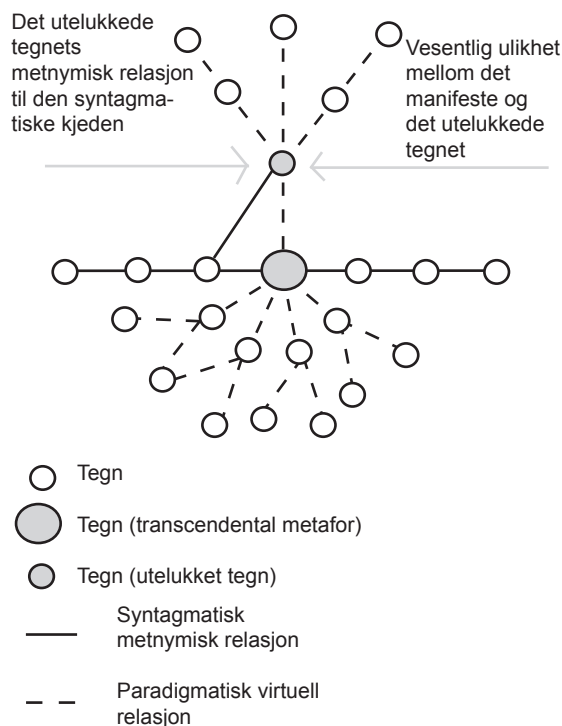
Hvordan fungerer så den paradigmatiske relasjon, og på hvilken måte er den metaforisk? Mens den syntagmatiske aksens omhandler lineære relasjoner og derfor foregår sekvensielt i en tegn-til-tegn-kjede, tar den paradigmatiske aksens for seg simultane relasjoner som foregår virtuelt⁴ i et mylder av tegn. For at et tegn skal bære mening, må det stå i relasjon til en rekke nærliggende og nært assosierte tegn i forhold til hvilke det enkelte tegnet differensierer seg. Det betyr at ethvert tegn kondenserer et mylder av omkringliggende tegn, eller, for å si det på en annen måte, befinner seg i sentrum av en mengde assosierte tegn. Det er viktig å påpeke at det essensielt er disse assosierte tegnenes konvergens i dette sentrum som genererer tegnets mening, i motsetning til at det er tegnets allerede gitte me-

ning som genererer den assosiative mengden av nærliggende tegn. Saussure sier: «A particular word is like the centre of a constellation; it is the point of convergence of an indefinite number of co-ordinated terms» (Saussure, 1974, s. 126). Den paradigmatiske relasjon designerer følgende den virtuelle relasjonen et ord innehar til omkringliggende, nært assosierte ord. Mens den syntagmatiske relasjonen foregår suksessivt og omhandler kjeder, foreligger den paradigmatiske relasjonen samtidig og omhandler konstallasjoner⁵.

Spørsmålet er: På hvilken måte kan den paradigmatiske aksens sies å være metaforisk? Den immanente metaforen kan ikke være til hjelp her, i og med at den bokstavelige meningen som forutsettes der, selv er et produkt av den paradigmatiske aksens. Det vil si, nivået som Saussure arbeider innenfor med den paradigmatiske aksens, er det nivået der mening, altså signifikat eller konsept, først oppstår og viser seg. På bakgrunn av dette oppløses all form for privilegert, bokstavelig mening. Hva en signifikant betyr er alltid bestemt av dets posisjon i forhold til både den syntagmatiske kjeden og den paradigmatiske konstallasjonen. Dette innebærer at den immanente metaforen automatisk er utelukket fra semiologien, fordi denne forutsetter en konflikt i dens bokstavelige mening ut fra hvilken den tvinges til å emigrere. Dermed inntar samtidig metaforen en langt mer privilegert posisjon innenfor Saussures semiologi, ettersom den ikke lenger er en spesiell språklig trope som går utover språkets vanlige, bokstavelige funksjon, men vedrører snarere produksjonen av mening overhodet.

TRANSCENDENTAL METAFOR

Med den transcendentale metaforen inverteres dialektikken som genererte den immanente metaforen. Det vil si, mens den immanente metaforen ble produsert ved dislokering og desentralisering, altså at meningsinnholdet i det gitte elementet gled ut av dets vante bruk og over i en mer fremmed metaforisk sfære, så er den transcendentale metaforen markert av lokalitet og sentralitet. Dette poenget springer ut av betraktningen om at mening alltid oppstår innenfor en struktur av differensielle forhold, slik at ethvert meningsbærende fenomen nødvendigvis oppstår i det konvergerende sentrum av en konstallasjon av omkringliggende tegn. Det som privilegerer metaforen i dette bildet er mekanismen som ligger til grunn for dette sentrum. Umiddelbart stemmer den overens med de generelle kjennetegn som er blitt tildelt metaforen ovenfor: kompleksitet, relasjonalt, konflikt og distanse. Følgelig kan en generell definisjon av metaforen som vil gjelde for



både den immanente og transcendentale varianten artikuleres: *En metafor er et meningsbærende konstrukt der meningsproduksjonen foregår utenfor dens manifeste eller eksplisitte bestanddeler.* At den foregår utenfor dens manifeste bestanddeler er for øvrig synonymt med at den foregår virtuelt. Det som tillater denne definisjonens gyldighet i forhold til den transcendentale metafor, er skillet mellom signifikanten og signifikatet.

Saussure sier: «In reality the idea evokes not a form but a whole latent system that makes possible the oppositions necessary for the formation of the sign. By itself the sign would have no signification» (Saussure, 1974, s. 130). Dette betyr at det aldri er tegnets manifeste⁶ bestanddeler (signifikanten) som står for meningsproduksjonen (signifikatet), men snarere det omkringliggende virtuelle konstrukt som tillater tegnet å differensiere seg⁷ og følgelig påta en betydning. Dermed faller både den immanente og den transcendentale metafor inn under samme ovennevnte definisjon, men på nøyaktig invertert måte: Den immanente metafor produserer mening i en virtuell dimensjon takket være dens manifeste bestanddeler; den transcendentale metafor produserer mening i dens manifeste bestanddeler takket være dens virtuelle dimensjon.

Den radikale konklusjonen som følger av den transcendentale metaforens lokalitet i språkets generelle taksonomi, er at språket er metaforisk som sådan. Fundamentalt sett finnes det bare metaforer. Eller, som Deleuze og Guattari

kanskje heller ville sagt, fundamentalt sett finnes det ingen metaforer. Men når skillet mellom bokstavelig mening og metaforisk produksjon slik sammenfaller, hvordan kan da metaforens poetiske og retoriske gnist forklares? I første omgang kan det påpekes at de imaginative, affektive og poetiske kjennetegnene ved metaforen ikke oppstår på bakgrunn av noen kvalitativ forskjell fra et dagligdags eller faglig språk, men ved utelukkende kvantitative forskjeller. Dette betyr at ingen tropologi kan påberope seg noen ekstralingvistisk funksjon (som en bruksfunksjon for eksempel), ettersom alle tropologiske fenomener allerede ligger nedfelt i språkets mest grunnleggende vesen. På dette vis er den immanente og den transcendentale metaforen drastisk heteronome. Spørsmålet er således hva det betyr at de poetiske effektene ved metaforen er kvantitative.

Ved dette punkt vil jeg trekke inn psykoanalytikeren Jacques Lacan. I «The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason since Freud» (Lacan, 2004, s. 138-168) viser han hvordan den poetisk ladete metaforen involverer den metonymiske, syntagmatiske kjeden for å skape en økt konflikt i den virtuelle, paradigmatisk meningsproduksjonen:

Metaphor's creative spark does not spring forth from the juxtaposition of two images, that is, of two equally actualized signifiers. It flashes between two signifiers, one of which has replaced the other by taking the other's place in the signifying chain, the occulted signifier remaining present by virtue of its (metonymic) connection to the rest of the chain (Lacan, 2004, s. 148).

[A]ny conjunction of two signifiers could just as easily constitute a metaphor, if an additional condition – *that of the greatest disparity of the images signified* – weren't required for the production of the poetic spark (Lacan, 2004, s. 148, min kursivering).

Prinsippet for meningsproduksjon endres ikke – det vil si, den strukturelle oppbygningen av den transcendentale metafor vedlikeholdes – men som en funksjon av den syntagmatiske kjeden endres de relaterte termene innenfor den paradigmatisk konstallasjonen på en måte som intensiverer⁸ meningsproduksjonen. Med en intensivering av meningsproduksjon menes både at de virtuelle tegn i den omkringliggende konstallasjonen blir mer markerte, og at det mer konvensjonelle og fastsatte virtuelle konstruktet som omringer tegnet brytes opp og reformeres. Med andre ord, tegnene i den virtuelle, paradigmatisk konstallasjonen blir både annerledes og mer påtrengende, og dette på bakgrunn av de to prinsipper som Lacan påpe-

ker ovenfor: For det første, et brudd i den syntagmatiske kjeden, der det tegnet som var forventet i kjeden, altså «the occulted signifier» eller det utelukkede tegnet, aktua-

Den radikale konklusjonen som følger av den transcendentale metaforens lokalitet i språkets generelle taksonomi, er at språket er metaforisk som sådan. Fundamentalt sett finnes det bare metaforer.

liserer seg i det manifeste tegnets virtuelle, paradigmatisk konstallasjon. Dette utelukkede tegnet forblir altså nærværende ved å omdannes til et virtuelt tegn som bryter opp og intensiverer den paradigmatisk konstallasjonen. For det andre, en vesentlig ulikhet eller distanse mellom det utelukkede tegnet og det manifeste tegnet som har overtatt dets plass i den syntagmatiske kjeden. At det skal foreligge en vesentlig ulikhet, betyr at de virtuelle konstallasjonene som omringer de to tegnene er vesentlig heteronome i forhold til hverandre.

«CASINO ROYALE» SOM TRANSCENDENTAL METAFOR DET SYNTAGMATISKE BRUDET

Grunnen til at «Casino Royale» er et godt eksempel i forhold til den transcendentale metafor er at den innerommer et kraftig brudd med den syntagmatiske kjeden som åpner for et interessant spillerom for fortolkning i den paradigmatisk konstallasjonen. Mer konkret betyr dette at «Casino Royale» innehar plotelementer som ikke har forekommet tidligere i serien av Bond-filmer (brudd i den syntagmatiske kjede), og dette har å gjøre med, som jeg vil illustrere nedenfor, en postmodernisering av Bonds karakter (endringer i den paradigmatisk konstallasjon).

I begynnelsen av filmen innlemmer Bond vellykket alle sine karakteristiske, tradisjonelle trekk: Han er egenrådig, ressurssterk og innsmigrende; han innehar et ekstraordinært blikk for detaljer og spor; han nærer et umenneskelig overlevelsesinstinkt og har svært god oversikt og kontroll over begivenhetenes gang. Dette er å regne som en syntagmatisk kontinuitet gjennom de 20 foregående filmene som er laget om James Bond, det vil si kjennetegn ved karakteren som gjennomgående realiseres. Denne syntagmatisk kontinuiteten manifesteres innenfor den enkelte filmens paradigmatisk rammeverk, og er derfor, så og si, allerede innskrevet i Bonds skjebne. Med andre ord foreligger en virtuell konstallasjon av karaktertrekk som regulerer og definerer Bonds fremtreden.



Copyright: Sony Pictures

Vendepunktet som, vil jeg hevde, innebærer et radikalt brudd med hele Bond-serien, initieres da Vesper Lynd (hans kvinnelige medagent) og James Bond møtes for første gang. Ordvekslingen mellom dem fremviser en Bond i kjent skikkelse, det vil si munnrapp med et snev av arroganse, men fordi Lynd parerer Bonds fremtredelser ved elegant å snu retorikken hans, introduserer hun et revolusjonerende, nytt blikk på Bonds karakter. Dette blikket innebærer at Bonds karaktertrekk og handlinger filtreres gjennom en bevissthet som er myntet på å refleksivt avdekke deres iboende undersider og svakheter. Blikkets iboende rasjonale er slik sett å subvertere Bonds karaktertrekk, eller å illustrere deres undersider og dermed fravriste dem det nærmest autopotente privilegiet de har nytt gjennom serien av Bond-filmer (hvis klimatiske toppunkt utvilsomt ble nådd med fiaskoen «Die Another Day»).

Blikket som Vesper Lynd materialiserer er kun ett aspekt av det mer generelle bruddet som forekommer i «Casino Royale». To andre vesentlige momenter som utkrystalliserer seg er et tvetydig og udefinert handlingsrom, samt et dynamisk og problematisk fiendebilde. Med dette menes at Bonds handlinger konsekvent inngår i et spill mellom en rekke krefter, nettverk og interesser, der aktørene aldri innehar en enkel identitet eller en opplagt agenda. Dette innebærer at enhver handling inngår i et

slags undertrykt og implisitt frispill som oppstår i interessekonfliktene mellom de rådende kreftene, der den reelle effekten av handlingene som oftest viser seg å være radikalt annerledes enn den intenderte effekten.

Et utmerket eksempel på dette forekommer da Bond blir tatt til fange av Le Chiffre etter å ha vunnet pokerturneringen, der det foretas en dialektisk helomvending som opphever ethvert klart bilde av fiende/partner-bildet. Under torturen trekker Bond frem det han antar er sitt trumfkort: «[n]o matter what you do, I'm not gonna give you the password [til bankkontoen med pengene]. Which means your clients will hunt you down and cut you into pieces of meat while you're still breathing. Because if you kill me, there will be nowhere else to hide». Bond spiller her Le Chiffre ut mot sitt eget nettverk ved å påpeke det desperate paradokset han befinner seg i, men Le Chiffre parerer med samme retorikk: «[e]ven after I slaughtered you and your little girlfriend your people would still welcome me with open arms because they need what I know». På grunn av kreftene i spill og de rådende interessene er det dermed Bond som finner seg fullstendig forlatt og alene, hvorpå han resignert oppsummerer problemet: «The big picture». Det som redder Bond fra avgrunnen, som ikke avsløres før i slutten av filmen, er at Vesper Lynd, som holdes i det andre rommet, inngår en avtale med Mr.

White, en overordnet i forhold til Le Chiffre, om å lure pengene fra Bond mot at han får leve. Mr. White dreper så Le Chiffre, og Bond våkner opp i trygge hender, takket være en tredje helomvendning av fiende/partner-bildet.

Dette illustrerer både det tvetydige og udefinerte handlingsrommet og det dynamiske og problematiske fiendebildet, der begge momentene kan leses ut fra spørsmålet om maktens lokalitet og agenda. De altomgripende maktrelasjonene som utspiller seg i «Casino Royale» er flytende, uforutsigbare, tvetydige og rendyrket instrumentelle, noe som skaper et paranoid og nihilistisk univers der aktørene overlever ved å foreta taktiske bevegelser inn og ut av allianser og nettverk. Dermed kan den revolusjonerende karakteren til «Casino Royale» forstås mer presist. Den tradisjonelle oppbygningen ville være at Bond mer eller mindre egenhendig infiltrerer og river ned en større organisasjon som styres av en distinkt og markant overordnet skurk. Mens skurken innehar et bredt symbolsk mandat og et klart definert mål (som verdensherredømme, for eksempel), står Bond alene med sin kløkt og sitt overlevelsesinstinkt og har utelukkende som mål å hindre skurkens planer (alle andre formål blir derivative av dette primære målet). Dette gjelder også for den første delen av «Casino Royale», som nevnt ovenfor. Men vendepunktet bryter fullstendig med denne oppbygningen. Samtlige aktører er gjennomgående bestemt av sine underliggende, symbolske mandater, det vil si av sin relasjon til makten som sirkulerer i det nådeløse handlingsrommet, der nettverkene er organisert som et mylder av sprikende krefter snarere enn et hierarkisk maskineri. Dette i tillegg til Vesper Lynds blikk, som sørger for at Bond ikke bare finner seg fortapt i et paranoid og nihilistisk univers, men også at hans mer generelle tilkortkommelser og skyggesider kommer til syne.

DEN POSTMODERNISERTE BOND

Spørsmålet er: Hvorfor forekommer et distinkt brudd med en såpass ekstensiv tradisjon i 2006? For å besvare dette må de omkringliggende tegnene som filmen står i relasjon til utforskes, det vil si: Hvilke nært assosierte, paradigmatiske tegn er det som konvergerer i det meningscentrum som filmen med dens syntagmatiske brist består av?

Jeg vil hevde at «Casino Royale» er merket av en distinkt postmoderne subjektivitet. De meningsbærende elementene som filmens syntagmatiske brudd har tillatt en utkrystallisering av, er tegn som innehar en sterk og vid konsolidering av kontemporære fenomener og bevegelser.

Disse kontemporære fenomenene og bevegelsene er historisk sett unike i sine mekanismer og virkeområder: De er postmoderne og dypt forankret i en alder av globalisering, sekularisering, postimperialisme og terrorisme. Ovenfor ble tre oppsiktsvekkende momenter beskrevet: blikket, handlingsrommet og fiendebildet. Jeg vil i det følgende bruke disse momentene som materiale.

Vesper Lynds blikk er på mange måter en pågående dekonstruksjon av Bonds karakter, en avdekking av den skjulte og undertrykte utsiden som tillater det kvalitative

Bonds formulering her er glimrende: en rustning er ekstern, påtatt og skal skjule og beskytte en indre kjerne

verdiparadigmet der Bond definatorisk fremstår som bedre å oppstå. Lynds retoriske effekt er slik sett en kontinuerlig dreining av Bonds selvsikre fremferd, faktisk helt til det punktet der han finner seg fullstendig oppløst, da han sier til Lynd: «I have no armour left. You've stripped it from me. Whatever is left of me... whatever I am... I'm yours». Bonds formulering her er glimrende: en rustning er ekstern, påtatt og skal skjule og beskytte en indre kjerne. Dette impliserer at karakteren Bond viser seg å være en symbolsk identitet i ekstern sirkulasjon som «ligger utenfor» det ekte subjektet (den indre kjernen som bærer denne identiteten). «Hva enn» dette ekte subjektet er, som Bond sier. Men dette «hva enn» er faktisk det Bond kommer i nærkontakt med under den foregående tortursekvensen med Le Chiffre, nøyaktig ved det punktet der han resignerende utånder: «The big picture». Her strippest han for alle symbolske mandater, altså enhver inskripsjon og tilhørighet i noen form for meningsfull orden. I dette vakuumet av meningsbærende kjeder å hekte noen ekstern identitet på, finner Bond seg etterlatt i en absurd tomhet: den traumatiske kjernen av en naken subjektivitet. Denne fremstillingen, unik for «Casino Royale» i Bond-serien, kondenserer en rekke identitetsproblematiserende bevegelser: feminisme, anti-rasisme, orientalisme; bevegelser for frigjøring av seksuell identitet, kritikk av eurosentrisme og sør/nord- og øst/vest-skillen. En essensiell og gjennomgripende gest til disse bevegelsene består i å sette fokus på mulighetsbetingelsene eller produksjonsforholdene for identitet og subjektivitet, og dermed forskyve privilegeringen av spesifikke identitetsformasjoner (som vestlige, demokratiske, heterofile menn for eksempel) til frigjøringen og pluraliseringen av individuelle og kulturelle

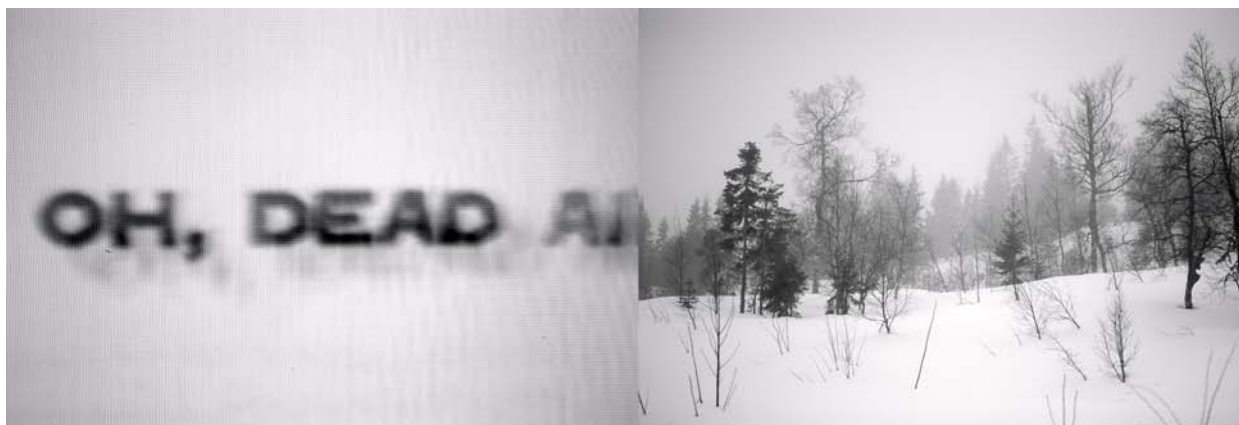


Foto: Henrik Lindal Jensen

forskjeller. Det denne gesten logisk forutsetter, er en slags tom, underliggende kjerne som trer inn i eller åpner for symbolske ordener, som gir mening i kraft av en form for ekstern sirkulasjon⁹. Dette er den kjernen som Bond reduseres til i løpet av filmen: en blank inskripsjonsoverflate.

Måten å fremstille forholdet mellom det indre og det ytre er altså et svært fremtredende postmoderne trekk ved «Casino Royale». Der antikk og moderne tenkning privilegerer undersøkelsen av det (metafysiske) indre til konstitusjonen av den ytre, ontologiske virkelighet, vil den postmoderne undersøkelsen konsentrere seg om de ytre, sosiale mekanismene som produserer subjektivitet og virkelighet. Det er fra dette utgangspunkt at de to andre momentene som det syntagmatiske bruddet utkrystalliserte blir påtrengende, ettersom spørsmålet om maktens lokalitet i postmoderniteten nettopp entrer et subversivt og paranoid frispill. Straks prinsippet for subjektivitet ikke lenger bæres av menneskelig autonomi, men snarere av en dynamisk, sosialisert sfære, fremtrer virkeligheten som et mylder av tvetydige krefter som inngår i et spill uten overhvelvende autoriteter eller verdensbilder¹⁰. Det tvetydige og udefinerte handlingsrommet og det dynamiske og problematiske fiendebildet i «Casino Royale» befinner seg slik sett i sentrum av et postmoderne univers preget av en kontinuerlig kritikk av maktens kilder (et dekonstruerende blikk), en desentralisert og udifferensiert terrorisme, en sekulariseringsprosess som har bortmanet enhver transcendent garanti, en globalisering som problematiseres som kynisk og kapitalistisk, en nedrivning av privilegerte identiteter og en normativ innmatrikulering av den kulturelle Andre.

KONKLUSJON

En rekke av de ovenstående påstandene er nokså underargumenterte på grunn av den provisjonelle karakteren av

«Casino Royale»s import i denne teksten. Men de tjener likevel denne tekstens hensikter, i og med at formålet med den ovenstående analysen er å gi et konkret eksempel på mekanismene som underligger den transcendentale metaforen, samt det potensialet som iboer en fortolkningsstrategi basert på den transcendentale metaforen. Poenget er at «Casino Royale» står i sentrum av en spredt mengde tegn, der det tydelige syntagmatiske bruddet intensiverer meningsproduksjonen på en slik måte at de omkringliggende tegnene blir mer påtrengende og markerte. Fortolkningsmetoden består i så måte ikke i å lete etter analogier innenfor den sosiale sfære, men snarere i å lete frem de relaterte, virtuelle tegn som allerede foreligger i det sosiale, synkrone systemet av tegn, og som står for den virkelige meningsproduksjonen i de manifeste tegnene. For å si det mer konkret: Det er ikke slik at «Casino Royale» deler mange likheter med et postmoderne univers, det er snarere slik at «Casino Royale» allerede befinner seg i et postmoderne univers i selve sin meningsbærende dimensjon. Dette er fordi «Casino Royale», som det manifeste tegnet i min analyse, bærer mening i kraft av sin lokalitet innenfor kjeder og konstellasjoner av tegn. Slik sett er enhver fortolkning med utgangspunkt i den transcendentale metaforen en form for semiologisk undersøkelse («a science that studies the life of signs within society»).

Forskjellene mellom den immanente og den transcendentale metaforen er derfor drastiske og radikale i samtlige av metaforens aspekter, noe som skyldes fundamentale uenigheter i den grunnleggende redegjørelsen for språk, subjektivitet og virkelighet. Derfor kan metaforen anses som et stridspunkt av stor viktighet, for i og med at den på mange måter står i sentrum av de mest grunnleggende kategoriene for filosofi, ontologi og vitenskap, vil valget mellom immanent og transcendentale metaforikk inneha vesentlige konsekvenser.

NOTER

1 Tropologi er studiet av figurativ språkbruk.

2 Legg dog merke til at Davidson bare sier «usually» eller «generally» om at den bokstavelige meningen enten er opplagt falsk eller absurd sann. Dermed holder han muligheten åpen for at disse ikke uttømmer de potensielle konfliktformene som tilgrunnliggende en metaforisk produksjon. Det kan tenkes at en liten modifikasjon av den fjerde aristoteliske formen vil kunne fullføre en utarbeidet liste av tilgrunnliggende konfliktformer. I tillegg til en opplagt falsk eller absurd sann setning ville det dermed også føyes til en *sekvensiell sammenstilling av to eller flere ubeslektede elementer*. I den gamle Sierra-spillserien Leisure Suite Larry bugnet det av en spesiell art av denne metaforformen. Spillet gikk ut på å sikre den noe håpløse Larry sex. Da akten endelig skulle til å begynne, som gjerne var spilllets konklusjon, ble det i stedet vist en rekke ubeslektede småsnutter: et tog kjører inn i en tunnel; en raket tar av; en pølse legges i et pølsebrød; en blomst vokser; en folkemasse jubler; en gruve sprenger; en fontene spruter; osv. Dette, vil jeg hevde, passer ikke inn i det davidsonianske skjema med mindre denne tredje tilgrunnliggende konfliktformen tilføyes de to foreliggende.

3 «Arbitrært» er ikke det samme som «vilkårlig». Mens «vilkårlig» innebærer at noe er overlatt kun til sjanse, innebærer «arbitrært» at det foreligger en vilkårlighet som er regulert. Dette er fordi ordet «arbitrært» forutsetter *et forhold*, et element er nødvendigvis arbitrært *i forhold til* et annet. Nettopp fordi «arbitrært» forutsetter et forhold kan det forstås som *regulert vilkårlighet*, ettersom det må eksistere en form for orden for at et element i det hele tatt skal kunne stå i relasjon til et annet element. Vilkaerligheten skyldes altså relasjonens natur, mens regulasjonen er en mulighetsbetingelse for at relasjonen i det hele tatt foreligger. «Arbitrært» innebærer, med andre ord, at elementer hører sammen på vilkårlig vis.

4 Bruken av begrepet «virtuell» kan kanskje håndgripeliggjøres ved å referere til datasimulert *virtual reality*. De manifeste eller eksplisitte bestanddelene ville der være selve datamaskinen, dvs. kretskort, harddisk, kabinet, skjerm, tastatur osv., samt de maskinelle kodene, som utelukkende består av 0-er og 1-ere, og den umiddelbare presentasjonen dette genererer på skjermen. Den virtuelle dimensjonen er det medierte meningsrommet som ikke kan sies å eksistere i noen manifest bestanddel, dvs. den virkeligheten som utspiller seg innenfor *virtual reality*, der en avatar beveger seg i et simulert fysisk rom og utfører funksjoner innenfor en helhet som simulerer en autonom livsverden. Den virtuelle dimensjonen befinner seg der objektets manifeste bestanddeler ikke lenger kan redegjøre for subjektets projeksjoner og investeringer i det, akkurat slik metaforens manifeste bestanddeler ikke kan redegjøre for dens produserte effekt.

5 Den paradigmatiske og syntagmatiske relasjon kan kanskje fremstå som mer intuitiv dersom de relateres til Heideggers ontologiske forskjell (Heidegger, M. 1990 *Being and Time*. Basil Blackwell Ltd. Oxford). Den ontologiske forskjell består av to nivåer: det ontologiske (Væren) og det ontiske (det værende). Det er dette Heideggers berømte hammereksempel skal illustrere (s. 98). En hammer er ontisk i den forstand at den simpelthen foreligger, forut for enhver meningsammenheng. Ontisk sett er hammeren altså bare et stykke materie, eller et stykke værende, i verden. Hammerens ontologiske Væren derimot er dens posisjon i en meningsammenheng. Ontologisk sett er hammeren en bruksgjenstand man finner på verksteder som benyttes til å banke spikere, osv. Hammerens Væren er derfor dens lokalisering innenfor en større meningsstruktur. Den syntagmatiske relasjonen er slik sett ontisk: tegnene som relateres er å regne som værende i verden, på samme måte som hammeren. For eksempel: i en setning vil tegnene være syntagmatiske relaterte ved at de simpelthen følger (sies) etter hverandre; som metonymi vil tegnene relateres ved at de står i nærheten av hverandre som værende i verden (gris til gjørme til bondegård til traktor). Den paradigmatiske relasjonen er derimot ontologisk: tegnene relateres innenfor et større meningskonstrukt som foreligger simultant. Det er med andre ord ingen distinkt fra-til-bevegelse, derimot bærer tegnet hele mylderet av omkringliggende tegn i seg, akkurat slik hammeren som bruksgjenstand er merket av hva den brukes til, altså av brukssammenhenger og omkringliggende, nært assosierte andre bruksgjenstander (som spikere og planker).

6 «Manifest» betyr her ren fremtredelse, eller å vise seg for beskuelse. Både «håndgripelig» og «åpenbar» er nært assosierte termer, men som her ville være upassende fordi de begge inkluderer en meningsdimensjon. «Håndgripelig» innebærer at noe lar seg forstås, mens «åpenbar» innebærer at noe ikke kan unngås å bli lagt merke til (og forholder seg likegyldig til hvorvidt dette vedrører mening eller er rent beskuende). «Manifest» innebærer derimot utelukkende at noe lar seg beskue, og er derfor å regne som «forut for» og uavhengig av mening.

7 Det kan være nyttig å presisere bruken av «differensiere seg» her. For eksempel ville «atskille» være et upassende ord å benytte, ettersom «atskille» innebærer at to eller flere elementer deler seg (atskiller seg) fra en forutgående enhet. At tegnet «differensierer seg» innebærer derimot at tegnet oppstår i selve differensieringen.

8 Jeg har her valgt å bruke ordet «intensivere» av flere grunner. «Intensivere» passer godt i forhold til den transcendentale metafor fordi det innfanger ideen om «kroppslig svirvling», altså om noe affektivt og poetisk; det involverer bevegelse, økning og heftigere fremtreden, som er attributter ved forandringene i det virtuelle konstruktet; og det konnoterer mot dynamikk og grensesprenging, som innfanger noe av potensialet ved metaforen som helhet.

9 Se for eksempel Michel Foucaults *The Archaeology of Knowledge* (2006. Routledge, Oxon) og begrepet om «diskursiv formasjon»; Jacques Derridas *Margins of Philosophy* (1984. The University of Chicago Press, Chicago) og «différance»; Gilles Deleuze og Felix Guattaris *A Thousand Plateaus* (2004. Continuum. London) og «kroppen uten organer»; eller Lacans nevnte artikkel «The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason since Freud» (Lacan 138-168) og sekvensen om Descartes' cogito. En god artikkel om Lacans posisjon i denne sammenheng er Mladen Dolars «Cogito as the Subject of the Unconscious» (1998. *Cogito and the Unconscious*. Red. Slavoj Žizek. Duke University Press. London).

10 Se for eksempel Michael Hardt og Antonio Negris *Imperiet* (2005. Spartacus Forlag, Oslo), eller Gilles Deleuzes *Foucault* (2006. Continuum. London).

LITTERATUR

- Aristoteles. 1997 *Om diktekunsten*. Grøndahl og Dreyers Forlag AS. Oslo
- Aristoteles. "Poetics, Section 3". 2000. *The Internet Classics Archive*. <http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.3.3.html> [20/08-2007]
- Aristoteles. 2006. *Retorikk*. Vidarforlaget. Oslo
- Davidson, D. 2001 "What Metaphors Mean". *The Philosophy of Language*. Red. A. P. Martinich. Oxford University Press. 435-446. New York
- Saussure, F. de. 1974 *Course in General Linguistics*. Peter Owen Ltd. Glasgow
- Lacan, J. 2004 *Ecrits: A selection*. W.W. Norton & Company, Inc. New York