

American University in Cairo

## AUC Knowledge Fountain

---

Faculty Book Chapters

---

2014

### Estetikk som kosmologi

Graham Harman

*The American University in Cairo AUC*, [cairoharman2@gmail.com](mailto:cairoharman2@gmail.com)

Follow this and additional works at: [https://fount.aucegypt.edu/faculty\\_book\\_chapters](https://fount.aucegypt.edu/faculty_book_chapters)



Part of the [Philosophy Commons](#)

---

#### Recommended Citation

##### APA Citation

Harman, G. (2014). *Estetikk som kosmologi*. TESK Publishing. , 160-167

[https://fount.aucegypt.edu/faculty\\_book\\_chapters/1259](https://fount.aucegypt.edu/faculty_book_chapters/1259)

##### MLA Citation

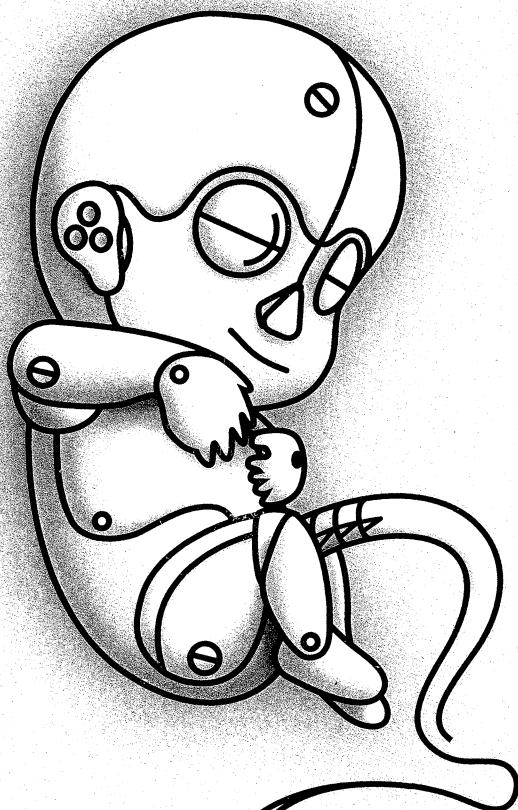
Harman, Graham *Estetikk som kosmologi*. TESK Publishing, 2014.pp. 160-167

[https://fount.aucegypt.edu/faculty\\_book\\_chapters/1259](https://fount.aucegypt.edu/faculty_book_chapters/1259)

This Book Chapter is brought to you for free and open access by AUC Knowledge Fountain. It has been accepted for inclusion in Faculty Book Chapters by an authorized administrator of AUC Knowledge Fountain. For more information, please contact [fountadmin@aucegypt.edu](mailto:fountadmin@aucegypt.edu).



metamorf.no



Graham Harman,  
"Este~~tt~~KK som  
Kosmologi," trans.  
M.R. Bårdsen &  
E. Gangvik, in E. Gangvik, Ed.,  
Meta.Morf 2014:  
Lost in Transition.  
(Trondheim, Norway:  
TEKS Publishing,  
2014.)

meta.morf  
LOST-IN-TRANSITION

2014

POSITION

**Redaktør | Editor**  
Espen Gangvik

**Produksjon og design |  
Production and design**  
Tibe T reklamebyrå  
www.tibe-t.no

**Omslag og logo | Cover and logo**  
Tibe T reklamebyrå

**Oversetting | Translation**  
Marte Rye Bårdsen  
Espen Gangvik

**Korrektur | Proof reading**  
Espen Gangvik  
Marte Rye Bårdsen  
Unni S. Harrison

**Trykk og innbinding |  
Printing and binding:**  
Wennberg Trykkeri AS, Trondheim  
Printed and bound in Norway

© 2014  
All rights reserved.  
TEKS Publishing  
teks.no

Copyright to all text is held by the  
artists and authors.

All photography and image credits  
remain with the artists or authors  
unless otherwise indicated.

**Bilder | Images:**  
Copyright: Authors unless otherwise  
indicated

ISBN 978-82-998211-4-8  
TEKS Publishing  
teks.no

## Graham Harman

### ESTETIKK SOM KOSMOLOGI (1)

En av de beste metodene for å reflektere over et hvilket som helst problem, er å utvide omfanget av problemet, å gjøre det større, for å gi det en mer systematisk form som overgår dets opprinnelige begrensninger. Dette kan ofte være svært oppklarende. Det slår meg som et enkelt prinsipp, lett omsettelige til det estetiske feltet. Strukturen i et kunstverk, naturens skjønnhet: dette er konstante problemer for den moderne filosofien, ikke minst for de som nekter å akseptere verdien i Martin Heideggers påstander. Vi forvirres i våre forsøk på å tydeliggjøre metaforens natur, den konkrete betydningen av stil i et kunstverk, selv i forsøkene på å trekke et tydelig skille mellom den estetiske og den ikke-estetiske sfære. Sett i dette lyset er kanskje den eneste metoden for å klargjøre kunsten å la den drive av sted, så langt bort fra sin opprinnelige plass i verden at den blir sammenfallende med universet som helhet. Kanskje er den beste innfallsvinkelen til estetikk å komme inn bakveien, via generell kosmologi, som om den metafysiske virkeligheten hadde en estetisk struktur. Jeg referer ikke til et kreativt menneskelig prosjekt som prøver å finne mening i et vilkårlig, irrasjonelt univers; dette er ikke et spørsmål om «livet som litteratur». Min hypotese handler om en estetisk struktur i tingenes indre liv, noe som nok ikke er et særlig populært tema i den nyere filosofihistorien.

Jeg vil hevde at kunsten blir tydeligere enn før hvis vi betrakter den som noe som ligger stilltiende til grunn for all fysisk årsakssammenheng, som det som er ansvarlig for sammenklemming av sandkorn og dampen fra forkroplede atomkraftverk like mye som for ethvert sørgmodig møte med malerier av en gårdbrukers sko. Jeg tar utgangspunkt i et forsømt essay fra 1914 av José Ortega y Gasset, opprinnelig et forord til en diktsamling av Moreno Villa. (2) Jeg mener at dette essayet er en av de glemte skatene i det tjuende århundrets filosofi. I en mer omfattende redegjørelse – som jeg vil publisere i en annen sammenheng – vil jeg hevde at det er basert på et langt mer avansert filosofisk ståsted enn det som finnes i Derridas «White Mythology», generelt ansett som et høydepunkt innen radikal refleksjon

over metaforen. (3) Her vil jeg stort sett begrense meg til å beskrive fortrinnene i Ortegas teori, men jeg vil avslutte med å hevde at den innebærer en komplett kosmologisk teori – en som overgår den fortsatt moderne horisonten i Heideggers filosofi. Det er en teori som våger å gå utover spørsmålet om menneskets tilgang til virkeligheten og faktisk gå inn i denne virkeligheten – og beskrive et fantastisk univers bestående av aktive, men skjulte objekter som støter sammen og sender ut gnister og røyk.

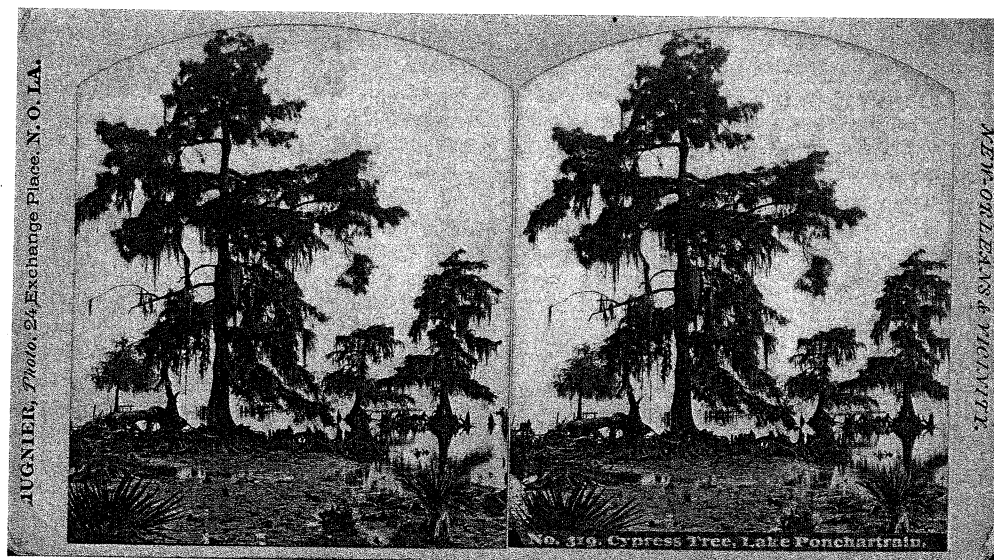
#### 1: Iverksettelse vs. bilde

Snarere enn å presentere en kompett estetisk teori i sitt essay, begrenser Ortega seg til å se på metaforen, som han kaller «den vakre celle» (4) – grunnmaterialet eller «alfafaktoren» hvorfra skjønnhet oppstår. Alt henger på en grunnleggende kontrast mellom to ulike former for væren, som kan betegnes som iverksettelse og bilde. Vi glemmer Ortegas egne eksempler et øyeblikk og ser for oss et anfall hodepine. Når en migrene dukker opp en gang hvert femte år, noe som skjedde like før fjorårets IAPL møte i Rotterdam, er hele mitt liv underlagt hodepinens makt. Hele min eksistens er konsentrert om å holde ut den nesten lammende smerten. Søvn unnviker meg; kraftige legemidler er den eneste redningen, og selv disse kan bruke tid på å finne årsaken og begynne å virke. Sammenlign denne opplevelsen med å observere en venn som lider av hodepine. Vi ser at han skjærer grimaser og masserer sitt eget hode forsiktig, mens engasjementet forsvinner og bevegelsene langsomt stopper opp. Selv om vi prøver alt vi kan å sette oss inn i hans situasjon, om vi så er empatiens sanne helgener, blir vi ikke underlagt hodepinens makt på samme måte som hans liv er det. Mellom mitt liv slik det utspiller seg og livet til en annen sett fra utsiden, er det en uovestigelig kløft, en slags ontologisk forskjell.

Men legg også merke til at denne uoverstigelige kløften ikke begrenser seg til våre oppfatninger av andre mennesker: den samme dualismen finnes i tilfeller av introspeksjon. En trenet fenomenolog eller en Proustiansk dagbokforfatter kan kanskje

t  
i  
r  
il  
v  
v  
h  
d  
si  
ve  
er  
o  
s  
lig  
m  
fø  
en  
sp  
viri  
me  
en  
av  
for

Me  
båc  
stilli  
for  
den  
opp  
mer  
stan  
«jeg:  
rere



utarbeide en 1200 siders katalog over hodepinens indre dynamikk. Selv de minste konturene av en migrene kunne registreres, slik at tilsynelatende ingenting forble usagt. Som et grensetilfelle kunne vi forestille oss en introspeksjon av Gud selv, som virkelig kunne dra de beskrivelige kvaliteter i enhver handling i bevisstheten til det ytterste. Men selv i denne situasjonen er det fortsatt et uutslettelig skille mellom bilde og utførelse. For det å observere noe, uansett hvor nært, er faktisk noe annet enn å være det, noe annet enn å stå på dets plass og gjennomgå dets skjebne. Dette er allerede sammenfallende med Ortegas overraskende tidlige kritikk av Husserl, utgitt samme år som hans metafor-essay: 1914, fem år før Heideggers Muse først ble synlig. Bevisstheten er ikke først og fremst en observatør, men en iverksettende aktør. Introspeksjon står ikke i noe tettere forhold til livets nære virkelighet enn ekstern observasjon av et annet menneske eller dyr. Introspeksjon er ikke knyttet til en sann indre natur, men er bare et spesielt tilfelle av slik spionasje eller visuell avlytting som vi bruker for å inspisere andre.

Men Ortega tar et annet, mer radikalt steg, som både legger til rette for hans teori om metaforen og stilltiende beveger ham utover de vanlige grensene for post-Kantiansk filosofi. Det viser seg at avstanden mellom utførelse og bilde ikke bare gjelder vår oppfatning av oss selv og andre levende vesener, men er anvendelig også i vår omgang med gjenstander generelt. Ortega hevder at pronomenet «jeg» ikke bare tilhører levende vesener, «men snarere alle ting – menn, ting, situasjoner – i den grad

de forekommer, er, utfører seg selv.» (5) Få mennesker trenger å bli overbevist om at en menneskelig størrelse kan være ikke-reduserbar til sine ytre konturer, at den kan ha en aktiv indre virkelighet som ikke kan gjøres tilgjengelig ved hjelp av vanlige beskrivende kategorier. Ortegas gjennombrudd, allerede et par skritt lenger enn Heidegger, består i en fornemmelse av at det også er en indre virkelighet som rører seg bak fasaden til bøtter, supermarkeder, leirgroper og trær. Han viser til eksempelet med et rødt skinnskrin som ligger foran ham, og konstaterer at skrinets rødhet og glatthet bare er oppfatninger i hans indre, mens skrinet selv faktisk er fanget i skjebnen det er å være rødt og glatt – i motsetning til Ortega selv. «På samme måte som det er en jeg-mannen-i-gata, er det også en jeg-rød, en jeg-vann og en jeg-stjerne ... Alt, sett fra en indre synsvinkel, er et «jeg»» (6). I andre sammenhenger snakker Ortega om sann indre natur som «hva som helst som iverksetter seg selv,» som «det sanne vesen i alle ting, det eneste som er tilstrekkelig og det eneste hvis tanke ville tilfredsstille oss fullstendig.» (7)

Legg merke til at Ortegas «iverksettelse» ikke har noe til felles med det som nå kalles «performativitet», til tross for begrepenes tilsynelatende skjæringspunkt i det tyske ordet *Vollzug*. Performativitet er et ord som er skapt for å bekjempe alle forestillinger om skjult essens, og erstatte disse med en forståelse av essens som konstruert fra utsiden via en rekke offentlige handlinger. Iverksettelse, derimot, er essensialistisk tvers igjennom – men ikke i en tradisjonell forståelse av essens som noe som



kan synliggjøres innenfor en passende «logos». Snarere enn en sann natur satt sammen av egenskaper som en filosof gradvis kan gjøre synlig, er en tings iverksettelse en mørk og stormfull essens som overstiger enhver slik liste over egenskaper. Ingen oversikt over kvaliteter, uansett hvor viktig eller grundig den er, vil noen gang kunne uttømme virkeligheten i Ortegas røde skinnskrin, akkurat som Husserls eller til og med Guds granskning av min sjel aldri kan tre inn og erstatte min sjel eller leve mitt liv for meg. For å si det igjen, Ortega er allerede her langt forbi en Heideggersk posisjon. Fenomenologiens svake punkt er ikke bare at den foretrekker synlige profiler fremfor den horisonten hvori det menneskelige Dasein er kastet. Svakheten er at den ikke klarer å fange det objektiske i objekter, ved å unnlate å gi dem et intimt eget indre. Det å endre gjenstander fra å være synlige mål for bevisstheten til å bli mulige fordekte bakenforliggende mål for bevissthet er ikke å frigjøre dem til den fullstendige uavhengigheten som deres natur krever.

Ortega hevder at tingenes indre natur er en dybde man aldri kan trenge gjennom, i den grad den ikke kan forveksles med summen av tingenes kvaliteter (sammenlign Kripkes innvendinger mot Russells teori om navn) (8). Kunnskap er en prosess hvor man gyver løs på denne indre naturen for å bringe den frem i lyset. «Dette», sier Ortega, «er språkets oppgave, men språket kan bare vise til den indre naturen – aldri viser den.» (9) I mer melankolske vendinger, «en fortelling gjør alt til et gjenferd av seg selv, plasserer det på avstand, skyver det ut over horisonten av her og nå.» (10) Språkets skjebne, i likhet med alle former for persepsjon og faktisk (vil vi se) med alle forhold, er at det alltid må oversette det mørke og innoverrettede til det håndfaste og utoverrettede, en oppgave hvor det alltid kommer til kort i møte med tingenes uendelige dybde. Og nettopp her ligger betydningen av estetikk for Ortega: «Se for deg», sier han, «viktigheten av et språk eller et system som består av ekspressive tegn, hvis funksjon ikke var å fortelle oss om ting, men å presentere dem til oss gjennom å iverksette dem. Kunst er nettopp et slikt språk; dette er hva kunsten gjør. Det estetiske objektet er indre natur som sådan – det er hver ting som «jeg.»» (11) Her kan vi begrense oss til å spørre hvordan denne prosessen fungerer, men vi må også spørre hvorfor estetiske produksjoner synes å være i stand til å gjøre dette, i motsetning til ikke-estetiske opplevelser.

Som nevnt allerede begrenser Ortega seg til teorien om metaforen. Metaforen han har valgt å bruke i sitt essay kommer fra poeten López Picó av Valencia, som synger at syypressen «er som gjenferdet av en

død flamme.» (12) For å forenkle analysen, stryker Ortega ut «som», som gjør metaforen til en simile, og hopper over både gjenferdet og dødheten i den døde flammen. I analysen blir kjernen av metaforen dette: «syypressen er en flamme.» Først bemerker han at dette forsøksvise ekteskapet mellom syypress og flamme er basert på en tilfeldighet, ikke bare på likhet. «Metaforen», påstår han, «er ikke... en gjensidig assimilering av virkelige kvaliteter.» (13)

Av en eller annen avgjørende grunn synes metaforen å fungere bare når den er basert på uvesentlige kvaliteter. Vi kan se for oss noen egne og nyere eksempler. Det er helt klart ikke en metafor hvis vi sier «en dollar er som 87,153 euro cent,» eller «en dollar er som en euro fordi begge er hard valuta på verdensmarkedet.» Men se for deg at vi begynner å få poetiske følelser til penger, og begynne å generere metaforer basert på det aristoteliske forholdet hvor dollar er til euro det USA er til Europa. Her er det rom for å lage fengende refrenger. En poet fra den politiske venstresiden kunne kalle en euro «en dollar som ikke finansierer noen kriger.» En høyrevridd skald kan svare med å kritisere 5-centmynten: «Europa, hvis småpenger Jefferson flyktet fra i skam.» Antagelig ville begge de politiske fløyer kunne enes om en nøytral melodi som dette: «en dollar er som en euro etset i grønt – grønt som den fjerne Neptun, som det kalde og udødelige havet.» Selvfølgelig ville ingen ekte poet fortelle oss at skjelen er som en gaffel, men bedre for å spise suppe. Men han eller hun kan lett referere til en gaffel som «en skje med hissige tenner.» Spørsmålet vi stilles overfor er hvorfor bare de uvesentlige kvalitetene synes å gi et effektivt grunnlag for en metafor. Svaret, skal det vise seg, får hypnotiserende konsekvenser for vårt syn på tingenes tinglighet.

## 2: Syypress-flamme-følelsen

La oss vende tilbake til Ortegas eget nedstrippede eksempel «syypressen er en flamme», og følge hans utredning om prosessen hvor et objekt fusjonerer med et annet. Som nevnt allerede har metaforen en tendens til å mislykkes hvis den beveger seg for nært en reell likhet. Vi ville ikke forvente en poetisk effekt ved å si «en syypress er som en flamme, fordi begge inneholder oksygenmolekyler,» og en poet ville heller ikke si at «en syypress er som einer» fordi det er for nært sannheten til å ha noen effekt. En bokstavelig likheten mellom syypress og flamme i den praktiske verden gjør det hele trivielt. Mest sannsynlig har dikteren de to objektene lignende fysiske form i tankene, og denne formen er langt fra det som slår oss som mest essensielt med de to objektene. Men på bakgrunn av dette tomme skallet av likhet mellom syypress og flamme,

blir dikteren en freidig løgner som hevder at de er identiske. Leseren må nødvendigvis protestere mot dette i sitt sinn. «Sypressen er et bartre» mislykkes som metafor nettopp fordi begrepene lett kan smeltes sammen; «sypressen er en flamme» lykkes fordi de ikke kan det. Det vi har er en tilsynelatende likheten som faktisk brukes som en unnskyldning for å bringe ulikhet inn i bildet, som i Max Müllers poeng om metaforene i den hinduistiske Vedaen, som i den enkleste form kommer til syne i negasjonen: «han er fast, men han er ikke en stein», eller «havet brøler, men det er ikke en okse.» (14) Uansett hva vi vanligvis forbinder med ordet «sypress», hva vi vanligvis legger i ordet «flamme», er disse assosiasjonene brutt ned så snart vi hører at sypressen er en flamme. Sagt i Ortegas egne blomstrende ordelag: «Resultatet ... er en utslettelse av begge objektene som praktiske bilder. Når de kolliderer med hverandre slår skallene sprekker og den indre materien, i smeltet form, blir myk som plasma, klar til å anta en ny form og struktur.» (15) Et nytt objekt er skapt, verken helt tre eller helt flamme, men en vaporiserende hybrid av begge – noe som ikke kan beskrives ved hjelp av dets konkrete materielle egenskaper.

Hans beskrivelse av denne prosessen gir mening bare sett i lys av hans tidligere beskrevne ontologiske teori, hvor verden for alltid slites i stykker mellom tingenes indre natur og deres effekt på oss – hans fascinerende dualisme mellom tingene som bilde og som iverksettelse. Dersom vi snakker om sypressen eller flammen, kan vi bare vise til deres innerste virkelighet, «jeget» eller det selvstendige som hver enkelt av dem spiller ut. Enhver liste over egenskaper hos objektene, uansett hvor mange forskjellige tilstander og lysforhold vi tar med i betraktningen, vil aldri fullt ut kunne uttrykke den kryptiske essensen som finnes i dem. Mitt forhold til treet vil aldri kunne tømme det fullstendig inn til margen. Språk og alle andre former for persepsjon synes dømt til bare å peke vagt i retning av den indre utførelsen av ting, mot tingenes underliggende vesen, uten noen gang å opppnå ordentlig kontakt med dette vesenet. Ortegas påstand om metaforen er, selvfølgelig, at den representerer en iverksettelse av tingen i simulert form. Poeter kan egentlig ikke krysse trær med flammer: kanskje var det en gang trollmenn som kunne gjøre dette, men deres rase har forsvunnet fra jorden.

Spørsmålet er hvordan poeten får det til å se ut som dette skjer. For å begynne å besvare det spørsmålet, presenterer Ortega et interessant nytt konsept for en «følelse.» Mot alle psykologiske oppfatningen av følelser som indre mentale tilstander eller

fysiologiske begeistringer, insisterer han på at følelser står i et nært forhold til gjenstander. «Ethvert objektivt bilde,» sier han, «på vei inn i eller ut fra vår bevissthet, produserer en subjektiv reaksjon – akkurat som en fugl som lander på eller forlater en gren får den til å begynne å skjelve, eller som at det å slå på og av en elektrisk strøm umiddelbart produserer en ny strøm.» (16) Denne vakre beskrivelse innebærer en annen grunnleggende kløft i virkeligheten, en som ligner på skillet mellom bilde og utførelse, uten å være fullstendig sammenfallende. Hvis jeg nå skulle si ordet «snøleopard,» for eksempel, er det ingen tilstedeværelse av den ekte leoparden i dette ordet. Snøleopard tingen er en varm og farlig skapning som forfølger sitt bytte i Himalaya. mens snøleopard ordet er uten kroppstemperatur, er ikke fryktinngytende for noe dyr, og hører ikke mer hjemme i Nepal enn på månen. Det samme er tilfelle, mutatis mutandis, med snøleopard det visuelle bildet, hvis jeg er uheldig nok til å bli overfalt av en mens jeg er på tur. Denne andre kløften befinner seg helt på nivå med ting-som-bilde, ikke ting-som-iverksettelse. På den ene siden er det sypressen som et sett av ulike kvaliteter: dens buskaktige tekstur, dens vridde og forkrøplede oppadgående vekst, dens matte mørkegrønne nyanse. På den andre siden er det sypressen som en enhetlig ting som jeg står overfor, som fyller opp en del av livet mitt i det jeg antar en tydelig følelsesmessig holdning til den – dog svak. I den grad sypressen trer inn i min livssfære, er den ikke bare et sensorisk bilde, men også en enkelt iverksettende størrelse i livet mitt, en faktisk opplevelse som jeg erfarer. Som en åpenbaring som kommer inn livet mitt og etablerer seg der, er ikke sypressen den samme som den virkelige sypressen som vokser og dør. Likevel, selv innenfor begrensningen av mitt liv, overgår den alle de hundrevis av millioner av ting som kan sies om den; ingen av disse beskrivelsene ville føre til den samme totale sypress-effekten som utspiller seg i min personlige verden. Jeg gjenkjenner sypressen som en enhet, som en slags uransakelige monade i min verden som avgir et mangfold av beskrivelige kvaliteter.

Dette poenget er viktig, og tåler å gjentas ofte. Sypressen er ikke bare et bilde som glitrer med sine ulike funksjoner, men også en dunkel fordekt enhet for meg, ikke bare for seg selv. Det er fra denne merkelige skjulte integriteten hos hvert enkelt bilde at metaforen får sin kraft. På den ene siden har vi sypress-følelsen, som i kraft av å være en enkelt iverksettende opplevelse hos meg aldri kan bli beskrevet fullstendig. Den kan bare antydes, til illustrasjonsformål: det er kanskje en vag men total intuisjon med en grublende vegetativ kraft,



kombinert med begravelsesaktig tungsinn og frykten for kriminelle som ligger på lur. På den andre siden er det flamme-følelsen, med sin festlige glede, sin frydefulle destruktive kraft, sin feiring av infernalske farger og skjønnhet, sitt hypnotiske informasjonsrom. Naturligvis kan den bare splintres opp på denne måten i ettertid, ettersom den begynner som en enhetlig opplevelse av flammen som en komplett virkelighet, en slags kropp uten organer. Det som skjer i normalt språk og persepsjon er at vår oppmerksomhet gripes av bildene, og av bilder alene, slik tingenes natur krever. Jeg forstår ting ut fra deres form og farge eller ut fra hvilke velklingende lyder de genererer, ikke deres dypeste virkelighet. Det samme skjer selv om jeg anvender en Kripkeansk teori om referanse, og bruker egennavn for å peke på en ukjent X, kalt «gull» eller «Richard Nixon», som forblir forskjellig fra alle disse objektenes kjente egenskaper. Det jeg har i disse tilfellene er enhetene «gull» eller «Nixon», og ikke gull og Nixon i seg selv, siden disse eksisterer bare gjennom å utføre sin egen virkelighet, og aldri kan reduseres til beskrivelser. Et egennavn er ennå ikke en metafor, selv om noen teoretikere oppfatter det som nærmere essensen av et objekt enn objektets mange egenskaper er. Men hvis en poet skriver «gull har smidd nøklene til Nixon grav,» er vi langt unna både navn og beskrivelser. Gull og Nixon er ikke lenger kallenavn for lister over kjente fakta om disse størrelsene, og de er heller ikke bare noe som peker mot ting som i seg selv er utilgjengelig. Det som opptar leseren er sannsynligvis heller en tragisk nettverksting som knytter den 37. presidenten til skandaler, grådighet, skjebne, døden og gulletts glitrende skjønnhet.

Og her kommer det fantastiske poenget: ifølge Ortega skjer ikke dette ved at det males et bilde utenfra, men ved at vi tvinges til å «leve iverksettende» et nytt objekt, som fødes i vår midte i det øyeblikket det nevnes. For å gå tilbake til eksempelet med syressen og flammen: bildet av dem er ødelagt, og deres uavhengige eksistens som egennavn er også feid bort. Hvis noen forteller meg at en syress er som einer, fører det til at oppmerksomheten min trekkes mot et sett med bemerkelsesverdige like kvaliteter; jeg flyter avgårde i en verden av bilder av ting. Men hvis noen forteller meg at en syress er som en flamme trer jeg inn den magiske verdenen til en syress-flamme-ting. Siden de to bildene ikke er i stand til å smelte fullstendig sammen ved hjelp av sine trivielle felles kvaliteter, blir deres kryptiske essenser stående for meg i et slags permanent sammenstøt. Min iverksettende følelse av syressen og min iverksettende følelse av flammen prøver å fusjonere med hverandre, men uten en endelig

løsning; deres harde skall slår sprekker og de fyller hverandre med smeltet plasma. Og, som Ortega selv innrømmer, «selv når en metafor skapes vet vi fortsatt ikke årsaken til den. Vi kan bare ane en identitet, vi lever iverksettende ut denne eksistensen, syress-flammen.» (17) Denne nye størrelsen kan bestå av følelser, men det er faktisk et nytt objekt som har kommet inn i verden, ikke bare en mental tilstand hos meg. For nettopp det å skape et slikt objekt er å av-skape de eksterne bildene som vanligvis identifiserer det, og å omforme denne plasmaen av egenskaper til en hybridstruktur. Det vi kaller stil, sier Ortega, er ikke mer enn en bestemt modus for å av-skape bilder og gjenskape dem som følelser-ting.

La oss, før vi konkluderer, merke oss at Ortegas begrep om iverksettende ting, plassert i sin egen private virkelighet, ikke har noe til felles med en tilsynelatende naiv teori om «det rette». Lyset-i-seg-selv og hesten-i-seg-selv har ikke noen utvetydig, bokstavelig betydning for Ortega, fordi de ikke har noen «betydning» i det hele tatt. Det de har er en intim virkelighet, en fot i dørsprekken inn til verden. Å prøve å nærme seg deres betydning er nødvendigvis noe man gjør fra utsiden, ved hjelp av et forhold – altså ved hjelp av oversettelse. På denne måten finnes det absolutt en polysemi vi ikke kan beherske knyttet til tings betydning, en som er konstant avhengig av kontekst, perspektiv, system. Men denne noe oppskrytete, ubeherskelige polysemien er mye mindre interessant enn den like ubeherskelige «polyousia», som faktisk er det som utgjør hver enkelt ting: den ikke-reduserbare iverksettelsen midt i kosmos, helt forskjellig fra iverksettelsen av alt annet. I denne sistnevnte betydning er det noe som er helt utvetydig: dette lyset er dette lyset, dette lyset er det som er rett for det. Og å påstå det er ikke å henfalle til en slags blåøyd, skjebnestyrt, tradisjonell hvite manns maktsyke lapsus, det er simpelthen å erkjenne at ting eksisterer i en enhetlig form som ingen liste over kvaliteter fullt ut kan forklare. Det faktum at «det rette» stearinlyset aldri kan uttales utvetydig, betyr ikke at det ikke finnes noe slikt som det rette stearinlyset. Den uendelige indre dybden i stearinlys, stjerner og måner er langt mer interessant enn den antatte uendelige kompleksiteten i flertydighet. Ortegas teori om metaforen er først og fremst en teori om å være, ikke om mening – i denne forstand puster den i en tynnere luft enn de fleste av dagens meditasjoner over samme tema.

### 3. Det Kosmologiske Problem

Nå kommer vi til det punktet der Ortegas teori om metaforen nærmer seg en fullskala kosmologisk modell, og det på en måte som ikke mye annen

moderne filosofi er i stand til. Kjernepunktet i det han sier om metaforen er selvsagt skillet mellom ting som iverksettende virkeligheter og ting som bilder. For Heidegger er det det menneskelige Dasein som ikke kan reduseres til fundamentale «forhånden» kategorier, og må forstås via en slags «formale anzeigen» (formelle indikasjoner), gjennom sin blotte eksistens.

For Ortega, som går et skritt lenger i denne sammenheng, om ikke i andre, kan ingen iverksettende virkelighet bli ordentlig portrettert gjennom beskrivelse eller persepsjon: fisk og hagl har et indre eksistensielt stoff i like stor grad som en bonde fra Schwarzwald. Likevel unnlater Ortega å nevne en mer urovekkende implikasjon av sin teori. Hvis en ting finnes gjennom å iverksette seg selv, kan det ikke bare være menneskelig persepsjon som forsteiner denne virkeligheten i et bilde, og reduserer det til et gjenferd av seg selv. Det samme vil skje i tilfeldig interaksjon mellom to livløse betongblokker. Hvis et betongblokk er et «jag» eller et selv, er det ikke bare uvennlige mennesker som overser dette blokk-selvet og karikerer det i et blekt eksternt bilde. En blokk gjør også dette mot andre blokker, på samme måte som begge blokkene gjøre dette mot vinduene de knuser i opptøyer eller bilene de smadrer under et jordskjelv. Kort sagt er ikke den uoverstigelige kløften mellom ting som iverksettelse og ting som bilde noe som først ble til da tenkende vesener på mirakuløst vis oppsto i vår galakse; Ortegas dualisme utgjør ikke en komplett fenomenologi om persepsjon eller poetisk språk. Forskjellen mellom iverksettelse og bilde er intet mindre enn forskjellen mellom væren og relasjon.

Gitt denne utvidelsen av Ortegas modell, som jeg anser som uunngåelig, må vi spørre oss om hans teori om metaforen ikke får et uventet omfang. Det er viktig her å unngå å dra to forhastede konklusjoner. Den første er å bruke en form for sunn fornuft med hensyn til forskjellen mellom mennesker og livløs materie, og projisere det med tilbakevirkende kraft på ens ontologi. Heidegger er ofte skyldig i denne manøveren. Det tydeligste eksempelet er når han går ut fra den åpenbare sannheten om at mennesker er bevisst på verden mens stein ikke er det, og konkluderer med at bare menneskelig eksistens er preget av som-strukturen og oppfatter noe «som» noe – en ugyldig konklusjon, siden hans redegjørelse for som-strukturen er så streng at den faktisk er gyldig for livløse årsakssammenhenger i like stor grad som for menneskelige poesi-slams og motorsykkellop. Men den andre ytterligheten er like ille. Jeg tenker på den formen for vill vitalisme som begynner med det overbevisende filosofiske

argumentet om at alle levende og ikke-levende relasjoner er begge former relasjoner, og så slutter fra det at det vi kaller menneskelig bevissthet må være tilstede i rudimentær form i all fysisk materie – at palmer og månen også kan ha drømmer og forutsi fremtiden, om enn i noe vagere form enn det profetene kan. Dette synspunktet forsvares ikke bare i Leibniz og islamsk neo-Platonisme, men også i mange av de kritiske leserbrevene jeg mottok etter å ha publisert «Tool-Being». (18) Vi må unngå dogmatiske forordninger om at aper og trente sjøpatedyr ikke kjenner til metaforer, men samtidig beholde en sunn skepsis mot febrilske påstander om at støvkorn og elektriske felter også er poeter – for det er det ikke sikkert at de er.

Selv om Ortegas teori syntes å begynne med splitnelsen mellom iverksettelse av ting og tingenes utseende, blir den til slutt hengende på en kløft innenfor utseende som sådan. Syppressens virkelige vesen, iverksettelsen av flammen, kan aldri oppstå ved hjelp av noen magiske ord; en simulering er det beste vi kan håpe på. Ifølge hans argument er det vår iverksettende følelse for en enhetlig syppress og følelse for en enhetlig flamme som hektes sammen. Når de forenes foran oss er de naturligvis ikke lenger iverksettende ting selv, men allerede bilder, skjønt av et spesielt livaktig slag. Tingen som en enhetlig persona i livet mitt og tingen som et kraftsenter av mangfoldige egenskaper er stridens kjerne. Legg nå merke til at den samme striden allerede er innebygget i den iverksettende tingen i seg selv. Det er ikke bare i våre berørte menneskehjarter at solen er en samlet enhet som kan skilles fra alle nyanser av dens essens: det samme er tilfelle med solen i og av seg selv.

Leibniz, som Aristoteles lenge før ham, hadde allerede bemerket denne spenningen mellom tingenes enhet og deres utallige kvaliteter. For Leibniz er problemet spesielt akutt, siden monaden er ment å være så kraftfull at han bare motvillig erkjenner et mangfold i den. Bare når han står overfor det paradoksale «hvis alle monader bare var én, da ville alle være like», godtar han at de må ha flere egenskaper. Men selv disse, mener han, er bare forårsaket av relasjoner, og er ikke noe som tilhører enheten i seg selv. Dette slår meg som en feil, en feil som senere ble videreført av Whitehead: det går ikke an å skape forskjeller mellom enheter basert bare på deres relasjoner, siden milliarder av formløse monader vanskelig kunne forholde seg til hver enkelt av de andre like formløse monadene på distinkt forskjellige måter. Dette problemet er imidlertid for tørt for et konferanseessay, så la oss heller diskutere det en annen gang (kanskje i en fabrikk eller et casino,

bare for å friske opp stemningen litt). Poenget er som følger: Akkurat som mitt bilde av syressen er delt mellom syressen som en spøkelsesaktig bilde og syressen som en enhetlig følelse, er så den iverksettende syressen-i-seg-selv delt mellom sin eksistens som en enkelt selvhedende enhet, og sin besittelse av utallige kvaliteter – kvaliteter som til en viss grad kan trekkes fra eller legges til uten at det får katastrofale følger for den iverksettende tingen, og som kan overføres til andre ting ved å bryte ned eller brenne eller til og med gjennom metaforiske forbindelser. Et objekts struktur er derfor firedobbel. Det er for det første en spenning mellom en enkelt enhet og dens mangfold av egenskaper: vi kan si mellom tingens eksistens og dens essens – åpenbart et av de mest klassiske problemer. For det andre er det spenningen mellom en bestemt syress eller flamme og alle årsaksmessige og perspektuelle relasjoner som andre enheter får til den, uten at det noen gang blir helt riktig – inkludert våre egne relasjoner til disse tingene. Til slutt er det den fullstendig metaforiske spenningen mellom leoparden og dens flekker, der ordet «leopard» går langt dypere enn noen liste over synlige egenskaper, og metaforen ber meg om å kombinere leopardfølelsen med en pegasus-følelse («Å leopard, du Pegasus strippet for vinger og forbannet med kop-per») eller til og med en kvinne-følelse («Nådeløse jegerkatt, mitt hjerte er din savanne»).

Vi kunne fortsatt dette spille i timesvis, og det kunne til og med resultere i noen interessante litterære verk. Men jeg vil bevege meg over til konklusjonen med noen generelle poeng. Det viktigste er at metaforen synes å fungere som en bro over en kløft mellom to ytterpunkter av væren: min enhetlige følelse for et objekt og det eksplisitte bildet av dette objektet. Og den gjør dette bare som en simulering, siden vi her snakker om to helt usammenlignbare ytterpunkter av virkeligheten. Videre krysser metaforen bare én av minst tre avgrunner som finnes i kjernen av væren, siden vi også har kløften som skiller den virkelige enheten av en ting i seg selv fra mangfoldet i dens kvaliteter, og enda mer spennende, den dype forskjellen mellom den iverksettende månen og månen slik den utøver sin makt i forholdet til mennesker og møll og tidevannet. Det som kompliserer forholdene ytterligere er at ingen av disse broene faktisk er mulige å krysse. Det kan ikke forekomme noen kommunikasjon mellom noen av disse ontologisk helt forskjellige ytterpunktene, men igjen bare en slags «simulering.» Det er den samme formen for simulering som i tidligere århundrer ble kalt «tilfeldig årsak,» en overføring mellom to enheter som forekommer bare ved hjelp av

en tredje. Metaforen er en slik tilfeldig årsak, og det ville være avgjørende at man kunne fastslå hvordan den skiller seg fra de andre, uansett hvor mange andre det er.

Mer umiddelbart relevant for temaet er det imidlertid om splittelsen mellom syress-følelsen og syressen-som-bilde er et rent menneskelig fenomen. Når en betongblokk knuser et vindu, kan man spørre om den møter vinduet som en enhetlig ting eller om den bare møter et sett av fristilte kvaliteter uten tilknytning til en mer varig underliggende form. I det første tilfellet kan vi si at betongblokker har tilgang til noe sånt som metafor, og tingenes årsakssammenheng, deres gjensidige endring eller ødeleggelse, ville vise seg å være den mest primitive (og mektigste) formen for metafor, og ord ville virkelig kunne drepe. I sistnevnte tilfelle ville kløften mellom min følelse av en helhetlig ting og min samhandling med tingens mange kvaliteter være en spesiell menneskelig gave, en slags poetens spill som livløse objekter aldri kan ta del i.

Jeg er ikke i stand til å avgjøre det siste spørsmålet her og nå. Det jeg kan si er imidlertid at metaforen som tema ikke nødvendigvis bør betraktes i forhold til språkfilosofi. Den hører hjemme i en mer omfattende ontologisk-kosmologisk tematikk. I stedet for å hente frem en kontekstuell polysemi som kritisk overgår enhver koloniserende forståelse av virkelige ting i seg selv, bør vi se at disse tingene i seg selv er en del av et større problem. Derfor må vi gå tilbake til metafysikken: ikke en slags inbilt naiv nos-talgi for nærværet av bokstavelig betydning, men en metafysikk som frigjør leoparder og syresser, dollar og flammer, og lar de komme hjem til et land der språket ikke lenger er enehersker.

---

1) Dette essayet var opprinnelig en forelesning holdt ved International Association for Philosophy and Literature (IAPL) i Leeds, UK, 27. mai 2003. Det var den originale versjonen av den estetiske teorien fra min bok *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*. (Chicago: Open Court, 2005.) Bortsett fra noen små stilmessige endringer er originalteksten som den var opprinnelig.

2) José Ortega y Gasset, «An Essay in Esthetics by Way of a Preface,» i *Phenomenology and Art*, overs. P. Silver. (New York: Norton, 1975.)

3) Jacques Derrida, «White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy,» i *Margins of Philosophy*, overs. A. Bass. (Chicago: University of Chicago Press, 1984.)

4) Ortega, s. 140

5) Ortega, s. 133.

6) Ortega, s. 134.

7) Ortega, s. 136.

8) Saul Kripke, *Naming and Necessity*. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.)

9) Ortega, s. 138.

10) Ortega, s. 138.

11) Ortega, s. 138-139.

12) Sitert i Ortega, s. 140.

13) Ortega, s. 141.

14) Sitert i Ortega, s. 142.

15) Ortega, s. 143.

16) Ortega, s. 144.

17) Ortega, s. 145.

18) Graham Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. (Chicago: Open Court, 2002.)