

# "The Touch of Music" og den vished, der gør undren mulig

Kirkeby, Ole Fogh

*Document Version*  
Final published version

*Publication date:*  
2002

*License*  
CC BY-NC-ND

*Citation for published version (APA):*  
Kirkeby, O. F. (2002). "The Touch of Music" og den vished, der gør undren mulig. Department of Management, Politics and Philosophy, CBS. MPP Working Paper No. 6/2002

[Link to publication in CBS Research Portal](#)

## General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

## Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us (research.lib@cbs.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Download date: 17. May. 2022



**"The Touch of Music"**  
og  
**Den vished, der gør undren mulig**

*Ole Fogh Kirkeby*

WP 6/2002

*Februar 2002*

**MPP Working Paper No. 6/2002 ©**  
**Februar 2002**  
**ISBN: 87-91181-08-9**  
**ISSN: 1396-2817**

**Department of Management, Politics and Philosophy**  
Copenhagen Business School  
Blaagaardsgade 23B  
DK-2200 Copenhagen N  
Denmark  
Phone: +45 38 15 36 30  
Fax: +45 38 15 36 35  
E-mail: [as.lpf@cbs.dk](mailto:as.lpf@cbs.dk)  
[www.cbs.dk/departments/mpp](http://www.cbs.dk/departments/mpp)

## The Touch of Music

### Refleksioner over Rossinis "Stabat mater"

Af Ole Fogh Kirkeby

#### 1.

Der findes en myte, der fortæller, at det første menneske var udødeligt, men døvt. Det var så døvt, at det ikke engang kunne høre sin egen stemme. Således gik det omkring i denne ganske unge verden. De store dræberbjørne, menneskets fælle af hjertet, kunne liste sig ind på det bagfra, uhørt. Således lærte det sin krop at kende, gennem bjørnens klo. Et stort lærestykke. De fire vinde dansede omkring dets ansigt, og det lærte at kende dem på smagen af salt på læberne. Det var vestenvinden. Smagen af havre, det var sydvinden. Smagen af iskoldt intet, det var vinden fra nord. Men vinden fra øst havde ingen smag, og det fik mennesket til at længes.

De andre menneskers kroppe meldte sig gennem lugten, og vinen lærte mennesket at skelne duft fra lugt sammen med blomsterne. Ligesom ilden lærte mennesket dets hud at kende og solen lærte det tankens usynlige åndedræt. Men dette udødelige, døve menneske sad ved de store søer og der var lige så stille indeni dets hoved som på vandets spejl inden regnen.

Dette lykkeligt/ulykkelige menneske tænkte, hvad det så. Dets tanker var billeder, der trak over bevidsthedens øje, som skyer på de store, rene himle. Som flokke af dyr i morgengryet. Og tankerne stod på spring efter deres billeder som rovdyrene og flokkene forvandlede sig fra hvile til hvirvel, fra stilstand til bevægelse, fra stasis til dynamie. Tankerne fløj, og ligesom skyerne vendte de aldrig tilbage. Tanken var i naturen, fulgte dens vandring, og mennesket var som en film uden begyndelse og uden ende. En evig afspilning. Men mennesket længtes.

Det længtes efter et sted. Et til-sted. Tankens sted. Det længtes efter at bo i sin tanke. Men tanken tilhørte verden, de farvestrålende billeder og skyggerne. Den tilhørte de langstrakte lugte, og den smag, der smælder.

Da rakte mennesket sine hænder ud mod verden og vinkede den til sig. Det bad den om at standse sit løb, dreje sin gang, vise sit ansigt.

Og verden vendte sig gavmildt mod mennesket. De store bjørne brølede, harerne skreg, bræerne buldrede i deres kælven, vinden fløjtede i sølvpoplerne, elvene brusede, skove brød nænsomt i brand, men mest af alt rakte menneskene selv ud mod hinanden. De svingede med armene, fortrak ansigterne, rykkede med skuldrene, vrikkede med hofterne, krængede mundene op og rundt, spilede fingrene ud. Fingerspidser for- og efterføjte. Armhuler og skulderblade, brystvorter, blodfyldt-bankende støvdragere og jubelsigåbnende kroner. Men mest af alt råbte de ord på ord, formede i trods og af ekvilibrisme de skønneste vendinger, hvis virkelige betydning de ikke kendte, fordi de kun kendte dem indefra og ikke kunne høre dem. Og denne uendelige pantomime gjorde dem alle mere besatte på dette ene: at gøre sig bekendt. En tragik, som vi så let kan forstå i dag, fordi vi sikkert alle har oplevet et fjernsyn, hvor lyden ikke virker - bortset fra at folk taler her, men uden at sige noget.

Sådan gik der tusinder af år, hvor mennesket var lige så fremmed for brugen af sin tunge som en eunuk for brugen af sit køn. Mennesket længtes. Og længtes - skal vi sige "efter et tegn".

Men en dag søgte menneskene én efter én ud til havet. Her stod de i lange rækker, hele folk, og råbte ind i blæsten, ud over den tordnende brænding.

Her fik én til sidst ondt af dem, af disse hæse halvguder, en ånd, der bor i alle billeder, i alt, hvad der ånder, i alt hvad der gror. I alt, hvad, der har været, og i alt, hvad der skal komme. Selv i det strålende nu. Den usynligste af alle ånder. Han, der kan skjule sig overalt, selv i deres egen krop. Overalt undtagen i lyden. Han besluttede at befri mennesket fra dets fængsel i denne tavse koncert af hvisken og råb. At udfri det af denne komedie af havlængsel og pantomime. Han besluttede at forvandle deres fortvivlelse til stemme: til den lyd, der høres, når den siges. Af den, der taler og af den, der lytter.

Som alt af virkelig kraft, der står ud fra det usete; der virker med almagt under synets tærskel, krævede denne ånd et offer for sin tjeneste. Intet for intet. Noget for alt.

Det, han krævede for sin barmhjertighedsgerning, var gemt i hans navn. Thi denne ånd, der gav mennesket lyden, hans navn var "døden".

Og den dag, da mennesket vendte sig fra havet mod landet, vendte sig mod jorden, og tog mod denne ånds gave, blev det til den, der kan høre, fordi han skal dø.

Da drejedes der op for den store sorte knap og lyden vældede ind over verden. Menneskene løb til alle sider. Nogle udsagde blot ét enkelt ord i salighed over at forstå det, "ager". Andre råbte vildt i munden på hinanden, mens deres uenighed fik krop over dem som en ånd, der stiger op fra flasken. Atter andre faldt i svime over syntaksens rytme, skønnere end hofternes, og de runde, smukke bens, lettere end de krappeste fødders; ja blot det at kunne gentage sit eget navn. Men de lykkeligste af alle, de begyndte at synge. Og sproget slog ned over dem som den skønneste af alle fugle, nattergalen. Og deres ophobede længsel gemte sig i dens lille, tætte krop, der langt fra, på behørig afstand, kan ligne en node.

Siden den dag siges det, hvor mennesket mistede sin udødelighed i bytte for evnen til at høre, hvor lyden kostede mennesket livet, må det huske, hver gang det rigtigt kommer i gang med at tale eller skrive eller synge, dette skæbnesvangre bytte.

Når vi virkelig lytter, husker vi, at vi skal dø.

Dette er musikkens begyndelse.

## 2.

Den første af Rilkes "*Sonetter til Orfeus*" lyder således i Thorkild Bjørnvigs mesterlige oversættelse:

"Da steg et træ. O overstigens gåde!  
Og Orfeus sang. Hans træ til øret steg!  
Alt tav. Men selv da sangen sagte veg,  
var luften fuld af vink, forvandling, nåde.  
Og dyr af stilhed trængte fra den klare  
forløste skov, fra leje og fra gren;  
da skete det, at ikke list alene  
gjorde dem tavse, ikke angst for fare

men deres lytten, brølen, tummel, skrigen  
blev små i deres hjerter. Og hvor før  
knap var en hytte med en åben dør,

et fattigt tilflugtssted af dunkel higen  
hvis indgangs stolper dumpt og sagte skælved, -  
blev deres hørelse til tempel hvælved."

Vin kan stige til hovedet, det ved vi. Selv tanker kan ind i mellem. Men kan et træ?

Ja, lyrens træ. Det døde træ synger i sin død. Det, der i livet var stumt, træ, bliver lydens medium i kraft af sin død. For nu kan mennesket høre sin egen stemme og er dermed herre over alt det, der sker. Verdens meningsløse pantomime bliver stille, urørlig, stasis. Menneskets stemme fjerner verdens slør af lyd, den falske lyd, og åbner stedet for den sande lyd. Menneskets stemme er så stærk, at den gør verden tavs. Den kan mime verden, fordi det kan låne verden sin stemme(hvilket er det oprindelige betydning af "mimesthei", "at låne en andens stemme"), nemlig paradoksalt: det låner verden den stemme, som verden låner det gennem sin kalden. Det er mimesis. Den skiller verden i to. I det, der kommer umælende til os, "dyr af stilhed", og i det, der kalder. Men dette formår mennesket kun, fordi den ånd, der befriede det, nu bor i dets stemme: døden.

Leonard Cohn synger den gamle, jødiske tekst om til "who by fire, who by water....og spørger : "Who is calling?"

Alt samler sig hos mennesket for sammen med det, at lytte efter det, som mennesket nu kan høre: den store andens stemme: denne kalden, denne stævnen, denne "bered dig!".

Men denne kalden åbner sig i dødens billede, "Stabat!"

Og tempeltæppet, der skjuler det hellige, flænges. Hemmeligheden tilhører nu ikke længere det, der ikke kan ses, men det, der kan høres. Hemmeligheden gemmer sig ikke i synets metaforik, men i stemmen. Hemmeligheden er ikke længere i det, der lades usagt, men i midten af det, der siges. Hemmeligheden er i bevægelsen mellem spørgsmålet og svaret, mellem det svar, der kalder på sit spørgsmål længe før, spørgsmålet har fremkaldt sit svar.

"Herre, min Gud, har du forladt mig?", Pietas.

Det er dér musikken begynder: den er den bevægelse, der i sig bevarer hemmeligheden om forholdet mellem spørgsmål og svar. Eller bedre: musikken er det bevægelige sted("A movable feast" - som Hemingway kaldte sine erindringer om sin ungdom i Paris), hvor spørgsmålet viger for et svar, der tilstedes det menneske, der endnu er udødeligt, men ikke stumt.

Musikken mimer det land, den verden, det sted, hvor det at kunne høre ikke er identisk med det at skulle dø. Den bevarer længslen som evighed.

Musikken fejrer høresansens triumf op i dødens åbne ansigt - som om vi netop råbte ind i stormen, ind i kaos, og kunne skelne hvert enkelt ord, og aldrig havde indgået denne handel, og aldrig havde betalt denne pris.

En sådan musik får alt til at tie og danse. Den hvælver verden til tempel. Det er en musik, der lytter, fordi der er stille, hvor den går. Den skælver os stille.

### 3.

Men den, der synger og spiller skal dø.

I middelalderens billeder af dødedansen eller *dance macabre* er de uhyggeligste dødningsdem, der står frem som skeletter med et overtræk af gennemsigtig hud. De ligner menneskehedens tidlige instrumenter: de er ikke blot bælg, men de er ressonsansrum, for strenge, som vort ængstelige blikks kabler og liner til dem udgør. Shamanens tromme eller én-strengede banjo, der blot venter på at slippe en besværgelse som befrielse løs, der ikke kan nå os. For vi sidder på vore stolerækker eller dresseret-abe-agtigt, fanget som marionetter, ikke blot af vort instrument, men af vor kunnen - der aldrig er god nok. Vi er fanget i den klang, der skal komme, fordi vi er fanget i den klang, vi kan huske. At læse noder, *prima vista*-syndromet, er bundet til paradokset, at erindre en klang, der præsenteres for én som ny. At læse et nodebillede er at huske en klang, der gøres mulig ved at se den. Vi ser det, vi hører, når vi læser noder.

Men kan musikken lade os høre det, vi ser?

Besegler den musik, der om et øjeblik strømmer ud af mund og instrumenter, den oprindelige pagt: at vi kan høre den verden, som vi så indstændigt tryglede om at vise os sit ansigt på menneskehedens første dag?

Eller har pagtens pris, døden, for altid skilt os fra denne verden?

Er requiemet, messens, pietas som form i virkeligheden et spil i det spil, der bruger døden til at afæske musikken svaret på dette stillede spørgsmål: om musikken kan lade os høre det, som vi ser?

Requiemets verden, messens verden, er plastisk, fordi den fortælling, det former sig om, er så plastisk. Vi kender pietas, vi kender beretningen om Jesu lidelse og død og opstandelse. Men er musikken en ny og kraftfuld erindring, der genskaber det tabte eller aldrig sete? Eller endog: kan musikken lade os se det, der aldrig er sket? Er musikken identisk med det, at hørelsen skaber en seen, der ser noget, der aldrig har fandtes, men som alligevel er "sandt". Og hvad betyder "sandt" da her?

Ja, hørelsen skaber noget, vi ser. Det ved vi faktisk allerede fra det fænomen, der kaldes den indre stemme. I vores såkaldte indre monolog, det grækerne kaldte "*logos endiathetos*", er en stemme på spil, der hvisker en klarhed til os: erindringens. Denne stemme skaber scenarier for vort indre øje; den kalder det skete frem i et nyt lys, ja den gør det synligt som vi overså. Denne stemme digter en fortælling, der sammenkæder det skete med det, der, som det uskete, ligger i mulighedernes land.

Når komponisten eller improvisatoren skaber musikken klinger den som en ny og dog fortrolig stemme. Denne stemme, musikkens stemme, om den nu klinger monofont eller polyfont, om den tilhører sangeren eller instrumentet, kommer fra den skabendes liv, og tilhører dog ikke ham.

Alligevel er musikken ikke fiktiv virkelighed, men virkelig fiktion. I samlingen "*Nye digte*" af Rilke, atter oversat af Thorkild Bjørnvig, findes et digt, der hedder "*David synger for Saul*". Her lyder første del:

"Konge, hører du mit strengespil  
skænke os det fjerne som en egn?  
Stjerner driver mod os overalt,  
og vi falder endelig som regn,  
og det blomstrer dér, hvor regnen faldt.

Piger blomstrer, som du éngang kendte,  
det er mig, de nu til sidst forfører;  
hver en urørt jomfrus lugt berører  
fint din sporsans. Drengelurer spændte  
slanke, åndende ved tavse døre.

Gid min klang dog bragte alt tilbage.  
Men berust er tonen som beretter:  
dine nætter, konge, dine nætter-,  
og hvor de, din skaben gjorde svage,  
o, hvor alle legemer var skønne.

Din erindring kan jeg følge længe,  
da jeg aner. Dog fra hvilke strenge  
hører du dem mørkt og saligt stønne.

"Konge, hører du mit strengespil skænke os det fjerne som en egn?"

Men det fjerne er kong Sauls egen erindring, som musikken nu atter lader ham og den syngende David se, men på ny som ny, og som den alligevel som fatamorgana, som fantasme, sætter en dobbelt længsel efter.

Og dette spil mellem autenticitet, mellem længselen efter den for altid svundne tid, OG dens genkaldelse i øjeblikket, det er måske kernen i musikkens magt over os. Fordi den kraft, den trækker på, er vore egne følelsers uoprettelige historie. Musikken kalder det skete frem som det, der er sket og som aldrig kan gøres om, OG dog gør den det lige netop om, ved at gen-spille det for vor os i dette øjeblik i bestandigt nye ikklædninger. Men hver ikklædning, der anslår håbet om den evige genkomst, murer den inde i sin egen klingende kiste af lydens glas, og lader os se, at det svundne aldrig kan vågne af sin drøm. Derfor fortsætter David: knus harpen, spræng lydernes fængsel:

"Konge, du som i din magt har haft  
dette, du som tvingende besætter,  
overskygger mig med livets kraft:  
kom dog fra din trone, sønderbryd  
denne harpe, som du sådan trætter.

Står den som et ribbet træ tilbage:  
gennem grene, som bar frugt for dig,  
ser jeg nu et dyb af nye dage,  
fremmede og fjerne, vente mig.

Lad mig ikke mer ved harpen sove,  
denne drengéhånd har andre gaver:  
tror du ikke, konge, den kan vove  
grebet om et legemes oktaver?

Lad synet sejre over lyden, konge, siger David. Se det, du ser. Hør det, du ser. Men ønsk ikke at se det, du hører. Forvind din erindring og lad de nye dage komme til dig. Men lyden sejrer, fordi den behersker erindringen i kraft af at bære samvittighedens stemme og dermed gennem de følelser, hvormed den lænker os. Lyden er usårlig.



Således slutter digtet:

"Konge, skjult i mørket, dump, alvorlig,  
se, jeg har dig stadig i min vold,  
thi min sang er sluttet og usårlig,  
om os begge ligger luften kold.  
I din vredes skyer hænger mit  
faderløse og dit dystre hjærte  
heftigt i hinanden sammenbidt,  
sammenknuget til en klump af smærte.

Føler du, hvor vi forvandler os?  
Konge, tyngden bliver til ånd og kerne.  
Holder vi os stadig til hinanden,  
du til drengen, konge, jeg til manden,  
kredser vi fortættet som en stjerne.

Lyden er sluttet og usårlig, men det er den, der sætter forvandlingen an.

Således kan musikken måske antyde noget om den kerne, hvorfra vor forvandling udgår. For den indre stemme og musikken som indre lyd stammer samme sted fra. Og det sted, hvor de stammer fra, er også forvandlingens kilde.

#### 4.

Stemmen i "Stabat mater" er en større stemme, der omfatter og gennemtrænger sangernes stemmer. Det første indtryk er det dramatiske, det teatraliske, som om Rossini ikke kunne finde ud af, at det at skifte genre fra teatrets verden også krævede et skift i tone. Den åbenlyse modsætning mellem hele musikkens stemning og så tekstens indhold synes uoverkommelig. Som at bære en farvestrålende habit ved en begravelse.

Men måske skal man overveje, hvem værkets stemme tilhører?

Den, som stemmen tilhører, er tilstede som vidne til pietas.

Dette kunne forklare både det dramatiske og den sødladenhed, der er en følelse forbundet med medlidenheden. I så fald ville stemmen sætte sig i den hellige moders sted, og værkets stemme ville da tilhøre hende. Men det er ikke tænkeligt, da vidnets bøn jo rettes mod hende. Samtidig synges to af stemmerne jo af tenor og bas, af mænd.

Men ser vi på den genre, som stemmen tilhører, så er det operaen eller operetten, derfor må vi søge en særegenhed hos dem, der kan forklare, at Rossini ikke skifter genre-brillen ud - når vi ikke vil beskyldte ham for ufølsomhed eller mangel på kunstnerisk tæft.

Det, at vidnet til optrinet er fire mennesker, to af hvert køn, kunne antyde, at dette vidne kan være enhver - selvom det naturligvis også atter kan vise hen til teatrets konventioner. Dog er polyfonien jo allerede dyrket til det yderste raffinement i den kirkemusik fra 1300-tallet, der kaldes **ars nova**. Og også her inddrages profan melodik, næsten barokke forsiringer og en fantasiens overflod i stemmernes sammenvævning, der kræver, at den tenor, der synger cantus firmus, må kunne have holdt tungen ret så lige i munden.

Derfor kan vi fortsætte vores quaestio, vores spørgen efter, **hvem** værkets stemme tilhører.

I teksten til "*Stabat mater*" står i Afsnit No.9, værkets sidste før finalen:

Quando corpus morietur,  
fac ut animae donetur  
paradisi gloria

(når legemets lænker er brudt  
da skal der gives salighed til min sjæl  
i dit paradys med dig)

I mit gamle fremmedordsleksikon står der under "paradis": (persisk indhegnet park), 1= eden; 2. de saliges bolig efter døden, 3) smukt og lykkeligt opholdssted, 4) en børneleg.

Måske er svaret på vores spørgsmål her, at værkets stemme tilhører én, der er i Paradis. Heraf lethed i melodik og harmonik, ja, det næsten lykkelige, eller lettede, ja befriede, i hele stemmens billede.

Den, der hinker paradys, har næppe endnu prøvet moderrollen, eller stiftet bekendtskab med menneskenes ondskab. Og den, der er i det himmelske paradys kan lykkeligt have glemt begge dele. Det første er en naturgiven uskyld, en udskyld før refleksiviteten. Det andet er en efter-uskyld, det tilhører én, der har lagt refleksiviteten bag sig.

Dog, den som værkets stemme tilhører, er endnu ikke i Paradis.

I så tilfælde kan værkets stemme kun tilhøre et barn.

Et barn, der ser, hvad det ser, fra barnets tid og sted, men som hører en anden følelse til. Denne følelse er en tilhørs-følelse og en lykke-følelse, der viser os, at den, som stemmen tilhører, er det Guddommelige barn - det som Heidegger taler om i den sidste side af "*Der Satz vom Grund*".

## 5.

I en novelle af Patrick McGrath med titlen "*The angel*", der genopliver the gothic tale, som Karen Blixen var en mester i, står følgende passage, som jeg oversætter her, og som udgør slutningen på dette foredrags første del:

"Det var omkring dette tidspunkt, at jeg begyndte at lege med tanken om en historisk novelle om kættere. Jeg faldt over en gnostisk fortælling hvori Satan, en stor gud, skaber en menneskelig krop og overtaler en ånd, der hedder Arbal-Jesus til at fylde sin væren ind i den for nogle få minutter. Arbal-Jesus indvilliger i Satans tilsyneladende uskyldige anmodning, men i det øjeblik han er kommet ind i kroppen opdager han, at han er fanget, og ikke kan undslippe. Han skriger i sin kval, men Satan griner bare; og håner derefter sin fange ved at krænke ham seksuelt. Arbal-Jesus' eneste trøst er, at en anden ånd ledsager ham indeni kroppen, og garanterer hans befrielse. Det er døden."

Hvis den, som denne krop tilhører, føler en svag uro indeni sig, som berøringen fra en vinge, da kunne det være denne ånd, døden, og berøringen kunne ligne the touch of music.

## DEL II

I sin etik, kaldet den "Nikomacheiske" i kapitel VI, det om de såkaldte "dianoetiske dyder", sand viden, praktisk kunnen, praktisk visdom, intuitiv intelligens og spirituel visdom, skriver Aristoteles således om idealet for forholdet mellem det gode menneske og den gode handling:

"på den anden side synes det som om der findes en mental tilstand, i hvilken et menneske kan udføre disse forskellige handlinger (de gode handlinger), med det resultat, at det virkelig er et godt menneske: jeg mener, når han udfører dem ud fra et valg og for handlingernes egen skyld." (VI, xii, 7-8).

Dette ideal for forholdet mellem det gode menneske og den gode handling går på tværs af de to store systemer, der udgør modernitetens opfattelse af etik: det deontologiske perspektiv, hvor mennesket handler ud fra en absolut norm eller almen lov (Kant), og det utilitaristiske perspektiv, hvor mennesket handler ud fra indsigten i konsekvenserne af denne handling med henblik på optimal lykkefølelse for sig selv og andre.

Hos Aristoteles viser en drøm sit ansigt, der også kendes fra stoisk filosofi og fra Det Nye Testamente: at gøre det gode af hjertet, uden at være tvunget til det, og uden at skele til nogen form for interesser eller personlige hensyn.

Denne tvangsfrihed i den gode handling gør den - for at bruge et udtryk fra Kants æstetik, der også tilhører musikken - **enstemmig**.

I Kapitel IX ad den Nikomacheiske Etik taler Aristoteles om venskabet og her orienterer han sig ud fra den forestilling, at et menneske kan være ét med sig selv. Det gode menneskes bevidsthed kan være ét med sig selv. Det gode menneske er ét sind med sig selv, **homogn\_monei heaut\_**(iv,3).

Denne tvangsfrihed i den gode handling, der metaforisk kan udtrykkes som en "udstrømmen", den kendetegner musikken. For sangen strømmer ud, og tonerne strømmer ud af instrumentet. Når nodebilledet forlades kan vi være ét med os selv gennem det at udtrykke. Nodebilledet kan passende symboliserer det forhold, hvor den gode handling kun forholder sig til det foreskrevne, til normen, og i det øjeblik nodebilledet er forladt og blevet en del af kroppens beredskab, i det øjeblik realiserer vi det **tvangsfri**. Nu ved jeg godt, at folk lærer musik forskelligt, og at det at kunne noget udenad kan betyde mindst to forskellige ting: nemlig henholdsvis at føle musikken slet og ret, ganske analogt med det at tale frit fra leveren - som man siger. Eller at se nodebilledet for sit indre øje. Og det første, den kropsligt forankrede kunnen, udelukker naturligvis ikke den indre visualisering af struktur, som Yehudi Menuhin bemærkede i sine erindringer, altså at huske større sammenhænge, eller forløb.

Men det tvangsfri gemmer på en **énstemmighed**. Om denne énstemmighed siger Kant i sin æstetik, i paragraf 40 af "Kritik der Urteilkraft", hvor han taler om "menneskeforstandens tre maksimer": 1. Selbstdenken, 2. An der Stelle jedes Anderen denken; 3. jederzeit mit sich selbst einstimmig denken," at den sidste maksime, den om enstemmigheden, sættes over de to andre.

Men enstemmighed er et forhold sat indenfor selvbevidstheden, i refleksiviteten, et

forhold som sprænger dennes fængsel.

Her siger Kant:

"Die dritte Maxime, nämlich die der konsequenten Denkungsart, ist am schwersten zu erreichen, und kann auch nur durch die Verbindung beider ersten, und nach einer zu Fertigkeit gewordenen öfteren Befolgung derselben, erreicht werden. Man kann sagen: die erste dieser Maximen ist die Maxime des Verstandes, die zweite der Urteilkraft, die dritte der Vernunft."(p.227)

Lad os da for det første tilskrive musikken denne evne til **énstemmighed** i betydningen **tvangsfrihed**. Men hvad er musikken tvangsfri i forhold til? Til følelsen og til tanken.

Mærker vi os Kants tredje maksime, og husker vi, at den kun kan realiseres såfremt den ikke blot forbinder de første to, men opbygges som færdighed ved at praktiseres igen og igen, så har vi Aristoteles' hexis-begreb som grundlag for "areté", for dyden.

Aristoteles' begreb om **hexis**, der på latin oversættes til **habitus**, altså det, der i dag betyder en blanding af et menneskes karakter, med en selskabende vilje og med mental bestandighed, bekræfter yderligere forestillingen om tvangsfriheden i forholdet mellem det gode menneske og den gode handling.

Om **hexis** siger Aristoteles i Bog V af "*Metafysikken*":

"**Hexis** betyder på den ene side en aktivitet(energeia) som sådan hos den, der har og den ting, der er haft, som ved handling eller bevægelse; thi når noget skaber og noget andet bliver skabt, så står skabelsens handling mellem dem. På denne måde er der en "haven"(hexis) mellem den, der har en klædning og denne klædning selv. Det er da indlysende, at det ikke er muligt at have en haven i denne forstand(ouk endechetai exein hexin); for der ville være en uendelig regression, såfremt vi kunne have denne haven af det, vi har. På den anden side betyder **hexis** også en disposition(diathesis) i kraft af hvilken den ting, der står til rådighed behandles godt eller dårligt, og enten selvstændigt eller i relation til noget andet. F.eks. er helbred en **hexis**, siden den er en disposition i ovennævnte forstand."(Bog V, 20, 1022b-1023b).

Sidenhen supplerer Thomas Aquinas ved at sige, at habitus er en "mellemtung mellem at have og blive haft".

Afgørende her er, at **hexis** udtrykker det vilkår, at et menneske kan bygge sin egen karakter op, således, at det spontant oplever situationer på en sådan måde, at det kan virkeliggøre det gode. Afgørende er også, at **hexis** ikke er tilgængelig for tanken, for det reflekterende intellekt. Og afgørende er, at **hexis** bygges op gennem **gentagelsen**.

Her er det naturligtvis ganske afgørende, hvad Aristoteles nævner som det første moment i det billede af sammenhængen mellem det gode menneske og den gode handling, som blev nævnt i begyndelsen: **valget**(proairesis). Også for komponisten er gentagelsen koncentreret om valget, mens den i kraft af opførelserne af værket er af en anden karakter.

Der er tale om et standende valg i musikken. Hver tone må vælges, også selv om den kommer af sig selv. Mene er valget foretaget, så binder det, for resten af værket og for eftertiden.

Naturligtvis bliver det på én gang her nemmere at vælge, jo dygtigere en komponist,

man bliver, og da samtidig sværere. Man får sin egen logik i nakken, den konkrete, timelige logik, man har skabt gennem sine tidligere arbejder: stilens, tematikkens.

Men overfører vi disse tre egenskaber eller vilkår på musikken, da får vi følgende:

- Musikkens væsen er en **hexis**, et indbygget, kropsligt beredskab til at gøre det rigtige.
- Musikken kan ikke i sit væsen nås ad tankens vej.
- Musikken beror på **gentagelsen** som fænomen.

Men samtidig er noget andet afgørende, der også fremhæves af Kant i hans *Æstetik*:

Kant taler om den "følelsesstyrede", den "stemte" "Gemeinsinn", "fællesfornemmelsen", der gør selv den æstetiske dom sand (paragraf 19-21 og paragraf 40). Nu er det naturligvis uhyre interessant, at begrebet "Gemeinsinn", "sensus communis" er oversættelsen af det græske begreb "koiné aisthesis", der spiller en ikke ringe rolle i "De anima". Hos Aristoteles spiller det faktisk rollen som den begrebslige form, hvorunder det spørgsmål stilles, om der er en "sjette sans", der forener alle de fem sanser, når de samvirker i erkendelsen af objektet. Aristoteles antyder at bevægelsen, kinesis, kan være denne funktion; Stoikerne var mere bestemt for berøringen, "haptēin" (håndens bevægelse fra åbenhed til sammenknyttethed som billede på bevægelsen fra erkendelse til erfaring, "synkatathesis" og "phantasia kataleptiké").

Med andre ord, er det tilfældet, at musikken eksemplificerer en "fællesfornemmelse", at den slår en fælles følelse an af, at den trækker på et skjult, men særdeles stærkt, "hjertets sprog" - som Schiller talte om i dramaet "Wallenstein", og at denne fællesfornemmelse har status af en slags sjette sans? At den eksemplificerer den sans, der samler alle sanser ved at **berøre** verden på en særlig måde, og at den derigennem er "kropslighedens" sans?

Med andre ord: kunne det være tilfældet, at musikken er den sjette sans, der udspringer af vort fundamentale følelsesfællesskab på baggrund af en fælles kultur, og hvormed vi berører verden i énstemmighed? For vores kroppe er jo ligesom drejet ind et "åndeligt" koreografisk beredskab.

I paragraf 21 af sin *æstetik* siger Kant om erkendelseskræfternes stemthed, at den er betingelsen for at en erkendelse kan lade sig meddele. Den er altså et kommunikativt og hermeneutisk princip (der i et andet aspekt berøres af Hegel i "Phänomenologie des Geistes" gennem begrebet "Anerkennung", der i kapitlerne om "samvittigheden", "syneidesis", "conscientia", som vort pant i almenheden fratages den trans-normative radikalitet, det har i kapitlet om magtforholdet mellem herre og knægt, og føres ind i sædelighedens fromme sfære. Stemtheden lader mennesker mødes med hinanden hinsides magten. Men denne stemthed forudsætter en *sensus communis*, en fælles pathos, en fælles følelse, en "fællesfornemmelse", og denne fælles pathos gælder også som "die notwendige Bedingung der allgemeinen Mittelbarkeit unserer Erkenntnis, welche in jeder Logik und jedem Prinzip der Erkenntnis, das nicht skeptisch ist, vorausgesetzt werden." (p.158)

Bag vor knivskarpe tanke, bag logik og videnskab, såvel som bag praktisk og strategisk handlen, ligger et "hjertets sprog" på lur. Et sprog, som vi benægter i vor rationelle adfærd, men som styrer os, og som vi undlader at forråde i alt fald ét sted: i musikkens verden.

Kan musikken eksemplificere et kraftfuldt ideal for al oplevelse og erkendelse, et ideal, der måske engang har været opfyldt, eller måske blot er en drøm: at vi kan være ét med

os selv og i den forstand række ud mod en verden, der kan blive ét med os? En verden, der naturligvis ikke blot er tingenes verden, det fysiske verden, men også - og i særdeleshed - den fælles sociale verden. Talens og kærtegnenes, såvel som råbenes og slagenes verden?

Lad mig summerende gentage, hvad der kendetegner musikken som udtryk:

1. énstemmighed: at handlingen gøres for handlingens skyld.
2. tvangsfrihed: at udtrykket udspringer af en forening af krop og sjæl, af følelse og tanke.
3. at valget versus gentagelsen er afgørende.
4. at musikken forudsætter træning gennem tanken indtil tanken opløses.
5. at musikken beror på en fællesfornemmelse.
6. at musikken er en sjette sans, der berører verden.

Men disse overvejelser, de synes jo at trænge frem mod en mere generel eller formel konklusion: at musikken som medium overskrider grænsen mellem etik og æstetik. Ja, at den gør det på en langt fundamentalere måde end den maksime om, at alle mennesker skal blive brødre, der vælder ud af foreningen af Schiller og Beethoven i den niende symfoni: "Alle Menschen werden Brüder..." For når musikken forener æstetik og etik er der ikke tale om en utopi, men om et faktum ved erfaring og erkendelse. Musikken udtrykker den virkelighed, at der findes en mental tilstand, der er tvangsfri, men som vælger, der gentager, men hvor handlingen gøres for handlingens skyld.

Først og fremmest kommer dette til udtryk i den énstemmighed, der er følelse, pathos. Dens form er den særegne forening af melodi, harmoni og rytme.

Skal vi relatere dette til læren om **pathos** og dens virkninger, retorikken, så er melodien indholdet af det, der siges; rytmen er gestikken hos den talende, herunder intonationen; og harmonien er den "fællesfornemmelse", som sætter det sagte i relief ved at udgøre kriterierne for om vi finder det ægte, rigtigt, sandt.

I retorikken vil vi finde et begreb om "vished", om den tro og tiltro (pistis), som den talende overbringer til den, der lytter.

Nu gælder det naturligvis, at når jeg taler til en anden, så taler jeg hovedsageligt om verden, herunder også om mig selv. Jeg kan sige, at noget er tilfældet, og her kan jeg naturligvis ikke blot lyve, men tale mere eller mindre sandt. Jeg kan også fremstille mine personlige følelser og meninger på en mere eller mindre autentisk eller ærlig måde.

Men tiltroen hos den talende, der har sit modstykke i ærligheden hos den, der taler, og som er grundlaget for vished, den etableres ved det musikalske udtryk ikke gennem dettes forhold til verden. Musikken er lukket i sig selv i den forstand, at den ikke er noget udsagn, den er ikke apophantisk, men den er dog ikke lukket i sig selv i den forstand, at den ikke er forankret i verden. For den er forankret i den, der synger eller spiller og i den, der lytter.

Det afgørende er nu, at denne forankring må bero på et fællesskab, altså på en fællesfornemmelse, på en *sensus communis* som fælles følelse, OG på noget andet, på værket selv.

I den forstand etablerer det musikalske værk et dobbelt referencepunkt: det stiller sig midt i verden igennem det herlige faktum, at vi føler musikken, at vi viser det

musikalske udtryk en spontan tiltro, OG den etablerer sine ganske særlige, værkbundne kriterier for den ærlighed, vi forventer af den.

Med andre ord: musikken er altid et historisk faktum i dobbelt forstand: den er forankret i en fælles følelse for harmoni, melodik og rytme, der muligvis har generelle fysiologiske årsager - tolvtonemusikken ligger ved dens grænser - men som tilhører en særlig kultur og dermed særlige samfundsstrukturer. OG den er forankret i det konkrete værk som historisk faktum, som fakticitet.

Det sidste vilkår kan også udtrykkes således, at det musikalske værk er en tilfældig skabelse, det er kontingent, men det er en kontingens, der ophører sig selv til nødvendighed.

Værkernes historie viser næsten altid dette: det tager tid, før vi kan forbinde dem genuint med vor fællesfølelse. Men når det er sket, så fører de denne fælles følelse et skridt videre, de udvider grænserne for harmoni, melodi og rytme - tænk på Beethovens skæve kvartetter eller på Bartoks kvartetter eller på nylig afdøde Schnittke.

I den forstand minder musikken om kulturens andre discipliner, der jo også har en udvikling, hvor grænserne for det tænkte, skrevne og sagte flytter sig i forhold til en fællesfølelse, der må udvides.

Men musikken adskiller sig fundamentalt fra videnskab, naturligvis, generelt også fra filosofi - med afgørende undtagelser - og også fra romanen, digtet og skuespillet og filmen.

Dette, hvormed musikken adskiller sig fra de andre kunstarter, hvis hovedmedium er tiden - det er maleriet og skulpturens medier mindre, eller relationen til tiden tilhører kun tilskueren, ikke værket selv - sker ved at koncentrere sig om en helt unik forbindelse mellem tid og følelse.

Johannes Kepler, han, der udtænkte teorien om planeternes baner, skrev i 1618 om musikken:

"Det er ikke længere en overraskelse at mennesket, sin skabers abe(efteraber), endelig har opdaget kunsten at synge polyfonisk, den kunst, der var ukendt for de gamle, nemlig, med det formål at mennesket på en times lille stykke tid kan spille al tids evighed ved hjælp af en kunstnerisk forening af mange stemmer og at mennesket i en vis udstrækning derigennem kan smage den tilfredsstillende som Gud må have følt som Håndværker."

Kepler tematiserer her tre forhold: concordia, aktørernes forening gennem enighed(homonoia på græsk); simuleringen af evigheden i tide (mimesis)n; og endelig spillet som et spil mellem mennesket og Gud, skabelsens spil (poiesis).

Begrebet "spil" er jo nærmest blevet supermetaforen for hele postmodernismen, derfor er vi fanget ind i bestemte forståelser af dette begreb. Vi taler om "sprogspil", der afgrænser det at tænke og føle, fordi sproget er så vigtigt for det kommunikative, der atter ses som det centrale for erfaring og erkendelse. Den store tyske filosof, Martin Heidegger, talte om verdensspillet, og påberåbte sig her den gamle græske filosof "Heraklit". Verden, skabelsen, er et spil, der spilles af en ganske anden person end den skabende Gud, som Kepler refererer til, nemlig af et barn - og etymologisk er det også

grundlaget for begrebet "spil", for så vidt vi søger dets oprindelse i ordet "leg". På græsk hedder et barn "ho pais", og det spil, som Heraklit taler om i Fragment 52, verdensspillet, virkeligheds-spillet, det kosmiske spil, evigheds-spillet, er et spil, et brætspil, der spilles af et barn: "he paidia", som riget tilhører, "pessu\_n paidos he basil\_i\_". Dog på græsk hedder "spil" i musikalsk forstand ganske andre ting, to mélos, eller på fløjten, he aúl\_sis (Heidegger: Der Satz vom Grund).

Glidningen mellem spil som leg og spil som opførelse i musikalsk eller dramatisk forstand kendetegner det postmoderne og udtrykker den erfaring, der tilhører det, den tyske filosof Hegel kaldte "den ulykkelige bevidsthed", at vi gennem det, vi gør, aldrig kan nå verden. At tænke, at føle, at handle, er et spil. Vi spiller for spillets egen skyld. Men denne fortvivlelse, der ligger bag denne metaforik, den kendetegner ikke musikken. Og her er et paradoks, for musikken spiller jo netop for sin egen skyld. Men åbenbart spiller den da for sin egen skyld på en sådan måde, at den spiller os noget i hænde.

Det som rollespil og tankespil, følelsspil og videnskabsspil, handlespil og udtryksspil, generelt spiller os af hænde, det spiller musikken gennem sit spil os i hænde.

Måske er en forklaring her musikkens særlige forhold til tiden som spil. For hvor alle de andre former som kriterium på deres spil har, at det skal være sandt, og at det dermed med vold og magt skal handle om evigheden (for sandhed er jo uforgængelig og evig), så er musikken i sidste instans ikke et alvorligt spil. Musikken er en leg. Men den er en **ærlig** leg.

Musikken leger med sit eget spil.

Men et spil, der spiller sig selv, kendetegnes af, at dets afslutning er dets begyndelse - som den største komponist i ars nova bevægelsen, Guillaume de Machaut (1300-1377) sagde:

"Ma fin est mon commencement". På næsten samme tid sagde den franske filosof Abelard det samme.

Vi har her to tidsbegreber på spil :

\* Spillet, der lukker sig i sig selv som sin egen uendelige endelighed.

\* Spillet, der åbner mod det uafsluttelige, mod den endelige uendelighed.

Det første spil, hvis metafor er cirklen, eller slangen, der bider sig selv i halen, det **mimer** evigheden.

Det andet spil vil slet og ret være den. Det er mere end en vandrehistorie, der fortælles igen og igen med hver gang en uendelig lille modulation så længe verden findes. Det er overvindelsen af gentagelsen gennem nye og atter nye former.

Men musikkens forhold til tidsligheden er den første figur, cirklen, den uendelige endelighed.

Af begrebet "mime" kan vi lære mange ting. Det kan både betyde "efterligning" og "fremstilling" hos Platon, hvor det for alvor introduceres.

"Dia mimeseos" betyder i Sokrates' forklaring (i dialogen "Staten") at lade en historie blive fremstillet gennem en andens stemme i direkte tale. Og den eksakte mening af ordet "mimeisthai" er: at simulere dens tilstedeværelse, der ikke er her.

Med andre ord: musikken kunne være det spil, der lader meningen med sit eget spil



blive fremstillet gennem de andres stemmer, men således, at den, der taler ikke er til stede.

Hermed sættes spillet mellem bedrag og sandhed ind i verden, men ud af spil. For da vi ikke kender den, der er fraværende, kan det, at vi låner hans stemme, heller aldrig afsløres som et bedrag.

Men Platon lader også Sokrates sige, at mimesis er et "pharmakon", et rusmiddel. Mend dette rusmiddel er, som ordet "pharmakon" afslører, både et beruselsesmiddel og en lægeplante.

Musikken er således et spil, der mimer en fraværendes stemme ved at lade historien om sig selv blive fremstillet af mange andre stemmer. Men den fraværende er ikke komponisten. Den fraværende er den, der er tilstede i musikken, som det, musikken gør ved os. Den fraværende er musikkens ærlighed. Og musikken er et spil, der på én gang helbreder og beruser.

Men den sygdom, som musikken helbreder for, det er tidsligheden, temporaliteten, det, at vi skal dø.

Det gør musikken gennem en form, hvor dens afslutning er dens begyndelse. Den mimer gennem cirklen, der er dens absolutte form, den store gentagelse i tidens strøm, af hvert nyt orkester: musikkens gentagelighed, altså spil i betydningen "opførelse", er dens måde at fremmane evighed på.

Det pharmakon, der er musikken egen, er følelsen af énstemmighed. Thi gennem den cirkel-figur som den netop fremstiller gennem sin harmoni, sin melodi og sin rytme, gennem temaets vandring, mimer den den tilbagekomst, der er forudsætningen for énstemmigheden, for - som Kant siger - "harmonien med sig selv."

For et øjeblik stilles vi da, i den lille time, hvori vi fremstiller og lytter, ind i drømmen om en helhed, om en oprindelighed, og om en evighed, der kun kan være nuets evighed i forhold til den store evighed som universets katedral. Vi får lov til at stå fast ved vor egen evighed.

Vi føres tilbage, som gennem Zarasthros tempel, og kommer frelste ud i (e)genskab af den samme.

Men hvordan forener musikken da etik og æstetik her, og hvad betyder det?

Etik vil i moderniteten, siden Kant, identificeres med dette, at have viljen til at leve efter en almen lov, en almen norm. Eller den vil handle om konsekvenserne af handlinger. Det sidste er ikke interessant for musikkens vedkommende, da den fokuserer handlingen ind på sig selv. Dens tema er handlingen for handlingen skyld, fordi den handler om spillet for spillets skyld.

Nu er det sådan, at i Kants univers, og generelt for enhver, der vil handle efter en almen lov for det gode, da er den gode vilje det afgørende. Skridtet ind i det etiske er allerede taget i det øjeblik, den gode vilje er skabt.

Viljen udtrykker en beslutning, et valg, som Aristoteles henviser til. Men før dette valg kan indtræde må noget have forårsaget viljen. Aristoteles udtrykker dette ved at sige, at "den moralske dyd er en disposition i sindet med henblik på et valg" og, at "et valg er overvejet begær". Samtidig understreger han, at såfremt valget skal være godt, så må både de principper, hvormed man tænker det gode OG begæret efter det være ægte. Det betyder, at mennesket må være i énstemmighed med sig selv, i "samklang med sig selv" som man siger.(VI, ii, 2-3) - hvilket udelukker forestillingen om "liberum

arbitrium", den idé om en "fri vilje", der var grækerne så uforståelig, at de ikke engang havde et ord for den.

Men samtidig siger Aristoteles også, at "tanken i sig selv kan ikke bevæge noget, kun tanken rettet mod et mål, og relateret til handling" kan det (VI, ii,5). Og han siger, at handling i modsætning til skabelse(poiesis) "er et mål i sig selv; thi det at gøre noget godt er målet(formålet), og det er mod det, at begæret sigter."(ibid).

Denne modsætning mellem skabelse(poiesis) og handlen(praxis), som Aristoteles slår an, har traditionelt været modsætningen mellem sætetik og etik. Men i en vis forstand ophæves den her. For der findes en handling, der er rettet skabende mod sig selv. Denne handling er i overensstemmelse med sig selv, fordi den på én gang forener begæret og tanken(principperne, kriterierne).

Dermed præsenteres en forestilling om forening af følelse og tanke, af fællesfølelse, af vort fælles følelsesgrundlag og af værdier og normer, der gør det muligt at udføre handlingen for dens egen skyld. Men kriteriet for at handlingen er udført for dens egen skyld er, at vi har en bestemt følelse, **ærligheden**.

Hermed strammer æstetikken faktisk etikken op ved at give idealet om den handling, der udspringer af sig selv, strømmer ud af sig selv, utvungent, uden bagtanker.

I polyfonien mimes sådan en utvungenhed i handling over for det andet menneske: vi synger og vi spiller sammen. Og kriteriet for hver enkelts præstation er netop, at den stemmer med de andres stemmer, at der samstemmes. Lykkes det ikke, så behøver vi ikke bruge tanken til at registrere det, for vi føler det med det samme. Musikken lykkes eller lykkes ikke.

Efter min mening er det også sådan, at den ægte etik fungerer: vi orienterer os med følelsen overfor den anden ud fra den forudsætning, at vi skal stemme overens, ikke unison, men netop harmonisk.

Fra dette perspektiv fungerer det vi siger, når vi taler, som en udstrakt hånd, som en berøring, som et kær- ja et nærtegn. Vi vil have den anden nær.

I musikken forstærkes denne bevægelse, fordi vi gennem lyden rækker ud mod hinanden i et fællesskab, der er forudsætningen for overhovedet at spille.

I musikken er alles krig mod alle ophævet. Slaget er afløst af berøringen. Døden er afløst af nuets evighed.

Det er the touch of music.

For det er i musikken, at vi for alvor og måske kun dér, kan høre vores egen stemme. Fordi den står ind i den fælles verden, verdenen omkring vort fællesskab, som en stemme, jeg har lånt af de andre.

Her kommer min egen stemme frem fra sit skjul og i skikkelse af det udstrømmende faktum som vi er fælles om, bliver den håndgribelig for mig.

Det er the touch of music.

## Den vished, der gør undren mulig Af Ole Fogh Kirkeby

### 1.

At undre sig, ("thaumazein" på græsk) den mentale tilstand, som Aristoteles i Metafysikkens første bog bestemmer som vejen ind i filosofien, FORDI denne vej fører ud af den tilstand, der stiller det at undre sig og det at være forvirret på samme niveau. Den, der undrer sig og den, der er forvirret ("a-poros"), er begge **uvidende** ("agnoein"). "Forvirret", "a-poros", negerer "poros", det at der findes en bro, et gennemgangssted, en vej, en udvej, en kilde til kraft. Den, der er "a-poros", er magtesløs, og da undren sættes analogt hermed, er den, der undrer sig, ligeledes ikke herre i sit eget hus. Kun viden, epistémé, er det probate middel herimod. Så er modernitetens store sang også slået an: Sangen om viden og videnskab som kampen mod afmagten overfor naturen, nødvendigheden, anánke, menneskets lod. I Aristoteles' univers, og i vores moderne verden, er det på den anden side af tankens afmagt, at visheden ligger. Vi skal tænke os ud ad uvisheden, fordi den er forbundet med vores menneskelige natur, med kroppen og med sanserne. Vished er i den forstand u-organisk, ja, a-organisk, også selvom den sande viden dybest set afspejler den kosmiske orden, den store natur.

Vi finder hos Aristoteles og sidenhen i videnskabens landskaber den tankefigur, at vished enten er produktet af tankeaktivitet, der "går bag" den verden, som sanserne umiddelbart giver os. Det er en produceret vished. Produktet af den klare, begrebsligt prægnante tanke. Det var denne tankefigur, som Martin Heidegger med en meget negativ betydning kaldte "metafysik", og som Karl Marx gjorde til program for sin politiske økonomi i Newtons ånd. I takt med at denne forestillings magt vokser op gennem historien, kan den kun modstilles en type af vished, der præcis er dens modbillede og derfor komplementært formet af den, troens vished. "Certitudo", vished, som det græske "pistis", der jo betyder "tro", oversættes til i skolastikken, har to modi: certitudo rei cognitae og certitudo assensus. Den første vishedsform er jo Nejets vished: At kunne sige begrundet nej til alle forkerte ord om verden, et nej, der legitimeres af den styrke som den videnskabelige institutions autoritet og magt giver til tanken fra Galilei og fremefter. Den anden er Jaets vished: At sige ja på trods alle rigtige og forkerte forestillinger om verden, en subjektiv vished, en fra enhver tvivl befriet bevidsthed. Det er spillet mellem visheden om at vores begreber afslører virkelighedens væsen, og visheden om, at vores tro KAN være tilstrækkelig stærk til at udfordre enhver nok så pragmatisk udlægning af den.

Det er som om de komplementære modsætninger viden og tro lukker en verden af og dermed udelukker alle andre alternativer.

Dette billede forekommer mig naturstridigt - også filosofisk set.

Jeg mener nemlig, at forvirringen, a-poros, udtrykker en positiv afmagt, der absolut ikke er analog med det at undre sig, men er dens direkte modstykke. Der findes en forvirring, der er tættere på vished end videnskab og teologi nogensinde kommer.

Men for at forstå dette må vi ind i forvirringens verden, og nu vil jeg ikke længere bruge den traditionelle oversættelse af a-poros, og tale om forvirring, men tale om det præcisere "afmagt", "udvejsløshed", at der ikke findes nogen bro, ikke står nogen indtægtskilde til rådighed - for oversættelsen "forvirring" lægger jo op til Aristoteles'

konklusion i teksten, nemlig at tankens klarhed skal foregribes gennem dens modstykke, dagligdagsbevidstheden, "koiné aisthesis" som det heder i hans psykologi med titlen "Om sjælen" (De anima), og som vi kender gennem den latinske oversættelse, "sensus communis", common sense, dagligdagsbevidstheden, den bevidsthed "man" har om virkeligheden, "man'ets" uautentiske bevidsthed - som Heidegger så nedladende sagde i "Sein und Zeit". For så snart vi ikke længere taler om "forvirring" kan vi også tale om en anden slags klarhed, der adskiller sig fra tankens tanke (noesis noeseos), den selvbevidste tanke, der reflekterer sig selv, "anden-ordens-tanken" som man siger i dag, den tanke, der i form af filosofien kredser uendeligt ind i sig selv - som Hegel siger i Retsfilosofien - altså mere lig en fraktalt indadrettet uendelighed, en indadvendt spiral end en slange, der bider sig selv i halen. En anden slags forvirring altså, der i kraft af sin afmagt egentlig i den grad udfordrer filosofiens elitære selvbevidsthed, og kan tale om en common sense, der i princippet tilhører enhver - ja, måske netop med undtagelse af den, der hovmodigt gør sig til filosof. Zenbuddhismen har haft blik for denne selvdestruktive konsekvens af hovmodet hos den tanke, der tror at den kan tænke sig selv, og dermed nå fundamentet for det at tænke. I den forstand har vi allerede et anti-begreb om undren, en art "mod-undren", der hverken er usurperende, erobrende, manipulativ, og som altid har det ene ben inde i et reflekterende hovmod. Vi har en undren, der undrer sig på dets vegne som vi har vished om. En undren, der tager parti for det, der undres over.

Hvad er det da for en afmagt, hvormed menneskets eksistens begynder, og som naturligvis må være FØR enhver rettet undren? Hvad er det for en afmagt, der i virkeligheden er vished, og som gør en anden slags undren mulig, FORDI den er vished? For undren kan jo ikke begrundes med undren, lige så lidt som tanker i al evighed kan begrundes ved hjælp af tanker, og matematiske teoremer begrundes ved hjælp af matematik. Undren opstår, fordi noget, der oprindeligt var helt, har fået en ridse, er begyndt at gå op i furerne. Hermed være ikke sagt, at undren automatisk behøver være bundet til forestillingen om en "ulykkelig bevidsthed", sådan som Hegel slog begrebet an i "Fænomenologien", og som kultur- og civilisationskritik generelt, men ikke mindst hele psykoanalysen lægger op til (Også Freuds værk før det pessimistiske alderdomsskrift "Kulturens byrde"). Som om undren skulle udspringe af en art syndefald, af destruktionen af barnets salige selvtilstrækkelighed ved hjælp af tilblivelsen af en forskellighed mellem det og verden (håndhævet af moderen som Andethedens inkarnation og som tegnets, og dermed sproglighedens begyndelse - både Merleau-Ponty og Wittgenstein synes at tænke sådan, når de begrunder sproget i en slags "ur-ekspressivitet", en slags forlængelse af et kropsligt formet begær). Som om tegnet selv i sit væsen skulle udtrykke det ultimative forræderi, fordi det udspringer af nødvendigheden af en bro over til det andet, og ordet dermed i sig skulle indeholde det fordækte mord på tingene - som Hegel sagde i sine unge dage.

Nej, der findes en klar vished, hvis væsen er afmagt, men som ikke vender sig fjendtligt mod sproget, og foregøgler en før-kulturel måde at være på, altid symboliseret i vor kultur med de tidlige fremmede, med barnet og den vilde, den saligt stumme - eller i tressernes hippikulturer fremstilles gennem import fra shamanernes mere eller mindre fiktive riger (for ikke at sige meskalintåger, som hos Castaneda).

Nej, der findes faktisk en **lykkelig forskel** i menneskets forhold til verden.

Det er denne lykkelige forskel, der gør undren mulig. Den undren, der ikke ejer noget ressentiment.

## 2.

Der findes altså en vished, der hverken udspringer af skolelærdom eller religiøs overbevisning. Men vi må ikke forveksle denne vished med det sikkerhedsnet som sproget giver gennem de måder, det automatisk lader os tale om verden, den anden og os selv på. Middelalderens såkaldte "spekulative grammatik" - i øvrigt ikke mindst drevet frem af danske filosoffer i Paris - søgte efter et sådant fundament for tanken i sprogets logiske grammatik og foregreb hermed megen moderne sprogfilosofi. Det er det som Wittgenstein i sine *Filosofiske Undersøgelser*, paragraf 134, kalder "klangen af sætning". Det kan være, når vi siger "at noget forholder sig sådan og sådan". For her er det jo ikke kun det, som vi henviser til "forholder sig sådan og sådan", f.eks. at jorden går rundt om solen, der udgør vishedens kerne, men selve det, at vi kan fornemme, at netop klangen af denne sætning KAN bære klangen af vished. Det er også klangen af sætning, der gør det muligt at føle, at man fatter noget i et glimt, eller at et ord er rammende. Men klangen af sætning er ikke udgangspunktet for en virkelig vished, for klangen er i sidste instans subjektivt fornemmet, også selvom de andre kan sige, at de forstår, hvad vi siger. Der er jo intet endegyldigt kriterium på, at vi forstår det samme ved ordet. Det er slemt for alle høje prætentioner om begrebet "sandhed" - som allerede Nietzsche viste. Dybest set er sprogets sandhedskriterium, dets krav på vished da æstetisk: I en vis forstand synger vi, når vi taler. Og lyden af sangen i vores tale, klangen af sætning, slår tilbage i vort eget øre, og underkaster den tanke, der udtrykkes i sætningen, kriterier fra melodik og harmoni - men med den forskel, at sproget er særdeles intolerant overfor tolvtonemusik. Sproget tolererer kun et vist antal modi significandi som de spekulative grammatikere sagde, kun et vist antal måder for mening at findes på - eller som Wittgenstein ville have sagt, kun visse sprogpil.

Med andre ord: sproget som sprog kan ikke garantere nogen fundamental vished.

Dertil kommer, at sprog jo er bygget op over en forskel mellem tegn og betegnet, mellem den talende og det sagte, og mellem den talende og den lyttende. Sproget slår bro over en forskel, som man måske ikke generelt kan kalde "ulykkelig", for der findes jo ord, der tilsyneladende passer til tingene, teorier, der har anvendelighed, og tanker, man kan leve efter og endog få andre mennesker til at forme sig efter - endog sommetider med lykkelige konsekvenser. Men selv den bedste digter og den dårligste filosof må slås mod og med, eller "i", denne forskel.

Denne forskel har haft mange billeder i filosofiens historie. Det første ord for den var "chaos", af "chainein" og "chaskein", at gabe. Oldnordisk bliver det i mytologien til "ginungagap", af indogermansk "gap". Gabet, the gap, eller på vestjysk, "a gaf", som vi kender det fra stedsbetegnelsen "Nymindegab" syd for Ringkøbing fjord. Chaos er en revne i verdens ellers fuldkomne overflade. I postmodernismen bliver denne metaforik overført til begrebet "differens" (af græsk "diaphora"), der gennem Heideggers værk kommer til at betyde både det umulige i at slutte fra alt det værende i verden til væren selv, altså kommer til at udtrykke tankens afmagt overfor spørgsmålet om skabelsen, og dermed om meningen med alt liv og med vort liv i særdeleshed (den såkaldte "ontologiske forskel"). Men det kommer også til at betyde det puds som sproget spiller os ved aldrig at lade ord, tanke og verden blive identiske. I postmodernismen bliver Derridas såkaldte "dekonstruktivisme" jo netop udtryk for det faktum, at ingen fortolker magter at give en tekst en afsluttende betydning. Ligesom der åbner sig et gab

mellem verden og dens oprindelse, mellem virkeligheden og dens mening, så åbner der sig et gab i meningens universer, der gør filosofien afmægtig, fordi den jo selv er en tekst, og ikke er i stand til at komme til bunds i den. Tanken falder i afgrunden. Derfor er der slet og ret ingen vished, hvorfra undren kan begynde, men kun forvirring eller rådvildhed. Den hermeneutiske cirkel, eller spiral, fortolkerens mulighed for at skabe uden at fantasere eller lyve, styrken i tankens tanke, almagten i tankens kredsen ind i sig selv, er brudt.

Hvis eksistensens udgangspunkt skulle være en vished, funderet i et nærvær i verden, så ville netop denne følelse af nærvær være det største bedrag. Gabet sniger sig ind alle vegne. For jo mere vi gennemanalyserer det vi gør, tænker, skaber, (og det vi har tænkt og skabt og gjort), desto mere markerer det sig jo som NOGET, der stiller sig overfor os, netop i egenskab af vort eget produkt. Jo mere vi prøver at tilegne os vores selvskabte virkelighed gennem tanken, desto større bliver afstanden til den. Jo mere vi presser ordene ind i tingene, desto tommere bliver den tanke, der vil fange dem. Det man i filosofisk forstand kalder "konstruktivismen" og "dekonstruktivismen" eksemplificerer dette. Jo mere vi analytisk endevender vort eget produkt, desto mere bliver det fremmed for os. Forskellen triumferer.

Men hvad så med den lykkelige forskel?

### 3.

Men stoikerne tolkede ordet chaos's oprindelse anderledes. De mente, at ordet kom af "chéesthai", at gyde, hælde. Der er godt nok en revne, et gab, et svælg, men det føder noget. Det fødende gab er det første billede på den lykkelige forskel. For den er jo frugtbar. Jorden er et barmhjertigt dyb.

Naturligvis kan den også være truende i form af lavastrømme, tåger, flodbølger, men den er skabende, også selvom den ødelægger.

Vi står her overfor to fundamentalt forskellige figurer omkring forskellen.

Den første er statisk, tidløs, universel, og i stand til at gentage sig i uendelige variationer som den samme figur. Lys-mørke, plus-minus, det binære, sand-falsk, mand-kvinde, ild-vand, luft-jord. Den er chthonisk-tartareisk, har med den mest fundamentale af alle forskelsbillederne at gøre, med liv og død og med skæbne og dom. Den skjuler sig i dybet, i det underjordiske, og den er uden barmhjertighed, fordi ligegyldigt, hvor dybt vi graver, så finder vi altid den. Den er den evige gentagelses figur. Nødvendigheden. Den grund som Wittgensteins spade ikke ville møde.

Den anden figur for forskellen er helt anderledes. Den er slet og ret billedet på tilblivelsen. Det er den, der blomstrer i alt det, der blomstrer. Den er det, der forvandler, den er selve bevægelsens princip. Men vigtigst af alt, så er den ikke udenfor os, ikke noget vi skal grave efter, men den er indeni, den er altid allerede en del af os. Eller bedre, den ER os.

Det er naturligvis derfor, at vi ikke så tit bemærker den.

Men ét er sikkert, vi er i dens magt. Vi er a-poros, afmægtige, i forhold til den. Om en porøsitet kunne man næsten tale her. For den er brudt ind i os gennem porerne i vores hud. Med andre ord: den har os - for poros betyder også "en strømmen: vi er båret af en strøm, gennemstrømmet, og den, der sætter undren og a-poros lig hinanden, vover ikke at være gennemstrømmet.

For at finde et første billede på denne bevægelse skal vi hen til et sted, hvor mennesket

ikke hævder at ville beherske virkeligheden. Vi skal ikke ind i videnskabens verden. Vi har så troen tilbage, men vi skal ind i det stadium af troen, hvor den - så at sige - er på vej til at overskride, eller har overskredet sig selv i vishedens gestus. Paulus udtrykker bevægelsen således i sit andet brev til Galaterne:

*"Med Kristus er jeg korsfæstet, og det er ikke længere mig, der lever, men Kristus lever i mig"*

Denne lykkelige forskel består i, at noget andet lever i mig.

Det, der lever i mig er så virkeligt at det er kød af mit kød, at jeg er dets kød. Jeg er mig selv, ikke som en anden, men en anden er sig selv som mig. Hos mig, i mig, ved mig.

Hvem er denne anden, hvis tilstedeværelse hos mig, igen og igen føder mig - som Meister Eckehart siger om Kristi tilstedeværelse i min sjæl - hvis tilstedeværelse opretholder hele min væren, og hvis nærvær, nej HOSvær i mig, er hævet over enhver forvirring? Hvis tilstedeværelse gør min eksistens til en genklang af noget andet end former og figurer, nemlig intensiteter. Og som er så stærk, at jeg bliver det kød, hvorpå han skriver - som Paulus skriver til Korintherne:

"Det kendes på jer, at I er et brev fra Kristus, ført i pennen af os, indskrevet ikke med blæk, men med den levende Guds Ånd, ikke på stentavler, men på kødtavler, nemlig menneskehjerter"

En tavle af kød. Et rent legeme, en krop uden organer...Et fuldkomment rent tilstedeværelse, der ikke kan beskrives gennem noget funktionelt sprog.

Hvem er det, der er i os og skriver på os. Og hvis navn er vished som afmagt?

Det er **begivenheden**.

Det, at begivenheden altid er i os, og at vi altid er i begivenheden. Forenet og dog delt. Delt, men altid forenet. Det er den lykkelige forskel.

#### 4.

Nu har jeg jo bragt Paulus sammen med de to franske, postmoderne forfattere Gilles Deleuze og Felix Guattari ved at nævne begrebet "kroppen uden organer", ved at skifte figurer ud med intensiteter - Heidegger ville måske sige her, ved at skifte tanker ud med stemninger... Jeg har også slået deres tema om bevægelsen som tilblivelse, som vorden - som det hedder på gammelt dansk - an. Jeg skal kun kortfattet bevæge mig ind i deres vanskelige univers, i bogen "Tusind plateauer", men forsøge at antyde, at den måde, hvorpå det er muligt at forstå Paulus passer så godt til deres måde at tænke på. Paulus begærer, som den ægte kristne vil, ubegrænset livet. For mig at se handler kristendommen dybest set om et begær efter livet, der er så stærkt at det overskrider livets begreb. Begæret overskrider altså begæret. Kun den, der af hele sit hjerte begærer livet kan blive et levende brev. Og kroppen uden organer er hos Deleuze og Guattari slet og ret et levende brev. De beskriver indledningsvis denne krop uden begreb gennem den masochistiske ritus, eller som de siger, det masochistiske eksperiment, hvor et menneske lader sig, skære i, sy til, altså opgiver enhver magt over sig selv, bliver aporos - om dette billede er velvalgt er en anden sag, men det virker. I denne tilstand af indsvøbthed, som man svøbte børnene i barokken, og i USSR' vuggestuer, apropos (men her formodentligt for at give en tidlig smag for at blive fængslet i sin egen tanke),

vendes begæret, livskraften, livsviljen, mod sig selv. Det er som om kroppen i al sin ubevægelighed oplyser sig selv indefra i kraft af den kraft, der ikke kan finde noget ydre objekt. Den bliver helt gennemsigtig af sit eget lys, og så gennemsigtig at den stråler.

Deleuze og Guattari siger:

"Kroppen uden organer er et begærets iboende felt, det sammenhængs-plan, der kendetegner begæret (hvor begæret defineres som en produktionsproces uden henvisnings til nogen ydre påvirkning, om det nu er en mangel, der udhuler det, eller en lyst, der udfylder det). p.154)

Men kroppen uden organer skal skabes. Ligesom troen på Kristus kræver kerygmaet, ordet, og derefter træning, eller som de meget smukt siger: det handler om forsigtighed, ikke om visdom, om små doser.

Alle Paulus' breve er små doser til produktionen af den krop, der tilhører Kristus. For det drejer sig jo netop altid om kroppen. Om kødet, "sarkos", fordi sjælen er redebånd.... Begivenheden er det øjeblik, hvor kødet bliver redebånd. Det øjeblik, hvor kroppen uden organer skabes. Hvor begæret bliver selvlysende, gennemsigtigt, rettet mod sig selv, mod sin egen kraft.

"For Gud som sagde "Af mørke skal lys skinne frem" blev selv et skinnende lys i vore hjerter."(2 Ko.4.,6)

Den lykkelige forskel som begivenheden sætter i vores indre menneske er visheden om, at det, der sker med os, er resultatet af vores egen vilje.

Ligegyldigt, hvad der sker med os, så har vi selv villet det - denne ærke-stoiske tanke.

Lykkes denne oplevelse, så smelter den ydre nødvendighed sammen med den indre, og a-poros, afmagten bliver til vished, til den lykkelige forskel.

Dette er den vished, der gør undren mulig: At vi har villet det, der sker os med tilfældighedens nødvendighed,.....men hvorfor?

Hvorfor har vi villet det, der sker os?

Dette er den første og største undren.

For virkeligheden kommer jo ikke til os som et maskineri, hvis indre mekanismer vi skal udrede, kommer ikke som et system, men netop, og kun, som en strøm, som det, der sker.

Grundlæggeren af den moderne fænomenologi, Edmund Husserl, talte også om denne "formløse strømmen", der er grundlaget for al menneskelig væren, og som er så fundamental, at den er før tidserfaringen. Vi er strømmet, før vi er sket.



## 5.

At besvare dette spørgsmål kræver naturligvis, at vi spørger endnu engang, nemlig til HVEM jeg er, der har villet, at dette skulle ske mig?

Men ville man besvare dette spørgsmål ved at henvise til et jeg eller til et selv, så rendte vi jo atter ind i alle filosofiens klassiske problemer og det ville vise sig at vi hoppede på stedet, "hic rhodos, hic salta", altså: er det jegets bevidsthed om sig selv, cogito, der er vishedens udgangspunkt? Eller er det en evne til at tænke jegets indre strukturer helt til bunds? Tankens tanke, der tænker sine egne tanker, altså, slangens billede. Eller er det påstanden om jeget, om selvet, om atman...Hvis der er en vished her, så er den lige så eventyrlig som den er smuk.

Men den, der har denne vilje og dermed denne vished, er ikke et bevidsthedsmæssigt velstruktureret jeg, ikke nogen herre i sit eget hus. Det er derimod mig selv som det, det andet er i mig. Dette, at mit selv er, at det andet er sig selv i mig, det er det afgørende. Det helt afgørende er med andre ord, at jeg, der jo socialt altid fremtræder som noget sådant, med personnummer, stolthed og historie, må omskabe mit jeg. Jeg må opløse mit jeg i noget andet, for at kunne forstå HVEM jeg er, der kan møde begivenheden som det, "jeg" ville - også selvom den indebærer min død.

Her må vi atter ty til Paulus.

I brevet til Galaterne, hvor han diskuterer det forhold, at Kristus er hævet over loven, og at tro på Kristus hæver et menneske over loven, siger han henvendt om sine farisæere:

"Og fra deres side som ansås for at være noget - hvordan de så var, er mig uden forskel; hos Gud er der ikke personanseelse - mig pålagde de ansete nemlig intet nyt."(Ga.2.6)

Men dette udsagn: "hvordan de så var er mig uden forskel", det hedder på græsk "opoioi pote esan oudén moi diaferei"...og det er naturligvis dette "ouden moi diaferei", på dansk "det rager mig en papand", men med den græske term "diaferein" af "diafora", "differentia", "differens", **forskel** altså.

Paulus ophæver forskellen: diafora/differentia.

Hvorfor?

Fordi Gud ikke fokuserer på personen ("prós\_pon", der i øvrigt også betyder "maske").

Afmagtens gestus mod visheden er således båret af anonymiteten.

At føle vished er, at være ingen.

Men dette er netop Deleuzes og Guattaris pointe. De taler om tre dyder, og understreger hermed det forunderlige faktum: at vi på én gang altid er i denne stærke vished, men samtidig er bundet til at skabe den. Vi har den, fordi vi endnu ikke har den.

Disse tre dyder er:

det umærkelige, det uskelnelige og det a-personlige. (p.279)

Om disse dyder siger de i en utrolig smuk passage:

"at eliminere alting, der går ud over øjeblikket, men fylde alt det ind i det, som det indeholder - og øjeblikket er ikke nuet, det er den unikhed som man kan lade sig glide ind i og som selv glider ind i andre unikheder i kraft af gennemsigtigheden. At være til stede ved verdens daggry. Således er båndet mellem umærkeligheden, uskelneligheden og det upersonlige - de tre dyder. At reducere sig selv til en abstrakt linie, et træk, for at være i stand

til at finde en zone af uskelnelighed i forhold til andre træk, og i den forstand få adgang til skaberens unikhed og apersonlighed. Man er da som græs: man har skabt verden, enhver, alting om til en tilbliven, fordi man har skabt en verden, der kommunikerer med nødvendighed, fordi man har undertrykt alt det i sig selv, der forhindrer os i at glide ud mellem tingene og at gro i tingenes midte. Man har kombineret alt: den ubestemte artikel, at-mådens tilbliven, og egennavnet, hvortil man er reduceret. Gør mæt, opløs, fyld alting ind i."(p.280).

At blive umærkelig, at blive uskelnelig, at blive a-personlig, alle er de modi af "ouden moi diaferai", det "er mig uden forskel". Læren af disse overvejelser må være, at hvor et intellektuelt, differentieret, selvbevidst jeg hersker, der er forvirringen begyndelsen til undren. Men hvor dette jeg er ophævet i anonymiteten, dér er visheden grundlaget for en undren. Men denne undren bliver naturligvis derefter. Den spørger ikke til min personlige skæbne, og endnu mindre vil den erstatte min personlighed med verdenshistorien. Den spørger nemlig helt anderledes ind til begivenheden, fordi det er gennem identiteten med og forskellen fra begivenheden at den henter vishedens kraft.

Men hvordan kan det, der sker, overhovedet være andet end noget tomt og formelt for en bevidsthed, der er anonym?

Hvordan kan det vedkomme den, så den kan undre sig? Sidder den ikke i sin buddha-stilling og lader alt være lige godt og skidt? Som Rilke slutter sit Buddhadigt: "Han, som har glemt, hvad vi erfarer, og som erfarer det, vi aldrig når".

Skaber den ikke som Deleuze og Guatarri en urørlighedens zone, et ingenmandsland, der blot er et skalkeskjul for viljen til den fuldkomne frihed?

Men for at besvare dette spørgsmål - hvis vi kan - må vi jo spørge ind til begivenhedens fysiognomi.

## 6.

Begivenheden er det, der altid er de andres og altid er sin egen. Den er med andre ord aldrig min. Det er det, der gør den til grundlaget for al vished.

Men hvordan er jeg i begivenheden, når begivenheden, så at sige, omslutter den lykkelige forskel, der, der giver den vished, der fører til en anden undren?

Jeg er naturligvis i begivenheden som en krop. Men ikke som en ting af kød. For jeg er porøs, a-poros, jeg er gennemtrængt af den.

Men jeg er heller ikke i den som en tanke, for så snart jeg tænker den, sætter ord på den, så er den allerede forbi, har passeret mine forsøg på at fastholde den, som en tiger, der springer gennem en ring af ild, eller som en klovn, der sønderbryder et brandmandslagen.

Når jeg er i den, er jeg hverken en kropslig ting eller en refleksiv tanke. Jeg er hverken det rene objekt, eller den rene anskuelse. For jeg er faktisk begge dele. Fordi jeg er en krop kan den tage fat i mig, og fordi min krop er porøs, ren mentalitet, ren bevidsthed, kan den fylde mig ud. Jeg er i begivenheden, som det, jeg, OFK, har kaldt en **krops-tanke**. Jeg er en stump af liv, der oplyses indefra af et begær, der er større end mig. Eller, jeg er et begær, der tages ind i et større begær, tages med i en større bevægelse. **Jeg skes.**

Diogenes Laertius, der er en af vore vigtigste kilder til stoikernes tanker, siger i sin beskrivelse af stoikeren, Zenon, at stoikernes begreb om den fuldkomne salighed

"eudaimonia" - begrebet er mest kendt fra Aristoteles' etik - kendetegnes af begrebet "livets lette strøm" (euroia biou). Denne strøm består i en simpel og uforceret balance mellem individets sjæl, dets "daimon", og "Hans vilje, der styrer universet". Citatet lyder:

"Og netop dette skaber det lykkelige menneskes dyd, og livets lette strøm, at alle hans handlinger sker til fremme af harmonien mellem den sjæl, der bebor ham som individ, og Hans vilje, der styrer universet."

Her må man jo så spørge, om en sådan bevidsthedstilstand ikke kræver ret så megen filosofisk øvelse, og dermed forudsætter ret så meget arbejde af tanken?

Jo, selvfølgelig. Ligesom Deleuzes og Guattaris tre dyder, at blive umærkelig, at blive uskelnelig, at blive a-personlig, kræver viljen til et eksistentielt eksperiment. Og ligesom den saligt strømmende forening af krop og tanke, krops-tanken, kroppen uden organer, kræver en forsigtig træning i små doser.

Men pointen kunne være, at der for den, der formår at skabe pauser i sit liv, styret af den rette fornemmelse for begivenhedens strømmen, **poros**, kunne opstå sådanne bevidsthedstilstande. Næsten som om vi levede et dobbelt liv, og der ved siden af det liv, vi lever i tanken, i sproget, med hinanden, i samfundets menings-opbud, lå et andet liv. Jeg tror ikke, at det er rigtigt at sige, at det ligger "nedenunder" vores almindelige liv, som om det var en sandhed, man kunne falde ned i. Som om, der var et tidløst plan, en tidløs strømmen, som begivenhedens strømmen, **poros**, i og med tiden, kunne reduceres til. Som om der var en slags autenticitet, der kunne erhverves. Der er snarere tale om et rum, der hele tiden er lige hos. Et nabo-rum, hvori den nabo-gud bor, som Rilke taler om, bor (atter Thorkild Bjørnvigs kongeniale oversættelse):

"Du, Nabo Gud, når jeg med hårde slag  
forstyrrer dig den lange mørke nat  
er det fordi jeg hører åndedrag,  
og ved, du sidder i din sal forladt.

Thi mellem os er væggen tynd, og kun  
tilfældig; og måske en kalden kom  
fra din, om ikke min fortabte mund -  
og den faldt lydløst om for trykket

Og tørster du, gir ingen dig den drik,  
du famler mod. Jeg holder stumt mit vejr  
og lytter. Giv et lille tegn, et nik.  
Jeg er jo ganske nær.

Af dine billeder er væggen bygget

Og billederne står, som navne, Gud,  
og skjuler dig. Og når de rene flammer,  
hvormed mit dyb erkender dig, går ud,  
så ødsles de som glans på navnets rammer

Og mine sanser, som dit fravær lammer,  
er uden hjemsted, når du stille går.

En slags parallel virkelighed, der holder hele min forvirrede sanseverden i live. Dens vitale princip, dens kraft, der jo netop består i denne afmagt overfor den Anden "lige på den anden side". Den store Anden, der bebod bevægelsens rum, som vi ikke kan få fat i, fordi vi kun kan få fat i bevægelsen som stadium eller som figur. Den evige tilblivelses rum, hvor tiden ikke er ophævet, fordi rummet er indbegrebet af tid. Men indbegrebet af tid er **uendelighed**. Ikke Aions cirkulære, nådeløse bue. Ikke Kronos' flod, der kun er staccato resumeer af rytmen fra sluse til sluse, af opsummerede overgange, men en uendelig synkopisk bevægelse, hvis eneste form er det uendelige, formløse og altid forløste øjeblik.

I dette rum forvandles vi permanent. Men ikke til noget. Derfor er den forskel som igen og igen skabes i dette rum **lykkelig**, fordi den kun ser fremad. Vi er slet og ret båret. Båret med. I en strømmen, **poros**, der kun er kraft, og kaster fortiden, historien foran sig, udskyder den uendeligt, fordi den gør erindringen til fremtid.

Dette rum er vishedens rum. Det eneste vi ved her er, at der sker noget med os. Ja, det er endda upræcist sagt. Snarere skulle man sige, at vi skes.

Hvis det at undre sig udgår fra dette rum, så bliver det naturligvis også en helt anden slags undren. Ikke videnslyst, ikke nysgerrighed, og slet ikke skepsis, men derimod en for-undring over, at vi overhovedet kan undre os over det, der i historisk og konkret forstand SKER.

Vi ser ind i vores eget biografiske liv fra dette rum og kan kun konstatere, om den, som vi er i dette konkrete, meningsmæssigt levede liv, viser sig værdig til det, der sker med ham.

Fra dette vishedens rum findes der kun et undringens blik, nemlig det, der undrer sig over, at vi overhovedet undrer os.