

# Den emotive metro

## *Louis-Ferdinand Céline og vidnesbyrdlitteraturen*

Louis-Ferdinand Céline (1894-1961) er en paradoksal og problematisk skikkelse i fransk litteratur. Hans debutroman *Voyage au bout de la nuit* (da. *Rejse til nattens ende*) fra 1932 skabte litterær skandale, men blev en kæmpe succes og anses stadig som en af det 20. århundredes vigtigste romaner. I mellemkrigstiden udgav han dog også fire fyldige pamfletter med rablende udfald mod politikerne, kommunisterne, samfundet, litteraturen og, mest nævneværdigt, jøderne. Célines paranoide antisemitisme har kastet en sort kappe over receptionen af hans forfatterskab, og selv om hans litterære produktion ud over *Voyage* efterhånden også i massivt omfang læses, analyseres og diskuteres, er holdningen til forfatteren præget af en utilpas dobbelthed. På den ene side er anerkendelsen af Célines litterære talent og vægtige position i fransk litteratur utvetydig, men samtidig kan man ikke komme uden om pamfletterne. Céline-receptionen synes fanget i skyggen af den knejsende skamstøtte, forfatteren selv nedsatte over sin fremtidige produktion.<sup>1</sup>

Pamfletterne blev skæbnesvangre for Céline i den forstand, at han, da krigen kom, og Frankrig blev besat af nazisterne, blev slået i hartkorn med besættelsesmagten. Han flygtede fra Paris efter de allieredes landgang i Normandiet i sommeren 1944 sammen med sin kone Lucette og deres kat Bébert. De begav sig ud på en traumatiserende rejse i zigzag op igennem et udbombet Tyskland mod Danmark, hvor Céline havde lagt guld til side med hjælp fra en dansk veninde. Efter krigen forsøgte den franske ambassade i København at få Céline udleveret til retsforfølgelse i Frankrig, og han sad fængslet i Vestre Fængsel, mens hans advokat Thorvald Mikkelsen trak processen i langdrag. Céline blev løsladt efter godt halvandet år, men kunne stadig ikke rejse tilbage til Frankrig og måtte derfor bo til leje i Mikkelsens forfaldne og uopvarmede fanehus på Klarskovgård ved Korsør indtil 1951. Efter deres hjemkomst til Frankrig installerede Céline og Lucette sig i Meudon sydvest for Paris, hvor de levede skrabet af de beskedne indtægter fra hans romaner og de penge, Lucette fik ud af at give dansetimer på etagen over Célines arbejdsværelse.

Céline har skrevet udførligt om flugten op gennem Hitlers Tyskland, sit fængselsophold, sit eksil, sin frygt for at blive myrdet af den franske modstandsbevægelse og offentlighedens foragt for ham efter krigen. Hans sidste bøger, dvs. romanerne *D'un château l'autre* (1957, da. 1997: *Fra det ene slot til det andet*), *Nord* (1960, da. 2004: s/t) og *Rigodon* (posthumt 1969, da. 2007: s/t), har alle krigens rædsler som foruroligende eventyrligt bagtæppe, og med Céline selv som hovedperson fremstår de som kraftfulde eksempler på en litterær bearbejdelse af krigen med udgangspunkt i forfatterens egne oplevelser.

Formålet med denne artikel er at sætte fokus på Céline som vidne til 2. Verdenskrig og i den forbindelse argumentere for, at denne såkaldte *Tyskertrilogi* også kan læses som et litterært vidnesbyrd fra det Tredje Riges apokalyptiske undergang og de allieredes altudslettende terrorbombardementer af de tyske byer i krigens afsluttende fase. Denne vinkel strejfes ofte i Céline-forskningen, men den føres aldrig længere end til en læsning af Céline som delirisk-profetisk iscenesætter af krigens rædsler gennem en tæt og eruptiv prosa. Idéen om Céline som et vigtigt vidne føres altså aldrig over i en konkret læsning, der afsøger vidnesbyrdets udsigelsesvilkår som ramme for Célines tekster.<sup>2</sup>

Vidnesbyrdet knytter sig som litterær genre oftest til de overlevende ofre for nazisternes udryddelsesleje, der efter befrielsen forsøgte at sætte ord på den umenneskeliggørelse, de havde været udsat for. At læse Céline som vidnesbyrd er derfor kontroversielt, fordi pamfletterne har placeret Céline som en del af den strømning af polemikere, der om ikke direkte deltog i udryddelsen af Europas jøder, så i hvert fald var med til at retfærdiggøre Holocaust på et intellektuelt plan. Ikke desto mindre er en sådan læsning nyttig, hvis man ønsker at trænge dybere ned i såvel Célines poetik som det litterære vidnesbyrd i bredere forstand. Men først er det nødvendigt med en indkredsning af nogle af vidnesbyrdets problemfelter.

### Vidnesbyrdet som litterær genre

Vidnesbyrdet er, i lighed med selvbiografien, knyttet til den, der udsiger det. Dermed afviger det fra almindelig historieskrivning, som kan baseres på levn og kilder, der er efterladt eller forfattet af andre. Som tekst står vidnesbyrdet i direkte kontakt med ofret, som har været udsat for det, der berettes om. Den svenske litterat Horace Engdahl skriver i sit essay om vidnesbyrdlitteraturen:

“ Man bliver ikke et vidne kun ved at observere en begivenhed. Til vidne bliver den, der tager til orde og siger: ‘Jeg var der, jeg så det, jeg kan fortælle om det!’ Som sproghandling er vidnesbyrdet uadskilleligt fra denne form for selvreference og desuden fra den fordring om umiddelbar tiltro, der ledsager udsagnet. (Engdahl 2005, 18)

For at være vidne, skal man påtage sig opgaven at vidne, og for at kunne vidne skal man have oplevet det, der vidnes om, på egen krop. Altså hævder vidnesbyrdet implicit at være nonfiktion. Den tiltro, man kan tillægge et førstehåndsvidne, som er i stand til at aflægge rapport, er genrens fundament.

Og dog er tekstens råmateriale erindring. At erindringen ikke er en monolit,

men tværtimod kan forråde, forstørre og formindske den historiske virkelighed, skaber et spændingsforhold mellem den personlige oplevelse og den større historie, som er meget karakteristisk for vidnesbyrdet. Som Jørn Erslev Andersen formulerer det, “er et vidnesbyrd underlagt fænomenet fiktion, idet et vidnesbyrd er en genfortælling af noget allerede sket og derfor aldrig kan være identisk med det skete” (Erslev Andersen 2007, 36). Erindringen vil altså, når den fikseres i skrift, nødvendigvis indoptage fiktion for at kunne skabe et samlet og fremadskridende narrativ. Der vil altid være huller, og erindringen fylder dem ubesværet ud, så dens egne fabrikationer til forveksling ligner noget, der rent faktisk fandt sted. En af vidnesbyrdlitteraturens store pointer udspringer heraf; erindringen, fornuften og sproget er grundlæggende forræderiske, ikke til at stole på. Det er således et paradoks i vidnesbyrdlitteraturen, at ikke alt kan være historisk sandt, men at vi alligevel må tro på, at det er sandt til en vis grad og på et andet plan end det faktisk fremlæggende for, at vidnesbyrdet kan fungere.

Vanskeligheden ved at opstille sit vidnesbyrd som kohærent fortælling skal bl.a. søges i sprogets utilstrækkelighed. Som Primo Levi formulerer det i forbindelse med beskrivelsen af sin ankomst til lejren, støder sproget på et problem direkte i sin videreformidling af det skete: “For første gang forstod vi at sproget mangler ord for at udtrykke en sådan krænkelse, en sådan nedbrydning af et menneske” (Levi 2009, 35). Der findes ikke et sprog, der kan artikulere lejrens fornedrelse, og derfor må vidnesbyrdet nødvendigvis fremstå fragmentarisk og usammenhængende. Amerikanerne Shoshana Felman og Dori Laub slog i deres bog *Testimony* fra 1992 til lyd for en sådan opfattelse af vidnesbyrdet, ikke som en særligt troværdig spejling af virkeligheden, men snarere som en måde at bearbejde en mangel på mening:

“As a relation to events, testimony seems to be composed of bits and pieces of a memory that has been overwhelmed by occurrences that have not settled into understanding or remembrance, acts that cannot be constructed as knowledge nor assimilated into full cognition, events in excess of our frames of reference. (Felman & Laub 1992, 5)

Koncentrationslejren er med andre ord en begivenhed, der overstiger vidnets evne til at kapere den og følgelig videreformidle den. Sproget og erfaringen må give fortabt. Derfor forstås vidnesbyrdet heller ikke som en kilde til historisk sandhed om, ‘hvordan det virkelig var’, men som en dynamisk proces, knyttet til sproget og hukommelsen.

At vidnesbyrdet således ikke bør opfattes som en ‘komplet’ udlægning er også hovedtesen i Giorgio Agambens bog *Quel che resta di Auschwitz* fra 1998.<sup>3</sup> Han fremfører i forlængelse af Primo Levi, at de fuldbyrdede vidner omkom i gaskamrene. De undslupne, som er i stand til at vidne, er alle undtagelser. Men hvordan vidner den overlevende så for de døde? Agamben argumenterer for, at et vidnesbyrd skal kunne lytte til de omkomnes ikke-stemme, og at en sådan lakune skal kunne spores i vidnets beretning. Når de overlevende aflægger vidnesbyrd, vil der således altid være denne lakune i forståelsen. Vidnesbyrdets etiske fordring er for Agamben, at vidnet i sin fremlægning må forsøge at indleje muselmandens ikke-stemme i sin egen stemme. Man må med andre ord vidne om umuligheden af at vidne (Agam-

ben 2000, 36). Agambens analyse er meget specifikt møntet på Holocaust, men det er også muligt at udbrede denne problematik til en generel umulighed af at vidne fyldestgørende om en begivenhed som Auschwitz. Lakunen i vidnesbyrdet kan dermed også forstås som den snert af mening, der altid vil undslippe såvel forfatterens forsøg på at udarbejde som læserens forsøg på at indarbejde en træffende forestilling om Auschwitz.

Agambens bog giver interessante bud på vidnets forhold til det, der vidnes om, men den er på den anden side overraskende blind for et andet vigtigt forhold, nemlig vidnets forhold til den, der vidnes *til*. Vidnesbyrdet er som litterær handling betinget af, at nogen lytter til det (eller læser det) og godtager det. Modtageren er en integreret del af vidnesbyrdets struktur. Som den amerikanske professor Geoffrey Hartman udtrykker det:

“ [Vidnesbyrdet] er også en fortælling, der endnu først er på sporet af sig selv og derfor er afhængig af en omsorgsfuld, omhyggelig og frem for alt frivillig snarere end en hypnotiseret lytter. Vidnesbyrdet bliver muligt, når repræsentanter for et ‘affektivt fællesskab’ skaber en bevidnelsesalliance mellem overlever og interviewer (Hartman 2007, 16).

Hartmans opfattelse ligger i forlængelse af Dori Laubs terapeutiske tilgang til vidnesbyrdet. Her bliver lytteren så at sige den tavle, hvorpå vidnesbyrdet kan skrives og give mening for vidnet for første gang (Felman & Laub 1992, 57). Det at have nogen at fortælle til er et *sine qua non* for vidnesbyrdet. Uden ‘an addressable other’ (Ibid., 68) bliver forsøget på at tale frugtesløst, og vidnet forbliver låst i sit traume. Dette gælder for de litterære vidnesbyrd som for de vidnesbyrd, der aflægges i forbindelse med eksempelvis historisk dokumentation eller et terapeutisk forløb. At fortælle uden at blive forstået, eller endda uden at blive hørt, er derfor også et af genrens tilbagevendende temaer.

Problemet med en sådan betragtning er, at lytteren ikke altid nødvendigvis er velvillig, endsige repræsentant for et affektivt fællesskab. Opfattelsen af vidnesbyrdet i *Testimony* (og hos Hartman) udelukker således en meddelelsessituation, hvor lytteren på forhånd er fjendtligt indstillet, og dette er specielt vigtigt at holde sig for øje, når vi taler om Céline, der jo efter krigen skal aflevere sin historie til en læser, som sandsynligvis vil have sine parader oppe.

Det er vigtigt at pointere, at læsningen af Céline som vidnesbyrd ikke forsøger at foretage en parallellisering af mere generelle krigsvidnesbyrd med de meget specifikke vidnesbyrd, der omhandler lejrsystemer som kz-lejrene og Gulag, og som den udlagte teori i overvældende grad beskæftiger sig med. Argumentationen hviler derimod på den præmis, at visse af de formelle træk og temaer, der går igen i en stor del af lejrlitteraturen, også kan bruges som en givende indgangsvinkel til Célines sidste romaner. Det er dog ikke ensbetydende med et lighedstegn mellem de historiske virkeligheder, vidnesbyrdene udspringer af. Men samlæsningen behøver heller ikke være analog på det indholdsmæssige plan for at give mening på det formelle. Forholdet mellem den historiske og den personlige sandhed, muligheden for at indlejre andres stemmer i sin egen, umuligheden af at oversætte fra den ene virkelighed til den anden og vigtigheden af at aflevere vidnesbyrdet til nogen er formelle

træk og temaer ved vidnesbyrdet, som er fælles for de generelle krigsvidnesbyrd og de specifikke lejrvidnesbyrd. En samlæsning med udgangspunkt i de formelle træk undlader derfor også at sidestille Célines oplevelser med de indsattes kamp for overlevelse i kz-lejre.

Lad os kort opsummere. Vidnesbyrdet er en paradoksal genre, som på den ene side insisterer på sandhedsværdien af det udsagte, men på den anden side nødvendigvis gør brug af litterære teknikker og virkemidler for at fungere. Et vidnesbyrd aflægges af en undsluppen fra en traumatiserende begivenhed, og på den måde er det uløseligt knyttet til den, der udsiger det. Samtidig inkorporeres også andre stemmer. Disse stemmer tilhører de døde, der delvist låner vidnets stemme som medium for deres historie. Heri ligger genrens etiske fordring. Vidnesbyrdet beskriver en historisk virkelighed, men gør samtidig opmærksom på umuligheden heri. Begivenheden kan ikke videreformidles med det forhåndenværende sprog, men må oversættes, og teksten vil ofte eksplicit gøre opmærksom på dette forhold.

Samtidig er vidnesbyrdet afhængig af en lytter, og alle de ovenstående paradokser bliver i særlig grad nærværende netop fordi, vidnet ikke meddeler sig i et vakuum, men *til* nogen. Vidnesbyrdet falder sammen, hvis lytteren ikke accepterer det.

Med denne forståelse af vidnesbyrdet som genre er vi nu klar til at bevæge os over til Célines *Tyskertrilogi*. Men for at få et perspektiv på Célines tekst som vidnesbyrd er det nødvendigt at starte et andet sted: hos Primo Levi. Levis *Hvis dette er et menneske* er et af de mest emblematiske og læste vidnesbyrd, og det er derfor en nyttig indgang til en diskussion af Céline.

### Personlig og historisk sandhed

“Det forekommer mig overflødigt at tilføje, at intet i denne beskrivelse er opfundet” (Levi 2009, 22). Sådan skriver Levi i introduktionen til *Hvis dette er et menneske*. Hans udsagn er en klar og stærk fordring til læseren om at tro på, at den følgende tekst er fostret af forfatterens personlige oplevelser i en kz-lejr. Holocaust er da også for længst tilstrækkeligt dokumenteret, og uden for snævre kredse af revisionister hersker der ingen tvivl om det grundlæggende faktum, at lejrene fandtes og fungerede. Og dog er der, som Agamben påpeger, en broløs afgrund mellem vores forståelse af udryddelsens mekanik og vores tilegnelse af viden om den menneskelige oplevelse af begivenheden (Agamben 2000, 10).

Endvidere er den traumatiske begivenhed ofte vanskelig at integrere som en kohærent erindring, fordi den så at sige har fundet sted i en anden virkelighed – en virkelighed, hvor årsag og virkning, sted og tid var sat ud af funktion. Ikke desto mindre følger med vidnesbyrdet en varedeklaration, som i lighed med Levis udsagn ovenfor proklamerer autenticitet. Spørgsmålet er, hvor den store historie slutter, og den enkeltes historie begynder, og om fuld troværdighed i detaljen er en nødvendighed for et meningsfyldt vidnesbyrd. Felman & Laub skriver om en overlever fra Auschwitz, som havde bevidnet oprøret blandt de særligt udvalgte jødiske arbejdere, der var udpeget til at holde gaskamrene i gang, den såkaldte *Sonderkommando*. Kvindens beretning stred mod de historiske kendsgerninger, idet hun hævdede, at oprørerne sprængte fire af krematoriets skorstone i luften. Denne detalje belastede

hendes vidnesbyrd i historikernes øjne, for man ved med sikkerhed, at oprørerne kun havde held til at ødelægge én skorsten. Det bør dog ifølge hendes terapeut (som var Dori Laub selv) ikke belaste hendes fortælling som helhed. Den historiske sandhed ligger nemlig i hendes beretning som et brud med en ramme snarere end i en nøjagtig gengivelse af detaljer om oprøret i Auschwitz. Antallet af ødelagte skorstene er ikke nær så vigtigt som det faktum, at ødelæggelsen fandt sted (Felman & Laub 1992, 60).

Fokus bør altså ikke ligge på de nøjagtige detaljer i udlægningen. Disse er også vigtige, men ikke for *forståelsen* af begivenheden. Den ungarske forfatter og Holocaust-overlever Imre Kertész skriver således om Roberto Benignis film *La vita è bella* fra 1997:

“ I det lille hæfte, der er vedlagt videokassetten, læser jeg, at filmens skabere har været meget omhyggelige med hensyn til lejrens hverdagsvirkelighed, genstandenes, rekvisiternes osv. autenticitet. Det lykkedes dem heldigvis ikke. Ganske vist skjuler autenticiteten sig i detaljerne, men ikke nødvendigvis i genstandenes lighed med virkeligheden (Kertész 2007, 10).

Vidnesbyrdets sandhedsværdi ligger altså snarere i et indtryk af menneskets vilkår under umenneskelige forhold. Det er også det projekt, Levi skriver sig ind i: “Som beretning om uhyrligheder betragtet følger denne bog således intet til det læsere over hele verden allerede ved om udryddelseslejrene” (Levi 2009, 21). Bogen ønsker ikke at tilføje noget nyt til Historien med det store H, men den påtager sig hvervet at aflægge rapport om, hvordan et enkelt menneskes historie tog sig ud. Vidnesbyrdet forsøger altså ikke at danne sig et overblik eller skabe en syntese ud fra andres beretninger og historiske kilder. Derimod formår det at berette inde fra en begivenhed, som Historien kun formår at se udefra.

Levis personlige erfaring møder og udbygger den historiske opfattelse af Auschwitz i vidnets registrering og analyse af menneskets forhold i koncentrationslejren. Det er i Levis spørgsmål til skillelinjen mellem det menneskelige og det umenneskelige, at hans bog har relevans og ikke så meget som specielt indviet kilde til de tekniske aspekter af Holocaust. Den amerikanske idéhistoriker Hayden White beskriver i sit essay om Primo Levi, hvordan italienerens vidnesbyrd ikke blot henter sin kraft i vidnets nøgternhed, som Levi ellers selv hævder:

“ [...] Levi's *Se questo è un uomo*, generally recognized as a classic of Holocaust testimony, derives its power as testimony, less from the scientific and positivistic registration of the 'facts' of Auschwitz, than from its enactment in poetic utterance of what it felt like to have had to endure such 'facts' (White 2005, 24, Whites understregning).

Whites 'what it felt like' står som en nødvendig modvægt til den tyske historiker Leopold von Rankes credo om historikerens pligt til at finde ud af 'wie es eigentlich gewesen'. Styrken i Levis vidnesbyrd ligger således delvist i, at han påtager sig rollen som et historisk vidne i Rankes forstand, men gennem sit sprog og sine litterære virkemidler opnår en mere kropslig formidling af, hvordan det egentlig føltes.

Hvis vi skal overføre dette forhold mellem den personlige og den historiske sandhed til Céline, må vi igen have i baghovedet, at den overordnede historiske virkelighed for Céline var radikalt anderledes, end den var det for Primo Levi. Krigsvidnesbyrdet kan kort sagt aflægges af mange flere, bl.a. fordi der var mange flere overlevende fra bombardementerne, end tilfældet var for de indsatte i kz-lejr. De dokumentariske data 'inde fra' begivenheden, der ligger til grund for Célines historie, kan altså siges at være stærkere funderet, men alligevel gælder Whites 'what it felt like' også her, da følelsen af den traumatiske begivenhed kun vanskeligt lader sig kommunikere, og der derfor nødvendigvis må opstå et spændingsforhold mellem den faktiske begivenhed og den enkeltes kropslige oplevelse af den.

Célines sene romaner er på mange måder paradoksale i deres kontinuerlige insisteren på sandheden af det udsagte samtidig med, at fortælleren ofte beklager sig over hukommelsens fragmentariske og uformelige tilsnit. Endvidere forvanskes Célines meddelelsessituation af, at han under krigen befandt sig på den forkerte side. Sejrherrerne udlægger Historien, og Célines personlige fortælling må konstant skrive sig op imod den accepterede sandhed. Derfor er der også en helt anden grad af insisteren på sandhedsværdien af det udsagte end hos Levi. Céline indskrives i sin tekst en dialog med (og aggression af) en fiktiv talsmand for den store Historie, der konstant nægter at tro hans egen historie om bombardementer, fængsel og flugt:

“ alt det andet?... det hele blev stjålet fra mig på Montmartre!... alt!... i rue Girardon!... jeg gentager jeg kan aldrig gentage det for mange gange!... de lader som om de ikke hører... netop det de skal høre!... [...] jeg overdriber ikke, jeg har beviserne, vidnerne, navnene... (Céline 1997, 10, Célines kursivering).

Man fornemmer fortællerens forsvarsposition. Han er forbigået. Ingen vil lytte til ham. Kun til den officielle version. Céline forsøger derfor desperat at henvise til fakta (beviserne, vidnerne, navnene), som ville kunne gøre den anden side af Historien, hans historie, acceptabel og troværdig.

Det er dog ikke kun på grund af forfatterens personlige kollaboration, at hans side af historien ikke har nogen interesse i den bredere offentlighed. Den officielle kollaboration er et ømtåleligt emne, og for franskmændene er Céline en smertefuld rest af en betændt periode i fransk historie, en periode, man ikke taler om:

“ De fortæller os om minebrande... illustrationer og interviews... de flæber, de gejer sig op i det uendelige, over de stakkels arbejdere nede i minerne, de lumske flammer og grubegasser!... for fanden!... og over det stakkels Budapest, de grusomme russiske tanks... de fortæller aldrig, og det er en fejl, hvordan deres egne brødre blev ristet i Tyskland under demokratiets brede vinger... man er blufærdig, man taler ikke om det... (Céline 1997, 261).

I 1956, hvor Céline er i gang med at skrive *D'un château l'autre*, kører sovjetiske tanks ind i Prag, og over 250 minearbejdere dør i en brandulykke i det sydlige Belgien. Aktualiteten indskrives som ligegyldig modvægt til, hvad der for Céline føles som århundredets uretfærdighed – de hidsige bombardementer af den tyske civil-



befolkning og dermed også af de flygtende samarbejds-forbrydere fra hele Europa. Kollaboratørernes historie forties aktivt af den fiktive læser, Céline skriver ind i sin historie, med henvisning til, at de skyldiges lidelser ikke er for noget at regne i forhold til de retfærdige ofres: “Er det noget at tale om! vil De sige... der døde millioner der ikke var mere skyldige end De!” (Ibid., 30).

Modsat Primo Levi, der nægter at karakterisere sin bog som en historisk udredning, påklitrer Céline den sidste halvdel af sit værk prædikaten ‘krønike’: “De kalder Dem altså krønikeskriver? – Hverken mer eller mindre!...” (Céline 2004, 6). Krøniken har som historiefortælling præg af en tilstræbt neutral fremstilling af historiske begivenheder i kronologisk orden. Céline vil med dette greb forsøge at give os indtryk af, at hans sidste bøger skriver de glemtes historie, og at de gør det på samme måde, som Primo Levi nøgternt fremlægger de faktiske forhold – dvs. en ren vidneshandling fremført af et førstehandsvidne, der bidrager til de udstødtes parallelhistorie.

Forfatteren anmodes i den forbindelse ofte indtrængende af sine bøgernes personer om at vidne for dem, om at fortælle deres historie. Det er tilfældet, da morderen Restif, der er kendt for sin specielle halssprætteteknik med en barberkniv, anråber Céline i forsøget på at få ham til at beskrive en heroisk redningsaktion for eftertiden: “Hør så Doktor! De bliver vidne, De fortæller det hele!... én mand reddede dem: Restif!... De så det!...” (Céline 2007, 110). Céline bliver på den måde til vidnet, der vidner for de, som ikke selv kan vidne. Ikke kun fordi de er gået under, som det er tilfældet hos Levi (jf. Agamben), men også fordi de tilhører en gruppe, hvis vidnesbyrd ikke ville blive anerkendt, selvom de blev aflagt. *Tyskertrilogien* er oversået med personer som Restif, den ene mere hæslig og anløben end den anden. Som den franske Céline-specialist Henri Godard udtrykker det, er trilogien (og det store, kriminelt uoversatte værk *Féerie pour une autre fois*)<sup>4</sup> “krigens sidste måneder set fra den ‘fordømtes’ [maudit] synsvinkel” (Godard 2011, 402). Den tyske kommandant Raumnitz’ udbrud følger samme logik:

“ Godt! jeg er Dem dybt taknemlig, Doktor! *stimmt!*... men så har jeg lige en ting! også! De som holder af attester... jeg vil have De bevidner denne Boisnières opførsel!... at De var vidne, at jeg skulle have likvideret ham! at jeg ikke gjorde det! at han direkte udfordrede mig! ikke?... (Céline 1997, 252).

Senere hører vi også på samme måde, at “Laval tager mig til vidne...” (Ibid., 301) i forbindelse med en parodi på den geniale matematiker Bichelonne, som svarer Laval på en masse tåbelige spørgsmål. Ingen af disse passager er videre vigtige for handlingen, men de er konkrete eksempler på, hvordan Céline indskraver stemmerne fra eksilsamfundet i Sigmaringen i sin ‘krønike’. Raumnitz får mulighed for at tage til genmæle, for at lade Céline overlevere en sandhed til eftertiden, som en officiel udlægning måske vil være tilbøjelig til at overse eller udelade. Bipersonerne bliver til mere end blot statister i en større og vigtigere beretning. De bliver til historiske aktører i Célines krønike fra den anden side.

Det er netop i denne indlejring af stemmer, at Célines sidste romaner kan tilskrives en art etik i Agambens forstand. Igen må mekanismen dog overføres til det ge-



nerelle krigsvidnesbyrd for at give mening, og det rejser spørgsmålet om sigtet med Célines vidnesbyrd. Hvor Primo Levi i Agambens udlægning indlejrer muselman-dens tavshed i sin egen tale, da vidner Céline om en anden historisk virkelighed, om en virkelighed, som sagt, fra den anden side. Det ville være forkert at opfatte Célines vidnesbyrd som et forsøg på at få aflad, for et aflad ville være ensbetydende med at acceptere en officiel udlægning og påtage sig sin skyld. Det er han ikke interesseret i. Derimod handler det om at levendegøre en periode af krigens historie, som er, om ikke fornægtet, så i hvert fald entydigt udlagt i tiden efter befrielsen. Som Céline siger det i et interview i *l'Express* den 14. juni 1957: “man ventede på dem fra Buchenwald for at omfavne dem, kysse dem, mens dem fra Sigmaringen, de blev forfulgt af folk, der ville flænse dem” (citeret i Godard 2011, 508-509). Forfatterens sigte rækker altså ud over individet Céline og forsøger at indlejre og give stemme til den glemte side af historien, dvs. eksilsamfundet, i sin egen personlige udlægning af krigen.

Célines krønike bliver med andre ord til en modhistorie, der dog påberåber sig samme historiske sandhedsværdi som de andre og accepterede vidnesbyrd. Spørgsmålet er så, hvilket sprog denne krønike må skrives på, for at den kan godtages.

### At oversætte det uoversættelige

Ifølge litteraten Valerio Ferme bliver Levis ophold i Auschwitz først og fremmest en oversættelsesøvelse. Det er nødvendigt for ham at oversætte lejrens absurditet til et sprog, han selv kan forstå, for at overleve. Samtidig fungerer sproget på de levendes betingelser, og i det efterfølgende forsøg på videreformidlingen af begivenheden til et menneskeligt fællesskab opstår der derfor, hvad man med Ferme kunne kalde for en kommunikativ kløft: “The ‘communicative gap’ also extends to one’s ability to represent the absurdity of the experience within the camp’s confines and, later, as surviving witness to its horror” (Ferme 2001, 56). Krisen i forståelsen af Auschwitz flytter med, når vidnet senere vil forsøge at kommunikere sine oplevelser til mennesker, som ikke selv har været der. Som vidne til Holocaust er det altså vigtigt at forsøge at oversætte det sanseoverstigende til et sprog, der kan forstås af læseren. Hvis vi igen skal overføre denne problematik til et vidnesbyrd, der som Célines har bombekrigen som materiale, er det klart, at sproget er et andet. Det er ikke lejrenes gru, der skal oversættes, men oversættelsesmekanikken er stadig til stede i forfatterens forsøg på at give et emotivt prægnant billede af, hvordan det føles at opleve et bombardement.

Hos Céline kommer denne oversættelsesmanøvre til udtryk i hans poetiske projekt, der først og fremmest tager sit afsæt i et opgør med det rationelle sprog som garant for mening. Litteraturen skal berøre os som et eventyrligt og foruroligende delirium. Også Céline har blik for, at det, han har oplevet, ikke kan videresendes med logiske markører. Det kan ikke ses i ren form og må derfor afledes til litteratur. Romanen *Féerie pour une autre fois*, der som sagt ikke er oversat til dansk (titlen kan løst oversættes til *Eventyr til en anden gang*), er én lang og rablende beskrivelse af et bombardement over Montmartre. Det er en delirisk fortælling uden den store struktur, med fly og bomber som hovedrolleindehavere. Under en af angrebsbøl-

gerne udbryder fortælleren: “en kæmpe ildtunge på himlen [grande langue de feu du ciel], ud gennem hullet i himlen, den breder sig over hele Paris... vælter sig ud og ind af hullet... mere end nok til at blænde alle som glori!...” (Céline 1993a, 291, min oversættelse). Man bør her tage højde for ordet *langue* og dets dobbelte betydning. I citatet ovenfor bruges ordet som billede på en ildsøjle, der tager form som en tunge, dvs. en aflang og bugtende form. *Langue* betyder dog også sprog.<sup>5</sup> Ordets tvetydighed giver mulighed for en anden og bredere forståelse end den umiddelbart billedlige. *La grande langue de feu du ciel* er ikke blot et konkret fænomen med rod i bombardementet, det er samtidig et sanseoverstigende ildsprog, som opmales på himlen af dansende fly, dykkende bombekranse og jagende projektører. Det er farvernes og eksplosionernes vanvidsvals over de parisiske hustage, der taktfast slynges til skrift. Ildens sprog er, hvad Céline må transponere og give form i litteraturen, på samme måde som Primo Levi må påtage sig mediets rolle for at oversætte Auschwitz.

Oversættelsen er ikke metrisk. I forlængelse af Agambens lakune i vidnesbyrdet kan dette hul ses som det, der går tabt i oversættelsen fra den ene virkelighed til den anden. Céline er også opmærksom på dette: “at oversætte er at forråde! ja! reproducere, fotografere, er at fordærve! prompte!... det der var, kan ikke vises!... så transponér!... poetiser, hvis De kan!...” (Céline 2007, 129). For at kunne videregive en meningsfuld beskrivelse må man altså afmontere sin forstand og i stedet tilbyde en tekst, der berører med eventyrets kraft. Snarere end at oversætte må man altså transponere, hvilket vil sige at opstille noget tilsvarende, men alligevel forskudt og anderledes, som poetiseret i en anden ramme vil forekomme sandt.

I gennemgangen af Claude Lanzmanns film *Shoah* fra 1985 lægger Felman & Laub retfærdigvis også stor vægt på, at langt hovedparten af filmen er oversat fra de forskellige sprog, vidnerne taler. Oversættelsen indskrives ikke bagefter, som det ellers tit er tilfældet i dokumentarfilm, i form af undertekster eller synkronisering. I stedet lægges der vægt på selve oversættelseshandlingen, idet Lanzmann altid har en tolk ved sin side, som oversætter til og fra vidnets modersmål. Tolkens stadige tilstedeværelse understreger det medierende aspekt af vidnesbyrdet:

“ It is a metaphor of the film that its language is a language of translation, and, as such, is doubly foreign: that the occurrence, on the one hand, happens in a language foreign to the language of the film, but also, that the significance of the occurrence can only be articulated in a language foreign to the language(s) of the occurrence (Felman & Laub 1992, 212).

Der er mere på spil her end Lanzmanns film. Felman & Laub udlægger en form for poetik, som vidnesbyrdene ofte vil skrive sig ind i på det stilistiske plan. Fremmede sprog er fremmedelementer i en ellers normalt udseende tekst, og deres betydning kan ikke begrænses til det simple faktum, at mange af Europas sprogområder var berørt af nazismens racekrig. Snarere er det et udtryk for, at sproget selv har taget skade, og at katastrofen kan siges at være:

“ the *untranslatable*: that which language cannot witness; that which cannot be articulated in one language; that which language, in its turn, cannot witness without *splitting* (Ibid, 213, Felman & Laubs kursivering).

Som den logiske forståelsesramme måtte brydes og erstattes med en anden for at kunne rumme et meningsfyldt vidnesbyrd, må også sproget brydes op og forsøge at artikulere den vanskelighed, der ligger i oversættelsen fra katastrofens sprog til et andet.

Céline foretager i sine romaner en stilistisk aktiv nedbrydning af sine sætninger. Denne fragmentation ligger i forlængelse af det poetiske projekt at berøre sin læser med en anden kraft end den parlamenterende rationelt udlæggende. Projektet føres helt ned på mikroplan i et opgør med sætningen forstået som en logisk fordeler af mening centreret omkring verbet. Angrebet på verbet er et udfald mod den logiske årsagsforbindelse, der er indlejret i sætningen i form af den normale opbygning, der hedder Subjekt → Verbal → Objekt. Céline betegner selv det praktiske arbejde med denne demontering som en øvelse i at hægte sætningen af sine hængsler:

“ Denne stil, den opstår ved hjælp af en særlig måde at påtvinge sætningerne en forskydning i forhold til deres vante betydning, at hive dem ud af deres fatninger, så at sige, forskubbe dem og derigennem tvinge læseren til også selv at flytte sig med dem (Céline 1974, 933, min oversættelse).

Céline bruger også et billede med en stok, man stikker ned i vandet, og som vil virke underlig deform og bøjet under vandoverfladen på grund af lysets brydning. Hvis stokken skal virke lige, må man knække den på udvalgte steder, før man stikker den ned i vandet.<sup>6</sup> Kun det knækkede og bøjede vil altså forekomme sandt og lige for læseren, når det er sat ind i den litterære ramme. Sproget skal fragmenteres, splittes, deles, brydes op, sættes brækket sammen.

Konkret ses det bl.a. i Célines tekster som en annullering af tegnsætningen. Respekten for sætningen som en afrundet helhed mellem to punktummer er skudt i stumper hos Céline. I hans romaner bugter teksten sig ofte over flere sider uden et egentligt holdepunkt, der kunne have givet læseren et pusterum. De fleste punktummer, kommaer osv. er erstattet med de karakteristiske tre prikker eller det lige så karakteristiske udråbstegn, som også ofte selv vil være efterfulgt af de tre prikker. Fra *Død på kredit* og frem vil det være det mest genkendelige træk ved Célines stil,<sup>7</sup> såvel visuelt som i forhold til skanderingen af teksten, her eksemplificeret ved et uddrag fra *Nord*:

“ Kracht vrøvler!... hans Tanzhalle... efter stedet hvor vejene mødes... ja!... guitar-spil!... ja!... ja!... de er allerede i gang med musikken... ‘Hier! hier! denne vej!’ og de kalder på os... døren!... en smal sprække! en blæselampe foran!... vi træder ind... hangaren er stærkt oplyst! (Céline 2004, 295).

Der skiftes i dette stykke mellem udråbstegn, udråbstegn efterfulgt af tre prikker og tre prikker uden udråbstegn. Intetsteds afsluttes enheden af et punktum, og næste

enhed begynder ikke med stort, hvilket betyder, at udråbstegnene heller ikke træder ind og udfylder punktummets funktion. Teksten flyder på den måde over ca. tre sider (s. 294-296) uden afbrydelse af et tegn, som markerer ny sætning og stort begyndelsesbogstav. Sætningen nedbrydes, fragmenteres. I stedet for en sammenlækning foretager teksten hop og spring og trækker læseren med sig fra det ene aspekt til det andet. Endvidere inkorporerer teksten andre sprog (bl.a. tysk, engelsk og et radbrækket dansk flere steder), andre sproglige registre (argot og andre slangsystemer), en overvældende grad af onomatopoieta osv. På den måde sætter disse brudte sætninger ikke blot spørgsmålstejn ved muligheden af en oversættelse fra katastrofens sprog til et andet, men til selve sproget som medie for mening.

Som Maryse Roussel-Meyer bemærker, spiller denne stilistik sammen med den vision, der fremlægges i Célines værk generelt, men især i de sidste fire romaner:

“ Igennem fragmentationen vidner fortælleren i *Rigodon* om en verden i kaos. Helt fra begyndelsen og lige til det sidste har det at ‘give det uformelige form’ bidraget til det eventyrlige hos Céline (Roussel-Meyer 2011, 117, min oversættelse).

At læse Céline er således også at være vidne til det føromtalt sprogtab i bearbejdelsen af det traumatiske og på samme tid til en krise i repræsentationen i det hele taget. De tre prikker markerer og gengiver en stadig mangel i verden, en fordampet mening. Céline forsøger at ‘forme det uformelige’ ved at lade sin stil ramme på et andet plan end det parlamentariske dialektiske for dermed at give litteraturen tilbage til stadiet før sætningens logiske apoteose. Sætningernes fragmentation ligger således i tråd med den nærmest apokalyptiske vision af en verden, som er slået løs fra sine fatninger og derfor fordrer en tekst, der i lighed med den knækkede stok igen ser lige ud, når den dyppes i vandet. I det følgende skal vi se nærmere på, hvordan en sådan ødelagt tekst skal fungere som middel for Céline til at aflevere sit vidnesbyrd.

### Céline og den fjendtlige læser

Man kan argumentere for, at al litteratur er afhængig af en læser. Og dog vil den litterære tekst ofte (men selvfølgelig langt fra altid) undgå at kommentere det grundlæggende forhold, at litteraturen som kommunikativ handling består af udsagn, der er produceret *af nogen for nogen*. Forholdet mellem afsender og modtager er særligt vigtigt for vidnesbyrdet, for det er i meddelelsessituationen, at det traumatiserede vidne rækker ud til det menneskelige fællesskab og søger om genindlemelse. Det er ikke min hensigt at foretage en receptionsæstetisk analyse, endsige en dybdegående receptionshistorisk gennemgang, af Célines forfatterskab. Derimod vil jeg indkredse den måde, han konkret i sin tekst forholder sig til ideen om en lytter som modtager af sit vidnesbyrd.

I sin lille og morsomme tekst *Entretiens avec le professeur Y* (1955, ikke oversat) iscenesætter Céline et interview med sig selv. Det var meningen, at Céline skulle skrive lidt om sin metode som led i et marketingfremstød, der skulle hjælpe den sløjt sælgende *Normance*.<sup>8</sup> I stedet nedskrev han en art poetisk manifest for sine

romaner og i særdeleshed for sin teknik til at ramme sin læser emotionelt. Heri udvikler han ideen om sin stil som en 'emotiv metro'. Den emotive metro kører, som en metro nu gør, under byens forhindringer og når sit mål direkte, i en lige linje fra A til B. Dette står i modsætning til de fartøjer, som snegler sig af sted på overfladen blandt lyskryds, vejheller og brede lastbiler. Céline sammenligner overfladen med en dialektisk udlægning: "ingen svinkeærinder dér!... slet ikke! slet ikke! ingen dialektik! det var i metroen jeg kom på det! der er ingen dialektik i metroen!" (Céline 1993b, 505, min oversættelse). Hans tekst er således en metro, som tilsidesætter al forklarende dialektik til fordel for en rejse lige mod målet. Selvfølgelig er han selv den eneste, der kan finde ud af at bruge sin stil som formidler af et emotivt output:

“ jeg indfanger al følelsen!... al følelsen på overfladen! på én gang!... jeg bestemmer!... jeg propper det ned i metroen!... min metro!... alle de andre forfattere er døde!... og de ved det ikke engang!... de rådner på overfladen, indviklet i deres efterligninger! mumier! allesammen mumier! ingen følelse! de er færdige!... (Ibid., 530).

Célines emotive metro er altså en potent magnet, der indfanger overfladefænomener for at transformere dem og levere dem hurtigt og effektivt ad bagvejen. Netop i stilen (som Céline karakteriserer som svellerne, hvorpå hans metrovogn kører) adskiller han sig fra alle de andre forfattere, som håbløst forbliver i den døde og akademiske diskurs i en evig afskrivning af hinanden.

I den emotive metro kan læseren tage plads og lade sig transportere. Metroen er et billede på Célines litteratur som transportør på tværs af både tid og rum. Den emotive metro fragter med andre ord sin læser derhen, hvor Céline ønsker det. Hvordan dette fungerer i praksis, kan man få en idé om flere steder i hans sidste fire bøger, her i *Fra det ene slot til det andet*:

“ Opstand... ikke i Bas-Meudon! nej!... i Siegmaringen!... jeg flakker, jeg forvirrer Dem... javel!... jeg samler mine historiske minder... pas på!... så er vi der!... Siegmaringen... (Céline 1997, 151).

Som læser skal man være opmærksom for at opfange, at man bliver transporteret. En lille markør, i dette tilfælde "så er vi der", placerer læseren sammen med fortælleren. Hvor de før var i Bas-Meudon, er de nu i Siegmaringen. Man fragtes frem og tilbage af fortælleren, som det passer ham. I *Tyskertrilogien* bruges dette billede ekstensivt, men her er Céline udstyret med et helt konkret akkompagnerende forestillingssæt i form af det tyske jernbanenet.

Under deres flugt til og fra Siegmaringen og videre op mod Danmark gennemtrævler Céline og Lucette det Tredje Rige i tog. Som vi har set, har Céline allerede i *Entretiens avec le professeur Y* udviklet en metrometafor som billede på hans stilistiske indvirkning på læseren. I de efterfølgende romaner overføres denne virkning til de tyske damplokomotiver. Effekten er den samme: "tchut! tchut! tchut! vi bevæger os trods alt fremad... jeg lader Dem høre lyden af lokomotivet" (Ibid., 347). Togvognene bliver et billede på selve fortællingen. Læseren sidder i togvognen, og Céline leger lokomotiv.

En metafor løfter mening fra én sfære til en anden, og Célines tog mimer denne effekt i deres løft af læseren fra ét plan til et andet, fra læserens egen virkelighed til forfatterens. Toget er et billede på teksten som motor, teksten som befordringsmiddel. Men det er ikke nok at fragte læseren til en anden virkelighed. For at forsoningen virkelig skal lykkes, er teksten også nødt til at bære forfatteren helt ind på livet af den, der skal lytte.

Célines sidste fire romaner er sært tvetydige på den måde, at de på den ene side voldeligt angriber deres læser, men på den anden side foregiver en særlig intimitet mellem læseren og fortælleren. Starten på *Fra det ene slot til det andet* er symptomatisk i denne henseende:

“ For at sige det ligeud, her mellem os, ender jeg værre end jeg begyndte... Ikke fordi jeg begyndte særlig godt... jeg er født, jeg gentager, i Courbevoie, Seine... jeg gentager det for tusinde gang... efter mangen tur retur ender jeg i virkeligheden værst muligt... det er alderen, siger De, alderen!... (Céline 1997, 9).

Der lægges op til, at romanen som kommunikativ handling er et tomandsforetagende. Den kommunikative handling opstilles som en samtale mellem to individer, der befinder sig på samme plan. Den første forekomst af de tre prikker markerer en tavshed fra fortællerens side, som har givet plads til en imaginær samtalepartner, hvilket synliggøres i den efterfølgende sætning, der er sat op som et svar på en indvending fra læserens side, som højst sandsynligt har slået på Célines fortid, kollaboration osv.<sup>9</sup> Denne samtale med en forestillet læser fortsætter til sidst i citatet og er i det hele taget strøet ud over bøgerne.

Følelsen af som læser at være en del af et konfidentielt fællesskab er bevidst fremprovokeret af Céline og ligger i direkte forlængelse af hans idé om teksten som portør. Emotionen i teksten fremkaldes bedst ved at give læseren en følelse af, at nogen – en fortæller, en stemme – taler direkte til ham. Ifølge Céline er det netop en sådan følelse, hans stils emotive metro kan frembringe: “Læseren der læser mig! det forekommer ham, han ville sværge, at nogen læser op for ham inde i hovedet!... inde i hans eget hoved!...” (Céline 1993b, 545, min oversættelse) Denne fortællerstemme er dog ikke blot en almindelig stemme, som taler til en læser. Ifølge Céline rammer denne stil direkte i læserens nervebaner: “Ikke bare i hans øre!... nej!... helt inde i hans nerver! direkte ned i hans nervesystem! i hans eget hoved!” (Ibid., 546, min oversættelse). Céline opstiller altså to systemer. På den ene side er der den akademiske stil. Den benyttes af snart sagt alle andre forfattere end Céline selv og er karakteriseret ved en dialektisk-logisk udlægning, i det mindste på sætningsplan. Den akademiske stil er manieret og et overfladefænomen, som nøjes med at tale til sin læser på et rationelt plan. Læseren kan forholde sig til de idéer, der udlægges i en sådan tekst, men om de rammer ham emotionelt, er en anden sag.

Det mener Céline selvfølgelig ikke, at de gør. Skal man ramme læseren helt intimt, er den emotionelle stil den eneste vej. Når Céline eksempelvis siger “Jeg fortæller Dem det i al fortrolighed, vennerne aner ikke uråd!” (Céline 1997, 24), mener han det helt konkret. Det er meningen, at de billeder og følelser, hans tekst frembringer, skal projiceres på læserens indre lærred, uden at denne nødvendigvis

kan forholde sig til dem på et mere rationelt plan. Hvad der sker på den indre skærm angår kun forfatter og læser. Det skal ikke kunne moduleres af udefrakommende omstændigheder, som f.eks. en bestemt forudindtaget holdning til værket. Læseren skal hviskes i øret på en måde, så det føles, som om nogen taler, ikke bare direkte *til* ham, men *inden* i ham. Det eventyrlige, fantastiske aspekt, de brudte sætninger, udfylder således en rolle i et stilistisk projekt, der skal fortrylle læseren:

“ og hop!... pjalter af dit!... af dat!... underbukser!... i cis-dur!... snotklude!... jeg skiller dem fra hinanden foran Dem!... De vil aldrig komme Dem over mine tryllefingre!... behændigt!... jeg hiver det hele med!... upåklageligt!... De vil blive henført!... (Céline 1993a, 180, min oversættelse).

Céline rører ved sine minder, ved landskabet, bygningerne, bombardementerne med eventyrets tryllefingre. Han nedbryder virkeligheden, knækker sine minder i stumper og samler dem, så de fremstår let slået ud af hængslerne, men til gengæld rammer de os, holder os fast. Ud over at være et stilistisk imperativ, får Céline også derigennem muligheden for at aflevere et budskab til en læser, som sandsynligvis på forhånd vil have en klart defineret holdning til den forfatter, hvis bog han står over for at skulle læse. Dermed bliver stilen en måde at nærme sig sin lytter på, en måde at sikre sig afleveringen af sin historie. Dette forhold indebærer en voldsrelation. For hvis læseren rammes ubevidst, uden om sin kritiske sans, indebærer det vel også, at han kan acceptere noget, han ikke ville have accepteret under normale omstændigheder?

Det er et af kardinalpunkterne i Célines poetik, at læseren skal rammes emotivt, men han forholder sig ikke konkret til den specifikke form for følelse, teksten skal fremprovokere hos den læsende. Det ville også være forkert at tro, at Céline med sin stil prøver at fremkalde én eller flere bestemte følelser. Snarere er der tale om affekt som modstykke til logik. Denne sindsbevægelse hos læseren forsøges fremmanet igennem manøvrer på forskellige planer i teksten. Leksikalsk vil tekstens brug af visse ord virke voldsomt frastødende på en vis type læser (og ganske givet voldsomt tiltrækkende på en anden type læser). Endvidere besidder eksempelvis *Féerie*, på et bredere niveau end blot det leksikalske, ekspressionistisk maleriske passager, der er designet til at indgyde æstetisk nydelse. Samtidig skal man være lavet af sten for ikke at have fornemmet følelsen af en boblende latter under læsningen af Célines romaner. Samler man disse forskellige, og ofte modstridende reaktioner under ét, vil man nærme sig, hvad Céline selv kalder *l'émotion*; dvs. sindsbevægelse, der kan hidrøre fra had, latter, æstetisk nydelse osv., og som står i skarp modsætning til en deduktiv og rationel udlægning.<sup>10</sup> Det vigtige er i den henseende, at det skal være umuligt for læseren at forholde sig passivt til Célines tekst.

Som vi har set, bruger Céline togtransport som metafor for på denne proces; en skramlende metro, der under overfladen skal transportere læseren mod en emotionel virkning, som skal finde sted langt inde i nervesystemet. Ifølge Céline skal den emotive virkning opnås på tværs og på trods af læserens rationelle holdning til det, der læses. Toget er altså ikke et almindeligt passagertog, som man kan stige af og på efter for godt befindende:



“ jeg propper dem alle sammen ned i min metro, værsgo!... og så smadrer jeg derudaf med dem: jeg hiver dem med!... om de vil eller ej!... med mig!... den emotive metro [le métro émotif], min helt egen! uden forhindringer, ingen trængsel! som i en drøm!... ikke det mindste stop noget sted! nej! direkte mod målet! (Céline 1993b, 536, min oversættelse).

Frivilligheden er ideelt set en by i Rusland hos Céline. Læseren skal hives med, om han vil det eller ej. Det er det stilistiske potentiale i Célines tekst at fange læseren på trods. Som Mads Rosendahl Thomsen udtrykker det, synes denne overtalelse at være indbygget i vidnesbyrdets mekanik: “Vidnesbyrdet handler [...] om at vække interesse og empati, og frem for alt ikke vække lyst, men snarere at fange læseren i en situation hvor man læser videre på trods” (Thomsen 2007, 117). Hvor det ‘klassiske’ vidnesbyrd vil frastøde på grund af sin gru og voldsomhed, handler læserens trods i accepten af Céline om forfatterens antisemitisme. Det er denne kløft, Céline må skræve over for at vinde accept, og stilen er et våben i denne kamp. En modvillig læser kan kun opstille sine parader på overfladeplanet. I undergrunden er der ingen nåde, for her virker argumentationen på andre vilkår. Céline viser sig dermed fuldt bevidst om behovet for at omvende en i forvejen fjendtligt indstillet læser, og han er heller ikke blind for, at denne proces er voldelig:

“ Med vold!... er De tryllekunstner? ja?... nej?... jamen så slip dog charmen løs!... stritter læserne imod? kniplen, oberst! vil de hellere i biffen? giv dem kniplen!... vil de hellere læse simili-mumier? kniplen! her er det mig der tryller... jeg baster dem fast, lukker dem inde så de fatter det! jeg forventer at blive adlydt!...” (Ibid., 537, min oversættelse).

Volden hos Céline manifesterer sig ikke kun på indholdssiden i form af eksplosioner, idealanarkisme, antiborgerlig sprogbrug osv. Det er en vold, der er indlejret i stilen, og som hjælper sin afsender med at indføre et budskab bagom opstillede parader. Litterær fortryllelse er altså ikke en harmløs sag. Henri Godard omtaler i *Poétique de Céline* en udbredt tolkning af stilens sigte. Det er blevet påpeget, at Céline kan bruge sin stils emotive potens til at påtvinge sin læser sine antisemitiske holdninger:

“ Hvis stilen uden vores vidende arbejdede i samme retning som ideologien og endda gjorde den sværere at få øje på, eller mindre uacceptabel, så ville denne stil virke som en fælde (Godard 1985, 187, min oversættelse).<sup>11</sup>

En sådan opfattelse af den emotive stils potentiale forekommer mig dog forfladiget. Der er andre og dybere ting på spil hos Céline. Uden muligheden for at henvende sig til en anden med det, man har været vidne til, vil historien, som Felman & Laub påpeger det, ikke blive anerkendt og følgelig aldrig have fundet sted:

“ The absence of an empathic listener, or more radically, the absence of an *addressable other*, an other who can hear the anguish of one’s memories and thus affirm and recognize their realness, annihilates the story (Felman & Laub 1992, 68).

Det er altså imperativt, at historien afleveres *til* nogen. Det er et spørgsmål om forfatterens eksistens, om liv og død. Om nødvendigt må modtageren tvinges til at acceptere leverancen, og kan dette ikke lade sig gøre på det rationelle plan i form af argumenter, idéer osv., må man bruge alternative kanaler. Stilen bruges altså også af Céline som våben i kampen om anerkendelse. Det handler om at blive hørt, om at blive troet, for ellers udslettes den personlige historie.

Volden mod læseren har været til stede i Célines værk, siden han første gang satte pennen til papiret. Men i romanerne efter 2. Verdenskrig mærker man altså, at der er noget andet og mere på spil end blot skandalen. Man kan heller ikke længere reducere hans stil til et rent æstetisk og poetisk projekt. Célines stil er fra og med *Féerie* fuldt udviklet til et potent våben i kampen om anerkendelse – ikke blot på et personligt plan, men samtidig også for en glemte og ildeset gruppe. Denne kamp ud-kæmpes med læseren, for det er netop læseren, der skal gøres til medejer af Célines historie. Hver gang et tekstfragment rammer en klang af latter, had, nydelse osv. hos læseren, vil denne have nærmet sig forfatteren i overensstemmelsen mellem intention og affektiv effekt. Den uindviede skal se de fordømtes historie med de fordømtes briller, og for, at en sådan manøvre kan lykkes, må Céline gå ad bagvejen; han må tvinge læseren ned i sin emotive metro, ned i sin eruptivt transporterende malstrøm af en tekst.

## Konklusion

Selv om det kan forekomme kontroversielt, er det altså muligt at læse Céline som et sort får, der på sin egen måde indskrives i en større europæisk vidnesbyrdtradition efter 2. Verdenskrig. Hans sidste romaner tematiserer i udbredt grad krigens umenneskeliggørende absurditet og de sproglige og æstetiske problemer, der på det formelle plan knytter sig til udsigelsen af en traumatisk fortid. En sådan læsning åbner ikke bare for ellers skjulte potentialer i Célines stil og poetik. Den giver også Célines tekster efter 1945 mulighed for at udfolde en etik, der ellers er blevet dem fornægtet i receptionen af hans forfatterskab. Det er en etik, som ikke blot henter sin hjemmel i det æstetiske, dvs. i det æstetiskes evne til at fastholde det traumatiske og sætte præg på kulturen, som Mads Rosendahl Thomsen udtrykker det (Thomsen 2007, 127). I forsøget på at fremstille en modkrønike påtager Céline sig også hvervet at vidne for og om dem, som ikke selv kan vidne. I dette tilfælde ikke nødvendigvis fordi de er gået under, men fordi deres vidnesbyrd ikke ville blive accepteret, selvom de blev aflagt. Med andre ord vidner de sidste romaner også om umuligheden af at vidne, omend på et andet plan og om en anden historisk virkelighed end lejlitteraturen. Dermed udvides horisonten, og der kan nu pludselig spores en stemme, som ikke bare forsøger at hævde sig selv, men også siger noget bredere og mere generelt om måden hvorpå et menneskeligt samfund kan afvise bestemte grupper historie ud fra en moralsk forestilling.

Receptionen af Céline bør således undgå at foretage en total etisk afvisning i forsøget på at retfærdiggøre den æstetiske nydelse, man får ud af hans romaner. Samtidig bidrager en sådan læsning, som her er foreslået, også med en anden vinkel på vidnesbyrdets udsigelsesbetingelser. Ved at inddrage forfattere fra 'den anden

side' udfordres idéen om den *velvillige* lytter og modtager af vidnesbyrdet, som elers knytter sig relativt naturligt til de dele af vidnesbyrdteorien, der opfatter lyteren som en integreret del af genrens mekanik.

## Noter

- 1 Det anstrengte forhold til Céline blev på klareste vis illustreret af skandalen i forbindelse med hans planlagte fejring i 2011. Den franske regering havde indsat Céline på en liste over 500 kulturpersonligheder, som skulle fejres officielt i løbet af 2011, men han blev fjernet igen af den daværende kulturminister Frédéric Mitterand efter en protest fra den jødiske stjerneadvokat Serge Klarsfeld. Ministerens beslutning om at fjerne Céline fra den omtale liste vakte til gengæld vrede hos fremtrædende Céline-specialister og forfattere, og debatten rasede efterfølgende i ledende ugeblade og aviser. Store dele af polemikken er frit tilgængelig på [www.lemonde.fr](http://www.lemonde.fr) og [www.nouvelobs.fr](http://www.nouvelobs.fr).
- 2 Se eksempelvis Godard 1985, Godard 2011, Roussel-Meyer 2011, Muray 1981 og Hartmann 2012. Derudover kan nævnes Julia Kristeva og Philippe Sollers, som i deres behandling af Céline strejfer denne problematik, men ikke fører den konsekvent videre (begge i forbindelse med en forelæsningsrække afholdt på Université Paris VII i 2011, tilgængelig på [kristeva.fr](http://kristeva.fr)).
- 3 Jeg bruger artiklen igennem den franske udgave, *Ce qui reste d'Auschwitz*, oversat af Pierre Alfery.
- 4 Lidt om oversættelser: De romaner, som analyseres i artiklen, er alle formidabelt oversat af nu desværre afdøde Marianne Lautrop. Hun havde som få blik for Célines sprog og forstod at oversætte det, så den poetiske nerve ikke gik tabt, men i visse tilfælde endda forstærkedes på dansk. Hun har oversat *Fra det ene slot til det andet*, *Nord*, *Rigodon* og senest *Død på kredit*. *Rejse til nattens ende* er senest nyoversat af Lars Bonnevie. Resten af Célines romaner er ikke oversat til dansk, hvilket kan undre, når forfatteren, som må regnes blandt de største i det 20. århundredes litteratur, trods alt brugte næsten 6 år i Danmark.
- 5 I lighed hermed kan ordet 'tunge' også bruges på dansk om både mundmusklen og det sprog, den sætter i svingninger.
- 6 Se også brev til Milton Hindus 15. maj 1947 in *Lettres* s. 900.
- 7 En variant af dette stilistiske træk findes dog også hos eksempelvis Eugène Sue, men ikke tilnærmelsesvis udviklet og konsekvent som hos Céline.
- 8 Céline og forlaget ændrede titlen på andet bind af *Féerie*, fordi første bind var et salgsmæssigt flop.
- 9 Dette er mere tydeligt i den franske original, hvor starten lyder: "Pour parler franc, là entre nous, je finis encore plus mal que j'ai commencé... Oh, j'ai pas très bien commencé..." (Céline 1974, 4, min understregning).
- 10 Det er dog også vigtigt at holde sig for øje, at der er andre følelser, Céline meget bevidst undlader at fremkalde. Det gælder eksempelvis medlidenhed (undtagen med dyr og ham selv), ærefrygt, sentimentalitet osv.
- 11 For en tolkning, der forsøger at tilskrive Céline propagandistiske motiver også efter pamfletterne, kan man eksempelvis læse Hartmann: 'Les Prognostications du docteur Céline' eller Klarsfelds partsindlæg fra polemikken i 2011 (jf. n. 1). Det skal dog påpeges, at Godard ikke selv tilslutter sig en sådan tolkning (jf. at det sidste verbum er i konditionalis (*fonctionnerait*); se også *Céline scandale*, der i vidt omfang er skrevet som modsvar til denne læsning).

## Litteratur

- Agamben, Giorgio (2000): *Quel che resta di Auschwitz*, fransk udg.: *Ce qui reste d'Auschwitz*, overs. Pierre Alfery, Paris: Payot et Rivages.
- Céline, Louis-Ferdinand (1974): *D'un château l'autre*, Bibliothèque de la Pléiade, *Romans II*, Paris: Gallimard.
- Céline, Louis-Ferdinand (1993a): *Féerie pour une autre fois*, Bibliothèque de la Pléiade, *Romans IV*, Paris: Gallimard.
- Céline, Louis-Ferdinand (1993b): *Entretiens avec le professeur Y*, Bibliothèque de la Pléiade, *Romans IV*, Paris: Gallimard.
- Céline, Louis-Ferdinand (1997): *Fra det ene slot til det andet*, København: Holkenfeldt.
- Céline, Louis-Ferdinand (2004): *Nord*, København: Holkenfeldt.
- Céline, Louis-Ferdinand (2007): *Rigodon*, København: Holkenfeldt.
- Céline, Louis-Ferdinand (2009): *Lettres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard.
- Engdahl, Horace (2005): 'Philomelas tunge. Indledende bemærkninger til vidnesbyrdlitteraturen' in *Kritik* nr. 175, København: Gyldendal.
- Felman, Shoshana & Dori Laub, M.D. (1992): *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge.
- Ferme, Valerio (2001): 'Translating the Babel of Horror' in *Italica*, Vol. 78, no.1, s. 53-73, American Association of Teachers of Italian.
- Godard, Henri (1985): *Poétique de Céline*, Paris: Gallimard.
- Godard, Henri (1994): *Céline scandale*, Paris: Gallimard.
- Godard, Henri (2011): *Céline*, Paris: Gallimard.
- Hartman, Geoffrey (2007): 'Vidnesbyrd og autenticitet' in *Passage* nr. 58, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 13-26.
- Hartmann, Marie (2012): 'Les prognostications du docteur Céline' in *Magazine Littéraire: Louis-Ferdinand Céline, 'nouveaux regards'*, s. 181-186, Paris: Magazine Littéraire.
- Kertész, Imre (2007): 'Hvem tilhører Auschwitz?' in *Passage* nr. 58, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 7-11.
- Levi, Primo (2009): *Vidnesbyrd*, København: Rosinante.
- Muray, Philippe (1981): *Céline*, Paris: Gallimard.
- Thomsen, Mads Rosendahl (2007): 'Det æstetiske tabu og den æstetiske nødvendighed' in *Passage* nr. 58, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 117-127.
- White, Hayden (2004): 'Figural Realism in Witness Literature' in *Parallax* 10: 1, s. 113-124, London: Routledge.