

BRIAN BENJAMIN HANSEN

## Opsang til det hele

- Om sang og politik hos Mladen Dolar og Slavoj Žižek

### Internationale!

Store, akademiske konferencer slutter nogle gange underligt, uforløst. Det var mildt sagt tilfældet med den konference om kommunisme, der blev afholdt i London for et par år siden, og som var arrangeret af Slavoj Žižek og Alain Badiou i fællesskab. Žižek gav de afsluttende bemærkninger, og efter et par pointer og omvendinger i sædvanlig stil fik han pludselig en mærkværdig ide. Han ville have hele publikummet (omkring 600 mennesker) op at stå for at synge *Internationale*. Nu havde vi diskuteret i tre dage, og nu skulle vi synge. Men intet skete. Heller ikke de andre talere (Badiou var blandt andre til stede) rejste sig. En underlig, rådvild tavshed syntes at brede sig. Et par inkarnerede kommunister begyndte lidt forkølet på de første par strofer, og det var så det.

Denne artikel er en indføring i den slovenske skoles teori om stemmen, som den er udformet hos Slavoj Žižek og i særdeleshed hos Mladen Dolar. Artiklen forsøger dog også at gå et skridt videre. Den handler således mere om fænomenet sang, end det er tilfældet hos både Žižek og Dolar, og den belyser dette fænomen i forhold til hændelsen i London. Hvad nu hvis der rent faktisk er mere i historien fra London end blot en kuriositet? Hvad nu hvis den siger ret meget om den slovenske skoles projekt, og især dens originale måde at gå til politiske spørgsmål på? I stedet for at gå direkte til spørgsmålet om kommunismen gennem forskellige sociologiske eller samfundsvidenskabelige analyser af dens historiske fallit, af dens aktualitet i dag, af dens begrænsninger og muligheder osv., kunne man hævde, at vi først må stille spørgsmålet om sangen. Måske er det kun ved grundigt at analysere hændelsen i London, at vi kan forstå, hvad et nyt, frigørende politisk projekt egentlig indebærer, og hvilken subjektiv logik, som kunne knytte sig til det.

Især to begreber fra psykoanalysen belyses nærmere i artiklen, nemlig begrebet om 'den Anden' og begrebet om 'objektet' eller 'objekt-stemmen'. Begge begreber kan eksemplificeres med historien fra London. Først og fremmest er denne historie et ekstremt eksempel på, at der er noget under-

ligt ved sang. En gang imellem kan man måske endda fornemme dette i helt banale situationer – når man skal synge en sang for sit barn, eller når man skal afsynge en lejlighedssang til en fest. Det virker ganske enkelt forkert eller akavet. Man befinder sig på grænsen mellem at forholde sig tavs og at overgive sig til sangen, og ud kommer kun en ubestemt brummen; man kan ikke rigtig beslutte sig. Den psykoanalytiske forklaring på det underlige ved sang skal findes i forholdet til den Anden. Ifølge psykoanalysen står subjektet altid i forhold til den Anden – jeg kan f.eks. kun kommunikere i feltet mellem mig selv og den Anden. Når man synger, er man imidlertid på en mere gennemgribende måde *udleveret* til den Anden (eller til 'den store Anden', som det også hedder). Man er pålagt at følge en bestemt melodi og en bestemt tekst, som man måske endda ikke helt kender. Man synger således nærmest 'i en Anden', der har sat rammerne for sangen, og som kan siges at lytte med over skulderen. I krydsfeltet mellem det syngende subjekt og den Anden opstår således også den sære fremmedartede stemme, der har karakter af at være noget 'udenfor' mig, netop som et objekt, og som derfor kan kaldes objektstemmen. Denne stemme lyder slet ikke som mig, jeg kan ikke kende mig selv i den. Der er noget 'for meget' over den, som når man tager sig selv i at tale lidt for højt til et selskab, eller når man hører sig selv på bånd.

Historien fra London viser begreberne om den Anden og objektstemmen i al deres tydelighed. At synge *Internationale* er netop at synge i en Anden, i en stor Anden, forstået som det kommunistiske projekt – med hele den ballast og historie, som hænger ved dette projekt. At låne en sådan Anden sin stemme må uvægerligt føles akavet, underligt. Der er helt åbenlyst et spring fra en meditation over 'kommunismens ide', hvilket var konferencens erklærede mål, og så til en konfrontation med selve 'kommunismens stemme'. Måske kunne man sige, at konferencen i London faktisk ikke rigtig lykkedes med så meget, men at det, som *mislykkedes*, nemlig at synge *Internationale*, faktisk lykkedes temmelig godt. På den ene side kunne vi helt konkret fornemme umuligheden i en simpel genoprettelse af det kommunistiske projekt. På den anden side var der dog også noget lovende i den tavshed, som fulgte Žižeks opfordring. I den tavshed, som opstod, var vi ikke blot ofre for objektstemmen, vi var ikke blot tvungne til at overgive os til den, vi konfronterede den faktisk. Man kan sige, at vi for første gang vitterlig *hørte kommunismens uhørte stemme*, vi hørte dens rædsler og terror gennem tavsheden. Vi hørte noget, som ellers normalt er uhørt. Og som er centralt – som stiller spørgsmålet om vores ansvar – i forhold til et nyt, frigørende politisk projekt.

Det, som i sidste ende kan udtrages af historien om *Internationale*, er, at

der i selve umuligheden ved at synge også er indskrevet en mulighed, nemlig muligheden ved konfrontationen med den akavede, uforsonlige objektstemme, som udspiller sig i spændingsfeltet mellem mig selv og den Anden. Indsatsen i denne artikel er således netop, at den umulige sang også er en mulighed for at genforhandle dette felt. At vi er i problemer og *ikke* kan synge betyder allerede, at vi er klar over, at noget er på spil. Artiklen er struktureret som tre forskellige måder at gå til umuligheden ved at synge på, der alle tre kan findes i vores dagligdag: For det første umuligheden ved at synge en 'sang uden tekst', dvs. en sang som man ikke helt kender teksten til, eller hvis tekst opsluges og overdøves af selve sangen. For det andet umuligheden ved at synge en 'sang uden krop', dvs. en sang som overgår den naturlige formåen og kapacitet, der kan tillægges bestemte kroppe – her også i betydningen bestemte politiske kroppe. Og for det tredje den centrale umulighed, kunne man sige, nemlig umuligheden ved at synge en 'sang uden stemme', dvs. at synge en sang, når alt hvad man har at bygge på, er tavshed. Alle tre umuligheder er, som nævnt, også muligheder.

### Stemmen og den Anden

Men først en kort indføring i Mladen Dolars teori om stemmen, som den er fremlagt i hans bog *A Voice and Nothing More* fra 2006. At der skulle kunne skabes en sådan teori om stemmen, er i grunden underligt, når man tænker på det intellektuelle miljø, den slovenske skole er rundet af; strukturalismen og poststrukturalismen. Ferdinand de Saussure, grundlæggeren af strukturalismen, påbegynder den videnskabeliggørelse af sproget, som i sidste ende skal reducere det til 'fonemer', dvs. som givet ved en struktur af elementer, der kun er defineret negativt ved deres forskel til andre elementer, og på ingen måde positivt ved deres lyd eller stemme. Som Dolar skriver, er 'fonologien' som videnskab netop bestemt ved den totale reduktion af stemmen:

Fonologien, tro mod dens apokryfe etymologi, var ude på at slå stemmen ihjel – dens navn er selvfølgelig afledt af det græske *phone*, stemme, men man kan meget passende også høre *phonos*, mord, i det. Fonologien myrder stemmen med den betegnende dolk; den skiller sig af med dens levende nærvær, med dens kød og blod. (Dolar 2006: 19)<sup>1</sup>

Den franske filosof Jacques Derrida, der arbejder videre i sporet af Saussure, og som også er en væsentlig baggrund for den slovenske skole, er på ingen måde mildere ved stemmen. Han læser hele den vestlige filosofis historie

som en 'nærværsmetafysik', der netop har stemmen (eller talen) som sin sikre helle, og som må dekonstrueres, hvis der skal kunne tænkes nyt. Frem for talen vil Derrida således langt hellere prioritere skriften, og hans fokus ligger igen, på en måde i en form for videreudvikling af Saussure, på indstiftelsen af negative forskelle i og gennem sproget.

Samlet set – og meget groft skitseret – beløber poststrukturalismen sig til, at sproget forstås gennem dets negative forskelle, og at subjektet, når det ses som en sproglig konstruktion, derfor basalt set er tomt. 'Det tomme subjekt', som det hedder hos Michel Foucault. Det er her vigtigt at fremhæve, hvordan psykoanalysen, som den ser ud efter Jacques Lacan, rent faktisk beløber sig til noget helt andet, end det som ligger i denne poststrukturalistiske formel. Det hedder hos Lacan, at 'subjektet er bestemt ved en mangel'. At subjektet er bestemt ved en mangel, betyder dog ikke, at det er tomt, tværtimod. Problemet er, at subjektet altid allerede er fyldt op med fortrængninger, dvs. at subjektet er fyldt op med det ubevidste, som er bestemt ved at flyde over, f.eks. i dets drømme, i dets fortællelser og dets symptomer. At subjektet er bestemt ved en mangel betyder selvfølgelig, at der er en sprække i subjektet, en værensmangel, som er et resultat af subjektets indskrivning i det symbolske. Men 'det symbolske' kan kun til dels lignedes med det poststrukturalistiske tegnumivers, bestående af lutter negative forskelle. Det symbolske er også et univers, hvori forholdet til den Anden konstant er på spil, og hvor 'det ubevidste begær', et lacaniansk grundbegreb, drejer sig om at fortolke manglen i forholdet til den Anden. 'Begæret er den Andens begær', som det hedder hos Lacan. Begæret er på sin vis tomt, idet *alt og intet* kan blive genstand for begær, men igen er det måske mere præcist at sige, at begæret aldrig er rent, fordi det altid allerede er fyldt op med noget, som ikke er mig, eller som ikke kommer fra mig. Jeg begærer f.eks. noget, fordi – selvom jeg nu har glemt det – min bror begærede det engang, eller jeg begærer en bestemt titel eller profession, fordi jeg – på et ubevidst plan – ønsker anerkendelse af mine forældre eller måske at vinde respekt i forhold til en pige, som jeg er forelsket i. Jeg begærer i og med at den Anden begærer.

I min 'fantasi', som er et andet lacaniansk grundbegreb, har den Anden noget, som jeg gerne vil have. Noget som synes at løse gåden om, hvordan jeg får tilfredsstillet mit begær. Dette 'noget' er netop 'objektet i subjektet', som – lige så meget som manglen i subjektet – er uomgængeligt for et subjekts fremkomst. Netop her ligger den store forskel på poststrukturalismen og lacanianismen. Subjektet er ikke tomt, af den grund at manglen konstant fyldes op med objektet. Lad os forsøge at eksemplificere dette med stemmen.

Stemmen kan netop, som indikeret i titlen på Žižeks og Renata Salecls antologi *Gaze and Voice as Love Objects* fra 1996, blive selve omdrejningspunktet for subjektets forhold til en Anden. Ikke så sjældent sætter en forelskelse sig f.eks. netop på stemmen: Man er forelsket i en person, men hvis man bliver spurgt hvorfor, kan man ikke give anden forklaring, end at vedkommende har en dejlig, helt forunderlig stemme. Man er ikke nødvendigvis blot forelsket i stemmen, man er forelsket i personen, men samtidig i noget, som er 'i personen mere end personen'. Noget som udstømmer fra personen, uden at personen endda er klar over det. Det kan være et bestemt blik, eller en bestemt stemme – måske endda en bestemt duft, som i Patrick Süskinds makabre historie om manden, der på lang afstand kunne lugte en kvinde, og hvis projekt var at destillere selve kvindens duft (ved at myrde hende). Objektet er ikke et 'passivt objekt', som jeg kan holde på afstand, men et 'aktivt objekt', som konstant forstyrrer og forfølger mig, netop som en stemme jeg hele tiden hører (måske endda også, når vedkommende slet ikke er til stede). Selvom det virker sådan, står det klart, at personen selvfølgelig ikke *har* den pågældende fortryllende stemme – som i fantasien om sirenernes uimodståelige sang. Hvis jeg siger til den elskede, at hun har en helt forunderlig stemme, vrænger hun måske på næsen og hævder, at hun altid har opfattet sin stemme som grim og dum. Det fundamentale paradoks ved stemmen er netop, som Dolar skriver, at selvom den findes i spændingsfeltet mellem mig og den Anden, så tilhører den hverken mig eller den Anden:

Stemmen er det element, der binder subjektet og den Anden sammen, uden at tilhøre nogen af dem [...] Vi kan sige, at subjektet og den Anden er sammenfaldende i deres fælles mangel, legemliggjort af stemmen [...] (Dolar 2006: 103)

Det betyder også, at stemmen (som er 'i mig mere end mig') rent faktisk kan ødelægge mig. Den kan i ekstreme tilfælde ødelægge mig, fordi jeg begynder at identificere mig med det objekt, som dækker over min mangel: *Har* jeg virkelig denne forunderlige stemme? Her er det ultimative argument imod poststrukturalismen: Langt hellere end at identificere sig med manglen, vil subjektet identificere med et 'falsk objekt'. Lad os vende tilbage til sangen som eksempel. Er det ikke netop det, som er så fascinerende ved historien om bandet, som spiller og forsætter med at spille på dækket af luksuslinereren Titanic, mens skibet langsomt synker og går under? Selvom den store Anden (selve skibet) rent faktisk er gået ned, forsætter bandet med at spille. Det er, som om hele mytologien omkring 'verdens største passagerskib' og 'skibet,

der ikke kan gå ned' pludselig sætter sig i bandet og deres musik. De har sand-synligvis, og til deres store overraskelse, aldrig spillet bedre end i de sidste minutter før deres møde med det iskolde vand! Heri ligger en væsentlig erkendelse: Det er ikke bare sådan, at en sang altid synges i en Anden, det er også sådan, at denne Anden opretholdes og overlever sig selv i og med denne sang. I den forstand *er* der faktisk noget sandt over, at Titanic ikke kunne gå under: Godt nok var skibets fysiske krop ikke uforgængelig, men det var til gengæld dets objekt-stemme, som genlød over vandene, efter at skibet var sunket.

Når vi synger, overgiver vi os til sangen, men denne sang er ikke uskyldig. Historien om Titanic viser, at den store Anden overlever sig selv i sangen, og historien bliver dermed et billede på en nostalgisk form for vedligeholdelse af et projekt, som man f.eks. også kan se det i den for tiden meget omfattende DDR-nostalgi (eller 'Ostalgie'). Lad os allerede her skitsere, hvordan en mulig fremførelse af *Internationale* må stå i modsætning til et sådant projekt – for netop at skåne den for pludselig at fungere som en slags kitsch, som en måde at dyrke kommunismen på, der ville være en decideret respektløs fralæggelse af ansvar overfor dens rædsler. Med fokus på objekt-stemmen kan vi netop lære, at mens man altid synger i en Anden, mens der altid er noget andet, som ikke er mig, på spil i stemmen, er det stadig subjektet selv, som er ansvarlig for stemmen, hvilket faktisk er en meget væsentlig pointe i Dolars bog (se Dolar 2006: kap. 4 og kap. 6). Der er med andre ord en etik på spil. En sang er netop aldrig bare et *sva*r til den store Anden, men samtidig et *ansvar*. I en vis forstand er kommunismen netop den ultimative store Anden, der vil omkalfatre hele samfundet i sit billede, og ansvaret er hermed det størst tænkelige. Hvis vi igen skal synges *Internationale* skal det derfor være med dette ansvar som væsentlig komponent. Hvis vi igen vil arbejde med kommunismen som baggrund for et frigørende projekt, kan vi først og fremmest lære af stemmens etik. Når vi synger *Internationale*, må det på samme tid være i en Anden, dvs. det må være med muligheden for at høre noget Andet, som på alle måder er større end mig, fordi det drejer sig om et projekt, som er frigørende for alle, dvs. et universalistisk projekt, men noget Andet, som stadig er mit, mit ansvar.

### Hverdagens halleluja: Sang uden tekst

Lad os påbegynde undersøgelsen af hvordan denne sang egentlig tager sig ud, dvs. hvordan den lykkes med at indeholde et Andet, uden af den grund at fritage subjektet for ansvar. Det første fænomen, vi skal undersøge, er fæno-

menet 'sang uden tekst'.

Hvad Derrida lykkes med, indrømmer Dolar, er at skrive en overbevisende metafysikhistorie, hvor det kan vises, at der altid er blevet søgt sikkerhed i talen, forstået som et fuldt og helt nærvær, mens skriften er blevet opfattet som et derivat, en farlig parasit, der dræber 'det levende ord'. Det ændrer imidlertid ikke på, at der også kan findes en anden stemme, nemlig objektstemmen, som ikke er mindre farlig, og Dolar viser i korte træk, hvordan der kan skrives en modsat metafysikhistorie, hvor det ikke er skriften, som står for skud, men netop denne stemme.

Lad os blot tage et par *highlights* fra Dolars alternative metafysikhistorie (Dolar 2006: 42-52), hvor vi især fokuserer på sangen. I en af de ældste (men også halvt mytiske) tekster om musik giver den kinesiske kejser Chun en meget simpel formel for god musik:

Lad musikken følge ordenes mening. Hold den simpel og troskyldig. Man må fordømme prætentios musik, som er uden mening og kvindagtig. (Dolar 2006: 43)

Dette råd, som kommer fra en kejser og derfor med al sandsynlighed har været mere end blot et råd, udtrykker i en nøddeskal hele essensen af den historie, der følger: Stemmen må ikke stikke af fra ordet, som giver det mening. En 'løs' stemme er en meningsløs og derfor truende stemme.

For at springe et par tusind år er Platons afsmag for musik også velkendt. Her bliver musikken i stand til at ødelægge selve den ontologiske orden, dvs. sfærernes harmoni, de evige proportioner (se også Sangild 2006). Musik er for Platon på sin vis en vigtig videnskab, men hvis ikke den har været gennem den dialektiske samtalemaskine, kan den også være roden til alt ondt. Et skift i musikken kan være et tegn på et kommende oprør: "Man må vel vogte sig for at indføre nye stilformer i musikken, for derved sættes alt på spil; thi et folks musik og litteratur kan ikke omformes uden at det griber ind i statens grundlæggende love" (Platon 2003: 424c). Dem, som vil indføre nye stilformer ("nye sange", som der også står), "piner og plager strengene, mens de vrider på skruerne" (Platon 2003: 531b). Der er tale om dem, som rent faktisk *praktiserer* musik, i stedet for at tænke den. Og til dem er der blot at sige, at de beklageligvis "bruger ørerne i stedet for den sunde fornuft" (Platon 2003: 531a).

For igen at tage et mægtigt spring kan vi gå frem til diskussionen i krydsfeltet mellem musikken og kirken. Den i dag mest berømte kirkefader i

senantikken, Augustin er her et sandhedsvidne på, at forholdet ikke var simpelt, og at det blev opfattet som ganske farligt at ”synde med øret”. Salmernes musik er en vellyst i sig selv, de sætter kødet i bevægelse, og trækker derfor fokus væk fra det, som det egentlig skulle handle om, nemlig Ordet. Når først vi er i musikken, kan det være ganske svært at finde ud af, om vi er i Guds sikre arme eller i Djævelens vold. Med mellemrum blev der således, i en lang periode af kirkemusikkens historie, fremsat forbud mod (bestemte former for) sang, f.eks. da Athanasius af Alexandria, en anden tidlig kirkefader, foreskrev, at salmer skal synges med så minimale ændringer i tonefald, at det er ”tættere på talen end sangen” (Dolar 2006: 48). Senere, mellem 1645 og 1660, blev der udstedt totalt forbud mod sang i den anglikanske kirke; musikhæfter blev brændt og orgler (også kaldt ’the Devil’s pipes’) destrueret (Dolar 2006: 51).

Modstillingen mellem stemmen og ordet synes indtil videre ret simpel, men må ifølge Dolar kompliceres en smule, hvis vi skal forstå de nævnte aggressioner mod stemmen til bunds. Objekt-stemmen er faktisk mere end blot den meningsløse, truende stemme i modsætning til det fornuftige ord. Stemmen er på en måde indbygget i ordet selv; præcis der hvor ordet har sin oprindelse. Et ord uden stemme er et ord uden autoritet. Objekt-stemmen er formen for det, som giver autoritet til ordet, men som må forblive uhort i ordet, hvis det stadig skal foregive at være rationelt. Er det ikke netop det, som ligger i det patetiske ”halleluja!”, som på en måde er selve broen mellem en helt simpel tilbedelse af Gud og det mere komplekse studie af Guds ord, som foretages ved afsøgninger i Biblens mangfoldige skrifter. Dette halleluja er en kombination af stemmen, som syngende og jublende udbasunerer dens glæde ved Gud, og ordet i minimal form, nemlig ét ord – som herved er tæt ved at bukke under og miste sin mening (hvad betyder ’halleluja’ egentlig?). Halleluja er udtryk for det, som ligger på bunden af eller dybest i Ordet, nemlig en særlig form for (i dette tilfælde religiøs) nydelse, som man ikke slipper af med, og som vil finde vej, uanset hvad. Bag hele Biblen som skrift ligger ganske enkelt et fundamentalt *halleluja!*, der bliver ved med at lade sig høre bag alle de regulativer, som ellers forsøger at dæmpe det – Dolar skriver: ”Men uanset de anstillede reguleringer var der altid en sprække, et smuthul, en rest som blev ved med at komme igen, en levning af en højst tvetydig nydelse” (Dolar 2006: 48-49). Der er tale om en tvetydig nydelse, fordi den netop både er helt meningsløs og helt meningsfuld. Hvis vi udrydder dette halleluja, på bunden af Ordet, forsvinder selve meningen med at praktisere Ordet som sådan. Vi kan dæmpe det – sige ”shhh!” når nogen bliver lidt for ivrig – men det kan ikke udryddes. Der er altid noget i det ellers rationelle



ord, som synes at komme fra en anden kilde, og som normalt er bortreduceret i Ordet, men som subjektet stadig må svare på og tage ansvar for. Det er netop objekt-stemmen.

For at tage et sidste spring er det så ikke netop dette halleluja, vi stadig på flere forskellige måder konfronteres med i vores hverdag, når vi får 'en sang på hjernen'? Der findes i dag masser af 'halleluja-sang', som f.eks. ligger i baggrunden af en reklame, som udgør omkvædet i en popsang osv. Sange, der er frigjort fra teksten, eller hvor teksten kan være ligegyldig, men som netop derfor sætter sig så meget bedre fast, bliver ved med at runge, fordi vi ikke kan få dem helt på plads. De bliver en form for ramme, vi sætter os selv ind, idet vi bliver ved med at synge (eller høre) dem. De udgør på den måde igen en tvetydig kilde til nydelse: Noget, som i virkeligheden er temmelig irriterende, men som vi alligevel ikke kan lade være. De bliver til den lacanianske definition på et 'symptom', der på samme måde er en irriterende sygdom (udtrykt ved bestemte tvangshandlinger), som ikke desto mindre netop definerer mig og min måde at nyde på. Problemet med disse sange er netop, at de installerer os i bestemte, fastlåste nydelsesmodi, som en slags 'hverdagens halleluja', der må gentages igen og igen. For at give et simpelt eksempel fra filmens verden: Tænk på Sergio Leones *Once Upon a Time in the West* (1968), hvor protagonisten, Harmonica, bliver ved og ved med, hele filmen igennem, at gentage et bestemt tema på sin mundharmonika. Det er dette tema, som giver konsistens til og skaber selve karakteren Harmonica. Det er sådan hans traume melder sig, uden at han (i store del af filmen) kan huske hvad dette traume består i (det har sat sig i mundharmonikaen, kan man sige). Pointen er ganske enkelt, at uden dette irriterende tema var der ingen Harmonica.

Hvis vi skal følge psykoanalysen helt til dørs her, er der ingen vej udenom. Ethvert menneske har sit tema, enhver kultur sit symptom. Det kan ikke undgås, at vi kommer til at nynne med på noget, som i virkeligheden ikke har nogen tekst, eller hvor teksten er forvrænget. Muligvis er det også netop det, som ligger i det psykoanalytiske mantra om at 'identificere med symptomet'. At identificere sig med symptomet er den minimale betingelse for at kunne begynde at ændre det. Hvis vi altså skal genopfinde en måde at synge *Internationale* på, skal det ikke være en i pædagogisk rap-version, der ville tydeliggøre dens budskaber og eksplicite dens standspunkt. Hvis *Internationale* skal synges igen må vi blot acceptere, at teksten ikke nødvendigvis står helt klar for os, at der i selve den rungen, som "slår bro fra kyst til kyst", er noget Andet, som vi ikke desto mindre er ansvarlige for. En klang, der ikke kan henføres til nogen tekst.

## Metafysik for popmusikere: Sang uden krop

Sideløbende med problemet om en sang uden tekst, som er blevet offer for diverse forbud i løbet af metafysikkens historie, findes problemet om en 'sang uden krop'. Med sang uden krop menes først og fremmest den simple forskydning, som sker, når nogen begynder at synge. Som om der er noget, som ikke rigtig passer sammen; som om sangen har en helt anden kilde, end den krop, der til daglig blot taler mere eller mindre monotont og kedeligt og siger banale ting som "hent lige lidt mere kaffe" eller "nu skal jeg til frisør". Der er et minimalt aspekt af bugtaleri ved enhver brug af stemmen, som Dolar bemærker, fordi stemmen sjældent passer til kroppen, fordi den kommer inde fra, fra et uset sted – og måske forstærkes dette aspekt netop i sangen? Er det ikke netop også det, som er 'skandalen' ved opera? Det er noget umiddelbart frastødende over operaens excessive brug af stemmen. Hvorfor skaber de sig sådan, spørger man sig selv?

Et helt ekstremt eksempel på en stemme uden krop findes således også i operaen, nemlig i den overjordiske, men dybt uhyggelige kastratsang. Det monstrøse ved den fine, lyse fistel i den voksne mands krop var dog i sin tid ikke kun et spørgsmål om æstetik, men var også et væsentligt politisk spørgsmål. Kastratsangen bliver, som Dolar udlægger det, et vigtigt omdrejningspunkt i overgangen fra *ancien régime* til tiden efter den franske revolution (se Dolar 2006: 51-52). I 1793 skabes som følge af revolutionen et *Institut national de la musique*, der skal tage sig af musikken i folkets tjeneste. Instituttets leder, François-Joseph Gossec, skriver en programtekst om musikens nye opgave (en første form for *public service*-kontrakt): Musikken skal ud af kirkerne og koncertsalene, den skal ud i det åbne, på torvene og pladserne, og melodierne skal være sådan, at folket kan synge med. Musikken skal med andre ord først og fremmest have en krop, dvs. en mere tilgængelig, håndgribelig form. Et af instituttets allerførste dekreter handler netop om forbuddet mod kastratsangen – den æteriske, overjordiske sang *par excellence* – der ses som sindbilledet på det gamle regimes perversion. Som Dolar bemærker, er det dog netop som om, kirkens strategi overfor kirkemusikkens farlige meningsløshed udspiller sig igen på et andet niveau, "[...] fornuftens forsvarende var uforvarende for en gangs skyld i perfekt overensstemmelse med deres fjender; den meningsløse og kvindagtige stemme var lige farlig for dem begge" (Dolar 2006: 51).

Den farlige stemme kan, endnu en gang, ikke blot udryddes med forbud. Hvilket i dette tilfælde også kan formuleres på den måde, at kastratsang og, mere generelt, 'kastration' er andet og mere, end noget som angik en bestemt

gruppe af sangere i en bestemt historisk kontekst. I psykoanalysen er kastration betegnelsen for subjektets indskrivning i det symbolske. Kastration er en 'symbolsk tilskæring' af kroppen, bistået af den Anden, som fordrer evnen til at udskyde sine behov, evnen til at respektere loven osv. I og med kastrationen produceres objekt-stemmen nu som den rest, der bliver tilovers, når kastrationen er fuldført. Objekt-stemmen er ikke, som man måske skulle tro, noget før-subjektivt. Den er ikke en fuld, 'ukastreret' stemme. Den opstår tværtimod først efter kastrationen, som det pibende, mærkeligt fascinerende resultat, der – næsten i en form for komisk trods – bliver tilbage efter denne voldsomme proces. Objekt-stemmen er det, som på trods af (eller netop som følge af) en voldsom molestrelsering af kroppen, alligevel ikke lader sig kastrere. Den historiske kastratstemme (som f.eks. kunne høres i den tidlige opera) er selvfølgelig det ultimative eksempel på dette, i form af den totale undertvining under den Anden, men det betyder ikke, at kastratstemmen ikke stadig findes i den moderne verden i forskellige former. Eller rettere; fordi det for nogle hundrede år siden lykkes, som i et Frankensteinsk værksted *before the fact*, at skabe den historiske kastratstemme, klinger denne stemme med i andre, mere nutidige (i en vis forstand mere milde) symbolske kastrationer, der har samme element af undertvining under den Anden.

Lad os kigge på popmusikken. Er det ikke også et moderne vilkår, at den sang, som vi konstant hører i radioen, nemlig popsangen, er en underlig pibende, kropsløs sang? Den er som regel digitalt processeret til en grad, hvor kunstnerens 'oprindelige' stemme ikke nødvendigvis mere er hørbar i det færdige resultat. Den er en montage, sammensat af mange forskellige optagelser, hvor de bedste setninger klippes sammen til den endelige melodilinje, vi nu hører. Sangerens stemme 'klippes', den separeres fra kroppen, og sang og krop bliver nu to separate størrelser, som skal behandles hver for sig. Det bedste eksempel er vel her selveste Michael Jackson, den mest fremtrædende kastrat i moderne tid. Mens Jacksons stemme blev destilleret i mere og mere gennemførte produktioner, efterlodes hans krop tilbage som en slags affald, dømt til at hensyngne. Blandt de mange myter om Jackson var blandt andet den, at han op til sin sidste koncert rent faktisk hverken kunne synge eller danse mere, men *at han gjorde det alligevel*, med sin sædvanlige perfektion. Med andre ord: En omvandrende objekt-stemme, der består, på trods af en gennemgribende molestrelsering af dens bærer. Vi finder det samme, men i endnu mere pervers form, i fænomenet *playback*, hvor vokalsporet er helt afskåret fra kroppen, men hvor kroppen alligevel, som et slags sandhedsvidne til sin egen kastration, skal være til stede på scenen for at hoppe og danse efter

sin egen objekt-stemme.

Som i tilfældet med en 'sang uden tekst', hvor det netop ikke handler om at finde en passende tekst, handler det ikke blot om at finde en passende krop til den løsrevne stemme. Alt for hurtigt at finde en krop til objekt-stemmen beløber sig til en fetichistisk fornægtelse af den: Hvad man opnår, er at give sangen en 'sublim krop', som bremser for den videre undersøgelse af objekt-stemmen. Som vi før har været inde på, falder subjektet og den Anden sammen netop i den mangel, som objekt-stemmen runger i. Fetich-stemmen fylder imidlertid blot denne mangel ud, den efterlader intet ekko. Vi støder her på: "[...] hele problemet omkring den stemmens fetichisme, som fikserer objektet på det næstsidste stadie, lige før konfrontationen med den umulige spalte, hvorfra den formodes at udspringe, sprækken hvorfra den angiveligt oprinder" (Dolar 2006: 68-69). Når sangen får en sublim krop er det en krop, som stopper alle spalter og sprækker ud. Sangens sublim krop er 'den skønne stemme', forsangerens stemme, som altid kun tilhører et bestemt, partikulært fællesskab, og som dette fællesskab genlyder i. For igen at vende tilbage til eksemplet med *Internationale*: Denne hymne skal ikke fortolkes gennem tidens forsangere og mestersangere, der kan fremføre den med største perfektion. Den perfekte fremførelse af *Internationale*, hvor fortryllende den end kan være, indebærer netop den fare at blive en besyngelse af det alt for rene og harmoniske. At synge *Internationale* må være en smule skingert. Det universalistiske element i sangen er netop dette skingre element, denne sære objekt-stemme, som ikke *har* nogen krop, som er kropsløs, kastreret, og som derved tilhører os alle, fordi vi alle er kastrerede. Det handler blot om at finde en måde at forvalte denne kastration på. En måde at synge i en Anden på, som vi kan tage ansvar for – netop ikke gennem den sublim krop, ikke gennem den skønne stemme, men i et skingert, kakofonisk kor.

Måske handler det simpelthen i første omgang om at forestille sig den skønne stemmes endeligt. Man kunne her fremhæve en sangscene, som David Lynch på magisk vis lykkes med i en af sine film, nemlig Rebekah Del Rios fremførelse af 'Llorando' (først kendt i Roy Orbisons version som 'Crying') i *Mulholland Drive*. Scenen udspiller sig i 'Club Silencio', et drømmeagtigt sted, der minder om det berømte 'Red Room' i *Twin Peaks*, og som altid på en eller anden måde optræder i Lynchs film. Del Rio fremfører i denne surrelle kulisser – på samme tid uvirkelig og stærkt intens – sin sang om ulykkelig kærlighed foran filmens protagonist, som bryder sammen i gråd. Sangens *lip-synching* (forholdet mellem sangen og mundens bevægelser) er udført med fetichistisk perfektion (det tog femten timer at kreere de fire minutter, sce-

nen varer). Men mod slutningen af sangen ødelægges denne fetichisme brat, da Del Rio pludselig – på højdepunktet af den emotionelle identifikation med hende – falder om, som om hun er død. Hun bæres ud, *mens sangen fortsætter*. Del Rios skønne stemme slår pludselig om i sin modsætning: Man får ganske enkelt et chok, stemmen bliver på en måde absurd, svær at identificere sig med, men stadig underligt betydningsfuld. Mange kommentatorer mener, at det som foregår her, er en afsløring af ”filmen og livet som illusion”, dvs. at vores psyke konstant manipulerer med os og får os til at se og høre ting, som ikke er der osv. Her burde man imidlertid fremføre den modsatte (lacanianske) tese: Det, vi ser i denne drøm, er ikke bare en drøm, men selve kernen (det Reelle) i subjektet. Psykens virkelighed er i en vis forstand langt mere virkelig, end den daglige virkelighed, vi normalt bebor. Rebekah Del Rios stemme er skøn, den er forførende, men den er i filmens univers samtidig, hvilket er langt mere væsentligt, at forstå som en objekt-stemme (som siger noget væsentlig om protagonistens traume, dvs. hvad det er, hun plages af i filmen). Noget som ikke bare skabes som resultatet af en bestemt sangers egenskaber, men som allerede var der i forvejen, og som blot skulle høres. Sangerens krop falder om, klubben er givet ved selve sin stilhed (’Club Silencio’), filmen går næsten i stå et øjeblik – og der viser sig en sandhed, som er hinsides enhver kontekst, nemlig objekt-stemmen.

### Sirenernes tavshed: Sang uden stemme

Det handler altså om en stemme, som er hinsides teksten og hinsides kroppen. Det handler således om en ’umulig stemme’, men det handler også om at turde dette umulige, for måske at vinde ny mening til både tekst og krop. Alt hvad vi har indtil videre er dog blot en tavshed. Tavsheden i London. Hvordan finder man stemmen, når alt man har, er en tavshed? Som vi skal se er denne største og mest uoverkommelige umulighed måske også den mest lovende mulighed.

At stille spørgsmålet om en genopfindelse af sangen er også – og måske er det faktisk den første opgave – at stille spørgsmålet om en genopfindelse af lytningen. Det er ikke tilfældigt, at det er gennem psykoanalysen, at dette spørgsmål kan stilles. Psykoanalysen er fra begyndelsen, som Dolar bemærker, en lyttepraksis, en måde at lytte efter stemmen på (Dolar 2006: 40-41). Analytikeren sidder bag briksen, og kan ikke se patienten. Analytikeren lytter ikke efter ’teksten’, men efter de brud i teksten, fortællelser, tøven osv., som bryder talestrømmen. Analytikeren lytter heller ikke efter ’kroppen’, dvs.

måden som analysanden gennem mimik og gestik giver mening til sin tale på. Det, som analytikerens gør, er egentlig at holde objekt-stemmens plads åben. Det er *gennem* analytikerens, *ved hjælp af* analytikerens lytten, at analysandens objekt-stemme begynder at kunne lade sig høre. Analytikerens ultimative våben er således i virkeligheden tavsheden, som må forvaltes sådan, at den holder analysanden fast i konfrontationen med objekt-stemmen, "[...] det er analytikerens, med hans eller hendes tavshed, der bliver legemliggørelsen af stemmen som objekt" (Dolar 2006.: 124).

Spørgsmålet er selvfølgelig bare, hvordan tavsheden sættes i værk, dvs. hvordan den bliver *effektiv* som våben: "Hvis tavsheden skal opstå, er det ikke nok blot ikke at lave nogen lyd, og analytikerens handling afhænger for en stor del af tavshedens karakter" (Dolar 2006.: 152). Det er en særlig *handling* forbundet med at iværksætte tavsheden, så analysanden bliver i stand til at høre sig selv. Denne handling er netop psykoanalysens afslutning. Man kan sige, at der er tre faser af en psykoanalyse. Første fase er lytten. Anden fase er, som Dolar også bemærker, bagsiden af den første fase, nemlig erkendelsen af selve den analytiske situation, som indbefatter en analytiker, der rent faktisk lytter, og derfor også er i stand til at påpege, når analysanden roder sig ud i selvmodsigelser og fortællelser (Dolar 2006.: 158). I denne fase bærer analytikerens en stemme, der direkte konfronterer subjektet med sig selv. I den sidste fase bærer analytikerens nu blot en tavshed. Analytikerens nærvær har ikke andet formål end at facilitere den tavshed, hvori subjektet kan høre sig selv som *Anden*. Der er tale om en "[...] ganske slående fordrivelse af ens stemme i nærværet af analytikerens tavshed; hvad end man siger, bliver i det samme gendrevet af dets eget andet, af stemmen – rungende i resonansen af den Andens tomhed – der kommer tilbage til subjektet som svar, i det øjeblik man talte" (Dolar 2006.: 160). Tavsheden afmonterer for så vidt både analytikerens, der ikke bidrager med andet end tavsheden, og subjektet, der konfronteres med sin egen stemme, og som netop først skabes eller opstår med fuld kraft som subjekt i den bevægelse, der giver det dets egen stemme tilbage som en Anden stemme. Det er her subjektet kommer til sig selv. Mødet med den Anden stemme giver netop subjektet muligheden for at appropriere sig selv som Anden, muligheden for at appropriere sig selv i den Anden, som det altid allerede er indskrevet i, og hermed blive et ansvarligt, selvstændigt subjekt.

Er vi ikke herved meget tæt på en forståelse af, hvad hændelsen i London egentlig betyder? Måske var den tavshed, som udfoldede sig her, netop at ligne med tavsheden i en psykoanalyse. En tavshed hvori analysanden får

sin stemme tilbage som Anden, og hvor det endda også bliver muligt at appropriere den. Tavsheden i London kan nemlig forstås på mindst to måder – lad os prøve at udlægge dem som befandt vi os midt i den tætpakkede sal umiddelbart efter opfordringen: For det første er det en tavshed, hvorigennem noget lader sig høre. Det er klart, at kommunismens rædsler lader sig høre gennem tavsheden, og måske endda mere gennem tavsheden end gennem noget andet medie. Men for det andet er det også en tavshed, der betyder, at det ikke er *påkrævet*, at vi synger. Vi opfordres til det, men der er ingen, der *forlanger* af os, at vi synger. Vi kunne også bare, og det var netop hvad vi gjorde, tie stille. Med andre ord har vi her at gøre med muligheden for at synge på vores egen måde. Tavsheden er svanger med det nye. Det betyder ikke, at vi ikke stadig må synge i en Anden, som fremmedgør vores stemme, men det betyder, at vores svar nu ikke blot kan være et simpelt svar, men også må være et ansvar. Efter tavsheden i London har vi måske *netop* muligheden for at synge. Det ville være den samme sang, nemlig *Internationale*. De samme ord, som udgør dens tekst. De samme kroppe, der synger den. Men noget ville være ændret. Den ville have en ny klang, en anden krop. Den ville mærkes anderledes. Dette, at den ville 'mærkes anderledes', er en vag beskrivelse af den subjektive logik, som må ligge bag ethvert politisk engagement, og som ved første blik synes paradoksalt: Det er først, når det lykkes subjektet at appropriere den Anden, som det uvægerligt altid indskriver sig i, eller i dette tilfælde synger i, at et selvstændigt subjekt opstår. Den Anden må ikke blive en ideologisk fiktion, der forblænder subjektet, som i tilfældet med Titanic. Omvendt er det dog vigtigt, at den Anden forbliver virksom, så subjektet kun i sin egen selvoverskrivelse – gennem den Anden – overhovedet har mulighed for selvstændighed.

Efter London er der således kun en opgave tilbage, nemlig at tage det sidste skridt og overvinde tavsheden. Det kræver mod og frækhed. Denne frækhed tegner Dolar konturerne af i den sidste del af sin bog ved hjælp af Franz Kafkas novelle *Sirenernes tavshed* fra 1917 (publiceret i 1931). I denne novelle stiller Kafka et simpelt, men provokerende spørgsmål til den gamle historie om Odysseus, der så gerne vil høre sirenerne sang: Hvad nu hvis sirenerne ikke synger, men er tavse, og hvis deres endegyldige våben består i denne tavshed eller stilhed, som ingen kan modstå? ”Vi kan ikke modstå stilheden, af den gode grund at der ikke er noget at modstå”, som Dolar skriver (Dolar 2006: 172). Sirenerne fungerer med andre ord her som analytikerens i en psykoanalyse. Men hvordan kommer Odysseus så til analysens afslutning? Hvordan kommer han ud af stilheden? Løsningen er i Kafkas fortælling

meget simpel: Odysseus putter voks i ørerne! Hertil kan man selvfølgelig indvende, at voks ikke hjælper meget i forhold til stilheden, som i alle tilfælde vil sejre. Men det drejer sig netop ikke bare om ikke at høre stilheden. Til det formål er samfundets almindelige larm og karneval og nyheder og konstante knevren alt nok. Det handler snarere om både at *høre og overhøre* stilheden. Odysseus lykkes med to ting på en gang. Han hører stilheden, men han lader sig ikke besnære af den. Et subjekt, der ikke overvinder stilheden, men fortaber sig i den, er et subjekt, der er fordømt til evig destruktion, og som aldrig kommer ud af stilhedens Bermuda-trekant. Stilheden bliver for dette subjekt dyb og bundløs. Stilheden bliver den form for stilhed, der knytter sig til et tabu, som f.eks. netop det at synge *Internationale* til en akademisk konference, og som er fyldt med skam og pine. Odysseus' list er netop både at gennemgå og overvinde stilheden. Det kræver en særlig form for lytten, som vi har været inde på, men det kræver også – imod alle dem som mener, at et nyt, frigørende politisk projekt ikke er muligt – en særlig form for døvhed.

## Noter

- <sup>1</sup> Alle citater fra *A Voice and Nothing More* er oversat til dansk af denne artikels forfatter.

## Litteratur

- Dolar, Mladen (2006): *A Voice and Nothing More*, Cambridge/London: The MIT Press
- Kafka, Franz (2008 [1931]): "Sirenernes tavshed", i *Efterladte fortællinger*, København: Gyldendal
- Platon (2003): *Staten*, København: Museum Tusulanums Forlag
- Salecl, Renata & Žižek, Slavoj (1996): *Gaze and Voice as Love Objets*, Durham/London: Duke University Press Books
- Sangild, Torben (2006): "Prygl med plektret - Platon og støjrock", tilgængelig på: [www.groveloejer.dk/detspekulativeoere/2006/03](http://www.groveloejer.dk/detspekulativeoere/2006/03) (downloadet 19.07.2011)