

Metonymier

JENS PETER LUND NIELSEN

Rystet ved tanken om med hvilken hårdhed fremtiden ville blive regeret af retorikkens tyranner, og heller ikke fristet af den metaforiske ordens kedsommelighed og mangel på spænding, forudså Nietzsche, at han sandsynligvis ville blive den første, der blev udstødt fra lignelsernes kommende herredømme. Nietzsche var, vidste han, også dekadent, svag over for påvirkninger og dermed forførende og interessant, ligesom jøder, kristne og moderne storbyennesker, og derfor ville der heller ikke være plads for ham i fremtidens underholdningsløse kunstner tyranniske verden.

På den anden side så Nietzsche ingen muligheder for et herskerliv, hvis dette ikke formede sig efter ~~metaforens forskrifter. Filosofiens begrebsdannelser,~~ der holdt intellektet fangen i en anæmisk slavetilstand, havde ikke været andet end en længst forglemt metaforisk aktivitet. Hvis filosofien ville genvinde sin styrke måtte den vende tilbage til sin fortrængte metaforiske natur og tilkendegive sig som illusion, for sandheden var, som Nietzsche sagde, intet andet end "en mobilhær af metaforer, metonymier og antropomorfismer." Når Nietzsche her insisterede på en militærmetafor, i forbindelse med illusionens styrke, var det ingen tilfældighed. Kun ved subjektets metafor var det muligt at skabe verden ved et diktat, og den stærkeste af alle lighedens figurer var herskerkroppens metafor. Efter forskrift fra det politiske herredømmes strenge orden skulle subjektet befale over sine organer, og af dette ville ny livskraft komme til udtryk. Organiseret som en sund militærkrop ville herskerkasten forstå at befale over alle svaghedens dele, deriblandt bevidstheden, og gennem viljens figurationer lå vejen åben for verdenserobringen.

Metaforisk aktivitet var for Nietzsche synonymt med vilje til magt. Derfor var der ingen tvivl om at metaforen hos Nietzsche havde kommandoen over tropernes armé, og antagelsen af, at der i den retoriske orden havde udskilt sig et metaforisk princip som alene herskende, delte det nittende århundrede tilsyneladende med Nietzsche. Ingen andre troper syntes betydningsfulde nok til at nævnes på linie med metaforen, og derfor forblev så længe, metonymiens subversive antastelse af metaforisk suverænitæt upåagtet, selv om metonymien allerede havde gjort litteraturen til en metafigurativ slagmark, hvor den som en navnløs avantgardefigur bestandig havde udfordret metaforen og tvunget den, ~~enten i hurtige dueller, eller i opslidende masseslag,~~ til at tømme sine udvælgende kræfter og miste troen på illusionens skaberevne.

Selv om det nittende århundrede endte med ikke at skulle kende andre troper af navn end metaforen, havde metonymien allerede tidligt i russisk litteratur udfordret den suverænitæt som romantikken havde tildelt alle universelle analogier. Efter duellen i "Jevgenij Onegin" hvor prosaens titelhelt åndsfraværende havde dræbt sin ven, poesiens Lenskij, fulgte hos Pusjkin en tropernes styrkeprøve. Det gjaldt billedet af digterliget, og metaforen forsøgte sig med sin strofe: "Skjalden i ungdomstiden tidligt falden! Den skønne blomst af uvejdr dræbes, i morgengryet visner, plukkes, og flammerne på altret slukkes." Efter metaforens elegiske analogier, der epigonagtigt var uden træfsikkerhed, fulgte metonymiens strofe, hvor digterliget blev repræsenteret ved sit prosaiske naboobjekt: "Nu som en herregård, forladt, er alt derinde mørkt og tyst: i ban til evig tavshed lyst. Dens ruder hvidtet, skodder sat og lukket til. Dens chatelaine er sporløst rejst, Gud ved

hvorhen." Et tilgrænsende objekt havde her, lige så originalt som ironisk, forskudt sig og besat subjektets plads. Men som et paradoks: Metonymiens nærhedsforbindelser aktiviserer også metaforen. De kalkede vinduer ligner ligets farve, skodderne, dets lukkede øjne. Til gengæld for tabet af suveræniteten som subjektets figur bliver metaforen seende og får hos Pusjkin øjnene op for kontekstualitetens konkrete prosa.

Napoleons store armé til erobring af verdensherredømmet og dens invasion af Rusland ligner hos Tolstoj metaforens revanche for tabet af suveræn skaberkraft hos Pushkin. I *Krig og Fred* har Napoleons tro på metaforen som sandhedsskaber været en virksom illusion, der synes at have belønnet de bebragte ligheders feltherre, med sejr efter sejr. I modsætning til russernes militære planløshed og mangel på mobiliserende metaforer, modtager Napoleon, dagen før slaget ved Borodino, et malet portræt af sønnen, kaldet kongen af Rom. Barnets legbold ligner jordkloden, og symbolikken fortæller, hvad der skal blive resultatet af det verdenshistoriske slag, der er under forberedelse. Jordens erobring gennem faderen skal blive sønnens ejendom, og arméen hylder metaforens løfter, indtil Napoleon beordrer billedet skærmet for de kommende begivenheder: Sønnen er endnu for lille til at overvære et slag.

Men hos Tolstoj skal andre love end de af Napoleon kendte styre slagets gang ved Borodino. I *Krig og Fred* finder Borodinoslaget sted langt fra krigskunstens verdensscene; det foregår på marker, hvor jorden gennem århundreder har været genstand for arbejdet, og som et dagslangt dødbringende høstarbejde former Borodinoslaget sig hos Tolstoj. Arbejdets prosaiske nærhed bestemmer begivenhederne på slagmarken; masseslagets fysiske karakter åbner hos Tolstoj ingen muligheder for taktisk indgriben, og Napoleon oplever for første gang strategisk afmagt over for omgivelsernes tvang. Borodinoslaget har sat Napoleons skakmetafor ud af kraft; slagmarken ligner ikke et krigsspil med officerer og bønder ført af en almægtig hånd, og da soldatermassernes gensidige dræben ved solnedgang ophører, skyldes det ikke, at en militær afgørelse er faldet ud til den

ene eller anden side. Krigsarbejdet har blot tømt de sultende og tørstende soldater for kræfter, og lønnen for dagens slid er blodgennemvædede og ligfyldte landbrugsmarker; under indtryk af arbejdets ellers livgivende praksis, stiller de af slaget udmattede soldater, på begge sider, sig derfor spørgsmålet om rigtigheden af at udrydde hinanden.

Napoleons russiske modpart, generalen Kutuzov, har ikke været fristet af taktisk intervention; som en initiativløs russisk godsejer, har han ladet begivenhederne på slagmarken forme sig som de ville. Konteksten har været stærkere end hans vilje, og Borodinoslagets tabende part har været subjektets bonapartistiske metafor. Krigsskuepladsens metonymiske omvendning til en prosaisk arbejdsmark har tømt krigens symboler for betydning; af disse er der hos Tolstoj intet tilbage andet end "kæppe med klude, kaldet faner. Men som en feltherre, der skylder den blinde metafor sin historiske succes, og som ikke ved at Borodinoslaget har forvandlet ham, bondemetonymisk, til et simpelt trækdyr, begyndte Napoleon igen "som en hest, der trækker i et drivhjul og tror den gør noget, der er gavnligt for den selv, at spille den grusomme, triste, tunge umenneskelige rolle, som var tildelt ham".

Havde metaforens Wille zur Macht blot degraderet subjektet til slave af billedet og ikke ophøjet det til herre som lovet? Var tropernes armé, under kommando af metaforen, kun en blind kraft der, i stedet for verdensherredømmet, blot førte til uforudsete krigsulykker? At fejre lighedernes "saturnalier" havde for Nietzsche også en pris; hvordan ville metaforenes mobilhær kunne skelne en flod fra en vej? For Marcel Proust, hvis indflydelse Céline anså som medvirkende årsag til den ariske krops sammenbrud og derfor gjorde moralsk ansvarlig for de tyske troppers nederlag ved Stalingrad, var der ingen tvivl; subjektets metafor var som blindhedens figur uden offensiv styrke. I *På sporet af den tabte tid* bliver det af Første Verdenskrig fjendtligt omringede Paris ikke forsvaret af metaforen; under indtryk af tyskernes militære nærhed fraterniserer metaforen med Wagner. De fjendtlige fly over Paris ligner "Valkyrier", og Vendôme-pladsens og Concordepladsens "jomfruelige skønhed" afviser ikke fjen-

dens falliske tilnærmelser, men "bød deres forsvarsløse arkitektur til for bomberne."

Derfor overlever Nietzsches imperialistiske kropsmetafor heller ikke Verdenskrigen hos Proust; som seksuelt fraterniserende figur, fristet over evne af alle nærhedens forbindelser, har kroppens metafor afskrevet verdensherredømmet og driftsmæssigt kapituleret over for masserne. Allerede badelivets "sammenblanding af klasserne" og "det flakkende begær" havde i Balbec virket opløsende ind på herskerkroppen og foregrebet den erotiske omvendning af de sociale magtforhold, der under Verdenskrigen kulminerer i sodomismens demokratiserende paris hotel, hvor den herskende klasse får sin lænkede krop bearbejdet seksuelt af repræsentanter for masserne, proletarer, soldater og matroser.

Verdenskrigens Paris virker hos Proust som en metonymisk belejret kærlighedsmetropol; den homoseksuelle baron de Charlus har gjort sit aristokratiske palæ til et militærhospital. Den af krigen mørklagte by favoriserer driftslivets undergravende virksomhed, og i metroens dybder er kærlighedens selektive natur blevet erstattet af de tilfældige møders metonymiske orgier.

Verdenskrigen har stik imod storpolitikens hensigter bragt den sociale revolution nærmere metropolerne end nogensinde; hvornår vil frontenes masser fraternisere og i stedet for at dræbe hinanden vende sig imod storbyens afmægtige herskab? I Balbec havde de fattige fiskeres blik på de spisende bag restaurantens glaserede væg været nok til at det store Badehotel forvandlede sig til en ildevarslende metonymisk konstruktion, der stillede "et betydningsfuldt socialt spørgsmål om glasvæggen altid vil beskytte disse vidunderlige dyrs festmåltid, og om de ukendte folk, der stirrer så grådigt derude i natten, ikke vil komme og hente dem i deres akvarium for at fortære dem."

Rigdommens Paris er under verdenskrigen kun forsvaret af politiske klichéer, hvis "Lenin taler, men stepperne fejer hans ord bort" demteres af de revolutionære begivenheder i Rusland. Hvis verdenskrigen var tænkt som styrkelse af herskerkroppen, må den militære helbredelses metafor se sig ydmyget som "et stykke lægekunst, der medfører uforud-

sete ulykker, som klinikkerne håber på at forebygge, som for eksempel den russiske revolution". Subjektet fik med andre ord ikke sin metaforiske suverænitæt over verden belæftet af krigen; tværtimod ender beretningen om verdenskrigen hos Proust med den russiske virkeliggørelse af Badehotellets revolutionære metonymier med "rædselsbilledet" af bolsjevismens ofre" i form af "storhertuginder i pjalter".

Før Leni Riefenstahl skulle samle den af badelivet hos Proust opløste herskerkrop til vældige filmbilleder af en militariseret kropsmetafor, og i *Triumf des Willens* lade kolonner af marcherende soldater ligne et stærkt tysk folkelegeme under kommando af den hitlerske vilje, havde Eisenstein i filmen *Oktober* rystet verden med billeder af sammenbruddet for alle subjektets grandiose metaforer. Hos Eisenstein arbejder, ligesom hos Proust, den metonymiske aktivitet på massernes side, og parallelt med de politiske begivenheder, der i det russiske revolutionsår fører op til den bolsjevikiske magtovertagelse, finder vi i *Oktober* en tropernes kamp, der former sig lige så determineret som klassernes.

For hver legemsdel, der hos Eisenstein styrter til jorden ved sønderdelingen af Aleksander den Tredies store bronzekrop, hæver en hær af leer sig. Alle metonymiens forskydninger fra subjekt til objekt arbejder offensivt for krigssymbolens fald; lærerne, uden subjekter, repræsenterer bondemasserne, der under indtryk af bolsjevikkernes løfte om jord, har vendt verdenskrigen ryggen. Som en armé af revolutionære synekroker, uden hierarki, uden kommando, vender arbejdets redskaber sig imod autokratiets store symbolkrop.

Vinterpaladset var det zaristiske eneherkerdømmes grandiose bygningsværk; efter zardømmets fald tager den nye regeringsleder Aleksander Kerinskij bygningen i besiddelse. Men Vinterpaladset i *Oktober* virker som en metonymisk tropfælde for den politik, der ikke kender kontekstualitetens betydning. Bygningens monumentalitet frister det politiske subjekt med grandiositetens illusioner, og Kerenskij, som har beordret genoptagelsen af krigshandlingerne, identificerer sig med Vinterpaladsets porcelænsfigur af den hestebårne Napoleon, hvad der re-

sulterer i knusende afnagt i samme øjeblik den zaristiske kontrarevolution gør krav på ligheden med samme bonapartistiske figur. Napoleon mod Napoleon?

Intet var for Eisenstein skrøbeligere end subjektets metafor; hvorledes figurere bolsjevikkernes Lenin, den proletariske revolutions legendariske subjekt? Med en Lenin, der på historiens lokomotiv, under revolutionens symbolske storm, ankommer til Finlandsbanegården, syntes det metaforiske princip også at være vendt sejrende tilbage hos Eisenstein. Men subjektets metafor er alligevel uden historiske chancer i *Oktober*. Revolutionssymbolikken er afmægtig over for de kontrarevolutionære begivenheder, og Lenin bliver henvist til det illegale eksil på den finske side af den russiske grænse. Bolsjevikernes ledende subjekt forbliver skjult for blikket, men i kraft af den metonymiske forskydning genkender

vi revolutionens aktive hoved, med den hårløse isse, repræsenteret i *Oktober* ved sit naboobjekt, en kogende vandkedel.

Da Roman Jakobson midt i trediverne brød krittikkens tavshed om metonymien, og i sin artikel "Randbemærkninger til prosaen hos poeten Pasternak" legaliserede den som metaforens modpol, var det allerede for sent; objektets ironiske rolle hos metonymien var blevet uforeneligt med aspirationerne hos tredivernes triumferende heltesubjekt. Verdenserobringens romantik orienterede sig ikke efter prosaens kontekstualitet og havde ikke brug for nærhedsforbindelsernes kærlige hilsner. Tidens og rummets subversive figur var allerede fordrevet fra tropernes mobiliserede armé, og under retorikkens tusindårige blev metonymiens aktiviteter derfor også, for en tid, henvist til den illegale undergrund.