

# Er der nogen?

## Essay

STIG SÆTERBAKKEN

1.

Triptykonet *How it is* indtager en særstilling i Becketts kanon. Det er et omdrejningspunkt, et missing link mellem to distinkte stadier i hans prosa, et link der fører fra den monomane ordiarré i *Unnamable*-trilogien til den repetitive minimalisme i hans sene prosa, som for eksempel *Company*, *Ill seen ill said*, *Worstward Ho* og *Stirrings Still*. Beckett-forskningen påpeger en forandring i og med denne tekst, fra en insisteren på bevidsthedens begrænsninger ved hjælp af et forholdsvis stort register af virkemidler til en meget stærk indsnævring af det litterære repertoire, men mod en næsten grænseløs bevidsthedsudvidelse. Bevægelsen går altså fra stor variation inden for et begrænset felt til langt færre variationer over et nærmest uendeligt rum. Fra alt om ingenting til ingenting om alt. *How it is* skriver sig ind et sted mellem disse to yderpunkter. Den trækker veksler på det dialektiske mønster fra *Unnamable*-bøgerne, alle selvmodsigelserne, paradokserne, de evindelige ja-nej-ja-postulater, samtidig med at den i kimform bærer næsten alle de krakilske ordspil, der er så centrale i de efterfølgende tekster, ja, læst meget grundigt er den næsten et komplet katalog over alle Becketts senere greb.

*How it is* kan virke stiv, nærmest anmassende i sin mekaniske fremsigelse af korte interpunktionsløse brokker: Det er, så man må hive efter vejret, mens man læser. Men i dette stive, lidt anstrengte findes samtidig en stor del af tekstens energi, dens manende, besværgende form, hvor hver eneste gentagelse, hver eneste afbrydelse, er omhyggeligt udarbejdet og afstemt efter rytme, klang, ortografiske slægtskaber og fonetiske valører. Det, der ved første

øjekast kan virke tilfældigt, på slump, rodet, indgår i et stramt og præcist mosaikarbejde. Det er typisk Beckett: De steder, hvor han forekommer at være mest impulsiv, mest improviseret, er han ofte aller- mest varsom og nøjeregnende. Det virker, som om han griber fat i kaos med en pincet. Og når det kommer til stykket, er dét så ikke også det mest "absurde" ved Beckett? Ikke hvor mærkværdige karakterer, eller hvor pudsige optrin, eller hvor bizarre relationer, han fylder sine værker med, men den ekstreme nøjsomhed, han gestalter et univers med, et univers hvis mest fremherskende kendetegn er kaos, fravær af kohærens?

Det lidt anstrengte præg er på sin vis også et vidnesbyrd om Becketts arbejde med *How it is*. Inden han begyndte på den, i januar 1959, isolerede han sig mere eller mindre fra omverdenen, trak sig tilbage til "Maison Barbier", det hus han først lejede og senere købte i landsbyen Ussy ved Marne, tres kilometer øst for Paris, lagde alle tanker om teater og radiodramatik væk og koncentrerede sig helt og holdent om denne ene tekst, som han senere skulle komme til at omtale som den vanskeligste, han havde skrevet, "struggling to struggle on from where *the Unnamable* left me off". Han var et år om at skrive den og seks måneder om at bearbejde og revidere den. Det var det eneste, han arbejdede med i den periode, aldrig mere end tre timer pr. dag, femten linjer på en god dag, højst en halv side. Skrevet på fransk, udgivet i 1961 under titlen *Comment c'est*, derefter oversat til engelsk af Beckett selv og udgivet i 1964 som *How it is*. Underteksten i den franske titel forsvinder på engelsk ligesom på dansk, (commencer = at begynde), en efterbyrd fra *The*

*Unnamables* berømte afslutningsord: "jeg kan ikke fortsætte, jeg fortsætter". Samtidig er der jo noget herligt plat over den tørre konstatering. *How it is*. Hvordan det er. På engelsk har den desuden en munter geriatrisk bi-klang: Den af prostata lidendes relevante bekymring for, hvordan det står til med *den*. Afstanden mellem fysik og metafysik er, som altid hos Beckett, minimal.

## 2.

Den taler til os fra uformeligt mudder, stemmen der taler. En slags ur-suppe, en åben kloak, en strømmende flod af efterladenskaber, ikke bare fra en civilisation, der tilsyneladende er gået på røven, men fra en hel vestlig, episk og filosofisk tradition og fra mennesket selv som fysisk og psykisk størrelse, uvis om hvad der fandtes, og hvor meget der er tilbage, spørgsmål der nu er henvist til et uforudsigeligt vekselspil mellem glemsel og hukommelse, "the anatomy I had", sådan som den af og til dukker op, enten som pludselige glimt fra erindringens reservoir eller i form af en arm, en fod, en testikel eller to, som hånden uforvarende kommer til at strejfe. Dette er mennesket i sin post-anatomiske tilstand. Kun stemmen, eller *lyden* af en stemme, plus nogle kropsdele fra et ukendt ophav, er tilbage. Og stemmen er ikke engang "hans", han styrer den ikke selv, det er ikke ham, der taler med denne stemme, men stemmen der taler i ham, sådan som den vender tilbage (hvorfra?) og forsvinder igen (hvorhen?), opstår og visner væk i hans mund, han den udvalgte, den sidste af de sidste dages hellige, en halvt opløst menneskeagtig skikkelse, reduceret til resonanskasse for en tidløs og rumløs stemme, en urgammel, hensynsløs stemme, måske evig, afgjort despotisk, som bruger ham efter sit eget forgodtbefindende, selve eksistensens stemme, måske, sådan som den dukker op i hver enkelt af os, brutalt, for så at forsvinde igen, dukke op igen og forsvinde igen.

Han siger, at vi kan kalde ham Bom. Men det virker, som om han alligevel er navnløs, at navnet ikke rigtig vil fæstne sig, desuden skal han gennemgå et utal af identitetsforvandlinger undervejs. Det eneste, han har med sig, er en sæk. Denne sæk, der er fuld af konservesdåser, er på sin vis tekstens eneste

konkrete holdepunkt, en reminiscens, selvfølgelig, fra hvordan det var, men også noget læseren, ligesom hovedpersonen, kan klamre sig til i et fiktivt rum, der tenderer mod ren abstraktion. Den er som en glemt teaterrekvisit, vidunderligt distinkt i alt det flydende. Sækken har et næsten ubegrænset anvendelsesområde, den vrides og vendes alt efter sammenhængen. Den er både et indre og et ydre organ: snart flydebøje, flåde eller iltbeholder, snart mavesæk, lunge, livmoder. Og den er mennesket selv, verdens sidste tiloversblevne skiderik, endnu med fødelsessystemet så nogenlunde intakt, i det mindste i tilstrækkelig grad til af og til at producere en syngende prut, som er det krudt i røven, han har brug for for ikke at falde fuldstændig i søvn i det mumlende mørke.

"Jeg siger det som jeg hører det," siger skiderikken. Og: "jeg citerer". Alt hvad han siger, er altså en gentagelse af noget, han hører. Alt i præsens, som er talehandlingens tid: Hvordan det er. Netop idet det bliver til. For så at forsvinde igen. Vi læser aldrig andet end det, der siges. Lyden af stemmen er den impuls, der sætter maskineriet i gang, hver gang. Når stemmen (lyden) ikke er der, er teksten tavs. Teksten mimer stemmen ned til den mindste bevægelse, stemmen der på sin side mimer verden, eller rettere sagt: Det lidt der er tilbage af den. Stemmen er den første bevæger, den der med sin indtrængende variationsfattige snak fremkalder en hel verden, den ene verden vi får indblik i. Men hvor stammer den fra? Det siges om den – eller rettere sagt: *den siger om sig selv* – at den er gammel, *ancient*, det antydes, at den altid har været der. Men hvor? Og i hvilken grad kan vi fæste lid til det påståede sammenfald mellem det, der høres og det, der siges? Er de nødvendigvis kongruente, de to monologer der tilsammen udgør tekstens lukkede rum? Er det to stemmer der taler, eller kun én? To stemmer der i praksis er én? Eller én der i virkeligheden er to? Kunne han ikke lige så godt have sagt det på den måde, at han hører det, som han siger det? Ikke "jeg siger det som jeg hører det", men "jeg hører det som jeg siger det"? For derefter at sige det én gang til? Altså at den stemme, han hører, faktisk er hans egen, at det er sig selv, han hører tale? Og at han gentager det,

han hører, i den tro, at det er første gang? For så at høre sig selv gentage det, og så gentage det endnu engang? “I say it as I hear it”, som et udtrykkeligt håb om, at der findes andre, en anden, noget andet, nogle andre, uden for ham selv, en styrende instans der kan tage hans skæbne i sine hænder? En bøn om nåde? Mens han i virkeligheden er – altid har været – mutters alene?

3.

Det virker, som om teksten slavisk gentager alt, hvad stemmen siger. Den følger til punkt og prikke stemmens anvisninger og synes for altid at være afskåret fra muligheden for afvigelser, indsigelser eller oprør, ja, det virker, som om stemmen og teksten udgør endnu et ubønhørligt herre-slave-forhold af den slags, det vrirler med hos Beckett. Der findes en brutalitet i *How it is*, som ikke altid er lige åbenbar, nej, den skjuler sig snarere i teksten, dækker sig bag lydmalende neologismer, men er ikke desto mindre virksom i den, og så meget desto mere oprivende, grusom, på sin indirekte, kun halvvejs udtalte måde. Volden har et nærmest stiltfærdigt præg, noget der understreger og forstærker dens uafvendelighed. Forholdet mellem Bom og ledsageren Pim, vagt følt, vagt gengivet, antydes som en serie nådesløse lektioner, en slags opdragelse i gensidig udbytning og undertrykkelse. De er lærer og elev, men skifter hele tiden position, alting forveksles, alle identiteter er udskiftelige, skiderikkerne bytter plads efter tur, mens de drejer rundt i det, der tilsyneladende er en uendelig voldsspiral. Af og til støder Bom ind i Pim. Af og til har han hele hovedet i klemme mellem hans skinker. Eller omvendt. Af og til er deres to kroppe flettet ind i hinanden som tvillinger i moders liv. Af og til holder de hinanden fast i et jerngreb. Så komisk, sødmefyldt og forfærdelig er smerten og nedværdigelsen, som om dette er den eneste tilbageværende måde, menneskene er i stand til at opfatte hinandens nærvær på, som om sensitiviteten er blevet så følelsesløs, at kontakt ikke længere er mulig andet end i form af vold. I Boms univers bliver den fysiske lidelse en garanti for, at han endnu ikke er helt overladt til sig selv: “Stukket i røven” svæver han rundt og ved (eller tror i det mindste at vide), at han ikke

er den eneste, der roder rundt i sølet. Dåseåbneren, det livsvigtige stykke værktøj for manden med alle konservesdåserne, bliver ved et enkelt sprogligt indgreb – det forfærdelige ord *arse opener* – forvandlet til et torturinstrument. Endetarmsåbningen, tarmens hellige portal, der ellers bærer sit syngende budskab om liv, skændes på den mest nedrige, smertefulde måde.

Eller er den krop, han mærker, hans egen, har han bare glemt, at han har den? At det hele tiden er ham selv, ham selv der omklamres af sig selv, ham selv der øver vold på sig selv i den tro, at der er nogle andre til stede, der er med på denne leg, denne eller disse andre som i virkeligheden bare er ham selv eller dele af ham selv, den anatomi han havde, for eksempel en hånd, en fod eller en mund? Hånden der presser noget hårdt op i endetarmen på ham, er det et andet menneskes hånd, eller er det hans egen?

Og når han selv tager fat og klemmer til, er det nogle andre end ham selv, der må lide?

Men det virker, som om alting i denne tekst beskriver overgreb. Alt hvad der foregår, hvor småt det end er, synes at være et resultat af enten magtmisbrug eller underkastelse, som om dette er den eneste tilbageværende menneskelige omgangsform, "her kender man kun sin bøddel så længe man lider under ham sit offer så længe man nyder ham". Forholdet bøddel-offer virker lige så bestandigt, lige så urokkeligt, som verdenshjørnerne. Positionerne kan skiftes ud, men de består. Nord bliver til syd, offer bliver til bøddel, men summen af volden, af undertrykkelsen, er konstant. Selv bevidsthedsdannelsen, besjælingen, fremstår som et koldblodigt overgreb. Ja, alt hvad der kan tænkes at konstituere menneskelig bevidsthed, forekommer påtvunget. Det kommer og går, besætter ham og forlader ham, med et ryk. Kontakten sættes i og trækkes ud som led i en ondskabsfuld leg. Det er de ydre kræfter, der styrer, og de giver ikke plads til hverken opposition eller selvstændige valg. Stemmen er tekstens imperativ, med hvilket han (mennesket) – eller den (teksten) – synes at have indgået en selvudslettende loyalitetspagt. Stemmen er en diktator, Boms bevidsthed et lydigt diktat. Altid sådan: "jeg citerer" Og: "jeg siger det som jeg hører det". Dette er tekstens klaustrofobiske univers: En hel verden lagt i munden på et menneske, som ikke selv har nogen egen stemme, som ikke har noget at skulle have sagt, som kun siger det, som han hører det.

#### 4.

Men der findes også et andet materiale i *How it is*, brokker af en helt anden karakter, tekster i teksten der introducerer en radikalt anderledes tone, en anden stemning, et andet lys, et indblik i noget ydre, forgangent, som uforvarende glimt fra hukommelsens gemmer, men kun flygtigt, i forbifarten. Stilen er en anden, næsten episk, ja, her er afsnit, der i sammenligning antager skikkelse af en næsten konventionel prosa, kønne miniaturer fra næsten genkendelige scenerier som familieudflugter, ungdomsførelser og varme sommerdage på ryggen under et træ. Her er intenst sanselige beskrivel-

ser, der kan minde om Benjys monolog fra *The Sound And The Fury* (Faulkner), især beskrivelserne af søsteren Caddie. Her er melankolsk-nostalgiske brokker præget af en proustsk sensitivitet og følsomhed. Alt sammen drastiske brud med staccato enetalen i ursumpens stumme mødding. Overgangene er bratte og uforberedte. Indslag af sted- og personnavne og tidsangivelser (april, maj) virker som små stik fra en glemt verden. Dette er den tabte virkelighed eller fortid, som spøgelsesagtigt vender tilbage, og som gennem sin sporadiske manifestation er dømt til at optræde i stumper og stykker. Ironien er grusom: I erindringsglimtene ("hvordan det var") findes årstider, klokkeslæt, stedsangivelser, men ikke nu, ikke her, i mudderet, "hvordan det er".

I begyndelsen kalder Beckett det erindringer (*memories*), derefter billeder (*images*), og denne forskydning er ikke tilfældig. Mens "erindringer" uløseligt er knyttet til andre erindringer, til hele et menneskes historie, og dermed henviser til noget forgangent, noget fortidigt, indikerer "billeder" noget mere isoleret, og langt mindre personligt, rykket op fra erindringens biografiske forskalling: De er øjebliksbilleder, der ikke nødvendigvis betinger en fortid. I *How it is* er fortiden (*how it was*) væk, i bedste fald reduceret til ren spekulation, det, der kunne have været "erindringer", har derfor heller ingen sammenhæng at indgå i eller træde frem fra, de kommer og går, som de vil, og det er grunden til, at de aldrig bliver andet end "billeder", de opstår uforvarende og bliver borte igen, opstår og bliver borte.

Minder forudsætter fortid. Og omvendt: Fortid forudsætter minder. Man husker det ene, fordi man kom i tanke om det andet. I *How it is* strejfer billederne rundt som herreløse hunde. På samme måde som stemmen kun er til låns, kan man også tænke sig, at billederne er det, at de altså ikke behøver at være "hans", men lige så godt kan være "den andens" eller for den sags skyld: "vores". Det virker, som om lyset tændes og slukkes igen på lykke og fromme: Guden i maskineriet virker på må og få. Men noget bliver hver gang tilbage: De lysende konturer efter billedet, ligesom hologrammer, inden de viskes ud, inden øjnene igen vænner sig til mørket. I *How it is* findes en gennemgående modsætning

mellem disse flashbacks og stemmens vældige insisteren på nu'et, på selve udsigelsen og udsigelsesøjeblikket som det eneste, der eksisterer. *Hvordan det* er brydes mod en antagelse om *hvordan det var*, og med hvordan det bliver som en mulig transcendens. Fra Pim via Bom til Bem.

Fortid og fremtid er irrelevante størrelser i en verden uden årsag og virkning. Og dette er en del af den havarerede bevidstheds mareridt: Han er uden tid. De tre dele, som Bom bliver ved med at snakke om – *part one, part two, part three* – vidner om et desperat forsøg på at genindsætte en orden i form af fortid, nutid og fremtid, analogt til det arkaisk-religiøse perspektiv man må antage ligger til grund for de påståede stadier *before Pim, with Pim, after Pim*, som udkastet til en ny tidsregning, et kausalitetens før og efter Kristus. Det er et forsøg på at rekonstruere et tabt perspektiv på verden og på sig selv, det perspektiv han har mistet (eller er blevet frarøvet) under sin rejse i mudderfloden. Blind, drejende rundt, uden orienteringspunkter, overladt til taktile tilfældigheder, prøver den stundesløse, med lånt bevidsthed, at genindføre en tidsorden, en verdensorden. Hvis det da ikke forholder sig sådan, at det går den modsatte vej, mod uret, mod strømmen, bogstaveligt talt mod en ophævelse af tid og forløb overhovedet, i langsom drift – dødsdrift – tilbage mod en amorf tilstand, hinsides anatomien, "før Pim" som en mulig kropsløs og bevidstløs elysisk eksistens, mennesket forud for uddrivelsen, da vi blev smidt ud med badevandet, det der siden blev til mørkt mudder, hvor vi nu – "hvordan det er" – driver hjælpeløst rundt med en sæk som redningskrans, i et hav af efterladenskaber. Syndfloden.

5.

Er der nogen eller er der ikke? I *How it is* er andre menneskers tilstedeværelse hele tiden vagt antydnet, baseret på en spekulationfortolkning af de sparsomme indtryk, der når os (ham), først og fremmest via lyd, af og til også gennem berøring. Alle grænser er flydende, alle identiteter udskiftelige, alle lyde dumpe og sporadiske som den tørre tone i navnet Pim, snart nær, snart fjern, ligesom bip'ene fra audiometeret under en høreprøve. Og hvis det nu skulle

vises sig, at han (Bom) virkelig var alene i mudderet, at det er sin egen krop han støder ind i, at det er sin egen stemme, han hører, ville det da udgøre nogen væsentlig forskel? Sproget, som stemmen fylder ham med, ville det da i højere grad være "hans", hvis det altså var ham selv, der talte, og ikke en anden? De ord vi vælger at bruge, hvem tilhører de? Hvor mange gange er vi nødt til at bruge et ord for at gøre det til vores eget? Med hvilken ret kan vi nogensinde hævde, at vi taler "vores eget sprog"? I hvilken forstand kan et grammatisk korrekt engelsk, fransk, norsk eller dansk siges at udgøre "en personlig stemme"? Hvem er det egentlig, der taler i os, når vi taler? Hvor slutter "jeg", og hvor begynder "den anden"?

Den Anden er det sted, det ubevidste subjekt taler fra, hedder det hos Lacan. Den Anden repræsenterer her ikke den anden person i en jeg-du-relation, men "dimensionen af andethed i os", et slags tredje punkt i forholdet. I *How it is* er det, som om stemmen er dette tredje punkt, som ikke er "jeg", og som ikke er "den anden", men som er noget andet, umuligt at lokalisere, men alligevel tilstede som et styrende, tænkende, personlighedsbestemmende element, i "jeg", i "han", i "dem", i Pim, i Bom, i Krim og Kram (krimskrams). Noget er virksomt i os, som ikke er os. Eller: Vi er virksomme i noget, som ikke er vores. Hos Lacan består den sproglige dimension ved kastrationen (løsrivelsen fra moderen gennem identificeringen med faderen) i at indse, at sproget er noget, man ikke kan eje, men kunne tage del i. Jeg *er* ikke verden, jeg *er i* verden. Sproget er ikke noget, vi hver især besidder, det indgår i en cirkulation, et uophørligt bytteforhold, et evigt genbrug som menneskene træder ind i (og ud af). Det er et spil af skiftende situationsbetingede identiteter. Ligesom voldsspiralen i *How it is*, således også en sprogs spiral og en personlighedsspiral. Det hele, volden, sproget, personlighederne, er ikke et spørgsmål om selvstændige valg, det er hvirvler, vi stiger ned i, rives med af. Selverkendelsen er en kværn. Vores identitet, vores "jeg", er i bedste fald en labil størrelse. Det er "den anden stemme", der styrer os, den vi i lykkelige øjeblikke forveksler med vores egen.

6.

*How it is* er en tekst, der sætter grundlæggende spørgsmålstejn ved vores bevidsthed, ved vores evne til at begribe os selv og verden, vores evne til at opfatte og bedømme andre, vores evne til at skelne mellem de ting, vi opfatter og vores opfattelse af dem, og dermed, som en konsekvens: Vores følelsesmæssige og moralske evne til at leve sammen eller i det mindste side om side med andre menesker. Og selvom man mener at kunne finde belæg for at se bogens afsluttende bjerg af sække som en stabel lig, remserne med tal som en optælling af døde krigsofre eller koncentrationslejrfanger – de pludselige stedsangivelser hen mod slutningen, *eastward* og *westward*, kunne tænkes at støtte en sådan læsning – ville det alligevel være en sørgelig reduktion af det eksistentielle mareridt i *How it is* at forklare det med krigens rædsler. Jeg'et, som er tabt i mængden, "den ufattelige nummer 1", ville være en banal størrelse, hvis dette kun handlede om krigen, der er nærmere tale om det menneske, der er fortabt og ved at drukne i selve eksistensens vælde, det altomsluttende mudder, den snavsede flod Styx, den der gør det umuligt for os at skelne tydeligt, umuligt for os rigtigt at vide, hvor grænserne går mellem det, der er os, og det, der omgiver os. Og snarere end et krigsoffer er der tale om det til alle tider ensomme menneske, han eller hun der i sin ubodelige længsel efter et fællesskab er i stand til at forveksle sine egne lemmer med en andens og som i forsøget på at opnå kontakt begår en serie grove overgreb, bevidst eller ubevidst, enten på sig selv, på en anden eller på flere andre (det er det, vi aldrig helt får vished for).

Forvekslingskomedien fortsætter: Bom bliver til Bem, eller til Pim for den sags skyld. Alt og alle kan skiftes ud. Man kan ikke stige ned i det samme mudder to gange. Alt er forandring og evindelig flyden, eller, som det teatralisk hævdes i teksten, et "orgie af falsk væren". Men med sproget stadig nogenlunde intakt kan vi alligevel forsøge at adskille, skelne, afgrænse. Sproget, om end der kun er nogle tyndslidte trævler tilbage, virkeliggør vores opfattelse af tingene, vores erkendelse af verden og os selv, vores

tilværelse. Becketts nøgne, monotone syntaks er i sig selv en sådan tyndslidt trævl. Den mekaniske rytme, de stadige gentagelser, de lydmalende ordspil, ja, hele det poetiske kontentum tvinger læserens opmærksomhed ned mod selve betydningsdannelsen, helt ned på partikelniveau, hvor bittesmå drejninger ofte forrykker meningen drastisk. Nuancerne antager gigantformat. Det er det sublime i det subtile.

Det var det, Beckett forsøgte, da han var på sit mest minimalistiske, reduktionistiske: At koge sproget ned til et så intenst koncentrat, at der ikke længere var grænser for den forestillingsevne, som med denne lille rest kunne gribe om sig. Med sin vældige indsnævring fremkaldte han en ekstrem opmærksomhed om de stumper, der blev tilbage. Et lingvistisk minimum, et semantisk maximum. Fra alt om ingenting til ingenting om alt. En sådan koncentration er kun mulig, hvis man, som Beckett, opgiver forsøget på at gribe eksistensen i dens autenticitet, hvis man lader ideen om sproget qua eksistensen fare og i stedet arbejder med sproget som en egen virkelighed, på ingen måde isoleret fra den omgivende verden, tværtimod, præget og farvet og smittet af den, sådan som det ikke er til at undgå, men med alt dette, hele denne indflydelse, al smitten, omdannet til et selvstændigt værk på sprogets, den ekspressionistiske grammatiks, præmisser. Og først da kan litteraturen udsige noget væsentligt om virkeligheden, når den ikke længere giver sig ud for at være, eller imitere, denne virkelighed, men i stedet viser sig for den som et eget værk, som en egen meningsbærende struktur, der siger noget om virkeligheden, ved at være noget andet end den (virkeligheden). Når forestillingsevnen er udbrændt, begynder forestillingen. *Imagination dead image*.

*På dansk ved Camilla Christensen*