

Nærvær

Om Peter Seebergs forfatterskab – en skitse

POUL VAD

Først var der, i 1955, *Stenrosen* af Ole Sarvig, året efter *Bipersonerne* af Peter Seeberg. De handlede begge om Berlin, og om krigen; de handlede om at være litteratur på en anderledes måde, om end indbyrdes vidt forskellige. Og de blev skrevet i en tid hvor litteraturen i Danmark forekom tynget af et ufordøjeligt sejt tankegods som for en ny generations blik spærrede muligheden for at opleve og forstå *denne* tid, *denne* efterkrigstid. Begge skribenter ville undersøge virkeligheden fra et nulpunkt, ville undersøge nulpunktet som en nøgen kendsgerning, krigen blotlagde; og jeg har en formodning om at hvad jeg her har kaldt nulpunktet svarer til oplevelsen af det, der senere blev betegnet som de store fortællingers bortfald.

De to forfattere opsøgte Berlin som det virkelige og symbolske sted for dette nulpunkt. Sarvigs roman, som spænder over én dag i efterkrigstidens Berlin fra morgen til midnat, svulmer Faulknærsk af de tilbageblik, der fletter personernes skæbne-nu sammen med den større historie som førte dem frem til det, og af det tætte væv af billeder og sansninger der er denne prosas særkende. Men *Bipersonerne* der udspiller sig i løbet af en uge og hvis kapitelloverskrifter er ugedagens navne, er en mager, grå bog, lakonisk, fint detaljeret, en opdagelsesrejse i trivialitetens poesi.

Seeberg skrev sin roman på baggrund af egne oplevelser i UFA-filmstudierne i Berlin i efteråret 1943; men han skrev bogen midt i 50'erne, det er det afgørende; ikke for at dokumentere sine oplevelser dengang, men for gennem dette begrænsede fiktive univers at få orden på sine egne tanker. Eller brugte han stoffet fordi han brændende ønskede at

skrive *en smuk bog* på en ny tids betingelser; og en smuk bog måtte nødvendigvis finde de fattigste ord til de fattigste omstændigheder for ikke at være løgn. Og han skrev den vel også for at forstå hvad livet var hinsides nulpunktet og for at fortælle, at livet var som det altid havde været, men havde fået en ny betydning nu da de betydninger, der hidtil havde begrundet det, var væk.

Tiden – de tidlige 50'ere – var den anfægtede humanismes og den anfægtede kristendoms store tid med Branner og Hansen som fløjfigurer og karismatiske vartegn, med deres anfægtede begreber og anfægtede fiktioner kørt uhjælpeligt fast. Allerede fra 1953 havde Villy Sørensen med sine *Sære historier* vist at deres tid var forbi skønt de synede og længe blev ved med at syne af så meget og skønt deres status fortsat virkede uantastet. Sørensens grusomme komik underminerede en hel, ældre generations retoriske positioner; som Seeberg nu yderligere underminerede med sin prosas upåfaldende sikkerhed.

Seeberg søgte virkelighed, sådan udtrykte han det selv. I og med at han skrev *Bipersonerne* søgte han først og fremmest virkelighed. Dermed implicerede han at virkelighed – i hvert fald for ham – ikke bare var noget der var for hånden; men også at der ikke umiddelbart fandtes en litterær form som kunne kanalisere eller snarere inkarnere denne søgen. Når nu 'virkelighed' var det nøjsomme program kunne man næppe forestille sig andet end realisme, men ikke *realismen*. Så hvad Seeberg søgte var en ny, på én gang håndgribelig og æstetisk virkelighed den klassiske europæiske realismes iscenesættelse ikke havde adgang til med sine psykologiske adfærdsmodeller, samfundsmæssige perspektiver og narrative konven-

tioner. At skrive på dén tradition ville være ensbetydende med at havne i uvirkelighed, lige meget hvor megen 'virkelighed' der var beskrevet i teksten.

Til syvende og sidst handler det om sprog. Seeberg lyttede til og fremelskede en tone og en stil, der med afdæmpet farvelægning, med personernes samtaler som det bærende element i fortællingen og et minimum af beskrivelser, gjorde disse personer intenst nærværende og ligeledes det fysiske og mentale rum hvori de lever deres liv. Et af Seebergs største bidrag til dansk litteratur blev, fra *Bipersonerne* og fremefter, dvs. gennem næsten et halvt århundrede, et sprog og en sproglig bevidsthed som var helt upåvirket af Johannes V. Jensen og den tendens han stod fadder til og som fik så stor slagkraft, at den har fået en slags monopol på at blive betragtet som 'sprogfornyende'. Jensen var simpelt hen ikke til stede i Seebergs baggrund, hverken som inspiration eller udfordring.

Desuden: Seeberg lagde gennem den billeddannelse, fiktionen giver adgang til, afstand til selve den i offentligheden og åndslivet dominerende borgerlige kulturtradition hvad enten den var af konservativt eller kulturradikalt tilsnit. Han tænkte skævt og anderledes, hans udgangspunkt var et andet. I og med at han henlagde sin roman til et miljø af tvangsudskrevne personer i krigstidens Berlin, skabte han rum for en livsstemning og -tydning hvis grundlag var et andet. Her, hvor det drejede sig om det aller mest nøgne liv for en række tilfældigt sammenbragte voksne mænd fra forskellige hjørner af Europa måtte de mønstre, kulturen og den litterære konvention i Danmark stillede til rådighed og som altid var og er parat til at blive taget i brug, visne bort uden at kunne finde vej ind i sproget: her er intet opgør med borgerskabet eller spot af dets værdier, intet socialt eller politisk engagement, ingen 'kulturkrise', intet generationsoprør, ingen moderbindinger, ingen vitalistisk livsbekræftelse, ingen religiøse anfægtelser. Og det er som om ingen af de mennesker der befolker denne fiktion, der virkelig tilhører dem, har skullet gøre sig fortjent til det. Ikke desto mindre er de små hverdagsdramaer, dagligdagens mest ydmyge ritualer og samtalerne om

dem, elementære bekymringer og de tanker, hver især er alene med, bevægende læsning. Her, under det verdenshistoriske uvejr, bliver alt dette til det uanselige mysterium, sproget ikke kan nævne, men som "i det mindste ikke [er] ingenting." Sådan betegnede Seeberg det i sin sidste bog, *Halvdelen af natten* fra 1997 i digtet "Ingenting", hvis ni verslinier udmejsler alt hvad 'Det' ikke er og gennem denne række af negationer lader 'Det' fremstå med så meget større uafviselighed.

Kun antydningvis gives der af bipersonerne bud på eftertanke over hvad det er der overgår dem, især af 'Balteren' som dermed har en beskedent privilegeret stilling i romanens persongalleri. Men så kan man også få indtryk af at han snarere tænker og taler ind i den danske samtid, dvs. 50'erne, end ind i romanens tid. Og måske er det en af tidens stemmer der taler gennem Balteren hvor han henviser til Kaspar Hauser og fortsætter: "Jeg kunne måske tilføje et og andet, om sindet, som er uden forudsætninger, og som bryder igennem i denne fremmede verden, og her skal det være, i denne fremmedhed er dets sted." Det er næsten som et citat fra Ole Sarvig, for hvem Kaspar Hauser også var en paradigmatiske skikkelse (han skrev senere *Kaspariana* for Odin Teatret) og som f.eks. i *Krisens billedbog* (1950) havde skrevet, i en tekst til et billede af Max Ernst, således om jorden: "Den er nu et fremmed sted, og vi er fremmede overfor den. Frie i denne tilstand, bevidste om vor forskellighed, uden fortid, uden tradition" (s. 86).

Det er ikke noget tilfælde hvis 'Sarvig' optræder i Seebergs debutroman. Seeberg har selv bevidnet hvilken betydning Sarvigs *Grønne digte* fik for ham da han ganske tidligt – vel i '44 – stiftede bekendtskab med den: som for mange af hans generation uden tvivl en skelsættende oplevelse – mon nogen dengang kunne læse blot de første verslinier af bogens første digt ("Så blege var gaderne,/ som en lunge i sprit") uden at mærke suset af noget nyt og anderledes? Hvad var det ny? – ikke blot sproget, men fornemmelse af at der bag sproget, og føleligt gennem det, lå en *anden fortælling*; som jo også efterfølgende blev udfoldet i Sarvigs forfatterskab. Det var vel ud fra bevidstheden om denne anden fortæl-

ling og dens radikalitet – fortællingen om den velkendte verden som en fremmed verden – Seeberg kunne føle sig beslægtet med Sarvig og anerkende hans stemme i en sådan grad at han så at sige kunne 'citere' den.

Alle 'bipersoner' er som sådan uanselige, det ligger i begrebet. I *Halvdelen af natten* står blandt en række ultrakorte tekster også "Ørentvisten". Denne ørentvist er den ultimative biperson i Seebergs forfatter-skab, og når dette vævre og populære kryb optræder til allersidst i hans produktion er det vidnesbyrd om den konsekvens, hvormed Seeberg gennem sine fiktioner tænkte eksistensen. Som eksistensdrama og antipatetisk hyldest til det lille dyrs evne og vilje til at overleve er "Ørentvisten" en spejlvending af det psykiske drama, Sim i *Bipersonerne* anskueliggør: at være eller ikke være. Ørentvisten har ikke bedt om at kosten og fejebakken skal true dens eksistens og har mindst af alt opsøgt denne trussel. Sim derimod har som den eneste af bipersonerne meldt sig frivilligt til at arbejde i Tyskland: han beder om at måtte opleve dødsangst for at kunne føle at han lever; han udskyder det øjeblik da han ikke længere kan lyve for sig selv, men må indse at det liv han skal leve ikke først, fantastisk, begynder i morgen, men at det er det, han allerede er i fuld gang med at leve. Med denne desperate og splittede person som udgangspunkt kunne Seeberg have skrevet den eksistentielle eller ligefrem eksistentialistiske roman, der kun ville have passet alt for godt ind i efterkrigstidens litterære landskab. Det er *Bipersonernes* særegne litteraturhistoriske betydning at han *ikke* gjorde det. Sim er i høj grad til stede i bogen med sin konflikt; men han og konfliktens betydning relativiseres fordi romanen først og fremmest bekræfter den overvældende realitet af den subverden, Sim befinder sig i sammen med Ackermann, Marcel, Roger, Fritz, Monsieur Petit, Marino, Jean osv., med deres små og store bekymringer, ønskedrømme, venligheder og gemenheder, selvbedrag, håb – det stille drama som alle livets bipersoner hele tiden medvirker i på liv og død.

Seeberg skrev faktisk den eksistentialistiske roman som kun passede alt for godt ind i tidens kulturelle landskab og vel netop derfor blev hans måske stør-

ste succes. Men *Fugls Føde* (1957) knager i fugerne af den meget tænkte konstruktion, gennemført med sammenbidt konsekvens et usikkert sted mellem allegorisk enkelhed og psykologisk kirurgi. Såvel Sim som Tom (i *Fugls Føde*) søger udsættelse, et tema der vendte tilbage i novellen "Hvile" i *Eftersøgningen* (1962), om Anna som har søgt tilflugt i et mønster af tvangshandlinger og først føler fortvivlelse da hun befriet oplever at livet står til hendes rådighed; og skal leves.

Såvel denne som de øvrige noveller i *Eftersøgningen* er en slags psykiske situationsbilleder eller enkle allegorier eller begge dele på en gang, skrevet med en lethed der gør dem underholdende, som f.eks. i de ligesom selvfølgelige dialoger i situationer, der trodser enhver fornuft. Hver fortælling er den overrumplende krystallisering omkring en enkel, ofte lettere absurd, original idé. I kraft af det mesterskab hvormed tonen anslås og fastholdes hentes der meget ud af lidt; og en dyb smerte skærpes umærkeligt og står i hver fortælling tilbage som en grum essens. *Eftersøgningen* ramte præcist tidens fornemmelse af en accelererende uvirkelighed, ingen realisme ville have kunnet indfange. Men det er forståeligt at Seeberg ikke kunne fortsætte på den måde og efter endnu et par offentliggjorte fortællinger i novellesamlingens stil opgav genren – faren for manér må have været ham bevidst; eller inspirationen slap simpelthen op. Der skulle gå tolv år før han på helt ny (og dog naturligvis ikke helt ny) basis indledte den lange, rige fase af sit forfatterskab, der også kom til at afslutte det. I mellemtiden kom romanen *Hyrder* (1970), i hele sin forviklede konstruktion en smerteligt nøgen bog med fortvivlelse, død og sex i centrum på en mere tydelig måde end tidligere.

Fra og med novellerne i *Dinosaurusens sene eftermiddag* fra 1974 fremstod Seeberg – hvis fire første bøger alle foregår i en slags anonyme, moderne storbymiljøer – som en dansk provinsforfatter der især skrev om provinsens mennesker og steder. Dermed gik han igen som med *Bipersonerne* på tværs af de fremherskende tendenser og lagde stadig samme afstand til den i offentligheden dominerende, stærkt

hovedstadscentrerede kultur. Det skulle vise sig at han havde åbnet sin digteriske fantasi for et rigt stof og for en mangfoldig, konkret og yderst nutidig verden som kun i ringe grad var udforsket af litteraturen. Seeberg skrev med den distance til stoffet, alt kunst kræver; men han skrev uden den form for distance til provins og provinsmennesker der gør dem (hyggeligt eller uhyggeligt) eksotiske. De diskrete, ufolkelige skæbnefortællinger er på én gang nådeløse, varsomme og underfundige. Mennesker i deres små liv – de eneste vi har – kommer her, som i *Bi-personerne*, til at fylde et stort rum uden at der nogen sinde bruges store ord. Man mærker sig kvaliteten af de visuelt præciserede detaljer og fint hørte replikker, den forfinede realisme i undersøgelsen af ganske almindelige menneskers vidunderlige særheder og blufærdigheden i omgang med det tragiske.

Det ville være fristende at sige at fortælleren er solidarisk med sine personer, som det ofte gøres om gode forfattere, men det virker utilstrækkeligt eller ligefrem forkert som et alt for politiseret begreb i forbindelse med Seeberg.

Den unge Seeberg havde taget Nietzsche til sig, eller havde fundet *sin* Nietzsche, som det fremgår af forordet til det Nietzsche-udvalg (*Visdom*) han som 21-årig redigerede og oversatte for Hasselbalchs kulturbibliotek i 1946. Her skrev han om Nietzsches 'amor fati', kærlighed til (eller indforståethed med) skæbnen:

Den er den nietzscheske ånds skønneste hændelse, en frugt af tusind års kristen langmodighed. I denne følelse forklares alt, af denne følelse forsones alt. Den tvinger Nietzsche til at begribe kontinuiteten og livets store sammenhæng. Han nærer intet fjendskab i denne følelse, han har intet Nej til nogen ting.

Som læser af Seebergs noveller føler man at han har intet Nej til noget menneske og at det er denne indforståethed der giver den dybe klangbund under disse snart lette, snart skæbnetunge livsbilleder. Her skal ikke afregnes med nogen eller noget, hverken enkelte karakterer eller miljøer.

Men: ondskaben? Hvordan forholder man sig til den i denne altomfattende accept? Hos Seeberg træffer man sjældent virkelig afstumpethed og vir-

kelig ondskab. Han gik aldrig så langt som til at sige at ondskaben er nødvendig; men han indså at den er uundgåelig som konsekvens af menneskets frihed. I "Mok opfinder mennesket" (i *Rejsen til Ribe*, 1990) tænker orangutang-hunnen Mok mennesket frem: og fordi det kunne tænkes at mennesket – modsat orangutangerne – kunne blive ond ved sig selv, var det dermed også blevet muligt. "Mennesket skulle passe meget på, for det var opfundet, det havde friheden til at opfinde sig selv også. Hvorfor ikke, ville mennesket sige, det kunne bruges til både det ene og det andet."

Bevidstheden om ondskaben gjorde ikke Seeberg til tilhænger af ondskaben som et metafysisk problem, der krævede en metafysisk løsning, som f.eks. en kristen forsoningslære. Han forholdt sig næsten pragmatisk til den som det brændte barn til den gløende kakkelovn, men uden at forklejne de uhyggelige muligheder den rummer: "– Ondskaben, siger Thorvald, det er en lille infam ting, vi alle har i os, og får den først magten, så kan mennesker finde på alt" (fra "Tildækninger og afdækninger" i *Argumenter for benådning*, 1991). Så enkelt som Thorvald, en ugift lastbilchauffør, her siger det kan det altså siges; og han er først og fremmest klog nok til ikke at hylde ondskaben gennem alt for vedholdende opmærksomhed.

Når Seeberg ikke havde Nej til noget menneske måtte selv en afstumpet forbryder på den ene eller den anden måde have en plads i fællesskabet; som den tredobbelte drabsmand en hel bys borgere beder domstolen om at benåde med den begrundelse, at han som bassanger er uundværlig i byens sangkor: "Musikken er større end forbrydelsen" ("Argumenter for benådning", i bogen med samme titel). Perspektiverne i denne tankevækkende påstand, der giver æstetikken en udsøgt plads blandt de værdier den enkeltes og samfundets liv kan baseres på, har måske ikke stået byens, som de selv siger: "uvidende og derfor i sandhed uskyldige borgere", ganske klart.

Ud over novellerne er det tekster som de to citerede plus en lang række andre teksttyper der udgør indholdet i de såkaldte novellesamlinger fra og med

Dinosaurusens sene eftermiddag, betinger deres rigdom og bidrager til at give dem deres unikke plads i dansk litteratur. Tilstedeværelsen af disse tekster gør i særlig grad hver af bøgerne til en *komposition*, hvorfor det altid vil være imod deres idé at redigere eller oversætte dem i udvalg.

Her afprøves en lang række genrer: myte- og eventyragtige fortællinger, kortprosa i mange former indtil det sentensagtige, fingeret sagprosa; og endelig digte. Alle disse masker tillod Seeberg på én gang at skjule sig og at træde langt mere direkte, ja personligt og nøgent frem end gennem novellernes fiktioner. Der er næppe tvivl om at mange af teksterne udtrykker dyrt vundne, personlige indsigter og selvopgør; og at de kun er blottet for ressentiment og forbitrelse fordi Seeberg inkluderede sig selv blandt de mennesker, han ikke havde noget Nej til.

Valget af de forskellige genrer og af formaliserede teksttyper, der fungerer som ironiske filtre, er udtryk for Seebergs bevidsthed om at formen dikterer en bestemt optik som giver adgang til tanker, oplevelser og skrift, som ellers ville forblive lukket land. Som Mok skabte mennesket ved at tænke det, viste Seeberg at sproget skaber virkeligheden ved at nævne den: "Tag to af de fladeste fladheder og sæt dem vinkelret på hinanden, så har du gjort en god begyndelse" ("Udvikling af et rum", fra *Rejsen til Ribe*). Og senere i samme tekst: "Stil dig op og se ud. Du har skabt en altan". Han gik til den yderste konsekvens i denne metasproglige undersøgelse i det ganske lille stykke "Slåfejl" (i *Halvdelen af natten*), hvor slåfejlene lokker uforudsete betydninger frem, som i det afsluttede eksempel: "vente er hente".

Seeberg skrev sig i nogle af disse tekster ud til grænsen for hvad der lader sig udtrykke og skrev dermed også om denne grænse. Det handler fortællingen "*Dinosaurusens sene eftermiddag*" (også) om, en af de Seeberg-tekster hvor smerten ved at leve kommer stærkest og mest direkte til udtryk, om end uden at krænke den blufærdighed og varsomhed, hvormed han altid omgikkes menneskets skrøbelige eksistens.

Dinosaurusen har af sin mor lært om floden: "I floden druknede man. Floden var ingenting. Den var ikke med i sproget. Der holdt sproget op. Ingenting var for meget at sige." Dinosaurusen har oplevet at kærligheden blev vakt og dernæst ydmygelsen og det store – og desværre også komiske – nederlag: den er for lille til at kopulere med nogen af de hunner, den møder; den er en taber. Her, hvor seksualitet og nederlag er koblet uløseligt sammen, gør dinosaurusen det utænkelige. Dens mor havde lært den: "Man gik til floden. Så vendte man om." Men den går til floden, og i stedet for at vende om slukker den tørsten og dør med hovedet i flodens vand; i det ingenting hvor sproget er holdt op og som det derfor ikke en gang kan sige. Her kredser sproget, sprogets udsagn om sig selv og fortællingens billeder om det usigelige og modsætter sig fortøllning. I fortøllningen skulle sproget jo igen tale om det, hvorom der kun kan ties; eller måtte ty til et nyt billede.

Seeberg vendte tilbage til 'Ingenting' i det allerede omtalte digt i *Halvdelen af natten*:

Det er ikke nu, før og herefter
 Det er ikke over, ikke under,
 Det er hverken oppe eller nede,
 Det er ikke bag og ikke for
 Og ikke ude eller inde
 Kun er det ikke og heller ikke bare
 og ikke mindre og heller ikke større
 og fjernt og nært
 men i det mindste ikke ingenting

Om 'det' lader sig kun sige hvad det ikke er: umuligt at fastholde eller betegne inden for rummets og tidens dimensioner. Hægtet op på ét eneste, fem gange gentaget verbum, *er*, som én gang skifter plads og gennem denne simple, syntaktiske manøvre strukturerer hele digtets musik, tilbyder det sin uløselige og paradoksale gåde. Er den ikke beslægtet med den gåde der tematiseres således af Chuang Tse: "Den ligger hinsides zenith og kan dog ikke kaldes høj; den ligger dybere end de seks yderste punkter og kan dog ikke kaldes dyb. Den blev til før himmel og jord og kan dog ikke siges at have været

til længe; og den er ældre end den tidligste fortid og kan dog ikke siges at være gammel" (Chuang Tse: *Forstanden drager nordpå*, oversat af Søren Egerod. København 1981, s. 18-19).

Chuang Tses *den* er 'vejen', dvs. Tao, et ord Seeberg naturligvis ikke kunne bruge og ikke en gang implicere selv om han havde villet: det er et ord en tænksom jyde aldrig ville kunne tage i sin mund som udtryk for åndelig ejendom. Om Seeberg overhovedet har interesseret sig for taoismen får stå hen, det er også uvæsentligt, et vist tankens slægtskab behøver ikke at hidrøre fra det man kalder 'påvirkning', som i reglen blot er bekræftende genkendelse af egne erfaringer.

Forfølger man imidlertid dette spor falder tanken igen på "Ørentvisten", som i *Halvdelen af natten* er flankeret af to næsten lige så korte tekster, "Kosteskift" og "Støvsuger". Begge er paradoksale, underfundige omvendinger af 'normale' menneskelige perspektiver: det er kosteskiftet der kræver af mennesket at blive brugt; og støvsugerposens uanselige indhold er ikke affald, men rigdomme. At Seeberg med disse beskedne arbejder gav en ørentvist, et kosteskift og en støvsuger plads i dansk litteratur (og at det netop skete ud fra en anden optik end de H. C. Andersenske eventyrs) er ingen ringe bedrift. Og mere end blot et pudsigt indfald. Livet anskuet fra disse synsvinkler er billedet på den diametrale modsætning til den europæiske kulturs centrale, faustiske stræben og netop beslægtet med klassisk kinesisk tankegang som den finder udtryk i taoistiske tekster.

Den sproglige økonomi der er karakteristisk for Seebergs prosa lige fra *Bipersonerne* er i disse som i mange andre tekster drevet til det yderste, uden at sproget af den grund nogen sinde virker tørt eller stramt styret. Og selv i de korte tekster er Seeberg fortæller: de er fortællinger hvis styrke beror på at de er udtryksfuldt visuelle – vi *ser* kosteskiftet, ørentvisten og støvsugerposens indhold; så betydning uanstrengt vokser ud af billeddannelsen.

Seeberg havde altid skrevet vidende om smerten, menneskets konstante følgesvend; men med et lige så konstant nærvær i forhold til de enkleste gaver: man glemmer ikke de brasede kartofler Monsieur Petit tilbereder på s. 210-11 i *Bipersonerne*: hvor har de dog smagt vidunderligt! I *Argumenter for benådning* finder man følgende som det første af en række "Forslag til enkle retter":

Rislende vand over sten og især når sollyset falder i det er en stor luksus. Man drikker det af sin hule hånd eller begge hænder samlet i en dyb hulning. Nydes især om morgenen og sent om eftermiddagen.

Tre sætninger, tre kadencer, den ene kortere end den anden. Tre elementer: vand, sten, sollys. Den hule hånd eller hænderne der runder sig: og man *ser* mennesket drikke. Morgenen og *den sene eftermiddag* – det er begyndelsen og afslutningen, dødens nærhed. Således tilbyder teksten, diskret, et livsbillede. Seebergs prosa er lige så klar og læskende som det rislende vand, den handler om.