

At ikke være eller ikke at være

- Mladen Dolars stemme

Hvad er en stemme? På én gang et noget uvant filosofisk spørgsmål og samtidig helt traditionelt. Ja som vi skal se kan dette spørgsmål siges at berøre kernen for enhver form for tænkning overhovedet. Og så alligevel. Man må, når man første gang konfronteres med det, uvægerligt stå med en fornemmelse af, at her falder talen på noget perifært. Værdige spørgsmål for filosoffer må trods alt være af den slags som Kant formulerede. Hvad kan jeg vide? Hvad skal jeg gøre? Hvad tør jeg håbe? (Kant 1998: A 805/B833). Spørgsmålet om hvad stemmen er for en størrelse synes umiddelbart at komme et stykke nede på listen, der indledes med disse tre.

Når Mladen Dolar i *A Voice and Nothing More* hæver et sådant angiveligt perifært tema til selve filosofiens kerne, så er det netop udtryk for et centralt træk ved den slovenske skole. Man tager et tema, som ikke umiddelbart synes at give mening som filosofisk emne, og viser hvordan det lige netop er igennem engagementet med dette tema, at filosofien kan føres videre. Stemme, Komedie, Film, Populærkultur, Vitser, Vold, Dumhed, Opera. Disse og andre lignende temaer er alle i de senere år blevet til filosofiske kernetemaer på linje med det sande, det gode og det skønne, takket være tænkere som Mladen Dolar, Slavoj Žižek, Alenka Zupančič.

Blandt alle disse tiltag, så udgør stemmen dog alligevel et ganske særligt tema, ikke fordi det er *særligt* originalt, snarere fordi det ikke er det. Det er nemlig sådan, at Jacques Derrida allerede er kommet Dolar i forkøbet.¹ I *Grammatologien*, i *Stemmen og fænomenet* og i *Skriften og differancen* (alle tre fra 1967) satte Derrida netop stemmen op som et altafgørende, men alligevel underligt underspillet tema for filosofien. Det interessante ved, at det netop er Derrida, der tidligere har behandlet stemmens filosofiske betydning, er nu, at Derrida om nogen har været en væsentlig filosofisk modstander for de slovenske lacanianere. Dolar er ikke sen til at bemærke, at Derrida har gjort et væsentligt stykke arbejde i forhold til at sætte stemmen på den filosofiske dagsorden, han skriver endda, at det netop er det overbevisende ved Derridas filosofiske arbejde, at han er i stand til at vise hvorledes et øjensynligt perifært

tema danner en gennemgående struktur i metafysikkens historie, men han gør alligevel også en stor dyd af at vise hvorledes Derrida, alt dette til trods, tager fejl (Dolar 2006: 42).

På grund af denne ganske særlige status som stemmen dermed kan siges at have—at den på besynderlig vis er *det essentielt perifere* filosofiske tema—vil jeg starte ud med at holde Derrida og Dolars forskellige udlægninger op overfor hinanden. Derefter vil jeg afslutte artiklen med at vise hvorledes Dolar bruger sin særlige forståelse af stemmen til at konstruere en ganske original udlægning af filosofiens centrale spørgsmål. Det er i denne forbindelse, at spørgsmålet om at ikke være eller ikke at være bliver prægnant.

Derrida

Et vigtigt element af Dolars diskussion af stemmens metafysik er som nævnt opgøret med Derrida. Lad os derfor starte med en kort præsentation af Derridas pointe med stemmen. Den er i bund og grund ganske ligetil. Han holder stemmen op overfor bogstavet, talen op overfor teksten, og konstaterer, at den europæiske filosofis historie, ja endog hele den europæiske kulturhistorie, afslører en besynderlig forkærlighed for stemmen. Det talte ord, den direkte meddelelse, bliver igen og igen af filosoferne fra Platon og frem fremhævet som værende mere direkte, mere umiddelbar, mindre løgnagtig end det nedskrevne ord. Talen er slet og ret blevet anset for at være tættere på sandheden end teksten. Når Derrida i dette lys sætter sig for at skrive en Grammatologi, det vil sige en lære om bogstaver, så sker det med andre ord for at udfordre talen og for at fejre teksten.

Jeg vil nævne tre eksempler, som Derrida slår ned på. I dialogen *Faidros* lader Platon Sokrates konkludere med myten om Theuth, der tilbyder skriften til kong Thamus af Ægypten, som dog afviser gaven med den begrundelse, at der er tale om et unødvendigt tillæg til talen, der ikke, som Theuth påstår, vil hjælpe ægypterne med at huske bedre, men derimod kun vil forringe deres sande hukommelse - den levende tanke - fordi de vil stole på tekstens døde bogstav (Platon 1999: 275B). Hos Platon finder man på denne måde grundfiguren til det, som Derrida kalder fonocentrisme. Talen er det medium, der står den levende tanke nærmest, ja den indre stemme er endda selve formen for vores egen tænkning (Derrida 1976: s. 20), hvorimod teksten er et forræderisk medium, som kræver fortolkning, som er usikkert og tilfældigt. Talen repræsenterer nærvær, hvorimod tekst altid indebærer fravær og mangel. Hvis vi springer til G.W.F. Hegel, kan vi endvidere se hvorledes

denne valorisering af talen, også fører til en hierarkisering inden for skriftens område. Hegel siger nemlig i afsnittet om den subjektive ånd i *De filosofiske videnskabers encyklopædi* at "Alfabetisk skrift er i sig selv og for sig selv den mest intelligente" (Hegel 1969b: §459). Bemærkningen falder i en passage, hvor Hegel argumenterer imod Leibniz, der havde fattet en stor interesse for kinesisk sprog og kultur, og som mente at kunne se fordele i den kinesiske symbolskrift. Leibniz fremhæves derfor også af Derrida, som én af de få, der i vestens filosofihistorie er kommet tæt på at undgå fonocentrismen (Derrida 1976: 3, 24-5). Ifølge Derrida ligger det, som Hegel fremhæver i sin argumentation imod Leibniz, meget fint i forlængelse af Platons argument imod skriften. "Skriften er den forglemmelse af selvet, den er det modsatte af inderliggørende hukommelse; en yderliggørelse af den Erinnerung, som åbner åndens historie" (Derrida 1976: 24). Når Hegel fremhæver alfabetiskriften, så er det altså netop fordi, den er tættere på det talte ord end symbolskriften, eller hieroglyfskriften, som Hegel kalder den. Denne hierarkisering inden for skriftens område er, som det allerede ses antydnet her, langt fra uskyldig. Den medfører en bestemt valorisering af de vestlige sprog, og dermed fører den i sidste ende til etnocentrisme.

Derridas overraskende pointe er nu, at det er selve den fonocentriske tanke, der gør, at vi efterfølgende har set os berettigede til at rangordne virkeligheden efter et system, hvor autonomi, identitet og essens har forrang frem for heteronomi, andethed og accidens. Og i forlængelse deraf har vi placeret manden højere end kvinden, Vesten højere end Østen, det skabende højere end det skabte, og så videre. Jeg vil ikke gå videre ind i Derridas argumenter her, men den grundlæggende tanke skule være klar. Det er selve forestillingen om essens, der er det egentlig problem, som har ført til den etnocentriske arrogance, som vesten langsomt er ved at opdage i sin egen midte, og denne forestilling bundet i den noget besynderlige valorisering af stemmen overfor skriften, som Derrida identificerer i vestens filosofihistorie fra Platon til Hegel.

Dolar imod Derrida

Dolars lacanianske indvending imod Derridas narrativ er, at Derrida for hurtigt forstår stemmen som indbegrebet af selvtransparens og identitet. Lige så vel som den indre stemme kan forekomme at være det perfekte billede på noget, som er helt og aldeles selvindlysende og ubetvivleligt - den perfekte bærer af mening - så kan stemmen også forstås som det, der netop forstyrrer

og forhindrer, at mening bliver meddelt. Man kunne endda hævde, at dette faktisk er stemmens mest fundamentale funktion.

Denne vridning af stemmens filosofiske betydning kommer ganske præcist til udtryk i forbindelse med den vittighed, som Dolar indleder med i bogen *A Voice and Nothing More*:

Midt i en krigszone sidder et kompagni italienske soldater i en skyttegrav. En italiensk kommandant udsteder ordrer. "Soldater, til angreb!" råber han højt og tydeligt således at han vil blive hørt midt i krigens tumult, men der sker ingenting, ingen bevæger sig. Dette gør kommandanten vred og han råber endnu højere "Soldater, til angreb!" Men der er stadig ingen, som bevæger sig. Og siden det nu engang er sådan med vittigheder, at ting skal ske tre gange, før der sker noget, så råber han endnu engang: "Soldater, til angreb!" med det resultat, at der kommer et svar. En lille stemme hæver sig fra skyttegravne og siger med beundring "Che bella voce!" "Sikken smuk stemme!" (Dolar 2006: 3)

Det er netop ved at lytte intenst til kommandantens stemme, at soldaterne lykkes med ikke at høre hans befaling. Stemmen selv er det, der afsporer talen. Nu kunne man tro at forskellen mellem Dolar og Derrida dermed kan ses som en forskel, der er udgjort af stedet, hvor de finder det lingvistiske element, som sikrer, at vi ikke bliver fanget ind i den klassiske metafysiks undertrykkende diskurs om enhed og identitet. Men hvor Derrida går til kamp for andetheden, for det, der ikke er ensartet, og gør det ved at fejre skriften på bekostning af talen, så er det netop det, at stemmen på én gang kan fungere som identitet og differens, der gør den så attraktiv, ifølge Dolar. Derridas tænkning styrer mod *differance* (jf. Derrida 2002) - det vil sige den forskel, som ikke er en forskel på identitetens præmisser. Dolar derimod er noget tættere på den klassiske metafysiks forestillinger om identitet. Ja man kunne meget vel sige, at han lægger sig ganske tæt op ad klassiske hegelske formuleringer i den forbindelse.

En af Hegels dialektiske kongstanker har formlen: "Identitet er identiteten af identitet og differens" (se e.g. Hegel 1969a: 37-9). Ofte er denne sætning blevet udlagt som et eklatant bevis på metafysikkens arrogance. En arrogance som givet fandt sit mest perfekte udtryk i Hegels filosofi. Forestillingen vil her være, at Hegel med denne sætning forsøger at vise, hvorledes enhver forskel altid allerede er omsluttet af en mere fundamental identitet. Filosofiens opgave bliver i denne variant af Hegels metafysik, at danne synteser. Over alt, hvor der måtte forekomme splittelser og differencer, er det filosofiens opgave at søge forbindelser, der bygger bro (se e.g. Hegel 1969a: 20).

Med denne forestilling om Hegels tænkning af identitet og med Derridas tænkning af andetheden har vi de to klassiske figurer i metafysikkens historie. Det værende anses generelt for at være det ene eller af det manglede. Enten den ideelle uniformitet eller den reale mangfoldighed. Når det kan siges, at Dolar lægger sig ganske tæt op ad Hegel, så skyldes det dog ikke, at han ved at følge denne dualisme vælger identiteten frem for mangfoldigheden. Det betyder tværtimod, at selve valget mellem identitet og mangfoldighed afvises. Kimen til en afvisning af dette valg finder man faktisk allerede i ovenstående grundtanke. At "identitet er identitet af identitet og differens" kan på den ene side ganske vist læses som en påstand om, at enhver differens nødvendigvis er underordnet en højere identitet, men det kan også læses som et udsagn om, hvad identitet overhovedet er for noget. Set i denne vinkel siger den dialektiske grundtanke, at enhver identitet nødvendigvis må indeholde et minimalt element af differens. Den metafysiske grundide, den evigt gyldige identitet, som selvsikkert kan kaste sit lys over alt det værende, findes ikke. Men deraf følger ikke, at 'alting flyder', som den heraklitiske tanke modsat vil hævde. Tværtimod er det for Hegel netop tilfældet, at identiteten altid splittes. I selve identiteten, det vil sige i selve det, at noget står i umiddelbart forhold til sig selv, er der allerede en kim til en opsplitning i noget subjektivt og noget objektivt, al den stund, at der på den ene side er det, der forholder sig (det subjektive), og på den anden side det, der forholdes til (det objektive). Begge dele er det samme - der er jo netop tale om en identitet - men det er en identitet, som alene i kraft af at være identisk også allerede indeholder en differens. Forstår man Hegel på denne måde, så er Dolar gennemført hegelianer.

Dolar har i flere sammenhænge benævnt den tredje mulighed, der åbner sig for metafysikken, mellem polerne 'det ene' og 'det mangfoldige', som tænkningen af 'de to'.² I forhold til problematikken omkring stemmen, så kan det måske nu bedre ses, hvorfor Dolar finder den særligt interessant. Der findes nemlig en splittelse i stemmen, som ikke er helt ulig den splittelse mellem det subjektive og det objektive, vi fandt i Hegels filosofi.

Hvis vi forestiller os en situation i et tog, hvor en fremmed begynder at tale til os, så er der for det første et element ved stemmen, som gør, at vi ikke kan blive fri fra at forstå, hvad den fremmede siger til os, hvis vi rent faktisk kan høre, det han siger, og vi taler samme sprog. Dette er netop stemmen som subjektivitet, som essens og som identitet; den stemme som Derrida er opmærksom på og kritisk overfor. Men samtidig er det dog også tilfældet, at vi kan blive opmærksomme på lyden af hans stemme - det kunne være at den lyder underligt, smukt, grimt eller noget syvende - og i det øjeblik træder me-

ningen, med det han siger, i baggrunden. Vi kommer til at dvæle ved *lyden* af det, han siger, i stedet for det, han siger. Det, der fremtræder her, er stemmen som objekt, som materie, og som det, der lige præcis afsporer den monolitiske identitet, som Derrida kritiserer, men som altså er en del af stemmen selv. Det er denne splittede stemme, som har Dolars særlige interesse i *A Voice and Nothing More*.

Her er det afgørende, at denne splittelse ikke bare ses som en splittelse ud i et subjekt og et objekt, som hver for sig står over for hinanden, som to separate identiteter. I det tilfælde ville vi være vendt tilbage til den ontologiske figur, der domineres af det ene. Såvel stemmen som subjekt og stemmen som objekt må hver for sig ses som allerede splittede størrelser. For at se, hvorledes dette hænger sammen kan det være en hjælp igen at vende tilbage til vore soldater i skyttegraven. Vi husker, at den fejl de begik, netop var at fokusere på stemmens skønhed snarere end stemmen selv. Man bør her give sig et øjeblik til at overveje, hvad stemmen selv i denne sammenhæng kunne være. Hvis skønheden ikke duer, så duer de hæslege heller ikke. Ligeledes må vi kunne afskrive det, at stemmen larmer, eller at den er meget stille, hvis den er det. Hver for sig ville disse også være måder, hvorpå man ville fjerne fokus fra stemmen selv og i stede give sig til at have et bestemt objekt som genstand for en (mere eller mindre fetichistisk) opmærksomhed: Larmen, tonen, skønheden, harmonien, fylden, dybden, det indsmigrende, det truende, det befalende osv.... alle disse ting ville, hvis man troede at man havde fundet stemmen i dem, blot fungere som afledninger. Men hvad er stemmen da? Svaret er, at stemmen selv ikke rigtig er (noget). Den er et partielt objekt, for at bruge et lacaniansk udtryk, et objekt, der kun næsten er der. Der er ikke andet end det, at der er stemme, men dette i sig selv er netop ikke nok til at udgøre et fuldt og helt ontologisk objekt. I sig selv er stemmen et intet. Tomt og tavst. Dette intet, som alligevel melder sig og påkalder sig vores opmærksomhed, er netop det som Dolar med Lacan kalder *objekt lille a* (Dolar, 2006, 73). Når det siges, at stemmen som splittes op i et subjekt og et objekt, ikke kan ses som en splittelse ud i to elementer, der hver for sig er fuldt konstituerede enheder, så er det netop med denne tanke om det partielle objekt som baggrund.³

Den ontologiske grundfigur, at identitet er identitet af identitet og differens medfører altså, når den tænkes igennem på stemmens område, at stemmen i sig selv forstås som tavs. Dette er en påstand, der måske kan forekomme mærkelig. Men det er netop med den, at vi kommer helt ind i kernen af det, som Dolar udfolder i sin diskussion af forholdet mellem væren og intet, som

det kommer til udtryk i den tjekkiske forfatter Franz Kafkas forfatterskab. Det er samtidig her, vi støder på spørgsmålet om frihed.

Ex nihilo nihil fit og Creatio ex nihilo

Et klassisk filosofisk princip vil vide, at intet kommer af intet. Princippet er også kendt som princippet om den tilstrækkelige grund. Ganske mange filosoffer har gjort sig til tilhængere af dette princip ligesom det har sin pendant i moderne fysik i form af energiens konstans. Princippet synes endvidere at være i skærende kontrast til forestillingen om frihed. I sin mest radikale betydning er frihed netop evnen til at skabe ud af intet.

Ikke desto mindre er det, Dolar forsøger at vise, ved i sidste kapitel af *A Voice and Nothing More* at sætte fokus på stemmens betydning i nogle af Kafkas fortællinger, at denne modsætning ikke er så nagelfast endda. Det er faktisk muligt at konstruere en syntese af forestillingerne om, at intet kommer af intet, og at skabelse sker ud af intet. Som vi skal se, er der endda flere end én måde, hvorpå denne kobling kan finde sted. Det væsentlige er således ikke blot at vise, at det kan lade sig gøre at forbinde en radikal frihedstanke med en lige så radikal tanke om den tilstrækkelige grund - det er derimod at finde den rette måde at gøre det på.

Det kan i sig selv synes en provokerende tanke, at man skulle kunne løse den slags problemer ved at læse skønlitteratur - som her Kafka. Hvad kan litterære udkast flytte ved virkelighedens, fysikkens, og den menneskelige naturs grundlæggende karakteristika? Det kan vel i yderste konsekvens ikke blive til mere end nogle sproglige finurligheder? Nogle litterære kneb. Men ikke noget, som ændrer ved virkeligheden som sådan. Hertil skal vi se, at svaret både er ja og nej. Der er i en vis forstand tale om sproglige finurligheder og intet andet. Men pointen er, at disse sproglige træk selv er konstituerende for den virkelighed, som mennesker lever (i). Vi er sproglige væsener, uanset hvordan vi så end forholder os til det. Og det er netop *denne* virkelighed, vores sproglige virkelighed, som Dolar søger at grave frem ved at henlede vores opmærksomhed på stemmens funktion hos Kafka. I denne virkelighed kan være og intet tænkes på en række forskellige måder, som på ingen måde kan reduceres til de måske mere gængse forestillinger som 'det findes', 'det findes ikke', 'det findes i en mulig verden', osv.

Inden vi går til Dolars udlægning, bør der dog falde et par bemærkninger om Kafkas forfatterskab og måderne hvorpå, det er blevet læst. Særligt interessant er det forhold, som Kafkas figurer har til loven. Hos Kafka er loven

næsten altid tavs. Vi, der er underlagt loven, bliver ikke undertrykte, vi bliver sjældent mishandlede. Vi kan stort set gøre, som det passer os. Loven er ikke en gammeldags despot, som kræver vores liv og lemmer, ej heller en pantelåner, som kræver et pund af vort kød. Problemet med loven er snarere, at den i sidste ende ikke rigtig interesserer sig for os.

Den ultimative magt, som loven udøver, kommer meget fint til udtryk i den lille fortælling *Foran loven*. En mand fra landet søger loven og når dens port, men får ikke lov til at træde ind. Han sætter sig derfor og venter foran porten, hvilket han kommer til resten af sit liv. Da han ligger på det alleryderste, øjeblikket inden han dør, hvisker portens vogter ham i øret, at døren var til alene for ham (Kafka 2008a: 165-6).

Det er ikke fordi, loven havde en hemmelighed, et skjult magtbegær, at manden fra landet måtte gå til grunde. Det er ikke på grund af, at retten kun er til for at holde de undertrykte klasser uden for indflydelse, som en klassisk marxistisk kritik af vores retstilstand, ville hævde. Det, som gør loven så magtfuld, er derimod, at den ikke engang vil misbruge.

Det, som Kafkas fortællinger kan siges at beskrive med denne mærkværdige lov, som først og fremmest binder ved hjælp af sin passivitet, er samfundet efter transcendensens endeligt. Kafka skriver sine værker i starten af det 20. århundrede, hvor vi meget vel kan siges at bevidne den gamle verdens endelige krampekrænkninger. Her blev forestillingerne om en samfundsmæssig orden, der baserede sig på traditionelle hierarkier, religion og kongemagt endeligt lagt i graven. Man kan med megen ret sige, at vi endnu ikke er helt på det rene med, hvad vi fik i stedet for, men Kafkas forfatterskab påpeger ganske givet nogle af de spørgsmål, vi står overfor. Den tomme lov, det tomme centrum for magten, er mere end noget andet en passende metafor for de endeløse bureaukratier, der omgiver vores politiske virkelighed i dag. Det, der netop kendetegner den administrerede virkelighed efter Kongens endeligt, er, at man nu ikke længere kan udpege den, som skal have skylden for, at det hele alligevel går ad helvedes til. Tilbage står en uinteresseret kølig magt, som hverken ønsker dig noget godt eller noget ondt, men som man på den anden side heller ikke kan slippe ud af eller gøre oprør imod.⁴

Mange af Kafkas historier kan læses som forskellige bud på, hvorledes man kan forholde sig til en sådan magt, der intet vil og intet udsiger. Dolar tager fat på tre af dem, som set i dette lys netop præsenterer tre forskellige måder, hvorpå man kan forholde sig til magtens intet, og dermed også tre måder, hvorpå frihed forstået som skabelse ud af intet, kan tænkes sammen med det princip, at intet kommer af intet.

Historie: Sirenernes tavshed

”For at beskytte sig mod sirenerne stoppede Odysseus sine ører til med voks og lod sig binde til skibets mast” (Dolar 2006: 171). Således begynder Kafkas lille fortælling om sirenernes tavshed. Man kan med største lethed læse hen over den og føle sig forvisset om, at her vil den klassiske homeriske myte om Odysseus, der snyder sirenerne, blive genfortalt. Dolar bemærker dog, og det bør vi også, den lille genistreg, der ligger i denne indledende sætning, som forandrer hele mytens komposition. Hvorfor skulle Odysseus *både* lade sig binde til masten *og* stoppe ørene til med voks? Var han pludselig begyndt at gå med livrem og seler? Som historien oprindeligt går, er det roerne, som har voks i ørene, mens Odysseus lader sig binde til masten. Således giver Odysseus sig selv muligheden for at nyde sirenernes sang, uden at skulle frygte at kaste sig selv i bølgerne efter dem og sin egen fortabelse. Netop denne arbejdsdeling mellem dem, der udfører det hårde arbejde uden at kunne hverken se eller høre, og dem, der har alle muligheder for at nyde de skønne ting i livet (som dermed bliver til kunst), men som samtidig er hjælpeløst bundne til masten, var det, der gjorde Odysseus-myten til et centralt omdrejningspunkt for Theodor Adorno og Max Horkheimers *Oplysningens Dialektik* (se Horkheimer og Adorno 1995: 71ff.). Hver for sig udfører herskeren og de beherskede deres roller, og således opretholdes den samfundsmæssige orden.

Kafkas første sætning gør imidlertid denne tolkning umulig. Her fratager Odysseus sig selv både muligheden for at nyde og muligheden for at handle. Hvorfor? Sagen er, lader Kafka os vide, at sirenernes mest frygtindgydende våben ikke er den skønsang, hvormed de får tilfældige forbipasserende til at kaste sig i bølgerne. Det mest besnærende ved sirenerne er deres tavshed. De er vidt berømte for deres sang, og de giver også indtryk af at synge - brystet løfter sig i takt, munden halvt åben mens øjnene følger tonerne længselsfuldt - blot er der ingen lyd. Sirenernes trick er her ganske enestående. For uanset hvor meget voks Odysseus propper i ørene, så er der noget, som han aldrig vil kunne holde ude: stilhed. Intet værn mod lyd kan holde fraværet af lyd ude.

Denne stemmens tavshed er på ingen måde tilfældig, hvis vi følger Dolar. En vigtig pointe for ham omkring stemmen-som-objekt - den stemme, der kan afspore mening - er netop den er lydløs, sådan som vi så det ovenfor. Det minimale element af en stemme, der lokker, og ingen stemme lokker bedre end sirenesang, er dette partielle objekt: det blotte faktum, *at* her er en stemme, som taler til *dig*. Enhver forførelse, enhver kommando, ethvert udsagn, begynder med dette helt tomme objekt - det blotte faktum, at nogen tiltaler - et objekt, som i sig selv ikke har nogen lyd.⁵ At sirenerne er tavse be-

tyder nu kun, at dette element ved deres stemme bliver meget stærkere accentueret. Man kan her overveje, hvad ens naturlige reaktion ville være, hvis man så nogen på den anden side af gaden, der tydeligvis var ved at sige noget til en, som man blot ikke kunne høre. Man ville givet føle sig kaldet til at gå tættere på, hvilket naturligvis ville indebære den fare, som det altid indebærer, at gå over gaden. I Odysseus situation er denne fare lig den visse død.

Tricket ved at Odysseus gør, som han gør, ifølge Kafka, er, at han forhindrer denne tavshed i at påvirke ham. Han kan ikke holde sirenerens tavshed ude, men han kan slippe af sted med at ignorere den. Ved at iføre sig livrem og seler, kan han være så optaget af ikke at høre deres sang, at han undgår at høre deres tavshed.

Kafka skriver fortællingen i første omgang som en lovprisning af naivitet. Pointen er her, at det egentlig er ganske naivt af Odysseus at tro, at en smule voks og et par lænker skulle kunne stoppe sirenesangen. Hvis sirenerne havde villet det, så ville deres stemmer have kunnet få selv den døve til at høre, og få den lænkede til at sprænge sine kæder (Kafka 2008b: 233). Men netop fordi deres egentlige våben er den mindre berømmede tavshed, så kan han netop ikke høre, at han ikke kan høre dem. Dog! Odysseus bliver ikke kaldt den snarrådige for ingenting, og Kafka afslutter sin lille genfortælling af fortællingen med følgende.

”Der er i øvrigt overleveret en tilføjelse hertil. Odysseus, siger man, var så fuld af list, var sådan en ræv, at selv Skæbnegudinden ikke kunne trænge ind i hans inderste, måske har han, selvom det ikke længere er til at begribe med menneskeforstand, virkelig lagt mærke til at sirenerne tav, og har så at sige holdt det ovennævnte skinforløb op mod dem og guderne som et skjold” (Kafka 2008b: s. 233).

Det, der sker i Kafkas genfortælling, er således, at to intetheder møder hinanden. Sirenerne lader som om, de synger, men de gør det ikke, og Odysseus lader som om, han ikke hører, at de ikke synger. Og hvad er resultatet? Ingenting sker. Hvis noget skal kunne afkoble den lov, som bedst kan karakteriseres ved at den ingenting siger og ingenting gør, så er det måske netop det, at kunne lade ingenting finde sted. Odysseus sejler videre på sin færd og hører ingen tavshed, alt imens sirenerne fortsætter med ikke at synges og kun kan kigge længselsfuldt efter ham. Kafkas Odysseus synes på denne måde at have fundet en strategi for hvorledes man kan undslippe det bånd, som loven fanger os i, netop fordi den ikke siger os noget. Men der er noget uvirkeligt

over denne Odysseus. Ikke fordi det er en fortælling, der således ikke kan stå som andet end en allegori for en handling, men snarere fordi den form, som den anviser for den rette handling, selv er uvirkelig. Den er lige netop fanget i spændingsfeltet mellem en barnlig naivitet og en næsten guddommelig snu-hed. Hvis vi forsøger at følge denne figur, så kommer vi uvægerligt til at sidde fast et sted i midten. Odysseus er på denne måde en ener, det er kun ham, der kan gøre, det han gør.

Alligevel synes denne fortælling og Dolars analyse af den at yde nogle indsigter, som vil kunne være anvendelige for den videre diskussion. For det første opstiller den en ny forståelse af det klassiske filosofiske diktum 'ex nihilo nihil fit'. Fortællingen er fyldt med intetheder, og der kommer en hel masse ud af dem: nemlig intet. Ved at lægge vægt på selve det, at intet *kommer af* intet - intet forstået som en bevægelse ud af intet - finder vi en mulighed for at forstå princippet om den tilstrækkelige grund på linje med den modsatrettede forestilling om frihed som skabelse ud af intet. Det, der skabes ud af intet, er netop intet.

Historie: Josefine

Den næste af Kafkas fortællinger, som Dolar tager op, er en af de sidste fra forfatterens hånd. Han skrev den i 1924 få måneder før sin død. Den hedder *Sangerinden Josefine eller musefolket* (Kafka 2008a: 218).

Fortællingen starter med benovelse og undren. Fortælleren siger ganske enkelt, at den der ikke har hørt Josefine synge, han kender intet til sangens magt. Sangerinden Josefine synger på en måde, som kan tryllebinde et helt folk. Samtidig kan fortælleren ikke andet end at undre sig. For Josefines stemme er i grunden ikke noget særligt. Den er nærmest bare en stille piben, som egentlig ikke adskiller sig synderligt fra den piben, som alle mus udstøder (Kafka 2008a: 218-9). Et lille pift, som ethvert andet musepift. Og alligevel samles musefolket som fortryllede, hver eneste gang Josefine åbner munden. Hvilket hun gør på de mest overraskende tidspunkter, på de mindst ventede steder. Pludselig er hun der med sin lille stemme, og straks samles massen.

Dolar bemærker, at der er et stærkt fællesskab mellem Josefine og Marcel Duchamp. Josefines stemme er et ready-made kunstværk. Et cykelhjul eller en pissekumme, der på den ene side er som ethvert andet hjul eller enhver anden kumme, og som på den anden side alligevel bliver ophøjet til noget helt exceptionelt og ekstraordinært. For at bruge et lacaniansk udtryk bliver disse objekter ophøjede til at være *Tingen* (Dolar, 2006, 176), hvilket er defi-

nitionen på sublimering. *Tingen* er ikke på nogen måde forskellig fra enhver anden ting, men på grund af den libidinale energi, som vi investerer i den, bliver den til noget ophøjet. Som hvis jeg beslutter mig for at skrive, men ikke rigtig kan komme i gang, før jeg har fundet den helt rigtige blyant at gøre det med—ikke fordi *den* blyant kan noget, som andre blyanter ikke kan, men fordi det simpelthen skal være *den*.

Josefines stemme fungerer netop på den måde, at det skal være *den*. Det er kun den stemme, som kan være *stemmen*, selv om alle andre stemmer lyder lige præcis på samme måde. Det, der kendetegner denne stemme er dermed, at den skaber en hiatus. En afgrund, som imidlertid ikke er andet end den minimale forskel mellem en ting og tingen selv. Det er dette intet - det intet som adskiller Josefines stemme fra alle andre stemmer - som er hendes egentlige værk. Hendes stemme trækker dette minimum af forskel frem i lyset. Udstiller det, kæler for det, hylder det og fejrer det. Med Dolars ord, så fungerer Josefines stemme på den måde, at den afstedkommer en omvendt *creatio ex nihilo*. Den skaber et intet ud af noget. Der er netop et noget, en ganske simpel genstand, en stemme, der piber som alle andre, og ud af dette helt almindelige objekt skabes en forskel, som ikke er forskellen mellem to klart udpegelige egenskaber ved forskellige stemmer, men derimod den minimale forskel, som ikke er andet end forskellen som sådan. Der er intet til forskel, kunne man sige, og det er netop forskellen. Josefines stemme er således det præcise udtryk for Hegelske princip, at identitet er identiteten af identitet og differens.

Det interessante er nu, hvis vi sammenligner Josefine med historien om Odysseus, at hendes værk er af en ganske anderledes karakter end Odysseus', selv om de begge producerer et intet. Hos Odysseus ser vi to intetheder, der mødes med det resultat, at ingenting sker. Hos Josefine skabes der derimod et intet ud af noget med det resultat, at alting forandres. Odysseus' intet er underligt konsekvensløst, og vi ved ikke engang, om vi nogensinde skulle kunne formå at kopiere det. Josefines derimod er overløst med konsekvens. Hele verden drejer sig omkring det, hver gang hun frembringer det.

Odysseus' version af en omgang med den tavse stemme, der kalder, befaler og binder, efterlod os uden nogen egentlig løsning, og det samme gør sig gældende med Josefines. Dette følger næsten pr automatik af den fetich-karakter, som kendetegner hendes intet. Hun selv bliver endda forblændet af den. Som tiden går, forlanger hun stadig større privilegier i musenes samfund, netop fordi hun ser sig selv som noget ganske særligt. Hun ønsker ikke at arbejde, og når hun møder modstand i dette ønske, så truer hun med at

holde op med at synge. Josefine kan på denne måde karakteriseres som det negative billede af Odysseus. Odysseus er en ener, netop fordi vi aldrig kan vide os sikre på, hvem han er. Hans unikke snuhed består lige præcis i, at vi ikke kan vide om han er naiv eller snu. Josefine er derimod som alle andre, hendes kunst er i virkeligheden ikke noget særligt, men hun insisterer på at blive behandlet som noget unikt. Resultatet er ikke overraskende, at hun i sidste ende bliver nødt til at gennemføre sin trussel om at holde op med at synge, med det resultat... at der ingenting sker. Efter hun holder op med at synge, er der ikke rigtig nogen blandt musene, der for alvor savner hende. Dette er måske mere end noget andet det, der kendetegner fetichobjekters skæbne. En fetich består af den minimale forskel, det intet, som adskiller den fra alt andet, men det betyder også, at man ikke rigtig mister noget, når man mister sin fetich. Den vender så at sige tilbage til det intet, hvorfra den kom.

Her er Dolar, Horkheimer og Adorno helt på linje. Forudsætningen for at noget kan blive ophøjet til at være *Tingen*, det vil sige forudsætningen for, at den kan blive fremhævet og fejret som Kunst, er netop, at vores forhold til den bliver absolut konsekvensløst. Kunst er noget, vi kun kan nyde, så længe vores engagement i Tingen er surret fast til masten. Og Josefines skæbne synes på mange måder at efterligne kunstens skæbne.⁶

Historie: Hunden

Kafkas *En hunds forskning* (Kafka 2008b: 308) er den sidste fortælling Dolar tager op i sin triade af Kafka-fortolkninger. Da vi udlægger ham som god dialektiker, kan vi med en vis ret forvente, at det er her løsningen kommer i hus.

I *En hunds forskning* møder vi igen en variant af formelen 'af intet kommer intet'. Hvor historierne om Odysseus og Josefine repræsenterer måder, hvorpå intet kommer af intet, med det resultat at intet sker, enten fordi det hele opløste sig i mysteriet om Odysseus selv, eller fordi det producerede intet blev til et fetich-objekt, så er fortællingen om hunden mærkbart anderledes.

Den afgørende begivenhed i hundens liv sker, da han møder hundene, som skaber musik. Kafka beskriver det som følger.

Da trådte - som om jeg havde fremmanet dem - syv hunde frem fra et eller andet mørke, mens de frembragte en frygtelig larm, som jeg aldrig før havde hørt mage til. Hvis jeg ikke tydeligt havde set, at det var hunde, og at de selv havde denne larm med sig, selvom jeg ikke kunne forstå, hvordan de lavede den - så ville jeg straks være løbet min vej, men som det var, blev jeg. Dengang vidste jeg

stort set ingenting om den musikalitet, som kun hundeslægten er udstyret med. Som følge af min kun langsomt udviklende årvågenhed, havde den naturligvis undsluppet min opmærksomhed. For selvom musikken havde omgivet mig siden mine spæde år, som et helt selvfølgeligt og uundværligt element, som intet i mit øvrige liv tvang mig til at udsondre - kun i antydninger, som svarer til den barnlige forstand, var jeg blevet gjort opmærksom derpå - så var det så meget desto mere overraskende, ja sågar rystende, var de syv store musikkunstnere for mig (Kafka 2008b: 310-1).⁷

Dolar bemærker, at det særlige ved hundenes musik er, at det, de skaber, stemmer helt overens med det, der skabes omkring Josefines stemme. I hundenes liv er der musik overalt (Kafka 2008b: 311). Det er den mest dagligdags ting, man kan forestille sig - ganske som piben er det for musene. Det til trods er det netop mødet med musikken, som betyder den totale omvæltning i hundens liv. Forskellen på musikken, som han kender, og musikken, som han møder, bliver aldrig beskrevet med positive termer. Der er ikke andet til forskel end det intet, der skiller musikken fra musikken. Således var det også med Josefines stemme. Dog, hvor den var det klart definerede medium, igennem hvilket hun skabte sit intet, så forholder det sig nu igen anderledes med de musikalske hunde.

De talte ikke, de sang ikke, de tav i al almindelighed med stor bestemthed, men ud af det tomme rum fremtryllede de musikken. Alt var musik. Fødderne, der blev løftet og sat ned, bestemte vendinger med hovedet, deres løb og deres hvile, de stillinger som de sammen indtog i forhold til hinanden, de kædedansforbindelser som de indgik med hinanden når én for eksempel støttede sine forpoter på en andens ryg, og de alle syv gjorde det så den første bar byrden af alle de andre... (Kafka 2008b: 311).⁸

Her finder vi endelig den totale sammensmeltning af principperne om at intet kommer af intet og at skabelse sker ud af intet. Hundene skaber et intet. En forskel som ikke er en forskel. Og de skaber den ud af det pure intet. De trækker intet ud af den rene luft. Ex nihilo nihil fit og creatio ex nihilo på én gang.

Det vil på dette sted være værd at opsummere de tre figurer for tænkning og skabelse af intet, som Dolar fremlægger gennem sine læsninger af Kafka. Hos Odysseus mødes intet af intet. Der er ingen sang hos sirenerne, og Odysseus hører ingen sang. Hvis vi tager Hegels formel, at identiteten er identiteten af identitet og differens op, så ser vi tydeligt, hvad det er, der er Odysseus' kneb. Det han hører, er præcist det samme som sirenerne synger, nemlig intet. Intet er mere identisk med sig selv end det rene intet. Ikke desto mindre, så er der en på én gang minimal og alligevel uendelig forskel på det intet,

Odysseus hører, og det intet, der forlader sirenerne struber. Netop fordi han ikklæder sig den største naivitet, så kan Odysseus lykkes med ikke at høre, at der ikke er andet at høre, end det intet han hører. Netop ved ikke at kunne høre noget, så kan han undgå at høre, at der ikke er noget at høre. På den måde lykkes Odysseus med at splitte intet op. Der er intet og intet, og disse to intetheder glider forbi hinanden i tavshed. Netop deri ligger også problemet for Odysseusmyten. Der finder et møde sted mellem Odysseus og Sirenerne, som aldrig rigtig kan blive til et møde. Det er friktionsløst og må forblive uforløst. Hvilket kan ses alene ved det, at Sirenerne tavshed kan fortsætte lige så ufortrødent, som Odysseus kan sejle videre. Han slipper, men loven— og dens tavshed—består.

Hvor Odysseus således indsætter differensen midt i intet, så sætter Josefine den midt i væren. Midt i det mest naturlige blandt mus, deres pibende stemme, sætter hun en forskel, som ikke er andet end den forskel, der består mellem identitet og identitet. Men måske fordi hun trækker denne minimale afstand ud af noget værende - hendes faktiske stemme - så åbnes straks muligheden for, at dette værende kan blive gjort til genstand for fetichistisk beundring. Og fordi der ikke er noget, der udmærker hendes stemme, bliver det så meget desto mere mirakuløst, at den er så særlig. Det ender naturligvis med, at hun selv falder for sin egen fetich, hun dyrker den så meget, at hun holder den tilbage, med det resultat at hun ret hurtigt bliver glemt.

Hvorledes er nu hundens løsning på problemet? Kort fortalt: Efter at være blevet overrumplet af de musikalske hunde, der skaber intet ud af intet, sætter hunden sig for at undersøge, hvor føden kommer fra.

Dolar priser igen Kafka for dennes evne til at dreje historien i en overraskende retning, som på besynderlig vis ikke overrasker det mindste. Hunden bliver mødt af hundene, der skaber musik, som er præcis lige som al mulig anden musik, og som derfor ikke er andet end den minimale og afgrundsdybe forskel mellem musik og musik, en musik, som de vel at mærke skaber ved at trække den ud af det rene skære ingenting. Konfronteret med dette intrikate mysterium, sætter hunden straks sine undersøgelser i gang; den giver sig til at udforske, *ikke* hvor musikken kommer fra, men derimod hvor *føden* har sin oprindelse. Hvad hunden dermed undgår, er at gøre musikken til det fetich-objekt, som Josefine fandt i sin egen stemme. Havde hunden straks givet sig til at udforske, hvor musikken monstro kunne komme fra, ville den netop være gået fejl af det mysterium, som den bliver konfronteret med. Dette kan meget vel beskrives som vores fælles etiske brist: Vi opdager eller oplever noget genuint, noget mystisk, noget opløftende, noget ærligt,

og med det samme ødelægger vi det ved at fokusere på det en hel masse. Hvis Josefine lykkedes med at skabe et intet, så blev det straks afsporet af at blive gjort til en fetich.

Hundens løsning er i denne forstand selv næsten mirakuløs. Den bliver konfronteret med musikkens mysterium, men det, den tager med derfra, er ikke, at der er noget helt særegent og forunderligt ved musikken, som den bør dyrke intenst. Det, den tager med, er derimod selve det, at der findes mysterier. At musikken kan skabe intet ud af intet, betyder ikke at musikken skal gøres til genstand for nogen særlig form for dyrkelse. Den opmærksomhed på stemmens intet, som hunden lærer at kende, bliver ikke til noget, der umiddelbart fascinerer, og det, der opstår i dette møde, bliver heller ikke til noget, der samler resten af hundefolket. Det er omvendt. Det, som hunden lærer af de musikalske hunde, er at se mysteriet, hvor ingen andre ser det. Og derfor giver den sig til at undersøge det mest ligefremme den kender: mad.⁹

Det næste punkt er mindst lige så væsentligt. Det, som hunden ser sig nødsaget til at opgive for at kunne begive sig ud på sine undersøgelsesvej, er barndommen. Den var førhen en lille hvalp, som ikke havde mange bekymringer i verden. Men som følge af mødet med musikkens mysterium ser den sig nødsaget til at opgive barndommen. Det gør den uden videre, uden større sorg. "Der er vigtigere ting end barndommen," siger hunden, og så går den i gang med undersøgelserne (Kafka 2008b: 315).

Hertil skriver Dolar: "Dette er en af Kafkas største sætninger. Den burde tages alvorligt som et motto, eller som et politisk slogan" (Dolar 2006: 182), og Dolar vender sin kritik imod det, han kalder en gennemgribende infantilisering af det sociale rum. Det er ikke svært at finde eksempler på denne tendens: den helt banale længsel efter at leve sit indre barn ud, forestillingen om at arbejde altid skal være spændende, udfordrende og skægt, forestillingen om at barndommen er en særligt væsentlig skat, som vi må sørge for at værne om, den omsiggribende beskyttertrang, der efterhånden gælder på alle politikområder – er pædofili ikke netop den mest afskyelige forbrydelse, man kan tænke sig i dag? Hvad end det er imod international terrorisme, finanskriser eller global opvarmning, så handler stort set alle store politiske diskurser netop om at finde veje til at beskytte og værne om borgeren, der samtidig som regel anses for at være for dum til at forstå, hvad det helt præcist er, der truer. På denne måde udvikler vores politiske virkelighed sig støt men sikkert imod stadig større infantilisering. Imod denne tendens kan man med al mulig ret anføre, at der gives væsentligere ting end barndommen.

Pointen er dog ikke gjort alene med denne kritik. Det særlige ved Kafkas

hund er, at den forlader barndommen i lige netop det øjeblik, hvor den opdager mysteriet. Dette rummer en *pointe*, som næsten ikke kan overvurderes: At vedkende sig, at der findes mysterier, vil sige at forlade barndommen. Når hunden forlader barndommen ved at gå på jagt efter mysteriet, skal det derfor ses i kontrast til det måske væsentligste *doxa* i infantiliseringsens ideologi: Hvis der er én ting, som vi gerne forbinder med barndommen, så er det netop mysterier. Barndommens land er angiveligt landet, hvor alt endnu er forunderligt og magisk. Følger vi Dolar kunne intet være mere forkert. Det er først, når vi bliver voksne, at vi er i stand til at forstå mysterier.

Det er lige netop på dette område vi finder forskellen mellem hunden på den ene side og Odysseus og Josefine på den anden. Odysseus dækker sig ind under barnlig naivitet, og måske er han det ganske enkelt bare. Josefine derimod følger det barnlige begær hele vejen. Hun fortaber sig i sin *fetich*, hvilket netop er barnets måde at gå til verden på. Genstanden, moderen, tingen, legetøjet, forboldholdet, hæves til at betyde alt.¹⁰ Odysseus er det subjektive mysterium. Han er den helt, der besejrer alle farer - helt igennem helt. Josefine derimod *har* det objektive mysterium. Hun *har* Tingen, den magiske *dim*, som er et og alt - ingenting, som er alting til forskel. At have eller at være det mystiske er på denne måde lige præcis to veje til at gå fejl af mysterierne. Det er den barnligt naive¹¹ og den barnligt krævende tilgang. Og hvor Odysseus og Josefines handlinger, som vi har set, bliver konsekvensløse som børns, er hundens tilgang til mysteriet derimod først og fremmest alvorligt. At vedkende sig, at der findes mysterier vil ikke sige at give sig til at tro på nisser, trolde, julemænd, nationer, evigt liv eller guder. Det vil derimod sige, at man giver sig til at forske.

Det betyder dog ikke, at hunden giver sig til at studere jordbrugsvidenskab "Hvad det angår, så stiller jeg mig tilfreds med ekstraktet af al videnskab, den lille regel hvormed mødre sender de små fra deres bryst ud i livet: 'Gør alt vådt, så meget du kan.'" (Kafka 2008b: 315-6). Hundens interesse er en anden. Lige så lidt som hunden giver for sentimentalitet omkring barndommen, lige så lidt gør den ud af den ellers så forkætrede voksne pragmatisme. At blive voksen vil ikke sige at give sig til at 'se realistisk på tingene,' som det hedder. Snarere tværtimod. Hunden bliver så optaget af sine undersøgelser af fødens oprindelse, at den næsten sulter til døde. Den vandrer omkring og udspørger andre hunde om, hvor jorden får sin næring fra, og de svarer ved at tilbyde den noget at spise, hvilket den naturligvis ikke kan tage imod, fast besluttet på at løse gåden, som den er. Således går den langsomt til.

Da den er lige ved at omkomme og ligger i sin egen pøl af skidt og blod,

gentager historien sig for hunden. En spøgelsesagtig fremmed hund træder frem for den, og også denne hund skaber sang ud af intet. Oplevelsen er på mange måder anderledes for vores hund, men dette træk går igen. Og det går igen, at den tager oplevelsen som et kald. Den rejser sig fra sølet og genoptager sin forskning, nu med fornyet energi. I anden omgang er det dog ikke bare spørgsmålet om hvor føden kommer fra, men derimod stemmens gåde, der optager hunden. Nu spørger den også til stemmens oprindelse, men den spørger til stemmens oprindelse i samme bevægelse, som den fortsat udforsker fødens. Denne dobbelte søgen viser sig at være løsningen for hunden. Det er netop ved at spørge til stemmen, at den kan begynde at give mening til føden, og det er netop igennem føden at den kan give mening til stemmen. Hvorfor?

For at give mening til denne løsning, vil det være givende at følge Kafkas sidste linjer i teksten nøje. Hunden konkluderer her, at det er sangen, der "kalder føden ned" (Kafka 2008b: 340).¹² Ikke noget, der umiddelbart virker plausibelt, og hunden må indrømme, at den ikke er i stand til at føre tilstrækkeligt med videnskabeligt bevis derfor. I øvrigt er dens evner ud i videnskaben alt for ringe - den er ikke nogen stærk tænkter, og den er ikke i stand til at holde sig et videnskabeligt mål for øje, og den har et instinkt, som hindrer den i at føre et videnskabeligt projekt til ende. Alligevel er det netop dette instinkt, der vil føre den frem mod en ny videnskab. Kafka slutter sin fortælling på følgende måde: "Det var det instinkt, der måske netop for videnskabens skyld, men en anderledes videnskab end den, der udøves i dag, en allersidste videnskab, fik mig til at sætte friheden højere end alt andet. Friheden! Ganske vist frihed sådan som den er mulig i dag, en ynkelig vækst. Men alligevel frihed, alligevel en besiddelse" (Kafka 2008b: 340-1).

Med denne afslutning møder vi Kafka i en myriade af forbindelser, der synes at blive etablerede, uden at det umiddelbart giver mening, og det sker i et hæsblæsende tempo, som på ingen måde er forhastet. Løsningen på gåden om maden er stemmen, og løsningen på gåden om stemmen er maden. Men beviset herfor kan ikke gives, for instinktet sætter en bremse for videnskaben. Og samtidig er det instinktet, der fører til den nye videnskab, som priser friheden. Og vel at mærke friheden med et udråbstegn. Hertil skriver Dolar "Er vi ofre for en vildfarelse, burde vi nive os selv i armen, er det muligt, at Kafka virkelig ytrer dette ord?" (Dolar, 2006, 188). Hvori består denne frihed, og hvordan kan vi give mening til, at den skal opstå i denne myriade af forbindelser?

Det starter med forbindelsen mellem føden og stemmen. Forbindelsen

er her faktisk ganske ligetil. Begge passerer igennem munden. Men forklaringen på deres fællesskab kan netop ikke findes ved at studere denne passage med den gældende videnskabs metode. Vi skal hverken have fat i mundens eller tændernes fysiologi (eller vagina dentata for den sags skyld) for at finde denne forbindelse. Det er igen omvendt. Det er forbindelsen som sådan, der træder frem her. Munden er stedet for skæringspunktet som sådan. Vi kan ikke både blæse og have mel i munden, men munden er alligevel skæringspunktet for blæs og mel. Eller for at tage den mere klassisk filosofiske vinkel: ”Stemmen, musikken, er som ren transcendens, og føden er som den materielle verdens rene immanens: men de deler en fælles grund, en fælles kilde, de har rødder i den samme kerne” (Dolar, 2006, s.185). Det er ikke i et princip, eller en regel, eller, som det kunne hedde i forskellige former for etisk og politisk filosofi, i et normativt fundament, at forbindelsen finder sted. Der er derimod tale om, at det er forbindelsen som sådan, der finder sted som ren abstrakt forbindelse. Og så har denne helt tomme forbindelse alligevel et underligt overdrevet materielt sted: munden.

I en filosofisk vinkel er det, der er på tale her netop det, der forbinder væren med intet. Der er intet der forbinder væren med intet, ud over forbindelsen som sådan. Og denne forbindelse er netop det, der gør det muligt at skabe ud af intet. Ja, skabelse ud af intet er intet andet end denne forbindelse. Den skaber ikke meget. Den skaber ikke andet end det intet, der er forbindelse som sådan. En ganske forkrøblet frihed, men dog en frihed, dog en skabelse. Men når vi tilsætter det næsten alt for materielle sted hvorigennem denne helt tomme forbindelse finder sin forbindelse, nemlig munden, så foretager vi en passage fra det, der plejede at blive forstået som filosofi, til noget andet: psykoanalyse (Dolar 2006: 188).

Dolars psykoanalytiske filosofi finder dermed sin løsning på forbindelsen mellem principperne, at intet kommer af intet og at skabelse finder sted ud af intet i to trin. For det første er der ingen anden forbindelse mellem væren og intet, end forbindelsen selv. Der er intet, der bliver skabt ud af intet, ud over intet selv. Men der kan netop skabes intet ud af intet. For det andet er der det, at denne tomme forbindelse må finde en konkret materiel inkarnation. Den må have et helt arbitrært sted. Der er ikke tale om en inkarnation, som giver en kausal forklaring, for der kan hverken gives en kausal forklaring af grundens princip eller af frihedens. Der er ikke tale om, at man skal finde det, som Descartes ledte efter, da han pegede på koglekirtlen. Men den rene tomme forbindelse må finde et udtryk. Et objekt. Friheden er det at skabe intet ud af intet. Og dette intet finder sit sted i munden.

Noter

- 1 Jacques Lacan bør også nævnes i denne forbindelse, eftersom Lacan netop er den tænker, som Dolar trækker de største vekslers på i sin diskussion af stemmen (se Dolar 2006: 35). Det er interessant at bemærke, at selv om Lacan havde diskuteret stemmens betydning indgående før Derrida skrev sine værker om dette tema, så var det ikke meget Derrida ofrede på Lacan, der blot blev set som endnu en fallogo- og fonocentrisk tænker (Chiesa 2007: 5).
- 2 Dolar har i flere sammenhænge trukket på et i dag næsten glemt maoistisk slogan til at beskrive denne pointe. "En deler sig i to, to samler sig ikke i en" (Dolar, Unpublished Manuscript, 1-2). Tænkningen af de to skal her hverken forstås som tænkningen af to separate enere eller som tænkningen af den første flerhed, som ville blive til det første skridt på vejen til mangfoldigheden. Derimod skal de to forstås som den ontologiske grundfigur, hvor splittelsen udgør det fundamentale element. Der er grundlæggende hverken et mangfoldigt kaos eller en stabil enhed, men derimod splittelse.
- 3 Der er naturligvis en tilsvarende historie om subjektet, der på sin side, også er en splittet størrelse.
- 4 Omvendt er det, hvis man eksempelvis følger Deleuze og Guattari, tiden for deterritorialisering. I deres syn på Kafka er det ikke det ulykkelige ved mødet med loven, som kendetegner forfatterskabet. Derimod er det, som Kafkas figurer præsenterer, en endeløs eksperimenteren med den virkelighed, de er sat i, eksempelvis i forhold til loven. K's oplevelser i processen er ikke nogen lidelseshistorie hos en, der er underlagt en fraværende Gud (eller fader), tværtimod så er de forsøg på at skabe koblinger og konstellationer, hvor man ikke havde set dem mulige før. Kafka bliver i denne optik til en munter forfatter (se Deleuze og Guattari 1986: 44ff.).
- 5 Dolar drager konsekvenserne langt her. Allerede ved den første lyd et menneske giver fra sig, barnet der som det første skriger efter fødslen, har vi denne side af stemmen, som på en gang forfører og befaler. I denne minimale forstand er ethvert menneskes første handling en sproglig ytring (Dolar 2006: 27-8). At barnet har en stemme vil ikke bare sige, at det kan udbryde lyde, men at det kan tiltale, og at det gør det. Den første lyd vi udbryder er på én gang en befaling og en forførelse: Giv mig mad og varme! Elsk mig!
- 6 Et andet forhold ved Josefine, som er værd at bemærke, er hendes relation til loven. På den ene side er hun hævet over den. Hun giver sig ofte til at synge på det mindst opportune tidspunkt, eksempelvis når der er fare på færde, hvilket har medført, at mange mus er kommet af dage, imens de var tryllebundede af hendes sang. Men dette medfører netop ingen repressalier for Josefine. Derimod så bliver hun ført i sikkerhed som den første i disse situationer. Men omvendt, da musene bliver stillede over for hendes krav om fritagelse for arbejde, så viser folket hende "sin kolde dommerholdning" (Kafka 2008a: 229). Josefines stilling i forhold til loven kommer dermed til at ligne den, som manden fra landet indtager foran loven. Hun er på én gang både indenfor og udenfor. Og ganske som det var tilfældet med manden fra landet, går hun til sidst til grunde som

- følge deraf.
- 7 Jeg har rettet i oversættelsen (Jf. Kafka, Forschungen).
 - 8 Jeg har rettet i oversættelsen (Jf. Kafka, Forschungen).
 - 9 Naturligvis er der ingen andre af dens fæller, som er i stand til at følge den i denne undren. Så når hunden spørger dem ad, hvor maden kommer fra, så svarer de i reglen med at fodre den.
 - 10 Hendes insisteren på, at hun skal tilskrives en særlig status blandt musene peger i samme retning. Hendes oprør er at barns oprør "Og desuden er det sandelig ingen gendrivelse, når hun rebellerer, tværtimod, dette er jo netop lige hvad børn gør, det er barnets taknemmelighed, og faderens vis er det, ikke at tage sig af det" (Kafka 2008a: 223).
 - 11 Eller den guddommeligt intelligente, to indstillinger som er yderst vanskelige at adskille fra hinanden.
 - 12 Die Lehre von dem die Nahrung herabrufenden Gesang (Kafka, Forschungen).

Litteratur

- Chiesa, Lorenzo (2007): *Subjectivity and Otherness. A Philosophical Reading of Lacan*, Cambridge, MA: MIT Press
- Deleuze, Gilles og Guattari, Felix (1986): *Kafka—Toward a Minor Literature*, Minnesota/London: University of Minnesota Press
- Derrida, Jacques (2002): *Differance*, København: Det lille forlag.
- Derrida, Jacques (1976): *Of Grammatology*, Baltimore and London: John Hopkins University Press
- Dolar, Mladen (2006): *A Voice and Nothing More*, Cambridge MA: MIT Press
- Dolar, Mladen (Unpublished Manuscript): "One divides into two"
- Hegel, GWF (1969a): *Jenaer Schriften*, Werke bd. 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Hegel, GWF (1969b): *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*, Werke bd. 10, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Horkheimer, Max og Adorno, Theodor (1995): *Oplysningens dialektik*, København: Gyldendal
- Kafka, Franz (2008a): *Fortællinger*, København: Gyldendal
- Kafka, Franz (2008b): *Efterladte fortællinger*, København: Gyldendal
- Kafka, Franz: "Forschungen eines Hundes" på <http://www.textlog.de/32112.html>
- Kant, Immanuel, (1998): *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg, Felix Meiner.
- Platon (1997): *Faidros*, København: Det lille Forlag